PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESPAÑOL:
LINGÜÍSTICA, LITERATURA Y COMUNICACIÓN

TESIS DOCTORAL:

TEORÍA DE LOS REINOS CINEMATOGRAFICOS Y EL MERCADO DE LAS EMOCIONES: GÉNEROS Y EMOCIÓN EN LOS LARGOMETRAJES DE FICCIÓN

Presentada por Alfonso Miguel Santos Gargallo
para optar al grado de Doctor por la
Universidad de Valladolid

Dirigida por:
Tecla Beatriz González Hortigüela
Luisa Fernanda Gutiérrez Navratil
Miguel Ángel Huerta Floriano

AGRADECIMIENTOS

A la mia moglie

A mis hijos, Leo y Julio

A mis padres, Manuel y Julia

A mi hermana Isabel

En primer lugar, quiero dar las gracias a mis tres directores, Tecla, Fernanda y Michi. Gracias por sus atinados comentarios y su sabia guía durante el desarrollo de esta tesis. Gracias, también, por ocuparse de mí, velando por mi futuro académico, acompañándome en la asistencia a congresos y en la orientación de mis investigaciones. Una tesis es un largo, solitario y arduo camino, y sin su compañía y dirección hubiera sido imposible llegar hasta este punto.

También quiero agradecer sinceramente su labor a Mercedes Miguel, la primera profesora que dirigió esta tesis y que tuvo que delegar sus funciones debido a la jubilación. Sin duda, su profundo conocimiento y amor por el cine, sus observaciones y su perspectiva humanista están presentes en esta tesis.

Durante los años en los que se ha desarrollado esta investigación han tenido también un papel fundamental mis alumnos de historia del cine, tanto de Segovia como de Valladolid. En las más de 150 sesiones que compartimos durante estos años, tuve la oportunidad de presentar en público mis ideas, de corregirlas y ampliarlas, en un proceso continuo guiado siempre por el amor al cine.

Tampoco hubiera sido posible esta tesis sin el apoyo de mis compañeros del Dpto. de Economía Aplicada de la Universidad de Valladolid. Gracias a Mafalda, Iván, María, Lucía, Juanjo y Noelia, por su cariño, su compañerismo y su profunda generosidad, elementos esenciales en mi carrera académica. Sin ellos, tampoco estaría hoy escribiendo estas palabras.

Por último, quiero darle las gracias a mi mujer Cristina y a mis hijos Leo y Julio. En ellos reside el sentido de todo esto, de mi trabajo y de mis días. Gracias, Leo y Julio, por vuestro amor, por vuestra presencia, alegría y honestidad. No sé qué haréis con esta tesis y si la leeréis algún día, pero si puedo dejaros algún legado, desde luego, esta tesis es una parte importante de él, pues en ella está depositado parte de mi amor por el cine.

Y gracias, Cristina, por tu amor y tu compromiso, por compartir este recorrido conmigo, por haber sido mi primera lectora, mi primera consejera, y por haberme ayudado en momentos cruciales con gestiones que despejaron el camino cuando parecía atorado. Con esta tesis he aprendido que el sentido de cualquier relato y de cualquier vida está en compartirla con alguien, y tú has dado sentido a esta tesis y a esta vida. Gracias por ello, con todo mi amor.

ÍNDICE

RESUMEN 1

INTRODUCCIÓN 5

0.1 OBJETIVO E HIPÓTESIS DE PARTIDA 10
0.1.1 HIPÓTESIS DE PARTIDA 10
0.1.2 OBJETIVO DE LA TESIS 11

0.2 ORGANIZACIÓN DE LA TESIS 13
0.2.1 MARCO TEÓRICO 13
0.2.2 ESTUDIO EMPÍRICO 15

PRIMERA PARTE: MARCO TEÓRICO 19

I. LAS EMOCIONES 21

1.1 PSICOLOGÍA DE LAS EMOCIONES 23
1.1.1 EL PROCESO EMOCIONAL 24
1.1.1.1 Definición de emoción 24
1.1.1.2 Descripción del proceso emocional 24
1.1.1.2.1 Primera fase: el desencadenante emocional 24
1.1.1.2.2 Segunda fase: evaluación y valoración del acontecimiento 25
1.1.1.2.3 Tercera fase: la activación de la emoción 26
1.1.1.3 La perspectiva biológica de las emociones 27
1.1.1.4 La perspectiva cognitiva de las emociones 28
1.1.2 TIPOS DE EMOCIONES 30
1.1.2.1 El espectro emocional 30
1.1.2.2 Las emociones primarias 31
1.1.2.2.1 Miedo, asco, sorpresa 33
1.1.2.2.1.1 Sorpresa 33
1.1.2.2.1.2 Asco 34
1.1.2.2.1.3 Miedo 36
1.1.2.2.2 Ira 36
1.1.2.2.3 Tristeza 38
1.1.2.2.4 Alegría 39

1.1.2.3 Las emociones secundarias ... 40
1.1.2.4 El sistema paramétrico de las emociones ... 42
1.1.3 LA EMOCIÓN EMPÁTICA ... 43

1.2 LAS EMOCIONES EN EL CINE ... 46
1.2.1 LA PERSPECTIVA PSICOANALÍTICA ... 47
1.2.1.1 La identificación empática con el actor ... 47
1.2.1.2 La identificación escopofílica con el autor ... 49
1.2.2 LA PERSPECTIVA COGNITIVA ... 51
1.2.2.1 El proceso cognitivo del enunciado fílmico ... 52
1.2.2.2 Las emociones en la teoría cognitiva del cine ... 56
1.2.2.2.1 El interés ... 57
1.2.2.2.2 La identificación ... 58
1.2.2.2.3 Las señales de tono ... 59
1.2.3 LA PERSPECTIVA SEMIÓTICA ... 61
1.2.3.1 *Semántica* y *sintaxis* del plano: figuras, composición y edición ... 63
1.2.3.2 *Semántica* y *sintaxis* del relato: personaje, trama y escena ... 65
1.2.3.2.1 Semántica fundamental de Greimas ... 67
1.2.3.2.2 Semántica actancial de Greimas ... 70
1.2.3.2.2.1 La estructura actancial ... 70
1.2.3.2.2.2 La dinámica actancial ... 75
1.2.3.2.3 Semántica discursiva de McKee ... 77
1.2.3.3 Pragmática del relato: ideología y cultura ... 79
1.2.3.4 *Significado* del relato: el tema ... 83
1.2.3.5 *Emoción* del relato: el tono ... 85
1.2.3.5.1 Las emociones en la semiótica generativa de Greimas ... 85
1.2.3.5.2 La modalización lingüística ... 88
1.2.4 MODELO SEMIO-COGNITIVO DE LAS EMOCIONES ... 90
1.2.4.1 Modalidades epistémicas: suspense y sorpresa ... 92
1.2.4.2 Modalidades aléticas: ira, euforia, tristeza y alegría humorística. ... 93
1.2.4.3 Modalización patémica: el cuadro semiótico de las emociones ... 93

II. LOS GÉNEROS ... 95

2.1 TEORÍA DE LOS GÉNEROS ... 97
2.1.1 EL CINE Y EL SISTEMA DE GÉNEROS LITERARIOS ... 97
2.1.2 LA EMOCIÓN EN LA TEORÍA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS ... 99
2.1.2.1 Los géneros antes de Hegel ... 99
2.1.2.1.1 Antigüedad clásica ... 99
2.1.2.1.2 Edad Media ... 102
2.1.2.1.3 Renacimiento, Barroco y Neoclasicismo ... 104
2.1.2.1.4 Romanticismo ... 105
2.1.2.2 Los géneros después de Hegel ... 107
2.1.2.2.1 Benedetto Croce ... 107
2.1.2.2.2 El Formalismo ruso ... 108
2.1.2.2.3 El New Criticism y el Neoaristotelismo ... 109
2.1.2.2.4 Bajtin, Todorov, Genette ... 112
2.1.3 LA EMOCIÓN EN LA TEORÍA DE LOS GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS ... 115
2.1.3.1.1 Rick Altman / Raphaelle Moine ... 116
2.1.3.1.2 Torben Grödal ... 117

2.2 ASPECTOS FUNDAMENTALES DE LOS GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS 122
2.2.1 ¿QUÉ ES UN GÉNERO CINEMATOGRÁFICO? 125
2.2.2 LA FUNCIÓN DE LOS GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS 127
2.2.2.1 Los géneros son una guía para el espectador 128
2.2.2.2 Los géneros son una guía para los creadores 130
2.2.2.3 Los géneros cristalizan la sensibilidad de una época y lugar 132
2.2.2.4 Resumen 134
2.2.3 EL PROCESO DE LOS GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS 134
2.2.3.1 Genealogía del género: su ascenso 135
2.2.3.1.1 Del género al creador 135
2.2.3.1.2 Del creador al ciclo 136
2.2.3.1.3 Del ciclo al género 138
2.2.3.2 Genealogía del género: su fundación 139
2.2.3.2.1 El «género» que da nombre al género: el «noir» y otros casos 139
2.2.3.3 Genealogía del género: su caída 142
2.2.3.3.1 El género después del «género»: el «neo-noir» y otros casos 143
2.2.3.4 Resumen 143
2.2.4 EL SISTEMA DE LOS GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS 145
2.2.4.1 Los géneros como conjuntos lógicos 146
2.2.4.2 Los géneros como conjuntos difusos 147
2.2.4.3 Los géneros como prototipos 150
2.2.4.4 Los géneros como civilizaciones 154
2.2.4.5 Resumen 157
2.2.5 LA ESENCIA DE LOS GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS 157
2.2.5.1 Los géneros como actos de lenguaje 160
2.2.5.1.1 Género y función comunicativa 161
2.2.5.1.2 Género y variedad lingüística 164
2.2.5.1.3 Género y registro 166
2.2.5.1 Los géneros y sus rasgos constitutivos 169
2.2.5.1.1 Medios y lenguajes 170
2.2.5.1.2 Época y lugar 171
2.2.5.1.3 Edad, género o clase social 171
2.2.5.1.4 Estilo 172
2.2.5.1.5 Estructura 173
2.2.5.1.5.1 La forma como formato 173
2.2.5.1.5.2 La forma como estructura narrativa 173
2.2.5.1.6 Contenido 174
2.2.5.1.7 Emoción 176

2.3 TEORÍA DE LOS REINOS CINEMATOGRÁFICOS 183
2.3.1 EL SISTEMA DE COMUNICACIÓN CINEMATOGRÁFICA 183
2.3.1.1 Los mecanismos de identificación empática 183
2.3.1.2 Los sistemas de producción e interpretación 185
2.3.2 EL SISTEMA DEL DISCURSO CINEMATOGRÁFICO 186
2.3.2.1 Significado, emoción y conflicto: la *valencia* 187
2.3.2.2 Significado, emoción y unidad: el *valor sagrado* 190
2.3.2.3 Estilo del discurso cinematográfico 191
2.3.3 EL SISTEMA DE REINOS CINEMATOGRÁFICOS 192
2.3.3.1 Sistema de géneros 196
2.3.3.2 Sistema de arquetipos 196

SEGUNDA PARTE: ESTUDIO EMPÍRICO 199

III. ESTUDIO MACROSCÓPICO 201

3.1 LOS GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS EN LA ACTUALIDAD 203
3.1.1 CATEGORÍAS GENÉRICAS HISTÓRICAS 203
3.1.2 CATEGORÍAS GENÉRICAS USADAS ACTUALMENTE 211
3.1.2.1 Categorías genéricas en las plataformas de contenidos 211
3.1.2.2 Categorías genéricas en los portales especializados 215

3.2 ANÁLISIS ESTADÍSTICO DE LAS CATEGORÍAS GENÉRICAS DE IMDB 219
3.2.1 METODOLOGÍA DEL ANÁLISIS CUANTITATIVO 219
3.2.1.1 Corpus del estudio: IMDb 219
3.2.1.1.1 Las categorías genéricas en IMDb 222
3.2.1.1.2 La asignación de género en IMDb 223
3.2.1.2 Método de análisis estadístico: el análisis de correspondencias 224
3.2.2 RESULTADOS 228
3.2.2.1 Distancia entre géneros y reinos 235
3.2.3 CONSTELACIONES GENÉRICAS 239
3.2.3.1 Constelaciones genéricas en torno al Drama 240
3.2.3.1.1 Melodrama (drama romántico) 240
3.2.3.1.2 Bélico 246
3.2.3.1.3 Histórico 249
3.2.3.1.4 Biográfico 251
3.2.3.1.5 Deportes 254
3.2.3.1.6 Drama 256
3.2.3.2 Constelaciones genéricas en torno a la Comedia 264
3.2.3.2.1 Comedia romántica 265
3.2.3.2.2 Musical 269
3.2.3.2.3 Animación 272
3.2.3.2.4 Familiar 275
3.2.3.2.5 Comedia 278
3.2.3.3 Constelaciones genéricas en torno al Suspense 285
3.2.3.3.1 Terror 286
3.2.3.3.2 Misterio 290
3.2.3.3.3 Criminal 292
3.2.3.3.4 Noir 295
3.2.3.3.5 Thriller 299
3.2.3.4 Constelaciones genéricas en torno a la Épica 302
3.2.3.4.1 Wéstern 302
3.2.3.4.2 Aventuras 307
3.2.3.4.3 Fantasía 311
3.2.3.4.4 Ciencia ficción 314
3.2.3.4.5 Acción 316
3.2.4 MAPA DE LOS REINOS CINEMATOGRÁFICOS 322
3.2.4.1 Reino del Drama 324
3.2.4.2 Reino de la Comedia 328
3.2.4.3 Reino del Suspense 332
3.2.4.4 Reino de la Épica 336
3.2.4.5 Mapa de los reinos cinematográficos en 2025 340

IV. ESTUDIO MICROSCÓPICO 343

4.1 ANÁLISIS TONAL DE UN FILME 345
4.1.1 METODOLOGÍA DEL ANÁLISIS CUALITATIVO 345
4.1.2 ANÁLISIS TONAL DE UN ARQUETIPO GENÉRICO: *CON FALDAS Y A LO LOCO* (BILLY WILDER, 1959) 352
4.1.2.1 Datos de producción 353
4.1.2.1.1 Ficha técnica 353
4.1.2.1.2 Sinopsis 353
4.1.2.1.3 Contexto de producción y recepción del filme 354
4.1.2.2 Mapa de tramas y valores 355
4.1.2.2.1 Trama 1: Botines Colombo y el poder de la mafia. 357
4.1.2.2.2 Trama 2: Joe y Jerry buscan trabajo como músicos. 358
4.1.2.2.3 Trama 3: Joe y Jerry escapan de Botines Colombo. 359
4.1.2.2.4 Trama 4A. Sugar Kane liga con el millonario de Shell. 360
4.1.2.2.5 Trama 4B. Jerry liga con Osgood Fielding III. 361
4.1.2.2.6 Trama 4C. Josephine y el botones 363
4.1.2.3 Análisis tonal 364
4.1.2.3.1 Análisis tonal de escenas 364
4.1.2.3.2 Análisis tonal de escenas clave 370
4.1.2.3.3 Análisis tonal de los medios de expresión 371
4.1.3 RESULTADOS Y CONSIDERACIONES FINALES 381

CONCLUSIONES 385
5.1.1 EXAMEN DE LAS HIPÓTESIS Y OBJETIVOS PLANTEADOS 388
5.1.2 RELEVANCIA DE LA INVESTIGACIÓN REALIZADA 391
5.1.3 FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN 393

REFERENCIAS, ÍNDICES Y ANEXOS 399

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 401

REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS 417

ÍNDICE DE IMÁGENES 449

ÍNDICE DE TABLAS 453

ANEXO: LA REPRESENTACIÓN PARAMÉTRICA DE LOS COLORES 457

RESUMEN

El tema de investigación de esta tesis es la **relación de las emociones con los géneros cinematográficos**.

Así como hay géneros claramente definidos por un tono o emoción dominante —como el drama, la comedia o el terror—, otros géneros —como el wéstern o el bélico— parecen estar caracterizados más por el contenido, mientras que en otras categorías genéricas, el aspecto determinante parece ser el público —como en el cine infantil— o una determinada técnica cinematográfica —como en el cine de animación—.

Aunque, aparentemente, la emoción no codifique muchos de los géneros cinematográficos, en esta tesis se demuestra que todos los géneros —wéstern, bélico, infantil, animación, musical, etc.— poseen unas coordenadas emocionales concretas que constituyen el factor determinante de su definición genérica.

El objetivo de esta tesis es proponer una teoría y un sistema de géneros articulado a partir de la emoción o tono dominante de las obras. Dicha teoría es denominada **teoría de los reinos cinematográficos**, según la cual, así como hay cuatro emociones básicas, habría cuatro grandes familias de géneros o reinos cinematográficos: el Drama o reino de la tristeza, la Comedia o reino de la alegría, el Suspense o reino del miedo, y la Épica o reino de la ira.

La teoría de los reinos cinematográficos y su aplicación práctica, el mapa del espacio fílmico, nacen para explicar, ordenar y dar luz al vasto universo de la producción cinematográfica. La teoría de los reinos cinematográficos implica la concepción del cine como un **mercado de las emociones** y, a su vez, el mercado cinematográfico como un territorio dividido en cuatro reinos de carácter estructural y teórico, que son conquistados por los diversos géneros históricos. De este modo, el terror, el wéstern, el musical o el bélico habrían ocupado a lo largo de la historia, como hacen las civilizaciones, los respectivos territorios del Suspense, la Épica, la Comedia y el Drama.

La teoría de los reinos cinematográficos se formula a partir de un marco teórico y dos estudios empíricos complementarios.

- En primer lugar, un marco teórico interdisciplinar compuesto de elementos estructurales de la psicología de las emociones, el psicoanálisis, la psicología cognitiva, la semiótica, la teoría de la literatura y la teoría fílmica.
- En segundo lugar, dos estudios empíricos complementarios. Por un lado, se lleva a cabo un estudio macroscópico en el que se analizan estadísticamente más de 400 000 películas con el objetivo de ver la relación que hay entre los diferentes géneros cinematográficos, es decir, cómo de lejos o cerca están los géneros unos de otros.

> Por otro, se realiza un estudio microscópico en el que se analiza la emoción de una película —*Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*, Billy Wilder, 1959)— a través de un modelo semio-cognitivo diseñado para identificar la emoción de un filme a partir del tono de sus escenas.

La teoría de los reinos cinematográficos tiene como principal utilidad la creación de un **mapa del espacio fílmico** en el que poder ubicar cualquier filme a partir de sus coordenadas tonales. Ese mapa, dividido en cuatro reinos, queda definido a partir de una serie de títulos arquetípicos que dibujan, a modo de constelaciones, el espacio fílmico de cada época y lugar. A partir de las valoraciones de los usuarios de IMDb, en esta tesis se propone un primer esbozo del mapa correspondiente al espacio fílmico del mundo occidental con epicentro en Hollywood.

Porque la escritura desatada destos libros da lugar a que el autor
pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico.

Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cap. 47 (1615)

La cuaternidad es un arquetipo que, por así decirlo, se presenta universalmente. Es la premisa lógica de todo *juicio de totalidad*. Si se quiere llegar a un juicio de este tipo, éste debe tener un aspecto cuádruple. Cuando, por ejemplo, se quiere caracterizar la totalidad del horizonte, se nombran los cuatro puntos cardinales. Hay siempre cuatro elementos, cuatro cualidades primitivas, cuatro colores, cuatro castas en la India, cuatro caminos en el sentido de evolución espiritual en el budismo. Por ello también hay cuatro aspectos psicológicos de la orientación psíquica más allá de lo cual no puede ya decirse nada más fundamentalmente. Debemos tener, como orientación, una función que compruebe que hay algo (sensibilidad), una segunda que verifique qué es esto (pensamiento), una tercera función que diga si esto se adecúa o no, si se quiere admitir o no (sentimiento) y una cuarta que indique de dónde viene y adónde va (intuición). Más allá de ahí no se puede decir nada... La perfección ideal es lo redondo, el círculo (mandala), pero su escala mínima es la cuadratura.

C. G. Jung, *Symbolik des Geistes*, 2ª ed. (1953, pág. 399).[1]

INTRODUCCIÓN

Esta tesis nace de mi experiencia como guionista. En 20 años de trayectoria profesional he tenido que vender proyectos audiovisuales de todo tipo. La venta es el primer contacto con el público. Todavía es un proyecto en ciernes, y los espectadores son unos pocos ejecutivos de productoras y cadenas de televisión. Aun así, eso no impide que uno, como guionista, no deba cumplir el objetivo que perseguiría ante cualquier espectador: atrapar su atención y emocionarlo.

Las condiciones de la venta son ligeramente distintas a las de una emisión televisiva o una proyección cinematográfica. En la venta, uno apenas dispone de la palabra y de unos pocos medios audiovisuales: un dosier, una presentación, un *teaser* en el mejor de los casos. Tampoco se goza de mucho tiempo, quince minutos, media hora a lo sumo, para conseguir cautivar a los productores. Para ello, uno debe lograr que el productor comprenda rápidamente qué le estas vendiendo: un *quiz show*, un debate político, un *talent show* de cineastas… Con los programas de televisión, comenzar la presentación indicando el género del programa me parecía lo más lógico y sensato. En cambio, con los proyectos de largometraje o de series me costaba enormemente proceder de la misma manera. Tras convivir durante meses con unos personajes y escribir cientos de páginas de trama y diálogo, consideraba que empezar mi relato anunciando que se trataba de un *thriller* o una comedia era simplificar la complejidad del conjunto. Además, los proyectos que escribía no respondían a un género concreto y me sentía sinceramente incapaz de encontrar una etiqueta que describiera con justicia su naturaleza. Aun así, cada vez que presentaba un largometraje, lo primero que hacía el ejecutivo de turno era preguntarme por el género. Al principio, la pregunta me incomodaba, incluso me ofendía. Sin embargo, cuando eludía la respuesta y empezaba a contar mi historia, percibía que el productor no lograba comprender el proyecto, o que tardaba más de lo deseable en hacerlo. Y en el caso de comprenderlo, su incapacidad para encajarlo en los moldes de un género lo alejaba inevitablemente de él.

Especialmente frustrante fue la experiencia que tuve con un proyecto de largometraje. Su protagonista era Luis Ocaña, el segundo ciclista español en ganar el Tour de Francia. Su figura no me atraía por sus éxitos, sino por sus fracasos. Ocaña fue coetáneo de Eddy Merckx, el ciclista más grande y con más victorias de todos los tiempos. Apodado 'El Caníbal', la superioridad y ambición de Merckx le hicieron dominador absoluto del ciclismo, el amo y señor del deporte, al que nadie osaba desafiar. En el Tour de Francia de 1971, Merckx partía como favorito. En su palmarés figuraban ya dos Tours de Francia, dos Giros de Italia y un campeonato del Mundo, entre otras muchas victorias. En el de Ocaña, solo destacaba una Vuelta a España. Sin embargo, el español, orgulloso y tenaz, estaba decidido a demostrar que Merckx no era invencible.

Tras unas primeras etapas de igualdad máxima, llegan los Alpes, una etapa de media montaña sin demasiada trascendencia entre Grenoble y Orcières-Merlette. Ocaña está decidido a revolucionar la historia y ataca en el primer puerto, el col de Laffrey. Merckx es incapaz de seguir su rueda y se descuelga. Todavía quedan más de 100 km a meta y la empresa parece un suicidio. Sin embargo, Merckx se queda solo, sin la ayuda de sus compañeros de equipo, y a medida que pasan los kilómetros, la distancia con el belga aumenta: dos, tres, cuatro, cinco minutos… El sol arrecia en plena canícula y mientras Merckx se asfixia, Ocaña vuela. En la meta de Orcières, Ocaña aventaja en más de 9 minutos al belga, vistiéndose el mailllot amarillo de líder. El Tour es prácticamente suyo. Parece inverosímil que Ocaña sufra un desfallecimiento que le arrebate la victoria, que Merckx logre reducir una distancia a todas luces insalvable.

La carrera llega a los Pirineos. Herido en su orgullo, Merckx ataca sin cesar, en cada rampa, en cada descenso, en todas y cada una de las etapas. A cada demarraje, Ocaña salta a la rueda del belga con una facilidad hiriente. La 14ª etapa, entre Revel y Luchon, transcurre por delante del antiguo hogar de los Ocaña, donde Luis vivió parte de su infancia. Quiere pasar ante ella el primero, cueste lo que cueste. Pero Merckx sigue atacando con fiereza. En el ascenso del penúltimo puerto de la jornada, el col de Mente, una tormenta irrumpe con fuerza. De repente, la carretera se convierte en un río de agua y barro. A pesar del riesgo, Ocaña continúa saltando a cada ataque de Merckx. Los dos corredores coronan juntos el col y se lanzan a tumba abierta en el descenso. La carretera es una pista de patinaje y, en la tercera curva, Merckx se sale de la carretera y cae en el arcén. Ocaña sigue el mismo camino que su rival, derrapa y cae con estrépito a su lado. Rápidamente, Merckx se levanta y vuelve a montar en la bici. Ocaña hace lo mismo y se pone en pie a toda velocidad, pero cuando está a punto de calar el pie en el pedal, el holandés Zoetemelk, que viene tras ellos y que también sigue recto al llegar a la curva, embiste brutalmente el pecho de Ocaña, lanzándolo contra una roca. Esta vez, el golpe es definitivo. Ocaña no puede respirar y, roto de dolor, tiene que abandonar la carrera, entregando a Merckx su tercer Tour de Francia.

Veinte años más tarde, Ocaña trabaja como comentarista radiofónico para Antena 3 junto a José María García. Lo hace para pagar las deudas que ha contraído, en parte por mala suerte, en parte por sus erráticas decisiones empresariales. Ha invertido la mayor parte de su patrimonio en unos viñedos al sur de Francia, pero los temporales y las malas cosechas le han impedido recuperar el dinero invertido. Ocaña atraviesa una fuerte depresión. Está arruinado, su matrimonio en crisis y una hepatitis mal curada lo tortura físicamente. Un día, de regreso de la Vuelta a España que acaba de cubrir, Luis ve el futuro tan negro como las nubes que cubrían el col de Mente en el 71. Abre el cajón de su despacho, coge la pistola que allí guarda y se descerraja un tiro en la sien. Tiene 48 años.

La de Ocaña era, sin duda, una historia trágica, un drama deportivo, pero también era la historia de una obsesión, de un duelo épico. Al principio, los productores escuchaban reticentes, descolocados, pero al cabo de los cinco minutos se enganchaban al personaje y a la historia. Me pedían leer el guion y terminaban emocionándose con la caída de Ocaña, con la muerte de Luis, que coincidían en un trágico clímax final. El guion recibió una mención de honor del premio Julio Alejandro de la SGAE y varios productores se interesaron en producirlo. Sin embargo, se trataba de un proyecto con un presupuesto elevado para el cine español, y el personaje generaba dudas: demasiado oscuro, demasiado mujeriego, demasiado de derechas. Completamente ajeno a la sensibilidad del momento, concluían que Luis Ocaña era un personaje «que no merecía una película».

Un día, uno de estos productores, ganador de varios premios Goya, me dio un consejo que se grabó a fuego en mi cabeza. Si quería vender un proyecto, si deseaba realmente colocar uno de mis guiones en el mercado audiovisual español, no tenía que escribir una obra maestra o construir una estructura narrativa muy sofisticada. Lo que tenía que hacer era escribir algo correcto, sin estridencias, con diálogos sencillos y naturales, que se pareciera a algún éxito reciente, pero con un pequeño *twist* que lo hiciese novedoso. Esa idea tan sencilla, tan modesta, fue revolucionaria para mí y me puso, por así decirlo, con los pies en la tierra: si quería vivir de esto, debía partir de algo que ya funcionara, de un argumento y un tono consolidados y testados por el público. Debía partir de los géneros.

Los géneros son la base de la industria, tanto para el productor como para el espectador. No son una colección de clichés que matan la individualidad de los creadores, sino un marco necesario desde el que trabajar y desarrollar nuestra creatividad. Los géneros, además, muestran la sensibilidad del momento, aquello que conecta con el público y sus emociones. Cada época tiene su tono, su clave emocional. En función de su naturaleza, adoptamos una postura ante el dinero, el poder, el sexo, o personajes como Luis Ocaña. A veces, un mismo hecho es descrito en términos antagónicos, como Dr. Jekyll y Mr. Hyde. Por ejemplo, un 'ideal' es algo sublime, virtuoso, digno por lo que luchar, mientras que un 'prejuicio' es una idea preconcebida y falaz del mundo. Sin embargo, ideales y prejuicios responden a una misma realidad: ideas firmemente establecidas en la conciencia, que el individuo está determinado a cumplir y hacerlas cumplir, cueste lo que cueste. Lo que diferencia el 'ideal' del 'prejuicio' es única y exclusivamente una emoción: de adhesión en el primer caso, de rechazo en el segundo. Las emociones de cualquier relato son, en última instancia, las que determinan su sentido profundo, las que sancionan positiva o negativamente la existencia de su personaje protagonista y su narrador.

Los géneros son categorías creadas para organizar la ingente cantidad de relatos que se producen. Como toda organización, la de los géneros debe tener una función y un principio rector que nos ayude a encontrar lo que buscamos. De poco sirve una clasificación basada en la edad del director, la cantidad de diálogos o el número de personajes. Así, si el objetivo de cualquier productor es conectar con la sensibilidad del público, si la emoción del espectador es el fin de cualquier filme, ¿por qué no considerar la industria cinematográfica como un mercado de las emociones? ¿Por qué no organizar los proyectos cinematográficos conforme a su tono? ¿Por qué no crear un sistema de géneros en función de la emoción dominante?

0.1 OBJETIVO E HIPÓTESIS DE PARTIDA

El objeto de estudio de esta tesis es la relación entre los géneros y las emociones. En algunos casos, como el cine de terror, el drama o la comedia, su relación con el miedo, la tristeza y la alegría resultan incuestionables. Sin embargo, ciertos géneros, como el wéstern o el cine fantástico, parecen caracterizados más por un determinado contenido que por una emoción. Otras categorías genéricas, como el cine familiar o infantil, vienen determinadas por el *target* al que van dirigidas. Sin embargo, todas ellas tienen una emoción dominante con la que los espectadores identifican el género.

0.1.1 HIPÓTESIS DE PARTIDA

La hipótesis germinal de la tesis es la siguiente:

> Todos los géneros cinematográficos tienen una emoción o tono dominante que los define y que sirve a creadores y espectadores para identificarlos.

De ella se derivan las siguientes hipótesis:

1. La principal función del cine y de cualquier expresión artística en general es suscitar una determinada emoción en los espectadores, y ese es el objetivo de los creadores que aspiran al éxito comercial: emocionar.
2. Entre la infinidad de emociones posibles, existen cuatro básicas a partir de las cuales se articulan las demás con matices de intensidad y contexto. Esas cuatro emociones básicas son la alegría, la tristeza, el miedo y la ira.
3. Cuando los espectadores escogen una película, lo que eligen es experimentar una emoción concreta. Así, si desean reír y salir con una sonrisa en la boca, elegirán una comedia; si desean compadecerse de las desgracias de unos personajes, verán un drama; si desean pasar miedo, inquietud o desasosiego, escogerán un *thriller* o una película de terror; y si desean sentir la euforia de la victoria, entrarán a ver un wéstern o una película de acción.
4. En cada película suele haber una emoción que domina sobre las demás, ya sea por intensidad o frecuencia: es la emoción dominante. Los géneros cinematográficos categorizan esta emoción dominante. Algunos géneros lo hacen de una manera clara y evidente —drama, comedia, terror, *thriller*— mientras otros lo hacen también de una manera clara, aunque no tan evidente —wéstern, aventura, acción—.
5. Así como hay cuatro emociones básicas —tristeza, alegría, miedo e ira—, hay cuatro grandes familias genéricas determinadas por la emoción o tono dominante de sus obras a las que llamaremos reinos cinematográficos. Estos reinos son, respectivamente, el Drama, la Comedia, el Suspense y la Épica.
6. Cualquier género y película puede localizarse en este territorio con unas coordenadas emocionales específicas.

0.1.2 OBJETIVO DE LA TESIS

La tesis tiene estos tres objetivos principales (entre paréntesis el epígrafe de la tesis en que se desarrollan):

a) Formular una **teoría de los géneros cinematográficos (2.4.)** en torno a la emoción que integre los diferentes rasgos formales que configuran los géneros de ficción. Esta teoría pretende ser un modelo completo y coherente con las teorías sobre los géneros, con los modelos existentes de comunicación, y con la cambiante realidad de los géneros cinematográficos.

b) Diseñar un **mapa del sistema fílmico (3.5.)**, un modelo gráfico estructurado por las emociones básicas que nos permita desplazarnos con seguridad entre la vasta producción cinematográfica generada a lo largo de la historia del cine.

c) Establecer un **modelo semio-cognitivo (1.2.4.)** que nos permita determinar de un modo lo más objetivo posible las emociones que operan en un filme.

Las dos primeras son aportaciones novedosas al campo de los estudios fílmicos y los géneros cinematográficos. La tercera es una aportación novedosa en el ámbito de la semiótica. Para alcanzar estos objetivos, se introducen asimismo dos reflexiones que se añaden a las otras aportaciones originales de la tesis:

a) Discusión crítica del **sistema clásico de los géneros literarios (2.1.1.)**: la clásica tríada compuesta por lírica, épica y drama es sometida a un juicio crítico, de tal forma que el nuevo modelo sea compatible con el actual panorama cultural y pueda acoger en su seno otras artes narrativas como el cine, el cómic o los videojuegos.

b) Concepción de **los géneros como «civilizaciones» (2.2.4.)**: metáfora con la que explicar los géneros, que se une, completándola, a la teoría de los reinos cinematográficos y al mapa del sistema fílmico.

Con estos objetivos, se pretende responder a algunas de las preguntas fundamentales en el estudio de las emociones y los géneros cinematográficos.

Con respecto a las emociones:

A. ¿Cuál es el proceso que siguen las emociones? ¿Cómo son procesadas las imágenes y los sonidos de un filme para generar un significado y una emoción? ¿De qué tipo es la emoción cinematográfica? ¿Es su naturaleza idéntica a la de cualquier otra emoción que vivamos en nuestra vida real?

B. ¿Existe, como con los colores, un conjunto de emociones básicas? ¿Cuáles son esas emociones? ¿Son universales o están condicionadas por las manifestaciones culturales? ¿Qué relación hay entre ellas? ¿Son susceptibles de formar un sistema? ¿Y qué forma tiene ese sistema?

C. ¿Qué lugar ocupan las emociones en las teorías del cine? ¿Desde qué perspectivas han sido abordadas y a qué conclusiones se ha llegado?

D. ¿Qué relación hay entre géneros y emociones? ¿Existe ya un modelo que las relacione? Y si no existe, ¿es posible?

Con respecto a los géneros, estas preguntas se pueden organizar en cuatro grupos:

A. ¿Cuál es la *función* de los géneros cinematográficos? ¿Es esa función idéntica para espectadores, productores y críticos?

B. ¿Cuál es el *proceso* que siguen los géneros cinematográficos? ¿Por qué y cómo nace un género cinematográfico? ¿En qué momento alcanza su plenitud? ¿Quién certifica su existencia? ¿Por qué decaen y desaparecen?

C. ¿Es posible un *sistema* taxonómico de los géneros cinematográficos? ¿Qué condiciones debe cumplir ese sistema? ¿Cómo integramos en el mismo la hibridación de géneros? ¿Qué categorías genéricas deberían estar incluidas en esta clasificación? ¿Habría categorías necesarias y categorías contingentes? ¿O todos los géneros son de carácter histórico y están asociados a una determinada época y a unas condiciones de producción y recepción concretas? ¿Cómo hacer compatible un sistema universal de géneros con su permanente evolución?

D. ¿Existe un aspecto de las películas que determine la «genericidad» de los géneros cinematográficos? ¿Deben ser aspectos semánticos y sintácticos de la obra? ¿O la genericidad reside en aspectos pragmáticos, en la recepción, la hermenéutica y la crítica sancionadora? ¿Es la emoción dominante ese elemento? ¿Existe una relación entre la emoción dominante de una película y su categoría genérica? Resumiendo: ¿dónde se halla la *esencia* de los géneros?

Función, proceso, sistema, esencia: cuatro aspectos fundamentales desde los que abordaremos la cuestión central, ¿qué es un género?

0.2 ORGANIZACIÓN DE LA TESIS

La tesis se compone de un **marco teórico** y dos **estudios empíricos**.

0.2.1 MARCO TEÓRICO

El marco teórico se divide a su vez en dos partes netamente diferenciadas: una dedicada a las **emociones (1)** y otra a los **géneros (2)**.

El **marco teórico de las emociones** tiene la siguiente estructura:

1. LAS EMOCIONES

    1.1. PSICOLOGÍA DE LAS EMOCIONES
        1.1.1. EL PROCESO EMOCIONAL
        1.1.2. TIPOS DE EMOCIONES
        1.1.3. LA EMOCIÓN EMPÁTICA

    1.2. LAS EMOCIONES EN LAS TEORÍAS DEL CINE
        1.2.1. LA PERSPECTIVA PSICOANALÍTICA
        1.2.2. LA PERSPECTIVA COGNITIVA
        1.2.3. LA PERSPECTIVA SEMIÓTICA
        1.2.4. MODELO SEMIO-COGNITIVO DE LAS EMOCIONES

A partir de la **psicología de las emociones (1.1.)**, se investigan los diferentes enfoques desde los que se han estudiado las emociones o pasiones, para centrarnos en la perspectiva psicológica.

Se estudia el **proceso emocional (1.1.1.)** desde la teoría cognitiva, a partir de las investigaciones de LeDoux, Arnold, Ortony, Clore, Collins, Lazarus, Scherer y otros. En este apartado se describen los mecanismos neurológicos y cognitivos del proceso emocional, desde la percepción de los estímulos a través de los sentidos hasta la generación de la respuesta emocional.

A continuación, se abordan los **tipos de emociones (1.1.2.)** tomando como referencia los estudios de Ekman, Plutchik, Marina y López Penas, Izard, y otros. Este apartado es de especial importancia en nuestra investigación, ya que da sustento a la existencia de un conjunto de emociones básicas, a partir de las cuales se pueden explicar el resto mediante modelos paramétricos como los de Lang y Cabanac. Las emociones básicas son presentadas como arquetipos a partir de los cuales se ordena el infinito espectro de experiencias emocionales.

Por último, se exponen los principios de la **empatía (1.1.3.)**, la emoción que se experimenta a partir de la emoción ajena y que es fundamento de la emoción cinematográfica. Se recogen las aportaciones de Stotland, Hoffman, Davis, y las investigaciones sobre las neuronas espejo descubiertas por el equipo de Rizzolatti y Gallese.

Una vez planteado el marco de las emociones desde la psicología, se estudia cómo han sido abordadas las emociones desde las diferentes **teorías del cine (1.2.)**. Se hace una breve introducción con los pioneros estudios de Munstenberg y la Filmología de los años 50, para,

posteriormente, centrarnos en las aportaciones realizadas desde tres perspectivas fundamentales: el **psicoanálisis**, la **psicología cognitiva** y la **semiótica**.

Desde la **perspectiva psicoanalítica (1.2.1.)** se presentan las principales aportaciones de Lacan, Baudry, Metz, Burch, Aumont, González Requena, y otros. Se presentan los mecanismos de identificación que operan en el espectador descubiertos por el psicoanálisis y, a partir de ellos, se plantean dos modos fundamentales de narración cinematográfica.

Desde la **perspectiva cognitiva (1.2.2.)**, se recogen los trabajos, entre otros, de Bordwell, Grödal, Persson, Carroll, Ed S. Tan, Smith y Greg M. Smith. El cognitivismo hace especial énfasis en explicar los procesos mentales a través de los cuales el espectador comprende e interpreta un filme. Como parte de esos procesos, la emoción ocupa un lugar central en el trabajo, entre otros, de Grödal y Ed S. Tan.

Por último, desde la **perspectiva semiótica (1.2.3.)**, se trabaja desde los modelos de Eco y, fundamentalmente, Greimas y McKee. La semiótica generativa de Greimas nos sirve como punto de partida para proponer un modelo que explique cómo los textos generan las diferentes emociones en el espectador. A partir de Greimas, la teoría del *appraisal* de Magda Arnold y las modalizaciones lingüísticas descritas por Cervoni, se propone un modelo semio-cognitivo que se utilizará en el análisis tonal de *Con faldas y a lo loco*.

El **marco teórico de los géneros**, por su parte, está estructurado de la siguiente manera:

2. LOS GÉNEROS

2.1. TEORÍA DE LOS GÉNEROS
- **2.1.1. EL CINE Y EL SISTEMA DE GÉNEROS LITERARIOS**
- 2.1.2. LA EMOCIÓN EN LA TEORÍA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS
- 2.1.3. LA EMOCIÓN EN LA TEORÍA DE LOS GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS

2.2. CUESTIONES BÁSICAS DE LOS GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS
- 2.2.1. ¿QUÉ ES UN GÉNERO?
- 2.2.2. LA FUNCIÓN DE LOS GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS
- 2.2.3. EL PROCESO DE LOS GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS
- 2.2.4. EL SISTEMA DE LOS GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS
- 2.2.5. LA ESENCIA DE LOS GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS

2.3. TEORÍA DE LOS REINOS CINEMATOGRÁFICOS
- **2.3.1. EL SISTEMA DE LA COMUNICACIÓN CINEMATOGRÁFICA**
- **2.3.2. EL SISTEMA DEL DISCURSO CINEMATOGRÁFICO**
- **2.3.3. EL SISTEMA DE GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS**

Esta parte se abre con una **reflexión crítica (2.1.1.)** sobre la clásica tríada formada por épica, lírica y drama, y que articula, desde Platón y Aristóteles, el **sistema de géneros literarios**. Se propone una nueva estructura en la que se integren las artes surgidas en el siglo XX, entre ellas el cine. De esta forma, los planteamientos teóricos sobre los géneros literarios y cinematográficos que se consideran a partir de este punto son transversales y aplicables no solo al cine y a la literatura, sino también al teatro, el cómic o los videojuegos.

Una vez hecha esta reflexión, se investiga el papel que juega **la emoción en la teoría de los géneros literarios (2.1.2.)**. Se hace un recorrido por las principales corrientes, desde Platón

y Aristóteles hasta los aportes teóricos de Todorov y Genette, prestando especial atención al formalismo ruso y el enfoque bajtiano.

A continuación, se aborda el papel de **la emoción en la teoría de los géneros cinematográficos (2.1.3.)**, a partir de las investigaciones de Altman, Moine, y, en especial, Grödal y su modelo de géneros basado en la emoción. En esta parte se recogen la principales contribuciones a la teoría de los géneros cinematográficos (Schatz, Neale, Kaminsky, Cawelti, Grant, Huerta Floriano, etc.) y se prepara el terreno para acometer la serie de cuestiones fundamentales sobre los géneros planteadas en los objetivos de la tesis y que se pueden resumir en cuatro aspectos: **función (2.2.2.)**, **proceso (2.2.3.)**, **sistema (2.2.4.)** y **esencia (2.2.5.)**.

Para responder a todas las cuestiones planteadas, se parte de los principales autores de la teoría de la literatura (Wellek y Warren, Tomachevski, Shklovski, Brunetière, Schaeffer, Spang, Lázaro Carreter, Amorós, etc.) y la teoría del cine (Altman, Moine, Schatz, Neale, Wright, Bondebjerg, etc.). Con esta base teórica, se integran varios conceptos y teorías de la **semiótica** —teoría de la recepción de Jauss y Stempel—, la **lingüística** —teoría de los actos de habla de Austin y Searle, teorías de la comunicación de Jakobson y Kerbrat-Orecchioni, variedades lingüísticas de Coseriu, teoría del registro de Halliday— la **lógica** —concepto de parecido de familia de Wittgenstein, lógica difusa de Zadeh— y la **psicología cognitiva** —teoría de los prototipos de Rosch—. En el seno de esta investigación, se propone, a partir de la «institucionalidad» de los géneros planteada por Wellek y Warren, la **metáfora de las «civilizaciones» (2.2.4.)** para explicar los procesos genéricos.

Antes de acometer la formulación de la teoría de los reinos, se procede a investigar la relación entre géneros y emociones desde una **perspectiva computacional (2.3.1.)**, que ha venido desarrollándose en los últimos veinte años con importantes aportaciones. Se trata de un enfoque numérico, complementario a las teorías de la literatura y el cine, la semiótica y la psicología, que ofrece una visión diferente, pero con resultados coherentes con nuestras hipótesis.

A partir de estos conceptos y sistemas teóricos, se formula la **teoría de los reinos cinematográficos (2.4.)**, teoría que explica el importante papel que desempeñan el tema y el tono en la configuración de la comunicación, el discurso y los géneros cinematográficos.

0.2.2 ESTUDIO EMPÍRICO

El estudio empírico se compone de dos análisis independientes: un **análisis estadístico de las categorías genéricas de IMDb (3)** —estudio macroscópico— y un **análisis tonal de *Con faldas y a lo loco* (4)** —estudio microscópico—, a partir del modelo semio-cognitivo desarrollado en el marco teórico (1.2.4.).

Estos dos estudios empíricos tienen por objeto, por un lado, comprobar la verdad o falsedad de las hipótesis de partida, y por otro, trazar el **mapa del sistema fílmico** fijado como objetivo.

El **estudio macroscópico** tiene la siguiente estructura:

3. ESTUDIO MACROSCÓPICO: ANÁLISIS ESTADÍSTICO DE LAS CATEGORÍAS GENÉRICAS DE IMDB

3.1. LOS GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS EN LA ACTUALIDAD
3.1.1. METODOLOGÍA DEL ANÁLISIS MACROSCÓPICO
3.1.2. RESULTADOS
3.2. CONSTELACIONES GENÉRICAS
3.2.1. CONSTELACIONES GENÉRICAS EN TORNO AL DRAMA
3.2.2. CONSTELACIONES GENÉRICAS EN TORNO A LA COMEDIA
3.2.3. CONSTELACIONES GENÉRICAS EN TORNO AL SUSPENSE
3.2.4. CONSTELACIONES GENÉRICAS EN TORNO A LA ÉPICA
3.3. MAPA DE LOS REINOS CINEMATOGRÁFICOS
3.3.1. REINO DEL DRAMA
3.3.2. REINO DE LA COMEDIA
3.3.3. REINO DEL SUSPENSE
3.3.4. REINO DE LA COMEDIA
3.3.5. MAPA DE LOS REINOS CINEMATOGRÁFICOS EN 2025

El estudio macroscópico consiste en un análisis estadístico de las categorías genéricas utilizadas por IMDb.

Se parte de una investigación de las **categorías genéricas utilizadas en la actualidad (3.1.)** por las diferentes plataformas y portales especializados.

A continuación, se expone la **metodología (3.2.)** utilizada en este primer estudio: un análisis de correspondencias —descrito por Greenacre y Blasius— que tiene por objeto determinar la correlación entre las 21 etiquetas utilizadas por IMDb. La población estudiada es la práctica totalidad de la producción cinematográfica occidental, más de 400 000 filmes producidos desde 1895 hasta 2025. La existencia de correlación nos permite determinar la pertinencia de clasificar los géneros y los largometrajes de ficción en cuatro familias caracterizadas por las cuatro emociones básicas (Drama, Comedia, Suspense, Épica). En una primera fase, se hace un contraste de hipótesis χ^2 de Pearson, y se calculan los estadísticos V de Cramer e inercia para comprobar la correlación entre categorías. En una segunda fase, se estudian los residuos corregidos estandarizados con el objetivo de identificar las relaciones par a par de las categoría genéricas.

Se procede, entonces, a presentar y comentar los **resultados (3.3.)** y a analizar cualitativamente las **constelaciones genéricas (3.4.)** formadas. Se analizan las mejores películas de cada constelación y categoría genérica de IMDb, y se estudia la coherencia y pertinencia de los géneros con los que se etiquetan los filmes, identificando dinámicas y aspectos como la hibridación.

A partir del análisis estadístico cuantitativo y del análisis cualitativo, se diseña un **mapa del sistema fílmico (3.5.)**, con los arquetipos temático-tonales que definen el territorio. Así, cada reino (Drama, Comedia, Suspense y Épica) estará definido por una serie de títulos en función de su emoción o tono dominante.

El cuarto y último apartado de la tesis es un **análisis tonal (4)** del filme de Billy Wilder *Con faldas y a lo loco*. Su estructura es la siguiente:

4. ESTUDIO MICROSCÓPICO: ANÁLISIS TONAL DE UN FILME

4.1.1. METODOLOGÍA DEL ANÁLISIS MICROSCÓPICO
4.1.2. ANÁLISIS TONAL DE *CON FALDAS Y A LO LOCO*

El análisis microscópico tiene por objeto determinar la composición emocional de un filme, es decir, qué emociones suscita una película cualquiera a partir del análisis textual de la obra. En la **metodología (4.1.)** se explica la utilización que se hace de la semiótica actancial de Greimas, la semiótica discursiva de McKee, y el modelo semio-cognitivo elaborado en el epígrafe 1.2.4.

A través de ellas, se desglosa en escenas el filme ***Con faldas y a lo loco*** **(4.2.)** y se asigna a cada una de ellas un valor emocional, en función del modelo semio-cognitivo de las emociones, y de la distinción entre lírica y narrativa. Tras la ponderación de cada una de ellas, resulta una composición emocional del filme (con unos porcentajes de alegría, tristeza, suspense y épica), que determina el tono dominante y su ubicación en el mapa del sistema fílmico.

PRIMERA PARTE: MARCO TEÓRICO

I. LAS EMOCIONES

Un filme es como un campo de batalla. Es amor, odio, acción, violencia, muerte. En una palabra: emoción.

Sam Fuller en *Pierrot, el loco* (*Pierrot le fou*, Jean Luc Godard, 1965)

1.1 PSICOLOGÍA DE LAS EMOCIONES

Las emociones han sido abordadas por la filosofía desde sus inicios. Aristóteles y Platón dedicaron numerosos pasajes al *pathos* —la pasión—, término con el que hacían referencia a las emociones, ese cúmulo de estados corporales que se padecen sin intervención de la voluntad. Platón, en el *Fedro*, concibe las emociones como caballos descarriados que deben ser controlados por el auriga de la razón (Platón, 2007, p. 273 y ss.). Aristóteles, por su parte, las definió como aquellos «de los que se derivan dolor y placer, como la ira, la piedad y otros por el estilo, así como sus contrarios, los que, con sus cambios, afectan a las decisiones» (Aristóteles, 2014, p. 141). En ambos planteamientos, compartidos posteriormente por las escuelas helenísticas, las emociones (el *pathos*) se oponen a la razón y son vistas como un obstáculo que impide al hombre alcanzar la *areté* —la virtud— y la *eudaimonia* —la felicidad— los dos objetivos consustanciales de todo ser humano. Las emociones son, por tanto, estados del alma que distorsionan la percepción objetiva de la realidad, el gran enemigo a batir en el camino hacia la felicidad del ser humano. Bajo estas premisas, resulta lógico que el objetivo de estoicos y epicúreos fuese precisamente la *apatía* —*a-pathos*—, es decir, la abolición de toda emoción.

Esta actitud sospechosa hacia las emociones se mantuvo *grosso modo* en el pensamiento occidental hasta la Ilustración. Con el triunfo definitivo de la razón se alcanzó lo que parecía la derrota definitiva de las emociones. Sin embargo, la Ilustración condujo, paradójicamente, al alumbramiento de una nueva concepción del mundo en la que lo irracional, es decir, lo emocional, pugnaba por salir a la superficie. En la segunda mitad del siglo XVIII surgieron la novela gótica y el terror erótico del marqués de Sade, relatos plagados de raptos, asesinatos, violaciones y espíritus malignos que cuestionaban ese supuesto orden perfecto que encarnaba la Ilustración. El Romanticismo se encargó de demostrar que el mundo estaba regido por unas emociones que se manifestaban constantemente: en la furia de la naturaleza, en la ambición del hombre, en el ardor de la carne. En el siglo XIX, personajes como Drácula, Frankenstein, el Horla o Mr. Hyde encarnaron esa realidad oculta del ser humano que habitaba bajo la dulce cobertura de la conciencia y que se manifestaba, de tanto en tanto, en forma de emoción desaforada. La ciencia empieza a prestar atención a las emociones y Charles Darwin, al tiempo que elabora su teoría de la evolución, redacta *La expresión de las emociones en el hombre y los animales* (1872), un pionero e influyente estudio que marcará la concepción de las emociones durante décadas.

Este interés por lo irracional que floreció en el Romanticismo se concretó en 1879 con el nacimiento del laboratorio de psicología experimental de Wilhelm Wundt, el primero en el mundo. Desde entonces, a pesar de que las emociones no han dejado de ser tema de estudio por parte de la filosofía —por ejemplo, Sartre, con su *Bosquejo de una teoría de las emociones* (1939)—, son las miradas específicas de la psicología y el psicoanálisis las que han prevalido en el siglo XX, por lo que nos centraremos en sus aportaciones para trazar el marco teórico con el que trabajaremos.

1.1.1 EL PROCESO EMOCIONAL

1.1.1.1 Definición de emoción

El diccionario de la RAE define **emoción** como «alteración del ánimo intensa y pasajera, agradable o penosa, que va acompañada de cierta conmoción somática» (Real Academia Española, s. f.).

Las emociones son una parte fundamental de los estudios psicológicos. En uno de los trabajos clásicos del ámbito, Kleinginna y Kleinginna recogieron más de cien definiciones de emoción de diferentes autores. Tras hacer un análisis de sus aspectos funcionales, llegaron a su propia definición:

> Complejo conjunto de interacciones entre factores subjetivos y objetivos, mediadas por sistemas neuronales y hormonales que: (a) pueden dar lugar a experiencias afectivas como sentimientos de activación, agrado-desagrado; (b) generar procesos cognitivos tales como efectos perceptuales relevantes, valoraciones, y procesos de etiquetado; (c) generar ajustes fisiológicos...; y (d) dar lugar a una conducta que es frecuentemente, pero no siempre, expresiva, dirigida hacia una meta y adaptativa.
>
> (1981, p. 355)

Por su parte, Fernández Abascal, en la misma línea analítica, define las emociones como:

> Un proceso que implica una serie de condiciones desencadenantes (estímulos relevantes), la existencia de experiencias subjetivas o sentimientos (interpretación subjetiva), diversos niveles de procesamiento cognitivo (procesos valorativos), cambios fisiológicos (activación), patrones expresivos y de comunicación (expresión emocional), que tiene unos efectos motivadores (movilización para la acción) y una finalidad: que es la adaptación a un entorno en constante cambio.
>
> (2012, p. 40)

Estas dos definiciones tan similares ponen de manifiesto que las emociones son un proceso compuesto por una serie de fases bien identificadas: un proceso cognitivo (1), un sentimiento (2), cambios fisiológicos (3) y una conducta (4).

En la experiencia cinematográfica, se observan: el proceso cognitivo necesario para comprender e interpretar lo que sucede en la pantalla; el sentimiento o emoción derivado de esa interpretación; y unos consecuentes cambios fisiológicos que llevan al espectador a llorar, reír o gritar de miedo. En cuanto al cuarto de los elementos, los cambios conductuales, estos tendrán, como veremos, una manifestación vicaria a través de los personajes del filme.

1.1.1.2 Descripción del proceso emocional

Para comprender el proceso emocional en toda su complejidad, procederemos a desarrollar, desde una perspectiva cognitivista, las diferentes fases por las que atraviesa. Estas han sido descritas por numerosos psicólogos a través de diferentes modelos y nomenclaturas (Arnold, 1960; Fernández-Abascal, 2012; Izard, 1991; Keltner et al., 2013; Ortony et al., 1996; Scherer & Ekman, 2009, 2014) que se pueden sintetizar de la siguiente manera:

1.1.1.2.1 Primera fase: el desencadenante emocional

> Todo proceso emocional se inicia con un desencadenante, un cambio significativo en la realidad o en nuestra concepción del mundo que genera una disonancia o desajuste entre esa nueva realidad y la concepción del mundo antes del cambio.
>
> Si el cambio se produce en la realidad, este llega a nuestro organismo a través de los sistemas perceptivos —vista, oído, tacto, gusto, olfato, propioceptivo—; si el cambio se produce en nuestra conciencia, este tiene lugar en la propia actividad mental —por ejemplo, un recuerdo que nos asalte y cambie nuestra visión de la realidad—.

Ortony, Clore y Collins distinguen tres tipos de cambios que generarían emociones de tres clases diferentes: *acontecimientos*, *agentes* y *objetos*.

> Nuestra concepción de los acontecimientos es muy clara: los acontecimientos son simplemente elaboraciones de la gente acerca de las cosas que suceden, consideradas independientemente de cualesquiera creencias que puedan tener acerca de las causas reales o posibles. Nuestra opinión sobre la toma en consideración de los objetos es también completamente simple. Los objetos son los objetos considerados como objetos. Quedan los agentes, que son las cosas a la luz de su real o presunta instrumentalidad o intervención causando los acontecimientos o contribuyendo a ellos.
>
> (Ortony, 1996, p. 23)

Los autores prosiguen razonando que el tipo de emoción que genera cada tipo de cambio es diferente. Así, ante los acontecimientos se puede estar contento o disgustado; ante la acción de los agentes, se puede reaccionar con aprobación o desaprobación; y ante la aparición de objetos, la reacción puede ser de agrado o desagrado. Como ocurrirá en otros aspectos de las emociones, agentes, objetos y acontecimientos no constituyen compartimentos estancos y son, más bien, tres modalidades que pueden presentarse en una misma fuente.

En primer lugar, para que un objeto provoque una reacción emocional, tiene que aparecer, hacer acto de presencia, lo que en sí ya constituye un acontecimiento.

En segundo lugar, considerar acontecimientos y objetos —o simplemente acontecimientos— independientemente de las causas que los provocan supone considerar como entidades autónomas dos aspectos de un único fenómeno. Si nos enfadamos porque alguien nos ha traicionado, resulta imposible separar la traición del traidor. El traidor —el agente— lo es a causa de su acción, y la traición —el acontecimiento— solo tiene lugar si alguien la lleva a cabo. Incluso si la identidad del traidor es desconocida, nos enojamos porque sabemos que hay un responsable de la traición, porque hay un agente. Todo acontecimiento tiene una causa, todo objeto aparece por alguna razón. Y viceversa: todo agente es responsable de algo.

En la experiencia concreta que nos ocupa, la cinematográfica, cada plano o escena que suponga un giro en el desarrollo de la trama será considerada como un *acontecimiento* a nivel emocional.

1.1.1.2.2 Segunda fase: evaluación y valoración del acontecimiento

Todo acontecimiento o cambio experimentado es sometido a un proceso cognitivo que busca determinar la *relevancia* que ese cambio tiene para el sujeto.

Lo primero que hace un individuo ante un acontecimiento es analizar la probabilidad de que este se haya producido, es decir, su grado de novedad o extrañamiento. Un acontecimiento habitual o cotidiano seguramente pasará inadvertido, mientras un hecho inhabitual o extraño llamará nuestra atención. Una vez que ha captado nuestra atención, nuestro cerebro evaluará de un modo instintivo si ese acontecimiento es positivo o negativo para nuestros objetivos. Es la denominada *valencia afectiva* o agrado intrínseco. Se trata de una primera estimación de la situación, rápida pero poco precisa, realizada con procesos automáticos y con un bajo nivel de conciencia (Öhman, 1994). El caso arquetípico sería nuestra actitud de alerta ante una serpiente.

Tras esta primera evaluación instintiva del acontecimiento experimentado, analizaremos la *relevancia* que tiene para nuestra vida, es decir, si se trata de un obstáculo inesperado a nuestros objetivos o de un pasito más hacia la consecución

de nuestras metas, la satisfacción de nuestras necesidades o el mantenimiento de nuestra supervivencia. Además, estimaremos quién o qué es la *causa o agente* responsable de ese acontecimiento que nos acerca o nos aleja de nuestros objetivos, puesto que la emoción experimentada no será la misma si nuestro ordenador dejó de funcionar por viejo, porque uno de nuestros hijos derramó un vaso de agua sobre él, o porque alguien se enfadó con nosotros y lo lanzó al suelo con rabia.

Con el análisis hecho, el cerebro resuelve cómo afrontar la nueva situación, es decir, si resulta más conveniente alegrarse, entristecerse, enfadarse o asustarse —o una combinación de todas ellos— para adaptarse a la nueva situación. En este sentido, ya hemos dicho que existen dos posibilidades: en la primera, la emoción experimentada nos prepara para la acción, para acometer los cambios necesarios en la realidad mediante la lucha o la huida que restituyan el orden perturbado por el cambio —denominado *potencial de afrontamiento enfocado al problema* (Scherer, 1988, 1990)—; en la segunda, la emoción experimentada no nos predispone para la acción, sino para que nuestros patrones mentales se adapten a la nueva realidad —*potencial de afrontamiento enfocado a la emoción* (Scherer, 1988, 1990)—.

En la valoración del afrontamiento se analizan las consecuencias que pueden tener nuestras decisiones y las probabilidades de éxito. Asimismo, tendremos en cuenta las normas y leyes que dictan si nuestra solución al problema puede acarrearnos otros problemas de tipo legal, o la reprobación y rechazo por parte de la sociedad.

Resumiendo, este proceso cognitivo al que sometemos cualquier circunstancia nueva en nuestras vidas se compone, esencialmente, de una primera evaluación, simple e instintiva, que determina el grado de excepcionalidad —la *novedad*— y su sentido positivo o negativo —la *valencia*—. Y una segunda valoración, más compleja y racional, compuesta por la determinación de su influencia en nuestras metas y objetivos —la *relevancia*—, la identificación de las causas y los responsables —la *causa o agente*—, y la estimación de las consecuencias que tendrían las hipotéticas respuestas que podríamos dar —la *ley*—.

Este proceso cognitivo de evaluación y valoración fue descrito por Klaus R. Scherer (1984, 1988, 1990) y otros psicólogos de la emoción (Forgas, 1993; Frijda, 1986; Roseman et al., 1996; Smith & Ellsworth, 1985) con denominaciones y enfoques muy similares.

1.1.1.2.3 Tercera fase: la activación de la emoción

Es la fase de la experiencia emocional propiamente dicha, y afecta a los siguientes aspectos de la persona:

- Experiencia subjetiva: son los sentimientos que producen en el individuo las emociones experimentadas. En este sentido, resulta especialmente relevante la aportación de Cabanac (2002) quien considera que la experiencia subjetiva de la emoción —el sentimiento— se puede definir con los siguientes cuatro parámetros: la *duración* del evento (t), el *tono o matiz emocional* (x), la *intensidad* (y) y el *grado de placer o displacer* (z).

- Efectos fisiológicos: son las alteraciones que se producen en el sistema nervioso central, periférico y endocrino. Así, cuando se experimenta una emoción se pueden observar cambios en el ritmo cardiaco, la presión arterial, la conductancia de la piel, la temperatura periférica, el ritmo respiratorio o el tono muscular.

- Afrontamiento: es la forma en la que hacemos frente a los acontecimientos en función de la emoción sentida. Es la solución que damos a la nueva circunstancia introducida por el acontecimiento. En el caso del miedo, el afrontamiento típico es la huida o la evitación; en el caso de la ira, la agresión; en la tristeza, la reflexión y la reintegración; y en la alegría, el disfrute y acercamiento.
- Expresión facial y corporal: son los gestos y posturas que adopta el cuerpo, y especialmente el rostro, para comunicar la experiencia de una determinada emoción. Cada emoción tiene una expresión determinada que permite a los demás reconocerlas y discriminarlas. Es el rasgo de la activación emocional más fácilmente objetivable. A partir de su estudio, Ekman diseñó el FACS (Sistema de Codificación de Acción Facial), sistema compuesto de pequeñas unidades de movimiento que permiten definir de modo unívoco y preciso las expresiones faciales asociadas a una emoción concreta. A su vez, los experimentos de Ekman dieron soporte empírico a la existencia universal, independiente de las diferencias culturales, de una serie de emociones primarias reconocibles por todos los seres humanos: la alegría, la tristeza, la ira, el miedo, la sorpresa y el asco.

1.1.1.3 La perspectiva biológica de las emociones

El proceso emocional se genera en el sistema nervioso central. De ahí que, en la psicología de las emociones, haya una perspectiva biológica que indaga en los mecanismos cerebrales que hay detrás de los procesos emocionales, la denominada *neurociencia afectiva* (Davidson et al., 2003; Panksepp, 1998).

El primero en proponer la existencia de centros específicos de la emoción en el sistema nervioso fue Walter R. Cannon en la primera mitad del siglo XX (Fernández-Abascal, 2012, p.48). Cannon planteó un mecanismo por el que los estímulos ambientales se transmitían, a través del tálamo, a la corteza cerebral, para después regresar al tálamo y generar la respuesta emocional correspondiente. Los experimentos realizados en primates, las neuroimágenes en sujetos sanos y las lesiones observadas en individuos como el célebre Phineas Gage (Damasio, 2009, p. 21-73) mostraron, además, la influencia que tenían el córtex prefrontal anterior en la modulación de las emociones, y el córtex cingulado anterior en la toma de decisiones. Posteriormente, las aportaciones de Papez (1937), McLean (1952), ampliaron los núcleos cerebrales implicados en la emoción a la amígdala y el hipocampo.

En este sentido destacan las aportaciones del francés Paul LeDoux. Mediante diversos experimentos con ratas, en su obra *El cerebro emocional* (1999), el neurocientífico concluye que las emociones son fundamentalmente procesos cerebrales automáticos que operan al margen de la conciencia. En sus estudio sobre el miedo, LeDoux observó que los estímulos son procesados por el cerebro siguiendo un doble circuito: la vía lenta y la vía rápida. La vía rápida procesa los estímulos exteriores enviando la información recibida en el tálamo directamente a la amígdala, que valora el peligro que supone el estímulo a partir de la memoria emocional almacenada en ella. Este rápido procesamiento explicaría la reacción instintiva que tenemos ante determinados estímulos como un ruido o una aparición inesperadas. La vía lenta, en cambio, implica un proceso cognitivo en el que las percepciones son sometidas a evaluación. Dicha evaluación es ejecutada, a partir de la información recibida desde el tálamo, por el córtex prefrontal y el córtex cingulado, que estima la relevancia y el sentido del estímulo en función de los intereses y necesidades del individuo. Con la evaluación realizada, el estímulo llega de nuevo a la amígdala, desde donde se emite la respuesta emocional definitiva. Aunque el estudio de LeDoux se centra en el miedo, por ser el evolutivamente más primitivo

y permitir su estudio en animales, sus conclusiones sitúan la evaluación cognitiva en el centro de los procesos emocionales.

El modelo neurológico de LeDoux es coherente con las teorías de la emoción actualmente más aceptadas, que tienen en el procesamiento cognitivo la base de sus razonamientos. En concreto, comprobaremos cómo el modelo de LeDoux encuentra su correlato cognitivo en la teoría del *appraissal* de Magda Arnold.

1.1.1.4 La perspectiva cognitiva de las emociones

La perspectiva cognitiva de las emociones encuentra su detonante en los experimentos realizados a principios de siglo por Gregorio Marañón. En 1924 el médico español llevó a cabo un experimento en el que inyectó adrenalina a 210 participantes, provocándoles reacciones fisiológicas propias de un proceso emocional. Sin embargo, aproximadamente un tercio de estos individuos declararon haber sentido emociones «frías» (Marañón, 1924/1985), es decir, que reconocían sentirse como si estuvieran alegres o temerosos, pero sin estarlo. Similar al experimento de Marañón, pero de mayor impacto en los estudios sobre las emociones, fue el llevado a cabo por Jerome Singer y Stanley Schachter (1962). También suministraron adrenalina —concretamente epinefrina— a varios grupos de estudio, provocando en todos ellos una activación fisiológica (*arousal*) que fueron incapaces de explicar a pesar de su compatibilidad con una reacción emocional. Ambos experimentos demostraban que, a pesar de que existiese la reacción fisiológica típica de la emoción, esta no puede existir sin un proceso cognitivo asociado, condición necesaria para que la emoción tenga lugar.

A partir del experimento de Schachter y Singer surge un concepto nuclear de las teorías cognitivas de la emoción: el concepto de *apreciación*. Fue Magda Arnold la primera en señalar la importancia de los procesos valorativos en la aparición de las emociones (Fernández-Abascal, 2012, p. 65). Arnold utilizó el término apreciación —*appraisal* en el original— para designar la evaluación o valoración cognitiva que el individuo hace de los acontecimientos. Para que la valoración tenga lugar es necesario que exista un modelo de referencia con el que comparar y medir el «valor» de ese nuevo acontecimiento. Arnold denomina a este modelo el *yo ideal*, una imagen del ser determinada por un sistema de valores que da sentido, ordena y motiva las acciones del ser humano. Según Arnold, el *yo ideal* es la fuente primigenia de la motivación del ser humano, su objeto de deseo hacia el que orienta todo su programa narrativo. Las emociones estarían directamente relacionadas con el yo ideal, puesto que:

> el sistema motivacional de una persona se establece y organiza en torno a su *yo ideal*. A medida que este ideal se integra y articula en su actividad cotidiana, determina sus acciones posteriores. Siempre que algo parezca atractivo o placentero, también es evaluado en función de su contribución u obstaculización al ideal que aspira.[1]
>
> (Traducido de Arnold, 1960, p. 286)

En la misma línea se sitúan las investigaciones de Nico Frijda, Andrew Ortony, Klaus Scherer o Richard Lazarus, quien definió la valoración cognitiva como «aquel proceso que determina las consecuencias que un acontecimiento dado provoca en el individuo» (Lazarus, 1986, p. 56).

---

[1] A man's motivational system is established and organized around his *self-ideal*. As his ideal becomes integrated and articulated in his everyday activity, it determines his further actions. Whenever anything seems attractive or pleasant, it is also appraised as it contributes or detracts from the ideal toward which he aims.

El *yo ideal* entronca con otro concepto fundamental en psicología: las *metas* u *objetivos*. Los acontecimientos que supongan un obstáculo para el acercamiento o mantenimiento de nuestros objetivos serán procesados con una emoción de valencia negativa, mientras que los acontecimientos que supongan la confirmación o consumación de nuestras metas serán experimentados con alegría, euforia o satisfacción, en definitiva, con una emoción de valencia positiva (Fernández-Abascal, 2012, p. 121). Sin embargo, la cuestión no es tan sencilla. No es lo mismo desear —y trabajar por— aprobar un examen de Derecho romano que desear —y no poder hacer nada por —que se revierta el cambio climático. En este sentido, Ortony, Clore y Collins (1996, p. 48-55) clasificaron las metas en tres tipos: las *metas de persecución activa* (A), las *metas de interés* (I) y las *metas de relleno* (R).

Las *metas de persecución activa* (A) son «el tipo de cosas que *uno quiere tener hechas*» (Ortony, 1996). Básicamente, son los objetivos con sentido elevado que nos proponemos, como casarnos con una determinada persona, convertirnos en un abogado de prestigio o tener hijos. Dentro de esta categoría, las metas se organizan en una estructura piramidal, de tal forma que muchas de ellas son una vía para conseguir otras más valiosas. Por ejemplo, aprobar Derecho romano con nota sería, junto a otras muchas, una meta instrumental para conseguir ser un abogado de prestigio.

Las *metas de interés* (I) representan «el tipo de cosas que *uno desea ver suceder*» (Ortony, 1996). Son metas que exceden la capacidad del individuo para cumplirlas, como por ejemplo, revertir el cambio climático o que la gente consiga lo que se merece. Aun cuando están fuera de nuestro alcance, sí podemos colaborar con el cumplimiento de este gran objetivo poniendo nuestro granito de arena con metas tipo A, como ir al trabajo en bicicleta o bajar un grado la temperatura de la calefacción para reducir nuestra huella de carbono.

Por último, las *metas de rellenado* (R) son todas aquellas metas de carácter cíclico necesarias para conseguir cualquier otro tipo de meta, como echar gasolina o hacer la compra (Ortony, 1996).

Las metas I se relacionan con las metas A y, en conjunto, forman una estructura de deseos que sobresale, como la punta de un iceberg, por encima de la estructura de ideas y creencias —valores— que cada individuo posee sobre la realidad y sobre uno mismo. A esta estructura la denominamos *concepción del mundo*. El valor de las metas u objetivos no es intrínseco, sino que viene determinado por nuestra escala de valores o concepción del mundo. Así, hay personas —o personajes— para las que lo más importante son la riqueza y el poder, mientras que para otras lo es amar y ser amado, o tener una estabilidad y seguridad en todos los aspectos de la vida. De esta manera, objetivos y concepción del mundo forman una unidad coherente y orgánica en todo individuo y que determina la naturaleza de las emociones experimentadas ante los acontecimientos. Si el acontecimiento confirma nuestra visión del mundo y nos aproxima a nuestro objetivo, sentiremos euforia o alegría; si el acontecimiento amenaza nuestra concepción de la realidad, sentiremos miedo; si el acontecimiento no solo amenaza, sino que echa por tierra nuestra concepción de la realidad de un modo inasumible, sentiremos ira; y si el acontecimiento, además de derribar nuestra concepción del mundo, entierra cualquier posibilidad de recuperarla, sentiremos tristeza.

Según la concepción cognitiva de las emociones, en un filme el *yo ideal* del sujeto protagonista equivale a la consecución de du objetivo o meta. Las reacciones emocionales vendrían determinadas por la valoración —el *appraisal*— que el sujeto protagonista hace de los acontecimientos narrativos —el *yo real*— en función de su significado con respecto a ese *yo ideal* encarnado en la consecución del objeto. Pero ¿cuál es el *yo ideal* del espectador que ve un filme? Durante el visionado de una película el espectador experimenta, como veremos,

una doble identificación empática. Por un lado, se identifica normalmente con el sujeto protagonista, haciendo suyo su deseo, por lo que su yo ideal durante la proyección coincide con el del protagonista. Por otro lado, el espectador se identifica con el autor o autores del filme a través de su mirada. En este caso, el *yo ideal* del autor no se manifiesta en un objeto de deseo, sino en la concepción del mundo que este expresa a través del filme. El *yo ideal* del autor es su imagen del mundo, su verdad.

El espectador plenamente identificado con el autor y con el protagonista del filme experimentará, en cada escena, la emoción derivada de la evaluación de los acontecimientos en función del objetivo del protagonista y la concepción del mundo del autor. Pero para que esto suceda, el *yo ideal* del espectador debe ser compatible con el del filme. Si este contraviene los esquemas mentales del espectador, la emoción experimentada por este no será la esperada por los autores del filme.

1.1.2 TIPOS DE EMOCIONES

1.1.2.1 El espectro emocional

Es el propio lenguaje el que nos da una idea del enorme espectro emocional que es capaz de atravesar al ser humano: tristeza, melancolía, desamparo, envidia, soberbia, miedo, terror, pavor, satisfacción, alegría, júbilo, sorpresa, admiración, compasión, asco, celos, esperanza, expectación, confianza… Pudiera pensarse que este abanico de términos es común a todas las culturas, pero esto no es así. Los chewong, un grupo aborigen de Malasia, utilizan solo ocho términos diferentes para hablar de sus emociones: chan (furia), hentugn (miedo), punmen (gustar), meseq (celos), lidva (vergüenza), hanrodm (orgullo), imeh (querer), lon (querer mucho) (Howell, 1984). En el otro extremo, los chinos de Taiwan poseen un vocabulario de más de 700 palabras para referirse a sus estados emocionales (Boucher, 1979).

En su *Diccionario de los sentimientos* (2002), José Antonio Marina y Marisa López Penas exploran las palabras en español relativas a los sentimientos, estableciendo proximidades y rasgos comunes para intentar poner un poco de orden en el vasto bosque de las emociones. En concreto, proponen 22 familias en las que organizar las emociones agrupando términos afines.

FAMILIA	EMOCIÓN PRINCIPAL	DESCRIPCIÓN	EMOCIONES ASOCIADAS
I	Deseo	Experiencia de un impulso, necesidad o motivación.	Ansia, afán, capricho, coacción
II	Asco	Experiencia de aversión física, psicológica o moral.	
III	Euforia	Experiencia de la propia vitalidad y energía.	Ánimo
IV	Desánimo	Experiencia de la falta de la propia vitalidad y energía.	Debilidad, desgana
V	Ansiedad	Experiencias negativas de cambio o alteración	Intranquilidad, impaciencia
VI	Alivio	Experiencia de ausencia o disminución de una alteración desagradable.	Tranquilidad, seguridad
VII	Inseguridad	La falta de los recursos necesarios para conocer o actuar producen un sentimiento negativo que inhibe la acción.	Confusión
VIII	Aburrimiento	Experiencia de la ausencia de estímulos relevantes o activadores	
IX	Ira	Sentimientos negativos contra lo que obstaculiza el deseo.	Furia, enfado, rencor

FAMILIA	EMOCIÓN PRINCIPAL	DESCRIPCIÓN	EMOCIONES ASOCIADAS
X	Odio	Experiencia de aversión duradera o negación del valor de alguien.	Desprecio, desamor
XI	Envidia	El bien de una persona provoca el malestar en otra	Celos
XII	Miedo	Experiencia de la aparición de un peligro o de algo que excede la posibilidad de control del sujeto.	Susto, horror, fobia
XIII	Expectación	Experiencias derivadas de una evaluación positiva del futuro.	Esperanza, confianza
XIV	Decepción	Experiencia de cómo una previsión agradable resulta desmentida por los hechos.	Fracaso
XV	Desesperanza	Experiencias derivadas de una evaluación negativa del futuro.	Desconfianza
XVI	Tristeza	Experiencia de la pérdida del objeto de nuestros deseos o proyectos.	Compasión, melancolía, nostalgia, desamparo, resignación
XVII	Sorpresa	Experiencias derivadas de la aparición de algo no habitual.	Pasmo, admiración, respeto, sentimiento religioso, sentimiento cómico, sentimiento estético
XVIII	Alegría	Experiencias derivadas de la realización de nuestros deseos y proyectos.	Satisfacción, júbilo, felicidad
XIX	Gratitud	Experiencias provocadas por el bien que se ha recibido de una persona.	
XX	Amor	Experiencia y deseo de un bien.	Amor erótico, amistad, cariño, filantropía
XXI	Orgullo	Experiencias derivadas de la evaluación positiva de uno mismo.	Soberbia, pundonor
XXII	Culpa	Experiencias derivadas de la evaluación negativa de uno mismo.	Vergüenza, autodesprecio, inferioridad

Tabla 1. Familias de emociones de Marina y López Penas (2002).

1.1.2.2 Las emociones primarias

Los psicólogos también han intentado clasificar las emociones atendiendo a diferentes criterios. De todas las propuestas planteadas, las que han tenido una mayor trascendencia en la psicología de las emociones son las que proponen la existencia, desde un punto de vista evolutivo, de una serie de emociones primarias de carácter universal.

En todas estas clasificaciones, sus autores buscan establecer unas emociones elementales —las *emociones primarias*— a partir de las que construir el resto —las *emociones secundarias*—. Si analizamos las conclusiones a las que llegan los psicólogos, veremos que prácticamente en todas ellas aparecen una serie de emociones recurrentes. Así:

- Según el tipo de afrontamiento, Arnold (1960) identifica la ira, el miedo, la tristeza, el odio, el valor, la esperanza, el deseo, la desesperación, el desaliento, la aversión y el amor.
- Según el tipo de procesamiento, Izard (1991) concluye la existencia de la ira, el miedo, la alegría, la sorpresa, la excitación, la culpa, la vergüenza, el desprecio, el asco y la ansiedad.
- Según la relación con los instintos, McDougall (1908/2013), señala la ira, el miedo, el asombro, la euforia, el asco, el sometimiento y la ternura.
- Según la descarga nerviosa, Tomkins (1984) llega a la ira, el miedo, la alegría, la sorpresa, el asco, la vergüenza, la ansiedad, el desprecio y el interés.
- Según la teoría comunicativa de las emociones (Oatley & Johnson-Laird, 1987), las emociones primarias son la ira, el miedo, la alegría, la tristeza y el asco.

– Según la adaptación biológica, Plutchnik (1980) identifica la ira, el miedo, la alegría, la tristeza, la sorpresa, el asco, la aceptación y la expectación. Además, Plutchnik ordena estas ocho emociones en una rueda, de tal forma que la alegría y la tristeza aparecen dispuestas en polos opuestos dibujando un primer eje, y la cólera y el miedo en un segundo eje perpendicular al primero.



Imagen 1. Rueda de las emociones de Robert Plutchik

Por su carácter subjetivo y cambiante, el estudio de las emociones desde un punto de vista científico plantea no pocas dificultades. La ciencia debe ser empírica, objetiva, verificable, metodológica y universal, aparentemente todo lo contrario de una emoción. Desde este punto de vista, cobran especial relevancia los estudios de Paul Ekman y Wallace Friesen (1969).

En 1967 Paul Ekman se propuso resolver un dilema fundamental en la psicología: determinar si las emociones eran, como defendía Margaret Mead (1935/2006), una expresión cultural más, o si, como sugería Charles Darwin (1872/1984), las emociones eran universales. Para ello, Ekman viajó a Papúa Nueva Guinea con una serie de imágenes de personas norteamericanas expresando diferentes emociones. Ekman mostró estas imágenes a los miembros de una tribu de la selva papuana que no habían tenido contacto con el exterior. En contra de lo que se pensaba hasta ese momento, los miembros de la tribu fueron capaces de reconocer las emociones de las personas fotografiadas. En una segunda fase del experimento, Ekman fotografió a los nativos papuanos escuchando una serie de relatos escritos para suscitar en el oyente determinadas emociones, como, por ejemplo, la muerte de un hijo, el reencuentro con un amigo o una violenta discusión. Ekman se llevó estas imágenes de regreso a los Estados Unidos y se las mostró a ciudadanos norteamericanos con el objeto de ver si eran capaces de identificar las emociones que habían experimentado los miembros de la tribu. También reconocieron las expresiones faciales y pudieron asignarles un valor emocional. Los resultados permitieron a Ekman concluir la existencia de un cierto número

de emociones básicas y universales, innatas y no condicionadas por la cultura. Estas emociones eran la sorpresa, el asco, el miedo, la alegría, la tristeza y la ira, en las cuales se inspiró Plutchik para componer su rueda (ver Imagen 1).

Estas seis emociones básicas aparecen también en las otras cinco propuestas presentadas: el miedo y la ira están presentes en todas (7), mientras que el asco (6), la alegría (5), la sorpresa (4) y la tristeza (4) aparecen en más de la mitad. Si consideramos la euforia y el asombro, respectivamente, como sinónimos de alegría y sorpresa, las cifras aumentan. Se observa, pues, un amplio consenso y la evidencia científica suficiente para que, en el ámbito de este trabajo, podamos considerar como emociones primarias el miedo, la ira, la alegría, la tristeza, la sorpresa y el asco.

1.1.2.2.1 Miedo, asco, sorpresa

1.1.2.2.1.1 Sorpresa

La sorpresa es la emoción que se experimenta como reacción a un acontecimiento imprevisto, novedoso o extraño, discrepante en cualquier caso con la visión del mundo del individuo.

Izard (1991) incluye la sorpresa en su lista de emociones básicas, aunque reconoce que no tiene las características del resto. Incluso hay autores que llegan a cuestionar que se trate realmente de una emoción (Ortony et al., 1996), puesto que no tiene valencia, ya que se trata de la única emoción hedónicamente indeterminada. La sorpresa es un estado transitorio que dura lo que tarda en aparecer la emoción posterior. Incluso podemos considerar que todas las emociones primarias se inician con un sentimiento más o menos intenso de sorpresa, una reacción primera al acontecimiento novedoso, que desaparece cuando este es evaluado por el individuo y traducido emocionalmente.

Además, si atendemos a la expresión facial de la sorpresa, comprobamos que esta tiende a confundirse con el miedo (Gosselin & Simard, 1999), puesto que estas dos emociones son las que comparten más unidades de acción según el Sistema de Codificación Facial (FACS) desarrollado por Ekman y Friesen. Así, la sorpresa implica la activación de dos, tres o cuatro unidades de acción, mientras el miedo supone la activación de estas mismas unidades de acción más el descenso de las cejas y el alargamiento de la comisura de los labios (Ekman & Friesen, 1978).

En la experiencia cinematográfica la sorpresa tiene un destacado papel, sobre todo en el género de terror, donde abunda una clase muy particular: el *susto*.

Autores como Ekman no consideran el susto o sobresalto una emoción, sino un reflejo físico (2017). Ekman aduce que la duración de un susto es menor al de una sorpresa y que el anuncio de un susto —Ekman pone de ejemplo la detonación de un disparo— no elimina la reacción al susto, algo que sí sucede con la sorpresa. Sin embargo, un susto no es como el reflejo físico ante una luz que nos deslumbra o unas cosquillas. Un susto requiere de un proceso cognitivo para que se produzca y, por tanto, se trata de un proceso emocional.

En la obra de cabecera *El cine según Hitchcock* (Truffaut, 2011), el director británico explicaba la diferencia entre un susto —o sorpresa— y el suspense mediante el ejemplo de una escena.

> Nosotros estamos hablando, acaso hay una bomba debajo de esta mesa y nuestra conversación es muy anodina, no sucede nada especial y de repente: bum, explosión. El

> público queda sorprendido, pero antes de estarlo se le ha mostrado una escena completamente anodina, desprovista de interés. Examinemos ahora el suspense. La bomba está debajo de la mesa y el público lo sabe, probablemente porque ha visto que el anarquista la ponía. El público sabe que la bomba estallará a la una y sabe que es la una menos cuarto (hay un reloj en el decorado); la misma conversación anodina se vuelve de repente muy interesante porque el público participa en la escena. Tiene ganas de decir a los personajes que están en la pantalla: «No deberías contar cosas tan banales; hay una bomba debajo de la mesa y pronto va a estallar». En el primer caso, se han ofrecido al público quince segundos de sorpresa en el momento de la explosión. En el segundo caso, le hemos ofrecido quince minutos de suspense.
>
> (Truffaut, 2011, p. 61)

Existen, como vemos, objeciones importantes a la consideración de la sorpresa como una emoción independiente del miedo. Si atendemos a la expresión facial, la sorpresa y el miedo comparten las mismas unidades de acción, y en el cine de terror, las sorpresas en forma de susto constituyen uno de los mecanismos más empleados para provocar miedo en el espectador. Por todo ello, en el desarrollo de esta tesis, las sorpresas en forma de susto serán consideradas como una variedad del miedo.

La sorpresa, en términos generales, no será considerada como una emoción primaria más —como la alegría, el miedo, la tristeza o la ira—, sino como un elemento indispensable de cualquier película de calidad que haga del argumento una constante sucesión de acontecimientos inesperados. Este tipo de sorpresa argumental de intensidad moderada y duración breve se convertirá, tras el proceso evaluativo del espectador, en una emoción de alegría, tristeza, ira o miedo.

1.1.2.2.1.2 Asco

El asco es una emoción que ya aparecía tipificada por Darwin en su obra *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre* (1872/1984, p. 395). Rozin y Fallon definen el asco como «repulsión frente a la posibilidad de ingerir una sustancia ofensiva. Objetos y sustancias ofensivas son aquellos que tienen propiedades contaminantes» (Rozin & Fallon, 1987, p. 23).

Rozin, Haidt y McCauley (2005) identificaron siete elicitadores del asco: alimentos en mal estado (1); las secreciones corporales de todo tipo, como heces, saliva o semen (2); ciertos animales, como gusanos, cucarachas o ratas (3); ciertas conductas sexuales, como la necrofilia, el incesto o el sexo anal (4); los muertos (5); los trozos de cuerpos (6); y en general, la falta de higiene.

Rozin y Fallon (1987) también demostraron que en la repulsión derivada del asco se observaban dos principios descritos por James Frazer (1905/1989) y Marcel Mauss (1902/2001) y que tienen lugar en un amplio conjunto de prácticas y creencias de índole mágico. En primer lugar, la ley de contagio de Frazier, según la cual, el mero contacto con un ser de características indeseables o con un objeto que ha estado en contacto con este ser es suficiente para transmitir a la persona en cuestión sus características nauseabundas. Este principio lo podemos observar en las figuras fantásticas del vampiro, el zombi o en los extraterrestres de *La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasion of the Body Snatchers*, Don Siegel, 1956). En segundo lugar, el principio de similitud de Mauss puede resumirse en la idea de que «la imagen es igual al objeto», es decir, que la figura inanimada de un monstruo puede generar el mismo asco que un monstruo viviente y amenazante.

Aparte del asco a sustancias físicas o seres enfermos, sucios o deformes, el ser humano también puede sentir asco a ciertos actos morales como los abusos, las mentiras o el maltrato. Tanto esta repugnancia moral como las leyes de Frazier y Mauss demuestran que el asco es una emoción en la que el individuo identifica ciertos seres o sustancias como un peligro para su integridad física o moral. Como con el resto de emociones, no podemos decir que haya sustancias o seres intrínsecamente asquerosos. El asco se experimenta tras procesar cognitivamente la sustancia, el acto o el ser, y evaluarla como potencialmente peligrosa para nuestra idea de belleza y orden. Lo asqueroso cuestiona nuestra concepción del mundo, rompiendo el orden establecido, sacando fuera lo que debe estar dentro (mocos, orina, saliva…), introduciendo en el interior lo que debe estar fuera (gusanos, cucarachas, bacterias…), o haciendo realidad prácticas prohibidas por el orden legal y moral (robos, violaciones, abusos, traiciones…).

El asco tiene mucho en común con el miedo: las dos emociones tienen alta activación, valencia negativa y provocan conductas de retirada (Yartz & Hawk, 2002). Los resultados de varias investigaciones sugieren que el asco está íntimamente relacionado con las conductas fóbicas: así, pacientes con ansiedad y fobia a animales como arañas y serpientes presentan una elevada sensibilidad al asco (De Jong & Merckelbach, 1998).

En este mismo sentido apuntan la literatura y el cine fantásticos (G. M. Smith, 2003, p.47), donde abundan las reacciones conjuntas de asco y miedo ante el descubrimiento de criaturas monstruosas:

> «Ahora que he terminado, la belleza del sueño había desaparecido y el *asco* había llenado mi corazón».
>
> «Estaba aterrorizado, desde luego, e intensamente excitado e indignado ante tales criaturas *repulsivas* que se alimentaban de piel humana».
>
> «Al sentirlas en mi piel perdí completamente la cabeza, y entonces las pisé, las machaqué y aplasté con los pies y las piernas, sin saber que estaba emitiendo una especie de grito ronco sin sentido —"¡Uhhh! ¡Uhhh! ¡Uhhh!"— de miedo y *repugnancia* animal».
>
> «Entonces me sobrevino una suerte de *aversión*, como el primer estadio de una enfermedad, y un deseo salvaje de liberarme de algo».
>
> (Carroll, 2005, pp. 52-61)

Estos fragmentos citados por Nöel Carroll, correspondientes a *Frankenstein* (Mary Shelley, 1818), *Sea Riders* (H.G. Wells, 1896), *La invasión de los ladrones de cuerpos* (Jack Finney, 1954) y *Drácula* (Bram Stoker, 1897), muestran cómo miedo y asco aparecen íntimamente relacionados en la literatura fantástica y de terror.

Por otro lado, si atendemos al género cinematográfico del asco, el *gore*, este surgió precisamente como un subgénero del terror. La primera película *gore*, *Blood Feast* (Herschell Gordon Lewis, 1963) está inspirada en *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960). Precisamente fue la razón que impulsó a Hitchcock a rodar *Psicosis* en blanco y negro —que no se viera el rojo de la sangre por considerarlo demasiado impactante para los espectadores— lo que llevó a Gordon Lewis a rodar su *Blood Feast* en color. La repulsión que podía generar el realismo de la sangre roja y los miembros descuartizados abrió un nuevo campo de posibilidades creativas que cristalizaron en el *gore*. Con la abolición del código Hays y el estreno de *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*, George A. Romero, 1968), diferentes dosis de miedo y asco aparecen en las tres décadas siguientes, tanto en el cine de terror como en el *thriller*

policiaco —*La matanza de Texas* (*The Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hopper, 1974), *Alien, el octavo pasajero* (*Alien*, Ridley Scott, 1978), *Holocausto caníbal* (*Cannibal Holocaust*, Ruggero Deodato, 1979), *Posesión infernal* (*The Evil Dead* , Sam Raimi, 1982), *Braindead: tu madre se comió a mi perro* (*Braindead*, Peter Jackson, 1992) o *Saw* (James Wan, 2004), *Taxi driver* (Martin Scorsese, 1976), *Seven* (David Fincher, 1998) o *Perdida* (*Gone Girl*, David Fincher, 2016), por poner algunos ejemplos—.

La evidente proximidad entre el asco y el miedo, y su presencia conjunta en la literatura fantástica y el cine de terror, sugiere también su consideración conjunta. Así, de la misma forma que hicimos con la sorpresa, en la teoría de los reinos cinematográficos que desarrollamos, integraremos el asco en la familia del miedo.

1.1.2.2.1.3 Miedo

El miedo es la emoción más investigada por investigadores y teóricos (Martín Díaz, 2010, p. 249). Podemos definirlo como «un estado emocional negativo o aversivo con una activación muy elevada que incita la evitación y el escape de las situaciones que amenazan la supervivencia o el bienestar del organismo» (Ohman, Flykt y Lundkvist, 2000, p. 300). Como indica Fernández Abascal, «el miedo también implica una inseguridad respecto de la propia capacidad para soportar o mantener una situación de amenaza» (Fernández-Abascal, 2012, p. 250).

Las características subjetivas del miedo son la tensión, el desasosiego, el malestar, la preocupación y el recelo por la propia seguridad o la salud (Martín Díaz, 2010, p. 255). Es sin duda la emoción de la que mejor se conoce su mecanismo cerebral. El «sistema del miedo» (LeDoux, 1999) se compone de una serie de circuitos que procesan los estímulos recibidos a través de los sentidos con el objeto de adoptar una reacción. La información sensorial llega al tálamo. Desde allí continúa por dos vías: una que va directamente a la amígdala para generar una respuesta rápida e instintiva, pero poco precisa; y otra que pasa por el córtex y el hipocampo, donde el estímulo recibido es dotado de significado mediante su comparación con recuerdos pasados. Desde el hipocampo, la información llega de nuevo a la amígdala, donde se lleva a cabo la evaluación final de la situación y se determina la conducta a seguir.

En el miedo, el sujeto, además de experimentar algo contrario a sus deseos, pierde el control de la situación, se siente a merced de las circunstancias e incapaz de hacerles frente. De ahí, el surgimiento de actitudes de evitación y huida, y es que el miedo nos sirve para evitar un peligro, para escapar y protegernos de una causa que amenaza nuestra integridad física o moral.

A veces, ese peligro del que huimos es ilusorio. De ahí el surgimiento de multitud de fobias —claustrofobia, agorafobia, aerofobia, brontofobia, amaxofobia…— en las que el sujeto que las sufre, al tiempo que experimenta un miedo desproporcionado a la situación (Marks, 1975) es consciente de la irracionalidad de la situación.

Parecido a las fobias es el proceso que se experimenta con las películas de terror o *thrillers*, en los que el espectador puede llegar a sentir auténtico pánico a pesar de ser consciente en todo momento de la inexistencia real del peligro.

1.1.2.2.2 Ira

La ira es «el sentimiento que emerge cuando la persona se ve sometida a situaciones que le producen frustración o que le resultan aversivas» (Domínguez Sánchez, 2010, p. 317). La ira aparece ante situaciones frustrantes o aversivas que ponen en peligro

o dañan directamente nuestra concepción de la realidad. La ira es el motor de la ambición, de las revoluciones, de las guerras, del progreso.

A diferencia del miedo, la ira incita a la acción, ya que dota al individuo de la energía necesaria para acometer los cambios necesarios para restituir nuestra concepción de la realidad previa al cambio. Si en el miedo sentimos que el enemigo es más fuerte que nosotros, en la ira sentimos que nosotros somos más fuertes que el enemigo.

Como vimos, en la concepción del mundo se halla no solo nuestra imagen de cómo es la realidad, sino también de cómo queremos que sea en el futuro, es decir, de nuestros deseos y objetivos. Por ello, la ira se asocia, en algunos casos, con el éxito académico, profesional y social. Gracias a la ira, somos capaces de acometer empresas que, sin su concurso, no osaríamos emprender o abandonaríamos al primer contratiempo (Domínguez Sánchez, 2010, p. 321).

Cuanto más alejados de la realidad estén nuestros objetivos, la ira surge con más facilidad. Así, las personas con una elevada autoestima y alto narcisismo son más propensos a la ira, emoción que es utilizada como un método de defensa de la autoestima (Papps & O'Carroll, 1998). La capacidad de adaptación del narcisista es menor y su concepción de la realidad es más rígida e inflexible, por lo que cualquier acontecimiento que contravenga sus intereses resulta inasumible y frustrante.

Para que la ira surja ante un acontecimiento, son necesarios dos elementos.

En primer lugar, es necesario que confiemos en poder restituir el orden previo con nuestras acciones (Stein et al., 1993). Por ejemplo, si estamos comiendo el almuerzo en nuestro lugar de trabajo y, de súbito, un compañero de trabajo nos lo coge y se lo empieza a comer sin mediar palabra, seguramente nos invadirá un sentimiento de ira. Si ese compañero es el dueño de la empresa que nos ha contratado el mes pasado, seguramente el sentimiento sea de miedo. En el primer caso, tras evaluar la situación y el poder del adversario, confiamos en que nuestra acción revertirá la situación. En el segundo caso, tras hacer una evaluación similar, el poder del dueño de despedirnos nos hará ver que cualquier enfado será inútil y perjudicial para nuestros intereses.

En segundo lugar, también es necesario para que surja la ira que los deseos sean legítimos, ya sea porque merecemos lo que deseamos —por nuestra concepción de la justicia—, ya sea porque consideramos nuestro ideal de mundo superior al del prójimo —porque deseamos un mundo fundado en la igualdad, o en la libertad, o en la soberanía, o en el respeto a los animales, o en cualquier idea superior, buena en sí misma, que no necesite justificación ni defensa—. Esta legitimación de nuestros deseos —hacer de ellos un derecho— es fundamental para que se active la ira. Es aquí donde surge una idea fundamental en su mecanismo: la idea de justicia.

En el procesamiento cognitivo de la ira, desempeña un papel fundamental la *idea de justicia* o merecimiento. Más allá de la aplicación de la legislación vigente —definición de justicia para el Derecho—, la justicia es una idea completamente subjetiva. En muchas ocasiones, la idea de justicia no es más que una mera justificación de nuestros deseos y ambiciones. La justicia se compone de una serie de ideas superiores que dan soporte moral a nuestros objetivos en sociedad. Así, la idea superior de libertad nos da derecho moral a acumular capital hasta el infinito, aun cuando a nuestro alrededor haya personas con una situación económica muy desfavorable. Y viceversa: la idea superior de igualdad nos da derecho moral para arrebatar al rico sus riquezas con el

objetivo de recuperar una igualdad perdida. Cuando esa idea de justicia se ve traicionada, surge la ira.

Asociados a la ira, se hallan el rencor y la venganza. Santo Tomás lo expresaba de la siguiente manera: «La ira es apetito de venganza con incandescencia del cuerpo» (Aquino, 2001, p. 358). La venganza es un deseo de justicia preñado de ira. Se gesta en un periodo de tiempo dilatado y no se consuma hasta que el individuo «se cobra» lo que se le debe. En el cine, encontramos multitud de argumentos regidos por este sentimiento. Abunda en el wéstern —por ejemplo, en *La diligencia* (*The Stagecoach*, John Ford, 1939), *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956), *Grupo salvaje* (*The Wild Bunch*, Sam Peckinpah, 1969), *Solo ante el peligro* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952), *El fuera de la ley* (*The Outlaw Josey Wales*, Clint Eastwood, 1976) o *Sin perdón* (*Unforgiven*, Clint Eastwood, 1992)— y en el cine de acción. En IMDb son más de 300, los largometrajes que llevan la palabra 'venganza' en su título.

1.1.2.2.3 Tristeza

La tristeza es el sentimiento caracterizado por un decaimiento en el estado de ánimo habitual de la persona, que se acompaña de una reducción significativa en su nivel de actividad cognitiva y conductual.

Sentimos tristeza cuando experimentamos algún daño, perjuicio o pérdida irreparables. A diferencia de la ira, la tristeza aparece cuando se siente la pérdida como definitiva. Como señalan Stein, Trabasso y Liwag (1993), el factor determinante de la tristeza es el carácter definitivo de la pérdida, es decir, el convencimiento que tiene el individuo de que no se puede hacer nada para recuperar el objetivo frustrado o para neutralizar un estado aversivo. Por el contrario, si tras el proceso de valoración, el individuo siente que, a pesar del daño o perjuicio, la meta aún puede lograrse con las acciones precisas, el sentimiento tenderá hacia la ira.

Como vemos, en todos los procesos emocionales, el aspecto cognitivo desempeña un papel fundamental. Los mismos acontecimientos pueden ser sentidos de manera muy diferente en función de las creencias e ideología —concepción del mundo— sobre la que se asienta nuestra identidad. En el caso de la tristeza, diferentes factores pueden actuar como *diátesis*, es decir, como factores que predisponen al individuo a la tristeza y la depresión: el neuroticismo, el estilo explicativo pesimista o el síndrome de indefensión aprendida. Este último es adquirido cuando sucesivas experiencias frustrantes a la hora de acometer un objetivo conducen al sujeto a convencerse de la imposibilidad de conseguirlo por sus propios medios (Seligman, 1991). Llámese *indefensión aprendida*, pesimismo o *atribución interna* (Abramson et al., 1978), la realidad es que con estos términos los psicólogos están haciendo referencia a una falta de fe en la capacidad de uno mismo para lograr determinados objetivos que, sin embargo, se siguen deseando.

También son más propensas a cuadros de depresión y tristeza los individuos con personalidad melancólica (Tellenbach, 1976), caracterizados por un excesivo afán de orden, pulcritud y corrección, tanto física como moral. La excesiva necesidad de control sobre el entorno genera, en caso de pérdida o amenaza a cualquier elemento constitutivo del escenario vital, un episodio de tristeza o hundimiento moral. En ambos casos, el *yo ideal* que ansiamos —nuestros sueños y ambiciones personales, profesionales, económicas, etc.— se siente inalcanzable o irrecuperable.

La principal función de la tristeza es evitar el dispendio de energía en situaciones de difícil o imposible solución. La tristeza ralentiza el nivel funcional del individuo, afectando a sus procesos cognitivos como a su conducta manifiesta o motora (Tomkins, 1963). Evita que sigamos porfiando en quimeras imposibles y facilita que las abandonemos para centrarnos en nuevos objetivos.

1.1.2.2.4 Alegría

La alegría es «el sentimiento positivo que surge cuando la persona experimenta una atenuación en su estado de malestar, cuando consigue alguna meta u objetivo deseado, o cuando tiene una experiencia estética» (Domínguez Sánchez, 2010, p. 269-270).

Desde un punto de vista cognitivo, se experimenta alegría cuando la persona evalúa el acontecimiento vivido como favorable a la consecución de sus objetivos. Si el acontecimiento es en sí deseable, la alegría vivida será tan intensa como el deseo experimentado. Estos deseos pueden ser básicamente de dos tipos: o bien se trata de la desaparición de una experiencia negativa (ya sea dolorosa, desagradable o humillante), o bien se trata del logro de un objetivo o experiencia positiva.

En muchas ocasiones la alegría se confunde con la felicidad, un estado emocional más estable y continuo que la puntual alegría, que aparece como consecuencia de la consecución de metas de gran relevancia en la vida de una persona. También aparecen relacionados con la alegría sentimientos de satisfacción, júbilo, orgullo, gratitud o amor.

Sin embargo, la experiencia de la alegría no tiene por qué estar asociada a la experiencia de un acontecimiento positivo. La alegría, como el resto de emociones, no surge tanto del acontecimiento en sí como de la valoración que se hace de este.

Un dato que demuestra este hecho es que experimentan alegría con más facilidad aquellas personas que tienen una personalidad marcadamente jovial. En concreto, Ruch (1995) comprobó que entre el 84,3% y el 82,5% de la varianza observada en personas alegres se debía a la jovialidad de su personalidad, es decir, a su predisposición a la alegría.

Un tipo de alegría muy particular y presente en la experiencia cinematográfica es la llamada *alegría hilarante*[2] o *humor*. Esta ha sido objeto de estudio desde la perspectiva filosófica de Bergson (1900/2016) o la psicoanalítica de Freud (1905/1970). Aunque el humor está asociado a la risa, no toda carcajada es humorística, ya que existen elicitadores como las cosquillas o el óxido nitroso capaces de provocar la risa sin que haya de por medio un proceso cognitivo asociado (Martín Díaz et al., 2013, p. 393). Ambas fuentes serían similares la epinefrina utilizada por Schachter y Singer para provocar respuestas fisiológicas asociadas a procesos emocionales.

El humor se construye a partir de lo absurdo, aunque no todo lo absurdo es fuente de humor, puesto que puede conducir a un enigma y una reacción aversiva. Desde la psicología se han propuesto variables como la explicación, la aceptación o el contexto «digno de confianza» para que el absurdo tenga efectos humorísticos (Martín Díaz et al., 2013).

[2] 'Hilaris', en latín, significa «alegre».

> La risa es contagiosa (Chapman, 2013): basta la presencia de una persona riendo para facilitar una risa o una sonrisa, y las 'risas enlatadas' amplifican el efecto cómico de una *sitcom* por el carácter empático de las emoción artística.
>
> El humor sirve para mitigar o incluso suprimir estados emocionales negativos como la ira o el miedo. El humor significa madurez emocional y es el trasunto cinematográfico de la felicidad, de la aceptación jovial de la existencia. Desde un punto de vista cognitivo, en el humor se produce la evaluación de un error o incluso de algo trágico como la muerte, pero sin sus consecuencias negativas. El humor viene a decir: por muy mal que vayan las cosas, nada es grave, nada tiene importancia.
>
> Sirva para concluir este epígrafe un ejemplo. En *Hannah y sus hermanas* (*Hannah and her Sisters*, Woody Allen, 1986), el personaje al que da vida Woody Allen, aquejado de una profunda crisis existencial en la que no sabe si realmente existe un Dios que dé sentido a la vida, decide suicidarse pegándose un tiro en la frente. Está tan nervioso con la posibilidad de quitarse la vida que la escopeta se le resbala y acaba disparando al espejo de su apartamento. Confuso, sale a la calle y se pone a caminar para aclarar las ideas hasta que decide entrar en un cine. No sabe qué echan. Cuando se sienta en la butaca descubre a los hermanos Marx en *Sopa de ganso* (*Duck Soup*, Leo McCarey, 1933). Entonces reflexiona: «Me puse a mirar la pantalla y la película me enganchó. Me puse a pensar: ¿cómo puedes pensar siquiera en suicidarte? Es tan estúpido. Mira toda esa gente en la pantalla. Es realmente divertida. Y ¿qué más da si lo peor es cierto, si Dios no existe y pasas solo una vez por la vida? ¿No quieres vivir esa experiencia? Pensé: debería dejar de amargarme la vida buscando preguntas que nunca tendré, y disfrutar de ella mientras dure» (Allen, 1986, m. 01:32:00).

1.1.2.3 Las emociones secundarias

Conceptualmente, las emociones primarias se asemejan a los colores primarios (azul, rojo, amarillo). A partir de su mezcla se obtendrían todos los demás colores y matices (Fernández-Abascal, 2012, p. 93).

Aunque las emociones forman un espectro continuo, podemos hacer el ejercicio de agruparlas en torno a las emociones primarias, como si estas fuesen los colores primarios en torno a los que se despliegan las infinitas tonalidades. Si tomamos el catálogo familiar de Marina y López Penas y las agrupamos en clanes o tribus por su afinidad a las emociones primarias, obtendríamos el cuadro recogido en la Tabla 2.

Así, como podemos definir el verde como mezcla del azul y el amarillo, podríamos definir los diferentes matices emocionales a partir de las emociones básicas. Por ejemplo, vinculados al miedo están las llamadas emociones sociales: la *ansiedad*, la *vergüenza* y la *culpa*.

Si el miedo es la emoción que se experimenta ante un ser o acontecimiento que amenaza «realmente» nuestra integridad física o moral, la *ansiedad* es el miedo a un ser o acontecimiento que «podría» amenazar nuestra integridad física o moral. En la amenaza que se experimenta en la ansiedad la percepción de peligro es más hipotética que real, más fruto de la imaginación y de la proyección en el futuro que de la realidad presente.

Tanto la *vergüenza* como la *culpa* son emociones que solo se pueden experimentar en sociedad. Sentimos vergüenza y culpa ante otra persona o grupo de personas. En ambos casos, se trata de un miedo a las consecuencias que puede acarrearnos un deterioro de nuestra identidad, ya sea ante la sociedad en forma de reputación o ante nosotros mismos en forma de autoconcepto. En el caso de la vergüenza nuestra reputación se ve dañada porque queda en

evidencia nuestra estupidez, torpeza o incapacidad para hacer alguna tarea o llevar a cabo algún proyecto para el que supuestamente estábamos capacitados. En el caso de la culpa, nuestra reputación podría verse dañada porque queda en evidencia la honradez, probidad o rectitud moral que se nos suponía. Con el sentimiento de culpa corremos peligro de dejar de ser dignos de confianza y, por tanto, que nos den de lado. Estas pérdidas reputacionales son una amenaza para nuestra supervivencia en sociedad y, en cierto modo, las variantes sociales del miedo.

FAMILIA	EMOCIÓN PRINCIPAL	DESCRIPCIÓN	EMOCIONES ASOCIADAS
EMOCIONES DE BASE			
XVII	**Sorpresa**	Experiencias derivadas de la aparición de algo no habitual.	Pasmo, admiración, respeto, sentimiento religioso, sentimiento cómico, sentimiento estético
VIII	**Aburrimiento**	Experiencia de la ausencia de estímulos relevantes o activadores	
EMOCIONES CON VALENCIA			
XVI	**Tristeza**	Experiencia de la pérdida del objeto de nuestros deseos o proyectos.	Compasión, melancolía, nostalgia, desamparo, resignación
XIV	Decepción	Experiencia de cómo una previsión agradable resulta desmentida por los hechos.	Fracaso
XV	Desesperanza	Experiencias derivadas de una evaluación negativa del futuro.	Desconfianza
IV	Desánimo	Experiencia de la falta de la propia vitalidad y energía.	Debilidad, desgana
XII	**Miedo**	Experiencia de la aparición de un peligro o de algo que excede la posibilidad de control del sujeto.	Susto, horror, fobia
II	Asco	Experiencia de aversión física, psicológica o moral.	
V	Ansiedad	La falta de los recursos necesarios para conocer o actuar producen un sentimiento negativo que inhibe la acción.	Intranquilidad, impaciencia
VII	Inseguridad	Experiencias negativas de cambio o alteración.	Confusión
XXII	Culpa		Vergüenza, autodesprecio, inferioridad
IX	**Ira**	Sentimientos negativos contra lo que obstaculiza el deseo.	Furia, enfado, rencor
X	Odio	Experiencia de aversión duradera o negación del valor de alguien.	Desprecio, desamor
XI	Envidia	El bien de una persona provoca el malestar en otra.	Celos
I	Deseo	Experiencia de un impulso, necesidad o motivación.	Ansia, afán, capricho, coacción
III	Euforia		Ánimo
XVIII	**Alegría**	Experiencias derivadas de la realización de nuestros deseos y proyectos.	Satisfacción, júbilo, felicidad
XIX	Gratitud	Experiencias provocadas por el bien que se ha recibido de una persona.	Amor erótico, amistad, cariño, filantropía
XX	Amor	Experiencias derivadas de la evaluación positiva de uno mismo.	Soberbia, pundonor
XXI	Orgullo	Experiencia y deseo de un bien.	Expectación, confianza
XIII	Esperanza	Experiencias derivadas de una evaluación positiva del futuro.	Tranquilidad, seguridad
VI	Alivio	Experiencia de ausencia o disminución de una alteración desagradable.	

Tabla 2. Familias de emociones organizadas en función de las emociones básicas (a partir de Marina, 2002).

1.1.2.4 El sistema paramétrico de las emociones

El enfoque dimensional de las emociones, defendido ya por Wundt en 1896, nace en los años 50 con los trabajos de Osgood, Suci y Tannebaum sobre el diferencial semántico (Osgood et al., 1976). Estos investigadores descubrieron que la varianza de las valoraciones efectuadas por los participantes podía ser explicadas por tres variables: la *valencia afectiva* —que va de lo agradable a lo desagradable y permite diferenciar las emociones en función de su tono hedónico—, la *activación* —que va de la calma al entusiasmo y permite diferenciar las emociones por su intensidad—, y la *dominancia* o *control* —que va desde el control absoluto a estar por completo a merced de la situación—.

Ya en los años 90 se comprobó que cualquier emoción podía definirse con estas tres variables (Lang, 1994; Lang et al., 1990, 1993) y en la actualidad es el sistema dimensional más empleado. De los tres parámetros —*valencia*, *activación* y *dominancia*—, este último es el que tiene menor influencia, puesto que la única diferenciación crítica que se observa en el eje de control es la que se da entre la ansiedad y la hostilidad (Fernández-Abascal, 2012, p. 48). Por el contrario, el 85% de las diferencias entre emociones son explicadas por la valencia afectiva y la intensidad, lo que lleva a muchos investigadores a utilizar solo estos dos parámetros y abandonar el control.

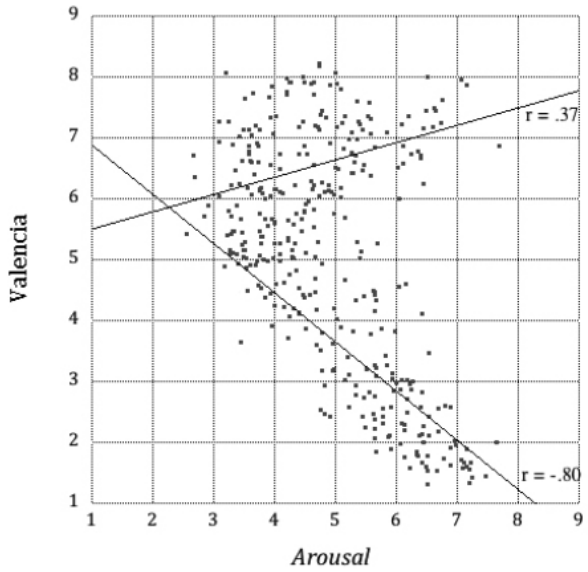


Imagen 2. Distribución de las emociones de un grupo de 811 individuos en función de su activación (*arousal*) y su valencia afectiva.

Muy similar a este y, a nuestro juicio, más relevante, es la parametrización del francés Michel Cabanac (2002) de cuatro factores:

- La *cualidad o matiz* emocional (x)
- La *intensidad* de la emoción (y)
- El *grado de placer o displacer* de la emoción (z)
- La *duración* de la emoción (t)

Coincide con el modelo de Lang en la intensidad y el grado de placer o displacer, que se corresponderían, respectivamente, con la activación y la valencia afectiva de Lang. Pero en

lugar de la dominancia, Cabanac propone como tercer parámetro la cualidad emocional, es decir, la pura emoción de que se trate —miedo, ira, alegría, etc.—. Esta parametrización permite deducir, como corolario, que las emociones no son intrínsecamente agradables o desagradables, buenas o malas, a pesar de que haya emociones aparentemente negativas —como la ira o el miedo— y otras positivas como la alegría. Hemos de recordar que todas las emociones tienen una función adaptativa, y que «bien» sentidas nos ayudan a adaptarnos a la realidad. Esto es congruente con el hecho de que la gente que va al cine pague una entrada para llorar, para pasar miedo o para enojarse ante una injusticia. Durante la experiencia cinematográfica, todas las emociones pueden llegar a ser placenteras, incluidas las de valencia negativa. Lo mismo ocurre en otro de los espectáculos más populares de la actualidad, el deporte. En un partido de fútbol o en un combate de boxeo se experimenta ira hacia el adversario, una ira que, por un lado, aporta al deportista la energía emocional necesaria para derrotar al oponente, y por otro, al espectador para «pelear» simbólicamente contra la hinchada contraria a través de sus gritos.

Si eliminamos la variable tiempo de la parametrización de Cabanac, obtenemos una función de tres dimensiones, representable en el espacio, y prácticamente idéntica a la que se utiliza para representar los colores en la rueda cromática. En este caso, cualquier color se expresa también con tres parámetros o coordenadas: el tono o matiz, la intensidad o saturación, y la luminosidad. Observamos cómo las estructuras paramétricas que definen colores y emociones son prácticamente idénticas, pudiéndose establecer un isomorfismo entre unos y otras.

Consideremos, pues, las emociones primarias como los colores primarios a partir de cuya mezcla se formarían el resto. Llegamos así a un sistema tridimensional de doble cono, en el que cada emoción es definida por los valores de sus tres parámetros —*matiz emocional*, *intensidad* y *grado de placer*— del mismo modo a como son representados los colores en el sistema de Ostwald (ver Anexo I).



Imagen 3. Doble cono de Ostwald

En el círculo que sirve de base a los conos se ubicarán las emociones primarias, dispuestas en los extremos de dos ejes perpendiculares: la alegría en el amarillo, la tristeza en el azul, la ira en el rojo, y el miedo en el verde. En el eje vertical aparece representado el grado de placer o displacer. Y en el radio, la intensidad emocional.

1.1.3 LA EMOCIÓN EMPÁTICA

La *empatía* o *emoción empática* se define como «la reacción emocional de un observador que percibe que otra persona está experimentando o va a experimentar una emoción» (Stotland,

1969, p. 272). También se puede definir como «una respuesta afectiva más apropiada a la situación de otra persona que a la propia» (Hoffman, 1992, p. 61). En definitiva, se puede decir que la *emoción empática* es aquella que se experimenta por las vicisitudes de otros.

La empatía va a tener una importancia capital en la experiencia estética y, en particular, en la cinematográfica. De hecho, la empatía como concepto nace a partir del *Einfuhlung* de la estética alemana de finales del siglo XIX. Este concepto era utilizado por Theodor Lipps para explicar cómo una persona captaba el significado de objetos estéticos y la conciencia de otras personas a partir de la afinidad emocional. Años más tarde, Titchener tradujo el *Einfühlung* de Lipps como 'empathy', del griego 'en', 'pathos', que venía a significar «sentir el adentrarse uno mismo en algo» (Mestre Escrivá & Samper García, 1997, p. 193). Durante décadas el término cayó en desuso hasta que fue recuperado y desarrollado por la psicología de la personalidad.

La empatía se produce cuando «un observador comparte el tono afectivo general de otro individuo, haya o no un emparejamiento emocional directo» (Thompson, 1992). Es un constructo en el que intervienen diferentes factores:

- Toma de perspectiva o tendencia a adoptar espontáneamente el punto de vista psicológico del otro, es decir, la capacidad para ponerse en el lugar del otro, identificarse con él.
- Fantasía o la tendencia del sujeto a introducirse imaginativamente en los sentimientos y acciones de personajes ficticios de libros, películas o juegos.
- Preocupación empática, es decir, sentimientos de simpatía y preocupación «orientados al otro» que se encuentra en una situación negativa.
- Malestar personal que hace referencia a los sentimientos de ansiedad personal «orientados al yo» que se producen en situaciones de tensión interpersonal.

(Davis, 1983)

La empatía como proceso se basa «en nuestra capacidad de dar sentido a acciones, emociones y sensaciones de los demás gracias a una simulación interna que activa nuestra propia representación interna de los estados de otra persona» (Costa & Obeso, 2024, p. 85). En la experiencia cinematográfica se produce una *identificación empática* tanto con los personajes como con los autores, con los que sentimos solidariamente emociones similares a las experimentadas por ellos durante la creación del filme. Al ver una película, nos alegramos o entristecemos, nos enfurecemos o sentimos pánico por el destino de otro con el que no tenemos ninguna relación real, puesto que todo lo que le suceda a un personaje en la pantalla no tiene consecuencias en nuestra realidad física, económica y social, es decir, no tiene más influencia en nuestras vidas más allá del efecto psicológico que pueda producirnos.

Ortony, Clore y Collins (1996) clasifican las *emociones empáticas* —las emociones de las vicisitudes de los demás, según su definición— en función de cuatro factores: la *deseabilidad para uno*, la *deseabilidad para otro*, el *merecimiento* y el *afecto*.

El *merecimiento* es un concepto que apela a nuestro sentido de la justicia y, en última instancia, a nuestra concepción del mundo. El sentido de la justicia —o del merecimiento— es esencial a la hora de procesar cognitivamente los acontecimientos y generar una respuesta emocional. Es una estructura básica de nuestra concepción del mundo que determina los derechos, deberes y obligaciones de uno mismo y del resto de individuos. A partir de ese «valor moral», juzgamos las acciones del otro y de uno mismo. Decimos «del uno y del otro» porque generalmente no aplicamos los mismos criterios para uno que para los demás. Suele haber un sesgo que nos hace ser más indulgentes con nosotros mismos y con aquellas personas

que forman parte de nuestro entorno familiar. De ahí que la valoración cognitiva que hacemos de los acontecimientos también sea función del grado de *afecto o simpatía* que sentimos hacia esa otra persona o personaje. «Que nos caiga bien», «que lo admiremos» o simplemente «que lo queramos» son afectos que modulan nuestra valoración del destino del personaje y modifican la respuesta emocional que demos al mismo. Así, ante la muerte de un personaje nuestra reacción emocional dependerá de nuestra concepción objetiva de la justicia —merecimiento— y de nuestra vinculación personal con ese personaje —afecto—.

En el mecanismo de la empatía desempeñan un papel fundamental las neuronas espejo descubiertas por Giacomo Rizzolatti en 1996 en el curso de un experimento que pretendía identificar las neuronas que codificaban las acciones. Los investigadores descubrieron que las neuronas que se activaban cuando el sujeto (en este caso, un mono) realizaba una acción, también se activaban cuando el sujeto observaba a otro mono realizar esa misma acción. Las neuronas espejo son esenciales «para comprender los actos o pensamientos de otras personas o experimentar sentimientos de empatía hacia nuestros congéneres» (Costa & Obeso, 2024, p. 26). Son la base de la imitación y un elemento esencial de la empatía junto a la amígdala y la ínsula.

Si las neuronas espejo son esenciales para la empatía, también lo son para la experiencia cinematográfica (Gallesse & Guerra, 2019) y cualquier tipo de experiencia estética (Freedberg & Gallese, 2007; Gallese, 2011, 2017). Las neuronas espejo posibilitan un proceso de *simulación corporeizada* —'embodied simulation', en el original— por el cual, el sujeto imita mentalmente cualquier representación artística, ya sea pictórica, literaria o cinematográfica. Para que esto suceda no es necesario que la representación sea figurativa. Incluso con muestras de arte abstracto como las pinturas de Pollock, los sujetos tienden a imitar mental y corporalmente los trazos ejecutados por el pintor (Freedberg & Gallese, 2007, p. 197). A partir de esta simulación o imitación mental, el sujeto siente la obra, como si fuese él mismo el protagonista o autor de la misma, tal y como ya expuso Hegel:

> El hombre puede representarse cosas que no son efectivamente reales como si lo fueran. Por tanto, que sea mediante la realidad efectiva externa o sólo mediante la apariencia de ésta como se nos presenta una situación, una relación o en general cualquier contenido vital, esto es lo mismo para nuestro ánimo en orden a que, según la esencia de tal contenido, nos entristezcamos o alegremos, nos conmovamos o estremezcamos, y a hacernos pasar por los sentimientos y las pasiones de ira, odio, compasión, angustia, miedo, amor, respeto y admiración, el honor y la fama.
>
> (Hegel, 2007, p. 37)

De este modo, podemos concluir que la emoción cinematográfica es una emoción empática (Zillmann, 1991, p. 135-168) en la que el espectador imita mental y corporalmente el objeto de la representación a través de las neuronas espejo, para posteriormente evaluar cognitivamente la imagen generada.

1.2 LAS EMOCIONES EN EL CINE

En su obra *El cerebro narrativo*, el alemán Fritz Breithaupt sostiene la tesis de que las narraciones están vinculadas a la comunicación de emociones. Estas se fijan en la memoria de forma clara y permanente, y obran como anclas de las que penden las historias (Breithaupt, 2023, p. 117). La recompensa que obtiene un espectador al ver un filme es, esencialmente, la experiencia de una emoción, y esa expectativa es lo que le empuja a entrar en una sala de cine (Breithaupt, 2023, p. 156). En su obra también defiende la naturaleza empática de la emoción cinematográfica a través de la identificación con los personajes (Breithaupt, 2023, p. 123). Las emociones son, sin duda, un aspecto capital de la experiencia cinematográfica. A continuación, repasaremos cómo han sido abordadas por la teoría cinematográfica, bajo qué perspectivas han sido estudiadas y cuáles han sido las conclusiones a las que se ha llegado. El objetivo es definir los mecanismos psicológicos que operan en la experiencia de las emociones cinematográficas y diseñar un método que nos permita discriminar, a partir del discurso, qué tipo de emoción impera en cada filme.

Ya en 1916 se publicaba una primera aproximación psicológica al fenómeno cinematográfico —*The film: A Psycological Study*, de Hugo Münstenger— en la que se afirmaba que el significado de una película no es algo intrínseco del film, sino resultado del proceso mental llevado a cabo por el espectador. Münstenberg rechazaba la pasividad del espectador y defendía, asumiendo el efecto *phi* propuesto por Max Wertheimer en 1912, su papel activo en la construcción de sentido del filme. Esta idea germinal fue desarrollada a partir de los años 40 por la Filmología, disciplina fundada en el seno de la Universidad de la Sorbona en 1947 por Gilbert Cohen-Seat, y definida por Henri Wallon como la rama que estudia «las reacciones suscitadas sobre el público por un filme»[3] (1951). Los primeros estudios filmológicos se publican en la *Revue Internationale de Filmologie (RIF)*, en la que aparecen trabajos pioneros en este ámbito, entre los que destacan *Psychoanalyse et cinéma* (1949) de Serge Lebovici, *La participation émotionelle du spectateur à l'action représentée à l'écran* (1953) de André Michotte, y *Sociologie du cinéma* (1952), de Georges Friedmann y Edgar Morin. En todos estos artículos de la *RIF*, el foco está puesto en la manera en que el espectador procesa las imágenes cinematográficas para generar un significado determinado. Será precisamente un texto publicado al abrigo de la Asociación Internacional de Filmología, el que mejor recoja este espíritu. En *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (1956/2001) Edgar Morin estudia los procesos psíquicos que se llevan a cabo durante la experiencia cinematográfica y plantea la siguiente hipótesis: el significado de una película (que Morin define como *lo imaginario*) es el resultado de la simbiosis que se genera entre la imagen de la pantalla y la imaginación del sujeto que la contempla (Colón, 2008). Esto le lleva a establecer un paralelismo entre el cine y el sueño, en el que se describe, por primera vez, la importancia del proceso de identificación con los personajes que aparecen en pantalla.

Todos estos aspectos que abordó la Filmología de modo embrionario en las décadas de los 50 y 60 desembocan en los estudios realizados en los años 70 y 80 de la mano de dos disciplinas protagonistas: el psicoanálisis y la semiótica. La primera pone el foco en el espectador como intérprete del filme y constructor de sentido, la segunda en el texto fílmico y en su capacidad para generar sentido. En los años 80, la psicología cognitiva se ocupará de desentrañar los mecanismos mentales que operan en la comprensión e interpretación del enunciado cinematográfico.

[3] «les réactions suscitées par [un] filme sur un public» (Wallon, 1951).

1.2.1 LA PERSPECTIVA PSICOANALÍTICA

Las teorías psicoanalíticas del cine utilizan como instrumento para su análisis la disciplina fundada por Sigmund Freud a principios del siglo XX. Desde su nacimiento, cine y psicoanálisis parecían condenados a encontrarse, ya que Freud empleó por primera vez la palabra «psicoanálisis» en 1896, solo unos meses después de que los hermanos Lumière patentaran el cinematógrafo. Freud demostró que bajo la conciencia humana mediada por las leyes y las convenciones sociales subyace una capa de contenido psíquico inconsciente en la que residen los verdaderos deseos del ser humano. A pesar de la enorme influencia de Freud, no fue hasta la década de los 70 cuando, gracias a la popularidad de la relectura que de Freud hace el francés Jacques Lacan, las teorías psicoanalíticas tomaron relevancia en los estudios fílmicos.

Lacan hizo una relectura de las teorías freudianas con la introducción del *estadio del espejo* y las *identificaciones primaria y secundaria*. Según Lacan, el ser humano toma conciencia de sí mismo a muy temprana edad —entre los 6 y los 18 meses— cuando el niño se ve reflejado en un espejo y se identifica con la imagen reflejada. Esta *identificación primaria* le permite constituirse como sujeto —el yo— y diferenciarse del resto de la realidad —lo otro—, que pasa a tener la condición de objeto. Ya de adulto, la imagen del niño mirándose en el espejo y tomando conciencia de sí mismo será replicada en una continua *identificación secundaria* cada vez que el adulto "se mira" en los Otros, en los demás, en definitiva, en el espejo del prójimo y de todas sus producciones culturales. En los Otros, el individuo se halla y se aliena continua y paradójicamente, estableciéndose una relación entre el yo y el semejante tan sólida que Lacan llega a afirmar que «el deseo del hombre encuentra su sentido en el deseo del Otro» (1953/2009, p. 259). En esa identificación secundaria, el Otro se constituye en la mente del sujeto como un significante. De ahí que Christian Metz hable de *significante imaginario* para hacer referencia a ese Otro que habita nuestra mente en forma de imágenes —imágenes de la realidad e imágenes de la cultura— y a partir de las cuales construimos el Yo.

1.2.1.1 La identificación empática con el actor

> Para la teoría psicoanalítica de los años setenta, la noción lacaniana de que el deseo no significa desear al otro sino «desear el deseo del otro» aparecía como una descripción increíblemente exacta de los procesos de identificación en el cine. La teoría psicoanalítica absorbió en gran medida la visión lacaniana del sujeto engañado del cine.
>
> (Stam, 2001, p. 195)

La analogía del espejo lacaniano con la pantalla cinematográfica invitaba a trasponer tal cual la teoría psicoanalítica de Lacan a los estudios fílmicos. El primero en hacerlo fue el francés Jean-Louis Baudry, para quien el cine es, como los sueños, una expresión simbólica del deseo de los espectadores. En *L'effet cinéma* (Baudry, 1978), el autor sugería que el espectador experimentaba en la sala de cine una *doble identificación* similar a la descrita por Lacan en la formación de la personalidad. Por un lado, el espectador se identifica con la cámara, adoptando el punto de vista que esta nos ofrece en la pantalla, de forma análoga a como el niño observa la imagen que le ofrece el espejo desde la posición que ocupa —*identificación primaria*—. Por otro lado, el espectador comparte los deseos de los personajes que aparecen en pantalla del mismo modo que en la vida real se identifica con los otros —*identificación secundaria*—. La habitual estructura que encontramos en las películas, conformada por el deseo de un protagonista y una Ley que se opone a su realización, es la misma que Lacan proponía para cualquier proceso psíquico, y por tanto explicaría por qué el espectador es capaz de identificarse con los actores/personajes de la película y hacer suyas las emociones que experimentan en la pantalla.

En la misma línea, Christian Metz en *El significante imaginario: psicoanálisis y cine* (2001) desarrolla el concepto psicoanalítico de identificación al señalar varios fenómenos que le permitirán considerar el cine como un *significante imaginario* (en el sentido lacaniano) en el que se refleja el espectador. En primer lugar, dado que la pantalla no devuelve la imagen del espectador, es necesario que la *identificación* que se produce en la experiencia cinematográfica sea de tipo secundario a través de los actores/personajes que aparecen en ella:

> Evidentemente, el espectador tiene ocasión de identificarse con el personaje de la ficción. Pero aun así, hace falta que este exista. Por consiguiente, esto solo vale atribuido a la película narrativo-representativa, y no la constitución psicoanalítica del significante de cine como tal. El espectador también puede identificarse con el actor en películas más o menos «aficcionales» en las que este último se presente como actor, y no como personaje, aunque siga ofreciéndose, así como ser humano (como ser humano percibido), o sea, permitiendo la identificación.
>
> (Metz, 2001, p. 48)

La identificación secundaria del psicoanálisis equivale a la identificación empática con el *actor/personaje*. Entendemos la unidad *actor/personaje* como el personaje interpretado por un actor concreto, subrayando el relevante papel que tiene el actor en la creación del personaje. El espectador se proyecta en el actor/personaje, ve el mundo como él y desea y siente como él, tal y como sostiene Bordwell: «La causalidad centrada en los personajes —es decir, personal o psicológica— es el armazón de la historia clásica» (Bordwell, 1997, p. 13). Como señala González Requena (2007), la causalidad de la que habla Bordwell debe ser entendida como el encadenamiento de los acontecimientos del relato de acuerdo con una causa última que es el deseo de los personajes:

> Una vez definido como individuo a través de rasgos y motivos, el personaje asume un papel causal debido a sus deseos. Los personajes de Hollywood, en especial los protagonistas, siempre están orientados hacia un objetivo. El héroe desea algo nuevo con respecto a su situación, o intenta que esta vuelva a su estado original.
>
> (Bordwell, 1997, p. 15)

Fue el *cine clásico de Hollywood* el que apostó de un modo más decidido por un modo de representación basado en el sistema de identificación secundaria. Este modo de representación se sustentó en dos pilares esenciales.

Por un lado, el *star system*. Para el espectador, las películas no eran de los directores ni de los productores, ni mucho menos de los guionistas o los directores de fotografía, sino de los actores, con los que el público se identificaba. En un plano de una película clásica el espectador obtiene su significado, fundamentalmente, decodificando las líneas de diálogo —lenguaje verbal— y la expresión del actor —lenguaje cinésico—. El actor era el elemento más valioso de las producciones, el profesional mejor pagado, el reclamo publicitario de las películas y un elemento indispensable para identificar su género. El actor era el principal activo de los estudios y todos los aspectos de la producción —guion, dirección, fotografía, montaje— se diseñaban para que el impacto emocional de las estrellas fuese el mayor posible.

Por otro lado, la identificación empática con el personaje requería un modo de representación que tendiera a invisibilizar tanto la presencia de la cámara como los cortes de edición, con una sintaxis cinematográfica dirigida por la acción. Si el personaje habla o piensa, será encuadrado en plano medio o primer plano; si el personaje dispara, en plano americano, y si el personaje corre, cabalga o pelea, en plano entero o de conjunto. Un modo que potenciara el efecto de realidad (Burch, 1985) y, por tanto, la verosimilitud del trabajo actoral. Para ello, el *cine clásico* de Hollywood incorporaba, por un lado, los sistemas de centrado perspectivo heredados de la tradición pictórica —composición, iluminación y cromatismo— (Burch, 1999, p. 163-165) y, por otro, una serie de sintagmas —los sintagmas de sucesión,

de simultaneidad y de contigüidad— y de reglas sintácticas —los raccords de posición, de dirección y de mirada— (Burch, 1999, p. 167) destinadas a «suturar la fragmentación inherente al montaje» (González Requena, 2007, p. 480).

El actor/personaje se erige así, a través de su fotogenia y expresividad, en la figura clave de un modo de representación dominante al que Noel Burch denominó Modo de Representación Institucional (MRI) y Gilles Deleuze cine-movimiento. Aunque este modelo fue el paradigma del *cine clásico* de Hollywood, en la actualidad, la importancia del actor/personaje para muchos directores y la condición estelar de muchos de ellos muestra la vigencia de un modelo —en el que se sigue basando la mayor parte del cine comercial— al que González Requena (2007) denomina *cine postclásico*.

1.2.1.2 La identificación escopofílica con el autor

El otro mecanismo operante en el espectador durante la experiencia cinematográfica se fundamenta en la mirada o *identificación primaria*.

En la identificación con el actor el deseo de este es compartido por el espectador. Sin embargo, el espectador es consciente de que nunca consumará el deseo del personaje en la realidad, solo en la pantalla, y aun así, encuentra placer en ello. En la experiencia cinematográfica no puede haber contacto con el objeto de deseo y el placer se obtiene de su mera contemplación, fenómeno que Freud denominó *escopofilia* o *pulsión escópica*. Como toda pulsión freudiana, esta se compone de un fin —el placer de mirar—, una fuente —el ojo y el sistema neurológico—, y un objeto.

> Este último, que es, recordémoslo, el medio por el cual la fuente alcanza su objetivo, ha sido identificado por Jacques Lacan como la mirada. […] Fue a propósito de la pintura que Lacan introdujo la idea de la mirada como objeto, en particular destacando que el cuadro es lo que, al dar algo como alimento para el ojo, al ser objeto de la mirada, satisface parcialmente la pulsión escópica.
>
> (Aumont, 2002, p. 131)

Podemos hacer extensiva la reflexión lacaniana sobre la pintura al cine, identificando la *mirada* con el punto de vista del autor recogido a través de la cámara.

> Es cierto que, al identificarse, asimismo, como mirada, el espectador no puede hacer más que identificarse también con la cámara, que ya ha mirado antes que él lo que él está mirando ahora, y cuyo puesto (igual a encuadre) determina el punto de huida.
>
> (Metz, 2001, p. 50)

Es la misma conclusión, aunque con otros términos[4], a la que llega Oatley (1994, p. 53-74) en la teoría literaria, al afirmar la existencia de dos procesos de identificación:

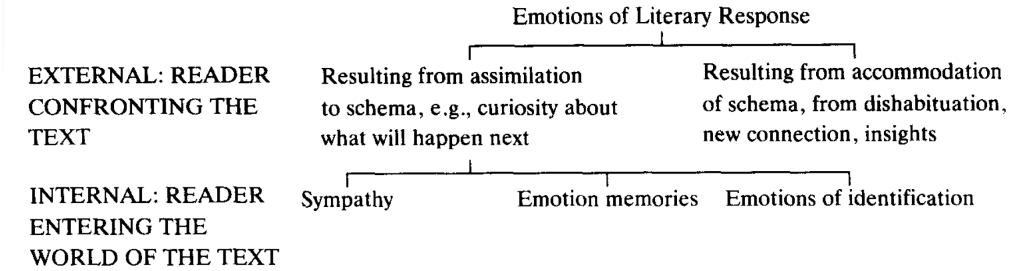


Fig. 1. A taxonomic tree of five different kinds of emotions that occur in literary response.

4

> […] el autor plantea dos niveles que deben considerarse, esto es, dos formas en que un lector puede relacionarse con un mundo ficcional y activar el proceso de respuesta emocional:
>
> a) Un primer nivel en que el lector se mantiene fuera del mundo ficcional proporcionado por el texto. En este caso se produce un proceso de distanciamiento estético. La relación es la de una persona con un objeto (el texto).
>
> b) Un segundo nivel en que el lector se introduce dentro del mundo ficcional. Se da un proceso de empatía e identificación. Es este caso la imagen más cercana es la que produce Alicia cuando penetra a través del espejo en ese mundo fantástico.
>
> (Bermúdez Antúnez, 2010, p.160)

De igual opinión es Fritz Breithaupt:

> Si definimos las emociones narrativas como las emociones que se despiertan en el receptor a través de las narraciones, podemos distinguir dos mecanismos de experiencia: por un lado, las emociones centradas en él que son evocadas por medio de las narraciones, pero no necesariamente en los propios personajes, y por otro lado, las emociones empáticas clásicas que se coexperimentan por empatía o por la identificación con el personaje.
>
> (Breithaupt, 2023, p. 122)

Estas dos formas que tiene el espectador de relacionarse con la imagen ya encontraron una feliz expresión en 1913 de la mano de Wilhem Worringer en su obra *Abstraktion und Einfühlung*. El concepto alemán de *Einfühlung*, al que ya aludimos como origen del concepto de empatía, corresponde, pues, a una relación orgánica y unitaria con el mundo exterior. En el otro extremo, Worringer sitúa la abstracción, otra pulsión del ser humano que dimana de la necesidad de control de ese mundo exterior. Worringer identifica y bautiza así dos pulsiones antagónicas del ser humano: por un lado, la pulsión de fundirme y ser Uno con el Otro a través de la identificación empática con el actor/personaje; y por otro lado, la pulsión de reafirmar mi Yo, subrayando la distancia y la diferencia con el Otro a través del control de la mirada. En el terreno del arte, y del cine en particular, abstracción y *Einfühlung* hacen referencia a las dos maneras que tiene el ser humano de hacer arte:

> El arte imitativo, naturalista, se basa en esta relación de identificación empática con el mundo, que es la *Einfühlung*; por el contrario, el arte «abstracto», geométrico, se apoya en otros afectos, en una profunda necesidad psicológica de orden que intenta compensar lo que el contacto con el mundo exterior puede suscitar de angustia.
>
> (Aumont, 2002, p. 127)

Esta estructura dual la encontramos también en Bordwell (1996) cuando distingue, por un lado, el *cine mimético*, basado en la imitación, representativo de la realidad, que hace de la identificación empática con el actor el principal de sus mecanismos; y por otro, el *cine diegético*, con un discurso autoconsciente y con cierto nivel de abstracción, fundamentado en la mirada del autor y en el que el espectador encuentra placer al decodificar el discurso y empatizar con la manera que tienen el o los autores de construir el universo fílmico. Así, en un filme como *La zona de interés* (*The Zone of Interest*, Jonathan Glazer, 2016), donde se narra el día a día del director del campo de concentración de Auswitch y su familia, no es posible la identificación con los actores/personajes. La marcada connotación negativa del nazismo hace tremendamente difícil la empatía, por lo que la puesta en escena, con ausencia de primeros planos y la predominancia de planos de conjunto, está configurada para impedir la identificación y fomentar el distanciamiento. En este caso, la emoción del filme surge de la mirada del director: el constante contraste formal entre la idílica vida familiar de los nazis y el terror del campo de concentración —por ejemplo, mediante las bellísimas imágenes de las flores bajo los gritos de terror, o la aparición repentina de cenizas en un río arcádico— construye una idea y un sentimiento de terror. En la clasificación de Worringer, *La zona de*

interés sería un filme más abstracto que, por ejemplo, *El hundimiento* (*Der Untergang*, Oliver Hirschbiegel, 2004); y para Bordwell, un claro ejemplo de cine diegético.

A diferencia del *cine de actor*, en el *cine de autor*, se procura utilizar una sintaxis visual y sonora que busque significar más allá de los diálogos y del rostro del actor. Es la estrategia que siguen directores como Bresson —con el uso de sus *modelos* inexpresivos en lugar de actores histriónicos y el empleo exclusivo de la lente de 50 mm—, o Dreyer, Ozu y Antonioni —los tres con una estructura compositiva que establece una determinada relación de los actores con el plano—.

Como hemos visto, se pueden identificar dos mecanismos psicológicos que operan en el espectador para generar una emoción cinematográfica: en primer lugar, la identificación empática con el 'actor/personaje' —*identificación secundaria*—, y en segundo lugar, la identificación con el autor a través de la cámara —*identificación primaria*—.

1.2.2 LA PERSPECTIVA COGNITIVA

El sentido investigado por las teorías psicoanalíticas del cine ha sido fundamentalmente el articulado en torno al significado de las obras. Aunque las emociones han aparecido inevitablemente, lo han hecho de un modo tangencial y subsidiario. Será a mediados de los años 80 cuando surja un nuevo enfoque que, en su desarrollo, abordará de frente los procesos emocionales en el cine. Se trata de la psicología cognitiva.

Aunque los trabajos que examinaremos están centrados en el estudio de la percepción y procesamiento cognitivo y emocional de las películas, van a surgir conceptos y estructuras muy similares, cuando no idénticas, a las expuestas en la primera parte del bloque dedicado a la psicología de la emoción. Comprobaremos cómo cada autor, a pesar de presentar ideas muy similares, propone una terminología propia con la que enfatizar algún aspecto en particular del proceso cognitivo. La profusión de términos puede generar cierta confusión, por lo que procederemos a buscar convergencias entre las observaciones e ideas expuestas por los investigadores.

El cognitivismo es una rama de la psicología que estudia la forma en que el ser humano procesa, almacena y recupera el conocimiento. Los cognitivistas sostienen que la decodificación de los componentes formales del texto fílmico coincide *grosso modo* con los patrones más elementales de la percepción humana (Zumalde, 2011, p. 81). No solo eso. También consideran que las emociones provocadas por una película siguen el mismo proceso que las emociones en el mundo real, es decir, que el espectador procesa cognitivamente la película, de la misma forma que procesa las cosas que le pasan en la vida real. De ahí que el objetivo de los cognitivistas haya sido describir la forma en la que la percepción y el significado están estructurados en el cerebro (Grödal, 2011, p. 13). No es de extrañar, por tanto, que Nico Frijda, uno de los padres de la psicología de la emoción, haya sido también uno de los investigadores que más ha contribuido a la teoría cognitiva del cine con sus trabajos en colaboración con Ed S. Tan (Tan & Frijda, 1999).

De todas las disciplinas teóricas que han estudiado el cine, el cognitivismo es, de lejos, la que más importancia ha dado a las emociones. Y no solo eso. El cognitivismo también ha trazado la conexión que existe entre las emociones y los géneros. Varios autores, como Nöel Carroll o Torben Grödal, enfocaron los géneros en función de los efectos emocionales que producían en el espectador. El primero analizó cómo el melodrama, el suspense y,

especialmente, el terror, generaban una emoción muy concreta en el espectador, y Grödal (2011) trazó una original tipología genérica basada en las emociones.

Pero antes de llegar a sus modelos, haremos un breve recorrido por las principales aportaciones del cognitivismo, corriente en la que resultan especialmente relevantes los trabajos de David Bordwell (1996, 1997, 2010), Nöel Carroll (2005), Murray Smith (2022), Greg M. Smith, Carl Plantinga (Plantinga & Smith, 2022; C. Smith & Ellsworth, 1985; 2003), Ed S. Tan (Tan & Frijda, 1999) y Torben Grödal (2006, 2009, 2011, 2017).

1.2.2.1 El proceso cognitivo del enunciado fílmico

Fue David Bordwell el primero en abordar el cine desde una perspectiva cognitiva con la publicación de *La narración en el cine de ficción* (1985). Es una de las obras de mayor influencia, no solo entre los investigadores, sino también entre los profesionales de la industria. En ella establece los principios básicos de la narración cinematográfica y describe cómo el cerebro humano reconstruye las historias a partir de los enunciados cinematográficos:

> Según la teoría constructivista, percibir y pensar son procesos activos orientados a un fin. Los estímulos sensoriales no pueden determinar por sí mismos una percepción, puesto que son incompletos y ambiguos. El organismo construye un juicio perceptual basándose en inferencias inconscientes.
>
> (Bordwell, 1996, p. 31)

Para Bordwell el placer del cine se halla en reconstruir una historia a partir de las imágenes y el sonido de una película. Puesto que el cine no es algo natural, sino un texto escrito en lenguaje audiovisual que es necesario decodificar, el espectador disfruta con el mero hecho de «comprender» lo que está viendo. Para Bordwell, una película es como un puzzle y el disfrute está en reconstruir la historia que narra a partir de inferencias.

Supongamos que un espectador está a la mitad de *Los puentes de Madison* (*The Bridges of Madison County*, Clint Eastwood, 1995). Las inferencias que realiza el cerebro son hipótesis sobre lo que va a ocurrir en la película: ¿se irá Francesca con Robert? ¿Se enterará el marido de su *affaire*? Esas hipótesis que el cerebro genera son inferidas a partir del conjunto de conocimientos previos que tiene, es decir, de las escenas que el espectador ha visto hasta ese momento, pero también de todo lo que sabe acerca de las relaciones de pareja, del matrimonio, de las costumbres en Estados Unidos, de las películas románticas, de los actores que parecen en pantalla, etc., es decir, de una serie de *esquemas mentales* a partir de los cuales se desarrolla la comprensión del texto fílmico. Así, por ejemplo, cuando Francesca duda en la escena final si abrir o no la puerta de la furgoneta, el espectador recurre a un considerable número de esquemas mentales que le permiten comprender que la mano que agarra el picaporte de la puerta es la de Francesca, que ese picaporte es el de la furgoneta, que quien va en la furgoneta de delante es Robert, que las lágrimas de Francesca se deben a su sufrimiento por la renuncia que debe hacer, que si no se va es porque respeta y ama a su marido, y que no irse implica perder al amor de su vida para siempre.

Este proceso cognitivo aparece perfectamente desarrollado en las obras de Per Persson y Torben Grödal. Ambos describen una serie de fases en las que el significado y la emoción construidos por el espectador se hacen cada vez más ricos y complejos.

Como base teórica, Persson utiliza la denominada *psicología popular* del mundo occidental —Western *folk psycology*, Western FP, o FP, en el original—, un modelo descrito por los psicólogos cognitivos Wellman y Andrade que explica cómo el cerebro humano procesa cualquier percepción. Según la *psicología popular*, la mente es un sistema, red o estructura de esquemas y procesos mentales (Persson, 2003, p. 163) que determinan la naturaleza de

nuestras percepciones, pensamientos, creencias, sentimientos, deseos y sensaciones. La psicología popular tiene un marcado componente cultural, de tal modo que, aunque esta tenga estructuras comunes en todas las sociedades, cada una tiene una forma concreta y diferenciada de los demás. Y dentro de cada sociedad, se puede decir lo mismo de los individuos que la constituyen.

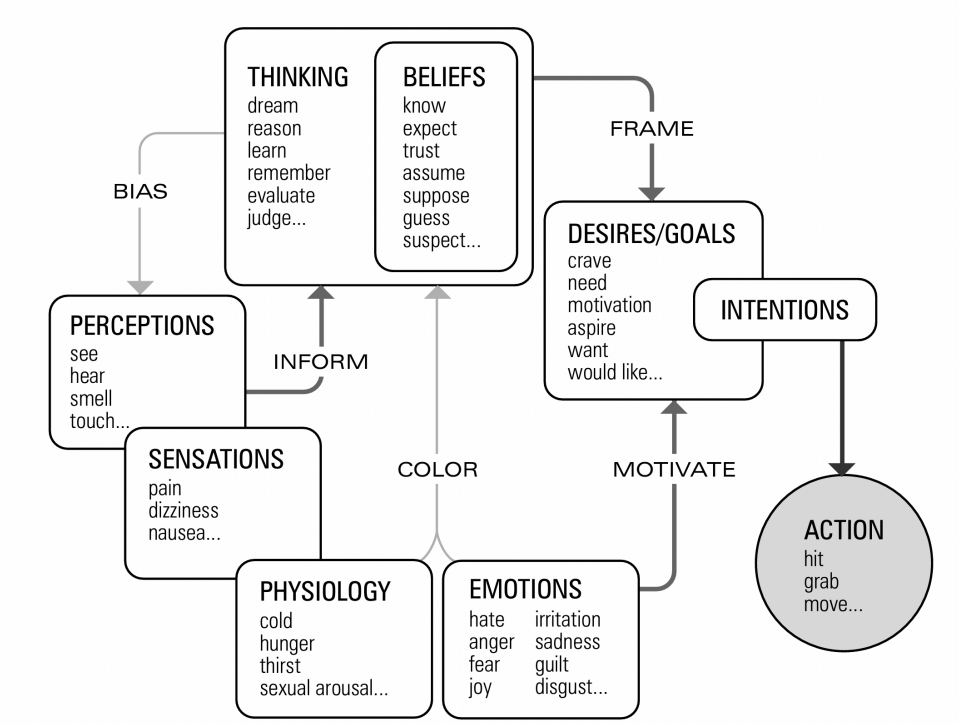


Imagen 4. Modelo occidental de la Mente. (Diagrama de Younghee Jung a partir de versión extendida de Wellman (1990) y D'Andrade (1987)).

A partir del FP, Persson (2003, p. 26-34) y Grödal (2011, p. 57-61) dividen el procesamiento cognitivo y emocional de un enunciado fílmico en una serie de fases. Aunque no son perfectamente idénticas, sí que coinciden a grandes rasgos. Las fases de Persson son las siguientes:

- Fase 0 de los *patrones formales*: consiste en la identificación de formas, colores, ritmos, y tamaños «considerados como puras configuraciones gráficas, patrones de luces y sombras, líneas y formas, volúmenes y profundidades, movimiento y quietud». (Bordwell & Thompson, 1993, p.250). Equivale al *significado obtuso* de Barthes.
- Fase 1 de los *objetos*: consiste en el reconocimiento de objetos, de forma que el espectador pueda decir: «esto es un pájaro» o «esto es un avión». La formación de este nivel de significado parece implicar la participación de complejos sistemas de percepción y esquemas lingüísticos.
- Fase 2 de las *relaciones espaciales*: consiste en establecer las relaciones espaciales entre los diferentes objetos y lugares a partir de técnicas cinematográficas como el plano-contraplano, la regla del eje o la cámara subjetiva. En este nivel, el espectador también identifica a un mismo personaje en sus distintas apariciones a lo largo de un filme.

- Fase 3 de la *situación*: consiste en la construcción de un modelo mental de la situación. La mayor parte del significado extraído está relacionado con la psicología de los personajes, ya que el espectador les atribuye objetivos, creencias y emociones, y realiza juicios morales sobre sus acciones. El significado de las fases 2 y 3 corresponde a la «comprensión» de la historia que se narra.
- Fase 4 del *tema*: es una comprensión abstracta del contenido de la historia narrada. Equivale a la idea controladora de McKee y al *explicit meaning* de Bordwell, y toma forma en frases que resumen el significado de la obra como «el amor es más poderoso que la muerte» o «practica lo que predicas».
- Fase 5 de la *interpretación*: incluye el juicio estético de la película («es buena» o «no me gusta») a partir del contexto cultural y comunicacional, y de la actitud del espectador. Es una lectura pragmática que equivale a las *motivational inferences* de Bordwell y tiene un profundo componente emocional. Es la fase en la que aparece la valoración del filme con relación a una ideología o serie de valores del espectador. En este nivel, la película es considerada más como un artefacto que como una ficción (Tan, 1996).

En esta digestión de la realidad que realiza el cerebro hay dos subprocesos que se van cumpliendo sucesivamente en las diferentes fases: el primero sería la *comprensión* de la situación o acontecimiento percibido —*understanding*, en el original—, una comprensión que genera un marco de conocimiento, una imagen fiable del universo fílmico narrado; el segundo subproceso sería la *interpretación* —*interpretation*, en el original—, que solo es posible si entran en juego los valores del espectador y de la sociedad como referencia para una evaluación de la idea controladora del filme. Aunque no las obvie como Bordwell, Persson no tiene un especial interés en la emoción derivada del proceso cognitivo, que se va formando desde la fase 0 del mismo.

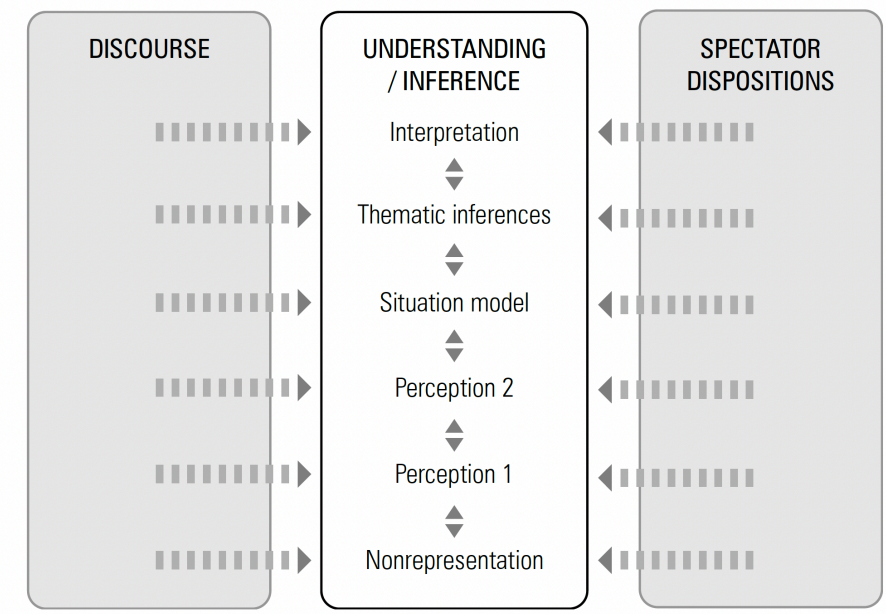


Imagen 5. Diagrama del proceso cognitivo de Persson

Quien sí hará énfasis en la formación de las emociones es Torben Grödal (2011, p. 57-61). El investigador danés divide el proceso cognitivo del filme, al que denomina *corriente aguas abajo —downstream*, en el original— en cuatro fases:

- La primera fase, llamada de *intensidades*, consiste en la percepción de colores, formas y figuras. Por ejemplo, las pinturas de Pollock o los filmes de Stan Brackage son obras en las que el proceso cognitivo se detiene en esta fase.
- La segunda fase, llamada de *saturaciones*, consiste en comparar esas figuras con los esquemas mentales de la memoria. Por ejemplo, una imagen de Marilyn Monroe. Estos archivos de memoria no solo contienen una estructura mental que nos permite reconocer y reproducir el rostro de Marilyn Monroe, sino que además guardan un valor afectivo de la misma. Si un filme se limita a mostrar imágenes sin aparente conexión lógico-narrativa, pero ya con contenido semántico, Grödal lo denomina *filme lírico*.
- La tercera fase, llamada de *saliencias*, consiste en la evaluación cognitiva y activación emocional de las percepciones. Y para que esta se produzca tiene que establecerse una vinculación del espectador con uno de los personajes. Por ejemplo, si vemos una joven caminando descalza por la selva y a pocos centímetros una serpiente, la identificación con la joven activa una respuesta emocional en el espectador con un nombre: miedo.
- La cuarta fase, derivada de la tercera, es la reacción que sigue a la emoción propiamente dicha. Y aquí Grödal distingue tres modos:
  - Modo télico: si hemos empatizado con el personaje, se da cuando entendemos que realiza una acción orientada al objetivo. En *En busca del arca perdida* (*Raiders of the Lost Ark*, Steven Spielberg, 1981), se da cuando Indy se hace con el camión que lleva el arca de la Alianza.
  - Modo paratélico: si hemos empatizado con el personaje, se produce cuando entendemos que realiza una acción NO orientada al objetivo. En *En busca del arca perdida*, lo encontramos cuando Indy da clase en la Universidad.
  - Modo autónomo: si hemos empatizado con el personaje, se produce cuando entendemos que es víctima de fuerzas exteriores como la historia, la naturaleza o el destino, y es incapaz de controlar sus consecuencias. En *En busca del arca perdida*, lo podemos ver cuando Indy es arrojado al pozo de serpientes y se encara con una de ellas.

La coincidencia entre los modelos de Persson y Grödal va más allá del cognitivismo y alcanza la semiótica, ya que es sencillo observar una correspondencia entre las fases del proceso y los morfemas cinematográficos de Eco, que presentaremos más adelante.

<table>
<tr><td colspan="4">PROCESO COGNITIVO DEL ENUNCIADO CINEMATOGRÁFICO</td></tr>
<tr><td>PERSSON</td><td>GRÖDAL</td><td colspan="2">ECO</td></tr>
<tr><td>Fase 0 de patrones formales</td><td>Fase 1 de intensidades</td><td>Figura</td><td rowspan="4">NIVEL DEL PLANO</td></tr>
<tr><td>Fase 1 de objetos</td><td rowspan="2">Fase 2 de saturaciones</td><td>Signo</td></tr>
<tr><td>Fase 2 de relaciones espaciales</td><td>Cinema</td></tr>
<tr><td>Fase 3 de situación</td><td rowspan="2">Fase 3 de saliencias</td><td>Cinemorfema</td></tr>
<tr><td>Fase 4 del tema</td><td rowspan="2">Escena
Secuencia
Trama</td><td rowspan="2">NIVEL DEL RELATO</td></tr>
<tr><td>Fase 5 de interpretación</td><td>Fase 4 de emociones</td></tr>
</table>

Tabla 3. Proceso cognitivo del enunciado cinematográfico

1.2.2.2 Las emociones en la teoría cognitiva del cine

Cuando Bordwell analiza cómo está construida una película para generar esas inferencias, introduce una primera clasificación que será capital para nuestro análisis de las emociones. Para Bordwell, una narración está compuesta de argumento y estilo. El *argumento* es la historia tal y como está presentada en la película, con sus omisiones, elipsis, analepsis y prolepsis que guionista y director hayan decidido introducir para contar mejor la historia. La noción de argumento remite a la del *syuzhet* de los formalistas rusos en oposición a la de historia o fábula. El argumento es un sistema porque organiza los componentes según principios específicos. *Los puentes de Madison*, por ejemplo, no está narrada en orden cronológico, sino a través de varios *flashbacks* que enlazan la trama de Francesca y Robert con la trama de los hijos.

Por su parte, el *estilo* es otro sistema que comprende las técnicas cinematográficas empleadas —puesta en escena, fotografía, montaje, sonido, etc.— para plasmar en imágenes y sonido el argumento. A través del estilo, el autor de la película expresa su sensibilidad individual, que puede identificarse en el conjunto de una obra coherente como la de Clint Eastwood, Alfred Hitchcock o Luis Buñuel. Barthes (Greimas, 1982, p. 157) define el estilo como el universo idiolectal regido y organizado por nuestra categoría tímica, es decir, por las emociones. De las concepciones de Bordwell y Barthes se pueden colegir dos aspectos fundamentales del estilo:

1. El *estilo* se compone de una serie recurrente de contenidos semánticos y sintácticos, a los que denominaremos *estilemas*, que individualizan y hacen reconocible la obra de un autor o movimiento.
2. El *estilo* es una discursivización de la sensibilidad, sentimiento o emoción del autor.

A pesar de la importancia que para Bordwell tiene el estilo, resulta curioso comprobar cómo el autor se propone omitir precisamente las emociones para centrarse exclusivamente en la formación del significado, en el puzzle que el espectador debe armar:

> Esta teoría no aborda las características afectivas de la visión de las películas. No es porque crea que la emoción es irrelevante para nuestra experiencia de la narración cinematográfica, muy al contrario,

> sino porque estoy interesado en los aspectos del visionado que conducen a la construcción de la historia y su mundo. Asumo que la comprensión de un espectador de la narración fílmica es teóricamente diferenciable de sus respuestas emocionales.
>
> (Bordwell, 1996, p. 30)

Y a pesar de su propósito no puede evitar utilizar emociones como «esperanza, curiosidad, suspenso y sorpresa» (Alberto J. L. Carrillo Canán et al., 2016) para explicar cómo son procesadas cognitivamente las películas. Estas cuatro emociones tienen un papel fundamental en Bordwell para explicar las inferencias que realiza el espectador. En cambio, el resto de las emociones solo aparecen cuando se refiere al melodrama «como un género que virtualmente subordina todo a ampliar el impacto emocional […] a través de información acerca de los estados emocionales de los personajes» (1996, p. 70). A Bordwell solo le interesa el significado, de ahí que las únicas emociones que desarrolla en su exposición teórica sean precisamente las del *noir*, el género que mejor ilustra la idea de resolver un enigma.

La perspectiva cognitiva de Bordwell se centra en la construcción del significado, en cómo el espectador reconstruye la historia que se narra a partir del argumento y del estilo, pero sin considerar la dimensión emocional como consustancial al sentido de una película. Como nosotros, otros muchos cognitivistas no están de acuerdo con Bordwell.

1.2.2.2.1 El interés

Ed S. Tan (1999; 1996) aplica directamente al cine las teorías de la psicología de la emoción de Nico Frijda. A partir de él, Tan defiende que el mecanismo central de la experiencia cinematográfica es el *interés*.

El interés es el concepto nuclear del sistema de Tan, la causa y condición necesaria para que el espectador se involucre cognitiva y emocionalmente en el visionado de un filme. Así, una película de cine clásico basada en personajes despierta el interés del espectador bajo la promesa de una recompensa narrativa en forma de resolución y cierre de las tramas abiertas. Siguiendo los postulados de Frijda, según los cuales la emoción activa necesariamente una acción determinada, Tan defiende que la única emoción verdadera que experimenta el espectador en el cine es el interés, ya que el espectador nunca podrá actuar en la diégesis fílmica. El interés impulsa al espectador a examinar el texto fílmico y anticiparse a lo que va a ocurrir. La pena, el miedo o la ira que pudiera sentir el espectador hacia los personajes solo serían emociones virtuales, ya que no llevarían asociada ninguna acción. Tan considera virtuales las emociones empáticas porque no conllevan una acción, algo muy discutible, pues la identificación con los personajes implica una planificación de las siguientes acciones narrativas, una proyección a futuro del destino del personaje que se manifiesta en la pregunta «¿qué haría yo en su lugar?». Por otro lado, en muchas experiencias emocionales no empáticas, el deseo no deviene en acción, ya que, previamente a la realización, hay una evaluación de las consecuencias. En principio, los planteamientos de Tan son muy parecidos a los de Bordwell, puesto que ambos consideran el núcleo de la experiencia fílmica como un mensaje por descifrar.

Considerada hasta aquí la teoría de Tan, podría resultar un tanto inane si no atendiera a la forma que debe tener una película para suscitar interés en el espectador. Es en este punto cuando Tan da un paso adelante e identifica dos elementos fílmicos susceptibles de despertar el interés del espectador: las *estructuras temáticas* y las *estructuras de personaje*.

Para Tan, los temas son los argumentos que guían las expectativas del espectador en cuanto a las acciones de los personajes, motivaciones y posibles resoluciones. Por ejemplo, la escena de la ducha de *Psicosis* gira en torno al tema del castigo, pues se puede interpretar que Marion

es asesinada por haber quebrantado la ley. Así, la aparición de temas como este, o como el sacrificio, el engaño o la traición serían, según Tan, fuentes de interés para el espectador. La otra fuente, que él denomina *estructura de personaje —58character structure,* en el original— hace referencia a las emociones que el espectador siente por el o los protagonistas. Aunque Tan también habla de emociones no empáticas, su modelo teórico gira fundamentalmente en torno a las emociones hacia los personajes que aparecen en pantalla. Tomando de nuevo *Psicosis* como ejemplo, Tan argumenta que la primera misión de Hitchcock como director es lograr que el público empatice con Marion y entienda los motivos que la han llevado a robar el dinero. Y tras la escena de la ducha, una vez que Marion ya no está en el universo diegético del filme, Hitchcock evita revelar más información acerca de la verdadera identidad de la madre de Norman para que el espectador se identifique a partir de ese momento con la hermana de Marion y con el detective Arbogast. Según Tan, el espectador experimenta interés por el filme, tanto por su tema —el significado del texto fílmico— como por sus personajes —la emoción—.

En la misma línea, el danés Torben Grödal también distingue dos fuentes diferenciables como causas del interés del espectador:

> El impacto de una película en el espectador puede dividirse en dos aspectos diferentes, aunque interrelacionados. Un aspecto, el *cuantitativo*, es la activación de mecanismos perceptuales y cognitivos (representaciones y actividades mentales) vinculados a configuraciones experienciales específicas, como «búfalo» o «hierba verde». El otro aspecto es *afectivo-motivacional*: la fuerza con la que determinadas sensaciones activan la mente y la magnitud de las emociones que desencadena una escena cinematográfica.[5]
>
> (Traducido de Grödal, 1999, p. 128)

De forma similar a como hace Tan, Grödal identifica dos fuentes de interés para el espectador, y a las que podemos denominar significado y emoción. El significado sería la construcción lógica e inferencial del relato concretada en el tema. La emoción sería la experiencia afectiva derivada del recorrido narrativo realizado por el sujeto protagonista. En esta segunda parte del contrato tácito entre autor y espectador, la identificación empática planteada por el psicoanálisis vuelve a estar presente desde la perspectiva cognitiva.

1.2.2.2.2 La identificación

La identificación empática es uno de los aspectos que más controversia ha generado entre los cognitivistas (Gaut, 2010). Su oposición a las teorías psicoanalíticas les condujo, bien a negar los procesos de identificación (Carroll, 2005), bien a rebautizarlos. Así, Plantinga prefiere hablar de *58character engagement* —compromiso— (1999, p. 244) y Murray Smith, de *allegiance* —lealtad— (2022, p. 85). A pesar del rechazo inicial, Grödal (1999, p. 131) sitúa la fuente del componente afectivo-emocional en la identificación empática con los personajes, un pilar básico también en el cognitivismo de Berys Gaut (1999), Carl Plantinga (1999) y Murray Smith (2022). Sus posturas, sin embargo, son críticas o, al menos, revisionistas del psicoanálisis, al subrayar matices en los mecanismos de identificación.

El más importante es la distinción que hacen entre empatía y simpatía (Gaut, 2010; Plantinga, 1999). Mientras la empatía consiste en experimentar la misma emoción que siente el

---

[5] The impact of a film on the viewer may be divided into two different, although interrelated, aspects. One aspect, the *quantitative*, is the activation of perceptual and cognitive qualia (mental representations and activities) linked to particular experiential configurations such as «buffalo» or «green grass». The other aspect is *affective-motivational*, the strength with which given sensations activate the mind and the magnitude of the emotions triggered by a film scene. (Grödal, 1999, p. 128)

protagonista, en la simpatía permanece el interés por el personaje, pero la emoción que experimenta el espectador no es la misma que la que siente el personaje. Para comparar estas dos fuentes emocionales, Gaut propone como ejemplos *Juego de lágrimas* (*The Crying Game*, Neil Jordan, 1993) y *Carta de una desconocida* (*Letter From an Unknown Woman*, Max Ophuls, 1948). En el primer caso, las emociones del espectador son especulares de las del personaje interpretado por Stephen Rea. En el segundo caso, las emociones del espectador son independientes de las de Lisa, a pesar de estar guiadas por un sentimiento de simpatía hacia el personaje. Similar división hace Greg M. Smith (2003) al diferenciar entre *sentir con* el personaje—equivalente a la empatía— y *sentir por* el personaje—correspondiente a la simpatía.

Murray Smith (2022) hace una relectura del concepto de identificación, subrayando el carácter voluntario de la misma y, por tanto, la necesidad de cierto compromiso por parte del espectador. Smith divide este compromiso o estructura de empatía en tres etapas: *reconocimiento*, en el que el espectador construye los personajes a partir de los elementos textuales; *alineamiento*, en el que el espectador se sitúa en relación con ese personaje en función de sus ideas y creencias; y *lealtad* (*allegiance* en el original), fase decisiva del proceso, en la que el espectador decide involucrarse emocionalmente y hacer suyos la visión y los deseos del personaje: «Con la lealtad vamos más allá de la comprensión, al evaluar y responder emocionalmente a los rasgos y emociones del personaje en el contexto de la situación narrativa»[6] (Traducido de M. Smith, 2022, p. 85).

Por último, Grödal abre la vía a una nueva posibilidad de emoción al admitir que hay partes o incluso películas enteras en las que este mecanismo no opera. Se trata de obras o fragmentos en las que, según Grödal, la corriente narrativa se bloquea en la fase 2 de su modelo cognitivo y no hay identificación con ningún personaje. Por ejemplo, en *Hasta que llegó su hora* (*C'era una volta il West*, Sergio Leone, 1968) la corriente narrativa se bloquea tanto en la larga escena inicial de créditos previa a la llegada del tren, como en el plano desenfocado de Frank, en el que aún no sabemos de quién se trata ni cuál es la situación dramática a la que se va a enfrentar. Este modo cinematográfico, que Grödal denomina *lírico*, encuentra otra manera de inducir emoción en el espectador. En la primera secuencia de *Hasta que llegó su hora*, Leone lo consigue jugando plásticamente con el tiempo y el espacio a través de cuidadas composiciones y del ritmo creado con el crujido del molino, el repiquetear del telégrafo o la gota de agua cayendo sobre el sombrero de Woody Strode. La escena no tiene apenas diálogos, los tres pistoleros aguardan pacientemente la llegada del tren mientras aparecen los créditos. Se puede decir que no ocurre nada hasta la resolución del duelo, y a pesar de su larga duración, casi 15 minutos, la escena crea un tono emocional de tensión y humor. Ejemplos más extremos los encontramos en cineastas como Sokurov, Tarkovsky, Akerman, Kiarostami o Gus Van Sant. La emoción que suscita este cine lírico no se debe al actor/personaje, sino a la forma en que espacio y tiempo se ordenan rítmicamente, creando una manera de ver el mundo sin apenas contenido narrativo.

1.2.2.2.3 Las señales de tono

Por su parte, Greg M. Smith (2003) desarrolla el concepto de señal de tono —*mood-cue*, en el original—:

> Las estructuras cinematográficas buscan aumentar las posibilidades de que la película evoque emociones, creando, en primer lugar, una predisposición a experimentarlas, un estado de ánimo. Las

[6] With allegiance we go beyond understanding, by evaluating and responding emotionally to the traits and emotions of the character, in the context of the narrative situation. (M. Smith, 2022, p. 85).

> películas confían en ser capaces de evocar ese estado emocional de menor nivel, mediante una estimulación menos concentrada de la que se requeriría para la emoción. La primera tarea de una película es crear dicha orientación emocional hacia la película.[7]
>
> (Traducido de G. M. Smith, 2003)

En muchas ocasiones, ese *mood* o tono emocional se construye en los propios créditos de inicio o en la primera secuencia. Aparte de *Hasta que llegó su hora*, podemos pensar en los filmes de Sam Peckinpah —*Grupo salvaje* (*The Wild Bunch*, Sam Peckinpah, 1969) con los niños, las hormigas y los escorpiones, *Pat Garret y Billy el Niño* (*Pat Garret & Billy the Kid,* 1973) con el montaje alterno de Pat y el gallo muriendo a balazos, o *La huida* (*The Getaway,* 1972), con los ciervos en libertad y McQueen encerrado— o en la primera escena de *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, David Lynch, 1986), en la que todavía no ha aparecido el protagonista Kyle McLahan, pero cuyo tono sienta la base emocional de la película.

Smith enumera los medios de que dispone el realizador para crear ese tono emocional: la expresión facial, el movimiento de los personajes y objetos, el diálogo, la expresión y el tono de voz, el vestuario, el sonido, la música, la iluminación, la puesta en escena, los decorados, la edición, la cámara (el ángulo, la distancia y el movimiento), la profundidad de campo, los personajes, el argumento, y la estructura narrativa. Es decir, el conjunto de todos los medios expresivos de que dispone el cine. Puesto que cada medio lanza señales de un tono particular, el filme cuenta con múltiples señales que permitirán al espectador identificar el tono o clave emocional en que debe interpretar la película. El cine clásico de Hollywood usa con frecuencia lo que Smith llama *marcadores emocionales*, escenas con numerosas señales con el objetivo principal de crear un «estallido emocional» en el espectador. Smith pone como ejemplo para ilustrar la idea *En busca del arca perdida*. La escena inicial está cargada de señales de tono que no aportan nada al desarrollo de la trama ni acercan a Indiana Jones a su objetivo. El descubrimiento del ídolo de piedra con la desbandada de pájaros, o las arañas recorriendo la espalda del ayudante de Indy son así marcadores emocionales que crean un tono de miedo y suspense que no hace avanzar la acción, pero que establece la clave emocional para interpretar la película. A nuestro juicio, estas señales de tono son muy similares a las emociones del modo lírico de Grödal.

Smith también subraya que las películas de personajes con objetivos nítidos tienen señales de tono más intensas. Así, *En busca del arca perdida* tiene mayores y más intensas señales de tono que *Un tipo genial* (*Local Hero,* Bill Forsyth, 1983), y esta que *Extraños en el paraíso* (*Stranger Than Paradise,* Jim Jarmusch, 1984). El planteamiento de Smith es inverso al de Grödal o Tan, pero las conclusiones son las mismas: cuanto más orientado al objetivo está el personaje, las señales de tono son de mayor intensidad, la narratividad es mayor, y la identificación con el personaje es más sólida. En conclusión, la emoción es mayor.

Resumiendo, para su análisis de la emoción fílmica, Murray emplea las nociones de señal de tono y marcador emocional. Las *señales de tono* son la unidad mínima de emoción, los ladrillos que se usan para construir estructuras emocionales más grandes como los *marcadores emocionales*. El tono de una película es el resultado del conjunto de las señales de emoción.

---

[7] Film structures seek to increase the film's chances of evoking emotion by first creating a predisposition toward experiencing emotion: a mood. Films rely on being able to elicit a lower-level emotional state, which can be established with less concentrated cuing tan would be required for emotion. The first task for a film is to create such an emotional orientation toward the film. (G. M. Smith, 2003, p. 42)

Tanto el psicoanálisis como la psicología cognitiva y la teoría de la literatura parecen estar de acuerdo en la existencia de dos fuentes emocionales en el enunciado cinematográfico: por un lado, el actor/personaje del cine narrativo, clásico o de actor, con el que el espectador se identificará empáticamente y con el que experimentará emociones de gran intensidad; y por otro, la imagen-tiempo del cine lírico o de autor, en el que el espectador obtiene la emoción por la densidad temática creada a través de la ordenación espacio-temporal de las figuras.

Gracias a estos dos mecanismos, el espectador dará sentido al universo fílmico —y, como corolario, al universo y su propia vida— mediante un proceso cognitivo que traduce el filme en significado y emoción. El objetivo ahora es determinar cómo puede una película ser «un buen objeto» (Metz, 1974/2001), qué características debe poseer para cumplir estos dos objetivos:

1. Que el espectador se identifique con los personajes, que haga suyos sus deseos y emociones.
2. Que el espectador se identifique con el autor, que haga suya su mirada, su visión del mundo, que comparta con él su sistema de producción.

El foco se traslada ahora del espectador a la propia película, llega el turno de la semiótica.

1.2.3 LA PERSPECTIVA SEMIÓTICA

Todo relato contiene con distintos nombres las dimensiones del ser humano: mente, cuerpo y espíritu. Estos tres aspectos fundamentales aparecen con diferentes expresiones en prácticamente todos los sistemas filosóficos y literarios que pretenden dar explicación a la existencia humana o a una parcela de esta: en el método Stanislavski, en las *Poéticas* de Edgar Allan Poe y Northrop Frye, en la *Retórica* aristotélica, en *El mago de Oz*…

Las empresas hablan de su visión, su misión y sus valores. La Iglesia católica identifica las tres virtudes cristianas en la fe —en mi visión, en mi punto de vista del mundo—, en la esperanza —en lo que va pasar, en mis fuerzas para conseguir mis objetivos—, y en la caridad —con el prójimo, con mi enemigo, para que mi acción sea legítima. Estos tres aspectos responden a las tres preguntas que definen a cualquier personaje: ¿quién es? ¿qué quiere? Y ¿por qué o para qué? Tres preguntas que equivalen a las tres cuestiones esenciales que, según Kant, debe formularse el ser humano: ¿qué puedo conocer?, ¿qué me cabe esperar?, y ¿qué debo hacer? Son, en definitiva, las tres dimensiones del ser humano y su imagen especular: Dios, Hijo y Espíritu Santo.

DIMENSIONES DEL SER HUMANO			
	MENTE	CUERPO	ESPÍRITU
Verbos del ser	PENSAR	HACER	SENTIR
Método Stanislavski	SIGNIFICADO	VOLUNTAD	EMOCIÓN
Dimensiones de vida	IDENTIDAD	PROYECTO DE VIDA	SENTIDO DE VIDA
Preguntas del relato	EL QUÉ	EL CÓMO	EL POR QUÉ
Preguntas del héroe	¿QUIÉN ES?	¿QUÉ QUIERE?	¿PARA QUÉ?

DIMENSIONES DEL SER HUMANO			
Instancias greimasianas	CALIFICACIÓN	REALIZACIÓN	SANCIÓN
Semióticas greimasianas	SEMIÓTICA COGNITIVA	SEMIÓTICA DE LA ACCIÓN	SEMIÓTICA DE LAS PASIONES
Virtudes empresariales	VISIÓN	MISIÓN	VALORES
Virtudes cristianas	FE	CARIDAD	ESPERANZA
Preguntas kantianas	¿QUÉ PUEDO CONOCER?	¿QUÉ DEBO HACER?	¿QUÉ ME CABE ESPERAR?
Poética de Northrop Frye	VERDAD	LEY	BELLEZA
Poética de Edgar Allan Poe	INTELECTO PURO	SENTIDO MORAL	GUSTO
Ontología aristotélica	DIANOIA	TECHNÉ	MYTHOS
Retórica aristotélica	LOGOS	ETHOS	PATHOS
Personajes de *El mago de Oz*	ESPANTAPÁJAROS (CEREBRO)	LEÓN (VALOR)	HOMBRE DE HOJALATA (CORAZÓN)
Estructuras freudianas	YO	SUPERYO	ELLO
Estructuras lacanianas	LO IMAGINARIO	LO SIMBÓLICO	LO REAL
Estructura de la divinidad	HIJO	PADRE	ESPÍRITU SANTO
Estructura del símbolo	IDEA	HECHO	SÍMBOLO

Tabla 4. Dimensiones del ser humano

Por un lado, todo filme es *cuerpo*. Es una *obra* hecha de *materia*. Es un *hecho*, una *forma*, un *hacer* según la naturaleza de los medios empleados, según una *ley* y una *techné* aprendidas. Todo filme es el fruto de la *voluntad* del artista, una *misión*, al que dedicará toda su energía y en el que plasmará su *estilo*. Es el *cómo* de la obra.

Por otro lado, todo filme es obra de la *mente*, de la imaginación. Expresa una *idea*, una *visión*, el *logos* del mundo. Esa idea es el *significado* de la obra, la *verdad* del artista que define su *identidad* a través de ella, que nos dice *quién es* realmente el ser humano que se esconde tras ella. Es el *qué* de la obra.

Por último, más allá de la mente y el cuerpo, del qué y del cómo, de la visión y la misión del artista, se halla el *por qué* y el *para qué* de la obra, el lugar intersticial donde reside su *valor*, su *sentido*, la *belleza* y *esperanza* del ser humano. En una palabra, la *emoción* de la obra.



Imagen 6. Dimensiones del discurso cinematográfico (estructura ternaria)

Toda película participa de estas tres dimensiones: *estilo*, *significado* y *emoción*. El objetivo de cualquier cineasta es generar, a través de su estilo, un significado y una emoción en el espectador, y el objetivo de cualquier espectador es obtener a través del filme, un significado y una emoción que den sentido a la vida.

La perspectiva semiótica estudia la película en sí y cómo esta se construye como enunciado para generar en el espectador significado y emoción a través del estilo.

La semiótica o semiología es la ciencia que estudia los signos empleados en la comunicación humana. Fundada simultáneamente por Charles Sanders Peirce en Estados Unidos y Ferdinand de Saussure en Europa, la semiótica se ocupó en primer lugar del estudio de las lenguas, de cómo estaban estructuradas y cómo las palabras generaban significado. La lingüística parceló el fenómeno y surgieron la semántica, la sintaxis y la pragmática, estructuras epistemológicas que se aplicaron no solo al lenguaje verbal sino a cualquier otro sistema semiótico.

En los años 60 y 70 se hicieron numerosos intentos de sistematizar el lenguaje cinematográfico utilizando conceptos lingüísticos[8]. De todos ellos, los de mayor ambición y repercusión fueron los llevados a cabo por Christian Metz en sus obras *Cine y lenguaje* (1971) y *Ensayos sobre la significación en el cine* (2002). El cine carece de los rasgos que definen a una lengua, que se caracteriza por poseer signos arbitrarios —para referirnos a un caballo empleamos signos como caballo o como horse —, unidades mínimas —los morfemas— y doble articulación en un sistema fonológico y morfológico.

En el cine los signos no son ni arbitrarios ni simbólicos, sino icónicos, y tampoco tiene unidades mínimas, ya que el plano, que podría considerarse esa unidad mínima, se compone de numerosos elementos relacionados compositivamente entre sí. Metz llegó a la conclusión de que el cine no es una lengua, pero sí un lenguaje (1971). Aunque la postura de Metz fue discutida posteriormente por Deleuze (2001), es evidente que si definimos lenguaje como un conjunto de signos y de reglas que establecen sus posibles relaciones, el cine es un lenguaje. De hecho, lo que hacen los directores de cine es elegir los elementos y las estructuras sintácticas pertinentes —encuadres, tamaños de plano, tonalidades, duración y montaje de planos, etc.— para narrar una historia de la forma más clara y emotiva posible.

1.2.3.1 *Semántica* y *sintaxis* del plano: figuras, composición y edición

Partiendo de las investigaciones de Christian Metz y Pier Paolo Pasolini, en *La estructura ausente* (1989, p. 236-251) Umberto Eco analizó de forma sistemática el lenguaje cinematográfico identificando una tercera articulación derivada de la dimensión temporal del cine.

Así, Eco descompuso el lenguaje cinematográfico en *figuras* sin significado —meras formas, líneas, curvas, puntos, colores que se combinan entre sí en una primera articulación—, *signos icónicos* con significado —por ejemplo, un caballo, un rostro humano, una pistola, que a su vez se combinan entre sí en una segunda articulación—, y *semas* o *cinemas* equivalentes a un enunciado —por ejemplo, un jinete montado en un caballo con una pistola en la mano.

Esta doble articulación —de figura a signo, y de signo a sema—, da como resultado, cinematográficamente hablando, un fotograma dotado de significado. La sucesión de fotogramas y el efecto de movimiento consustancial al cine introduce una tercera articulación

[8] *El lenguaje del cine* (Marcel Martin), *Estética y psicología del cine* (Jean Mitry), *Essais sur la signification au cinéma* y *Lenguaje y cine* (Christian Metz), *Empirismo eretico* (Pier Paolo Pasolini), *La estructura ausente* (Umberto Eco), *El lenguaje y la técnica del cine* (Gianfranco Bettetini), *Signs and Meaning in the Cinema* (Peter Wollen)

en la formación del signo cinematográfico, por la que el fotograma —sema o cinema en la notación de Eco— se convierte en plano —*cinemorfema* de Eco—.

SINTAXIS ESTRUCTURAL DEL PLANO	
1ª articulación	Figura
	Signo icónico
2ª articulación	Sema o cinema (FOTOGRAMA)
3ª articulación	Cinemorfema (PLANO)

Tabla 5. Sistema estructural del plano (Elaboración propia a partir de Eco, 1989)

Conceptos como semántica, sintaxis o pragmática pertenecen al ámbito de la lingüística, pero en su definición más sencilla describen aspectos que el cine y las lenguas comparten, como lenguajes o sistemas semióticos que son. De este modo, serán utilizados de aquí en adelante para clasificar los recursos de que dispone el cineasta para construir su discurso y, por consiguiente, para generar significados y emociones en el espectador.

La *semántica* estudia la formación de significado de los signos en su relación con la realidad. En el caso del cine con imagen real, su carácter fotográfico convierte su contenido semántico casi en una tautología (Barthes, 2009). En efecto, cada plano hace referencia a lo que encuadra. Incluso en las películas de animación, la mayoría de contenido figurativo, los dibujos son representaciones reconocibles de elementos de la realidad. El plano de un caballo, ya sea fotografiado o dibujado, hace referencia al caballo real que retrata, mientras que en el lenguaje, la palabra «caballo» hace referencia a un prototipo mental que sirve de modelo para designar, por semejanza, a todos los caballos reales.

El contenido *semántico* del plano viene dado por las *figuras* que aparecen en el plano —un caballo, un jinete, un sombrero, un fusil, un cielo, un suelo— y por el *argumento* —un jinete viaja a un pueblo a vengar la muerte de su hermano—. Figuras y argumento aparecen imbricados y son inseparables: los personajes son, a la vez, figuras del plano y elementos de la historia. Por así decirlo, las figuras son la dimensión espacial de la semántica cinematográfica, mientras que el argumento es la dimensión temporal. Figuras y argumento constituyen, así, la materia prima que será procesada discursivamente para generar un filme, pero sea cual sea la forma que adopten —sea cual sea el caballo que aparece en pantalla—, figuras e historia tienen, *per sé*, cierto potencial para generar emociones en el espectador (Zumalde, 2011, p. 108).

La *sintaxis* es la parte de la lingüística que estudia la forma en que se combinan las palabras. En el cine, la sintaxis se identifica habitualmente con el montaje o edición, pero también implica la composición del plano. De esta manera, las diferentes figuras de la película —un caballo, un jinete, un sombrero, un fusil, un cielo, un suelo— se ordenan en el plano —por ejemplo, un jinete con sombrero cabalga a lomos de su caballo bajo el cielo de Kentucky fusil en mano—, y a su vez, este plano se combina con otros planos —por ejemplo, el plano anterior podría yuxtaponerse al compuesto por un indio en el suelo lanzando un hacha al jinete—. Estos dos planos construyen un significado complejo que va más allá del significado que denotan las propias figuras y los propios planos.

Aunque primitiva, la primera noción sintáctica del lenguaje cinematográfico fue la descripción del efecto Kulechov. Desde entonces, no han sido pocos los proyectos «gramaticales» que nacieron con el objeto de definir la «morfología» y «sintaxis» cinematográficas. Christian Metz (1971) llegó a crear una Gran Sintagmática con ocho unidades diferenciables que pretendía sistematizar el lenguaje cinematográfico: el plano autónomo (1), el sintagma paralelo (2), el sintagma paréntesis (3), el sintagma descriptivo (4), el sintagma alternante (5), la escena (6), la secuencia episódica (7) y la secuencia ordinaria (8). Si bien esa clasificación es discutible, lo que pone de relieve es la existencia de determinadas estructuras sintácticas básicas a las que la comunidad cinematográfica da el mismo significado. Así por ejemplo, el sintagma plano/contraplano es utilizado para narrar el encuentro y la conversación entre dos personajes. Aunque estos no aparezcan juntos nunca en el encuadre, se trata de una estructura común con la que todos los miembros de la comunidad cinematográfica entienden que esos dos personajes se encuentran en el mismo tiempo y lugar, y que están manteniendo una conversación el uno con el otro.

Un plano/contraplano, una secuencia de montaje o un corte en L o J son estructuras sintácticas básicas constituidas por dos o tres planos que modifican el sentido de los planos tomados individualmente. A medida que el enunciado se va haciendo más complejo, su significado se enriquece y el potencial emocional aumenta. Así pues, una película está hecha de *figuras*, figuras que se ordenan en *planos*, planos que se montan siguiendo determinadas estructuras sintácticas o *sintagmas*. Y en un nivel superior, estos sintagmas se yuxtaponen para formar *escenas*. De repente, el texto se transfigura y se hace *relato*, un conjunto de figuras, ordenadas lógicamente en el tiempo y en el espacio, que configuran un universo con sentido pleno, una mutación esencial en la naturaleza del texto y en sus capacidades generadoras de significado y emoción.

1.2.3.2 *Semántica* y *sintaxis* del relato: personaje, trama y escena

> El esquema narrativo constituye una especie de marco formal en el que se inscribe el «sentido de la vida» con sus tres instancias esenciales: la «calificación» del sujeto que lo introduce en la vida, su «realización» por algo que hace y, finalmente, la «sanción» —retribución y, a la vez, reconocimiento— que garantiza el sentido de sus actos y lo instaura como sujeto según el ser.
>
> (Greimas, 1982, p. 275)

Como señala Greimas, en el relato el autor logra comunicar el pleno sentido de su visión del mundo. No solo del relato literario o cinematográfico. El relato va más allá del cine o de la literatura, ya que el ser humano es, esencialmente, relato. El relato es fuente de significado y emoción que va más allá de los hechos. En el relato, la vida adquiere todo su sentido.

La *narratología* es la parte de la semiótica que estudia la forma en la que se estructuran los relatos. Fue bautizada por Tzvetan Todorov, en quien tuvo a uno de sus fundadores junto a Algirdas Julien Greimas y Gerard Genette, pero su origen se sitúa en la morfología de los cuentos maravillosos de Vladimir Propp y en el análisis estructural de los mitos de Levi-Strauss.

En 1928, Propp (1987) estudió un corpus de más de 300 cuentos rusos para descubrir que todos ellos contenían, básicamente, las mismas secuencias narrativas y que, además, estas estaban dispuestas en el mismo orden. En concreto, identificó 31 secuencias —a las que llamó *funciones*— que articulaban todos los cuentos populares rusos. El modelo estructural de Propp se completaba con 7 personajes básicos —a los que denominó *esferas de acción*— encargados de llevar a cabo o padecer las 31 funciones descritas. Estos 7 personajes básicos eran: el héroe (1), el antagonista (2), la princesa (3), el mandatario (4), el ayudante (5), el donante (6) y el falso héroe (7). Y aclara: «Actos idénticos pueden tener significaciones

diferentes, y a la inversa. Por función, entendemos la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga» (Propp, 1987, p. 33).

Las tesis de Propp se podían resumir de la siguiente manera:

a) Las *unidades fundamentales* del cuento maravilloso son las funciones de los personajes, sean cuales sean estos personajes y sea cual sea la manera en que cumplen esas funciones.

b) El *número* de funciones que tiene el cuento maravilloso es limitado.

c) El *orden* de las funciones es siempre idéntico.

d) La *estructura* del cuento maravilloso es siempre la misma.

La recurrencia estructural en el cuento maravilloso, con los mismos personajes ejecutando las mismas acciones en el mismo orden, implica además que el significado de estas sea siempre el mismo. Este hecho es especialmente relevante, ya que las funciones de Propp no son unidades dramáticas, sino unidades de significado. Un mismo acontecimiento dramático —por ejemplo, una muerte por disparo— no tiene siempre el mismo significado, depende de quién ejecute o sufra la acción, y de la parte del relato en que se ubique. Por ejemplo, en *El bueno, el feo y el malo*, no tienen el mismo sentido la muerte de Stevens y su hijo al comienzo de la película, que la lírica muerte del capitán unionista durante la batalla del río, o que la muerte del malo en el «trielo» final.

Las tesis de Propp fueron recogidas por Levi-Strauss para aplicarlas al estudio de los mitos, comprobando que también en estos se observaba la recurrencia estructural de secuencias narrativas. Los estudios de Propp y Levi-Strauss constituyeron, así, una demostración empírica del estructuralismo, corriente filosófica que defendía la existencia de ciertos patrones o estructuras que se repetían indefinidamente en las manifestaciones culturales del ser humano. Este estructuralismo es también la base de la semiótica de Saussure y Peirce, por lo que, ya sea por un camino u otro, llegamos al estudio del relato fílmico bajo la hipótesis de que todos ellos poseen ciertas estructuras en común. Ahora bien:

> La índole estrictamente inductiva del procedimiento exploratorio proppiano no facilitaba la exportación de sus funciones a otras formas narrativas diferentes de las del cuento maravilloso. Si la evidencia del férreo modelo de este se imponía de manera inapelable facilitando el reconocimiento de sus unidades estructurales, resultaba a la vez imposible exportarlo a estas otras formas de narratividad que constituían los nuevos objetos de análisis narratológico.
>
> (González Requena, 2007, p. 511)

Propp demostró la validez de su modelo estructuralista para el género de los cuentos maravillosos, pero ¿qué ocurre con los relatos que no pertenecen a este género? ¿Tienen también funciones y personajes universales que estructuran el relato? Y yendo más allá: ¿existe una estructura de funciones y personajes comunes a cualquier relato?

Será Greimas el que proponga esta estructura general aplicable a todos los relatos. Su propuesta es de una ambición extraordinaria y se extiende más allá de los relatos literarios o cinematográficos, puesto que Greimas considera que cualquier acto comunicativo del ser humano tiene una naturaleza narrativa. Se trata de un proyecto semiótico aplicable a cualquier sistema de signos, es decir, a cualquier manifestación cultural humana. Greimas supo ver que el ser humano es, ante todo, un relato, entendido este como un sistema semiótico dotado de sentido. «Fuera del texto no hay salvación» (Floch, 1993, p. 21) es la forma más contundente y precisa que tiene Greimas de decir que el sentido que puede tener la vida para el ser humano

es el sentido que podamos darle con nuestro relato, la forma particular que tenemos las sociedades y cada ser humano de contarnos la vida y el mundo.

Junto a Courtés, Greimas creó una gramática de la narración que da explicación a la formación de sentido de los relatos. Esta gramática, denominada *semiótica generativa*, tiene tres niveles estructurales que se organizan desde el más profundo, abstracto y universal, válido para cualquier enunciado, hasta el más superficial, concreto e individual, que se corresponde con la forma definitiva de la película en sí.

<table>
<tr><td colspan="4">SEMIÓTICA GENERATIVA DE GREIMAS</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Estructuras semio-narrativas</td><td colspan="2">Componente sintáctico</td><td>Componente semántico</td></tr>
<tr><td>Nivel profundo</td><td>SINTAXIS FUNDAMENTAL</td><td>SEMÁNTICA FUNDAMENTAL</td></tr>
<tr><td>Nivel superficial</td><td>SINTAXIS NARRATIVA O DE SUPERFICIE</td><td>SEMÁNTICA NARRATIVA</td></tr>
<tr><td>Estructuras discursivas</td><td colspan="2">SINTAXIS DISCURSIVA
– Actoralización
– Temporalización
– Espacialización</td><td>SEMÁNTICA DISCURSIVA
– Tematización
– Figurativización</td></tr>
</table>

Tabla 6. Semiótica generativa de Greimas (1982, p. 197)

Pasemos ahora a discutir cada uno de los niveles: fundamental, narrativo y discursivo.

1.2.3.2.1 Semántica fundamental de Greimas

Es el nivel más profundo del relato y de orden conceptual. Es axiológico porque en él reside el significado último del relato. Para determinar ese significado o valor, Greimas parte de los postulados de Ferdinand de Saussure, según los cuales el significado se forma por diferencia.

Para Saussure (1916/1994), el ser humano puede percibir y nombrar cosas porque es capaz de diferenciarlas de las demás, es decir, la justicia es justicia porque existe la injusticia y el blanco es blanco porque existe el negro. En la diferencia está el significado. Dentro del conjunto de las cosas diferenciables, tomemos el subconjunto más pequeño posible, el formado por dos únicos elementos o términos, s_1 y s_2, con significados contrarios. Los términos s_1 y s_2 pueden referirse tanto a objetos concretos como a valores. Por ejemplo, en el universo semántico de *Indiana Jones y la última cruzada* (*Indiana Jones and the Last Cruzade*, Steven Spielberg, 1989), podemos definir: {s_1 = Indiana Jones y s_2 = Walter Donovan} o {s_1 = vida eterna y s_2 = muerte}.

Para que puedan ser considerados conjuntamente los términos «vida eterna» y «muerte», s_1 y s_2, estos deben tener algo en común —ambos son modos de existencia— y, a la vez, algo que los diferencie —la vida eterna es distinta de la muerte—. Tienen, por tanto, una relación de conjunción —el denominador común en el que surge la articulación que los diferencia— y una relación de disyunción —la propia articulación que los distingue—.

La estructura elemental que relaciona estos dos términos s_1 y s_2 es la siguiente:

a. S es el denominador común sobre el que se articulan s_1 y s_2, que son *contrarios*, es decir, el significado de s_1 —vida eterna— no puede ser s_2 —muerte—, y viceversa.

b. A su vez, cada término tiene su opuesto, s_1 negado y s_2 negado —lo que no es la vida eterna, y lo que no es la muerte—, con los que s_1 y s_2 mantienen respectivamente una relación de *contradicción*.

c. Por último, s_1 y s_2 negado, y s_2 y s_1 negado —por un lado, la vida eterna y lo que no es la muerte, y por otro, la muerte y lo que no es vida eterna— tienen una relación de *implicación* —la muerte es una no vida eterna, y la vida eterna es no-muerte—.

d. Frente al conjunto S formado por s_1 y s_2, debe haber un S negado, es decir, un subconjunto de todas las cosas que no son ni la muerte ni la vida eterna y que es contradictorio con respecto a S.

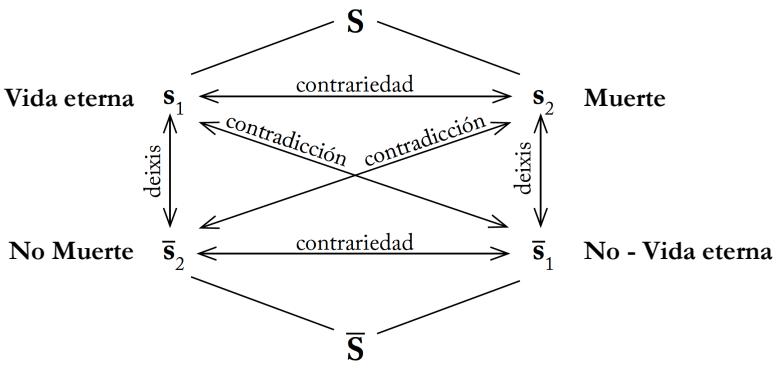


Imagen 7. Cuadrado semiótico vida eterna-muerte.

Además, los términos s_1 y s_2 tiene una relación dinámica: el significado puede abandonar el s_1 (la vida eterna) para abrazar el s_2 (la muerte) y después regresar al s_1 mediante operaciones narrativas organizadas en series. En un sistema de valores como el formado por la vida eterna y la muerte, el paso de s_1 a s_2 supondrá una serie de transformaciones que constituirán la sintaxis fundamental de las formaciones axiológicas. A la serie de transformaciones que hay que llevar a cabo para pasar de s_1 a s_2 —de la vida eterna a la muerte— Greimas las denomina *performancias*, una unidad sintáctica que puede recibir cualquier contenido.

Si aplicamos el modelo estructural de Greimas a *Indiana Jones y la última cruzada,* podemos observar numerosas *performancias*, cambios de significado (o valor) que afectan a los distintos signos —personajes, objetos, etc.— de la película. Por ejemplo, cuando Walter Donovan, en la gruta donde los caballeros templarios custodian el santo grial, decide beber de una copa, para Donovan esa copa tiene el valor de la vida eterna. Cuando bebe de ella y empieza a experimentar su acelerada descomposición, el valor de esa copa cambia: en primer lugar, su valor no es el de la vida eterna, y en segundo lugar, aparte de no ser el de la vida eterna, es el de la muerte.

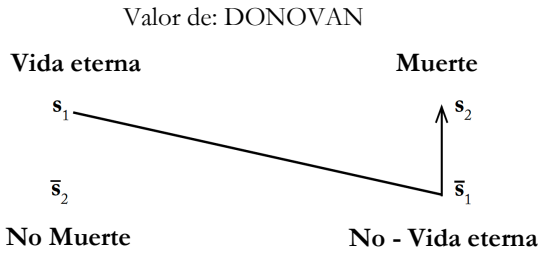


Imagen 8. Cuadrado semiótico del personaje de Donovan en *Indiana Jones y la última cruzada.*

A su vez, que la copa elegida por Donovan signifique su muerte, también significa que el padre de Indiana no va a morir irremediablemente (s_2 negado), valor que se tornará definitivamente en vida (s_1), cuando Indiana escoja sabiamente la humilde copa de madera y resulte ser el Santo Grial.

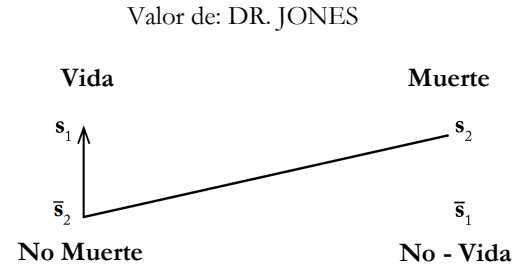


Imagen 9. Cuadrado semiótico del personaje del Dr. Jones en *Indiana Jones y la última cruzada.*

La película de Spielberg está llena de cambios de valor que afectan continuamente a diferentes personajes y objetos interconectados, desde el momento en que Indiana Jones descubre que su padre está tras la pista del santo grial hasta el clímax final en el que Indiana debe elegir entre rescatar el santo grial del abismo o hacer caso a su padre y abandonar la copa.

Ahora bien, ¿cómo se llevan a cabo las *performancias* en el enunciado cinematográfico? Greimas distingue dos tipos de enunciados: los *enunciados de estado* y los *enunciados de hacer*, que son los que explican el paso de un estado a otro (Greimas, 1982, p. 147). Cuando un enunciado (de hacer o de estado) rige a otro enunciado (de hacer o de estado), el primero se denomina *enunciado modal* y el segundo, *enunciado descriptivo*. Trasladando la terminología greimasiana al cine, podemos considerar el inicio de una escena como un enunciado descriptivo: los personajes se encuentran en un estado determinado y una relación concreta con el resto de personajes y el entorno. Para que se produzca una *performancia* y esa situación inicial se transforme en una situación final, el enunciado descriptivo tiene que ser modificado por un enunciado modal. Se introduce aquí la modalización, un concepto básico en la semántica estructural para explicar las transformaciones de significado.

> Partiendo de la definición tradicional de modalidad entendida como «lo que modifica el predicado» de un enunciado, puede concebirse la modalización como la producción de un enunciado llamado modal que sobredetermina a un enunciado-descriptivo.
>
> (Greimas, 1982, p. 262)

En cuanto a la tipología de las modalizaciones, Greimas destaca la importancia que tienen para la organización semiótica del discurso los valores modales de *querer*, *deber*, *poder* y *saber*, que se unen a los básicos de *ser* y *hacer*. A partir de ellos, se generan diferentes estructuras modales como *deber-ser* —modalidad alética—, o *deber-hacer* —modalidad deóntica—. Estos valores y estructuras modales describen perfectamente el recorrido narrativo en una película: un personaje con unas determinadas características —que *sabe* y que *puede* determinadas cosas— desea alcanzar un objetivo, ya sea porque se lo mandan —porque *debe*— o porque lo necesita —porque *quiere*—, para lo cual *hace* una serie de acciones tras las que conseguirá su objetivo —y entonces *será*, tendrá el valor que se propuso alcanzar al inicio de la película.

De este modo, el cuadro semiótico y las modalizaciones de Greimas constituyen un sistema metodológico muy útil para determinar el valor o sentido de los diferentes enunciados cinematográficos que vayamos a analizar. Pero antes de meternos de lleno en el análisis discursivo, Greimas propone un segundo nivel que terminará de establecer el modelo estructural del relato.

1.2.3.2.2 Semántica actancial de Greimas

De camino al nivel discursivo, Greimas (1987, p. 263-293) propone un segundo nivel intermedio, de mayor concreción y operatividad que el fundamental, con el que definir la estructura de personajes y objetivos que articula cualquier relato.

1.2.3.2.2.1 La estructura actancial

Partiendo de los actantes del cuento tradicional ruso de Propp y del espectáculo dramático de Souriau (Greimas, 1987, p. 270), Greimas propone una nueva estructura de personajes definidos por su función en el relato. Puesto que podía darse el caso —y se daba con frecuencia— de que un personaje ejerciera más de una función en el relato o que una función fuese llevada a cabo por varios personajes, Greimas decidió llamarlos actantes, siguiendo el modelo de Tesnière:

> El *actante* puede concebirse como el que realiza o sufre el acto, independientemente de cualquier otra determinación. Así, citando a L. Tesniere de quien se toma este término, «los actantes son los seres o las cosas que, por cualquier razón y de una manera u otra, participan en el proceso».
>
> (Greimas, 1982, p. 23)

El actante es, pues, una abstracción del *actor/personaje* con una función determinada dentro del relato:

> El término *actante* alude a cierta concepción de la sintaxis que articula el enunciado elemental en una serie de funciones (tales como sujeto, objeto, predicado), independientemente de su realización en las unidades sintagmáticas (por ejemplo, sintagmas nominal y verbal) y que considera el predicado como núcleo del enunciado. Es decir, los actantes deben ser considerados como términos-resultantes de esa relación que es la función.
>
> (Greimas, 1982, p. 23)

Es decir, el modelo actancial permite articular el relato en una serie de sencillas funciones equivalentes a las esferas de acción de Propp. Estas son las siguientes:

1. Eje del deseo: sujeto y objeto

   – El *sujeto* equivale al héroe de Propp, es el protagonista de cualquier película. Se trata de un sujeto que desea un *objeto* y orientará todas sus acciones a conseguirlo. En los títulos épicos, el objeto-valor suele ser algo concreto: el Arca de la Alianza, la Estrella de la Muerte, el anillo, el tesoro… En los relatos de venganza, como veremos, el objeto de deseo es la muerte de algún personaje: la muerte de Bill en *Kill Bill* (Quentin

Tarantino, 2003-2004), la muerte de Scar en *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956), la muerte de Little Bill en *Sin perdón* (*Unforgiven*, Clint Eastwood, 1992)… Y en las películas de terror o en los *thrillers*, el objeto de deseo será la mera supervivencia: no morir ante el xenoformo, no morir ante el tiburón, no morir ante Frankenstein… Incluso el objeto de deseo puede ser algo vacío de contenido como el McGuffin de Hitchcock.

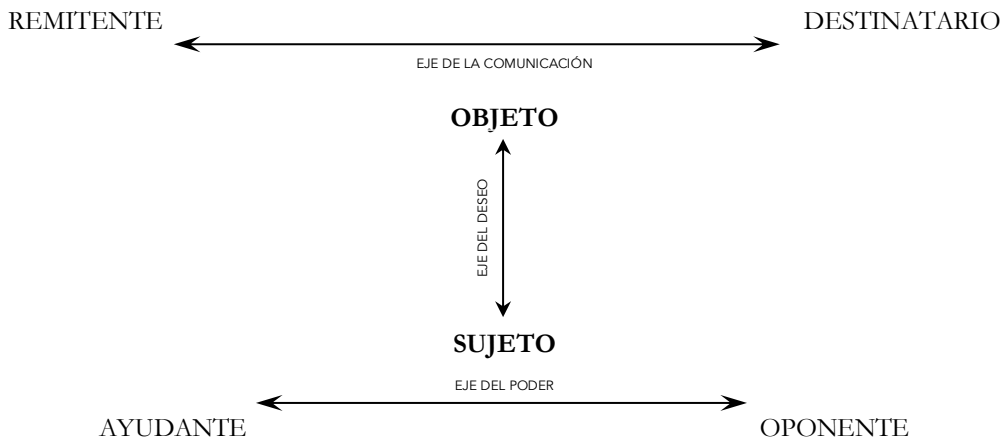


Imagen 10. Esquema actancial de Greimas

2. Eje de la comunicación: destinador y destinatario.

   – El *remitente* o *destinador* equivale al mandatario de Propp. Su función es poner en juego el valor para que el sujeto lo consiga. Puesto que el valor es algo abstracto —amor, poder, justicia— es necesario que tome forma en un objeto portador de ese valor. El remitente puede ser una entidad sobrenatural —Dios, el arcángel Gabriel, un genio— o un personaje —el rey, el Gobierno que contrata a Indy para conseguir el arca de la Alianza—, pero normalmente se observa un sincretismo con el sujeto. Este hecho resulta problemático, tal y como advirtió Greimas:

> La búsqueda de lo que podría corresponder, en las intenciones de Propp y Souriau, a esta segunda categoría actancial no puede por menos de plantear alguna dificultad, debido a la frecuente manifestación sincrética de los actantes —ya encontrada en el nivel de la sintaxis—, acumulación a menudo constatada, de dos actantes en la forma de un solo actor.
>
> (Greimas, 1987, p. 271)

   Este sincretismo nos lleva a reconsiderar su función en el relato. En primer lugar, es necesario cuestionar la figura del destinador como un actante real y necesario del modelo actancial, como si tuviera que haber necesariamente un personaje que inocula al sujeto protagonista la razón última de su recorrido narrativo. Que en algunos relatos, y sobre todo en los de carácter mítico, exista un personaje —el rey, el mago, un espíritu— que encarne esta función no demuestra su necesidad, sino todo lo contrario, su carácter contingente. Que en numerosos análisis se identifique el destinador con el sujeto protagonista es una manera de decir que la motivación para actuar surge del propio personaje y de nadie más. Decir que Ethan Edwards es el destinador de Ethan Edwards en *Centauros del desierto* es simplemente afirmar la libertad del personaje. Defender que existe destinador cuando la motivación surge

del propio sujeto o cuando se pretende que surja de un personaje inexistente en la trama es, sencillamente, deformar el modelo actancial de Greimas para que la realidad se ajuste a él.

Conviene en este punto retornar a su *semántica estructural* y explorar el origen de las categorías de destinador y destinatario. Greimas toma estas categorías del modelo de Jakobson que establece en toda comunicación la existencia de un emisor o destinador y un receptor o destinatario del mensaje. En un texto cualquiera el emisor es su autor y el receptor es el espectador o lector que recibe el texto, es decir, que el objeto que mueve a actuar al sujeto es colocado siempre en la obra por el autor. Que el autor pueda delegar esta función en un personaje no implica que este personaje tenga que existir necesariamente en un filme. Es como afirmar que, en virtud del Cide Hamete Benengeli que dictó a Cervantes las aventuras del Quijote, el narrador de un texto no es su autor, sino un nuevo actante llamado narrador.

Todas estas consideraciones nos llevan a eliminar el eje de la comunicación en nuestro modelo actancial de la obra.

- El *destinatario* es el que va a recibir el valor conseguido por el sujeto a través del objeto. Al igual que ocurre con el remitente, el sincretismo entre sujeto y destinador es muy frecuente. Realmente el destinatario es casi siempre una entidad abstracta que solo tiene cierta corporeidad cuando se trata de relatos tipo «intruso benefactor» o «intruso malhechor» (Balló, Pérez, 2007, p. 55-88). En esos casos, el destinatario es la comunidad, como ocurre, por ejemplo, en *Los siete samuráis* (*Sichinin no samurai*, Akira Kurosawa, 1954) o *El jinete pálido* (*Pale Rider*, Clint Eastwood, 1985). Incluso en esos casos, es muy discutible la necesidad de ese actor en la trama, ya que, por ejemplo, en *Los siete samuráis* podríamos considerar que es el sentido del deber y de la justicia el que empuja a los samuráis a defender el poblado de los ladrones. Greimas es claro al respecto: «Parece que en el cuento popular ruso, su campo de actividad se funde completamente con el del sujeto-héroe» (Greimas, 1987, p. 273). Y concluye: «Vemos que las dos categorías actanciales [destinador y destinatario] parecen constituir, hasta ahora, un modelo simple centrado enteramente sobre el Objeto, que es a la vez objeto de deseo y objeto de comunicación» (Greimas, 1987, p. 273).

  Tal y como lo consideramos, destinador y destinatario son las dos caras de ese valor sagrado o tema de la obra detrás del cual no hay nada más. Destinador y destinatario son la causa primera y el fin último, el por qué y el para qué de las acciones del sujeto, el por qué y el para qué del relato. Corresponden realmente al eje de comunicación, que se da entre el autor de la obra y el lector o espectador. Son categorías que consideramos fuera de la obra.

3. Eje de la lucha: oponente y ayudante.

   - El *oponente*, equivale al antagonista de Propp, el personaje con el que luchará el héroe para conseguir el objeto de deseo. Encarna el principal obstáculo que encuentra el héroe para lograr su meta u objetivo. Es el Darth Vader de *La guerra de las galaxias* (*Star Wars: Episode IV – A New Hope*, George Lucas, 1977), el Joker de *El caballero oscuro* (*The Dark Knight*, Christopher Nolan, 2008).

   - El *ayudante* es el actante que colabora con el sujeto a lograr su objeto de deseo. En *Star Wars*, hay una pléyade de ayudantes —C3P-O, R2D2, Chewbacca, Han Solo—

que colaboran en la misión de Luke Skywalker. Sin embargo, hay películas en las que no hay ayudantes encarnados. Por ejemplo, en *La huella* (*Sleuth,* Joseph L. Mankiewicz, 1972), Milo Tindle y Andrew Wyke son dos personajes —sujeto y oponente— que luchan por una mujer —objeto— en nombre del amor y del poder. Podríamos considerar que cada uno se ayuda a sí mismo con su saber y su poder, pero la realidad es que no son necesarios en sí mismos.

El sincretismo observado entre categorías actanciales nos sugiere simplificar el modelo de Greimas para estudiar con más claridad los mecanismos narrativos que operan en el relato. Así, el sistema actancial simplificado quedará como se ve en la Imagen 11. Según este modelo, en los filmes narrativos, uno o varios personajes con un rol actancial de sujeto persiguen un objeto de deseo mediante la realización de una serie de acciones que configuran su particular programa narrativo. Esos personajes saben y pueden conseguir su objeto de deseo, quieren conseguirlo y tienen la voluntad para hacerlo. Esto sucede porque el objeto tiene cierto valor para el sujeto o, más bien, porque al sujeto le parece que el objeto tiene cierto valor para él, proyectando en él un presentimiento de valor que puede no ser real, pero que le «mueve» a llevar a cabo su recorrido narrativo.

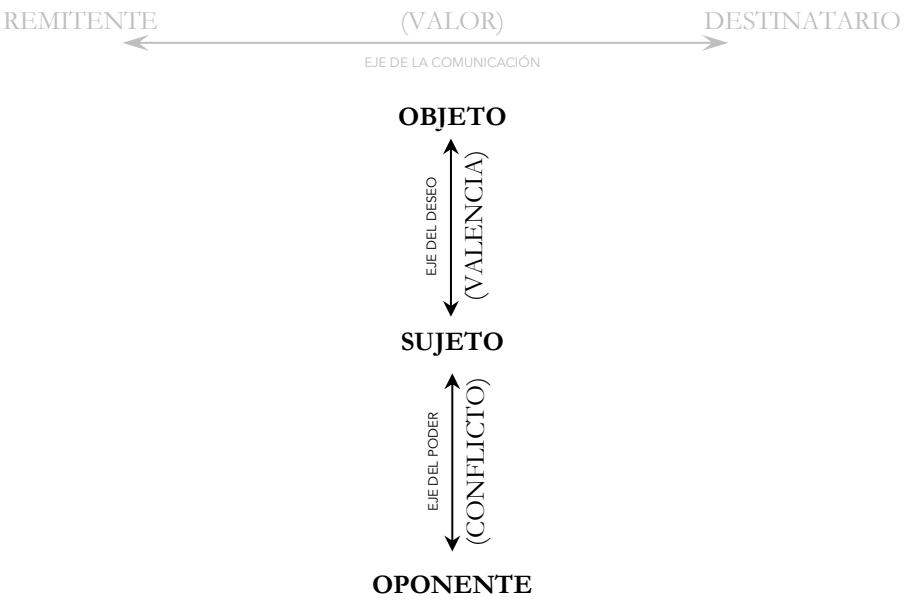


Imagen 11. Sistema actancial simplificado

Los objetos de deseo en el modelo actancial poseen así dos valores:

- Un *valor aparente* o *valencia*, encarnada en el objeto, que es el valor que el sujeto proyecta en el objeto independientemente de que este sea o no portador de él, como si el objeto fuese un anzuelo lanzado por el remitente, una mera excusa argumental para que el sujeto cumpla su recorrido narrativo.
- Un *valor sagrado* o *valor*, no necesariamente encarnado en el objeto de deseo, que solo se logra tras la consecución del recorrido narrativo, independientemente de que se consiga o no el objeto de deseo.

Esta diferencia entre el valor sagrado y la valencia nos remite inevitablemente al McGuffin de Hitchcock (Truffaut, 2011, p. 115-118), ese objeto de deseo que «mueve» a los personajes, pero que está vacío de contenido, pues el verdadero valor de la trama —al que denominamos *valor sagrado*— no se halla en él, sino en el propio recorrido narrativo. Es el papel que desempeña, por ejemplo, la estatuilla con secretos de estado de *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, Alfred Hitchcock, 1959), algo completamente vacío de contenido (no sabemos de qué secretos se trata, ni de qué país), pero que motiva las peripecias narrativas de Roger Thornhill / George Kaplan, personaje encarnado por Cary Grant.

Como bien señala Greimas, una vez establecido el valor sagrado, «cualquier contenido semántico puede ocupar el lugar así definido, con tal de que sea conforme a la valencia» (Greimas, 1991, p. 43). En un drama como *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, Vittorio de Sica, 1948), es una bicicleta la que ocupa el lugar del amor: Antonio nunca recupera la bicicleta robada, pero es el objeto que le motiva a luchar por algo más grande, el amor de su familia y, en particular, de su hijo Bruno. Así, en la resolución del filme, tras ese clímax lleno de suspense en el que, desesperado, Antonio intenta recuperar su bicicleta robando otra, es el amor de su hijo Bruno, con sus expresión desesperada y sus ojos llenos de lágrimas, el que da sentido al recorrido narrativo del padre. Es Bruno el que salva a Antonio de la marabunta que lo quiere denunciar y es Bruno el que lo redime cogiéndole de la mano y desapareciendo con él entre la muchedumbre milanesa. De la misma forma, en una comedia como *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*, Billy Wilder, 1959), es un falso millonario el que ocupa el lugar del amor. En este caso, es más evidente aun el valor aparente de ese objeto de deseo, puesto que ese millonario es un mero anzuelo que realmente no existe. Al igual que Antonio, Sugar Kane tampoco consigue su objeto de deseo, pues el millonario del que se enamora y con el que cree que se va a casar es en realidad uno de esos saxofonistas mujeriegos y embusteros de los que huye. Sin embargo, tras el clímax en el que Joe le revela su verdadera identidad, Sugar se une a él a pesar de saber quién es. En ambos ejemplos, el objeto de deseo tiene para el sujeto valencia de valor sagrado, pero en realidad no poseen el valor que el sujeto les atribuye. Bicicleta y millonario tienen en uno y otro caso valencia de amor, pero los sujetos no consiguen el amor «en ellos», sino «a través de ellos» mediante el recorrido narrativo que llevan a cabo.

Considerado directamente como instancia enunciadora, el papel del destinador adquiere mayor sentido. En la proyección cinematográfica, el autor —como destinador del eje de la comunicación— entrega al espectador —como destinatario del eje de la comunicación— la experiencia del valor sagrado puesto en juego en el relato, valor sagrado que le da sentido y que constituye el alimento espiritual que nutre al espectador. En *Ladrón de bicicletas*, la experiencia del amor entre padre e hijo —valor sagrado diseminado en el relato— da sentido a la obra. En *Con faldas y a lo loco*, son los valores sagrados de amor sexual y amistad los que dan sentido al filme.

La consecución del valor sagrado en el clímax y la resolución del filme provoca la catarsis del espectador tal y como la describió Aristóteles, pero esa catarsis no representa la emoción que el espectador experimenta a lo largo del filme. Tanto *Ladrón de bicicletas* como *Con faldas y a lo loco* terminan con los sujetos logrando el valor sagrado del amor, pero lo que realmente determina la emoción experimentada en estos filmes es la cambiante relación que se establece entre los sujetos protagonistas y su objeto de deseo. La angustia y tristeza que el espectador siente por Antonio no se debe a la relación con su hijo, sino a la imposibilidad de encontrar la bicicleta y la palpable posibilidad de perder su trabajo. Y la risa que provoca la trama amorosa de Jerry con Osgood Fileding III no se debe a la amistad con Joe —que motiva y da sentido a la trama—, sino al deseo insatisfecho de Jerry de ligar con alguna de sus

compañeras de orquesta. La emoción en el modelo actancial de Greimas se sitúa, pues, no en el eje de comunicación sino en el eje del deseo formado por sujeto y objeto. La dinámica relación entre ambos (cambiante siempre a lo largo del relato) determinará la emoción concreta —miedo, ira, tristeza, alegría— de cada escena.

1.2.3.2.2.2 La dinámica actancial

Greimas continúa diciendo: «Todo actante puede ser proyectado sobre el cuadro semiótico y, así, encontrarse articulado en, por lo menos, cuatro posiciones actanciales (actante, antiactante, negactante, negantiactante)» (Greimas, 1982, p. 24). El cuadro semiótico aplicado al actante sería el que sigue:

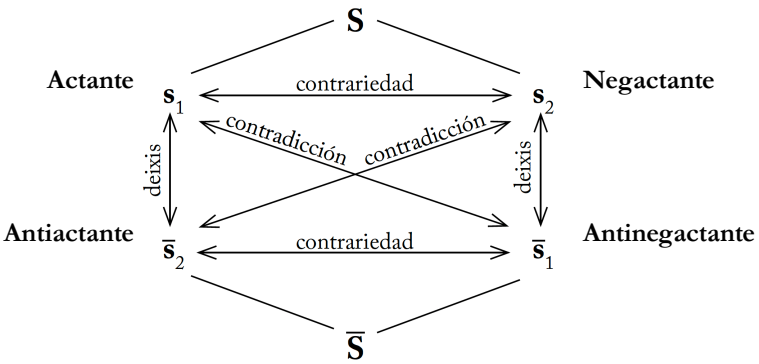


Imagen 12. Cuadro semiótico general del actante.

En el sistema actancial simplificado, en el que sujeto y oponente luchan por el valor sagrado investido en el objeto de deseo, el oponente se convierte en el negactante del sujeto y viceversa.

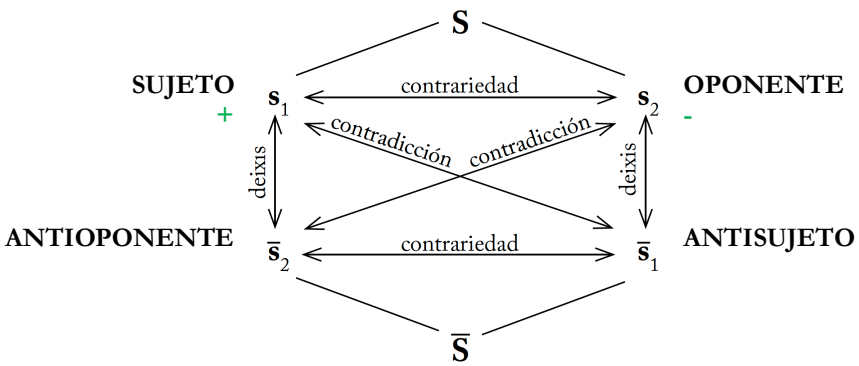


Imagen 13. Cuadrado semiótico del sujeto. El valor en juego es el objeto de deseo.

Asimismo, el objeto de deseo también puede cambiar de significado o valor en función de si encarna o no el valor sagrado puesto en juego en el relato.

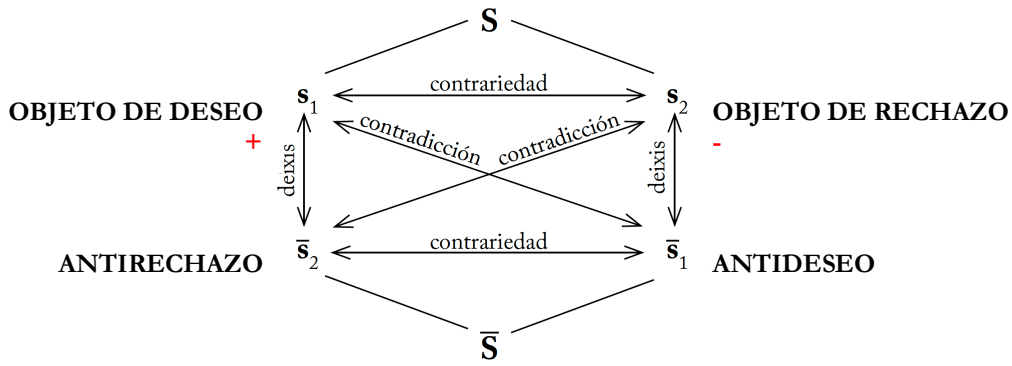


Imagen 14. Cuadrado semiótico del objeto de deseo. El valor en juego es el valor sagrado.

Por ejemplo, en *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941), todos persiguen la figura del halcón pensando en un tesoro, pero en la última escena se descubre que en realidad es un trozo de plomo teñido de negro, con lo que cambia su valor de positivo a negativo. Lo mismo ocurre con el arca de la Alianza en *En busca del arca perdida* (*Raiders of the Lost Ark*, Steven Spielberg, 1981): su poder acaba con la vida de quien se atreve a poseerla. Y con las libras que consigue Ulysses Diello —que se descubren falsas— en *Operación Cicerón* (*5 Fingers*, Joseph. L. Mankiewicz, 1955). En todos ellos, el supuesto valor sagrado que encarnaba el objeto de deseo adquiere un valor contrario en el clímax de la película.

El modelo actancial de Greimas contempla, pues, un *trasvase de valor* entre los diferentes actantes. Cuando el sujeto se hace con el objeto de deseo, este le transfiere su valor positivo, haciéndose con él. Pero si el valor del objeto de deseo cambia a negativo porque se invierte su relación con el valor sagrado, entonces el valor del sujeto también permuta, pasando de positivo a negativo. Así, podemos concluir que:

- El valor sagrado es siempre positivo.
- El valor del objeto de deseo puede ser positivo o negativo en función de la relación estructural que mantenga con el valor sagrado.
- El valor del sujeto queda determinado por su relación con el objeto de deseo.

Obtenemos entonces un modelo sintáctico con doble articulación con el que establecer el valor del sujeto a cada paso de su recorrido narrativo.

Este modelo es aplicable a cada trama o subtrama del relato. Con él se pueden trazar las transformaciones de valor de los actantes que participan en el relato: del sujeto, en función de cómo el objeto de deseo —que, en principio, es la encarnación del valor sagrado— está o no en sus manos; y del objeto de deseo, en función de si encarna o no el valor sagrado puesto en juego en el relato. El sujeto experimentará numerosos cambios de valor, de positivo a (más o menos) positivo, de positivo a negativo, de negativo a (más o menos) negativo, y de negativo a positivo.

En este modelo actancial simplificado hay dos relaciones fundamentales que articulan el sentido del relato: la relación Sujeto/Objeto, que define el eje del deseo, y la relación Sujeto/Oponente, que define el eje del poder. La relación entre el valor sagrado y el valor aparente no es fundamental, ya que el sujeto siempre conseguirá el valor sagrado, sea cual sea la relación que este tenga con el objeto de deseo.

1.2.3.2.3 Semántica discursiva de McKee

Aunque este modelo semiótico pueda parecer demasiado abstracto, en esencia coincide con los planteamientos que hace un profesional de la industria cinematográfica estadounidense como Robert McKee. En *El guion* (2002), McKee adapta el modelo greimasiano a la realidad del guionista de Hollywood, demostrando la plena validez de sus postulados. Así, define los siguientes conceptos propios de la escritura de guiones en función de los cambios de valor.

> Un *acontecimiento narrativo* o *escena* crea un cambio en la situación de vida de un personaje, tiene significado y se expresa y experimenta en términos de valor. […] Los valores narrativos son las cualidades universales de la experiencia humana que pueden cambiar de positivo a negativo o de negativo a positivo, de un momento a otro.
>
> (McKee, 2002, p. 54)

Un acontecimiento es «un cambio en el marco desde el cual percibimos el mundo y nos relacionamos con él» (Zizek, 2015, p. 23). Los acontecimientos narrativos o escenas de McKee equivalen a las *performancias* de Greimas. Para un largometraje de una duración convencional, el guionista deberá elegir entre cuarenta y sesenta escenas o *performancias*.

ACTO	SECUENCIA	ESCENA	
ACTO I	I.1	1	
		2	
		3	
		4	
		5	
	I.2	6	
		7	
		8	
		9	
		10	
	I.3	11	
		12	
		13	
		14	DETONANTE
		15	
ACTO II	II.1	16	
		17	
		18	
		19	
		20	
	II.2	21	
		22	
		23	
		24	
		25	
	II.3	26	
		27	
		28	
		29	
		30	
	II.4	31	
		32	
		33	
		34	
		35	
	II.5	36	
		37	
		38	
		39	
		40	
	II.6	41	
		42	
		43	
		44	
		45	
	II.7	46	
		47	
		48	
		49	
		50	
ACTO III	III.1	51	
		52	
		53	
		54	
		55	
	III.2	56	
		57	CRISIS
		58	CLÍMAX
		59	RESOLUCIÓN
		60	

Imagen 15. Estructura narrativa de un largometraje tipo.

Si la escena es la unidad mínima de cambio de valor, las escenas se arman sintácticamente formado secuencias, y las secuencias se combinan armando actos: «una *secuencia* es una serie de escenas —habitualmente de dos a cinco— que culminan con un mayor impacto que el de cualquier escena previa» (McKee, 2002, p. 60); y «un *acto* es una serie de secuencias que alcanza su punto más importante en una escena de clímax y que provoca un gran cambio de valor, más poderoso en su impacto que cualquier secuencia o escena anterior» (McKee, 2002, p. 63). A esta estructura habría que añadir una última: «una *[trama]* está formada por una serie de actos que se desarrollan hasta alcanzar un clímax del último acto, o un clímax narrativo que conlleva un cambio [de valor] completo e irreversible» (McKee, 2002, p. 64). En esta última definición, hemos de precisar que McKee habla de narración y no de trama. Si consideramos la mayoría de los largometrajes, en los que la narración se compone de una única trama o trama principal, los términos trama y narración son intercambiables. Sin embargo, si consideramos ficciones seriadas como *Juego de tronos* (*Game of Thrones*, David Benioff, D. B. Weiss, 2011-2019) o *Los Soprano*, en las que hay múltiples personajes con objetivos diversos, conviene más hablar de las tramas que componen la narración. De hecho, en el sector televisivo se emplea el término *mapa de tramas* de la temporada que ilustra cómo un conjunto de tramas y subtramas se articulan e intersecan para componer una única narración.

Regresando al universo de los largometrajes de ficción, el esquema estructural de una trama quedaría, pues, representado tal y como aparece representado en la Imagen 15. Entre todas las escenas de una trama, hay dos de especial importancia: una, ya mencionada, es el clímax final; la otra es la escena en la que comienza todo: el detonante o incidente incitador, el acontecimiento narrativo que «cambia radicalmente el equilibrio de fuerzas que existe en la vida del protagonista» (McKee, 2002, p. 233).

De esta forma, tal y como explicita gráficamente McKee, desde el momento en que la trama comienza con el incidente incitador, el valor que se pone en juego va adquiriendo diferentes valores hasta que en el clímax final adquiere un definitivo e irreversible valor positivo o negativo (McKee, 2002, p. 158-159).

McKee distingue tres tipos de relato en función de este último valor final. Los relatos que acaban bien serían de tipo idealista, y los relatos que acaban mal serían de tipo pesimista. Aquellos relatos que, acabando mal, transmiten sin embargo un sentimiento positivo, serían de tipo irónico.

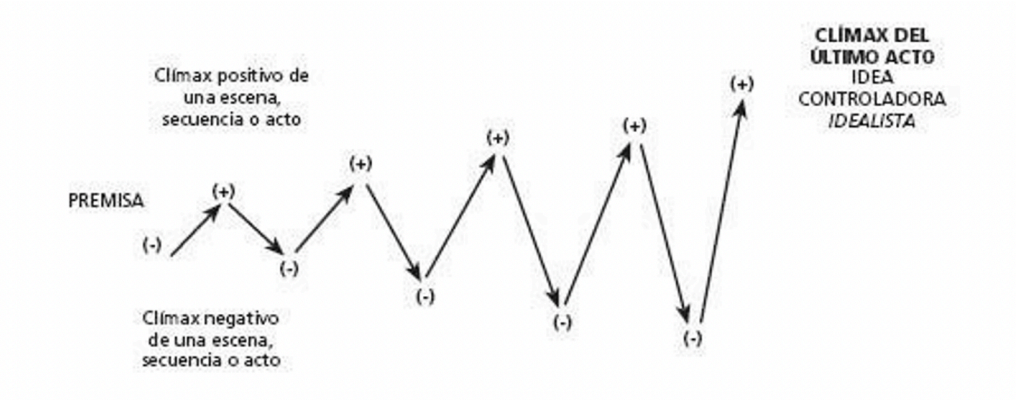


Imagen 16. Relato con idea controladora idealista (McKee, 2002, p. 158)

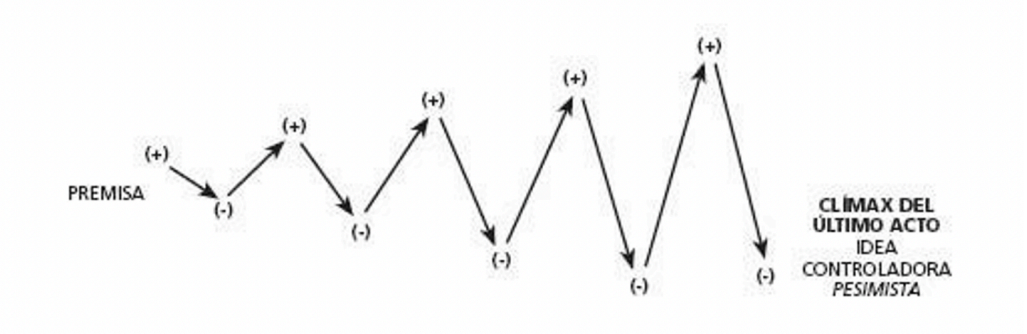


Imagen 17. Relato con idea controladora pesimista (McKee, 2002, p. 158)

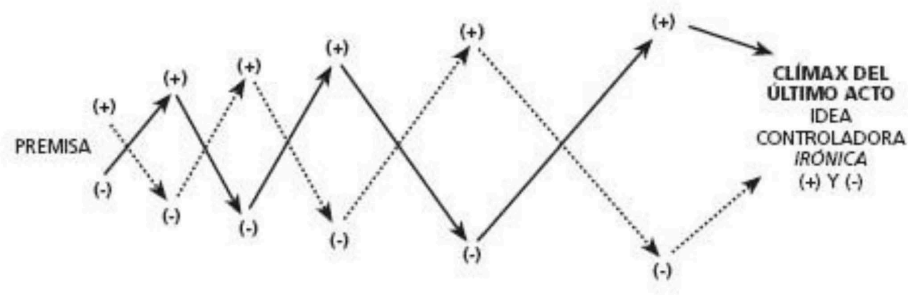


Imagen 18. Relato con idea controladora irónica (McKee, 2002, p. 159)

Esta sucesión de escenas o *performancias* greimasianas establecen la estructura sintáctica del relato, independientemente de los valores, los personajes y las acciones que lo pueblen. Aunque lo ejemplifiquemos con los elementos de *Indiana Jones y la última cruzada*, es importante recordar que tanto el nivel axiológico como el actancial están vacíos de contenido, que son una mera estructura que establece las relaciones de valor entre dos términos y la dinámica que rige los cambios de valor. Para que esta estructura sea operativa es necesario «investirla», es decir, cargarla con contenido semántico, que s_1 sea Indiana Jones, y s_2 sea Donovan.

1.2.3.3 Pragmática del relato: ideología y cultura

La *pragmática* es la parte de la lingüística que estudia la influencia del contexto en la formación del significado. El contexto es todo aquello que influye directa o indirectamente en la interpretación del enunciado y que no es el enunciado, a saber: la relación de los hablantes, la situación en la que se da la comunicación, o el conocimiento compartido por los hablantes.

En cine, los hablantes son los creadores de la película —actores/personajes y autores— y los espectadores. La pragmática se traduce en: la relación socioeconómica de creadores y espectadores —raza, clase social y género— y en el conocimiento compartido por ambos —contexto histórico y cultural—. Este conocimiento de la historia y de la cultura tiene un ineluctable componente ideológico. En formulación de Althusser, la ideología es «un sistema (con lógica y rigor propios) de representación (imágenes, mitos, ideas o conceptos, según los casos) existente y que desempeña un papel histórico en una sociedad determinada». (Stam, 2001, p.161). La ideología es «una representación de la relación imaginaria de los individuos respecto a las condiciones reales de su existencia». No hay cultura sin ideología, puesto que la cultura es *per sé* una postura ante la vida que determina necesariamente una *mirada*, y

consecuentemente, una manera de hablar y de actuar. Esta mirada —ideología, cultura—, por el mero hecho de ser, niega cualquier otra. Al mismo tiempo, la *cultura compartida* permite la comunicación, pero para que esa cultura sea compartida, para que todos miremos el mundo desde el mismo lugar, esta *mirada* ha tenido que imponerse a otras para ser hegemónica. La lucha ideológica no es más que una lucha de culturas. De ahí, la importancia que adquirieron en los años 80 los estudios culturales.

La pragmática lingüística puso de relieve que el mensaje de un acto comunicativo —aunque este tenga base fotográfica como el cine— no contiene un significado inmanente, sino que depende parcialmente de otros elementos ajenos al propio mensaje, aportaciones subjetivas del espectador —la cultura y la ideología del espectador— que se añaden al sistema de decodificación del texto para dotarlo de significado. El análisis fílmico erudito se compone de múltiples referencias a películas, textos, pinturas, que ubican la película con relación a su contexto histórico y artístico, completando su significado. Pero también de cuestiones personales que determinan esa cosa tan poco objetiva y a la vez tan importante como es el *gusto*.

Si es cierto que una película puede ser interpretada de numerosas maneras, también lo es que unas interpretaciones son mucho más probables que otras y que algunas son prácticamente imposibles.

> Decir que un texto carece potencialmente de fin no significa que cada acto de interpretación pueda tener un final feliz. Incluso el deconstruccionista más radical acepta la idea de que hay interpretaciones que son clamorosamente inaceptables. Esto significa que el texto interpretado impone restricciones a sus intérpretes. Los límites de la interpretación coinciden con los derechos del texto.
>
> (Eco, 1992, p. 19)

Las posturas se despliegan desde los semióticos estructuralistas que estudian el significado casi inherente del texto, hasta los que admiten, como Barthes, Kristeva o Derrida (Canga Sosa & González Hortigüela, 2022), la interpretación prácticamente libre de una obra siempre abierta.

Derivada de las teorías cognitivas, la teoría de la recepción:

> reivindica la existencia de formas sociológica y culturalmente diferenciadas de ser espectador que inciden de forma decisiva en los efectos emocionales de las películas. El espectador pasa a ser un sujeto activo y crítico que interactúa con el texto fílmico desde una posición fundada históricamente según una serie de determinaciones extradiscursivas que condicionan su lectura y las emociones que ésta le reporta.
>
> (Zumalde, 2011, p. 88)

En este sentido, el contexto social, histórico, artístico, etc. que envuelve una película se añade al propio texto fílmico para que el espectador infiera de todo el conjunto un significado.

> Aunque existan denominadores comunes en lo cognitivo, el modo en que los distintos públicos comprenden e interpretan un determinado filme también depende del momento histórico, las filiaciones de la comunidad, la ideología política y factores similares.
>
> (Stam, 2001, p. 229)

Esto se observa claramente con algunos fenómenos, *Ocho apellidos vascos* (Emilio Martínez Lázaro, 2014), por ejemplo.

La comedia de Martínez Lázaro es la más taquillera de toda la historia del cine español[9]. La película tiene como trasfondo el terrorismo de ETA, que desde mediados de los años 60

[9] En el mercado español la película fue vista en salas comerciales por 9,5 millones de espectadores.

hasta bien entrado el siglo XXI fue la responsable de la muerte de más de mil personas y de la extorsión y amenaza de decenas de miles. Los sanguinarios asesinatos ocupaban continuamente la portada de los diarios y de los informativos televisivos, y durante años, el terrorismo de ETA fue, junto con el paro, la mayor preocupación de los españoles (Berazaluce, 2019). Bajo las convenciones genéricas de la comedia romántica, *Ocho apellidos vascos* hacía humor de los tópicos que daban soporte moral al nacionalismo exacerbado, de la lucha callejera y de los propios etarras. Pero más allá de las virtudes de la película, hay un hecho que fue decisivo para su descomunal éxito: la película se estrenó en 2014, tres años después de que la banda terrorista anunciara el cese definitivo de su actividad armada. La película supuso la catarsis colectiva del fin de ETA, la fiesta definitiva con la que se celebraba el final del sufrimiento y el miedo sufridos durante décadas. Su taquilla fue tan excepcional como el hecho que festejaba, un hito histórico que, probablemente, no vuelva a repetirse nunca en la historia de España. Y del mismo modo que fue un acontecimiento cinematográfico en 2014, *Ochos apellidos vascos* hubiese sido imposible en los años 80, en los 90, o incluso en la primera década del siglo XXI, porque sin el final de ETA, la película hubiese sido recibida como una broma de mal gusto. La recepción de la película estuvo condicionada por unos hechos históricos, exteriores al texto fílmico, que formaban parte del sistema de interpretación de los espectadores, gracias al cual, la película tuvo la relevancia que tuvo.

El sentido festivo y alegre que los espectadores construyeron de *Ocho apellidos vascos* fue consecuencia del *sistema de interpretación* del espectador, el conjunto estructurado de ideas, creencias y expectativas que configuran nuestra postura ante la vida. La mayoría de sistemas de interpretación individuales de una época y un lugar comparten gran parte de sus elementos y estructuras. Solo este compartir posibilita que una película sea vehículo de comunicación entre los miembros de la comunidad cinematográfica. Todos ellos —creadores y espectadores, entre los que se incluyen los privilegiados críticos y teóricos del cine— comparten gran parte de un sistema de interpretación compuesto por un lenguaje común —el idioma—, un *background* cultural común —histórico, artístico, científico—, y un conjunto de experiencias personales con rasgos comunes —la relación con los padres, con los amigos, el deseo hacia una chica o un chico, la ambición profesional, etc.—.

La mayor parte de estos *sistemas de interpretación* son compartidos, pero hay elementos, exclusivos de una o varias personas dentro de la comunidad cinematográfica —como la raza, el género o la clase social—, que extraen de su interpretación de la película un significado y una emoción que pueden llegar a ser diametralmente opuestos a los de la mayoría. En el caso de *Ocho apellidos vascos*, hubo *sistemas de interpretación* que no aceptaron la película:

> Salí enferma, muy afectada de la película, porque se ha pasado del silencio absoluto, de la negación, a la carcajada, y eso no es decente. […] Que guste fuera del País Vasco y se rían puede ser comprensible, es una comedia, […] pero que en el País Vasco la gente esté dispuesta a reírse con el personaje de Carmen Machi sin conciencia de lo que puede significar representar a una mujer viuda de un guardia civil que ha vivido en un pueblo abertzale; que se rían del ambiente de la herriko taberna cuando hace cinco años cambiábamos de acera para evitarla. Nos estamos saltando un paso fundamental: si no hay autocrítica, si no hay reconocimiento del daño, si no hay elaboración no podemos pasar al humor. No nos lo hemos ganado todavía.
>
> (Edurne Portela, 2016)

En otro ejemplo recogido por Zumalde (2011, p. 97), recordamos cómo *La pasión de Cristo* (*The Passion of the Christ*, Mel Gibson, 2004) provocó, por un lado, las furibundas críticas de los judíos ultraortodoxos, y por otra, una inesperada ola de conversiones a la fe cristiana. Y así podríamos poner numerosos ejemplos —*El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*,

David W. Griffith, 1915), *Easy rider* (Dennis Hopper, 1969) o *Furtivos* (José Luis Boráu, 1975)— en los que la intensidad y las posturas sociales antagónicas ante el fenómeno cinematográfico pusieron de manifiesto cómo los componentes sociológico e ideológico condicionan la recepción e interpretación que de la película hace el espectador.

A este componente social de la interpretación, la semiótica lo denomina *sociolecto*.

> El sociolecto caracteriza al hacer semiótico en sus relaciones con la estratificación social. Si se considera a las organizaciones de una sociedad dada como fenómenos extra-semióticos, las configuraciones semióticas —que les corresponden— constituyen la faz significativa de estas organizaciones: dicen aquello por lo que la sociedad, las clases, las capas o grupos sociales se distinguen unos de otros. Los sociolectos son, así, especies de sublenguajes reconocidos por las variaciones semióticas que los oponen unos a otros (es su plano de expresión) y por las connotaciones sociales que los acompañan (es su plano del contenido); se constituyen en taxonomías subyacentes a los discursos sociales.
>
> (Greimas, 1982, p. 390)

El *sociolecto* es así un sistema de interpretación social o sublenguaje, entendido este como un subconjunto del conjunto determinado por el lenguaje y sus operaciones sintagmáticas y paradigmáticas. En el ejemplo de *Ocho apellidos vascos*, Edurne Portela forma parte de un colectivo social con una ideología concreta que determina, con su manera de interpretar la película, un sociolecto.

> Las variedades sociolectales pueden ser reconocidas tanto en el nivel de la superficie léxica (cf. Las nomenclaturas, las terminologías, etc.) como en el de las organizaciones discursivas. […] A nivel de las estructuras semánticas profundas, el universo sociolectal se caracteriza por el modo particular de emplear la categoría *natura/cultura* (dotando al universo semántico colectivo con vertimientos hipotácticos específicos) y, a la vez, por la articulación de las categorías *vida/muerte*, que le permite interpretar a su manera el universo semántico individual: aquí se trata, en definitiva, de describir la actitud que una comunidad sociocultural adopta con respecto a las interrogantes fundamentales que le son planteadas.
>
> (Greimas, 1982, p. 390)

El *sociolecto* no es una variedad dialectal, sino más bien una actitud, de tipo moral y afectivo, que interpreta los hechos emocionalmente a partir de unos valores morales concretos. Si el sociolecto se da en la esfera colectiva, a la esfera del individuo le corresponde el *idiolecto*.

> El idiolecto es la actividad semiótica, productora y/o lectora de las significaciones —o del conjunto de textos relativos a ella—, propia del actor individual que participa de un universo semántico dado. En la práctica de las lenguas naturales, las variaciones individuales no pueden ser muy numerosas ni constituir desviaciones demasiado marcadas: abocarían, en efecto, a interrumpir la comunicación.
>
> (Greimas, 1982, p. 214)

El *idiolecto* es el sistema de interpretación de cada espectador constituido por su ideología y su marco cultural. Si el sociolecto es un subconjunto del conjunto constituido por los discursos derivados de un lenguaje, el idiolecto es un subconjunto dentro de un subconjunto sociolectal concreto. En la mayoría de los casos, supone un matiz interpretativo, una «desviación» de una interpretación del texto fílmico que podríamos llamar «mayoritaria», que no es ni más correcta ni incorrecta que la realizada por el individuo en cuestión. Por ello, preferimos considerar la interpretación del texto fílmico como un acto semiótico cuyo significado y emoción se despliega estadísticamente en una distribución de probabilidad con un centro donde se ubica la interpretación de mayor probabilidad y unos extremos donde se sitúan las lecturas de probabilidad residual o nula.

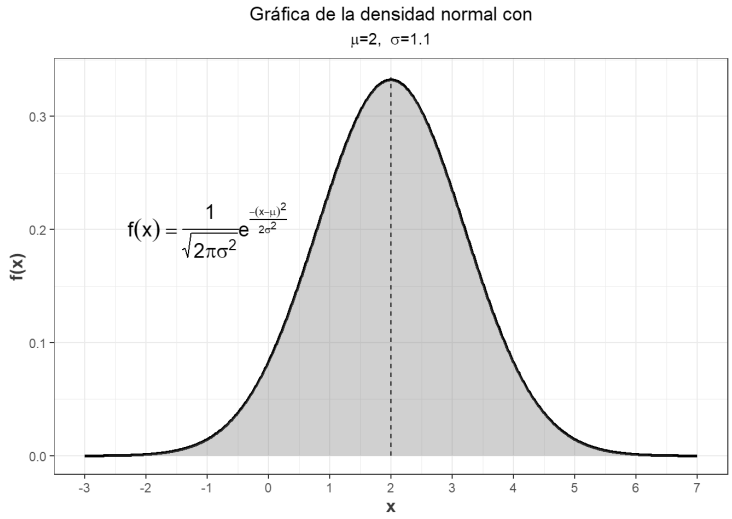


Imagen 19. Curva de densidad normal

1.2.3.4 *Significado* del relato: el tema

De todos los significados que se articulan en el relato, es de especial importancia el que es causa y fin del relato detrás del cual no hay nada más, y al que denominaremos *tema* o *valor sagrado* del relato. El tema es de lo que va realmente la película, el significado profundo de cualquier enunciado cinematográfico.

Se podría decir que *Indiana Jones y la última cruzada* va sobre el Santo Grial, pero en realidad el Santo Grial no es más que un McGuffin, una excusa argumental para hablar de lo que realmente importa. Y lo que realmente importa en *Indiana Jones y la última cruzada*, su tema, es el amor entre Indiana Jones y su padre. Su valor sagrado es el amor. No importa el Santo Grial, importa salvar la vida del padre, importa que Indy, en el clímax, haga caso a su padre y abandone el Grial. El tema necesita ser investido en personajes, objetos y motivos para adquirir forma. El contenido de la obra da forma al tema, pero no es el tema.

McKee señala que tanto incidente incitador como clímax tienen un correlato de significado en lo que denomina la *premisa* y la *idea controladora*. Estas dos ideas vendrían a resumir en una frase el tema de la película. En *Indiana Jones y la última cruzada*, la premisa es que «lo más valioso que puede tener el hombre es la vida eterna», es decir, el valor en juego es un poder divino que se disputan Indiana y los nazis. Sin embargo, en el clímax final, cuando Indy decide abandonar el Grial y obedecer a su padre, la idea controladora que resume la situación es: «lo más valioso que tiene el hombre es el amor». El Grial ha servido para salvar la vida del padre, no para otra cosa.

El tema del relato es así su significado y equivale a un concepto significativo y universal que todo espectador socialmente adaptado puede comprender de una u otra manera. Greimas lo define de la siguiente manera: «En semántica discursiva, puede definirse el tema como la diseminación, a lo largo de los programas y recorridos narrativos, de los valores que ya han sido actualizados por la semántica narrativa» (Greimas, 1982, p. 404). Y derivados del tema, lanza los conceptos de *recorrido temático* y *rol temático*.

> En semántica discursiva, el recorrido temático es la manifestación isótopa, pero diseminada de un tema, susceptible de ser reducida a un rol temático. […] Por rol temático se entiende la representación, en forma actancial, de un tema o de un recorrido temático (el recorrido "cazar", por ejemplo, puede ser condensado por el rol de "cazador").

(Greimas, 1982, p. 404)

Así, de los diferentes roles que encarna Indiana Jones (arqueólogo, profesor, americano, cristiano…) el de hijo es el que determina el tema de la película con su desarrollo en numerosas escenas que conforman el recorrido temático.

En última instancia, el tema es una unidad de contenido socialmente estabilizada que remite a «ese algo que subyace» y que revela el significado profundo del filme. En el tema reside el valor último de la obra, es el valor sagrado que recibe el espectador al ver una película, la visión axiológica de uno de los aspectos fundamentales de la vida.

El tema de una obra revela las oposiciones fundamentales de significado, las dualidades esenciales, que se pueden extender a cualquier aspecto del filme —al argumento, al ambiente, a la fotografía, etc.—. Especialmente reveladoras al respecto son las reflexiones de Thomas Schatz sobre los tipos de géneros:

> Todos los géneros cinematográficos abordan algún tipo de amenaza, violenta o de otro tipo, al orden social. Sin embargo, son las actitudes de los personajes principales y las resoluciones que desencadenan sus acciones las que finalmente distinguen los distintos géneros entre sí. No obstante, existe una distinción vital entre los tipos de ambientaciones genéricas y los conflictos. Ciertos géneros (wéstern, detectives, gánsteres, bélicos, etc.) presentan conflictos que, inherentes al entorno, reflejan la lucha física e ideológica por su control. Estos conflictos son animados y resueltos por un héroe masculino individual o por un colectivo (guerra, ciencia ficción, caballería, ciertos wésterns recientes). Otros géneros presentan conflictos que no son propios del lugar, sino que son el resultado del conflicto entre los valores, las actitudes y las acciones de sus personajes principales y el entorno «civilizado» en el que habitan. Los conflictos en estos géneros (musical, comedia disparatada, melodrama familiar) generalmente están animados por un héroe «doble»: generalmente una pareja romántica cuyo noviazgo es complicado y finalmente se resuelve ideológicamente. […] Por regla general, la resolución genérica opera mediante un proceso de *reducción*: el conflicto se reduce, ya sea mediante la eliminación de una de las fuerzas (en géneros de espacio determinado y disputado) o mediante la integración de las fuerzas en una sola unidad (en géneros de espacio indeterminado y civilizado).
>
> (Schatz, 1981, p. 26-32)

La división propuesta por Schatz remite tanto a la actitud de los personajes como al tema desarrollado. Visto así el tema como la relación dinámica entre los opuestos de cualquier sistema de significado, se pueden definir dos variedades temáticas fundamentales:

a) *Poder*.

   Cuando uno de los opuestos se impone al otro como valor positivo, el tema que se manifiesta es el poder. En la investidura de esta relación básica, surgen temas como la supervivencia, el dominio, la libertad, la justicia, el conocimiento o la gloria. En todos estos temas que pueden articular un relato, uno de los opuestos (identificado con el protagonista) se impone al otro (identificado con el antagonista), consiguiendo sobrevivir, el dominio de un territorio o un objeto, el conocimiento de un secreto o verdad, la imposición de un punto de vista que se considera justo, o logrando simplemente la victoria en un duelo físico.

b) *Amor*.

   Cuando ninguno de los opuestos se impone al otro, sino que se funden en un estado de aceptación mutua y recíproca, el tema que se manifiesta es el amor. En la investidura dramática de esta relación básica, surgen las diferentes formas de amor: amor sexual, fraternal, familiar, social o divino. En todos estos temas, los opuestos se funden: los amantes se unen sexualmente, los hermanos se funden en un abrazo, el padre y el hijo se aceptan mutuamente, la paz se impone a la guerra.

Estos temas o valores sagrados que el autor entrega al espectador aparecen necesariamente dotados de un efecto emocional, un efecto que tomará forma en el tono.

1.2.3.5 *Emoción* del relato: el tono

Hasta ahora, hemos visto cómo se forma el significado en el enunciado cinematográfico. A pesar de que las emociones no han aparecido explícitamente, forman parte consustancial del concepto de sentido que tanto autor, con su acto creativo, como espectador, con su acto interpretativo, confieren al enunciado.

1.2.3.5.1 Las emociones en la semiótica generativa de Greimas

La dimensión emocional del texto ya fue reconocida por el propio Greimas al dividir su semiótica estructural en semiótica cognitiva, semiótica de las acciones y semiótica de las pasiones. Cada una de ellas se encargaba de abordar la construcción del sentido en las tres esferas del relato: el significado, la voluntad y la emoción. Así, la semiótica cognitiva aborda el sentido identitario del personaje; la semiótica de la acción, el sentido del objetivo; y la semiótica de las pasiones, el sentido moral del filme. Esta tripartición de la semiótica encuentra su isomorfismo en las dimensiones de la narratividad:

> El desarrollo de la semiótica narrativa nos ha obligado a reconocer la existencia de tres dimensiones autónomas de la narratividad: la dimensión pragmática, la dimensión tímica y la dimensión cognoscitiva. […] El hacer enunciativo mismo es susceptible de ser descrito según esta tripartición: un hacer pragmático (verbal, plástico, etc.), un hacer tímico (la afectividad, la opacidad subjetiva del discurso, las elecciones evaluativas) y un hacer cognoscitivo (la organización de los saberes y de los saber-hacer).
>
> (Greimas, 1991, p. 73)

Con esta tripartición, Greimas introduce la afectividad en su modelo semiótico. No solo hay un texto —el hacer pragmático— con un significado —el hacer cognoscitivo—, también hay una emoción —el hacer tímico— que completa el sentido del texto. La emoción es inherente a cualquier relato, especialmente al relato artístico, y esa dimensión tímica se da, no solo en el nivel narrativo, sino también en los niveles profundo y discursivo del relato:

> Convendría en consecuencia distinguir lo «fórico», lo «tímico» y lo «patémico» para situarlos en los diferentes niveles del recorrido generativo: lo «fórico» sería la categoría dinamizante y polarizante en el nivel lógico-semántico; lo «tímico» sería una de las dimensiones narrativas antropomorfa; y lo «patémico» sería la isotopía discursiva (temático-figurativa) de inscripción de las configuraciones pasionales más superficiales. Esta repartición jerárquica de la categoría permitiría distinguir tres niveles de axiologización de las estructuras: la *axiología* propiamente dicha, en el nivel semántico-sintáctico profundo, la *ideología* de las estructuras narrativas antropomorfas y actanciales, y la *ética* en el nivel temático-figurativo».
>
> (Greimas, 1991, p. 262)

Greimas establece aquí de un modo nítido la correlación que existe entre emoción y valor. Así, la emoción de un enunciado sería una cierta función de los valores presentes en él, lo que nos permite establecer una clara relación entre el sistema de valores o ética del espectador y la emoción experimentada durante el visionado del filme.

Los tres niveles —ético, ideológico y político—no son más que las tres formas estructurales del valor que espectador y creador atribuyen a la obra, es decir, del valor que tanto para uno como para otro poseen cada uno de los personajes y acontecimientos que suceden en la pantalla. Se trata de un proceso de evaluación que, en su forma más sencilla, significa dividir el universo semántico del filme en buenos y malos.

La dimensión tímica del modelo greimasiano nos desvela un aspecto esencial de las emociones, y es que están relacionadas con el valor sagrado de los acontecimientos narrados. Los tres niveles del valor —axiológico, ideológico y ético—no son más que las tres formas estructurales del significado que espectador y creador atribuyen a la obra, es decir, del valor que tanto uno como otro asocian a cada uno de los personajes y acontecimientos que suceden en la pantalla. Algo tan sencillo como decir: para el universo fílmico de *Star wars*, Luke Skywalker significa ser bueno y todo lo bueno que le suceda será bueno, mientras que Darth Vader significa ser malo y todo lo malo que le suceda será bueno para el universo.

EMOCIÓN Y AXIOLOGÍA		
	DIMENSIÓN EMOCIONAL	DIMENSIÓN AXIOLÓGICA
Nivel profundo	Lo fórico	Ética[10]
Nivel narrativo	Lo tímico	Ideología
Nivel discursivo	Lo patémico	Política

Tabla 7. Emoción y axiología en el modelo estructural de Greimas

Establecida la relación entre valor y emoción, la tipología de estas últimas debe surgir de algún tipo de articulación semiótica del valor puesto en juego en el enunciado cinematográfico. Sorprende comprobar cómo en la *Semiótica de las pasiones*, Greimas no propone ninguna tipología, escudándose en el aspecto cultural y no universal de las manifestaciones emocionales.

> Cuando se llegue a concebir bien la manera como los roles temáticos encuentran a los roles actanciales en las pasiones de los actores, seremos capaces de describir las tipologías pasionales en términos de estereotipos de previsibilidad, con los que las diferentes culturas han organizado sus propios universos afectivos o emocionales, tratando de relacionar el relativismo cultural dependiente de la semántica discursiva, con el orden de la necesidad implicada por la naturaleza sintáctica de los roles actanciales.
>
> (Greimas, 1991, p. 187)

Sin embargo, Ekman ya había demostrado la existencia de universales emocionales cuando Greimas y Fontanille escribieron su *Semiótica de las pasiones*, lo que demuestra que en ningún caso hicieron una aproximación psicológica al fenómeno para orientar sus investigaciones. Sí recurrieron, no obstante, a las reflexiones filosóficas llevadas a cabo por Descartes y Spinoza en sus respectivas obras *Las pasiones del alma* (1649) y *Ética* (1677), a las que aludieron no como principios fundamentales de sus argumentaciones, sino como una digresión *cul-de-sac* de carácter erudito. Habrá que recurrir al segundo diccionario de Greimas y Courtes para encontrar un cuadro semiótico del que resulte una primera tipología de las emociones:

> Si dos sujetos, S_1 y S_2, se encuentran ligados por un intercambio según la figura de la promesa, de tal manera que S1 propone los términos y asume el estatuto del destinador, entonces S_2 debe asegurar cierto hacer —F(X)— cuya realización determina, con la credibilidad de S_1 por supuesto, la realización

[10] Nótese que hemos modificado los términos empleados por Greimas al denominar el valor en cada uno de los niveles. Consideramos que la dimensión ética de un texto en el nivel discursivo siempre es política, pues es la instancia en la que el texto se comunica y forma parte de la esfera pública. Así, la *ética* del individuo en su nivel profundo adopta una estructura narrativa en la *ideología*, y se convierte en artefacto *político* cuando se hace discurso.

de un hacer sancionante —F(Y)—; en un primer tiempo, la prestación a la vez de X y de Y es todavía incierta, en segundo tiempo, se tiene X o no-X, y se tiene Y o no-Y. La pasión de S_2 expresa su actitud hacia las nueve coyunturas posibles ofrecidas por el diagrama que sigue y que presentamos más abajo. En la serie de las «pasiones» inciertas (X?), la «tonalidad afectiva» depende de la respuesta de S1 que permanece imprevisible, ya que S_2 no sabe todavía todavía por sí mismo lo que pertenece a su propia prestación: él se abandona a la evaluación del otro. En la serie de las pasiones «justas» (X), S2 sabe que ya por su parte ha tenido éxito y merece una respuesta, venga o no venga. Finalmente, en la serie de las pasiones «de fracaso», S_2 sabe que no ha tenido éxito en responder a la pregunta (no-X); solo puede recibir entonces Y como un don. En la dimensión de las prestaciones de S_1, distinguimos las pasiones «dubitativas» (¿a partir de Y?), las pasiones «felices» (Y) y «desgraciadas» (no-Y). A partir del intercambio de X e Y entre S1 y S2, se obtiene el siguiente diagrama:

S1: \ S2:	X? Pasiones inciertas	X Pasiones «justas»	no-X Pasiones «injustas»
Y? dubitativas	Confianza Promesa	Espera Esperanza	Temor Angustia
Y felices	Sorpresa Alegría	Satisfacción Triunfo Júbilo	Gratitud Amor
no-Y desgraciadas	Decepción Amargura	Frustración Resentimiento Rabia (cólera)	Desesperación Duelo

Tabla 8. Cuadro semiótico de las pasiones (Greimas, 1991, p. 188)

Este cuadro representa la primera sistematización semiótica del universo semántico de las emociones, todo un hito en nuestro recorrido. Está construido a partir de tres categorías modales: la justicia, la felicidad y la probabilidad.

Esta perspectiva de las emociones que aporta la semiótica generativa de Greimas se ve refrendada por la psicología de las emociones. Tomando como referencia la teoría del *appraisal* y del *yo ideal* de Magda Arnold, en un filme el *yo ideal* del sujeto protagonista equivale al logro de su objeto de deseo. Las reacciones emocionales vendrían determinadas por la valoración —el *appraisal*— que el sujeto protagonista hace de los acontecimientos narrativos —el *yo real*— en función de su significado con respecto a ese *yo ideal* encarnado en la consecución de su objeto de deseo.

Pero ¿cuál es el *yo ideal* del espectador que ve un filme? Durante el visionado de una película el espectador experimenta una doble identificación empática. Por un lado, se identifica con uno o con varios personajes, normalmente con el protagonista, por lo que el espectador hace suyo el deseo del personaje y, por tanto, su *yo ideal* durante la proyección coincide con el del personaje protagonista. Por otro lado, el espectador se identifica con el autor o autores del filme a través de su mirada. En este caso, el *yo ideal* del autor no se manifiesta en un objeto de deseo, sino en una concepción del mundo que este expresa a través del filme. El *yo ideal* del autor es su imagen del mundo, su verdad.

En el caso de las emociones, las percepciones se comparan con un *modelo ideal de la realidad* —al que llamaremos de forma abreviada MIR—, un sistema de ideas y creencias resultado de las actividades creadoras de la memoria y la imaginación y en el que el individuo se reconoce a sí mismo y al mundo que le rodea.

De dicha comparación, surge la emoción. En un filme, el MIR es el punto de vista resultado de la mirada del sujeto protagonista y de la mirada del autor. Normalmente, ambas miradas van en sintonía, por lo que el MIR es el punto de vista ético de los creadores del filme. Puesto que en los filmes narrativos el sujeto protagonista siempre tiene un objetivo que cumplir dicho objeto de deseo encarna, como piedra filosofal del universo narrativo, el MIR del sujeto. Si un filme tiene un MIR, por la identificación empática que se produce con los personajes o con la mirada del autor, el espectador suele hace suyo el MIR del personaje o el autor, de tal forma que las emociones que experimente el espectador al ver el filme son resultado de la evaluación cognitiva de los acontecimientos narrados con respecto al MIR del filme. Obviamente, esta identificación exige que el MIR del filme sea compatible con el MIR del espectador, es decir, que la sensibilidad ética del filme y de los personajes sea afín a la de los espectadores. De no ser así, la identificación espectador-filme no se producirá, y si el fenómeno de desconexión se repite a gran escala, el filme será un fracaso.

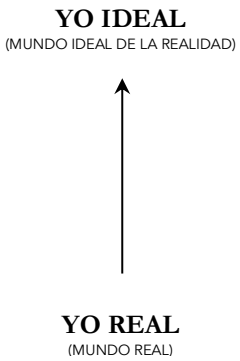


Imagen 20. Dinámica 'yo real' / 'yo ideal'

Pero esto no es lo habitual. Precisamente, los creadores buscan esta identificación con el espectador que haga del filme una máquina de generar emociones y, en consecuencia, una máquina de hacer dinero. Así, la emoción que suscite cada una de las escenas del filme depende de la evaluación que el espectador haga de expectativas y acontecimientos narrativos con respecto al MIR del filme. En cada una de las escenas del filme, el espectador se identifica con el personaje que tenga el rol de sujeto protagonista, y hace suyo su MIR y, en consecuencia su objeto de deseo. En función de la relación que tengan sujeto y objeto al finalizar la escena, así será la emoción experimentada por el espectador. En este sentido, el MIR es causa y efecto del idiolecto del individuo, entendido este como «la actividad semiótica, productora y/o lectora de significaciones propia de un actor individual que participa en un universo semántico dado» (Greimas, 1982, p. 214).

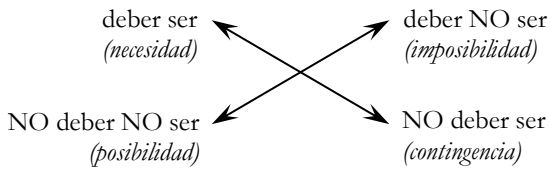
1.2.3.5.2 La modalización lingüística

La semiótica ha conceptualizado la subjetividad del texto a través de la modalización. En ella está contenida la actitud y la disposición del hablante ante lo dicho, en una palabra, la tesitura o tono emocional desde el que habla. Es «el alma de la frase, […] y está constituida esencialmente por la operación activa del sujeto hablante» (Bally, 1932/1965, p. 35), por lo que no apela a *qué* dice el texto, sino a *cómo* lo dice (Calsamiglia Blancafort, 1999; Kerbrat Orecchioni, 1980). El término procede del *modus* escolástico que, por oposición al *dictum*, englobaba el contenido subjetivo del texto. La modalización ha sido considerada

tradicionalmente como un aspecto del discurso, concretándose en el uso de ciertas expresiones y estructuras gramaticales que expresan la subjetividad del hablante en lo concerniente al espacio, al tiempo, etc. En el cine, la subjetividad se expresa con la música, las interpretaciones, los diálogos… en definitiva, con cada uno de los medios con que cuenta el autor para construir su discurso. En conjunto, el modo particular de que hace uso el autor de los medios de expresión constituye su *estilo*, aquello que le hace significativo y reconocible: la expresión de su subjetividad.

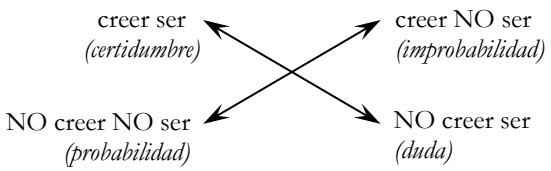
Sin embargo, la subjetividad de un texto cualquiera no es algo que permanezca oculto o que no exista en los niveles profundo o actancial. Muy al contrario, la emoción ya está presente en el nivel profundo a través de las modalizaciones lógicas (Cervoni, 1992, p. 73-78), a las que se puede aplicar el cuadrado semiótico de Greimas. Las modalidades lógicas son las siguientes:

– *Modalidad alética* (del griego *αλήθεια*, «verdad»): hace referencia a la verdad de una proposición. Los dos modos principales, en virtud de su verdad, que puede poseer una proposición son la necesidad y la posibilidad, es decir, que lo expuesto en ella sea de necesario cumplimiento, o por el contrario, que solo sea posible. Greimas (1982, p. 31) liga el concepto de verdad al de deber, lo que le permite tratar cada término modal tanto como una estructura (en su definición sintáctica) como un valor (en su definición taxonómica). En su proyección sobre el cuadro semiótico, la modalidad alética adquiere los siguientes valores:

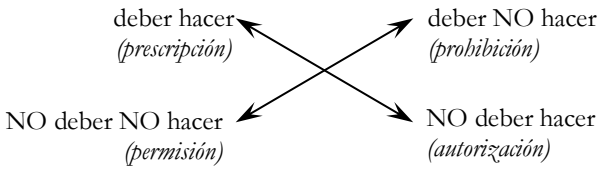


La *aletheia* incorpora al concepto de verdad un matiz de revelación, de desvelar lo que está oculto, como su propia etimología indica. En este sentido, la modalidad alética expresa la necesidad de que las cosas sean de una determinada manera, necesidad que procede no tanto de la estructura de la realidad o del universo fílmico, sino de los propios valores del espectador adquiridos a partir del sujeto protagonista y del autor en función de los mecanismos de identificación cinematográficos. Así, en la experiencia cinematográfica, la modalidad alética remite pues a *lo que debe ser*, es decir, al *yo ideal* o MIR del espectador en el que, idealmente, el sujeto protagonista consigue su objeto de deseo.

– *Modalidad epistémica* (del griego *ἐπιστήμη*, «conocimiento»): hace referencia al grado de certidumbre que tiene el autor o el espectador con respecto al contenido semántico del enunciado, es decir, a lo que va a suceder en la película. Está íntimamente relacionada con la modalidad alética, pues en muchas ocasiones la necesidad de una proposición depende directamente del grado de conocimiento que el autor o el espectador poseen del universo en cuestión. Si la modalidad alética está asociada al deber, la modalidad epistémica está vinculada al saber, y podemos expresarla con el verbo *creer*. En su proyección sobre el cuadro semiótico, la modalidad epistémica adquiere los siguientes valores:



– *Modalidad deóntica* (del griego *δέον, -οντος,* «obligación», «deber»): hace referencia a la obligación del contenido semántico del enunciado, expresando un matiz prescriptivo, es decir, el grado de obligatoriedad de que se cumpla lo significado por el enunciado según ciertas leyes o normas morales. Podemos expresarlo con la estructura modal *deber-hacer*. En su proyección sobre el cuadro semiótico, la modalidad deóntica adquiere los siguientes valores:



Como vemos, las modalizaciones lógicas tienen su núcleo en el creer y en el deber: por un lado, en «lo que cree» el espectador que va a pasar en el filme, producto de su imaginación, en virtud de la continua cascada de inferencias que realiza durante el visionado; por otro lado, en lo que debe ocurrir idealmente en el filme en función de su *yo ideal* —el MIR— en la que el sujeto protagonista consigue su objetivo.

Cada una de estas modalidades hacen referencia a cada una de las dimensiones del ser humano —la *epistémica* al pensar, la *deóntica* al hacer, la *alética* al sentir— que encuentran su particular versión tanto en los personajes de la obra como en el autor y el espectador. En el enunciado fílmico, además, las modalidades deóntica y alética aparecen solidarias, ya que el espectador en ningún momento puede intervenir en la obra, y su hacer es delegado de forma vicaria en el hacer del sujeto protagonista. Así, el yo real del espectador es el yo real del sujeto protagonista, y el yo real de este es su hacer. Por otro lado, el yo ideal del espectador, lo que debería ser, es lo que debería hacer el sujeto protagonista, y lo que hace este, su acción, constituye su ser.

Las modalidades lógicas ponen de manifiesto la existencia de un sistema dual de últimas creencias fundamentado en la fe en el bien y en el mal. El bien ontológico sería la verdad del enunciado, el bien ético la obligación de las acciones y el bien emocional la necesidad de los hechos. En los tres casos, el bien remite a esa imagen ideal del mundo. A partir de estas bases estructurales, el espectador se inscribe en el marco de una polaridad, es decir, de dos extremos del saber y del deber (Calsamiglia Blancafort, 1999, p. 177) que establecen los estados mentales de referencia a partir de los cuales se despliega la emotividad.

1.2.4 MODELO SEMIO-COGNITIVO DE LAS EMOCIONES

Concluimos este viaje semiótico de ida y vuelta con el desarrollo de la modalización patémica[11], la estructura semiótica profunda de la emotividad. La modalización patémica

[11] Elegimos denominarla 'patémica' en lugar de 'fórica' para mantener le raíz griega 'pathos' (emoción) en el término.

parte de la hipótesis de que las emociones narrativas son el resultado de un proceso cognitivo. Las percepciones se comparan con un *modelo ideal de la realidad* (MIR) que cada individuo tiene, un sistema de ideas y creencias resultado de las actividades creadoras de la memoria y la imaginación y en el que se reconoce a sí mismo y el mundo que le rodea. De dicha comparación, surge la emoción.

En un filme, el MIR es el punto de vista resultado de la mirada del sujeto protagonista y de la mirada del autor. Normalmente, ambas miradas van en sintonía, por lo que el MIR es el punto de vista ético de los creadores del filme. Puesto que en los filmes narrativos el sujeto protagonista siempre tiene un objetivo que cumplir, dicho objeto de deseo encarna, como piedra filosofal del universo narrativo, el MIR del sujeto.

En el proceso emocional es fundamental la identificación que el espectador experimenta con los creador del filme, ya sea con el actor/personaje que interpreta al sujeto protagonista, ya sea con el autor del filme que, comúnmente, se identifica con el director. En virtud de esa doble identificación el espectador hace suyos los valores y el punto de vista de los creadores, experimentando emociones similares a las sentidas por los autores del filme durante la creación. De esta forma, durante el visionado de un filme, el modelo ideal de la realidad —el MIR— del espectador se identifica parcial o totalmente con el MIR de los creadores, el *deber ser* del filme.

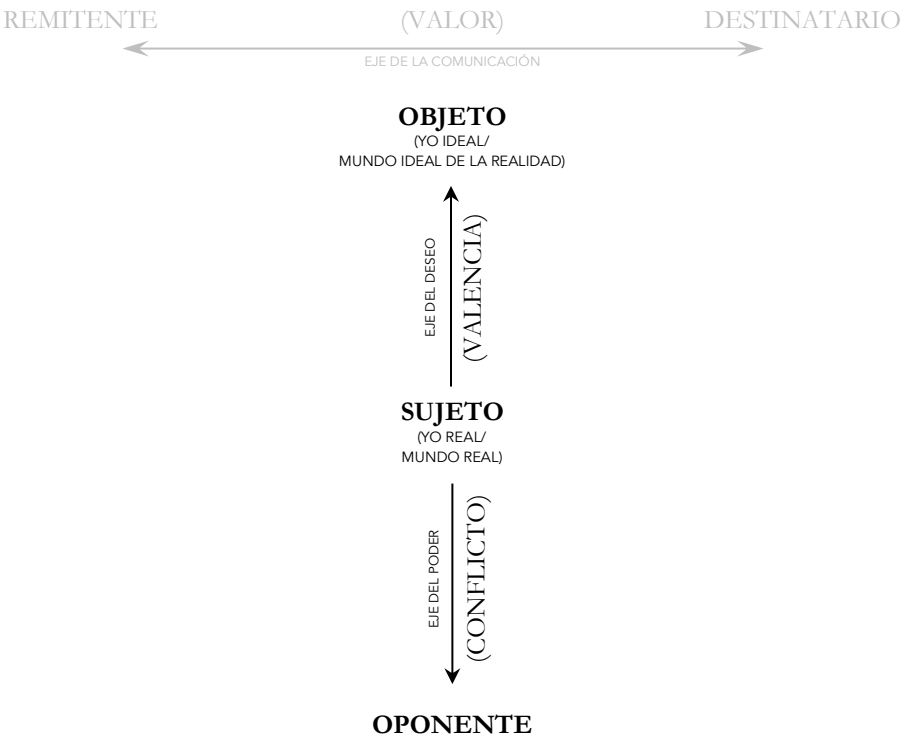


Imagen 21. Sistema actancial simplificado

A lo largo del visionado y con la información recibida hasta ese momento, el espectador realiza inferencias de lo que va a ocurrir en las siguientes escenas, construyendo un *horizonte de expectativas*. Dichas expectativas son evaluadas por el espectador en función de su MIR, generándose una serie de *emociones ligadas a la expectativa*. Por ejemplo, si la expectativa de

mayor probabilidad aleja al sujeto protagonista de su objeto de deseo, la emoción será de miedo, mientras que si la expectativa más probable implica la aproximación o el logro del objeto de deseo, la emoción será de esperanza. Modalmente, las emociones ligadas a la expectativa son emociones epistémicas derivadas del creer.

Cuando el espectador ve una escena en la que se resuelve una expectativa, o en la que tiene lugar un acontecimiento dramático relevante para el sujeto protagonista, el espectador valora dicho acontecimiento del mismo modo que hizo con las expectativa, evaluándolo con respecto a su MIR. De dicha evaluación surgen otro conjunto de *emociones ligadas al acontecimiento*. Por ejemplo, en *Ladrón de bicicletas*, cuando Antonio acude a una barriada en busca del posible ladrón de su bicicleta y debe marcharse sin éxito, la emoción experimentada es de tristeza, desolación, frustración. Son las emociones aléticas derivadas del ser.

Tanto las *emociones ligadas a la expectativa* como las *emociones ligadas al acontecimiento* surgen de comparar, respectivamente, el *creer* y el *ser* con el *deber ser* dictado por el MIR. Las distintas posibilidades emocionales derivadas del creer y el ser son desarrolladas por las modalizaciones epistémica y alética, que, en conjunto, constituyen la modalización patémica del filme. La modalización patémica se da en los tres niveles del relato —profundo, narrativo y discursivo— y expresa la emoción que el individuo experimenta, ya sea en el rol de creador o en el de espectador/lector, al crear o percibir un texto cualquiera.

1.2.4.1 Modalidades epistémicas: suspense y sorpresa

La *modalidad epistémica* establece la probabilidad de las diferentes hipótesis e inferencias que construye el espectador sobre lo que va a pasar en el filme. La relación entre el creer y el ser establece el eje semántico de los valores *sorpresa* y *suspense*, dos valores emocionales que Hitchcock ya describió a la perfección (Truffaut, 2011, p. 61). Así, si el espectador cree que va a pasar algo concreto con repercusión para alguno de los personajes, se genera *suspense*. En este caso, la emoción experimentada no es resultado de los que sucede, sino de lo que el espectador cree que va a suceder. El suspense pude ser de dos tipos en función del valor del acontecimiento esperado. Recordemos que el valor de un acontecimiento se obtiene de su comparación con lo que debería ocurrir en el MIR del espectador. Si el espectador cree que va a suceder algo que «debería ser» según su MIR, el suspense será de tipo *esperanza*. Esto sucede, por ejemplo, en *Los puentes de Madison*, cuando la tensión sexual entre Robert y Francesca genera en el espectador el deseo, la esperanza de la consumación en forma de beso y relación sexual. Por el contrario, si el espectador cree que va a suceder algo que «no debería ser» según su MIR, el suspense será de tipo *miedo*. Es lo que sucede en el ejemplo de la bomba de Hitchcock o en multitud de películas de terror —*La matanza de Texas*, por ejemplo— en las que la víctima es perseguida por un asesino y la posibilidad de muerte —lo que no debería ser— es más que probable —el espectador cree que va a pasar.

Por otro lado, si lo que sucede en la escena no estaba contemplado en el universo hipotético del espectador, si no creía que pudiera pasar, se genera *sorpresa*. Esa sorpresa será de *asombro* cuando el valor de lo acontecido es positivo, es decir, es algo que «debería ser» según el MIR del espectador. Por el contrario, si lo sucedido en la pantalla tiene un valor negativo, es «lo que no debería ser» según el MIR del espectador, tendríamos una sorpresa negativa o *susto*. Asombro se produce en la escena de *Tootsie* en la que Dorothy (Dustin Hoffman) descubre su verdadera identidad en pleno directo. Susto se produce en *Tiburón*, cuando inopinadamente aparece, entre los restos de un naufragio, la cabeza de otra víctima del escualo asesino.

1.2.4.2 Modalidades aléticas: ira, euforia, tristeza y alegría humorística.

Como espectadores, nos encontramos en un vaivén entre lo que es y lo que debería ser (Breithaupt, 2023, p. 137). Si referenciamos lo que ocurre en pantalla —«el ser»— con nuestro mundo ideal —«lo que debería ser»— obtenemos las siguientes posibilidades: si en el universo fílmico no ocurre precisamente lo que debería suceder según nuestro mundo ideal, la reacción emotiva es de *tristeza*; si ocurre lo que bajo ningún concepto debería ser en nuestro mundo ideal, la respuesta emotiva es de *ira*; si, definitivamente, ocurre lo que debería suceder en nuestro mundo ideal, la respuesta emotiva es de *euforia*; finalmente, si en la película no ocurre lo que no debería ser, la respuesta emocional es de alegría humorística. Esta última descripción, que parece sacada de un gag de los hermanos Marx, ya anuncia la naturaleza profunda de la comedia, en la que lo que sucede en nuestro universo no es para nada lo que debería suceder. En la comedia, el protagonista no consigue el objetivo que se había propuesto al inicio, pero aun así el espectador tiene un sentimiento de alegría porque, en el fondo, como concluye la obra maestra de Billy Wilder, «nadie es perfecto».

1.2.4.3 Modalización patémica: el cuadro semiótico de las emociones

Estas ocho posibilidades emocionales se muestran a continuación en el siguiente cuadro:

<table>
<tr><td colspan="4">SEMIÓTICA DE LAS EMOCIONES CINEMATOGRÁFICAS</td></tr>
<tr><td colspan="3"></td><td>X
DEBER SER</td><td>no-X
NO DEBER SER</td></tr>
<tr><td rowspan="2">EXPECTATIVA
(INCERTIDUMBRE)</td><td>Y
CREER</td><td rowspan="2">Z
SER</td><td>Creer que será como debe ser
SUSPENSE POSITIVO:
ESPERANZA</td><td>Creer que será como NO debe ser
SUSPENSE NEGATIVO:
MIEDO</td></tr>
<tr><td>no-Y
NO
CREER</td><td>NO creer que será como debe ser
SORPRESA POSITIVA:
ASOMBRO</td><td>NO creer que será como NO debe ser
SORPRESA NEGATIVA:
SUSTO</td></tr>
<tr><td rowspan="2">ACONTECIMIENTO
(CERTIDUMBRE)</td><td colspan="2">Z
SER</td><td>Es lo que debe ser
EUFORIA</td><td>Es lo que NO debe ser
IRA</td></tr>
<tr><td colspan="2">no-Z
NO SER</td><td>NO es lo que debe ser
TRISTEZA</td><td>NO es lo que NO debe ser
ALEGRÍA
HUMORÍSTICA</td></tr>
</table>

Tabla 9. Semiótica de las emociones cinematográficas.

Este cuadro semiótico tiene la siguiente topología asociada:

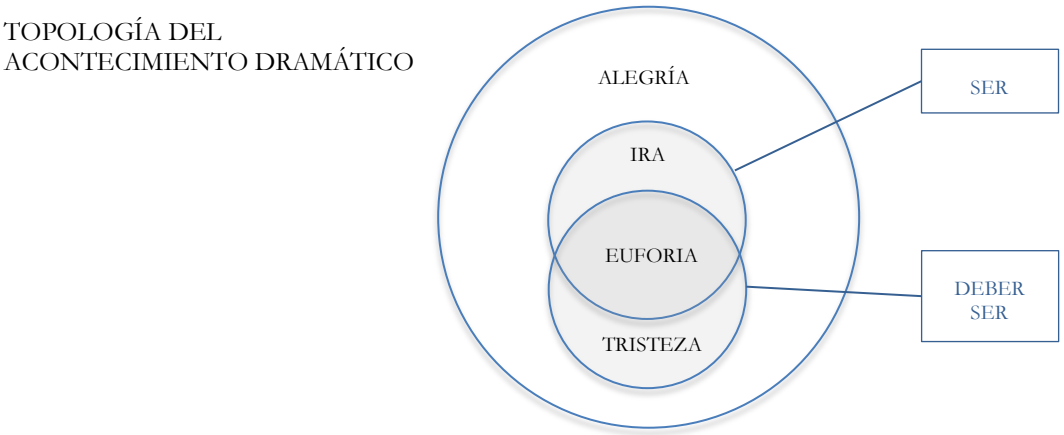


Imagen 22. Topología del acontecimiento dramático

La topología del acontecimiento dramático nos permite ver cómo se genera un espacio de posibilidad que escapa a las prescripciones —ser lo que debe ser— y a las prohibiciones —ser lo que no debe ser—. Es un espacio del «no ser», que no debe entenderse como un lugar irreal, de virtualidad, fantasía o sueño, sino como el resultado de una valoración de los acontecimientos narrativos que no se corresponde exactamente ni al espacio de las prescripciones ni al espacio de las prohibiciones. Ese espacio del «no ser» es el espacio emocional de la tristeza y la alegría. En los intersticios entre un mundo perfecto y su reverso, la pesadilla absoluta, se abre un espacio de realidad tragicómica que oscilará entre la tristeza y la alegría en función de la modalización adoptada.

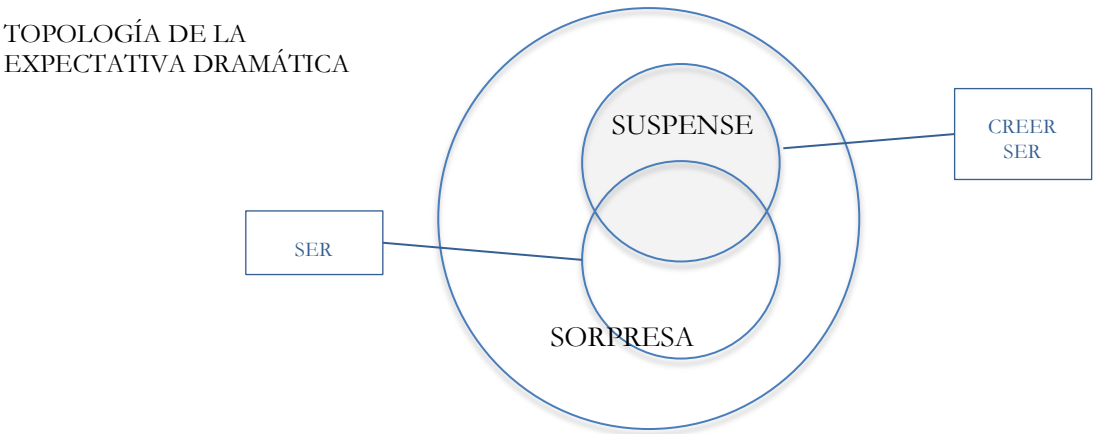


Imagen 23. Topología de la expectativa dramática

El cuadro nos permite establecer para cada escena del largometraje la emoción o emociones que aparecen a partir de unas hipótesis de identificación que asumiremos como mayoritarias. De todas ellas, prestaremos especial atención a las escenas capitales, a saber, el detonante, la crisis, el clímax, la resolución, y los diferentes puntos de giro que jalonan y estructuran la narración. Con la emoción experimentada en estas escenas críticas y la revisión del resto, estableceremos el tono o emoción dominante del filme.

II. LOS GÉNEROS

Every text participates in one or several genres, there is no genreless text. There is always a genre o genres.

(Derrida & Ronell, 1980)

2.1 TEORÍA DE LOS GÉNEROS

2.1.1 EL CINE Y EL SISTEMA DE GÉNEROS LITERARIOS

Resulta tremendamente difícil, por no decir imposible, abordar los géneros cinematográficos obviando la teoría de los géneros literarios. En muchos aspectos, los estudios de los géneros cinematográficos no son más que una prolongación del estudio de los géneros literarios (Altman, 2000, p. 33). Hasta tal punto llega la dependencia del cine con la literatura que la *Poética* de Aristóteles siegue siendo un texto de referencia entre los actuales guionistas. Por esta razón, resulta conveniente estudiar el lugar que ocupa el cine en relación con la literatura.

En primer lugar, es necesario hacer un pequeño apunte sobre cómo ha cambiado el *modo de presentación* de los textos desde la Antigua Grecia hasta ahora. La épica homérica, a la que hoy accedemos a través de textos impresos, en la Antigua Grecia era objeto de representaciones públicas en recitales llevados a cabo por rapsodas como el famoso Ion (Wellek & Warren, 1974, p. 274). De hecho, lo que hoy consideramos literatura, que es en esencia un texto impreso, en la Antigua Grecia no existía. El texto literario era transmitido normalmente por vía oral, ya fuese mediante un narrador o mediante un grupo de actores. Cuando Aristóteles habla de drama no está pensando en un texto escrito, sino en una representación teatral, es decir, se está refiriendo a una disciplina artística que va más allá del mero texto escrito. Del mismo modo, aunque el texto de la *Odisea* leído hace 2500 años fuese el mismo que el que podemos leer en la actualidad, el acto comunicativo que se producía en la Antigua Grecia al asistir a una declamación de la *Odisea* era de naturaleza radicalmente diferente al que se produce cuando tomamos un ejemplar del texto de Homero y lo leemos en soledad. Esta distancia es similar a la que existe hoy en día entre asistir a una representación teatral de *Bodas de sangre*, leer la obra lorquiana en una edición de Cátedra, o ver la adaptación cinematográfica dirigida por Mario Camus. Aunque el contenido sea esencialmente el mismo, los discursos son diferentes porque los medios empleados son distintos. Este hecho, a veces olvidado, nos obliga a examinar el lugar que ocupa el Teatro dentro del sistema de géneros literarios y replantearnos la clásica tríada formada por Épica, Drama y Lírica.

> Desde Platón hasta Emil Staiger, pasando por Goethe y Jakobson, se ha querido ver en estas tres categorías las formas fundamentales o aun «naturales» de la literatura. Sin embargo, podemos preguntarnos si no es este un sistema de géneros propios de la literatura antigua, impropiamente erigido como sistema de tipos.
>
> (Ducrot, 2006, p. 182)

El Teatro, denominado Drama desde la *República* de Platón, siempre ha sido considerado un género literario. Pero incluso en la Antigua Grecia, el Teatro ya presentaba notables diferencias con la épica en cuanto a los medios de expresión. Si los elementos constitutivos de la épica eran la trama, los personajes, el pensamiento y el lenguaje —*mythos*, *charakter*, *dianoia* y *lexis*, respectivamente—, el Teatro añadía la música—*melos*— y el espectáculo —*opsis*—. Sin embargo, en el siglo XX, con el imponente desarrollo de la imprenta y la generalización de la lectura, la distancia entre el Teatro y el resto de géneros literarios se hace mayor. En Literatura solo disponemos de la palabra; en Teatro, además de la palabra, disponemos de un tono, un volumen y una modulación ejecutadas por un grupo de actores que, además, hacen gestos y se mueven por un escenario diseñado con una escenografía y una iluminación concretas. Los medios y lenguajes empleados en el Teatro son mayores en

número: al lenguaje verbal, se añade la prosodia, la cinésica, la proxemia, la mímica, el lenguaje visual de la escenografía y la luz, y el lenguaje sonoro de los efectos y la música. El Teatro no es un género literario más, es una disciplina artística ligada a la Literatura, pero distinta a la Literatura. Lo mismo podemos decir del Cine, el Cómic y los Videojuegos, expresiones artísticas con una dimensión narrativa innegable.

En segundo lugar, con la llegada del cine comienzan a proliferar las adaptaciones, trasvases de un argumento desde un medio artístico a otro. Así, vemos obras de teatro convertidas en películas, musicales que adaptan novelas, cómics surgidos de universos cinematográficos, etc. En este sentido, el Cine —o el Cómic o los Videojuegos— guarda una relación con la Literatura similar a la del Teatro. En ambos casos se parte de un elemento puramente literario —un guion— a partir del cual se da forma a los medios y lenguajes propios de cada disciplina artística con un mismo fin: contar una historia.

El estrecho parentesco que une estas artes —Literatura, Teatro, Cine, Cómic y Videojuegos— nos permite considerar una reformulación de la tríada platónica para reconvertirla en una dupla basada en la presencia o ausencia de narratividad. En este nuevo modelo, las diferentes disciplinas artísticas —Literatura, Cine, Teatro, Cómic, Videojuegos— forman dos grandes categorías transversales en función de su modalidad temporal: la Narrativa, en la que el tiempo fluye al ritmo de los acontecimientos, y la Lírica, en la que el tiempo se detiene en un cuadro estático. La tríada clásica formada por lírica, teatro y narrativa se despliega con cada una de las artes, que presentan en sus extremos dos posibilidades temporales. Así, tendríamos literatura lírica y literatura narrativa, teatro lírico y teatro narrativo, cine narrativo y cine lírico, etc.



Imagen 24. Cuadro de las artes y las modalidades temporales

En el marco teórico de los géneros cinematográficos que presentamos a continuación tendremos en cuenta gran parte de los conceptos de la teoría de los géneros literarios. Antes de presentar las principales ideas y corrientes de pensamiento que han articulado la teoría de los géneros literarios, hay que advertir que algunos de los términos que aparecerán lo hacen con un significado distinto al que habitualmente tienen en cine.

Por ejemplo, la *épica* en literatura incluye, entre otros géneros, las epopeyas homéricas, los cantares de gesta, los libros de caballerías, los *romans* corteses, los poemas caballerescos renacentistas, y todas las formas modernas derivadas de la novela cervantina: el cuento, la novela y la novela corta. Sin embargo, en los estudios cinematográficos, el género de la épica no existe como tal, y normalmente lo encontramos como adjetivo que acompaña a otros géneros como la acción, el bélico o el cine de aventuras. En concreto, *epic* aparece en IMDb como *tag* o etiqueta que adjetiva los géneros de acción (*action epic*), aventuras (*adventure epic*), ciencia ficción (*sci-fi epic*), fantástico (*fantasy epic*), del oeste (*epic western*), drama (*epic*), histórico (*historical epic*) y romántico (*romantic epic*). Decimos que un filme como *Gladiator* es épico, pero

no de un filme como *Cumbres borrascosas* (*Wuthering Heights*, William Wyler, 1939) o *Abismos de pasión* (Luis Buñuel, 1954), a pesar de que ambas obras adapten la novela —género literario épico— de Emily Brönte. En el marco teórico que se presenta a continuación, el término 'épica' o 'género épico' será utilizado en el sentido que le da la literatura.

Lo mismo ocurre con la palabra *drama*: en cine cualquiera de las adaptaciones cinematográficas de la novela de Emily Brönte son un drama, como lo son también *Ladrón de bicicletas*, *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956) o *Melancolía* (*Melancholia*, Lars Von Trier, 2011). En cambio, en teoría de la literatura *drama* es cualquier texto teatral, desde las tragedias de Sófocles a las comedias de Lina Morgan. En literatura, como ya dijimos, drama es sinónimo de teatro y con tal sentido será utilizado en la presentación del marco teórico de la teoría de los géneros literarios.

2.1.2 LA EMOCIÓN EN LA TEORÍA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS

Como se ha visto, la tríada formada por Lírica, Épica y Drama ha estructurado el estudio de los géneros desde Platón hasta bien entrado el siglo XX. El sistema alcanza su expresión más precisa y ambiciosa con las *Lecciones de Estética* de Hegel, redactadas en la década de 1820, y que se impondrán como la visión hegemónica sobre los géneros durante el siglo XIX. Es precisamente, a finales de esa centuria cuando surgen planteamientos teóricos que harán caso omiso a la ortodoxia hegeliana planteando nuevas perspectivas en el estudio de los géneros que serán desarrolladas en el siglo XX. Por ello, dividiremos el siguiente recorrido histórico por la teoría de los géneros literarios en dos partes: una primera que llega hasta Hegel, y una segunda que parte desde finales del XIX.

2.1.2.1 Los géneros antes de Hegel

2.1.2.1.1 Antigüedad clásica

Comencemos por el principio. La teoría de los géneros arranca con Platón y Aristóteles (García Berrio & Huerta Calvo, 1992, p. 20). El primero recoge por escrito sus reflexiones «de lo que debe ser materia del discurso y de la forma que conviene darle» en el Libro III de la *República* (Platón, 2007, p. 58-63). De esta manera, interpelaba Sócrates a Adimanto:

> En la poesía y toda ficción hay relatos de tres maneras. La primera de estas es completamente imitativa, y, como acabas de decir, corresponde a la tragedia y a la comedia. En la segunda, el propio poeta es quien habla. La encontrarás empleada en los ditirambos. La tercera es mixta de las dos anteriores. Empléase en la epopeya y en otras ocasiones. ¿Entiendes?
>
> (Platón, 2007, p. 59)

Platón introduce por primera vez la división de los géneros que desembocará en la clásica división tripartita que perdurará hasta Hegel: mímesis —el drama—, diégesis —la lírica— y mixta —la épica—. Además de establecer una primera clasificación de los géneros, Platón subraya la dimensión emocional de la *mímesis* al definirla como «la imitación de hombres que llevan a cabo acciones voluntarias o forzadas, y que, a consecuencia de ese actuar, se creen felices o desdichados; y que en todos esos casos se lamentan o regocijan». La mímesis no es, pues, un mero imitar, sino un imitar interpretativo que conlleva una valoración emocional de lo sucedido.

Pocos años después, Aristóteles va más allá y le dedica a los géneros un tratado completo, la *Poética*. La desmesurada influencia de esta obra llega a tal punto que se ha llegado a afirmar

que «la historia de los géneros no es más que una vasta paráfrasis de ella» (Garrido Gallardo, 1988, p. 9). La *Poética* fue escrita por Aristóteles en el siglo IV a.C., entre el 335 y el 323 a.C., pero el texto que nosotros recibimos no fue hallado hasta 1141 en la traducción al latín hallada en el Códex Parisinus. Este hecho es relevante, ya que no es posible garantizar que la *Poética* que ha llegado hasta nuestros días fuese el texto completo escrito por Aristóteles, o que, aun siéndolo, este fuese la totalidad del proyecto original de la obra. Hay que tener en cuenta que la *Poética* formaba parte de las obras esotéricas, es decir, que no fue escrita para publicarse, sino como mera colección de apuntes que sirviesen de guía durante las peripatéticas lecciones que Aristóteles impartía a sus alumnos del Liceo. Existe la posibilidad de que, originariamente, la *Poética* estuviese constituida por dos partes, una dedicada a la tragedia y a la epopeya y otra consagrada a la comedia y a la poesía yámbica, por lo que es muy probable que la *Poética* que nos llegó a través del Códex Parisinus no se correspondiera con el cuadro completo que hizo Aristóteles de la *poiesis*.

Tres conceptos destacan en la *Poética* aristotélica. En primer lugar, el concepto de *poiesis*: en griego antiguo, *poiesis* significaba 'creación' o 'producción' y aludía a la totalidad de la creación artística. De hecho, Aristóteles considera como géneros —junto a la tragedia, la comedia y la épica— la aulética y la citarística, aunque sean géneros estrictamente musicales. A pesar de que algunos estudiosos los consideraron géneros literarios (Aradra Sánchez, 2014, p. 241), la aulética, la citarística y la danza se cuelan en la *Poética* para ampliar el espectro del estudio aristotélico y demostrar que no es un tratado de la literatura y los géneros literarios, sino más bien de las artes escénicas de la época. Este hecho es un argumento más que apoya nuestra postura de considerar la Literatura, el Cine, el Teatro, el Cómic y los Videojuegos, todas ellas, como *formas poéticas* —o formas 'creativas', en el sentido primigenio del término dado por Aristóteles— de las que caben dos modos fundamentales, el modo narrativo y el modo lírico.

En segundo lugar, en la obra aristotélica destaca el concepto de *mímesis*: en griego antiguo, significaba 'imitación' y este es el objetivo o función principal de cualquier creación artística, incluidas las artes espaciales, tal y como apunta Aristóteles:

> Parece que fueron dos las causas que originaron la poesía y ambas naturales. En efecto, el imitar es algo connatural a los hombres desde niños […] y también le es connatural el complacer a los demás con sus imitaciones.
>
> (Aristóteles, 2004, p. 41)

> Y es que, así como algunos imitan muchas cosas con colores y formas, reproduciéndolas, unos por arte, otros por costumbre, otros valiéndose de la voz, lo mismo ocurre con las artes mencionadas: a saber, todas hacen la imitación valiéndose de la palabra, del ritmo, de la armonía, bien por separado, bien mezclándolo.
>
> (Aristóteles, 2004, p. 33-34)

La imitación ocupa un lugar central en la obra aristotélica, poniendo el foco de una manera intuitiva en los mecanismos psicológicos de identificación empática sobre los que se construye la emoción de los discursos artísticos. Además, no solo es imitación la representación figurativa o la narración realista, también lo es la música y la danza, expresiones artísticas no figurativas pero que manifiestan la subjetividad del ser humano, que es lo que se imita. La mímesis aristotélica puede y debe entenderse, por tanto, como una imitación del ser humano, no solo de los procesos perceptivos sino de toda su complejidad psicológica. El arte imita la realidad exterior y la realidad interior del ser humano.

En tercer lugar, surge la *catarsis* como término de especial importancia. No en vano, al definir la tragedia, Aristóteles lo hace de la siguiente forma: «La tragedia es la imitación de una acción seria y completa […] que por medio de la compasión y el miedo logra la catarsis de tales

padecimientos». (Aristóteles, 2004, p. 41). A pesar del escaso desarrollo del concepto, la emoción ocupa un lugar capital en la definición del género:

> Lo importante de este pasaje no es el efecto, psicológico o moral, de la compasión y el miedo en el lector: es la mera presencia de dichas emociones en la definición de género y el conjunto de rasgos específicos señalados por Aristóteles como necesarios para su producción y, por tanto, para la existencia de una tragedia conforme a su definición.
>
> (Genette, 1979, p. 22)

Subyace en la *Poética*, como sugiere Genette, la idea primigenia de los géneros como un conjuntos de rasgos textuales destinados a producir una serie de efectos emocionales que culminarían en la catarsis. La κάθαρσις —*kátharsis*—, descrita en la definición de tragedia como purificación emocional, corporal, mental y espiritual, aparece íntimamente ligada al concepto dramático de clímax, en el que se resuelve la lógica narrativa y la tensión emocional construidas a lo largo de la obra. Catártica es la explosión de la bomba de hidrógeno en la boca del gran escualo en *Tiburón*, como catártica es la marcha irremisible de Robert Kincaid bajo la lluvia en *Los puentes de Madison*, la revelación de Dustin Hoffman en pleno directo de *Tootsie* (Sidney Pollack, 1982), o el encuentro final de Debbie y Ethan en *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956). En todos estos clímax se resuelve tanto el misterio lógico-narrativo planteado en el primer acto de la película, como la tensión emocional generada en el relato. Más allá de la equivalencia asumible con el actual clímax de las obras dramáticas, la catarsis subraya el papel central de las emociones, y cómo estas están indisolublemente unidas a la total comprensión del texto fílmico.

Poiesis, *mímesis*, *catarsis*: creación, imitación, emoción. O dicho de otro modo: producción, contenido y tono. Tres aspectos que tendrán una importancia capital en Hegel.

Todo este sistema creativo (entendida la *poiesis* como creación) es ordenado por Aristóteles atendiendo a tres aspectos constituyentes de las obras: los *medios*, los *objetos* y las *formas*.

> Pues bien, la epopeya y la poesía trágica, además de la comedia y la poesía ditirámbica, y en gran medida, la aulética y la citarística, todas ellas vienen a ser, en conjunto, imitaciones. Pero unas se diferencian de otras en tres puntos: o porque imitan con diferentes medios, o porque imitan cosas diversas, o porque imitan de manera distinta y no del mismo modo.
>
> (Aristóteles, 2004, p. 32-33)

Según los medios (ritmo, palabra y armonía), Aristóteles distingue la danza —que solo hace uso del ritmo—, las artes o géneros musicales como la aulética y la citarística —que hacen uso del ritmo y de la armonía— y las artes o géneros literarios como el ditirambo, el nomo, la tragedia, la comedia y la epopeya, que hacen uso de los tres medios citados, cada uno a su manera. Según el objeto a imitar, Aristóteles distingue las obras que imitan a personas mejores, peores o semejantes a los espectadores. Según el modo de la imitación, Aristóteles distingue la narración oral o Épica, y la representación teatral o Drama.

La influencia que tendrán las reflexiones aristotélicas en los siglos posteriores es absoluta, comenzando por el otro gran texto sobre los géneros de la Antigüedad clásica, la *Epistola ad Pisones* de Horacio, cuyos principios fundamentales «proceden sin duda de obras inspiradas en las doctrinas aristotélicas» (García Yebra, 1974, p. 12). El texto horaciano configuró junto a la *Poética* aristotélica la concepción reinante sobre los géneros desde el Renacimiento hasta la Ilustración, una concepción de carácter preceptista a pesar de que el propio Horacio reconocía «la invasión natural de unos géneros en otros». Antes que teórico, Horacio es un poeta que no se interesa tanto en los límites entre géneros y las reglas que deben cumplir, sino fundamentalmente en el efecto, en las emociones, que el texto produce en el lector a través de la forma del discurso (Grimal, 1985, p. 18):

> No basta la belleza de los poemas: ellos deben enternecer
> y llevar el ánimo del oyente a donde quieren.
> El rostro del hombre sonríe con los que ríen
> y llora con los que lloran. Si quieres, pues, hacerme llorar
> tú debes sollozar primero. Entonces, oh Télefos, oh Peléus,
> me moverán a compasión vuestros infortunios. Si hablas
> lo que no debes, me adormeceré o reiré. Palabras tristes
> convienen a un rostro triste; las preñadas de amenazas, a uno airado;
> las traviesas, a uno sonriente; las serias, a uno severo.
> En efecto, la naturaleza nos dispone el ánimo
> a adaptarnos a cada giro de la Fortuna: primero nos alegra o nos aíra,
> nos postra en tierra y nos angustia con un grave dolor,
> y después expresa las pasiones del alma por medio del lenguaje.
>
> (Horacio en Muñoz, 2006, p. 231-232)

Este pasaje recoge la importancia que tienen las emociones para el poeta latino. Horacio expone de un modo sucinto y claro tres de los aspectos defendidos en esta tesis: en primer lugar, que los artistas «deben llevar el ánimo del oyente a donde quieren»; en segundo lugar, que este ánimo es dirigido gracias a la identificación empática con los personajes; y en tercer lugar, que la naturaleza de la emoción depende de «cada giro de la Fortuna» que acontezca en la obra. Horacio, además, recoge y fija la organización triádica que introdujo Platón en la República y que posteriormente replicarán Quintiliano en el Libro X de la *Institución Oratoria* (XII, 10-67) y Dionisio de Halicarnaso en *La composición literaria.*

A partir de este momento, la división tripartita formada por Lírica, Épica y Drama marcará durante siglos la teoría de los géneros literarios. Quintiliano y Dionisio plantean además, prefigurando la teoría de los prototipos, una clasificación de autores clásicos según los géneros, proponiéndolos como modelo a imitar. Así, entre los poetas épicos sobresaldrían Homero, Hesiodo y Antímaco; entre los líricos, Píndaro y Simónides; y dentro de los dramáticos, encontraríamos a los trágicos Eurípides, Sófocles y Esquilo, y al cómico Menandro (García Berrio & Huerta Calvo, 1992, p. 103).

2.1.2.1.2 Edad Media

En la Edad Media se produce una ruptura con la época clásica, no solo por el florecimiento de las lenguas vernáculas derivadas del latín, sino por la aparición de nuevos géneros como la *cançó*, el sirventés, el cantar de gesta o el *roman courtois* (García Berrio & Huerta Calvo, 1992). Los géneros mencionados por Aristóteles en su *Poética* ya no existen o se han transformado, de tal manera que la doctrina clásica es abandonada por anacrónica. Surgen nuevas clasificaciones en las que los géneros son considerados como modalidades del discurso (Zumthor, 1972, p. 160), aspecto más propio de la retórica. No obstante, se sigue manteniendo la partición tripartita de Horacio, tal y como hace Diomedes en su clasificación de géneros y subgéneros:

> Genus activum vel imitativum (dramaticon vel mimeticon):
> *-tragica*
> *-comica*
> *-satyrica*
> *-mimica*
> Genus enarrativum (exegeticon vel apangelicon):
> *-angelica* (sentencias)
> *-historica* (relatos, genealogías)
> *-didascalica* (poema didáctico)

Genus commune:
-heroica species
-lyrica species

(García Berrio & Huerta Calvo, 1992, p. 106)

Diomedes reúne la didáctica, la historia y la filosofía en un grupo genérico, e integra la épica con la lírica en un único género. Isidoro de Sevilla, en sus *Etimologías*, sigue a grandes rasgos la clasificación de Diomedes y plantea los siguientes criterios a la hora de clasificar los géneros: «Los metros reciben diferentes nombres, unas veces, por los pies; otras, por los temas que aborda; en ocasiones, por sus inventores, o por quienes más los emplearon, o, en fin, por el número de sus sílabas» (2004, p. 35). Empleando el criterio temático, Isidoro distingue entre:

- Poema o metro heroico, el que narra las gestas y hazañas de los grandes héroes utilizando el hexámetro dactílico.
- Poema o metro elegíaco, «que recibió este nombre porque la modulación de este verso de adapta muy bien a las tristezas».
- Poema o metro bucólico, es decir, la poesía pastoril, género en el que se ensalza la vida rural en oposición a la vida urbana regida por la corrupción y la lucha por el poder.

Observamos aquí también una taxonomía regida por las emociones —la tristeza elegíaca, la alegría bucólica, la ira épica— que, más allá del coyuntural tema, estructuran el sistema de géneros líricos propuesto por San Isidoro de Sevilla.

Otro autor que considera las emociones como criterio clasificador es Jean de Garlande (siglo XI), quien ordena los relatos en cuatro categorías según el sentimiento imperante:

- Sentimientos ligados a acontecimientos diversos como bodas, duelos, fiestas, homenajes, etc.
- Invectivas, entre las que destaca la sátira.
- Tragedia, «un poema que comienza con alegría y termina en duelo».
- Comedia, «un poema humorístico que comienza con tristeza y termina con alegría».

En la Edad Media se observa pues cómo la perspectiva histórica obliga a un replanteamiento del problema de los géneros. Ya no se escriben ditirambos ni poemas épicos y no se practica ni la aulética ni la citarística, sino que se escriben sonetos, canciones y baladas. Los géneros ya no son los que había en la Antigua Grecia y las propuestas de organización son variadas. De todas ellas, quizá la de mayor ambición sea la de Dante Alighieri, quien en *De vulgari eloquentia* (Dante Alighieri, ca. 1302/2018) reflexiona acerca de la profunda transformación que las lenguas y el mundo literario ha experimentado desde la Antigüedad y asume la necesidad de crear un nuevo sistema de géneros. Dante también mantiene una estructura trimembre y establece una relación entre forma, tema y estilo en los géneros bajo la hipótesis de que el tema determina el género y de que hay una forma y un estilo apropiados para cada tema (Dante Alighieri, ca. 1302/2018, p. 249). Como ocurría con San Isidoro, a la hora de definir los diferentes temas o asuntos, Dante los distingue por adjetivos genéricos que, si no lo consideramos como una tautología, siempre remiten a una emoción. Así, Dante habla de temas de «naturaleza trágica», de «naturaleza cómica» y de «naturaleza elegíaca» y de «cantar

de manera trágica, de manera cómica o de manera elegíaca», para lo cual «debemos adoptar exclusivamente el vulgar humilde» (Dante Alighieri, ca. 1302/2018, p. 249).

2.1.2.1.3 Renacimiento, Barroco y Neoclasicismo

La recuperación de lo clásico durante el Renacimiento también se extiende a la teoría de los géneros, ya sea a través de la *Poética* aristotélica o del modelo horaciano, que son asumidos como doctrina. En el siglo XVI las poéticas renuncian a diseñar un sistema y se limitan a enumerar los géneros existentes (Genette, 1979, p. 31). Sirvan como ejemplo algunas tentativas: Peletier du Mans (1555) propone como géneros el epigrama, el soneto, la oda, la elegía, la epístola, la sátira, la comedia, la tragedia y la obra heroica; Vauquelin de La Fresnaye (1605), la epopeya, la elegía, el soneto, el yambo, la canción, la oda, la tragedia, la sátira, el idilio y la pastoral; y Philip Sidney (1583), la obra heroica, la lírica, la trágica, la cómica, la satírica, la yámbica, la elegíaca, la pastoral, etc. Entre los textos más influyentes del siglo XVII destaca el *Arte Poética* (1674) de Pierre Boileau, para quien «el género poético no es para él algo que el artista ha de crear ni tampoco un medio o instrumento de la creación del que él echa mano y que puede manejar libremente. Antes bien, se le da de antemano, y se halla vinculado a él» (Cassirer, 1934, p. 273). El canon de Boileau comprende la pastoral, la elegía, la oda, el epigrama, la sátira, la tragedia, la comedia y la épica. En España destacan las *Tablas poéticas* (1617) de Francisco de Cascales, tratado en el que se adopta por primera vez en la teoría española el esquema Lírica-Épica-Drama, constituidos como categorías homogéneas en cuanto a estructura y génesis dialéctica (García Berrio & Huerta Calvo, 1992, p. 116).

La adopción casi mimética de los esquemas de Aristóteles y Horacio condujo en los siglos XVII y XVIII a una interpretación del género literario «como una especie de esencia eterna, fija e inmutable, gobernada por reglas específicas y también inmutables» (Silva, 2005, p. 175). La teoría clásica es normativa y preceptiva. Por un lado, promulga el respeto a las reglas del género y la imitación de una serie de obras y autores que considera indiscutibles. Por otro, considera que los géneros deben mantenerse puros y no mezclarse (Spang, 1993, p. 21).

> Tal es la famosa doctrina de la «pureza de género», del «*genre tranché*», que implicaba […] la apelación a una rígida unidad de tono, a una pureza y sencillez estilizadas, a la concentración en una sola emoción (terror o hilaridad) así como en un solo asunto o tema.
>
> (Wellek & Warren, 1974, p. 281)

Consecuencia de esta actitud es la permanencia en el tiempo de las mismas formas convencionales, sin apenas innovación, de tal forma que la individualidad de los artistas era expresada a través de otros aspectos de la obra (Díez Taboada, 1965, p. 31).

No obstante, en el siglo XVII surgieron voces que se opusieron a esta pureza de género. Los autores barrocos, sobre todo los españoles, aspiran a una mayor libertad artística y conciben el género literario como una entidad histórica capaz de evolución y, por tanto, de transformación y de mezcla (Silva, 2005, p. 177). Estas dos posturas diametralmente opuestas hacia los géneros condujeron en Europa, a partir de 1660, a la querella entre *antiguos* y *modernos*: mientras los *antiguos* consideraban las obras greco-latinas como modelos ideales e inmutables, defendiendo como corolario la pureza de género, los modernos defienden la legitimidad de nuevas formas literarias diferentes de las de griegos y latinos, como consecuencia lógica de la evolución en las costumbres, las creencias religiosas, la organización social, etc. (Silva, 2005, p. 177).

2.1.2.1.4 Romanticismo

Esta dialéctica entre *antiguos* y *modernos* es resuelta definitivamente en el Romanticismo al introducirse una perspectiva diacrónica en el asunto. Si hasta entonces los criterios clasificatorios habían sido el metro, el estilo, el tema o los medios empleados, a partir del Romanticismo se incorpora una nueva dimensión: la temporal. Así, lo romántico es para Jean-Paul Richter un elemento que se incorpora a los géneros para dotarlos de una nueva naturaleza que los distingue de sus versiones clásicas. Los géneros ya no son eternos, sino que cambian, se transforman, mutan en un proceso histórico en el que evolucionan hacia un ideal de perfección. Esta idea subyace en *La Scienza Nova* de Giambattista Vico, el Prefacio a *Cromwell* de Victo Hugo y en los planteamientos de Friedrich Schlegel o Ernst Lessing, los grandes teóricos de la época.

También en el Romanticismo se toma consciencia del carácter inevitable de la hibridación de géneros. En su correspondencia con Schiller, Goethe se lamenta de ello (García Berrio & Huerta Calvo, 1992, p. 121), y Lessing le resta importancia:

> En nuestros manuales bien está que los separemos unos de otros lo más cuidadosamente posible, pero si un genio, llevado por más altos propósitos, amalgama varios de ellos en una sola obra, olvidémonos de nuestro manual y fijémonos solamente en si ha conseguido sus elevados propósitos. ¿Para qué he de preocuparme de si una obra de Eurípides no es del todo narrativa, ni del todo dramática? Llámela híbrida; me basta con que este híbrido me cause más agrado, me edifique más que los más legítimos partos de nuestros correctísimos Racines o de cualquier otro nombre que pudiera dárseles.
>
> (Lessing, 1767-69, en Wellek, 1969, p. 199)

La Teoría romántica de los géneros alcanza su expresión más ambiciosa y perfecta de la mano de G. W. Hegel quien en sus *Lecciones de Estética* (1829) esboza un completo sistema genérico que unifica la tradición clásica con las ideas románticas. Se puede decir que en Hegel culmina un edificio teórico que se empezó a labrar con Platón y Aristóteles, en el que se perpetúa la clásica estructura trimembre Lírica-Épica-Drama como estructura que da soporte a los principales géneros a lo largo de la historia.

La perspectiva de Hegel de los géneros es tanto sincrónica como diacrónica. Por un lado, se reafirma en una estructura trimembre universal y eterna, y por otro, reconoce la naturaleza histórica de los géneros que, sucesivamente, han ido poblando las tres formas fundamentales de la Poética. Así, identifica los géneros líricos, épicos y dramáticos en su forma clásica y en su forma romántica, subrayando su carácter dinámico. Su sistema toma la siguiente forma:

1. POESÍA ÉPICA
    - 1.1. Formas breves
        - 1.1.1. Epigrama
        - 1.1.2. Máximas, sentencias (poesía gnómica)
    - 1.2. Poemas didáctico-filosóficos
        - 1.2.1. Cosmogonías
        - 1.2.2. Teogonías
    - 1.3. Forma básica
        - 1.3.1. Epopeya
            - 1.3.1.1. Oriental
            - 1.3.1.2. Clásica (grecolatina)
            - 1.3.1.3. Romántica
            - O) En la Edad Media
                - 1.3.1.3.1. Cantos heroicos, romances
                - 1.3.1.3.2. Poemas religiosos (*Divina Commedia*)
                - 1.3.1.3.3. Romans corteses (*Chrétien de Troyes*) y libros de caballería (*Amadis*)
                - 1.3.1.3.4. Poemas alegóricos (*Roman de la Rose*)
                - 1.3.1.3.5. Poemas épico-caballerescos (aventuras de Alejandro)

1.3.1.3.6. Relatos cómico-realistas (*Fabliaux* y Cuentos (Bocaccio))
B) En el Renacimiento
1.3.1.3.7. Poema caballeresco
1.3.1.3.7.1. De contenido burlesco (Ariosto)
1.3.1.3.7.2. De contenido serio (Tasso)
1.3.1.3.8. Poema épico culto (Camoes, Milton)
C) En la época moderna
1.3.1.3.9. Epopeya-idilio (Hermann y Dorotea, de Goethe)
1.3.1.3.10. Formas narrativas en prosa
1.3.1.3.10.1. Novela
1.3.1.3.10.2. Novela corta
1.3.1.3.10.3. Cuento

1.4. Formas secundarias
1.4.1. Idilio, égloga
1.4.2. Poemas didácticos
1.4.3. Romance, balada

2. POESÍA LÍRICA
2.1. Formas mixtas
2.1.1. Épico-líricas
2.1.1.1. Epigrama
2.1.1.2. Romance
2.1.1.3. Balada
2.1.1.4. Poemas de circunstancias
2.1.1.5. Cantos populares
2.1.2. Dramático-líricas
2.2. Formas líricas propiamente dichas
2.2.1. Himno
2.2.2. Ditirambo
2.2.3. Salmo
2.2.4. Oda
2.2.5. Canción (lied)
2.2.5.1. Canción popular
2.2.5.2. Canción galante
2.2.5.3. Canción religiosa
2.2.6. Formas principales
A) En la Antigüedad:
2.2.6.1. Poesía elegiaca
2.2.6.2. Poesía mélica
2.2.6.3. Poesía coral
2.2.6.4. Oda
2.2.6.5. Sátira
2.2.6.6. Epístola
2.2.6.7. Elegía
B) Poesía romántica

3. POESÍA DRAMÁTICA
3.1. Tragedia
3.1.1. Tragedia clásica (Esquilo, Sófocles, Eurípides)
3.1.2. Tragedia romántica (Shakespeare, Goethe)
3.2. Comedia
3.2.1. Comedia clásica
3.2.1.1. Antigua (Aristófanes)
3.2.1.2. Nueva (Plauto, Terencio)
3.2.2. Comedia moderna (Molière)
3.3. Tragicomedia
3.4. Drama moderno

(García Berrio & Huerta Calvo, 1992, p. 124-125)

Además, Hegel aplica al sistema de géneros su método dialéctico. Para él, los tres modos fundamentales no tienen el mismo valor. Si la épica es la tesis y la lírica la antítesis, el drama es la síntesis triunfante, el modo definitivo que expresa con mayor intensidad que ningún otro la experiencia espiritual del ser humano. Cuando Hegel escribe sus *Lecciones de Estética* no han nacido ni el cómic, ni el cine, ni, por supuesto, los videojuegos, pero en su concepción dialéctica de los géneros literarios, ya subyace el reconocimiento de la naturaleza radicalmente diferente del drama con respecto a la épica y la lírica. Para Hegel el drama es un modo de representación que:

> conjuga finalmente los dos anteriores en una nueva totalidad en la que vemos ante nosotros tanto un despliegue objetivo como también su origen en lo interno de los individuos, de modo que lo objetivo se representa con ello como pertinente al sujeto, pero a la inversa lo subjetivo es llevado a la intuición por una parte en su transición a la exteriorización real, por otra en la suerte que la pasión acarrea como resultado necesario de su propio actuar.
>
> (Hegel, 1829/2007, p.749)

Lo mismo se podría decir del cine, donde lo lírico y lo narrativo se funden en distintas proporciones en una expresión total del ser humano. Sin duda, la aportación de Hegel tiene especial relevancia histórica, pues condensa y unifica la teoría clásica de los géneros, a la vez que siembra la semilla de la que surgirán los planteamientos de finales del siglo XIX y principios del XX.

2.1.2.2 Los géneros después de Hegel

El proceso evolutivo de la literatura del que toma conciencia el Romanticismo encuentra un epílogo a finales del siglo XIX en la teoría evolucionista y determinista de Ferdinand Brunètiere: «La diferenciación de los géneros se opera en la historia como la de las especies en la naturaleza, progresivamente, por transición de lo uno a lo múltiple, de lo simple a lo complejo, de lo homogéneo a lo heterogéneo» (1897). Brunetière aplica la teoría de la evolución de Charles Darwin a la literatura, en un intento de explicar las transformaciones genéricas de las que el Romanticismo había levantado acta. Según el teórico francés, los géneros, como las especies biológicas, nacen, crecen y alcanzan una madurez, para posteriormente iniciar un proceso de decadencia que conduce a su muerte y desaparición.

El concepto de género cambia en el siglo XIX con la reducción de los costes editoriales y el espectacular desarrollo tanto de la producción literaria como del público lector (Wellek & Warren, 1974, p. 278-279). Este fenómeno provocó la aceleración de la transformación de los géneros y un cambio en la percepción de los mismos. El sistema de géneros se empezó a considerar como algo temporal, mutable y, en consecuencia, la visión estable, prescriptiva y atemporal imperante hasta la Ilustración dejó de ser válida para explicar el fenómeno.

2.1.2.2.1 Benedetto Croce

La máxima expresión de este nuevo enfoque lo encarna la figura de Benedetto Croce, cuya oposición radical al preceptismo dieciochesco le lleva a defender el carácter radicalmente único de la obra artística. Croce no negaba tanto la existencia de los géneros como las reglas que debían regir su uso:

> Quien discurre acerca de tragedias, comedias, dramas, novelas, cuadros de género, cuadros bélicos, paisajes, marinas, poemas, poemas breves, poesía lírica, etc., tanto para hacerse comprender y para referirse aproximadamente a determinados grupos de obras, sobre las cuales quiere, por una razón u otra, llamar la atención, no dice nada de científicamente erróneo, puesto que emplea vocablos y frases, sin establecer definiciones y leyes.
>
> (Croce, 2021, p. 63)

Quien habla de géneros «no dice nada de científicamente erróneo» contraviene la idea extendida de que Croce negaba la existencia de los géneros (Spang, 1993, p.19). No es así. En su obra el filósofo italiano asume la existencia de los géneros, y lo que hace con su comentario es verter una serie de críticas hacia las *leyes de los géneros*. Croce subraya cómo los artistas han violado permanentemente esas supuestas leyes genéricas con obras que desbarataban la legalidad artística vigente, obligando a los críticos a ampliar los límites del género (Croce, 2021, p. 64). La objeción de Croce es, sin duda, un *cul de sac* para los géneros, pues si bien no niega su existencia, sí cuestiona profundamente el peso que tienen en el estilo individual de cada autor. Sin embargo, al condenar el concepto normativo de género, Croce reconocía la realidad histórica, la función estética y la eficacia hermenéutica de los géneros (Jauss, 1986b). Al Croce crítico solo le preocupaba discernir si la obra de arte lograba su propósito fundamental, la unión perfecta de la intuición y la expresión, pero este objetivo solo se puede llevar a cabo mediante un juicio estético que determine lo que cabe esperar de una obra de arte, y lo que orienta la percepción y comprensión del lector. Y esto es precisamente lo que hacen los géneros, por lo que, al criticarlos, los reconoce y acepta.

2.1.2.2.2 El Formalismo ruso

La teoría de los géneros adquiere un impulso notable con el Formalismo ruso, entre cuyos miembros destacan Vladimir Propp, Roman Jakobson, Boris Eichenbaum, Yuri Tinianov, Victor Shklovski y Boris Tomachevski.

Contraviniendo los postulados croceanos, uno de los conceptos fundamentales del formalismo ruso es el de *sistema*. Las obras literarias no pueden ser concebidas como entes aislados, fuera del sistema que configuran con el resto de obras literarias. Cada una de las obras del sistema literario mantiene relaciones de interdependencia con las demás, y el orden de ese sistema reticular se rige por la *función* que desempeña cada obra dentro del sistema (Silva, 2005, p. 441). Las obras se agruparían por tanto por la función que desempeñan mediante una serie de procedimientos compartidos.

Así, los géneros se caracterizan por poseer una serie de procedimientos de construcción a los que Tomachevski denomina *rasgos del género*, pero advierte: «Las características del género son sumamente varias, se entrecruzan y no permiten una clasificación lógica de los géneros sobre la base de un principio único, cualquiera que este sea» (Tomachevski, 1982, p. 212). Tomachevski recoge el guante de Brunetière y subraya el carácter mutante, que no evolutivo —en el sentido de progreso hacia una forma perfeccionada— de los géneros. El formalismo considera los géneros como un sistema en permanente transformación. La novela de caballerías de la Edad Media y la novela contemporánea quizá no tengan ningún rasgo común, pero esta surge de aquella como resultado de una lenta transformación, lo que posibilita su vinculación por medio de eslabones intermedios. De ahí que el concepto fundamental según el formalismo ruso para explicar la historia de la literatura sea el de *sustitución de sistemas* (Tinianov, 2012, p. 138): cada época sustituye el sistema de géneros existente por uno nuevo en una cadena sin fin. Asimismo, en este proceso de sustitución, Tomachevski observa otra dinámica: los géneros cultos terminan desapareciendo, y los géneros populares, caracterizados por la función cómica de sus procedimientos, evolucionan hacia formas cultas gracias al genio transformador de un autor (Tomachevski, 2012,p. 313), idea que también será defendida por Lázaro Carreter.

En general, el formalismo ruso devuelve al género la importancia que Croce le había arrebatado:

> Para nosotros, el problema central de la historia literaria es el de la evolución al margen de la personalidad; el estudio de la literatura como fenómeno social original. En este sentido, acordamos

> importancia extraordinaria al problema de la formación de los géneros y de su sustitución; en consecuencia, la literatura de segundo orden, la literatura de masa, adquiere también valor al participar en este proceso.
>
> (Eichenbaum, 2012, p. 73)

El formalismo rebaja el peso del genio creador, ya que «cuanto más se conoce una época, más se persuade uno de que las imágenes que consideraba como la creación de tal o cual poeta fueron tomadas por el de otro poeta casi sin modificación» (Shklovski, 2012, p. 79), y concibe la literatura como una gran corriente por la que navegan los autores individuales. El formalismo se esfuerza en hallar los principios formales que subyacen al conjunto de obras agrupadas bajo una misma etiqueta genérica. Estos principios son, fundamentalmente, de índole estructural, tanto a nivel retórico como narrativo. En este último nivel destaca la aportación a la narratología de Vladimir Propp (1987). Mediante el estudio de los cuentos maravillosos rusos, Propp demostró que todos ellos estaban construidos sobre el esqueleto de una misma estructura narrativa. Esta estructura se componía de una serie reducida de personajes o actantes y un conjunto de 31 funciones, secuencias narrativas que ocupaban un lugar concreto dentro de la trama. Siguiendo el modelo ruso, en el campo cinematográfico destaca el estudio llevado a cabo por Will Wright sobre el wéstern. En su obra *Six guns and society* (1975) Wright hace un análisis estructural de las películas del oeste del que deduce la existencia de cuatro tipos esenciales de relato que responden a una determinada estructura de tipo proppiano.

De esta manera, para el formalismo ruso la labor del artista consiste en encontrar formas (estructuras, mecanismos) que cumplan una función determinada en el lector. Shklovski establece una fuerte conexión causal en los géneros entre estilo y emoción:

> El género no es solo una unidad establecida, sino también la contraposición de determinados fenómenos estilísticos que la experiencia ha demostrado que son acertados y que poseen un determinado matiz emocional y que se perciben como sistema.
>
> (Shklovski, 2021, p. 35)

El formalismo, asimismo, subrayó, por así decirlo, la obsolescencia programada de estas formas. Por muy brillante y exitosas que sean, su validez depende en parte de la novedad, de tal forma que a medida que un mismo recurso es utilizado recurrentemente, este va perdiendo efectividad hasta quedar reducido a un mero cliché. De ahí la necesidad de renovar el *sistema de géneros* mediante una constante transformación de las formas que supongan una novedad y produzcan el mismo o similar efecto en el lector.

2.1.2.2.3 El New Criticism y el Neoaristotelismo

En las antípodas del formalismo ruso nace durante los años 30 en los Estados Unidos el New Criticism. Heredero de los postulados creoceanos, la famosa frase «un poema es un poema es un poema» resume su actitud: que una obra literaria existe por sí misma y su valor no se basa en ninguna referencia ni realidad exterior, ya sea esta contemporánea o histórica (Buscombe, 1970, p. 34). El New Criticism pone el foco en el texto y su valor intrínseco, inherente, desligándolo de las intenciones del autor o la respuesta subjetiva de los lectores. Para esta corriente, el género pasa a un segundo plano y las emociones son puestas bajo sospecha. T. S. Eliot, uno de los miembros del movimiento, defendía que la propia estructura del poema debía ser capaz de despertar la emoción en el lector, sin tener en cuenta lo que el lector pensara o sintiera sobre el mundo, ni sus circunstancias vitales. Su objetivo era encontrar el *correlato objetivo* de imágenes, situaciones y estructuras que generaran en el lector determinada emoción, en línea con el condicionamiento clásico de Pavlov. Esta autonomía del texto implicaba a su vez un normativismo emocional, advirtiendo de las posibles

contaminaciones personales que pudieran experimentar los lectores. Así, W. K. Wimsatt y Beardsley (Cuesta Abad & Jiménez Heffernan, 2005, p. 399) introdujeron dos conceptos clave al respecto: la *falacia afectiva*, consistente en el error de evaluar una obra por el efecto emocional que produce en el lector, y la *falacia intencional*, que daba nombre al error de considerar la intención del autor como la manera correcta de interpretar un texto.

La postura del New Criticism fue recogida en 1956 por René Wellek y Austin Warren, (García Berrio & Huerta Calvo, 1992, p. 131; Silva, 2005), quienes, en su *Teoría de la literatura*, planteaban una concepción descriptiva de los géneros, alejada de cualquier intento sistematizador.

> La moderna teoría de los géneros es manifiestamente descriptiva. No limita el número de los posibles géneros ni dicta reglas a los autores. Supone que los géneros tradicionales pueden «mezclarse» y producir un nuevo género (como, por ejemplo, la tragicomedia). Ve que los géneros pueden construirse sobre la base de la inclusividad, de la complejidad o "riqueza" lo mismo que sobre sobre la de "pureza". En vez de recalcar la distinción entre género y género, le interesa —después del hincapié romántico en la unicidad de cada "genio original" y de cada obra de arte— hallar el común denominador de los géneros, los artificios y los propósitos literarios que comparten.
>
> (Wellek & Warren, 1974, p. 282)

Se trata de uno de los textos más influyentes del siglo XX sobre los géneros literarios, mencionado y glosado posteriormente por la mayoría de investigadores sobre el tema (Abad Nebot, 1985; Díez Taboada, 1965; García Berrio & Huerta Calvo, 1992; Garrido Gallardo, 1988; Raible, 1990; Schaeffer, 1988; Stempel, 1988; Todorov, 1988). Desde su perspectiva descriptiva y no normativa, Wellek y Warren consideran los géneros como conjuntos de obras que comparten ciertas convenciones formales, temáticas y funcionales, y que permiten tanto a creadores como lectores o espectadores orientar su labor productiva e interpretativa. A diferencia del formalismo ruso, ignora la constitución de ningún sistema. De significativa fecundidad es su metáfora de los géneros como «instituciones»[12], espacios creativos desde los que los autores escriben sus obras para seguir una tradición o violentarla con transgresiones y nuevas propuestas. En línea con el New Criticism, en su concepción de los géneros y la literatura, no hay espacio para la emoción genuina del lector:

> Para los lectores adecuados la literatura ni estimula ni debe estimular las emociones. Las emociones representadas en literatura no son las mismas que las emociones de "la vida real" ni para el escritor ni para el lector; son recordadas tranquilamente: están "expresadas" —es decir, "liberadas"— por análisis; son las sensaciones de las emociones, las percepciones de las emociones.
>
> (Wellek & Warren, 1974, p. 45)

El enfoque marcadamente intelectual de Wellek y Warren solo considera legítimas ciertas reacciones emocionales derivadas de una conciencia plena del texto y su forma. Una experiencia estética autoconsciente, culta y diletante, difícilmente defendible en el cine, arte eminentemente popular en el que las emociones juegan un papel fundamental, independientemente de la calidad del filme o de la valoración crítica que podamos hacer de él.

Como reacción al New Criticism del sur surgieron en el norte los neoaristotélicos de la Universidad de Chicago, con un enfoque retórico centrado en los géneros, las formas y las funciones de la obra, que negaba la supuesta autonomía de la obra literaria. Los neoaristotélicos no propusieron ningún sistema alternativo a la triada hegeliana, pero recuperaron las «causas» aristotélicas con vistas a una revisión del sistema clásico.

[12] Incluso Todorov (1988, p. 38) utiliza la metáfora sin citar la fuente.

Esta revisión, la más ambiciosa y estimulante del sistema de géneros realizada en el siglo XX, fue llevada a cabo por el crítico canadiense Northrop Frye. En su *Anatomy of Criticism* (1957), Frye desmenuza la crítica literaria en cuatro ensayos teóricos que, en el fondo, son cuatro perspectivas desde la que abordar el problema de los géneros. Estos cuatro ensayos son: la Teoría de los Modos, la Teoría de Símbolos, la Teoría de los Arquetipos y la Teoría de los Géneros. En este último Frye propone una clasificación genérica basada en los por él denominados *radical of presentation,* que años después Claudio Guillén (1985, p. 163) rebautizaría como cauces de representación. Estos hacen referencia a la manera en que la palabra es transmitida al lector partiendo de los modos empleados en la Antigua Grecia.

> La base de las distinciones genéricas en la literatura parece ser el medio de presentación [radical of presentation, en el original]. Las palabras pueden ser representadas ante un espectador; pueden ser pronunciadas ante un oyente; pueden ser cantadas o coreadas; o pueden ser escritas para un lector.[13]
>
> (Traducido de Frye, 1990, p. 246)

Así, el Epos es la parte de la literatura transmitida oralmente por un rapsoda o lector a una audiencia; el Drama es la literatura destinada a ser representada en un escenario por un grupo de actores; la Ficción es la literatura escrita para ser leída en un libro; y la Lírica se compone de aquellos textos en los que el autor «da la espalda a su audiencia, aunque hable para ella y aunque esta pueda repetir algunos de los versos cantados por él». Los *radical of presentation* de Frye tienen su origen en los *modos* aristotélicos (Aristóteles, 2004, p. 38), uno de los tres aspectos considerados por el padre del Liceo para clasificar las obras literarias y que dio lugar a la distinción entre Épica, Drama y, posteriormente, Lírica.

Como decíamos, esta de los géneros no es la única teoría clasificatoria que Frye lanza sobre la literatura. Los otros tres ensayos de su *Anatomy of Criticism* clasifican la literatura en función de otros tres criterios, de un modo análogo al que utilizó Aristóteles. Así, la Teoría de los Modos distingue la relación del héroe con el entorno y, partiendo de la clasificación que establece Aristóteles según los objetos, Frye distingue el modo mítico (1), el modo romántico (2), el modo mimético alto (3), el modo mimético bajo (4) y el modo irónico (5). En la Teoría de los Mitos, Frye parte de la hipótesis estructuralista de la existencia de arquetipos recurrentes en la literatura y, tomando como referencia los ciclos de la naturaleza, establece cuatro grandes ciclos literarios: relacionada con la primavera, el renacimiento y la restauración del orden, Frye sitúa la comedia (1); asociado al verano, a la aventura y el triunfo heroicos, Frye coloca el romance (2); vinculado al otoño, a la caída y el sacrificio del héroe, surge la tragedia (3); y finalmente, con el invierno y la derrota definitiva e irreversible, llega la sátira o ironía (4). Esta clasificación mítica, utilizada en el estudio de la comedia a partir del origen ritual de los géneros (Sánchez Hernández, 2021) guarda una profunda relación con la Teoría de los Modos de Frye, ya que se puede considerar el destino del héroe como una consecuencia de la visión del autor sobre el mismo. Por último, en la Teoría de los Símbolos, Frye estudia la literatura como un sistema de imágenes y símbolos, cuyo significado va atravesando diversos estadios desde la literalidad del término hasta la generalización mítica de un significado o conjunto de significados que trascienden la propia obra.

El ambicioso sistema de Frye se coloca en las antípodas del New Criticism y supone una vindicación de las estructuras genéricas como elementos fundamentales de cualquier teoría de la literatura. Su propuesta actualiza la clásica tríada formada por la Épica, el Drama y la Lírica, cerrando, por así decirlo, el círculo iniciado con Aristóteles.

---

[13] The basis of generic distintions in literature appears to be the radical of presentation. Words may be acted in front of a spectator; they may be spoken in front of a listener; they may be sung or chanted; or they may be written for a reader.

2.1.2.2.4 Bajtin, Todorov, Genette

Podemos observar, pues, cómo a lo largo de la historia se despliegan dos actitudes hacia las que tiende la teoría de los géneros en un movimiento pendular. Por un lado, está la *actitud teórica* —ya sea estructuralista, formalista, idealista, etc.— que considera el género como un aspecto inmanente y consustancial de la literatura, y por tanto, categorizable en una serie de clases fundamentales que orientarían a autores en la producción y a lectores en la interpretación. Por otro lado, está la *actitud descriptiva*, que observa los géneros en su profunda diversidad y permanente transformación, y que no aspira a explicar el fenómeno, sino simplemente a describirlo y a plantear una serie de cuestiones a las que apenas responde con hipótesis nunca cerradas.

Estas dos perspectivas fueron unificadas en los años 70 del siglo XX por Tzvetan Todorov, precisamente tras llevar a cabo una concienzuda crítica del sistema de géneros de Frye (Todorov, 1974, p. 15-30), análisis que le conduce a las siguientes conclusiones:

a) Toda teoría de los géneros se basa en una representación de la obra literaria, de la que se pueden distinguir tres aspectos: el verbal, el sintáctico y el semántico. El aspecto verbal hace referencia al enunciado propiamente dicho y a la enunciación, esto es, al autor y al lector, y equivale al *estilo*. El aspecto sintáctico consiste en la relación que mantienen entre sí las partes de la obra, es decir, la *estructura* o composición. El aspecto semántico comprende aquello de lo que habla la obra, es decir, los *temas*.

b) El concepto de género debe ser matizado mediante la distinción de dos clases de géneros: los *géneros históricos* —los observados en un periodo histórico determinado— y los *géneros teóricos* —los generados a partir de una teoría del discurso. De esta manera, Todorov compatibiliza las dos perspectivas entre las que ha basculado la teoría de los géneros.

Todorov coloca los géneros literarios en un lugar privilegiado, justo en el centro del sistema literario, entre la obra singular y la totalidad de la literatura. Y los integra en el conjunto más amplio de los géneros discursivos. Dentro de esta concepción global de los géneros discursivos, Todorov los considera como *actos de habla* (Searle, 1974, p. 31-61), con una intención concreta por parte del autor y un efecto concreto en el receptor. Al hacer esto, Todorov introduce un cuarto aspecto determinante en los géneros: la *función*. Si todo discurso es realizado con una intención y todo discurso tiene un efecto concreto en el lector, esto implica que todo discurso debe tener una función. Así, los aspectos formales de la obra —verbales, sintácticos y semánticos—, rasgos que caracterizarían el género, serían la solución que los autores encontrarían para que su discurso cumpliera una función determinada.

Treinta años antes de Todorov, llegó a conclusiones similares el ruso Mijail Bajtin. Coetáneo de los formalistas, su teoría fue más allá al considerar no solo los aspectos formales de la obra, sino el aspecto pragmático-social del discurso. En efecto, Bajtin asume las ideas del formalismo ruso, y así defiende que los géneros se definen por ciertos rasgo estilísticos, estructurales y temáticos (equivalentes a los rasgos verbales, sintácticos y semánticos de Todorov).

> Una función determinada (científica, técnica, periodística, oficial, cotidiana) y unas condiciones determinadas, específicas para cada esfera de la comunicación discursiva, generan determinados géneros, es decir, unos tipos temáticos, composicionales y estilísticos de enunciados determinados y relativamente estables.
>
> (Bajtin, 2009, p. 252)

Pero, a diferencia de los formalistas, Bajtin considera que los géneros dependen del contexto social en el que surgen, ya que todo discurso está inmerso en un acto de comunicación (prefigurando los discursos como actos de habla de Todorov). Como entidades históricas, los géneros están necesariamente en constante transformación, y evolucionan como lo hace la sociedad. En cierto modo, Bajtin se adelanta 20 años a la teoría de la recepción:

> El oyente, al percibir y comprender el significado (lingüístico) del discurso, simultáneamente toma con respecto a este una activa postura de respuesta: está o no está de acuerdo con el discurso (total o parcialmente), lo completa, lo aplica, se prepara para una acción, etc.
>
> (Bajtin, 2009, p. 257)

Además, Bajtin considera que toda obra tiene un carácter *dialógico*. Esta idea es fundamental y revolucionaria: toda obra habla con las que le precedieron y con las que le sucederán; toda obra forma parte de un diálogo infinito. Esto implica que, aunque la crítica aísle una obra (como pretendía el New Criticism), esta siempre estará conectada a un determinado número de obras, pasadas, coetáneas y futuras, estableciendo así una red, un sistema histórico o proceso.

> Cada enunciado aislado representa un eslabón en la cadena de la comunicación discursiva. Sus fronteras son precisas y se definen por el cambio de los sujetos discursivos (hablantes), pero dentro de estas fronteras, el enunciado […] refleja el proceso discursivo, los enunciados ajenos, y, ante todo, los eslabones anteriores de la cadena (a veces los más próximos, a veces —en las esferas de comunicación cultural— muy lejanos).
>
> (Bajtin, 2009, p. 284)

El *dialogismo* de Bajtin fue reformulado y diseccionado en los años 80 por el francés Gerard Genette. Partiendo del concepto de intertextualidad introducido por Julia Kristeva (1989, p. 10), Genette identifica cinco maneras diferentes que tienen los discursos de relacionarse entre sí:

a) *Intertextualidad*: relación que surge entre dos textos cuando uno de ellos cita al otro.

b) *Paratextualidad*: vínculo que existe entre un texto y los otros textos que acompañan a la obra impresa, pero que no forman parte de ella, como el título, un prólogo o las notas que lo acompañan.

c) *Metatextualidad*: conexión que se da entre un texto y la crítica que lo glosa o comenta.

d) *Hipertextualidad*: vínculo que se genera entre un texto y otro que le sirve de referencia, modelo o punto de partida.

e) *Architextualidad*: relación que existe entre un texto y su género.

En lo que al estudio de los géneros atañe, son las dos últimas categorías las que ayudan a explicar el dialogismo genérico. Así, la hipertextualidad es la relación que existe entre un texto B al que Genette denomina *hipertexto* y un texto A, que bautiza como *hipotexto*. En la hipertextualidad no hay una cita del texto A, sino una recreación, una transformación artística a partir del texto original, como la que hay entre el *Ulises* de Joyce y la *Odisea* homérica. Por su parte, la *architextualidad* es la relación que hay entre un texto y su género o la clase discursiva a la que pertenece.

> Finalmente, incluyo (salvo omisión) esta relación de inclusión que une cada texto con los diversos tipos de discurso a los que pertenece. Aquí surgen los géneros y sus determinaciones ya vislumbradas: temático, modal, formal y otros (¿). Llamemos a esto, como resulta evidente, *architexto*, y *architextualidad*, o simplemente *architextura*… […] Llamemos, pues, *architextualidad* a la relación del texto con su *architexto*. Esta trascendencia es omnipresente, independientemente de lo que Croce y otros hayan dicho sobre la invalidez del punto de vista genérico en la literatura, etc.: esta objeción puede

> desestimarse recordando que varias obras, desde la *Ilíada*, se han sometido a a los géneros, mientras que otras, como la *Divina Comedia*, lo eludieron inicialmente. La mera oposición de estos dos grupos perfila un sistema de géneros —se podría decir más simplemente que la mezcla o el desprecio de los géneros es un género más—, y de este perfil tan rústico nadie puede escapar, y nadie puede quedar satisfecho con él: es, por lo tanto, el dedo en el engranaje.[14]
>
> (Traducido de Genette, 1979, p. 87-88)

Genette también recogió en sus estudios la división de Todorov entre géneros históricos y géneros teóricos —esta última con la misma división clásica trimembre— y le añadió un nivel intermedio de *formas*, en el que incluía tres parejas de opciones formales que definían toda obra literaria: verso/prosa, ficción/ensayo, y narración/descripción. Sin embargo, la aportación más importante de Genette no se halla tanto en el perfeccionamiento o completitud del sistema literario de Todorov, como en el establecimiento de las conexiones que unen unos textos con otros. Con su modelo *transtextual*, Genette reconoce y subraya la innegable relación de los textos entre sí. Definitivamente, toda obra está conectada al resto a través de los géneros.

Desde esta tercera vía estructuralista, es desde la que presentan sus aportaciones a la teoría de los géneros otros autores como Roland Barthes, Jacques Derrida —desde el deconstructivismo— o Hans-Robert Jauss y Wolf Dieter Stempel —desde la teoría de la recepción.

Derrida defiende que «a text cannot belong to no genre, it cannot be without or less a genre. Every text participates in one or several genres, there is no genreless text; there is always a genre and genres, yet such participation never amounts to belonging». (Derrida & Ronell, 1980, p. 65). Señala la hibridación y la mezcla como consustancial a la obra literaria, que necesariamente pertenecería o participaría de varios géneros. Por su parte, Barthes pone el foco en la función de los géneros, a los que considera códigos de lectura y de escritura que orientan al autor en su labor y al lector en su interpretación. Anticipándose a la teoría de la recepción de Jauss, Barthes estudia la experiencia del lector y la naturaleza del goce o placer estético a partir de las expectativas establecidas por el propio género (Barthes, 2007).

En los últimos 50 años, siguiendo la línea abierta por Bajtin, Todorov y Genette, destacan las obras publicadas por Paul Hernadi, Jean Marie Schaeffer, Alistair Fowler, Kurt Spang, Claudio Guillén, Wolfgang Raible, Fernando Lázaro Carreter y Antonio García Berrio, autores que recogen las aportaciones históricas más relevantes y que guiarán nuestras reflexiones acerca de los géneros.

---

[14] J'y mets enfin (sauf o,ission) cette relation d'inclusion qui unit chaque texte aux divers types de discours auxquels il ressortit. Ici viennent les genres, et leurs determinations déja entrevues : thématiques, modales, formelles, et autres (?). Appelons cela, comme il va de soi, l'architexte, et architextualité, ou simplement architexture… […] Appelons donc architextualité la relation du texte à son architexte. Cette trascendence-là est omniprésente, quoi qu'aient pu dire Croce et autres sur l'invadilité du point de vue générique en littérature, eta illeurs : cette objection, on peut se défaire on rappellant qu'un certain nombre d'oeuvres, depuis l'*Iliade*, se sont soumises d'elles mêmes à ce pont de vue, q'un certain nombre d'autres, comme la *Divine Comédie*, s'y sont d'abord soustraites, que la seule opposition de ces deux groups esquisse un systeme des genres — on pourrait dire plus simplement que le mélange ou le mépris des genres est un genre parmi d'autres, et que cette esquisse fort rustique, nul ne peut y échapper, et nul ne peut s'en satisfaire : c'est donc le doigt dans l'engrenage. (Genette, 1979, p. 87-88)

Como hemos podido comprobar, la emoción no ha sido más que un aspecto subsidiario de gran parte de los enfoques que han abordado la teoría de los géneros. Resulta paradójico comprobar cómo siendo la *catarsis* uno de los conceptos que mayor éxito han tenido de la teoría aristotélica y dado el peso que le da Horacio en su *Epístola ad Pisones*, no haya tenido mejor encaje en la teoría de los géneros. En el peor de los casos —el New Criticism—, la emoción se considera incluso como un contaminante de la apreciación objetiva de la obra literaria. Las aproximaciones de la segunda mitad del siglo XX (Frye, Todorov, Schaeffer, Stempel) no encontraban espacio para conceptualizar la emoción más que a través de referencias tangenciales y nunca sistémicas. De las pocas aportaciones al respecto, destaca el concepto de *tono* que Spang define como:

> la capacidad del lenguaje de evocar atmósfera, emoción, humores; me refiero a lo cómico, lo trágico, lo satírico, lo melancólico, lo jocoso, lo lúdico, lo grotesco y un largo etcétera. No siempre el tono decide sobre la pertenencia o no de un texto a un género determinado; ahora bien, en algunos el tono adquiere peso específico: la comedia es cómica; la farsa es cómica y a menudo grotesca; la elegía es triste, melancólica, contemplativa; la fábula es sentenciosa, etc.
>
> (Spang, 1993, p. 35)

La naturaleza aparentemente irracional de las emociones y su relativismo cultural imposibilitaba su tratamiento científico. Pero tras los experimentos de Ekman que constataban la existencia de un número finito de emociones primarias y la universalidad de las mismas, la emoción estética debe ser abordada a partir de estas hipótesis ya demostradas.

Desde entonces, la mayor parte de estudios que analizan la relación entre emociones y literatura no han venido de los estudios filológicos sino de la psicología, constatando que ciertos géneros literarios están construidos para producir determinadas emociones (Schwering et al., 2021).

2.1.3 LA EMOCIÓN EN LA TEORÍA DE LOS GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS

En la época muda, antes de la consolidación de géneros como el *slapstick* o el wéstern, el dramaturgo ruso Adrian Piotrovski (1927/1998) ya abordó el problema de los géneros en busca de una forma propiamente cinematográfica que no tuviese herencias del teatro o la literatura. Piotrovski partía de la idea de que ninguna teoría literaria o teatral podía ni debía aplicarse al cine, ignorando lo que tiene de común el cine con el teatro y la literatura. Esta postura reduccionista y, por momentos, absurda lleva al autor a afirmar que el drama no puede ser un género cinematográfico debido a su procedencia teatral, o que el espectador de un filme, dada la naturaleza del medio cinematográfico, es incapaz de diferenciar al actor y al personaje, como sí ocurría en el teatro. Si el estudio de los géneros cinematográficos surgió como un intento por independizarse de las fuentes teatrales y novelescas, el paso del tiempo y la obtusa realidad los fueron devolviendo paulatinamente al redil de los géneros literarios. De hecho, Altman considera que los géneros cinematográficos, en muchos aspectos, no son más que una extensión de los literarios (2000, p. 33), como demuestran las numerosas referencias que los críticos cinematográficos hacen a sus homólogos literarios. Así, Stuart Kaminsky, John Cawelti y Dudley Andrew citan a Northrop Frye (1957/1990); Will Wright fundamenta su análisis estructural del wéstern en la obra de Vladimir Propp (1928/1987), y Stephen Neale apoya sus argumentaciones en Tzvetan Todorov (1976/1988).

A pesar de la importancia que han tenido los géneros en la industria cinematográfica, los estudios fílmicos no se ocuparon de ellos desde una perspectiva sistémica hasta los años 70.

Hasta entonces, los géneros fueron abordados individualmente, como constatación empírica de la aparición de un numeroso grupo de obras con rasgos comunes. En Europa, fueron los críticos de *Cahiers du cinéma* en los años 50 los primeros en reivindicar el papel de los géneros como marco operativo para los autores. Desde entonces, han sido analizados fundamentalmente desde una perspectiva semántico-sintáctica, atendiendo a sus rasgos formales característicos y dejando de lado, o abordando tangencialmente, aspectos que pudiesen articular una teoría de los géneros. Es desde el estudio particular de géneros, especialmente del wéstern, desde donde se analiza la problemática del género. Ahí están los artículos que le dedicó André Bazin (1990ª, 1990b), y las brillantes monografías sobre el género de Will Wright (1975) y Jim Kitses (2008), ya en los años 70.

Es precisamente en esos años cuando surgen las primeras reflexiones teóricas sobre los géneros cinematográficos como sistema. Edward Buscombe (1970), John Cawelti (1976, 1984), Stuart Kaminsky (1974, 1972), Thomas Schatz (1976, 1981), Marc Vernet (1980), Robin Wood (2004) ponen las primeras piedras del edificio teórico que albergará el asunto. En los años 80 y 90 se añaden los análisis y compilaciones de Steve Neale (1980, 1990), Nick Browne (1998), Alan Lacasse (1995) y Barry Keith Grant (1995, 2003, 2007), entre otros. En los últimos años se han sumado a la teoría de los géneros las obras de Huerta Floriano (2005, 2019), Sánchez Noriega (2002) y los sugerentes artículos, libros y recopilaciones de Bondjeberg (2015), Langford (2005), Sanders (2009), Friedman (2014), Diller (2000) y Grant (2003, 2007, 2012, 2023).

De todos los estudios realizados, resultan especialmente relevantes para nuestro objetivo, por un lado, la labor teórica desarrollada por el profesor de la Universidad de Iowa, Rick Altman (1989, 2000, 2021) y por la francesa Raphaelle Moine (Moine, 2002), y por otro, las investigaciones sobre géneros y emociones del danés Torben Grödal (1999, 2006, 2009, 2011, 2017).

2.1.3.1.1 Rick Altman / Raphaelle Moine

En 1984, Rick Altman publicó un influyente artículo en la revista Cinema Journal en el que afirmaba lo siguiente:

> Los géneros de Hollywood que han demostrado ser más duraderos son, precisamente, los que han establecido una sintaxis más sólida (el wéstern, el musical); los que desaparecen más rápido dependen totalmente de elementos semánticos recurrentes, sin llegar nunca a desarrollar una sintaxis estable (las películas de periodistas, el cine de catástrofes y el *big caper*, por nombrar solo algunos).
>
> (Altman, 2021)

En *Una aproximación semántico-sintáctica al género cinematográfico*, Altman recoge el enfoque estructuralista del formalismo ruso y Levi-Strauss para defender la sintaxis como elemento clave en la formación y pervivencia de los géneros. Para Altman, la aproximación semántica a los géneros, es decir, a los personajes tipo, escenarios y elementos profílmicos recurrentes, no es suficiente para caracterizar un género, siendo necesaria un enfoque que aúne las dos perspectivas en una aproximación semántico-sintántica.

Desde la Universidad de Iowa, Altman encabeza un nutrido grupo de profesores que centran su investigación en los géneros cinematográficos. Entre sus miembros figuran referencias en el campo como Jane Feuer y Thomas Schatz, convirtiendo la Universidad de Iowa en un destacado centro del estudio de los géneros por el que han pasado figuras clave como Ed Buscombe, Paul Hernadi, Mary Ann Doane, Thomas Elssaeser o Alan Williams (Altman, 2000, p. 13).

De la prolífica producción de Altman destaca *Film/Genre*, obra traducida en España como *Los géneros cinematográficos* (2000). En ella, Altman aborda múltiples aspectos de los géneros. En primer lugar, Altman estudia el proceso que experimentan, desde su surgimiento hasta su mutación en otros géneros. Destaca el papel que juegan los críticos en la consolidación de los géneros, pero también el de los productores, poniendo como ejemplo a Joel Silver, el «Selznick del schlock», como hábil identificador de fórmulas que conectan con el público y son susceptibles de replicarse y convertirse en ciclos. En ese proceso dinámico que experimentan los géneros, Altman también describe un mecanismo en el que ciertos subgéneros que nacen adjetivando a géneros ya existentes adquieren su independencia genérica sustantivando el adjetivo (Altman, 2000, p. 98-102). En segundo lugar, Altman (2000, p. 121-141) dedica un capítulo a indagar en qué aspecto de la obra se localizan los géneros, espacio que aprovecha para incidir en la aproximación semántico-sintáctica que ya había planteado en los años 80. En tercer lugar, desarrolla una serie de capítulos desde una perspectiva pragmática, investigando el uso que hace tanto la industria como los espectadores de las categorías genéricas. Visto desde el punto de vista de los géneros, Altman estudia aquí su función. En cuarto lugar, reflexiona sobre el modelo comunicativo más adecuado para explicar los géneros. A partir de los conceptos de *langue* (lengua) y *parole* (habla) de Saussure, Altman esboza un modelo de comunicación en el que introduce la comunicación entre espectadores como un elemento fundamental en el proceso genérico. Las numerosas metáforas, ejemplos y la erudición histórica del uso que se hizo de los géneros en las primeras décadas del cine convierten la obra de Altman en un referente incuestionable del estudio de los géneros cinematográficos.

El otro gran estudio dedicado a los géneros cinematográficos en los últimos treinta años es *Les genres du cinéma* (2002) de la francesa Raphaelle Moine. En el primer capítulo (*Dans la jungle des genres*), Moine se cuestiona la posibilidad de una taxonomía de los géneros. En realidad presenta el mismo problema que planteó Todorov entre los géneros históricos y los géneros teóricos. Moine parte de un estudio del *Pariscope* o *L'officiel de spectacles* para constatar la diversidad y heterogeneidad de categorías genéricas y la ausencia de univocidad en el proceso de asignación de género. Así, Moine constata cómo *Bailar en la oscuridad* (*Dancer in the dark,* Lars Von Trier, 1999) es catalogada como musical por *L'Officiel,* mientras que para *Pariscope* es un drama. En el segundo y cuarto capítulos (*À la recherche des règles du genre* y *Les identités génériques d'un filme*), Moine intenta descifrar los aspectos semántico-sintácticos que definen un género. Como corolario, Moine aborda el problema de la hibridación de géneros. En el tercer capítulo (*À quoi servent les genres?*), Moine se pregunta para qué sirven los géneros. Reflexiona sobre su función social, ideológica y ritual y sobre el papel de autores y espectadores en la configuración genérica. En el capítulo quinto (*Comment penser l'historie d'un genre?*), Moine aborda el proceso que sigue un género, desde el nacimiento hasta su transformación en otro género. En el sexto y último capítulo (*Genres en contextes*), la autora concluye su análisis con un estudio comparativo de los géneros en diversas épocas y países.

Altman y Moine aplican en sus estudios monográficos las teorías literarias de Todorov, Genette y Jauss, de las que son deudoras. La perspectiva de estos dos autores es en gran parte coincidente y la estructura de sus trabajos compartida. Ambos analizan cuatro aspectos fundamentales de los géneros: *función*, *sistema*, *proceso* y *esencia*.

2.1.3.1.2 Torben Grödal

Como sucedía con los géneros literarios, la emoción no ocupa un lugar central en los estudios de los géneros cinematográficos. Será desde la perspectiva de la psicología cognitiva desde donde se obtendrán los avances más notables en la teoría emocional de los géneros. El interés

del cognitivismo por los procesos mentales conduce inevitablemente al estudio de las emociones y los géneros. Nöel Carroll abordó la relación entre la compasión y el melodrama, entre el miedo y género de terror, y entre el suspense y otros géneros. En su obra más influyente (Carroll, 2005) analizó pormenorizadamente las formas en que el género de terror provocaba miedo y asco en el espectador.

Para los cognitivistas, la vinculación entre género y emoción es más que evidente: «Los géneros se componen de patrones narrativos e iconográficos, pero también de patrones de expresión emocional, proporcionando al espectador claves para interpretar un filme de género»[15] (Traducido de G. M. Smith, 2003, p. 48). En la descripción que Smith hace de los patrones genéricos, el autor introduce el concepto de *microescenas de género* —'genre microscripts', en el original—, escenas de contenido intertextual que orientan el *horizonte de expectativas* del espectador en función del género. Todas las películas contienen numerosas microescenas que son eco de otras escenas semejantes: persecuciones, duelos, escenas amorosas que forman parte de la cultura del espectador y que lo invitan a anticiparse narrativa, estilística y emocionalmente, a lo que va a suceder en la pantalla.

De todos los cognitivistas, el que mayor esfuerzo ha hecho por sistematizar la relación entre emoción y género ha sido el danés Torben Grödal (Conde et al., 2019; Grödal, 2006, 2009, 2011, 2017). Grödal subraya el papel activo del espectador en el procesamiento de un filme:

> Cuando un espectador decide ver una película, elige someterse a fluctuaciones constantes en su ritmo cardíaco, sudoración, secreción de adrenalina, etc. Estas reacciones no solo siguen pasivamente la película, sino que también contienen elementos voluntarios, como evaluaciones empáticas de las situaciones y de las opciones hipotéticas para los protagonistas.[16]
>
> (Traducido de Grödal, 2011, p. 43)

En su obra *Moving Pictures: a New Theory of film, Genres, Fellings and Cognition*, Grödal describe las relaciones entre los aspectos cognitivos y emocionales que operan durante el visionado de una ficción audiovisual y plantea la siguiente cuestión: «¿es posible comprender la narrativa de *Casablanca* o *Psicosis* sin tener en cuenta las emociones provocadas en esos filmes y su intensidad?» (Grödal, 2011, p. 1).

Grödal defiende la hipótesis de que las emociones que entran en juego al ver una película suelen ser un factor determinante a la hora de clasificar por géneros dichos contenidos.

> Mi hipótesis es que el tono y la fórmula de los principales géneros de ficción suelen construirse para generar ciertas emociones, al hacer que el espectador simule una del conjunto de emociones fundamentales vinculadas a situaciones humanas básicas. La ficción de masas, en particular, se produce, consume y distribuye en ciertas categorías, y parece intuitivamente evidente que una de las características fundamentales que determinan estas categorías es un conjunto de patrones narrativos que generan afecto (como el terror, el romance y la comedia).[17]

---

[15] Genres are composed of narrative and iconographic patterns, but they also specify patterns of emotional address, providing the viewer with scripts to use in interpreting a genre film. (G. M. Smith, 2003, p. 48).

[16] When a viewer chooses to watch a film, he thereby chooses to be cued into having constant fluctuations of heartbeat, perspiration, adrenalin-secretion, and, so on. These reactions not only passively trail film input, but also have voluntary elements such as empathic, vicarious evaluations of situations and of hypothetical options for the protagonists. (Grödal, 2011, p. 43)

[17] My hypothesis is that the main genre-formulas and moods of fictive entertainment are often constructed to produce certain emotions, by following the viewer to simulate one from a set of fundamental emotions linked to basic human situations. Mass fiction, in particular, is produced, consumed, and distributed in certain categories, and it seems intuitively evident that one of the

(Traducido de Grödal, 2011, p. 161)

Grödal define el género de la siguiente manera: «Genre: dominant pattern of emotions/ expectations/ narrative functions» (Grödal, 2011, p. 164). Para el autor danés, los géneros están determinados por las funciones narrativas, un patrón dominante de emociones y las expectativas del público. Al igual que Greg M. Smith, Grödal utiliza el término *mood* para referirse al *tono* emocional del film. El género quedaría definido por el *tono* dominante.

Sin embargo, Grödal no considera el *mood* para llevar a cabo su clasificación genérica, sino atendiendo a otros dos aspectos de la narración: por un lado, el grado de identificación del espectador con los personajes (próxima o distanciada); y por otro, el carácter activo —modo télico— o pasivo —modo paratélico— de los mismos. El resultado es un esquema con las siguientes ocho categorías: tragedia y melodrama, terror, terror esquizoide, acción y aventuras, comedia, metaficción, y acción paratélica. Grödal las relaciona en una distribución espacial de dos ejes, uno horizontal en el que se ordenan las categorías de izquierda a derecha desde la plena pasividad a la plena actividad del protagonista, y uno vertical en el que se distribuyen de arriba abajo las obras desde la identificación plena con el protagonista hasta el distanciamiento total.

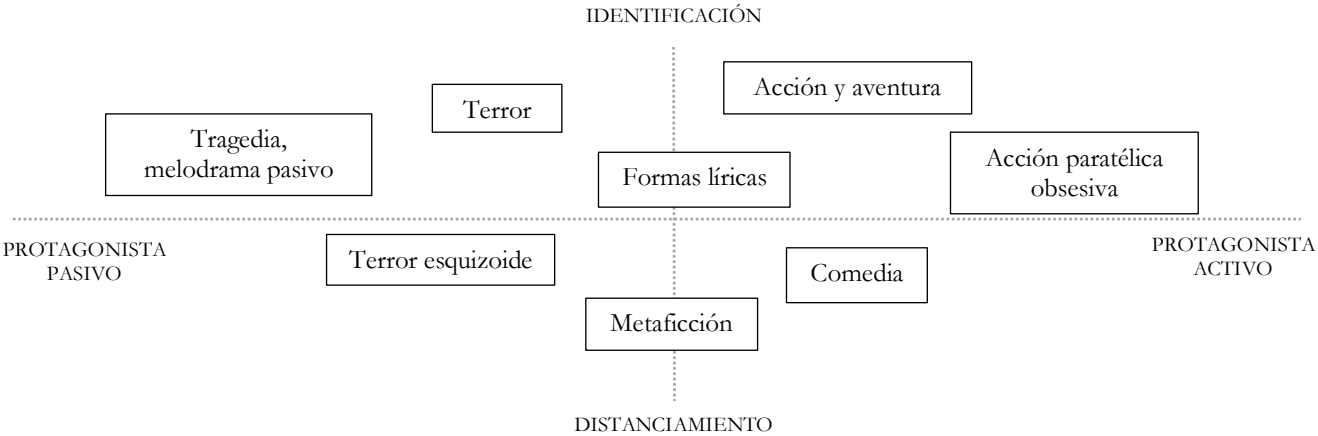


Imagen 25. Distribución espacial de los tipos genéricos de Grödal

Grödal explica así sus ocho categorías genéricas:

1. Acción y aventura: género dominante de la ficción audiovisual y paradigma del modelo clásico narrativo de Propp y Greimas. El espectador establece una fuerte identificación con un sujeto protagonista y su objeto de deseo, que puede ser positivo y encarnar alguna forma de conocimiento, poder, respeto o riqueza, o negativo bajo el objetivo de destruir objetos o enemigos. Se trata pues, de un sujeto activo cuyas acciones son voluntarias y télicas.
2. Terror: género que tiene su origen en la novela gótica del siglo XVIII. El espectador se identifica con un objeto pasivo que mantiene una ambivalente relación de aversión hacia el sujeto o sujetos malignos que causan su terror. Como títulos de referencia de este género, Grödal señala *La escalera de caracol* (*The Spiral Staircase*, Robert Siodmak,

permanent features distinguishing these categories is a set of affect-producing narrative patterns (such as horror, romance, and comedy). (Grödal, 2011, p. 161)

1948), *Alien, el octavo pasajero* (*Alien*, Ridley Scott, 1978) o las diferentes versiones de *Drácula*.

3. Terror esquizoide: se diferencia del anterior terror en que el espectador no se identifica con el objeto pasivo, sino que establece con él una relación escopofílica. Grödal no explica las razones por las que la identificación con el sujeto u objeto protagonista es escopofílica en vez de narcisista. Del mismo modo, los ejemplos elegidos por el autor para ilustrar esta categoría genérica —*La matanza de Texas* (*The Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hopper, 1974), *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, David Lynch, 1986), o *Zombi: el regreso de los muertos vivientes* (*Dawn of the Dead*, George A. Romero, 1979)— no ayudan a definirlo ni a diferenciarlo del terror ni del melodrama que Grödal utiliza como referencia.
4. Tragedia y melodrama: el espectador se identifica empáticamente con un objeto pasivo, víctima de un sujeto de fuerza sobrenatural contra el que no puede luchar. Este sujeto puede ser Dios, el Destino o las convenciones sociales. Ejemplos paradigmáticos de esta categoría son *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the wind*, Victor Fleming, 1939), *Escrito sobre el viento* (*Written On the Wind*, Douglas Sirk, 1956) o *Rebeca* (*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1939).
5. Forma lírica: equivalente al grado cero de escritura de Barthes, en ella se observa una fusión entre el espectador y la ficción, entre el sujeto y el objeto. En la forma lírica se produce un bloqueo en la fase 2 de la corriente narrativa, por lo es imposible establecer un espacio-tiempo con sujetos y objetos bien definidos. Grödal distingue tres maneras de conseguir esto: a) reduciendo la presencia del sujeto agente; b) minimizando el contenido del objeto de deseo, como ocurre con la función que desempeñan el Rosebud de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1940) o el oro de *El tesoro de Sierra Madre* (*The Treasure of Sierra Madre*, John Huston, 1948); y c) acentuando la autoconsciencia de la narración mediante el subrayado de los medios expresivos, como ocurre en el expresionismo o el *noir*. Prototipos de este género son *Ballet mecánico* (*Ballet mécanique*, Fernand Léger, 1924), *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, Luis Buñuel, 1929) o las alucinaciones de *2001, una odisea del espacio* (*2001: A Space Odissey*, Stanley Kubrick, 1968).
6. Acción obsesiva: bajo esta etiqueta, Grödal agrupa cierto tipo de *thrillers* y ficciones criminales en los que los actos del sujeto protagonista se vuelven cada vez más obsesivos hasta hacerse involuntarios e inconscientes. El proceso paratélico impera sobre el télico y el espectador, que comienza identificándose con el protagonista de la ficción, poco a poco se va distanciando de él. Ejemplos de este género serían, de nuevo, *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, David Lynch, 1924), *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941), *El tesoro de Sierra Madre* (*The Treasure of the Sierra Madre*, John Huston, 1948) o *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941).
7. Comedia: género caracterizado por una falta de identificación empática con el sujeto protagonista, creándose un distanciamiento máximo. Grödal sugiere que la falta de identificación se compensa con la integración del espectador, mediante la risa compartida, en una nueva identidad constituida por el público de la proyección.
8. Metaficción: junto a la comedia, es el otro género en el que el espectador no se identifica con el sujeto o el objeto protagonista. Se fundamenta en el empleo de diferentes técnicas cinematográficas que subrayan la autoconciencia de lo representado, como la presencia de actores/personajes dirigiéndose al espectador, o

la creación de un marco contextual que subraye la recepción del film —como sucede en *8 ½* (*Fellini 8 ½,* Federico Fellini, 1963) en la secuencia inicial, por ejemplo—.

La taxonomía de Grödal presenta numerosos problemas.

En primer lugar, la falta de consistencia y rigor: las dos variables (identificación-distanciamiento y protagonista activo-pasivo) darían lugar a cuatro posibles combinaciones y no ocho, y la existencia de estados intermedios no está debidamente justificada.

En segundo lugar, muchas de las asunciones relativas al comportamiento emocional de los espectadores no están justificadas y sus causas no están explicadas:

a) En los títulos de acción obsesiva, el paso del espectador de la identificación al distanciamiento no está justificado empíricamente ni su etiología explicada.
b) En la comedia, la falta de identificación empática suplida con la integración en la masa del público haría imposible disfrutar de una comedia en un visionado doméstico.
c) Que el oro de *Sierra Madre* o el 'Rosebud' de *Ciudadano Kane* sean objetos vacíos no significa que la corriente narrativa se bloquee ni que la narrativa desaparezca. Como demostró Hitchcock, el objeto de deseo siempre es un McGuffin vacío de contenido, pues no es más que una metáfora del tema o valor sagrado puesto en juego en la narrativa.

En tercer lugar, los ejemplos de cada categoría genérica, que deberían ser prototípicos, no lo son, ya que participan de varias. Repetir *Ciudadano Kane*, *El tesoro de Sierra Madre* o *Terciopelo azul* como ejemplos de varias categorías no logra más que perpetuar la confusión y difuminar los límites entre los géneros.

En cuarto lugar, categorías históricas como el wéstern, el bélico o el musical no aparecen integradas de ninguna forma en la taxonomía, por lo que no resulta fácil aplicar esta nueva taxonomía a la realidad del mercado cinematográfico.

A pesar de las numerosas objeciones a la taxonomía de Grödal, su comentario nos resulta pertinente ya que se trata de la única clasificación de géneros que pretende atender al efecto emocional de las películas. De su problemática se desprende, por un lado, la importancia de elegir los parámetros emocionales apropiados para que la clasificación sea consistente, y por otro, la necesidad de establecer unos prototipos cinematográficos que, como las emociones, sirvan de referencia para ubicarnos en el amplio espectro de filmes de todo tipo y condición.

2.2 ASPECTOS FUNDAMENTALES DE LOS GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS

Los trabajos consultados sobre los géneros son de diversa índole y extensión. Unos focalizan su interés en la búsqueda de sus elementos esenciales, otros en explicar su dinámica, y muchos en definir una taxonomía definitiva que organiza la vasta producción literaria o cinematográfica.

Comenzamos en este capítulo un análisis teórico con el objeto de componer un modelo completo y coherente que nos permita determinar qué relevancia tienen las emociones en la configuración genérica.

Antes de acometer esta misión, fijémonos en las preguntas que con mayor frecuencia se han formulado los investigadores.

> Parece haber tres tipos de preguntas que podrían plantearse provechosamente: primero, ¿existen realmente los géneros en el cine y, de ser así, pueden definirse?; segundo, ¿cuáles son sus funciones?; y tercero, ¿cómo se originan los géneros específicos o qué los causa?[18]
>
> (Traducido de Buscombe, 1970, p. 33)

La primera pregunta que plantea Buscombe cuestiona la mera existencia de los géneros cinematográficos y remite a la tensión existente entre dos posturas teóricas maximalistas: o las obras artísticas son algo único, original e irrepetible, y como consecuencia, los géneros no existen, o las obras artísticas son copias unas de otras, configurando un sistema perfecto de géneros.

La primera postura se asocia a la figura de Benedetto Croce quien, a pesar de que nunca negó la existencia de los géneros, empujó a la crítica a plantearse una serie de cuestiones ontológicas:

> ¿Desarrollan los géneros la esencia de la literatura? ¿No existen, como reales, nada más que los textos individuales, mientras que los géneros sólo son pseudo-conceptos útiles, a lo sumo, como clasificaciones de bibliotecario? ¿O entonces hay que admitir que no se trata de una cosa ni de otra y, en cierto modo, de las dos a la vez?
>
> (Schaeffer, 1988, p. 160)

La cuestión de la existencia de los géneros deriva de dos aspectos «sospechosos» que impiden considerar el género de la misma manera que una obra literaria cualquiera. En primer lugar, una concepción materialista de la literatura, según la cual sólo existen los objetos literarios o cinematográficos, es decir, los libros y las películas, y que cuestiona la realidad de los conceptos abstractos —como el de *género*— creados para dotar de sentido y orden al universo literario. En segundo lugar, la ausencia de fronteras nítidas y de una definición clara y precisa de *género* que recoja la condiciones necesarias y suficientes que debe cumplir una obra para pertenecer a una categoría genérica u otra. Que los géneros no posean las condiciones de otros conceptos o categorías, de límites precisos y definición unívoca, no niega su realidad. Tampoco niega su existencia la inmaterialidad de los mismos. Los géneros existen como existe la libertad, el equilibrio o el silencio, y han sido y son utilizados masivamente a lo largo de la historia por la industria editorial y cinematográfica, por la crítica, y por lectores y espectadores de todas las épocas y lugares.

---

[18] There appear to be three sorts of questions one could profitably ask: first, do genres in the cinema really exist, and if so, can they be defined? seconda, what are the functions they fulfill? and third, how do specific genres originate or what causes them? (Buscombe, 1970, p. 33)

Establecido como axioma la existencia de los géneros literarios y cinematográficos, los investigadores han procurado, si no responder, al menos reflexionar acerca de su naturaleza a partir de la formulación de una serie de preguntas recurrentes cuya lista podría ser interminable.

> ¿Sigue válida la teoría grecolatina de los géneros? Su esencia, ¿es de tipo psicológico, formal o histórico? ¿Cómo nacen, se transforman o mueren? ¿Pueden surgir nuevos géneros en cada época? ¿Qué relaciones existen entre los géneros y los estilos o movimientos? ¿Cómo clasificarlos, de acuerdo con su situación actual? ¿Qué relación tienen con las leyes literarias? ¿Poseen un valor normativo? ¿Caben géneros mixtos o híbridos? ¿A qué causas obedece la evolución de un género? ¿Influyen algo en el escritor, a la hora de realizar su obra? ¿Ayudan de algún modo al crítico a entenderla, o, por el contrario, constituyen prejuicios que obstaculizan su visión ingenua de las obras literarias individuales, concretas? ¿Cómo armonizar el estudio de la evolución de los géneros, con el de la situación literaria en un momento dado? Es decir, ¿cómo hacer compatibles los estudios literarios a un nivel horizontal y vertical, sincrónico y diacrónico?
>
> (Amorós, 1980, p. 175)

No son pocos los investigadores que comienzan su investigación preguntándose por lo más elemental:

> ¿Qué es un género? […] ¿Cuál es la relación que vincula el (los) texto(s) con el (los) géneros? […] ¿Cuál es la relación que vincula un texto dado con «su» género?
>
> (Schaeffer, 1988, p. 155-156)

> La cuestión de los géneros literarios es una de las «cuestiones disputadas» —*essentially contested concepts*— que ha protagonizado, de Aristóteles para acá, la historia de la Poética. […] Problema que no se resuelve, ni tampoco se disuelve, pues tras la pregunta «¿qué son los géneros literarios?», o «¿cuáles son los géneros?», nos aguarda la interrogación «¿qué es la literatura?».
>
> (Guillén, 1985, p. 141)

Son muchos los tratados que no dan una definición de género, ya sea por la dificultad, ya sea por considerar su naturaleza tan evidente que cualquier definición supondría caer en una inevitable tautología (Altman, 1984, p. 6). Igual ocurre con el concepto previo al de género: el de literatura o cine, cuya definición implica determinar qué no es literatura y qué no es cine, algo bastante más difícil de responder.

La siguiente pregunta apela a la relación entre el texto y el género al que pertenece, la *architextualidad* de Genette. Si todo texto pertenece a un género, ¿dónde se halla su genericidad? ¿En el tema, la estructura narrativa, aspectos formales como el tamaño de los planos, la duración, la visión del mundo de su autor, o el *target* comercial? Son numerosos los elementos internos y externos del texto susceptibles de ser depositarios de la esencia genérica, y corresponde al investigador identificarlos y analizarlos para poder responder a la pregunta:

> ¿Va implícito en una teoría de los géneros literarios el supuesto de que toda obra pertenece a un género? […] ¿Guarda toda obra relaciones literarias suficientemente directas con otras obras, de modo que facilite su estudio el estudio de las demás obras? […] ¿Se diferencian los géneros (…) por su tema, su estructura, su forma de versificación, su extensión, su tono emocional, su *Weltanschauung* o por su público?
>
> (Wellek & Warren, 1974, p. 271-285)

Surge también la pregunta sobre su origen y, como consecuencia, sobre el proceso que experimentan los géneros:

> ¿De dónde vienen los géneros? […] ¿qué es lo que ha precedido antaño a los géneros? […] ¿qué es lo que determina siempre el nacimiento de un género? Más exactamente; ¿existen, en el lenguaje (pues se trata aquí de los géneros del discurso), formas que, aunque anuncien los géneros, no lo sean todavía? […] ¿cómo se produce el paso de las unas a los otros?
>
> (Todorov, 1988)

La historia nos muestra cómo géneros de gran popularidad en una época, como los libros de caballerías o el soneto, terminaron desapareciendo, si por desaparecer entendemos que dejaron de cultivarse y consumirse de modo masivo. Lo mismo puede decirse de géneros cinematográficos como el *slapstick* o el wéstern, que más allá de algunas muestras aisladas, dejaron de producirse y consumirse masivamente en un momento determinado. Los géneros deben considerarse, pues, como entidades históricas ligadas a una época y un lugar determinados.

> ¿Qué naturaleza atribuimos al género literario? ¿Es flor o es rosa, es decir, el género representa un concepto más amplio como el de la flor o es una posible subdivisión, la rosa? […] ¿Es como la quintaesencia de todos los textos que puedan crearse como pertenecientes a este género? ¿Es un concepto perenne e invariable, o cabe suponer que evoluciona? ¿Existe la plasmación perfecta y definitiva o es una estructura en constante evolución proteica?
>
> (Spang, 1993, p. 23)

Las cuestiones previas sobre el ser, la esencia y la dinámica de los géneros conducen a preguntarse ineluctablemente sobre la naturaleza del sistema que los ordena. Esta es quizá la pregunta mollar de todo sistema de géneros: ¿cómo organizar estructuralmente un sistema que está mutando permanentemente? ¿Cómo integro en un sistema coherente películas «de género» como *Dos tontos muy tontos* (*Dumb & Dumber*, Peter Farrelly, 1994), *Jungla de cristal* (*Die Hard*, John McTiernan, 1989), *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), o *¿Quién puede matar a un niño?* (Narciso Ibáñez Serrador, 1976), junto a otras de filiación dudosa como *Terciopelo azul* o *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (Pedro Almodóvar, 1984), y a obras aparentemente inclasificables como *La jetée* (Chris Marker, 1962), *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961) o *Código desconocido* (*Code unconnu: Récit incomplet de divers voyages*, Michael Haneke, 2000)?

Como compendio y resumen de las cuestiones aquí recogidas, y centrándonos en el objeto de estudio de esta tesis, que es el género cinematográfico de los largometrajes de ficción, en las siguientes páginas se procederá a explorar y dar respuesta a las siguientes preguntas:

A. ¿Cuál es la *función* de los géneros cinematográficos? ¿Es esa función idéntica para espectadores, productores y críticos?

B. ¿Cuál es el *proceso* que siguen los géneros cinematográficos? ¿Cómo nace un género cinematográfico? ¿En qué momento alcanza su plenitud? ¿Quién certifica su existencia? ¿Por qué decaen y desaparecen?

C. ¿Es posible un *sistema* taxonómico de los géneros cinematográficos? ¿Qué condiciones debe cumplir ese sistema? ¿Cómo integramos en el mismo la hibridación de géneros? ¿Cómo hacer compatible un sistema universal y atemporal de géneros con su permanente evolución?

D. Y si todo lo anterior es posible, ¿qué aspecto o aspectos de un filme determinan los géneros? ¿Deben ser aspectos estilísticos, semánticos y sintácticos de la obra? ¿O la genericidad reside en aspectos pragmáticos, en la recepción, la hermenéutica y la crítica sancionadora? Resumiendo: ¿dónde se halla la *esencia* de los géneros?

Función, proceso, sistema, esencia, cuatro aspectos fundamentales desde los que abordar la cuestión central: ¿qué es un género?

2.2.1 ¿QUÉ ES UN GÉNERO CINEMATOGRÁFICO?

Los géneros cinematográficos son utilizados de una manera amplia y general por prácticamente toda la sociedad. Si bien las definiciones generalistas que recogen los diccionarios no poseen ni la profundidad ni los matices de las especializadas de un ámbito concreto de estudio, en este caso consideramos pertinente su mención al ser el de 'género' un concepto de uso popular.

Según el *Diccionario* de la Real Academia Española, 'género' es: «En las artes, sobre todo en la literatura, cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y de contenido» (n.d.). Con ligeras modificaciones define el término el *Diccionario del español actual*: «Grupo o clase a que pertenece una obra literaria o artística, con arreglo a criterios de forma y contenido establecidos por la tradición» (Seco et al., 2005, p. 2321). Por su parte, el *Diccionario de uso del español* lo define así: «Grupo constituido por ciertas cosas iguales entre sí por ciertos caracteres que se consideran, y distintas por otros caracteres de otras y con ellas comprendidas en un grupo más amplio. […] Se aplica particularmente a las clases de obras literarias» (Moliner, 1999, p. 671).

En la misma línea se expresan diccionarios de uso general del inglés o el francés. El diccionario Merrian-Webster define la palabra *genre* como: «Categoría de una composición literaria, musical o artística caracterizada por un particular estilo, forma o contenido»[19] (n.d.) Y el diccionario de L'Académie Française recoge la siguiente definición en su cuarta entrada: «Cada una de las divisiones de un arte; conjunto de obras relacionadas por su forma, tema, estilo»[20] (n.d.).

Si los diccionarios en español coinciden en hacer referencia, como criterios clasificadores, a la forma y el contenido, los diccionarios inglés y francés, añaden el estilo como tercer aspecto a tener en cuenta. Así pues, para comenzar, la concepción académica más extendida y sencilla de género los contempla como clases de texto caracterizadas por ciertos rasgos, características o atributos comunes de *contenido*, *estructura* y *estilo*. Esta concepción es refrendada por Todorov: «Un género, literario o no, no es otra cosa que la codificación de propiedades discursivas» (1988, p. 36).

Sin embargo, no todos lo ven igual. Greimas y Courtés proponen una concepción de *género* que no pone el foco en las propiedades del texto sino en la enunciación, es decir, en el autor y el espectador:

> Con el término *género* designamos una clase de discurso, identificable merced a criterios de naturaleza sociolectal. Estos pueden provenir, ya sea de una clasificación implícita que descansa —en las sociedades de tradición oral— en una categorización particular del mundo, ya de una «teoría de los géneros» que, para muchas sociedades, se presenta en forma de taxonomía explícita, de carácter no científico. Dicha teoría, que resulta de un relativismo cultural evidente y se basa en postulados ideológicos implícitos, no tiene nada en común con la tipología de los discursos que trata de constituirse a partir del reconocimiento de sus propiedades formales específicas. El estudio de la teoría

[19] A category of artistic, musical, or literary composition characterized by a particular style, form, or content
[20] Chacune des parties ou divisions d'un art ; ensemble des œuvres qui sont apparentées par leur forme, leur sujet, leur style.

> de los géneros, característica de una cultura (o de un área cultural) dada, no tiene interés sino en la medida en que permite poner en evidencia la axiología subyacente a la clasificación; se puede comparar a la descripción de otras etno- o sociotaxonomías.
>
> (Greimas, 1982, p. 197)

La aproximación de Greimas es explícitamente opuesta a las concepciones más académicas: el género no tiene nada que ver con las propiedades formales del texto, sino con los rasgos sociolectales y, en última instancia, con los valores que ordenan la sociedad en una época determinada. Es decir, los géneros vendrían determinados por factores *culturales*, *sociales* y *míticos* correspondientes a un lugar y una época específicos, tal y como recogen Huerta Floriano (2019, p. 16), Kaminsky (1974, p. 2-10) o Moine (2002, p. 69-77), entre otros.

Particularizando en los géneros cinematográficos, la cuestión genérica no ha estado libre de controversia. Los especialistas en la materia han recogido el sentido, a veces peyorativo, con que se ha usado el término *género* en contraposición al de *autor*, asumiendo que las películas de género no son más que repeticiones vacuas de ciertos patrones narrativos y formales en las que directores y productores se limitan a copiar un modelo.

> La palabra «género» se ha empleado tradicionalmente en dos sentidos, como mínimo: 1) un sentido inclusivo que considera que todas las películas participan de los géneros; y 2) un sentido restringido que habla del «cine de género» de Hollywood, formado por las producciones menos prestigiosas y de menos presupuesto, la llamada «serie B». El género, en esta segunda acepción del término, es el corolario del modo industrial de la producción de Hollywood (y de sus imitadores), un instrumento de estandarización y de diferenciación.
>
> (Stam, 2001, p. 153)

Tal concepto de género está estrechamente ligado al sistema de estudios de Hollywood de los años 30, 40 y 50. En estas décadas, Hollywood impuso su dominio mundial sobre el mercado cinematográfico gracias en parte a un sistema de producción basado en el *star system* y los géneros. Guionistas, directores y productores desarrollaban su labor dentro de los esquemas creativos y de producción que establecían los estudios. En ellos, los géneros —aventuras, wéstern, musical, melodrama, *noir*, comedia, terror, etc.— desempeñaban un papel fundamental, y prácticamente toda película producida por una de las *majors* o *minors*[21] de Hollywood pertenecía nítidamente a un género concreto. Dentro de la producción anual de los grandes estudios había películas con grandes estrellas y elevados presupuestos y otras con actores menos populares y presupuestos más modestos (la serie B) que nutrían, como las salchichas del excéntrico personaje de *Un marido rico* (*The Palm Beach Story*, Preston Sturges, 1942), el voraz apetito del espectador. Todas eran películas de género, pero esto se hacía mucho más evidente en la serie B, que repetía los mismos elementos diegéticos, estilísticos y narrativos cayendo inevitablemente en el *cliché*. Esta connotación negativa del género como sinónimo de baja calidad fue subrayada en los años 50 por los críticos de *Cahiers du cinéma* para apuntalar la dialéctica entre películas de autor y películas de género[22].

Por extendida y comúnmente aceptada, esta concepción del género cinematográfico no deja de ser estrecha y excesivamente deudora del Hollywood de la Edad de Oro. Alineados con ella, la mayoría de los estudios genéricos se centran en abordar la características formales e históricas de los géneros codificados en aquella época. Así, es fácil encontrar monografías sobre el wéstern (Benavente, 2017; Carter, 2014; Casas, 1994; Cawelti, 1984; Cohen, 2006;

[21] Los grandes estudios de Hollywood formaban dos grandes grupos: las *majors* (Warner, MGM, RKO, Paramount y 20th Century Fox) que cubrían las tres partes del negocio cinematográfico (producción, distribución y exhibición) y las *minors* (Universal, Columbia y United Artists) que no tenían salas en propiedad.
[22] Dialéctica falsa, pues los grandes autores de Hollywood —Hitchcock, Ford, Wilder, Kubrick…— desarrollaron su personalísima carrera cinematográfica dentro del marco de los géneros.

Kitses, 2008; Monterde, 2002; Wright, 1975), el *noir* (Heredero y Santamarina, 1996; Simsolo, 2007), el musical (Altman, 1987, 1989; Cohan, 2002; Feuer, 1992; Miret, 2009; Munsó, 2006; Santos Fontela, 1973), la comedia (Balmori, 2002; Campos, 1997; Echart, 2005), el terror, el fantástico (Latorre, 1987). Pero ninguna de ellas presenta una teoría que integre los géneros en un sistema coherente aunque proponga una definición de los mismos. Sirva como ejemplo la propuesta de Heredero y Santamarina incluida en su estudio sobre el cine negro:

> Un género es un determinado marco operativo, un estereotipo cultural socialmente reconocido como tal, industrialmente configurado y capaz, al mismo tiempo, de producir formas autónomas cuyos códigos sostienen, indistintamente, el feed-back del reconocimiento social, la evolución de sus diferentes y cambiantes configuraciones históricas y la articulación de su textualidad visual, dramática y narrativa, y generado por un modo de producción concreto.
>
> (1996, p. 18)

Marco operativo, industria, modo de producción, sociedad, código, textualidad... En ella aparecen elementos que indudablemente determinan en mayor o menor medida los géneros, pero mantiene en esencia la perspectiva hollywoodense recogida por Stam. Heredero y Santamarina consideran los géneros «estereotipos», con la connotación negativa que ello implica, y subrayan la producción organizada industrialmente de los mismos.

Es necesaria, sin duda, una aproximación al fenómeno más orgánica que recoja los dos aspectos estructurales —textual y sociológico— que configuran la naturaleza genérica. Dos definiciones nos parecen las más acertadas. Por un lado, Stephen Neale define los géneros «como patrones /formas /estilos /estructuras que trascienden a las propias películas, y que verifican su construcción por parte del director y su lectura por parte del espectador» (1980, p. 7). Y por otro, el danés Ib Bondebjerg aporta la que, a nuestro juicio, es una de las síntesis más claras y completas de lo que es un género cinematográfico:

> El género es un concepto utilizado en la teoría cinematográfica para describir las similitudes entre grupos de películas basadas en aspectos estéticos o sociales, institucionales, culturales y psicológicos. Los géneros cinematográficos comparten similitudes en forma, estilo, temática y función comunicativa. Por lo tanto, un género cinematográfico se basa en un conjunto de convenciones que influyen tanto en la producción de obras individuales dentro de ese género como en las expectativas y experiencias del público. Los géneros son utilizados por la industria cinematográfica en la producción y comercialización de películas, por los analistas y críticos cinematográficos en el análisis histórico de las películas y operan como marco para el público en la selección y experiencia de las películas.
>
> (Bondebjerg, 2015, p. 160)

En su definición de género aparecen no solo los rasgos discursivos, sino el uso que la comunidad cinematográfica hace de ellos, es decir, su función.

2.2.2 LA FUNCIÓN DE LOS GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS

> Una obra nunca es únicamente un texto, es decir, una cadena sintáctica y semántica, sino que es también, ante todo, la realización de un acto de comunicación interhumana, un mensaje emitido por una persona dada en determinadas circunstancias y con unos fines específicos, recibido por otra persona en determinadas circunstancias y con unos fines no menos específicos.
>
> (Schaeffer, 2006, p. 56)

De la clásica pregunta que la teoría de la comunicación (Lasswell, 1948) plantea a todo acto discursivo, *Who says what in which channel to whom with what effect?*, es evidente que la clave en un

discurso fílmico no está en el «quién» —el o los autores—, ni en el «a quién» —el espectador—, ni siquiera en el «canal», que pudiendo ser cualquier tipo de pantalla en cualquier tipo de situación —la de un televisor, un ordenador, un móvil, una sala de cine, etc.— no condiciona ni el significado ni la emoción que el texto fílmico provoca. La clave de cualquier filme está en el «qué» y en el «efecto» que este «qué» produce en el «quién», es decir, en el «para qué». «Los géneros son, a fin de cuentas, aquello para lo que sirven, adquiriendo su sentido último no tanto en una verdad pura de partida como en el empleo por parte de los usuarios» (Huerta Floriano, 2019, p. 15). El uso que se le da a los géneros viene determinado por el rol que desempeña cada usuario dentro de la comunidad cinematográfica, tal y como señala acertadamente Torben Grödal:

> El género puede existir de diferentes maneras. El productor de una obra de ficción puede partir de ciertos esquemas generales que sirvan de modelo para producirla; el distribuidor puede comercializar sus títulos según ciertas etiquetas de género; el crítico puede usar ciertas categorías para orientar a sus lectores; los espectadores pueden emplear ciertos esquemas de género para estructurar su consumo total o durante la visualización de un filme; y el investigador puede usar categorías de género históricas o teóricas para organizar una gran cantidad de material.[23]
>
> (Traducido de Grödal, 2011, p. 162)

En definitiva, los géneros son, esencialmente, un sistema de comunicación entre los miembros de la comunidad cinematográfica. Con ellos se comunica de qué tipo es la película que se va a producir, distribuir, ver, criticar o investigar. «Un género representa, por tanto, un rango de expresión para los cineastas y un rango de experiencia para los espectadores» (Schatz, 1981, p. 22).

2.2.2.1 Los géneros son una guía para el espectador

En palabras de Sánchez Noriega, «el género es una guía para el comportamiento del público —reír (comedia), emocionarse o llorar (drama), asustarse (terror), sorprenderse (fantástico), entretenerse (aventuras), etc.— o para el reconocimiento de temas, espacios, iconos, situaciones, objetos, acciones, que espera encontrar en las películas» (2002, p. 98).

Aparte de por sus rasgos lingüísticos, los géneros aparecen configurados por una serie de señales paralingüísticas que anuncian la codificación tonal del filme antes incluso de que comience la emisión. El tráiler, el cartel y la identidad de autores y actores anticipan el género del filme y orientan al espectador en su elección en función del tipo de emoción que desee sentir. Cuando un espectador americano coetáneo de John Wayne veía el cartel o leía la ficha de *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962), esperaba que la película se pareciese a otros wésterns de John Wayne como *Río Rojo* (*Red River*, Howard Hawks, 1948) o *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956): que estuviese ambientada en el medio oeste de los Estados Unidos durante la segunda mitad del siglo XIX y que contuviese una serie de elementos profílmicos (los indios, los vaqueros, el sheriff, las pistolas, los caballos, las praderas, el poblado, el salón con la pianola…), argumentales (el conflicto entre un héroe protagonista y un antagonista con un duelo climático a golpe de revólver o puñetazos), estilísticos (los planos generales y americanos,

[23] Genre can exist in different ways. The producer of a given work of fiction may have some notions of general schemata serving as models for producing a given work; the distributor may market products according to certain genre-labels; the critic may use certain categories in his guidance to consumers; viewers may use certain genre schemata to structure their total consumption or as schemata to be used during viewing; and the researcher may use historical or systematic genre-categories to organize a vast quantity of material. (Grödal, 2011, p. 162)

una música característica, la presencia de actores recurrentes del *star system* como John Wayne), temáticos (la conquista, la venganza, la ley, y englobando a todos ellos, la justicia), y tonales (la ira ante un malvado, cruel y despótico antagonista). Es decir, los géneros sirven para orientar al espectador, que acudirá a la sala de cine con un *horizonte de expectativas*: «Los géneros no consisten solo en películas: consisten también, e igualmente, en sistemas específicos de expectativas e hipótesis que los espectadores traen consigo al cine y que interactúan con las propias películas durante el proceso de visionado» (Neale, 1990, p. 45).

Fue Hans Robert Jauss (1986ª, 1986b, 2002) quien acuñó, en el seno de su teoría de la recepción, el término *horizonte de expectativas* para referirse a ese contrato tácito que autor y espectador firman a través del género, que condiciona al primero y predispone emocionalmente al segundo. El *horizonte de expectativas* no solo influye en la elección del espectador para ver un filme u otro, sino —mucho más importante— en la comprensión que haga de dicho filme.

> Así como no es posible la comunicación mediante un lenguaje que no pueda reducirse a una norma o una convención general, social o condicionada por una situación, no podríamos imaginar una obra literaria que se ubicara en una especie de vacío informativo y que no dependiera de una situación específica de la comprensión. En este sentido, toda obra literaria pertenece a un género, lo que supone afirmar pura y simplemente que toda obra supone un horizonte de expectativas, es decir, un conjunto de reglas preexistentes para orientar la comprensión del lector (del público) y permitirle una recepción apreciativa.
>
> (Jauss, 1986b, p. 42)

Ese *horizonte de expectativas* puede ser interpretado como una serie de reglas, adicionales a las gramaticales, que ayudan al lector o espectador a afinar su comprensión de la obra en función de una especie de jurisprudencia estética basada en la repetición de determinados elementos y estructuras.

> El género histórico se puede considerar como un conjunto de normas ("reglas del juego", como también se ha dicho) que informan al lector sobre la manera cómo deberá comprender el texto; en otros términos, el género es una instancia que asegura la comprensión del texto desde el punto de vista de su composición y de su contenido.
>
> (Stempel, 1988, p. 244)

El *horizonte de expectativas* es, por tanto, el rango interpretativo en el que un espectador se mueve en función de su acervo ideológico y cultural, y su competencia cinematográfica.

A este rango de comprensión de un filme determinado por el horizonte de expectativas, hay que añadirle una determinada *actitud* o respuesta emocional. En su análisis estructural de la literatura, Robert Scholes (1974) divide el sistema de géneros en tres modos o tipos ideales en función de la relación que se establece entre el mundo real y el mundo de la ficción. Así, el mundo ficcional puede ser mejor, igual o peor que el real, lo que conlleva tres modelos genéricos correspondientes: el «romance», la «sátira» y la «historia»[24]. En la lectura que hace Stempel de los modos de Scholes, el autor identifica una correlación directa entre los mencionados modos o géneros y cierta *actitud* del espectador.

> Se deberá, pues, admitir que [los modos] se realizan siguiendo los supuestos de los códigos históricos (códigos lingüístico, literario, sociocultural, etc.). […] Es, pues, a partir de esta realización cómo los modos van a proyectarse en la experiencia del lector convirtiéndose de alguna manera en actitudes. […] Lo genérico del modelo y del modo, complementarios en su manifestación, son, pues, solidarios el uno del otro por su función.

[24] En su obra *Elements of fiction*, Scholes establece cuatro modelos en lugar de tres: fantasía, romance, realismo, historia.

(Stempel, 1988, p. 249-250)

El *horizonte de expectativas* derivado del género predispone así al espectador a adoptar una determinada actitud emocional ante lo que va a ver, antes incluso de que haya aparecido un fotograma en la pantalla. Estudios demuestran que cuando una persona decide ver una comedia, su actitud facial denota una alegría o jovialidad que excede la duración del gag, es decir, en el intervalo entre los chistes o escenas graciosas, el espectador ya muestra una predisposición a la risa generada por el recuerdo de los gags contemplados y la expectativa de asistir a nuevos chistes (Ruch, 1995b).

Esta predisposición del espectador es fundamental para que la experiencia cinematográfica sea lo mejor posible. Si el espectador es incapaz de identificar el registro emocional del filme a través del género u otras señales paratextuales, la película no operará sobre él del modo en que fue diseñada por los autores, dificultando su comprensión e interpretación, tal y como declara Billy Wilder a Charlotte Chandler: «Es muy duro cuando los espectadores no tienen ni idea del tono con el que deben reaccionar»[25] (Traducido de Wilder, en Chandler, 2003).

Aunque el género acota las posibilidades interpretativas de un filme, estas no se reducen a una única opción. Desde un punto de vista pragmático, la interpretación de un discurso depende de un contexto ideológico, cultural y personal, es decir, de las coordenadas espaciotemporales y hermenéuticas desde las que el espectador realiza su interpretación. La teoría de la recepción subraya que es imposible que el espectador conozca todas las fuentes que ha utilizado el autor para componer su obra y, por tanto, que construya exactamente el mismo sentido que quiso darle el autor (Stempel, 1988, p. 241). Incluso si el espectador es coetáneo del autor, la interpretación hecha por aquel nunca será idéntica a la que originó la obra del autor, pues su ideología y su contexto cultural son diferentes. Esta *distancia interpretativa* entre los sujetos comunicativos se intensifica con el paso del tiempo. Los valores y los códigos culturales de la sociedad cambian, de tal forma que el *horizonte de expectativas* de un joven de la generación Z con respecto a un wéstern no es el mismo que el del espectador americano de los años 60. La lectura de *Centauros del desierto* de un joven que se aproxime por primera vez a la figura de John Wayne será distinta a la del veterano de la II Guerra Mundial, no solo por el número de wésterns vistos por uno y por otro —competencia cinematográfica—, sino por la estructura axiológica dominante en una y otra época. Es necesario un conocimiento del género, de la obra de John Ford y de la historia de los Estados Unidos para comprender lo que supuso *Centauros del desierto* para un género, el wéstern, que explicó y legitimó emocionalmente al país durante décadas.

2.2.2.2 Los géneros son una guía para los creadores

Así como son un indicador de las expectativas de los espectadores, los géneros son también una guía para los creadores. Es más, esta guía es una condición necesaria del trabajo del artista, sin la cual es imposible la creación: «a cada momento de la historia de un arte o de la literatura, cualquiera que escribe se sitúa […] bajo el peso de todos aquellos que le precedieron […] indistintamente de que los conociese o no» (Brunetière, 1897, p. 317).

Los géneros son un «molde» (Van Tieghen, 1938) que los artistas amplían, reducen o modifican, sirviéndoles de guía, tanto en la selección de los elementos constitutivos de la obra, como en su ordenamiento sintáctico (Kohler, 1938). De esta forma, no parece tener sentido la concepción maximalista del New Criticism, que consideraba cada obra como la

[25] It's very hard when an audience doesn't have any idea what mood to be in. (Wilder, en Chandler, 2003)

expresión genuina y singular de un artista irrepetible, al margen de cualquier influencia. Como sostenían los formalistas rusos, las obras se parecen unas a otras más de lo que parece, y cualquier filme es deudor, consciente o inconscientemente, de todo lo que el cineasta vio o leyó previamente, tal y como defiende Neale: «Toda nueva película de un género prolonga un corpus genérico existente y conlleva una selección a partir de un repertorio de elementos genéricos disponibles en un momento determinado» (1990, p. 56).

Directores y productores no pueden crear nada al margen de los géneros, no solo desde un punto de vista ontológico, sino también desde un punto de vista industrial, ya que el objetivo de cualquier productor que haga del cine su modo de vida es la rentabilidad económica.

> Para un director hay reglas comerciales que es necesario obedecer. En nuestra profesión un fracaso artístico no significa nada, un fracaso comercial es definitivo. El secreto está en hacer películas que agraden al público al tiempo que permitan a su director expresar su personalidad.
>
> (John Ford, en Sadoul, 1972, p. 89)

Y si había directores ignorantes de que se debían al público, ya estaban los productores como Darryl F. Zanuck para recordárselo: «Estoy seguro de que si estudias las películas anteriores encontrarás los elementos necesarios» (En Custen, 1992, p. 144). Esto llevaba a los profesionales de Hollywood a analizar las películas que aparecían en las primeras posiciones del *box office* para identificar los elementos que hicieran posible el éxito y la supervivencia en la industria. Así lo contaba George Stevens en 1947:

> Productores, guionistas y directores han adquirido la costumbre de visionar una y otra vez las películas que en el pasado demostraron tener algo que las convertía en éxitos de taquilla. No quiero decir que se limiten a repetirlas. Las desmenuzan en los elementos de que están compuestas, estudian estos elementos exhaustivamente y después vuelven a utilizarlos ordenándolos de un modo distinto como partes de una nueva historia, dependiendo de ellos para que la nueva película tenga el mismo atractivo que la primera vez.
>
> (George Stevens, en Bordwell et al., 1985, p. 111)

Los géneros y sus prototipos son, pues, estructuras necesarias en la industria cinematográfica y constantemente usadas. En la producción de una película, en la que participan cientos de profesionales, es necesario que todos sepan qué tipo de película están haciendo, para lo cual es muy común hablar de *referentes*, obras que sirven de modelo o de ejemplo para explicar al resto de miembros del equipo qué se quiere hacer. Los *referentes* pueden ser de todo tipo —películas, cuadros, cómics, novelas—, pero todas ellas configuran una base compartida a partir del cual trabajan productores, directores, guionistas, etc. Y los *referentes* se organizan en géneros y subgéneros, de tal forma que estos cumplen una función capital para los artistas, la de organizar y estructurar las infinititas posibilidades creativas de que disponen para llevar a cabo su labor.

> Cada nueva película de género constituye una adición a un corpus genérico existente e implica una selección del repertorio de elementos genéricos disponibles en el momento. Algunos elementos se incluyen, otros se excluyen. De hecho, algunos son mutuamente excluyentes: en la mayoría de los momentos de su historia, el cine de terror ha tenido que caracterizar a su monstruo ya sea de forma sobrenatural, como en *Drácula* (1930), o psicológica, como en *Psicosis* (1960). Además, cada nueva película de género tiende a ampliar este repertorio, ya sea añadiendo un nuevo elemento o transgrediendo uno de los antiguos. Así, por ejemplo, *Halloween* (1979) traspasó la línea divisoria entre monstruos psicológicos y sobrenaturales, otorgándole a su monstruo los atributos de ambos. De esta manera, los elementos y las convenciones de un género están siempre en juego, en lugar de simplemente repetirse y cualquier corpus genérico se expande constantemente.
>
> (Neale, 1990, p. 56)

En efecto, el género no consiste en la repetición *sine die* de una fórmula, sino en el uso de una estructura narrativa, temática y tonal que el espectador pueda reconocer y a la vez dar cabida a propuestas novedosas. Cuando un productor obtiene un éxito comercial con alguna de sus obras intentará replicarlo utilizando los mismos motivos, personajes y argumentos, pero introduciendo una pequeña novedad, un *twist* que permita al espectador, tanto reconocer unos esquemas como verse de nuevo sorprendido por el argumento.

> El placer que se encuentra en una obra literaria está compuesto por dos sensaciones: la de novedad y la de reconocer algo. […] La pauta totalmente familiar y reiterativa es aburrida; la forma enteramente nueva sería ininteligible: es, en rigor, inconcebible. El género representa, por así decir, una suma de artificios estéticos a disposición del escritor y ya inteligibles para el lector. El buen escritor se acomoda en parte al género, y en parte lo distiende. En general, los grandes escritores —Shakespeare, Racine, Molière, Dickens y Dostoyevski— rara vez son inventores de géneros, entrando por los cauces trazados por otros hombres.
>
> (Wellek & Warren, 1974, p. 282)

Lo mismo se puede decir de los grandes de directores de cine: John Ford forjó su carrera en torno al wéstern, Preston Sturges a través de la comedia, Hitchcock a partir del *thriller* y Douglas Sirk mediante el melodrama. Esta dialéctica entre la *estandarización* y la *diferenciación* (Moine, 2002, p. 61; Sánchez Noriega, 2002, p. 98; Stam, 2001, p. 153) que proporcionan los géneros rige el proceso creativo de la industria cinematográfica. Los géneros proporcionan a productores, directores y guionistas unos referentes formales a partir de los cuales construir su siguiente película, que debe parecerse a la anterior, pero no demasiado para que el público sea nuevamente sorprendido.

Así fue el modo de producción practicado en Hollywood durante la edad de oro, con un sistema organizado en torno a los géneros y al *star system*. Si bien los grandes estudios no se limitaban a la práctica de un único género, sí tenían equipos técnicos y artísticos especializados en ellos (Vernet, 1980, p. 109). Por ejemplo, en los años 30 la Warner era conocida por sus filmes de gánsteres y sus dramas sociales, lo cual no impidió que el estudio también produjera musicales coreografiados por Busby Berkeley, filmes bélicos, y películas de aventuras, entre las que destacaron las protagonizadas por Errol Flynn bajo la dirección de Michael Curtiz —*El capitán Blood* (*The Captain Blood*, 1935), *Robín de los bosques* (*Robin Hood*, 1938), *El halcón del mar* (*The Sea Hawk*, 1940), entre otras—.

El sistema de producción basado en géneros no fue exclusivo de Hollywood. Sirva como ejemplo el caso de la productora inglesa Ealing. Fundada en 1945 bajo la dirección de Michael Balcon, la productora se lanzó a rodar filmes de diversos géneros, pero fue el éxito en 1949 de una de sus comedias —*Whisky a gogo* (*Whisky Galore!*, Alexander Mackendrick, 1949)— lo que impulsó a la compañía a centrarse en el género. Entre 1947 y 1956, la Ealing produjo una serie o ciclo de comedias realizadas por el mismo equipo de directores, guionistas y actores, con un estilo reconocible que otorgó a títulos como *Ocho sentencias de muerte* (*Kind Hearts and Coronets*, Robert Hamer, 1949), *Oro en barras* (*The Lavender Hill Mob*, Michael Crichton, 1951), *El hombre del traje blanco* (*The Man in the White Suit*, Alexander Mackendrick, 1951) o *El quinteto de la muerte* (*The Ladykillers*, Alexander Mackendrick, 1955) la etiqueta de 'comedia de la Ealing'.

2.2.2.3 Los géneros cristalizan la sensibilidad de una época y lugar

Los géneros son, pues, «el producto de la interacción entre el público y el estudio» y «expresan las sensibilidades social y estética no sólo de los cineastas de Hollywood sino también del conjunto de espectadores» (Schatz, 1981, p. 14).

La respuesta emocional del espectador es un aspecto crucial para el nacimiento y consolidación de un género, ya que es el espectador a quien van destinadas las películas, y es el espectador el que sanciona positivamente los géneros cinematográficos con su reiterada asistencia a las salas. Los géneros son géneros porque en un momento dado alcanzaron el éxito al hallar una forma narrativa que conectó emocionalmente con la sensibilidad de la época.

Ahora bien, esa sensibilidad, esa actitud, esa emoción desde la que se observa la realidad y que recoge el género está relacionada directamente con una *visión del mundo* —la *Weltanschauung* germana—, es decir, con una determinada estructura axiológica que adquiere forma en una ideología:

> Una ideología es un sistema (poseedor de una lógica y un rigor propios) de representaciones (imágenes, mitos, ideas o conceptos según el caso) dotado de existencia y un rol históricos en una sociedad dada. […] En la ideología, la relación real con el mundo está inevitablemente investida por la relación imaginaria: relación que expresa más una voluntad, una esperanza o una nostalgia que una descripción de la realidad.
>
> (Althusser, 1974, pag. 191-194)

Desde el punto de vista sociológico, «los géneros cinematográficos son vectores de una ideología a la que sus sistemas de representación dan una forma» (Moine, 2002, p. 69). Los géneros imponen pues una determinada ideología en detrimento del resto, convirtiéndose, como cualquier otro género discursivo, en un instrumento de poder. Esta connotación política del género como elemento manipulador y anestesiante ha sido sostenido por cierta crítica según la cual «los filmes de género […] tienen éxito comercial porque alivian temporalmente los miedos provocados por la toma de conciencia de los conflictos sociales y políticos; los géneros ayudan a desanimar toda tentativa de acción que suscitaría el hecho de vivir bajo la presión de esos conflictos» (J. H. Wright, 2003, p. 42). De esta forma, los géneros, con la repetición de los ideales y valores de un determinado grupo social, no solo afianzan su posición dominante, sino que los legitima y los convierte en ley. Por así decirlo, los géneros son un reflejo que legisla la realidad de una época y un lugar determinados. «Cada época tiene su propio sistema de géneros, que está en relación con la ideología dominante. Como cualquier institución, los géneros evidencian los rasgos constitutivos de la sociedad a la que pertenecen» (Todorov, 1988, p. 38). Los géneros tienen, pues, una función social, a través de la dimensión ideológica y mítica de los relatos (Altman, 2000; J. G. Cawelti, 1984; Huerta Floriano, 2019; Moine, 2002; Neale, 1980).

Todo género desvela un patrón secuencial que interviene en la mente del espectador como una máquina ideológica, apuntalando el *Weltanschauung* ya existente como una cámara de eco (Sunstein, 2001). En última instancia, cuando la ideología de un grupo logra imponerse y hace desaparecer al resto, la ideología se convierte en mito, una suerte de relato divino en el que la ideología se vuelve eterna e incuestionable, haciendo desaparecer el carácter litigante de la misma. Ya sea en la literatura o en el cine, el mito se compone de una secuencia estable o estructura de acontecimientos narrativos establecidos canónicamente. El mito puede recogerse en una obra singular o en una serie de relatos que repiten con ligeras variaciones semánticas esa misma estructura mítica. Como relatos míticos que son, los géneros se construyen a partir de una estructura común que es posible identificar, tal y como demostró Will Wright en su análisis estructural del wéstern. Tomando como referencia el análisis morfológico de los cuentos tradicionales rusos de Vladimir Propp, en *Six guns and society* (1975) Wright identificó cuatro estructuras fundamentales en el wéstern que se alimentaban de un conjunto de 3 actantes —el héroe, el villano y la sociedad— y 16 funciones:

1. El héroe se integra en una sociedad.
2. El héroe es desconocido por la sociedad.
3. El héroe revela un talento particular y excepcional.
4. La sociedad reconoce una diferencia con el héroe y le da un estatus privilegiado.
5. La sociedad no acepta totalmente al héroe.
6. Surge un conflicto entre el héroe y la sociedad.
7. Los villanos son más fuertes que la sociedad.
8. Surge una amistad fuerte entre el héroe y uno de los villanos.
9. Los villanos amenazan a la sociedad.
10. El héroe evita implicarse en el conflicto.
11. Los villanos capturan a un amigo del héroe.
12. El héroe lucha con los villanos.
13. El héroe vence a los villanos.
14. La sociedad es salvada de los villanos.
15. La sociedad acepta al héroe.
16. El héroe pierde su estatus privilegiado.

(W. Wright, 1975, p. 40-49)

Estas estructuras recurrentes que aparecían total o parcialmente en cada wéstern legitimaban, idealizaban y divinizaban con su pertinaz repetición la historia de conquista y dominio de los Estados Unidos, del mismo modo que la *Chanson de Roland*, *Os Lusiadas*, *El Cantar de Mío Cid* o *Los nibelungos* configuraron míticamente la historia de Francia, Portugal, España o Alemania. Desde un punto de vista mítico, «los géneros tienen una función ritual: al ofrecer una puesta en escena del sistema de valores de una sociedad, codificada en las reglas y funciones conocidas por todos, ayuda a los espectadores a reconocerse como miembros de esta sociedad» (Moine, 2002, p. 76). Los géneros cinematográficos, por tanto, dan cohesión y seguridad al conjunto de la sociedad mediante la consolidación de una determinada estructura axiológica, un relato común compartido portador de determinados valores en el que los espectadores de esa sociedad se ven reflejados. De ahí, su éxito comercial.

2.2.2.4 Resumen

1. Los géneros sirven para orientar al espectador, que acudirá a la sala de cine con un *horizonte de expectativas.*
2. El *horizonte de expectativas* establecido por un género no solo influye en la elección del espectador para ver un filme u otro, sino en la comprensión de dicho filme.
3. El *horizonte de expectativas* establecido por un género predispone al espectador a una determinada actitud o tono emocional.
4. El *horizonte de expectativas* de un género cambia con el paso del tiempo. Un género no posee el mismo significado para un espectador coetáneo de la producción que para un espectador que ve la obra cien años más tarde.

2.2.3 EL PROCESO DE LOS GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS

Los géneros tienen una *dimensión sincrónica* —el estudio de los géneros en un momento dado de la historia—, pero también una *dimensión diacrónica* —el estudio de los géneros a lo largo de la historia—.

2.2.3.1 Genealogía del género: su ascenso

A finales del siglo XIX, Ferdinand Brunetière (1947) trasladó la teoría de la evolución darwinista a los géneros literarios. El crítico francés consideraba los géneros como seres vivos que nacen, crecen, envejecen y, finalmente, mueren y desaparecen. Esta visión diacrónica de los géneros se ajustaba perfectamente a la realidad literaria: la epopeya homérica desapareció para transformarse, siglos después, en los cantares de gesta de la Edad Media, los libros de caballerías del Renacimiento y la novela moderna del Romanticismo. Del mismo modo, la tragedia clásica francesa se extinguió para dar paso al drama romántico (Amorós, 1980, p. 181).

Los géneros tienen, pues, una naturaleza histórica, procesal, pero ¿cuáles son las etapas que median desde la creación de una obra singular y novedosa, que conecta con la sensibilidad de la época y marca una tendencia formal y estilística, hasta la sanción de dicho estilo y forma con una categoría genérica que le dé nombre? ¿Cuánto tiempo y cuántas películas son necesarias para que un corpus concreto alcance la condición de género?

2.2.3.1.1 Del género al creador

En la teoría evolucionista de Brunetière, tiene una especial importancia la figura del creador, quien, partiendo de un género ya establecido, lo transgrede y modifica, hallando una nueva forma que conecta con la sensibilidad del momento. Esta teoría del genio transformador fue también defendida por Tomachevski (1982, p. 214) y por Lázaro Carreter (1986, p. 116), quien pone a Lope de Vega y su fórmula de la comedia nueva como ejemplo de una «combinación de rasgos» que luego son reiterados en obras sucesivas, tanto por el mismo autor como por un conjunto de epígonos que buscan, al calor del modelo, el éxito conseguido por el genio innovador. Estos rasgos componen una especie es «esqueleto estructural que yace bajo las obras concretas de ese género» (Lázaro Carreter, 1986, p. 116-117).

En el cine también se observa este proceso. Así, todos los géneros nacen con una primera película de éxito de un autor concreto que desafía al sistema, imponiendo su estilo al género establecido.

El estilo es el modo en que el artista significa la realidad mediante un uso determinado y diferenciado de los medios de expresión, configurando un conjunto singular y diferenciable de elementos semánticos y sintácticos que individualizan y hacen reconocible su obra. Es la expresión manifiesta de un punto de vista o visión del mundo. En pintura se observa claramente la noción de estilo, pues en una clase de 20 estudiantes ante un mismo modelo, surgirán 20 pinturas radicalmente diferentes, y todas ellas con el mismo objeto significado. En cine, el estilo se manifiesta en la manera concreta que tienen el autor de usar el guion, el montaje, la composición, la fotografía, los actores o la música.

El estilo no es solo una visión del mundo, también es la expresión de una actitud, de una emoción. Como expresó Barthes, es el universo idiolectal regido y organizado por nuestra categoría tímica, es decir, por nuestras emociones (Greimas, 1982, p. 157). Según esta perspectiva, el *estilo* de un autor es una discursivización de la visión del mundo y de la sensibilidad, sentimiento o emoción del autor.

Cuando uno de sus filmes obtiene un gran éxito comercial, ocurre que la visión del mundo y sensibilidad del autor conectan con la sensibilidad de la sociedad, a las que da voz. En el permanente diálogo que se entabla entre el artista y la sociedad, de súbito, una forma determinada da respuesta a la sensibilidad del momento.

Sin embargo, un obra de éxito no hace género.

2.2.3.1.2 Del creador al ciclo

> La cuestión de cuándo se constituye un género es casi una aporía resoluble si se acepta que tal constitución se produce cuando un escritor halla en su obra anterior un modelo estructural para su propia creación.
>
> (Lázaro Carreter, 1986, p. 117)

En los años 30, Frank Capra era el gran director de Hollywood, el único que ponía su nombre antes que el título. El director de *¡Qué bello es vivir!* (*It's a Wonderful Life*, Frank Capra, 1946) ya había forjado un estilo con optimistas comedias protagonizadas por personajes cuya fortuna cambiaba de la noche a la mañana.

En 1936 Frank Capra rodó *El secreto de vivir* (*Mr Deeds goes to town*) a partir de un guion original escrito por Robert Riskin. En ella, Gary Cooper interpreta a un humilde poeta que se gana la vida escribiendo tarjetas de felicitación desde un pequeño pueblo de Vermont. Su apacible existencia se ve perturbada cuando un tío lejano fallece y le deja en herencia 20 millones de dólares. Desde ese momento, el ingenuo poeta se convierte en el objetivo de avaros abogados y periodistas sin escrúpulos que desean sacar tajada de su historia y de su herencia. La película fue todo un éxito, recibió cinco nominaciones a los Óscar y Frank Capra se llevó su segunda estatuilla como mejor director. En los siguientes años, Capra replicó el tono, el esquema argumental, la forma e incluso los actores de *El secreto de vivir* en otros tres títulos: *Vive como quieras* (*You Can't Take It with You*, 1938), *Caballero sin espada* (*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939) y *Juan Nadie* (*John Doe*, 1941). Con escasas variaciones, volvió a contar la historia de un personaje humilde —encarnado por James Stewart o Gary Cooper— que se enfrenta a un poderoso sin escrúpulos —interpretado por Edward Arnold— al que acaba venciendo con la ayuda de un amigo cómplice y una mujer de la que termina enamorándose—Jean Arthur o Barbara Stanwyck.

Todas estas películas se parecen entre sí en argumento, tono y forma, consolidando un ciclo reconocible en la filmografía de Frank Capra que podríamos denominar 'comedias épicas del New Deal'. Sin embargo, este ciclo no fue replicado por otros guionistas o directores. Comenzó y terminó en Frank Capra y Robert Riskin, por lo que ni la etiqueta de 'comedia épica' ni ninguna otra fueron creadas para designar este tipo de comedias protagonizadas por un David que vence a un Goliath gracias a la ayuda de un buen amigo y una inteligente mujer de la que se enamora.

En 1934, dos años antes de *El secreto de vivir*, Frank Capra obtuvo un éxito aún más grande con *Sucedió una noche* (*It Happened One Night*, 1934). El filme narraba la historia de una rica heredera (Claudette Colbert) que, en contra de la voluntad de su padre, huye para encontrarse con un famoso piloto del que está enamorada. En su fuga, se encuentra con un periodista sin escrúpulos (Clark Gable) que ve en la joven heredera la historia que le devolverá su puesto de trabajo. El filme sentó las bases de un tipo de comedia romántica con parejas de antagónico carácter, ideología o clase social, pero que están condenados a acabar juntos. *Sucedió una noche* fue todo un éxito de crítica y público cuya carrera comercial culminó en la gala de los Oscar de 1935 al convertirse en el primer largometraje en ganar los cinco galardones más importantes —película, dirección, actriz, actor y guion—, hazaña que solo repetirían posteriormente *Alguien voló sobre el nido del cuco* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Milos Forman, 1975) y *El silencio de los corderos* (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991). A diferencia de las 'comedias épicas del New Deal' de Capra, la *repetición* de la estructura arquetípica no se circunscribió a la obra del cineasta italiano sino a la de varios directores y guionistas que replicaron con ligeras variaciones el argumento y el estilo de *Sucedió una noche*. En los siguientes años, títulos como *Al servicio de las damas* (*My Man Godfrey*, Gregory LaCava,

1936), *La fiera de mi niña* (*Bring Up, Baby*, Howard Hawks, 1938), *La pícara puritana* (*The Awful Truth*, Leo McCarey, 1937), *Historias de Filadelfia* (*The Philadelphia Story*, George Cukor, 1940), *Luna nueva* (*His Girl Friday*, Howard Hawks, 1940) o *Las tres noches de Eva* (*The Lady Eve*, Preston Sturges, 1941) forjaron lo que se denominó *screwball comedy* o comedia disparatada (Huerta Floriano, 2019, p. 97). Este grupo de directores, productores y guionistas consolidó con sus películas un ciclo de comedias románticas, de ritmo ágil y trepidante, numerosos giros y equívocos, y un final feliz en que los antagónicos amantes acababan uniéndose. Parafraseando a Lázaro Carreter, encontraron en *Sucedió una noche* «un modelo estructural para su propia creación» (1986, p. 117).

LAS 'COMEDIAS ÉPICAS DEL NEW DEAL' DE FRANK CAPRA				
FILM	AYUDANTE	PAREJA	PROTAGONISTA	ANTAGONISTA
El secreto de vivir (1934)				
Caballero sin espada (1939)				
Juan Nadie (1940)				

Tabla 10. Las 'comedias épicas del New Deal' de Frank Capra

Desde el punto de vista de la teoría de los géneros, ¿qué es la *screwball comedy*? ¿Es un género, un subgénero, un tipo de comedia como sugiere Huerta Floriano (2019, p. 97)? Películas posteriores a la década de los 40 como *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*, Billy Wilder, 1959), *¿Qué me pasa, doctor?* (*What's Up, Doc?*, Peter Bogdanovich, 1972), *¡Jo, qué noche!* (*After Hours*, Martin Scorsese, 1985) *o Cita a ciegas* (*Blind Date*, Blake Edwards, 1987), por argumento y ritmo, bien podrían considerarse *screwball comedies*. Sin embargo, el término solo identifica a las películas producidas en Hollywood entre principios de los años 30 y mediados de los 40 (Echart, 2005, p. 41), lo que demuestra que la *screwball comedy*, como otras etiquetas genéricas, tienen una acotación temporal. La *screwball comedy* sería, pues, más bien un ciclo de la comedia romántica que respondió con sus personajes de clase alta y sus alocados conflictos a las

necesidades existenciales de la sociedad norteamericana del New Deal rooseveltiano de los años 30 y 40.

2.2.3.1.3 Del ciclo al género

Aunque no existan umbrales definidos que marquen la frontera entre unos y otros, la diferencia entre ciclos, subgéneros y géneros es una mera cuestión de tamaño. Un ciclo se compone de un número limitado de películas y está acotado en el tiempo, el subgénero también tiene esa limitación temporal, pero es más numeroso que un ciclo, y un género aglutina varios subgéneros, siendo de mayor tamaño que cualquiera de los subgéneros de que se compone.

Para que un ciclo se constituya, los filmes que lo integran deben obtener un éxito comercial importante que justifique la repetición de la fórmula. A medida que el corpus crece, este alcanza una masa crítica de títulos y espectadores que suscita la creación de una etiqueta genérica que lo identifique. Esta *masa crítica genérica (MCG)* depende tanto del número de títulos producidos como del número de espectadores. A veces, unos pocos títulos de gran repercusión generan una etiqueta genérica, mientras que en otras ocasiones es el abultado número de producciones el que justifica la creación de la etiqueta. Por ejemplo, entre 1941 y 1958, se produjeron en Estados Unidos (según IMDb) 1781 wésterns, 847 *noirs* y 541 musicales, que constituyeron aproximadamente el 24%, el 11,5% y el 7,4% de la producción total de Hollywood. Son cifras que demuestran su peso específico en la industria y su constitución como géneros.

Puesto que el nuevo ciclo, reconocible por la comunidad cinematográfica, surgió de un género —al que denominamos, continuando la terminología de Genette, *hipogénero*—, es habitual que la etiqueta genérica incluya el nombre de este. La propia definición de algunos ciclos, con un adjetivo que acompaña al género (Altman, 2000, p. 95-102), indica que forman parte de un género. Es el caso de la *screwball comedy*, del *spaghetti wéstern*, de la comedia de teléfonos blancos. Otros ciclos, en cambio, no llevan incorporado en su nombre el género al que pertenecen, pero no por ello dejan de formar parte de un género. Así, por ejemplo, las películas de capa y espada (género de aventuras), el *big caper* (*thriller*), el *slapstick* (comedia) o las películas de catástrofes (aventuras). Cuando un ciclo adquiere la *masa crítica genérica*, este se convierte en género mediante la sustantivación del adjetivo:

> El desplazamiento constante de adjetivo a sustantivo en los términos genéricos arroja una valiosa luz sobre los géneros cinematográficos y su evolución. Antes de que el wéstern se convirtiera en un género por derecho propio y en una palabra de cuso cotidiano, existían películas de persecuciones *wéstern*, *scenics wéstern*, melodramas *wéstern*, películas románticas *wéstern*, filmes de aventuras *wéstern* y también comedias *wéstern*, dramas *wéstern* y películas épicas *wéstern*.
>
> (Altman, 2000, p. 82)

Más allá del ciclo se encuentra el subgénero. No existe una distinción nítida entre ambos. Sin embargo, hay dos criterios que se pueden tener en cuenta para diferenciarlos. El primero es la acotación temporal. Por definición, un ciclo tiene una duración limitada, es algo que empieza y acaba y que, por tanto, es aplicable a un conjunto de filmes producidos en un periodo corto de tiempo. El segundo es el tamaño. Un subgénero es una categoría que, dentro de un género, se distingue del resto de las obras por ciertos temas, motivos, estructuras o elementos narrativos que se repiten recurrentemente. No está acotado temporalmente, por lo que, en principio, tiene un espectro y un volumen más amplio que un ciclo. Según el primero de los criterios, el drama carcelario o el *slasher* serían subgéneros, respectivamente, del drama y el terror, mientras que la comedia de teléfonos blancos o el cine quinqui serían ciclos de la comedia romántica y del cine de atracos, ambos subgéneros.

Los primeros (subgéneros) son más voluminosos que los segundos (ciclos). Sin embargo, el *spaghetti wéstern*, acotado en el tiempo entre los años 60 y mediados de los 70 y que, por tanto, sería un ciclo, suele considerarse como un subgénero debido a su abultado tamaño.

Como vemos, cuando se trata de géneros, los límites son siempre difusos, lo cual no impide fijar ciertos criterios que nos orienten en la utilización de etiquetas y categorías. En el caso del ciclo y el subgénero, los criterios serán la acotación temporal y el tamaño.

2.2.3.2 Genealogía del género: su fundación

Para que un género exista debe haber una etiqueta genérica que lo sancione como tal, es decir, necesita que algún miembro o entidad de la comunidad cinematográfica cree un nombre que designe al género. Por ejemplo, las películas de Wes Anderson, que tienden a utilizar planos con una gran simetría, podrían ser bautizadas como 'comedias simétricas', pero para que las 'comedias simétricas' se instituyeran en género sería necesario que la comunidad cinematográfica reconociese el aire de familia de las películas de Wes Anderson y que, además, estas «mereciesen» una etiqueta genérica.

Lo más probable es que la etiqueta de 'comedias simétricas' cayese en el olvido, entre otras razones porque ya existe una fórmula para identificar las películas de Wes Anderson, la fórmula de «una de…». Así, decimos que vamos a ver una de Wes Anderson, una de Woody Allen, etc. Esta fórmula es extensiva a algunos géneros o subgéneros, ya que podemos decir que *Ben Hur* (William Wyler, 1959) es una de romanos, *Colorado Jim* (*The Naked Spur*, Anthony Mann, 1953) una de vaqueros o *Los Vengadores: la era de Ultrón* (*Avengers: Age of Ultron*, Josh Weddon, 2015) una de superhéroes. Las tres tienen su propia etiqueta genérica: péplum, wéstern y superhéroes, pero como vemos, solo algunos corpus se ganan el derecho a una etiqueta genérica. Esa etiqueta nunca aparece *a priori* como un concepto teórico definido por un conjunto de investigadores o críticos, sino como un término surgido *a posteriori* para designar un corpus de características formales similares. Pero ¿cómo surgen los nombres que sancionan la existencia del género?

2.2.3.2.1 El «género» que da nombre al género: el «noir» y otros casos.

Se considera que el cine negro, o *noir*, surgió como tal en 1941 con *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, John Huston) y concluyó en 1958 con *Sed de mal* (*Touch of Evil*, Orson Welles) (Friedman et al., 2014, p. 490). Sin embargo, IMDb incluye en esta categoría las películas de gánsteres producidas en los años 30 y sitúa el arranque del género en *La ley del hampa* (*Underworld*, Josef von Sternberg, 1927), mientras otros investigadores consideran 1944 la fecha de nacimiento del género (Simsolo, 2007, p. 131). Esta falta de consenso se debe a que las películas consideradas como fundadoras del género en uno y otro caso albergan ciertas diferencias. *La ley del hampa* es una película de gánsteres, *El halcón maltés*, una de detectives, y *Perdición*, una de criminales, con diferentes matices y posturas sobre lo prohibido, lo que demuestra que los géneros nunca pueden ser considerados como conjuntos con límites precisos, sino conjuntos con fronteras difusas.

Consideremos el periodo del *noir* más ampliamente aceptado, el que se extiende desde *El halcón maltés* a *Sed de mal*. Ambas películas eran adaptaciones literarias, la de Welles de una novelita bastante mediocre de Whit Masterson, y la de Huston de la novela homónima de Dashiell Hammet publicada en 1930. Como vemos, el *noir* como tal no tuvo un origen cinematográfico, sino que se forjó en la literatura. Dashiel Hammet con el detective Sam Spade, Raymond Chandler con Philip Marlowe y James M. Cain con Mike Hammer fijaron en los años 30 las bases del género con relatos policiacos en los que un detective solitario y descreído resolvía algún crimen en un ambiente urbano, oscuro y lúgubre. Si Hammet,

Chandler y Cain fijaron las bases del género, Carroll John Daily es considerado el padre del *noir*, al publicar en 1923 *Knights of the Open Palm,* el primer relato protagonizado por el detective Race Williams en la revista *Black Mask*. Todos estos cuentos y novelas eran obras fatalistas, en las que el detective se relacionaba con el mundo con una especie de resignación trágica y en las que no había redención posible para los personajes, ya fuesen víctimas o perpetradores.

A pesar de que el género *noir* existía desde 1923, la etiqueta genérica no surgió hasta 1946, cuando el crítico francés Nino Frank la utilizó por primera vez en su artículo *Un 140nouveau140 genre policier: l'aventure criminelle* para el número 61 de la revista *L'Écran français*. En su artículo, Frank examinaba los rasgos comunes de cinco películas estadounidenses que habían sido estrenadas en París en 1946, tras la censura cinematográfica impuesta durante la ocupación nazi de la capital francesa. Estas películas eran *El halcón maltés, Perdición, Historia de un detective* (*Murder, My Sweet*, Edward Dmitryk, 1944), *Laura* (Otto Preminger, 1944) y *La mujer del cuadro* (*The Woman in the Window,* Fritz Lang, 1944). De ellas decía:

> Así, estos films 'noirs' ya no tienen nada en común con las películas policiacas habituales. Son relatos netamente psicológicos, en los que la acción, violenta o accidentada, importa menos que los rostros, las actitudes, las palabras, y por tanto, que la verdad de los personajes. […] Sin embargo, no hay nada a lo que el espectador de hoy sea más sensible que a la huella de la vida, de lo "vivido", y por qué no, a ciertas atrocidades, que realmente existen y que nunca ha tenido sentido ocultar: la lucha por la vida no es una invención actual.[26]
>
> (Traducido de Frank, 1946, p. 14)

A su vez, el término *noir* no surgió de la nada. Como demostró Charles O'Brien (1996), el término ya fue utilizado en Francia en la década de los 30 para hablar de lo que más tarde acabaría denominándose *realismo poético* francés. Esas películas a las que hacían referencia — *El muelle de las brumas* (*Quai des brumes*, Marcel Carné, 1938), *Hotel du Nord* (Marcel Carné, 1938)*, Le jour se lêve* (Marcel Carné, 1939)*, La bestia humana* (*La bête humaine*, Jean Renoir, 1938)*, Los bajos fondos* (*Les Bas-fonds*, Jean Renoir, 1936)— anticipan el tono que habría de tener el cine negro americano, razón por la que el realismo poético francés es considerado, junto al expresionismo alemán, como las fuentes del *noir*. Además, la expresión *noir* coincidía con el de la revista *Black Mask*[27], principal vehículo editorial para la publicación de este particular tipo de relato policiaco, y con el sello francés de la editorial Gallimard *Série noire*, fundado un año antes (1945) de la publicación del artículo de Nino Frank. La etiqueta o categoría genérica que propuso para hablar de *El halcón maltés, Perdición, Historia de un detective* y *Laura* fue, en realidad, la cristalización de un proceso crítico y editorial cuyas primeras señales ya se dieron en los años 30.

La aparición de la etiqueta, sin embargo, no significó su adopción automática por parte de la industria y los espectadores. En 1950, Raymond Chandler publica el ensayo *El simple arte de matar* (1996) para reflexionar sobre las novelas *noir*, pero sin utilizar el término *noir,* sino el más común en la época *hard-boiled*. La etiqueta *noir* tuvo que esperar casi una década para estabilizarse y generalizarse. Será a mediados de los 50 cuando aparezca el primer estudio

---

[26] Ainsi ces films "noirs" n'ont-ils plus rien de commun avec les bandes policières du type habituel. Récits nettement psychologiques, l'action, violente ou mouvementée, y importe moins que les visages, les comportements, les paroles - donc la vérité des personnages [...] Or, il n'est rien à quoi le spectateur d'aujourd'hui soit plus sensible qu'à l'empreinte de la vie, du "vécu", et pourquoi pas, à certaines atrocités, qui existent effectivement et qu'il n'a jamais servi à rien d'occulter: la lutte pour la vie n'est pas une invention actuelle. (Frank, 1946, p. 14).

[27] Traducido, *Máscara negra*

crítico que haga referencia explícita al *noir* para hablar de este género cinematográfico: *Panorama du film noir americain 1941-1953*, escrito por Raymond Borde y Etienne Chaumeton (1955).

Así pues, el cine negro como tal nace en 1941 a partir de un subgénero literario aparecido en 1923 y desarrollado en las décadas de los 20 y 30; es bautizado en 1946 y confirmado como tal en 1955. De esta manera, podemos ver cómo el éxito de un relato —*Knights of the Open Palm*— lleva a su autor a serializar la fórmula en relatos y novelas con los mismos elementos e incluso igual personaje protagonista, y a los editores y a otros autores —Dashiell Hammet, Raymond Chandler, James M. Cain y otros — a escribir y publicar relatos del mismo tipo con personajes y tramas similares. Estas obras, más maduras y redondas formalmente, tienen un éxito mayor, lo que retroalimenta el sistema, generándose más y más obras del mismo tipo. Tiempo después, es un crítico o la propia industria los que crean una etiqueta genérica para sancionar e identificar al corpus genérico.

Proceso semejante se observa con el musical. Con la llegada del sonoro, los estudios de Hollywood empezaron a producir y distribuir películas musicales que trasladaban a la pantalla los espectáculos musicales de Broadway. El éxito de *La melodía de Broadway* (*The Broadway Melody*, Harry Beaumont, 1929) conllevó la repetición de la fórmula en los dos años siguientes con títulos como *Broadway* (Pál Fejös, 1929), *Broadway Babies* (Mervin LeRoy, 1929), *Broadway Scandals* (George Archainbaud, 1929), *Las castigadoras de Broadway* (*Gold Diggers of Broadway,* Roy del Ruth, 1929) o *The Royal Family of Broadway* (George Cukor, Cyril Gardner, 1930). Estas películas, hoy consideradas musicales, no eran tenidas como tales en su tiempo (Altman, 2000, p. 56-58) y el término *musical* siempre aparecía como adjetivo de otro nombre genérico como melodrama, romance o comedia. No fue hasta la temporada 1930-31 que *musical* empezó a utilizarse como etiqueta única, pero incluso entonces la pervivencia del género no solo no estaba garantizada, sino incluso amenazada. En 1931 el público se había cansado de la fórmula y el género había entrado en crisis, pasando de 77 largometrajes musicales producidos en 1930 a solo 11 en 1931 y 10 en 1932. La auténtica consolidación del género no llegó hasta la aparición de otro nuevo intento genérico, *La calle 42* (*42nd Street*, Lloyd Bacon, 1933), el hallazgo genial de una forma novedosa, sólida y fecunda, que dio lugar a un corpus lo suficientemente abundante y reconocible como para constituirse en género en las décadas siguientes de la mano de artistas como Fred Astaire, Ginger Rodgers, Eleanor Powell o Gene Kelly.

E igual ocurrió con el péplum, popularmente conocido en los años 50 y 60 como cine de romanos. En los años 10 y 20 del siglo XX ya se habían rodado notables superproducciones en las que se recreaban episodios históricos o mitológicos de la Antigüedad clásica —*Quo Vadis?* (Enrico Guazzoni, 1913), *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914), *Los diez mandamientos* (*The Ten Commandments*, Cecil B. De Mille, 1923), *Ben Hur* (Fred Niblo, 1925)—, pero no fue hasta el surgimiento de un nuevo ciclo a principios de los años 50 en Hollywood —*La túnica sagrada* (*The Robe*, Henry Koster, 1953)— y en Italia —*Ulises* (Luigi Camerini, 1954), *Hércules* (*Le fatiche di Ercole*, Pietro Francisci, 1957)—, cuando se generó la masa crítica necesaria para la constitución del corpus como género. El término péplum fue utilizado por primera vez por el crítico francés Michel Maldore en agosto de 1961 en su artículo sobre *El gigante de Tesalia* (*I giganti della Tessaglia*, Ricardo Freda, 1960) publicado en *Cahiers du cinéma*. Un año más tarde, en mayo de 1962, Jacques Siclier lo volvió a utilizar, también en *Cahiers du cinéma*, en un artículo titulado *L'age du peplum* (Moine, 2002, p. 123). A partir de este momento, el término se utiliza tanto para los filmes realizados en la década de los 50 y 60 como para las primitivas obras de la época muda.

Se observa, como vemos, la misma dinámica en los tres casos. En primer lugar, la producción concentrada en el tiempo de un número significativo de obras con unos rasgos comunes. En segundo lugar, una labor crítica que reconoce esos rasgos y les pone nombre. Y en tercer lugar, la aceptación por parte de la comunidad cinematográfica de esa etiqueta. De su tamaño definitivo y su extensión en el tiempo dependerá que esa etiqueta designa un ciclo, un subgénero o un género.

2.2.3.3 Genealogía del género: su caída

Una vez constituido, el género se convierte en el espacio creativo a partir del cual se generan un número muy importante de obras, con múltiples variaciones respecto al arquetipo original que hace desplazarse al género hacia otras posiciones ideológicas o genéricas. Así, tras el modelo de héroe recto, valeroso e imperturbable de *La diligencia* (*Stagecoach*, John Ford, 1939), *Solo ante el peligro* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952) proponía un héroe temeroso que pide ayuda sin éxito y que es salvado de la muerte por su esposa. Este cambio de paradigma fue percibido por Howard Hawks, quien como respuesta al filme de Zinnemann, rodó con John Wayne *Río Bravo* (*Rio Bravo*, Howard Hawks, 1959) para restituir la esencia del género. Diez años más tarde, la brecha abierta por Gary Cooper se agrandó con el estreno de dos filmes que supusieron un giro más importante aún de los arquetipos del wéstern. Por un lado, *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962) cuestionaba la legitimidad del héroe victorioso al desvelar que la hazaña sobre la que había construido su carrera política el héroe Ramson Stoddard era en realidad una mentira. Y por otro, en *Duelo en la Alta Sierra* (*Ride the High Country*, Sam Peckinpah, 1962), los héroes protagonistas no conseguían su objetivo y morían en el duelo final, abriendo un ciclo trágico —bautizado como 'wéstern crepuscular'— en el que obras como *Grupo salvaje* (*The Wild Bunch*, Sam Peckinpah, 1969) y *Dos hombres y un destino* (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, George Roy Hill, 1969) acabarían incorporándose a la constelación de arquetipos que definen actualmente el género.

Como vemos, para sobrevivir el género debe desplazarse, como el buen surfista, sobre la cresta de la ola ideológica y cultural. Los cambios en la sociedad norteamericana de los años 50 y 60 exigían un cambio en la ficción, y el wéstern supo acompañar a la sociedad con una transformación que desplazó el género desde la épica al drama. Gracias a este proceso adaptativo, el wéstern se mantuvo vivo durante más de 70 años, mientras otros géneros, como el *noir*, no llegaron a las dos décadas de vida.

Como toda película que sigue el paradigma clásico, los géneros tienen un primer acto en el que surgen, un segundo acto en el que se desarrollan con múltiples giros, y un tercero en el que alcanzan el clímax y desaparecen. En la misma línea, Thomas Schatz dividió la vida de los géneros en cuatro etapas:

> Así, una forma pasa por una *etapa experimental*, durante la cual sus convenciones se aíslan y establecen; una *etapa clásica*, en la que las convenciones alcanzan su «equilibrio» y son comprendidas mutuamente por el artista y el público; una *época de refinamiento*, durante la cual ciertos detalles formales y estilísticos embellecen la forma; y finalmente una *etapa barroca* (o «manierista» o «autorreflexiva»), cuando la forma y sus adornos se acentúan hasta el punto de convertirse en la «sustancia» o el «contenido» de la obra.
>
> (Schatz, 1981, p. 38)

Según Schatz, en la última etapa del género antes de su desaparición, aparecen dos fenómenos complementarios: la parodia y el uso autorreferencial del género. Sin embargo, como ha demostrado Raphaelle Moine (p. 118) a partir de los estudios de Leutrat y Liandrat-Gigues (1990) y Gallagher (2003), ambos fenómenos ya se encuentran en las primeras etapas del género, por lo que no se pueden considerar indicadores *a priori* del agotamiento de una

fórmula genérica. El género entra en decadencia cuando deja de tener el favor del público, cuando, simple y llanamente, se agotan las variaciones o estas no son capaces de adaptarse a los cambios ideológicos y culturales de la sociedad. En el caso del wéstern, su caída se produjo a mediados de los años 70, poco después de que Sam Peckinpah rodara el canto del cisne del género con *Pat Garret y Billy el Niño* (*Pat Garret & Billy the Kid,* 1973). En 1976, como símbolo del cambio de ciclo, John Wayne estrenaba su última película —*El último pistolero* (*The Shootist*, Don Siegel, 1976)— y George Lucas rodaba *La guerra de las galaxias* (*Star Wars: Episode IV – A New Hope*, George Lucas, 1977), filme que ocuparía el espacio hasta entonces reservado al wéstern. El rotundo fracaso, tres años más tarde, de *La puerta del cielo* (*Heaven's Gate*, Michael Cimino, 1980) no fue más que la constatación empírica de la caída definitiva del wéstern como género épico.

2.2.3.3.1 El género después del «género»: el «neo-noir» y otros casos

La dimensión histórica tiene un peso específico en la constitución de los géneros. Cuando el género está asociado a una época determinada, la etiqueta genérica creada *ad hoc* queda marcada por los filmes de ese periodo. Aunque encontremos repetidos el tono y la estructura genérica en filmes posteriores, se observa una tremenda dificultad en usar las mismas etiquetas genéricas que surgieron durante el esplendor del género, sobre todo, si entre el periodo de esplendor y las nuevas obras hubo un vacío de producción.

El *noir* (1941-1958), la *screwball comedy* (1934-1945) o el péplum (1958-1965) gozaron de un periodo extremadamente prolífico y popular que provocó la creación de la etiqueta genérica. Aunque hubo obras de las mismas características posteriores al periodo de máximo esplendor, las etiquetas genéricas se asociaron durante mucho tiempo a las películas rodadas exclusivamente en esos periodos. Lo mismo sucede con el péplum. Los largometrajes realizados en las últimas décadas, como *Gladiator* (Ridley Scott, 2000), *Troya* (*Troy*, Wolfgang Petersen, 2004) o *300* (Zach Snyder, 2006), a pesar de mantener las coordenadas espaciotemporales del péplum e idéntico tono, son clasificados en la mayoría de las ocasiones como filmes épicos. Sin embargo, pertenecen a la misma familia genérica que *Ben Hur*. La historia de venganza de Maximus Decimus Meridius es un reflejo de la historia de Judá *Ben Hur*, y la de Rafa y Amaia es muy similar a la de las parejas regañadas de las mejores *screwball* de Hollywood. Pero no por ello, son etiquetadas como péplum o *screwball comedy*.

Con el *noir*, en cambio, sí surgió la etiqueta *neo-noir* para hablar de películas como *Chinatown* (Roman Polanski, 1974), *L.A. Confidential* (Curtis Hanson, 1997), *Jackie Brown* (Quentin Tarantino, 1996), *Seven* (*Se7en*, David Fincher, 1997), *Muerte entre las flores* (*Miller's Crossing*, Joel Coen, Ethan Coen, 1990), o *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) que tenían ese final trágico característico de los *noir* de los años 40 y 50.

Estas nuevas películas, que guardan un innegable nexo con el género histórico, ocupan el mismo espacio formal y tonal que sus antecesoras. En unos casos, mantienen su vínculo con el corpus primigenio mediante el prefijo neo-, mientras que en otros, son subsumidas en categorías más amplias. Se añaden a un corpus genérico ya existente, pero no suponen una resurrección del género. Para que esto se diera sería necesario que películas de este tipo volviesen a producirse de forma masiva en detrimento de otros géneros.

2.2.3.4 Resumen

Podemos, por tanto, establecer las siguientes tres etapas en el proceso experimentado por un género:

1. *Ascenso del género*

   i. Dentro de los cauces de un género existente —al que denominamos *hipogénero*— surge una obra original —a la que denominamos *arquetipo original*— que, transgrediendo los límites del hipogénero, obtiene un extraordinario éxito de público.

   ii. Los productores tratan de descifrar los elementos semánticos, sintácticos y estilísticos que han convertido el arquetipo original en un éxito. Estos elementos configuran su *estructura arquetípica*.

   iii. El creador y un cierto número de epígonos proceden a la *repetición* de dicha estructura en nuevas obras que configuran un *ciclo* dentro del hipogénero.

   iv. El ciclo crece hasta alcanzar un *número crítico* de títulos y espectadores, de tal forma que el corpus adquiere la condición de subgénero.

   v. El subgénero experimenta un proceso crítico tras el cual es bautizado con un *etiqueta genérica*, que suele construirse mediante la adjetivación del género. Por ejemplo, *screwball comedy*, *spaghetti western*, *body horror*.

   vi. Cuando el subgénero alcanza el *número crítico genérico*, el adjetivo se sustantiva (Altman, 2000, p. 94) y nace un género nuevo o *hipergénero*. Por ejemplo, el wéstern, el musical o el *noir*.

   vii. Si la etiqueta genérica triunfa, una parte de la sociedad comienza a identificar las obras pertenecientes al hipergénero con ella, y es adoptada como nombre del nuevo género. Finaliza el proceso de *constitución del género*.

2. *Evolución del género*

   viii. Los nuevos filmes de un género siguen una dialéctica de *repetición* y *diferenciación*. Dentro de los cauces del hipergénero, los nuevos títulos se diferencian de los anteriores, pero no demasiado, de tal forma que el espectador reconozca los rasgos comunes del nuevo género y, a la vez, se vea sorprendido por la novedad.

   ix. Algunos de los nuevos títulos obtienen un éxito sobresaliente de público. Estos títulos se convierten en *nuevos arquetipos* que se añaden al original. El género queda entonces definido por un conjunto de arquetipos que replican total o parcialmente la estructura arquetípica, expandiendo los límites del género.

   x. El conjunto de arquetipos que definen el género se denomina *constelación genérica*.

   xi. La evolución de un género está condicionada por los cambios ideológicos y culturales de la sociedad. Si el género no evoluciona a la par que la sociedad, el género comienza a perder su efectividad ideológica y mítica y el público comienza a alejarse de él.

3. *Caída del género*

   xii. Cuando el género ha perdido el favor del público, el género desaparece, quedando reducido a obras puntuales metagenéricas. Si en el proceso de caída surge una obra que transgrede los límites del género obteniendo un gran éxito de crítica o público, el género se convierte entonces en *hipogénero*, iniciándose el ciclo de un nuevo *hipergénero*.

Una vez explicado el proceso y la función de los géneros, nos centraremos en el sistema, es decir, en las características que debe poseer una taxonomía de géneros para representar la compleja realidad de la producción literaria y cinematográfica.

2.2.4 EL SISTEMA DE LOS GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS

En 1819, Goethe, en su *Diván de Oriente y Occidente* planteó la idea de un *espectro de géneros* continuo y cíclico (Genette, 1979, p. 56). Goethe proponía disponer en un triángulo los tres elementos principales (lírica, épica y drama). Cada vértice estaría representado por tres obras modélicas en las que cada uno de los elementos predominara de manera aislada. A partir de ellas se recopilarían obras que se inclinarían hacia uno u otro lado, dibujando un círculo en el que se irían distribuyendo los diferentes géneros literarios en función de su participación en los elementos principales. Si bien Goethe no llevó a la práctica su sistema de géneros, años más tarde Petersen propuso una distribución de los géneros alemanes en una rueda articulada, tal y como planteaba el genio alemán, por la lírica, la épica y el drama.

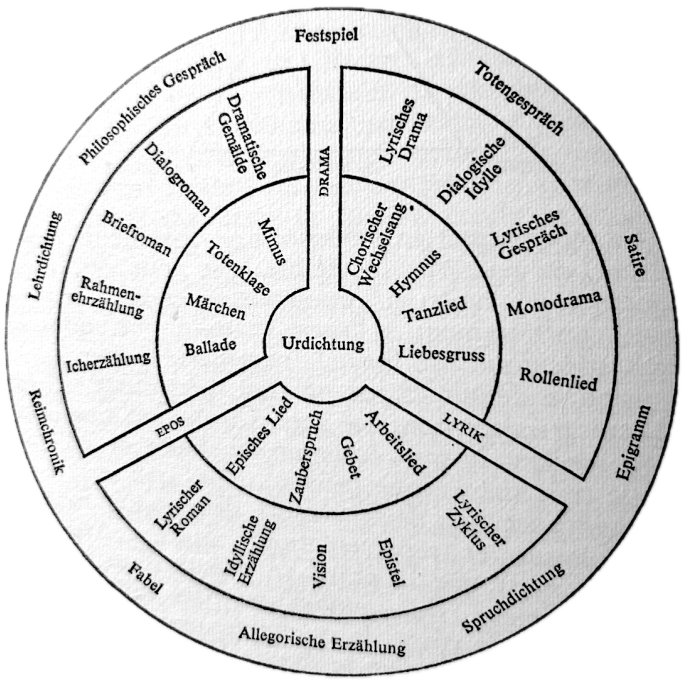


Imagen 26. Rueda de los géneros de Petersen y Goethe (Genette, 1988, p. 220).

Esta organización espacial de los géneros escapa de las taxonomías en árbol de tipo lógico y propone, como veremos, una representación más adecuada a la naturaleza continua y difusa de los géneros. Antes de llegar a nuestro modelo, partiremos de una crítica de las taxonomías lógicas y un examen de diferentes modelos matemáticos y semióticos que nos servirán de soporte teórico para justificar nuestra propuesta.

2.2.4.1 Los géneros como conjuntos lógicos

> La mejor clasificación genérica de nuestro tiempo nos hace mirar más allá de su preocupación inmediata y centrarnos en el orden de la literatura, no en las fronteras entre géneros literarios.[28]
>
> (Traducido de Hernadi, 1972, p. 184)

Estas palabras del húngaro Hernadi anticipaban la corriente que siguen actualmente las teorías de géneros cinematográficos, y cuyo objetivo perseguimos aquí: establecer el orden, la estructura que defina la relación entre los diferentes géneros.

El modelo más recurrente a lo largo de la historia ha sido la taxonomía de *tipo biológico* (Abad Nebot, 1985; Amorós, 1980; Garrido Gallardo, 1988; Lázaro Carreter, 1986; Spang, 1993; Todorov, 1988; Wellek & Warren, 1974), una clasificación de categorías excluyentes que aplicaba a las obras la imposibilidad de pertenecer a dos géneros distintos. Esta concepción lógica del género —si 'a' es A, no puede ser B— tiene como corolario el preceptismo imperante desde el Renacimiento hasta la Ilustración, por el que las obras debían cumplir escrupulosamente una serie de normas —las *reglas del género*— para poder considerarse ejemplares genéricos con pleno derecho.

La taxonomía de tipo lógico adquirió una relevancia definitiva tras la labor clasificatoria de Carl Linneus con el mundo natural. Inevitablemente, el concepto de género quedó ligado a las ciencias naturales, y las analogías con la botánica o la zoología están presentes incluso en la obra de Propp (Todorov, 2005, p. 12). Estas clasificaciones de tipo biológico se caracterizaban por ordenar la literatura en una serie de compartimentos estancos relacionados entre sí por una estructura en árbol. Sin embargo, el universo de las producciones culturales presenta notables diferencias con respecto al de las producciones naturales, y la trasposición del sistema linneano a la literatura iba a generar numerosas objeciones.

> Los nuevos tipos [de géneros] parecen producirse no uno a uno, sino en un proceso de subdivisión aparentemente científico. En otras palabras, parece que la terminología empleada representa el resultado permanente y estable de una clasificación sincrónica. Normalmente, visualizamos estas relaciones mediante un diagrama de árbol como los que se utilizan para situar a una especie determinada en una clasificación Linnea. […] Para establecer un esquema de este tipo, hay que imaginar a los animales como si existieran en un museo intemporal ajeno a todo cambio. […] Además, debemos imaginarnos a nosotros mismos, en tanto autores o usuarios del esquema, como observadores objetivos, radicalmente separados de los animales que el esquema clasifica.
>
> (Altman, 2000, p. 95)

En efecto, los géneros literarios presentan notables diferencias con los géneros biológicos.

En primer lugar, los géneros no son atemporales, ya que están mutando constantemente. Tampoco las especies biológicas son inmutables. Sin embargo, la diferencia de velocidad a la que se transforman las especies biológicas —escala de millones de años— y a la que se modifican los especies literarias o cinematográficas —escala de años— hace que la perspectiva que tengamos de unas y otras sea radicalmente distinta. Aun así, este aspecto de los géneros ya fue expuesto a finales del siglo XIX a través de otra metáfora de tipo biológico, la teoría evolucionista de Brunetière, que consideraba los géneros como especies adaptativas que nacían y crecían para posteriormente declinar y desaparecer.

---

[28] The finest generic classification of our time make us look beyond their immediate concern and focus on the order of literature, not on borders between literary genres. (Hernadi, 1972, p. 184)

En segundo lugar, las posibles combinaciones de géneros literarios y cinematográficos son aparentemente infinitas, mientras que las combinaciones de especies biológicas están limitadas por la incompatibilidad genética de muchas de ellas. En cine, la hibridación de géneros es un hecho frecuente. No obstante, la existencia de híbridos no es un prueba de que cualquier combinación genérica sea posible, entendida esta posibilidad como un ejercicio de éxito. Por ejemplo, un productor puede imaginar un *sci-fi wéstern* en el que unos alienígenas aterrizan en el medio oeste americano para colarse en los búfalos de Yellowstone y conquistar la Tierra. Este posible argumento, como la posibilidad de un cruce entre elefante y gallina, no lleva implícita la supervivencia de la especie, es decir, su éxito. Por tanto, que existan películas de género híbrido no implica que todas las combinaciones sean posibles como filmes viables comercialmente.

En tercer lugar, como bien señala Altman, a diferencia de animales o plantas, los discursos cinematográficos y los géneros son sistemas autorreferenciales cuya naturaleza cambia según la perspectiva desde la que se observen.

Por todas estas razones, una taxonomía de tipo lógico no es la más indicada para ordenar ningún tipo de discurso o texto, ya que una teoría de géneros:

> no puede descomponer la literatura en clases de textos mutuamente excluyentes, de los que cada uno poseería su esencia y, por consiguiente, su naturaleza interna propia a partir de la cual se desarrollaría según un programa interno y según relaciones sistemáticas con una totalidad llamada «literatura» o «poesía», totalidad que constituiría en sí misma una especie de superorganismo cuyos diferentes géneros serían sus órganos. Esta idea conviene abandonarla y, con ella, toda concepción de la literatura que la presuponga explícita o implícitamente.
>
> (Schaeffer, 2006, p. 44)

Un modelo lógico ignoraría la hibridación de géneros, condenando a las obras a un solipsismo reduccionista que parecería refutar la propia existencia de los géneros. Es necesario, por tanto, un modelo distinto.

2.2.4.2 Los géneros como conjuntos difusos

Recordemos la definición de *género* de María Moliner: «Grupo constituido por ciertas cosas iguales entre sí por ciertos caracteres que se consideran, y distintas por otros caracteres de otras y con ellas comprendidas en un grupo más amplio. […] Se aplica particularmente a las clases de obras literarias» (Moliner, 1999, p. 671). La autora incide, con la dimensión lógica de su definición, en un aspecto que, si bien parece bastante simple, es especialmente relevante en el caso de los textos fílmicos: las obras pertenecientes a un género son iguales en ciertas cosas y distintas en otras. Es decir, que entre el conjunto de elementos con características completamente idénticas —la teoría clásica de los géneros—, y el conjunto de elementos con características completamente diferentes —la teoría croceana de los géneros—, se sitúa la realidad del fenómeno, esto es, que los miembros de un género comparten un cierto número de características —que los hace semejantes—, y otras —por las que se diferencian— no. Especialmente relevantes al respecto son las reflexiones de Ludwig Wittgenstein en torno a los juegos:

> Considera, por ejemplo, los procesos que llamamos «juegos». Me refiero a juegos de tablero, juegos de cartas, juegos de pelota, juegos de lucha, etc. ¿Qué hay común a todos ellos? No digas «Tiene que haber algo común a ellos o no los llamaríamos 'juegos'», sino mira si hay algo común a todos ellos. Pues si los observas no verás algo que sea común a todos, sino que verás semejanzas, parentescos y, por cierto, toda una serie de ellos. Como se ha dicho: ¡no pienses, sino mira! Mira, por ejemplo, los juegos de tablero con sus variados parentescos. Pasa ahora a los juegos de cartas: aquí encuentras muchas correspondencias con la primera clase, pero desaparecen muchos rasgos comunes y se presentan otros. Si ahora pasamos a los juegos de pelota, continúan manteniéndose varias cosas

> comunes pero muchas se pierden. ¿Son todos ellos «entretenidos»? Compara el ajedrez con el tres en raya. ¿Hay siempre un ganar y un perder, o una competición entre jugadores? Piensa en los solitarios. En los juegos de pelota hay un ganar y un perder, pero cuando un niño lanza la pelota a la pared y la recoge de nuevo, ese rasgo ha desaparecido. Mira qué papel juegan la habilidad y la suerte. Y cuan distinta es la habilidad en el ajedrez y la habilidad en el tenis. Piensa ahora en los juegos de corro: aquí encontramos el elemento del entretenimiento, ¡pero cuántos de los otros rasgos característicos han desaparecido! Y podemos recorrer así los muchos otros grupos de juegos. Podemos ver cómo los parecidos surgen y desaparecen. Y el resultado de este examen reza así: vemos una complicada red de parecidos que se superponen y entrecruzan. Parecidos a gran escala y de detalle.
>
> (Wittgenstein, 2021, p. 196-197)

Los discursos artísticos son de la misma naturaleza que los juegos: se parecen entre sí por la presencia de ciertos rasgos comunes (Tomachevski, 2012, p. 310). Partiendo de esta concepción, resulta fundamental determinar si esos rasgos compartidos tienen que ser siempre los mismos —condiciones necesarias—, deben ser algunos de un listado determinado —condiciones suficientes—, o pueden ser unos cualesquiera. El concepto de *parecido de familia* implica la posibilidad de que unos discursos se parezcan mucho entre sí y otros se parezcan poco, de tal forma que la pertenencia a un género no sea una cuestión de todo o nada, sino de grado. Esta idea fue traducida matemáticamente por la *lógica difusa* (*fuzzy logic*) de Lofti A. Zadeh. La lógica difusa fue creada para estudiar la verdad parcial de un enunciado, de tal forma que sus valores de verdad se sitúan en una escala que va desde el "completamente cierto" (variable igual a 1) al "completamente falso" (variable igual a 0), con infinitud de valores reales intermedios.

> Un conjunto difuso es una clase de objetos con un continuo de grados de pertenencia. Dicho conjunto se caracteriza por una función de pertenencia (característica) que asigna a cada objeto un grado de pertenencia entre cero y uno. Las nociones de inclusión, unión, intersección, complemento, relación, convexidad, etc., se extienden a dichos conjuntos, y se establecen diversas propiedades de estas nociones en el contexto de los conjuntos difusos.[29]
>
> (Traducido de Zadeh, 1965)

La lógica difusa nos permite lidiar con un fenómeno cinematográfico tan frecuente como la hibridación de géneros, atribuyendo un *grado de genericidad* a los filmes entre 0 y 1, de tal forma que una película no pertenece a un género, sino que participa de él en un grado determinado. Esta concepción difusa de los géneros —ya defendida por un clásico como Emil Staiger (1966)— nos permitirá hacer una representación gráfica similar a la rueda genérica de Goethe y Petersen en la que se distribuyen los diferentes géneros en función de su participación de las tres formas fundamentales (lírica, épica, drama).

Considerando los géneros cinematográficos como conjuntos difusos, habría películas que participarían «completamente» de un género —por ejemplo, *La diligencia* del wéstern— y otras películas que no participarían «en absoluto»—por ejemplo, *Cuando Harry encontró a Sally* (1989) que, claramente, no tiene ningún rasgo característico del wéstern—. Entre medias, aparecería una zona de transición con títulos que presentarían algunos rasgos del wéstern, pero no todos.

---

[29] A fuzzy set is a class of objects with a continuum of grades of membership. Such a set is characterized by a membership (charac- teristic) function which assigns to each object a grade of member- ship ranging between zero and one. The notions of inclusion, union, intersection, complement, relation, convexity, etc., are extended to such sets, and various properties of these notions in the context of fuzzy sets are established. (Zadeh, 1965)

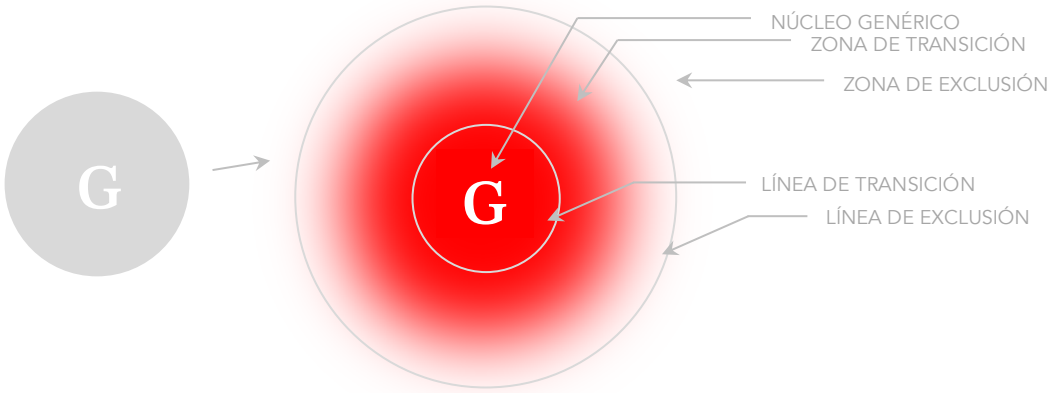


Imagen 27. Taxonomía de lógica difusa

En el año 2025 IMDb contaba con casi 9000 largometrajes etiquetados como wéstern. En la lista figuraban títulos arquetípicos como *Río Rojo* (*Red River*, Howard Hawks, 1949), *Solo ante el peligro* (*High Noon*, Fred Zinemann, 1952), *Raíces profundas* (*Shane*, George Stevens, 1953), *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956) o *Sin perdón* (*Unforgiven*, Clint Eastwood, 1992), junto a numerosas películas que no encarnan la esencia del género con la misma intensidad que los prototipos. Fijémonos en algunas de ellas.

Podrían argumentarnos que *Conspiración de silencio* (*Bad Day at Black Rock*, John Sturges, 1955) no es un wéstern porque su acción no se desarrolla en la segunda mitad del siglo XIX, sino en pleno siglo XX tras la Segunda Guerra Mundial. Y aun así, otros insistirán en defender que se trata de un wéstern, porque en él podemos encontrar elementos profílmicos y narrativos característicos del género como el ferrocarril, el poblado desierto en el medio oeste americano, el héroe solitario, el motivo de la venganza y el duelo final entre el héroe y los villanos. Caso similar es el de *Los valientes andan solos* (*Lonely are the Brave*, David Miller, 1962), filme ambientado en Nuevo México y protagonizado por un vaquero a caballo interpretado por Kirk Douglas, pero ambientado en los años posteriores a la Guerra de Corea. El desplazamiento temporal del género es aún mayor en *Wind River* (Taylor Sheridan, 2017). Ambientada en pleno siglo XXI, el filme narra la historia de un veterano cazador que investiga la muerte de una joven india en una reserva de Wyoming. A pesar de no haber caballos, ni poblado, ni héroes solitarios, y a pesar de desarrollarse en las nevadas Montañas Rocosas, se trata de una historia de venganza, argumento arquetípico del wéstern, lo que justifica que portales como IMDb y JustWatch etiqueten al filme como tal.

Si en las películas mencionadas encontramos un desplazamiento del cronotopo, en otros casos observamos un desplazamiento del tono. Por ejemplo, *La leyenda de la ciudad sin nombre* (*Paint Your Wagon*, Joshua Logan, 1969) posee numerosos elementos típicos del wéstern, como el poblado, los caballos, los revólveres, el *saloon*, y actores del *star system* asociados al género como Clint Eastwood y Lee Marvin. Sin embargo, la película de Joshua Logan tiene números musicales, y un tono entre el drama melancólico y la comedia que lo aleja de la épica de los wésterns arquetípicos. La misma melancolía con toques de comedia podemos observar en *La balada de Cable Hogue* (*The Ballad of Cable Hogue*, Sam Peckinpah, 1970), largometraje en el que tiene un enorme peso argumental la trama romántica entre Jason Robards y Stella Stevens. En el caso de *Perseguido* (*Pursued,* Raoul Walsh, 1947), el filme presenta numerosos rasgos más propios del *noir* que del wéstern, con una estructura narrativa en *flashback* y una fotografía en clave baja y alto contraste que generan un tono fatalista y sombrío. A eso se

añade la presencia de un actor emblemático del *noir* como Robert Mitchum. Y sin embargo, las coordenadas espaciotemporales de la diégesis son las propias del wéstern. En términos similares podríamos referirnos a filmes como *El renacido* (*The Revenant*, Alejandro González Iñárritu, 2015), *Dead Man* (Jim Jarmusch, 1995), *No es país para viejos* (*No Country for Old Men*, Joel Coen, 2007) o *El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford* (*The Assassination of Jessee James by the Coward Robert Ford,* James Mangold, 2007).

Especialmente ilustrativas son las comedias. En IMDb aparecen etiquetadas como wéstern *La quimera del oro* (*The Gold Rush*, Charles Chaplin, 1925) y *Sillas de montar calientes* (*Blazing Saddles*, Mel Brooks, 1974).

Aparte del wéstern, en IMDb *La quimera del oro* está adscrita a los siguientes géneros: comedia, drama, aventuras y romance. Para JustWatch, el filme de Chaplin también es un wéstern, aparte de una comedia, un drama y una película romántica. Para Filmaffinity, es una comedia, un drama y una película de aventuras, pero no un wéstern; mientras que para el Ministerio de Cultura es simple y llanamente una comedia. *La quimera del oro* se desarrolla en el medio oeste americano durante la fiebre del oro, tiene una historia de amor, y como en todas las películas de Chaplin, un fondo dramático que se manifiesta en varias secuencias. La cuestión que se nos plantea es si la existencia de todos estos elementos justifica la pertenencia de la película a todos estos géneros. Y suponiendo que esto fuese así, ¿tendrán todos el mismo peso? Concretando: ¿de qué tiene más *La quimera del oro*? ¿De comedia? ¿De wéstern? ¿De aventura? ¿O de drama? ¿Se parece más a *Con faldas y a lo loco*? ¿A *Centauros del desierto*? ¿A *En busca del arca perdida*? ¿O a *Las uvas de la ira*? Solo hace falta ver a Chaplin caminando al borde del precipicio para ver que estamos ante una comedia más que ante un drama, un wéstern o una película de aventuras, a pesar de que la adscripción a los cuatro géneros nos indique que participa en alguna medida de los elementos característicos de cada uno de ellos.

En cuanto a *Sillas de montar calientes*, la situación es más sencilla. Tanto para IMDb, como para Filmaffinity y JustWatch, además de wéstern es una comedia. El filme forma parte de la serie de parodias de distintos géneros cinematográficos que Mel Brooks hizo en las décadas de los 70 y de los 80. Como ocurre con *La quimera del oro*, la comedia se antepone al wéstern. Lo mismo sucede con *La loca historia de las galaxias* (*Spaceballs*, Mel Brooks, 1987), considerada también una película de aventuras y de *sci-fi*, o *La loca historia del mundo* (*History of the World: Part I*, Mel Brooks, 1981), etiquetada como histórica y musical en IMDb. Todos estos filmes, a pesar de que contengan elementos profílmicos y narrativos característicos de estos géneros, son esencialmente comedias.

En cada género existe, pues, un núcleo definido por una serie de títulos prototípicos, y una zona de influencia o transición en la que se despliegan títulos no prototípicos, pero que tienen algunos rasgos del género. A medida que la participación de los rasgos genéricos es más débil, el filme se va alejando del núcleo prototípico.

2.2.4.3 Los géneros como prototipos

Surge aquí una pregunta: ¿es *La diligencia* un wéstern porque contiene todos los rasgos característicos del género o el wéstern tiene los rasgos característicos que tiene porque fueron definidos por *La diligencia*? Para contestar a esta pregunta, partamos de una idea germinal de Amorós: «Cada género tiene su propio centro de gravedad, el cual reside en un determinado tipo de concepción del mundo, aquella en que se realiza con mayor pureza la esencia del género de que se trata» (Amorós, 1980, p. 185). Esta idea intuitiva del *centro de gravedad* fue desarrollada por la psicóloga cognitivista Eleanor Rosch en su teoría de los prototipos (Rosch & Lloyd, 1978). Frente a la idea de clases o categorías compuestas por elementos

homogéneos y discretos, la teoría de los prototipos propone, en línea con la lógica difusa de Zadeh, el concepto de clases heterogéneas y no discretas en las que habría elementos más representativos que otros de dicha clase. Estos elementos, denominados prototipos, definirían el centro de gravedad del género.

Los primeros trabajos realizados sobre la teoría de los prototipos partían de un estudio (Berlin & Kay, 1969) sobre la categorización de los colores en diferentes lenguas. A diferencia de los estudios antropológicos de este tipo, centrados en identificar las diferencias entre culturas, sus autores subrayaron el hecho de que, a pesar de la enorme diversidad de palabras utilizadas para definir colores, el número de términos empleados para los colores básicos era realmente limitado, no más de 11, en cualquier lengua. Individuos de diferentes lenguas fueron sometidos a una prueba en la que debían identificar entre una carta de colores aquel tono al que hacían referencia los nombres de los colores básicos, y los resultados mostraron que las elecciones realizadas, dentro de la infinita variedad tonal, eran muy similares. Esos valores básicos de color fueron denominados por Berlin y Kay *puntos focales*. En el experimento se pudo constatar además que la definición de los colores no básicos se hacía a partir de los básicos, indicando la proximidad o lejanía a ellos. El espectro cromático, de esta forma, era concebido lingüísticamente, no como un conjunto de numerosas categorías discretas, sino como un continuo organizado en torno a una serie básica de puntos focales fácilmente identificables, a partir de los cuales se definían el resto de valores tonales.

Este criterio fue el empleado por lo suecos Anders Hård, Lars Sivik y Gunnar Tonnquist (Hård et al., 1996) para proponer un orden cromático no basado en las frecuencias del espectro lumínico o en su composición, sino en la relevancia perceptiva de los tonos. En el Natural Color System (NCS) aparte del negro y el blanco, los colores básicos más relevantes cognitivamente son el rojo, el amarillo, el azul y el verde. Estos cuatro tonos forman dos ejes perpendiculares en torno a los cuales se ubican el resto de matices en un círculo cromático similar a los que propusieron en su día Newton, Goethe o Munsell.

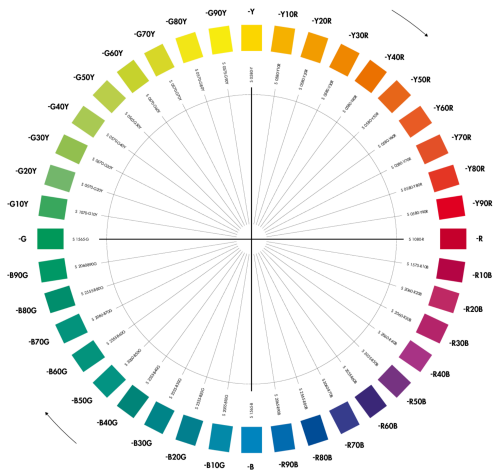


Imagen 28. Rueda de color del Natural Color System (NCS) (Hård et al., 1996)

Tomando como punto de partida el estudio sobre el color de Berlin y Kay, la psicóloga estadounidense Eleanor Rosch concluyó que, perceptivamente, en cualquier conjunto de objetos hay áreas más destacadas que otras y más fácilmente codificables desde un punto de vista lingüístico. Estas áreas destacadas —los *puntos focales* de Berlin y Kay, los *centros de*

gravedad de Amorós— fueron denominados *prototipos* por Rosch. Si bien el punto de partida de la teoría de los prototipos fue la categorización lingüística del color, Rosch señaló que este mismo proceso cognitivo era llevado a cabo a la hora de categorizar cualquier conjunto de objetos, como las formas geométricas o las expresiones faciales de la emoción (1973, p. 125).

> Las categorías psicológicas tienen una estructura interna. Por estructura se entiende que las categorías poseen un significado central (o ejemplos focales) y que las instancias de las categorías difieren en el grado en que se ajustan al significado central o se asemejan a los ejemplos focales.[30]
>
> (Traducido de Rosch, 1973, p. 141)

De esta forma, en el proceso cognitivo que clasifica las emociones, estas no son concebidas como cajones con límites definidos sino espacios configurados en torno a un núcleo central habitado por el prototipo y amplias zonas de transición ocupadas por ejemplares periféricos. Esta estructura interna de la categoría permite identificar a sus elementos no por la posesión de determinadas características, sino por su cercanía o lejanía a los ejemplares prototípicos.

En sentido inverso, este proceso cognitivo se daría también durante el aprendizaje que los individuos hacen de las categorías. En lugar de analizar lógicamente las características que posee un objeto para determinar a qué categoría pertenece, lo que haríamos es recurrir al prototipo que mejor ejemplifica esas características para conocer la categoría.

> […] los sujetos de una cultura que (a) no poseían inicialmente conceptos de tono o forma podían aprender los nombres de los supuestos prototipos naturales con mayor rapidez que con otros estímulos, incluso cuando los prototipos naturales no eran los miembros centrales de las categorías; (b) los miembros de esa cultura podían aprender con mayor facilidad los conceptos de tono y forma cuando los supuestos prototipos naturales eran los miembros centrales de las categorías que cuando estas se organizaban de otras maneras; y (c) al menos en el caso de las formas, los sujetos tendían a distorsionar su definición de la categoría hacia el prototipo natural; es decir, tendían a elegir el prototipo natural como el miembro más típico de la categoría, incluso cuando este era periférico.[31]
>
> (Traducido de Rosch, 1973, p. 141)

Según la teoría de los prototipos, en cualquier conjunto de objetos existen elementos destacados que estructuran al resto de elementos y que ejercen un papel decisivo en la comprensión del mismo. Estos prototipos existen en el procesamiento cognitivo del color, pero también en el de otras categorías como la emoción.

En la representación paramétrica de las emociones observábamos una nube de más de 300 puntos que demuestra que la experiencia emocional no es discontinua, es decir, que los estados emocionales no constituyen compartimentos estancos —o estás triste o estás enfadado—, sino un continuo. Sin embargo, no tenemos una palabra para cada estado emocional. Como vimos en la parte dedicada a las emociones, existe un considerable número de palabras en cada idioma para precisar el matiz emocional de cada situación, atendiendo a su intensidad, a su composición o al contexto argumental en el que se produce. Por ejemplo,

---

[30] Psychological categories have internal structure. By structure it is meant that categories possess a core meaning (or focal examples) and that instances of categories differ in the degree to which they fit the core meaning or are like the focal examples. (Rosch, 1973, p. 141)

[31] […] it was shown that subjects from a culture which did not (a) initially possess hue or form concepts could learn names for the presumed natural prototypes faster than for other stimuli even when the natural proto types were not the central members of categories; (b) that members of that culture could more easily learn hue and form concepts when the presumed natural prototypes were the central members of categories than when the categories were organized in other ways; and (e) that, at least for the forms, subjects tended to "distort" their definition of the category toward the natural prototype; that is, they tended to choose the natural prototype as the most typical member of the category even when it was actually peripheral. (Rosch, 1973, p. 141)

podemos estar tristes, pero esa tristeza es diferente si lo que sentimos es desamor, desesperanza, depresión o simple desánimo. Podemos afirmar, sin embargo, que todas ellas remiten a la tristeza como emoción prototípica en torno a la que gravitan los diferentes matices emocionales.

En su artículo sobre el concepto de emoción visto desde una perspectiva de los prototipos, Fehr y Russell (1984) recogieron los resultados de siete experimentos con los que buscaban identificar los prototipos lingüísticos de la emoción. En uno de ellos, pidieron a los sujetos participantes elegir entre un listado de más de 300 palabras aquellas 20 que representaran lo que, para ellos, es una emoción. Las 7 palabras más mencionadas fueron: felicidad, ira, tristeza, amor, miedo, odio y alegría, es decir, las cuatro emociones fundamentales de nuestro modelo —alegría, tristeza, ira, miedo—, más un par de opuestos elementales —amor, odio— y un último término unificador: felicidad. Estos términos aparecieron de manera recurrente en los otros seis experimentos, de tal forma que Fehr y Russell pudieron concluir la existencia de una estructura interna en el concepto de emoción. De esta manera, la mejor manera de comprender las emociones, igual que sucede con los colores, no es a través de una definición, sino mediante los prototipos que mejor ejemplifican dicha categoría.

Cognitivamente, el cine funciona de la misma manera que los colores o las emociones: miles de ejemplares diferentes se ordenan en torno a un número reducido de prototipos:

> Intentar determinar si una película (por ejemplo, *Psicosis*) es de terror o no es un proceso que, para el espectador común, implica una comparación aproximada con un ejemplar de la película de terror. […] Las categorías del mundo real (como la emoción) tienen límites imprecisos, y realizamos comparaciones probabilísticas con nuestros prototipos utilizando métodos decididamente poco clásicos que se asemejan más a las matemáticas de la «lógica de conjuntos difusos» que a la lógica lineal de las computadoras.[32]
>
> (Traducido de Smith, 2003, p. 16)

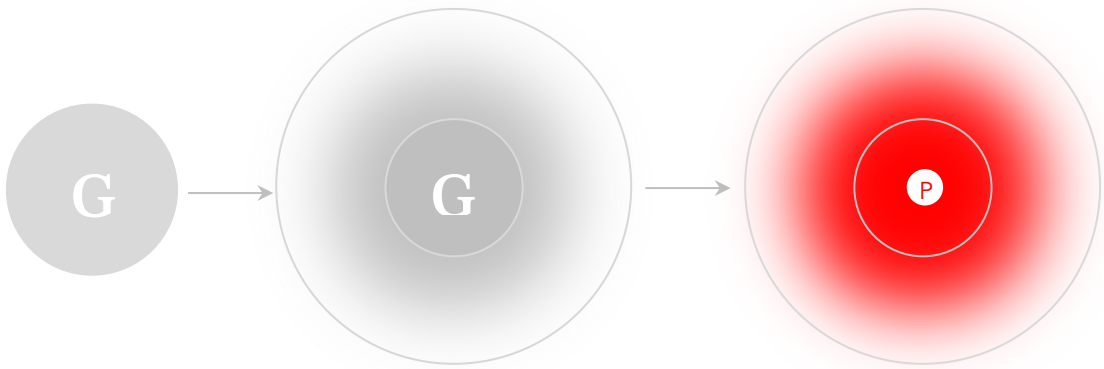


Imagen 29. Taxonomía basada en prototipos

[32] Trying to determine if a film (e.g., *Psycho*) is a horror film or not is a process that, for ordinary viewers, involves a rough comparison with an exemplar of the horror film. […] Real-world categories (such as emotion) have imprecise boundaries, and we make probabilistic comparisons with our prototypes using decidedly unclassical methods that resemble the mathematics of "fuzzy set logic" more than they resemble the linear logic of computers. (Smith, 2003, p. 16)

Las actuales teorías sobre géneros siguen el planteamiento de Smith y tienden a definirlos como prototipos (Bondebjerg, 2015, p. 160). De este modo, los géneros quedarían definidos para el espectador, más que por una serie de rasgos, por una serie de títulos. Esto no significa que los géneros no tengan esas características compartidas de contenido, estructura, estilo y función, sino que tanto espectadores como creadores comprenderán con más claridad la naturaleza de un género viendo sus títulos más emblemáticos que analizando el listado de sus características esenciales.

Esta perspectiva implica la conveniencia de identificar una serie de títulos arquetípicos para cada género. El wéstern, por ejemplo, quedaría definido por un puñado de largometrajes que, a lo largo de la historia, se han erigido como prototipos del género. Si atendemos a los wésterns mejor valorados por los usuarios de IMDb, podríamos proponer como prototipos del género la siguiente lista: *La diligencia* (*Stagecoach*, John Ford, 1939), *Murieron con las botas puestas* (*They Died with Their Boots On*, Raoul Walsh, 1941), *Solo ante el peligro* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952), *Raíces profundas* (*Shane*, George Stevens, 1953), *Río Bravo* (*Rio Bravo*, Howard Hawks, 1959), *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956), *Sin perdón* (*Unforgiven*, Clint Eastwood, 1992), *Grupo salvaje* (*The Wild Bunch*, Sam Peckinpah, 1969), *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962), *El bueno, el feo y el malo* (*Il buono, il bruto, il cativo*, Sergio Leone, 1965), *Dos hombres y un destino* (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, George Roy Hill, 1969), *Bailando con lobos* (*Dancing with Wolves*, Kevin Costner, 1991), y *Django desencadenado* (*Django Unchained*, Quentin Tarantino, 2012). Los prototipos no son eternos, cambian con el paso del tiempo. En los años 10 y 20, los prototipos del wéstern eran las películas de Tom Mix, William S. Hart y Bronco Billy, películas cortas de pura acción, tramas sencillas y escaso desarrollo dramático que condujeron al género a su agotamiento en la década de los 30. Con *La diligencia* nació un nuevo prototipo de wéstern, más dramático, en el que la acción es equilibrada con personajes y conflictos más complejos y variados. Así, con cada irrupción destacada se incorporan nuevos prototipos al género que lo modifican desplazando su centro de gravedad y configurando una nueva *constelación arquetípica*. Como las estrellas que definen una constelación o las ciudades que vertebran un territorio, ni todos los prototipos brillan con la misma intensidad ni constituyen un listado cerrado. Se podrían añadir o eliminar títulos, pero lo fundamental de la teoría de los prototipos es la importancia estructural de ese número limitado de títulos (ya sean 3, 4 o 12) para ordenar el conjunto de los más de 9000 wésterns catalogados como tales en IMDb.

Colores, emociones y géneros se organizan, pues, en estructuras isomorfas, lo que nos permitirá establecer conexiones entre ellas. Así, podríamos crear un modelo en el que a cada emoción, definida por un determinado color, le correspondiese un conjunto de géneros definidos por su emoción dominante.

2.2.4.4 Los géneros como civilizaciones

En 1947 Wellek y Warren propusieron con singular éxito la metáfora de la «institución» para explicar la naturaleza de los géneros.

> El género literario es una «institución», como lo es la Iglesia, la Universidad o el Estado. Existe no como un animal, o incluso como un edificio o una capilla, una biblioteca o un Capitolio, sino como existe una institución. Cabe trabajar, expresarse a través de instituciones existentes, crear otras nuevas o seguir adelante en la medida de lo posible sin compartir políticas o rituales; cabe también adherirse a instituciones para luego reformarlas.
>
> (Wellek & Warren, 1974, p. 271-272)

La metáfora, recogida posteriormente por numerosos autores (Abad Nebot, 1985, p. 14; Altman, 2000, p. 130; Todorov, 1988, p. 38, Vernet, p. 109), ilustraba algunos aspectos de los géneros a los que no se les había dado la suficiente importancia.

En primer lugar, la institucionalidad de los géneros reflejaba la naturaleza dual que Todorov formularía oponiendo los *géneros históricos* a los *géneros teóricos*: «los primeros resultarían de una observación de la realidad literaria, los segundos, de una deducción de índole teórica» (Todorov, 2005, p. 22). Los géneros teóricos subrayan la necesidad que subyace a toda teoría de establecer una característica, atributo o variable, cuyos diferentes valores determinen una serie de categorías fundamentales o estructurales que, a modo de grandes contenedores o puntos cardinales, den cabida y soporte a los géneros históricos, que serían «un subconjunto del conjunto de los géneros teóricos complejos» (Todorov, 1988, p. 38). Los géneros teóricos equivalen a expresiones tales como «formas fundamentales de presentación de la literatura», «formas naturales», «conceptos fundamentales», «actitudes fundamentales», «géneros fundamentales», «formas de presentación literaria» o simplemente «macrogéneros» (Genette, 1979; Silva, 2005, p. 176; Spang, 1993, p. 26), expresiones propuestas por otros críticos y que hacen referencia al mismo concepto supragenérico que subyace en los *géneros teóricos* de Todorov. La clásica estructura trimembre —Épica, Lírica, Drama— propuesta por Platón y mantenida *grosso modo* a lo largo de más de dos mil años es una suerte de sistema de géneros teóricos que estructurarían la relación entre los géneros históricos como la novela, la poesía pastoril, el soneto o la tragedia, pues como precisa Todorov «los géneros son unidades que pueden describirse desde dos puntos de vista diferentes, el de la observación empírica y el del análisis abstracto» (Todorov, 1988, p. 36). Las instituciones, como los géneros teóricos, están ahí para ser ocupadas a lo largo de la historia. El Congreso de los Diputados es el Congreso desde que lo fundara Isabel II, independientemente de los políticos que lo ocuparan y las ideas que defendieran. Las diferentes formas o estructuras políticas que se sucedieron a través de los siglos y que dieron contenido a la institución—la Restauración, la II República o la actual democracia, entre otras— equivaldrían a los géneros históricos. La institucionalidad metafórica de los géneros resuelve y hace compatibles, de esta forma, las visiones teórica e histórica de la literatura, dando sentido y orden, a través de la ficción de la teoría, al caos de la realidad literaria.

En segundo lugar, el carácter institucional de los géneros subraya el aspecto competitivo de la creación artística. Las instituciones son lugares desde los que se ejerce el poder. Despiertan la ambición del político por ocupar las sillas desde la que gobernar e imponer la voz propia. En el ámbito artístico, en muchas ocasiones imbuido por una pátina de ingenuo romanticismo, la ambición del artista juega un papel fundamental en el desarrollo de la carrera profesional y en el posterior establecimiento del canon histórico. En el cine, por su dimensión industrial y económica, es más evidente que en cualquier otra disciplina artística, cuya producción requiere de menos recursos. La industria del cine es competitiva, desde la selección de los equipos técnico y artístico, hasta los resultados del *box office*, pasando por la búsqueda de la financiación y la participación en festivales. Los géneros, como cristalización de la forma que conecta con la sensibilidad de una época y lugar, son el paradigma del éxito cinematográfico, el trono de la institución narrativa desde la que se impone un relato y una visión del mundo.

En línea con la metáfora institucional de Wellek y Warren, la lógica difusa y la teoría de los prototipos nos invitan a proponer una nueva metáfora que recoge con más intensidad estas ideas: el género cinematográfico es una *civilización*.

Los géneros teóricos serían territorios por conquistar y los géneros históricos, las civilizaciones que los ocupan. Los géneros históricos, como las civilizaciones, nacen, crecen, y tras alcanzar su plenitud, entran en decadencia y desaparecen, dando paso a un nuevo género que lo reemplazará. Los géneros teóricos, como los territorios, son una geografía, un clima, una atmósfera, sobre la que se erigen los géneros históricos, que los condiciona pero no los determina.

Los artistas, al amparo de un género histórico, intentarían conquistar los territorios configurados por los géneros teóricos con el arma de su estilo. Cada una de sus obras es una batalla, cada éxito, una victoria. A pesar de las ambiciones de los artistas, solo unos pocos conseguirán su objetivo: un éxito tan grande que el público demande más obras de ese tipo. Este primer éxito convertido en arquetipo original atraerá, como las ciudades recién fundadas de un Imperio incipiente, nuevos habitantes, nuevos artistas en busca de fortuna seducidos por la novedosa forma artística. Tanto el autor como el nutrido ejército de epígonos crearán sus siguientes obras según el modelo del arquetipo original. A este se añadirán otras muchas obras, parecidas a la primera, con la misma ambición: repetir el éxito primigenio. Con el estreno de cada obra y con cada nuevo éxito, el Imperio crece y se vuelve más poderoso, más rico, más ambicioso. Cada película nueva que se hace cuenta con presupuestos mayores, campañas de publicidad más agresivas, y atrae a más gente. El territorio conquistado crece hasta tal magnitud que los nuevos éxitos se celebran con una nueva bandera, la de un nuevo género histórico, bautizado por un crítico sancionador, que sustituirá al anterior.

Así sucedió con la ciencia ficción. En los años 70 el género épico por excelencia, el wéstern, entró en decadencia. El público se había cansado del género y paulatinamente su producción fue menguando hasta que en 1977 apenas se produjeron seis en Estados Unidos. En España, el último *spaghetti* wéstern filmado —*California* (Michele Lupo, 1977)— data de ese mismo año. El género prácticamente había desaparecido, dejando desierto el territorio de la épica. Ya no había historias de venganza, de tesoros que buscar o de reinos que conquistar que sedujeran al público. Ese territorio estaba esperando que alguien lo ocupara, y ese alguien fue George Lucas con *La guerra de las galaxias* (*Star Wars: Episode IV – A New Hope*, George Lucas, 1977), estrenada precisamente en 1977. De ella se dijo que era un wéstern en el espacio (Altman, 2000, p. 46-47; King, 2016, p. 43), afirmación que no iba desencaminada, pues Lucas prácticamente plagió el argumento de *La fortaleza escondida* (*Kakushi-toride no san-akunin,* Akira Kurosawa, 1958) para escribir el guion de *La guerra de las galaxias* (Kaminski, 2008, p. 47-53). Si el género de las *jidai-geki* de Kurosawa habían inspirado anteriormente wésterns como *Los siete magníficos* (*The Magnificent Seven*, John Sturges, 1960), *La muerte tenía un precio* (*Per qualque dollare in più*, Sergio Leone, 1964) o *Cuatro confesiones* (*The Outrage*, Martin Ritt, 1964), ahora proporcionaba otro argumento para que un nuevo género, la ciencia ficción, ocupara definitivamente el espacio hasta entonces colonizado por las películas del oeste: el territorio de la épica.

Análisis similar se puede hacer del territorio del suspense. Ocupado en los años 20 por el expresionismo alemán de Fritz Lang y Murnau, en los años 30 el terror de la Universal y el cine de gánsteres colonizan el espacio. Las dos siguientes décadas pertenecen al *noir* y al *thriller* de Hitchcock, hasta que el estreno de *Psicosis* marca un punto de inflexión en el reino que abre la vía al terror y al *gore* que ocuparán la zona en los años 70, 80 y 90.

La misión ahora es descubrir qué aspectos definen esos territorios, qué rasgos caracterizan los *géneros teóricos* sobre los que nacen, se desarrollan y desaparecen los *géneros históricos*.

2.2.4.5 Resumen

1. Los *géneros históricos* son los géneros observables y reconocibles a lo largo de la historia. Los géneros históricos poseen unos determinados rasgos estilísticos, estructurales, funcionales y de contenido.
2. Los *géneros teóricos* son una abstracción de la teoría de géneros que organizan estructuralmente a los géneros históricos. Los géneros históricos son un subconjunto de los géneros teóricos.
3. La totalidad de los géneros teóricos constituye el *espacio fílmico*.
4. El *sistema de géneros* es la estructura formada por los géneros teóricos y los géneros históricos, estructura que subyace y da sentido al espacio fílmico.
5. La historia de los géneros es la historia de la *conquista del espacio fílmico*. En su nacimiento, el género histórico conquista una región del espacio fílmico hasta alcanzar, como las civilizaciones, una plenitud económica, de forma, contenido y estilo. Cuando el género entra en decadencia, la región conquistada del espacio fílmico va quedando paulatinamente desierta, invitando a la aparición de un nuevo género que la colonice.
6. Los géneros históricos son *conjuntos difusos* sin fronteras fijas. Estos conjuntos difusos tienen tres zonas: el núcleo genérico delimitado por la línea de inclusión; la zona de transición ubicada entre la línea de inclusión y la línea de exclusión; y el espacio no genérico situado más allá de la línea de exclusión.
7. Los géneros históricos quedan definidos por una serie limitada de títulos de éxito, los *prototipos* o *arquetipos* del género.
8. Los *rasgos* de un género histórico quedan determinados por los rasgos de sus arquetipos. Todas las películas del núcleo genérico son combinación lineal de los rasgos arquetípicos del género.
9. Las obras cinematográficas participan de un género en función de su *proximidad a los arquetipos* que lo definen. Las obras que se sitúan en el interior del núcleo genérico pertenecen plenamente al género. En la zona de transición, las obras presentan un grado de genericidad.
10. El *grado de genericidad* es el valor entre 0 y 1 de la medida en que la obra participa del género y es inversamente proporcional a la distancia de la obra al prototipo más cercano. En la *línea de inclusión*, el grado de genericidad vale 1. En la *línea de exclusión*, el grado de genericidad vale 0.

2.2.5 LA ESENCIA DE LOS GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS

Una vez definida la estructura de nuestro sistema, con un conjunto de géneros teóricos que articula y da sentido al conjunto de géneros históricos, es necesario identificar el aspecto o aspectos de la obra artística que contribuyen de un modo más determinante en la configuración de los géneros. Este aspecto, que debe ser el elemento rector del conjunto de géneros teóricos, puede considerarse como la esencia de los géneros y remitirá, necesariamente, a la esencia de la condición humana: «La pregunta por la esencia de los

conceptos genéricos conduce por su propia dinámica a la pregunta por la esencia del hombre. Así, la poética fundamental se convierte en contribución de la ciencia de la literatura a la antropología filosófica» (E. Staiger, 1966, p. 10).

Los criterios para clasificar un conjunto de objetos pueden ser infinitos. Los discursos fílmicos se pueden clasificar por su duración, por orden alfabético, por el año de producción, por la cantidad de diálogos, por su condición sonora o silente, por ser en blanco y negro o en color, etc. (Altman, 2000, p. 45). Por ejemplo, *El hombre que mató a Liberty Valance* y *Matar a un ruiseñor* son dos películas en blanco y negro, comparten el verbo 'matar' en su título, están rodadas el mismo año —1962— y duran prácticamente lo mismo —123 y 129 minutos respectivamente—. Sin embargo, la película de John Ford se parece más a *Grupo salvaje* o *Sin perdón*, que a *Matar a un ruiseñor*. Resulta evidente que no todos los aspectos de una obra son relevantes a la hora de establecer una taxonomía útil para espectadores y creadores. Ahora bien:

> Dentro de un mismo género, se puede crear una infinidad de discursos. De esta conclusión surge una pregunta crucial: ¿qué características de un discurso deben mantenerse constantes para conservar su clasificación genérica? ¿Y qué características pueden modificarse para permitir la construcción del género?[33]
>
> (Traducido de Halliday & Hasan, 1985, p. 98)

En definitiva: ¿en qué se parecen las películas para que pertenezcan al mismo género? ¿Qué características o «rasgos» (Tomachevski, 2012, p. 310) comparten *Grupo salvaje*, *Sin perdón* y *El hombre que mató a Liberty Valance* para que sean consideradas integrantes de un grupo significativo denominado 'wéstern'?

Para responder a esta pregunta, Altman recogía tres aproximaciones diferentes. En primer lugar, están los críticos como él que ubicaban la genericidad en las propiedades textuales. Estos críticos llegaban a la conclusión de que:

> el enlace de la semántica y la sintaxis es capaz, por sí mismo, de estabilizar el vocabulario y la atribución de género (aportando una prueba contundente —pero circular— de que el género se sitúa precisamente en el texto).
>
> (Altman, 2000, p. 130)

En general, es la línea seguida por la mayoría de los críticos. Tomando como referencia la terminología de Charles Morris, Todorov (1988, p. 37) señala los aspectos semánticos, sintácticos y pragmáticos del discurso como determinantes del género. Sánchez Noriega afirma que los géneros se caracterizan por «la especialización de su contenido narrativo», y que pueden definirse por «limitaciones espaciales y temporales, como el wéstern […] o el histórico, […] por el tratamiento de la historia, […] la materia expresiva (musical) y por otros rasgos». Afirma también que las películas pertenecen a un género «porque responden a un mismo patrón o estructura» (2002, p. 98). A la lista de Sánchez Noriega podríamos añadir: actores recurrentes, elementos escenográficos, fotografía, música… Propiedades textuales al fin y al cabo.

En segundo lugar, como alternativa al enfoque dominante, Altman señala a los críticos:

---

[33] An infinity of variant text can be created within any one given genre. The question that arises from this conclusion is an important one indeed: what features of a text must be held constant to hold its genre classification constant? And what features of the text can be varied to allow the construction of the genre? (Halliday & Hasan, 1985, p. 98)

> que insisten en que el poder de los géneros se debe a que encarnan necesidades y preocupaciones humanas básicas. Muchos críticos de este tipo, como Northrop Frye, invocan la psicología de los arquetipos de Jung; otros, como Torben Grödal, recurren a la psicología cognitiva.
>
> (Altman, 2000, p. 130)

Esta perspectiva es perfectamente compatible con la primera. Los productores hacen películas para vender entradas, y para conseguirlo tienen que darle al espectador algo que necesite o desee. Los géneros, con unas determinadas características compositivas, se lo dan, por eso funcionan.

En tercer lugar, Altman presenta la perspectiva de aquellos investigadores para quienes:

> las estructuras textuales no se encuentran en el texto, sino en una determinada interpretación de este. Dependen en gran medida, por lo tanto, de las instituciones que rigen y apoyan las estrategias de interpretación específicas.
>
> (Altman, 2000, p. 130)

Que los productores y los críticos tienen un papel fundamental en la formación de los géneros es incuestionable, pero como hemos visto en los procesos genéricos, es la respuesta positiva del espectador a una determinada obra la que abre el camino a la formación del género. Ni las películas ni los libros vienen con manual de instrucciones. Suponer que la interpretación de los filmes viene determinada por los críticos significa atribuir un alcance desproporcionado a su labor, pues ni todos los espectadores leen las críticas de cine, ni las opiniones de los críticos determinan necesariamente el éxito o fracaso de una película.

La primera perspectiva pone el foco en los rasgos formales de la obra, la segunda y tercera en el proceso de recepción. Ambos resultan esenciales para comprender la naturaleza genérica, pues, el género debe entenderse «como agrupación de obras literarias basadas teóricamente tanto en la forma exterior (metro o estructura específicos) como en la interior (actitud, tono, propósito; dicho más toscamente, tema y público)» (Wellek y Warren, 1974, p. 278).

ASPECTOS DE LOS SISTEMAS DE GÉNEROS			
SPANG	GUILLÉN	SCHAEFFER	RAIBLE
Enunciación	Creación	Enunciación	Modo Medio
Tema		Semántica	Objeto Realidad
Métrica Extensión Estilo	Estructura	Sintaxis	Estructura
Sociología	Sociología		
Historia	Historia Comparativa		
Función		Función	
Registro			Situación
	Pragmática	Recepción	

Tabla 11. Aspectos considerados en los sistemas de géneros de Kurt Spang, Claudio Guillén, Jean-Marie Schaeffer y Wolfgang Raible (Elaboración propia)

Esta perspectiva multifactorial es la más extendida en la actualidad. Spang (1993, p. 31-39) tiene en cuenta criterios cuantitativos —el criterio de la extensión—, criterios temáticos, criterios históricos y sociológicos, y finalmente, criterios lingüístico-enunciativos, entre los que se encuentran los rasgos métricos, estilísticos, enunciativos, funcionales y de registro. En la misma línea, Guillén (1985, p. 141-150) subraya la importancia de seis aspectos o perspectivas desde los que abordar el fenómeno: la perspectiva histórica, la perspectiva sociológica, la perspectiva pragmática (desde el punto de vista del lector o espectador), la perspectiva creativa (desde el punto de vista del autor), la perspectiva estructural y la perspectiva comparativa. Por su parte, Schaeffer (2006, p. 55-90) establece cinco niveles: el nivel de la enunciación, el nivel de la recepción —destino en el original—, el nivel de la función, el nivel semántico y el nivel sintáctico, en el que se integran los rasgos gramaticales, estilísticos, fonéticos, prosódicos, métricos y de organización macrodiscursiva. Y Raible (1990, p. 331-336) dimensiona los géneros en seis aspectos: la situación comunicativa, el ámbito del objeto, la dimensión estructural, la relación entre el texto y la realidad, el medio y los modos de presentación lingüística.

Como vemos, los aspectos, dimensiones o perspectivas que se pueden adoptar para clasificar los géneros son numerosas. A veces, los autores definen aspectos muy parecidos —por ejemplo, el ámbito del objeto de Raible es similar al criterio temático de Spang y al nivel semántico de Schaeffer— y en otras ocasiones coinciden plenamente —la perspectiva histórica de Guillén y Spang—, lo que muestra un solapamiento entre las diferentes perspectivas que convendría unificar para disponer de un modelo integral del género. Con tal objetivo, y partiendo de la premisa de que todo acto cinematográfico es un acto de lenguaje, nos apoyaremos en los modelos lingüísticos más extendidos para evaluar de un modo riguroso los aspectos que determinan las variedades lingüísticas y discursivas. Se procede, a continuación, a examinar las teorías de Jakobson, Austin, Searle, Kerbrat-Orecchioni, Halliday, Stevens y McIntosh para diseñar un modelo semiótico general que explique las variedades genéricas.

2.2.5.1 Los géneros como actos de lenguaje

Un discurso —léase largometraje— es siempre un acto de lenguaje (Todorov, 1988, p. 36). La acción de hacer y ver una película es, ante todo, un *acto comunicativo* y un *acto de lenguaje*, entendido este como una extensión a sistemas semióticos no lingüísticos del concepto de acto de habla de Austin y Searle.

Un acto de lenguaje se concreta en una variedad discursiva que toma forma con una variedad lingüística determinada. Tanto la elección de la variedad discursiva como de la variedad lingüística quedan determinadas tanto por el objetivo que tiene el emisor con su acción, como por la naturaleza del acto de lenguaje. Así pues, los géneros discursivos vendrán determinados por el valor que tomen las diferentes dimensiones que definen el acto de lenguaje. Procedamos a su análisis.

Dentro de los actos de habla (o de lenguaje) es clásica la distinción entre la situación de habla «normal» o performativa, y la diferida o asimétrica (Austin, 1962; Searle, 1974; Wunderlich, 1971). Esta distinción equivale a la dicotomía en la retórica clásica entre el *sermo* ordinario —el discurso que se da en presencia de los interlocutores— y el *sermo absentis ad absentem* —el discurso en diferido en el que no están simultáneamente presentes los interlocutores y que no permite un intercambio de papeles—. El acto cinematográfico es un acto de lenguaje que pertenece, obviamente, al segundo tipo.

Searle (1974, p. 31-34) considera que los actos de habla tienen tres dimensiones fundamentales:

- Una *dimensión locutiva*, constituida por el propio acto de hablar que lleva a cabo el ser humano.
- Una *dimensión ilocutiva*, constituida por la intención del hablante. Según la finalidad que este tenga los actos ilocutivos pueden ser representativos, directivos, compromisorios, declarativos, afirmativos y expresivos.
- Una *dimensión perlocutiva*, constituida por los efectos que tiene el discurso en el hablante.

Con esta clasificación, Searle pone el foco en la función del discurso al plantear dos cuestiones fundamentales: ¿para qué usa el lenguaje quien lo usa?, y ¿qué efectos tiene en el interlocutor? En la misma línea, Beaugrande y Dressler (1997, p. 201-224) consideran que la primera de las acciones que ejecuta el lector-espectador al procesar cognitivamente un texto literario o fílmico es determinar la función del discurso (Calsamiglia Blancafort, 1999, p. 264).

2.2.5.1.1 Género y función comunicativa

Recordemos las funciones del lenguaje definidas por Jakobson. Según el lingüista ruso, el lenguaje tiene una serie de funciones orientadas a cada uno de los seis elementos que integran el esquema de la comunicación diseñado por él mismo (Jakobson, 1963, p. 213-214).

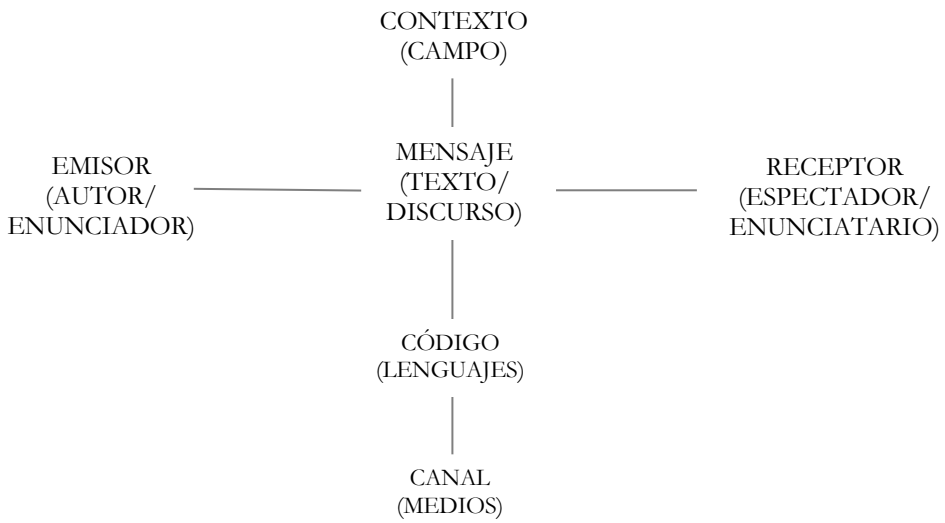


Imagen 30. Modelo comunicativo de Jakobson

Así, las posibles funciones de cualquier acto de lenguaje serían las siguientes:

- Función referencial: orientada al contexto o referente, consiste en representar la realidad a la que hace referencia.
- Función emotiva: orientada al emisor, consiste en expresar la actitud del hablante, emisor o enunciador hacia la realidad a la que hace referencia con su mensaje.
- Función fática: orientada al canal, consiste en establecer, asegurar o comprobar la existencia de la comunicación entre los interlocutores.

- Función conativa: orientada al receptor, consiste en provocar una reacción determinada en el enunciatario —oyente, lector, espectador— que desemboque en la realización de una acción determinada. Se lleva a cabo en el lenguaje verbal a través del imperativo.
- Función metalingüística: orientada al lenguaje o código, consiste en hablar del propio texto con el fin de mejorar la comprensión e interpretación del mismo.
- Función poética: orientada al mensaje, consiste en llamar la atención del receptor con la forma del mensaje. Esta función nos parece redundante con la emotiva, o al menos, no lo suficientemente diferenciada para considerarla separadamente de la función emotiva. Más que una función, la poética es el ámbito técnico (en el sentido aristotélico del término) en el que se realizan el resto de funciones.

Estas seis funciones desarrollaban y completaban las funciones descritas anteriormente por Bühler: la referencial, la expresiva (equivalente a la emotiva de Jakobson), y la apelativa (equivalente a la conativa) que ponían el foco, como los actos de habla de Searle, en los interlocutores y el mensaje.

El propio Jakobson relacionó las características de los géneros literarios con las funciones del lenguaje (García Berrio & Huerta Calvo, 1992, p. 131): el género épico se correspondería con la función referencial, el género lírico con la función emotiva, y el género dramático estaría asociado a la función conativa (Jakobson, en Sebeok, 1974).

En el acto cinematográfico, el emisor o enunciador es el autor de la película, una instancia abstracta resultante de todos los profesionales —directores, productores, actores, guionistas, directores de fotografía, operadores de cámara, etc.— que participan con sus decisiones en mayor o menor medida en la creación del discurso fílmico. El receptor es cada uno de los espectadores. La dimensión ilocutiva de cualquier filme consiste en la producción de sentido (significado y emoción) y es llevada a cabo por el autor de la película. El acto perlocutivo es la reconstrucción de sentido (significado y emoción) y es llevada a cabo por el espectador mediante el proceso interpretativo.

En un acto cinematográfico habitual, el autor no ejerce la función fática: la comunicación está garantizada por el compromiso del espectador, quien ha pagado una entrada para ver la película en una sala o ha elegido ese título en una plataforma. En caso de estar en peligro dicho compromiso, el autor no dispone de ninguna herramienta más allá de su buen hacer para recuperar la atención de un espectador perdido. En el acto cinematográfico, el autor tampoco ejerce la función conativa o apelativa, pues nada puede ordenar al espectador. Del mismo modo, el espectador no puede hacer nada para modificar los acontecimientos que se suceden en la pantalla. Cualquier impulso reactivo del espectador es vertido de forma vicaria en el personaje protagonista y, a diferencia de los personajes de *La rosa púrpura del Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, Woody Allen, 1984), jamás podrá traspasar los límites de la pantalla para modificar el desarrollo de las tramas. La función metalingüística es desarrollada por algunas películas que reflexionan sobre el medio cinematográfico —por ejemplo, *El desprecio* (*Le Mépris*, Jean Luc Godard, 1963), *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) o *El reportero* (*Professione: Reporter*, Michelangelo Antonioni, 1974)— y por documentales que explican la gramática audiovisual u otros aspectos de la producción cinematográfica. Constituyen un porcentaje muy pequeño de la producción audiovisual, y no es la principal de las funciones desarrolladas por un largometraje con fines comerciales.

Si nos preguntamos por la *intención* de cualquier director al hacer una película, ha quedado demostrado que el principal objetivo de cualquier largometraje de ficción es generar una

significación y una emoción concretas en el espectador, que el espectador comparta y haga suya la visión del mundo del cineasta y adopte una postura emocional concreta. Las funciones del acto cinematográfico son pues, ante todo, la referencial y la emotiva, y de ellas dos, la específica de cualquier expresión artística es la emotiva. Dicho de otro modo, la dimensión ilocutiva de un acto cinematográfico consistirá en provocar una emoción, y su dimensión perlocutiva consistirá en experimentar una emoción.

El modelo de Jakobson utilizado para el estudio de funciones comunicativas fue completado años más tarde por Kerbrat Orecchioni (1980, p. 19) con la introducción de una serie de elementos que subrayaban el factor humano en la producción de sentido de un texto. Así, el sentido de un texto viene determinado no solo por la secuencia de enunciados que lo integran, sino que está mediatizado por la cultura e ideología de autores y espectadores, por su psicología, y por su competencia lingüística. El modelo comunicativo de Jakobson queda completado de la siguiente manera:

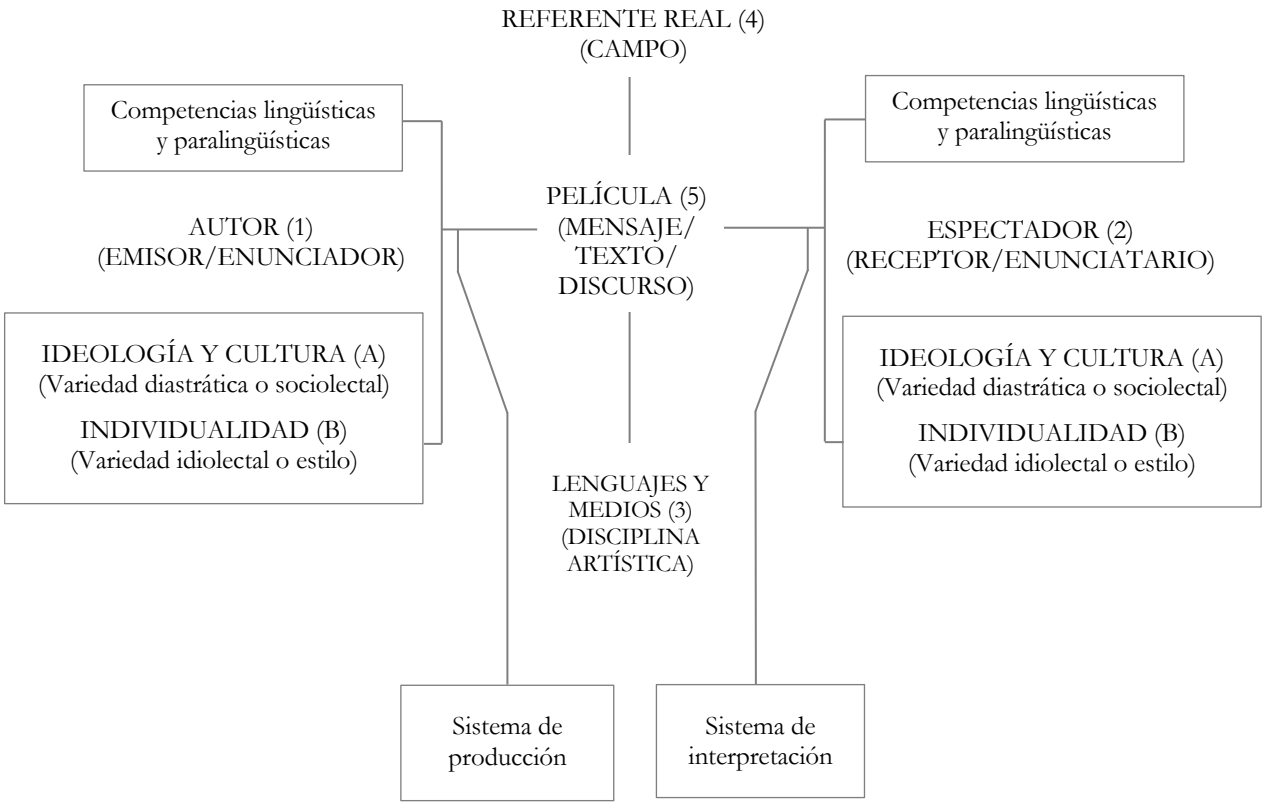


Imagen 31. Modelo comunicativo de Kerbrat-Orecchioni.

Kerbrat Orecchioni viene a realizar una crítica del modelo lineal de Jakobson en el que los sujetos que intervienen en la comunicación son ideales e intercambiables. Para Jakobson un texto correctamente codificado por el autor debía ser correctamente interpretado por el lector, es decir, el sentido durante la emisión del texto debía ser idéntico al sentido en la recepción, pero la realidad muestra cómo un mismo texto puede ser comprendido e interpretado de maneras diferentes con cierto margen de variabilidad. Es lo que sucede cuando el espectador manifiesta «para mí, la película está diciendo…». Para Kerbrat Orecchioni, la interpretación que de un texto fílmico hacen autores y espectadores es un

proceso cognitivo condicionado por varios aspectos. De esta manera, autor y espectador, enunciador y enunciatario, son respectivamente, desde el punto de vista comunicativo, un *sistema de producción* y un *sistema de interpretación* de los discursos, sistemas que vendrán determinados por la serie de dimensiones generales descritas por Kerbrat-Orecchioni: sus respectivas competencias lingüísticas y paralingüísticas (x), las culturas e ideologías dominantes en sus sociedades (y), y el particular contenido psicológico (z) con que cada persona (i) se aproximan al acto comunicativo, ya sea en el rol de autor o de espectador.

Sistema de producción = f_i (x,y,z)

Sistema de interpretación = g_i (x, y, z)

$$f_i\,(x,y,z) = g_i^{-1}\,(x, y, z)$$

$$g_i\,(x,y,z) = f_i^{-1}\,(x, y, z)$$

Para un mismo individuo (i), el sistema de interpretación es la función inversa del sistema de producción. Ambos generan un *estilo*, la forma particular en la que, por ejemplo, Stanley Kubrick hacía sus películas, pero también la particular manera en la que Stanley Kubrick interpretaba las películas que veía. Estas dimensiones generales son condiciones estructurales, es decir, no son elegibles por los interlocutores, sino que vienen dadas por las condiciones históricas, sociales y personales de cada autor y cada espectador.

2.2.5.1.2 Género y variedad lingüística

El modelo general de comunicación de Kerbrat-Orecchioni no incluye, sin embargo, algunos de los factores mencionados por Spang, Amorós o Wellek y Warren. Junto a los géneros discursivos, el otro gran ámbito en el que se dirimen las elecciones de los hablantes es el de los elementos puramente lingüísticos.

Las variedades lingüísticas son las diferentes maneras en que los hablantes usan una misma lengua, atendiendo a criterios geográficos, históricos, sociológicos y situacionales (Coseriu, 1999). En cine, las variedades lingüísticas serían las diferentes maneras en que los cineastas y los espectadores hacen e interpretan las películas en función del país, la época, el género, la edad o la clase social, y la situación. En cierto modo, el ámbito de las variedades lingüísticas interseca el de los géneros discursivos al incluir la situación como uno de los factores. Aun así, la clasificación que establece aporta una perspectiva que pone de relieve factores, hasta ahora pasados por alto, como la época y el lugar de los discursos. Las variedades lingüísticas son las siguientes:

- Variedades *diatópicas*: son las diferentes maneras que tienen los hablantes de usar una lengua debido a la distancia geográfica entre ellos. A pesar de formar parte de un mercado global, las distintas cinematografías nacionales presentan diferencias reconocibles en el uso de los diferentes lenguajes de que se vale el cine. Hallamos diferencias en la fotografía, en el ritmo, en la estructura narrativa, en la interpretación. De esta manera, hablamos de escuelas o movimientos ligados comúnmente a un territorio o país, como la *nouvelle vague* francesa, el neorrealismo italiano o el expresionismo alemán. Este factor geográfico también sirve para caracterizar algunos géneros, subgéneros o ciclos. Por ejemplo, en España nació y se desarrolló el cine *quinqui* de Eloy de la Iglesia, José Antonio de la Loma o Carlos Saura; en Italia vieron la luz el *giallo* de Dario Argento o Mario Bava y el *spaghetti wéstern* de Leone, Corbucci o Solima; en Francia, el realismo poético de Marcel Carné, Duvivier o Renoir, y el polar de Melville, Becquer o Chabrol. Así, podemos hablar de *variedades genéricas*

diatópicas cuando se reconocen ciclos, géneros o subgéneros asociados a un territorio o nación.

- Variedades *diacrónicas*: determinadas por las diferencias en el uso del habla o la escritura en épocas distintas. Las película hechas en los años 40 están caracterizadas por una serie de elementos técnicos, narrativos y estilísticos que permiten distinguirlas de las realizadas en los años 60, 70, 80, etc. Del mismo modo, y como hemos podido comprobar al estudiar el aspecto procesual de los géneros, estos están en constante transformación, de tal forma que muchos ciclos o subgéneros están asociados no solo a un lugar de producción concreto, sino a un periodo determinado. Por ejemplo, el *slapstick* es una variedad genérica ligada especialmente al cine mudo a pesar de que podamos encontrar réplicas posteriores en el cine de Jerry Lewis o Jim Carrey. Lo mismo sucede con otros ciclos como la *screwball comedy* —acotado entre los años 30 y 40—, el *noir* —años 40 y 50—, o los subgéneros mencionados en el punto anterior: tanto el *giallo* italiano como el *quinqui* español se desarrollaron entre las décadas de los 70 y los 80; el *polar* francés y el *spaghetti wéstern* se extendieron desde principios de los 60 y mediados de los 70, y el realismo poético precursor del *noir* vio la luz en los años 30. La época o periodo determina así las *variedades genéricas diacrónicas*.

- Variedades *diastráticas* o *sociolectales*: son las diferentes formas de uso de la lengua en función del estrato social de los hablantes, es decir, de las diferencias en cuanto a clase social, edad, profesión, género, orientación sexual, etc. En el cine, este tipo de variaciones se traducen en el concepto de *target* comercial, que designa el grupo social al que van destinados los filmes. El factor más determinante en este tipo de variedades es la edad o la orientación sexual, con categorías como cine juvenil o *coming of age*, cine LGTB+ o las *women films*, etiqueta con la que se identificaba el melodrama hollywoodense de los años 30 y 40 por ser un género preferido por el público femenino. En cualquier caso, estas etiquetas hacen referencia tanto al público objetivo como al contenido, presuponiendo que este va a determinar el interés de determinado sector social. Si bien este fenómeno no se puede establecer como relación causal, los datos desglosados del *share* televisivo por franjas de edad y género confirman el sesgo de la audiencia ante personajes muy significados en edad u orientación sexual. Es lo que sucede en las series adolescentes —*Al salir de clase* (Telecinco, 1997-2002), *Física o química* (Antena 3 Televisión, 2008-2011) o *Elite* (Netflix, 2018-2024), por ejemplo— o las series con protagonistas femeninas —*Sexo en Nueva York* (HBO, 1998-2007), *Mujeres desesperadas* (Touchstone Television, ABC Studios, 2004-2012) o *Girls* (HBO, 2012-2017)—, cuyas audiencias presentan significativos sesgos de edad y género. De todas las variedades diastráticas, la más relevante es, sin duda, el cine infantil o familiar, género cuyo contenido y tono está adaptado a los intereses y a la madurez cognitiva y vital de los niños.

- Variedades *idiolectales*: son las diferentes maneras con que los individuos utilizan el idioma. Aunque los miembros de una sociedad compartan gran parte de sus estructuras ideológicas y culturales que permiten la comunicación entre ambos, tanto el autor como los espectadores tienen su particular visión del mundo desde la que practican la producción y la interpretación de los discursos. Equivale al estilo. En cine, la política de autores de *Cahiers du cinéma* llevó al paroxismo la relevancia de las variedades idiolectales al subrayar la personalidad del director como máximo responsable de la obra artística. Así, muchas de las películas de autores como Woody Allen, Alfred Hitchcock, John Ford o Douglas Sirk, reconocibles por poseer un estilo

> y un tono característicos, han trascendido la obra del propio autor para constituirse en los rasgos dominantes de un género. Así, Woody Allen en la comedia, Hitchcock en el *thriller*, Ford en la épica y Sirk en el melodrama, lograron imponer su estilo redefiniendo y fijando las formas del género durante décadas.

Tenemos, pues, los siguientes aspectos adicionales que caracterizan los géneros cinematográficos: el país de producción y recepción —variedades diatópicas—, la época histórica —variedades diacrónicas—, la edad, clase social o género de los espectadores —variedades diastráticas— y el estilo de los creadores —variedades idiolectales—. A estas variedades se suma una última familia, la de las variedades diafásicas.

2.2.5.1.3 Género y registro

Las *variedades diafásicas* hacen referencia a las diferentes maneras que adopta el hablante en función de la *situación* en la que se produce el acto comunicativo. La comunicación cinematográfica es de tipo diferido, como la de una carta o una novela. Eso no implica que no exista situación, ya que el autor siempre acometerá la producción de su obra con una *intención*. Las variedades diafásicas en la comunicación artística hacen referencia a las condiciones concretas en las tanto autor como espectador eligieron una serie de opciones en sus respectivos procesos de producción e interpretación. En el caso del autor, estas decisiones están ligadas a unas condiciones de producción, a un estado de ánimo y a una intención comunicativa. Del mismo modo, la interpretación que el espectador hace de una película depende de la situación en que tiene lugar el visionado —condiciones de la proyección, estado de ánimo del espectador e *intención* interpretativa—. En lingüística, este conjunto singular de decisiones comunicativas derivadas de la situación —única, concreta, singular— ha sido abordado por la teoría del *registro*.

> Cada vez que un hablante se encuentra en una situación comunicativa se ve en la tesitura de elegir el conjunto de elementos lingüístico-textuales adecuados. Este conjunto de elementos (su presencia, su frecuencia) dibuja el perfil del registro. Los registros no constituyen entidades discretas, con fronteras claras, sino que se dan en un *continuum*, según el mayor o menor grado de presencia de rasgos singulares.
>
> (Calsamiglia Blancafort, 1999, p. 326)

El concepto de *registro* fue introducido en los estudios antropológicos por Halliday, Stevens y McIntosh en 1964 para el análisis de la diversidad textual y presenta muchas similitudes con el de género. Como vemos, al igual que los géneros, los registros son conjuntos difusos sin fronteras nítidas que se dan según la presencia de ciertos rasgos singulares.

La teoría del registro de Halliday se integra en su gramática sistémico-funcional. Según ella, los factores situacionales que determinan el registro son el *campo*, el *modo* y el *tenor*.

El *campo* hace referencia «a la esfera de actividad y a la temática tratada». En un filme se corresponde con el tema y con el ámbito de la realidad retratado para vehicular el tema. Así, por ejemplo, el campo de la guerra queda definido por elementos diegéticos como los aviones, los tanques, las ametralladoras, las bombas, las heridas; por elementos históricos como las batallas, los personajes y los espacios donde se desarrollaron conflictos bélicos reales; por ciertos motivos narrativos, como la conquista o la defensa de una posición, el rescate de prisioneros, la aniquilación de un objetivo, etc. Coincide *grosso modo* con el contexto de Jakobson. Es, básicamente, el contenido de la película.

El *tenor* pone el foco en las personas que intervienen en la comunicación y se divide en tenor personal, interpersonal y funcional. Los dos primeros hacen referencia al estado de los interlocutores durante la comunicación y a la relación que existe entre ellos. Por ejemplo, una

conversación no presenta el mismo registro cuando hablan dos amigos que cuando dialogan un jefe y un subordinado. El léxico, la entonación y la estructura de los enunciados diferirá en función de una serie de aspectos: el estado de ánimo de los interlocutores, la relación que existe entre ambos y, sobre todo, la *intención* del emisor. En la comunicación cinematográfica no existe interacción directa entre autores y espectadores. Cuando el espectador ve la película, hace meses o años que el autor la terminó. Puede ser incluso que el autor haya muerto. Pero esto no significa que no haya relación entre ellos. El tenor interpersonal se manifiesta de la siguiente manera: el autor no conoce a la inmensa mayoría de los espectadores, pero sí tiene un conocimiento de su potencial audiencia en conjunto, a la que puede ver como un *target* comercial. El productor piensa en lo que le puede gustar al público al que se dirige, y en función de ello toma sus decisiones creativas. Por su parte, la disposición y respuesta del espectador ante un filme es diferente si es fan de los actores y el director o si, por el contrario, no los conoce. Así, las expectativas de los espectadores se verán condicionadas por este factor interpersonal. También influye en su disposición y respuesta el ánimo que tenga, que afectará notablemente a la interpretación y al impacto emocional que genere en él la película. De los tres tenores —personal, interpersonal y funcional—, el de mayor importancia en el acto cinematográfico es sin duda el tenor funcional, que hace referencia a la intención comunicativa. En los largometrajes de ficción objeto de nuestro estudio, la principal función, como hemos visto, es la emotiva.

Por último, el *modo* es el factor que se refiere a las diversas formas de canalización o transmisión del mensaje (Halliday & Hasan, 1985, p. 58). Aplicado al acto cinematográfico, hace referencia a los medios y lenguajes empleados (empleo del sonido, del color, de los rótulos…) y a las condiciones de proyección (en la pantalla de un teatro, en un televisor en casa, en un móvil, etc.). En el caso de los largometrajes de ficción, los medios empleados se vieron modificados drásticamente de la época silente a la época sonora. Desde entonces, los medios, si bien han evolucionado con el desarrollo tecnológico y se han traducido en nuevos formatos y soportes de proyección y sistemas de audio, no han supuesto un cambio significativo en el acto cinematográfico.

De los tres elementos de la teoría del registro, comprobamos que el campo está incluido en el modelo Kerbrat-Orecchioni a través del contexto o referente, y que el modo hace referencia al canal, también incluido. El tenor personal hace referencia al factor psicológico, y el tenor interpersonal, aunque pueda tener cierta influencia en los respectivos sistemas de producción e interpretación —a través del *target* comercial y las filias y fobias espectatoriales hacia actores y directores—, no tiene un peso comparable al que posee en otras situaciones comunicacionales. Sin embargo, el tenor funcional introduce el elemento que faltaba en nuestro modelo: el tono emocional.

De hecho, para Halliday y Hasan, registro y género son sinónimos (Halliday & Hasan, 1985), y cada tipo de configuración textual (CC) viene determinada por un conjunto de significados asociados a él a los que se refiere como géneros, que son concebidos como potenciales de significado, es decir, como todos los significados que podrían generarse a partir de un tipo concreto de CC. En cine, la CC que determina el género vendría dada, pues, por el contenido (campo) y el tono emocional (tenor), ya que hemos concluido que la principal intención de un autor es suscitar una emoción en el espectador.

La teoría del registro de Halliday y las variedades lingüísticas se añaden al sistema comunicacional de Jakobson y Kerbrat-Orechioni para configurar un modelo completo que nos permite analizar los diferentes aspectos del discurso cinematográfico susceptibles de ser considerados como criterios para una clasificación genérica.

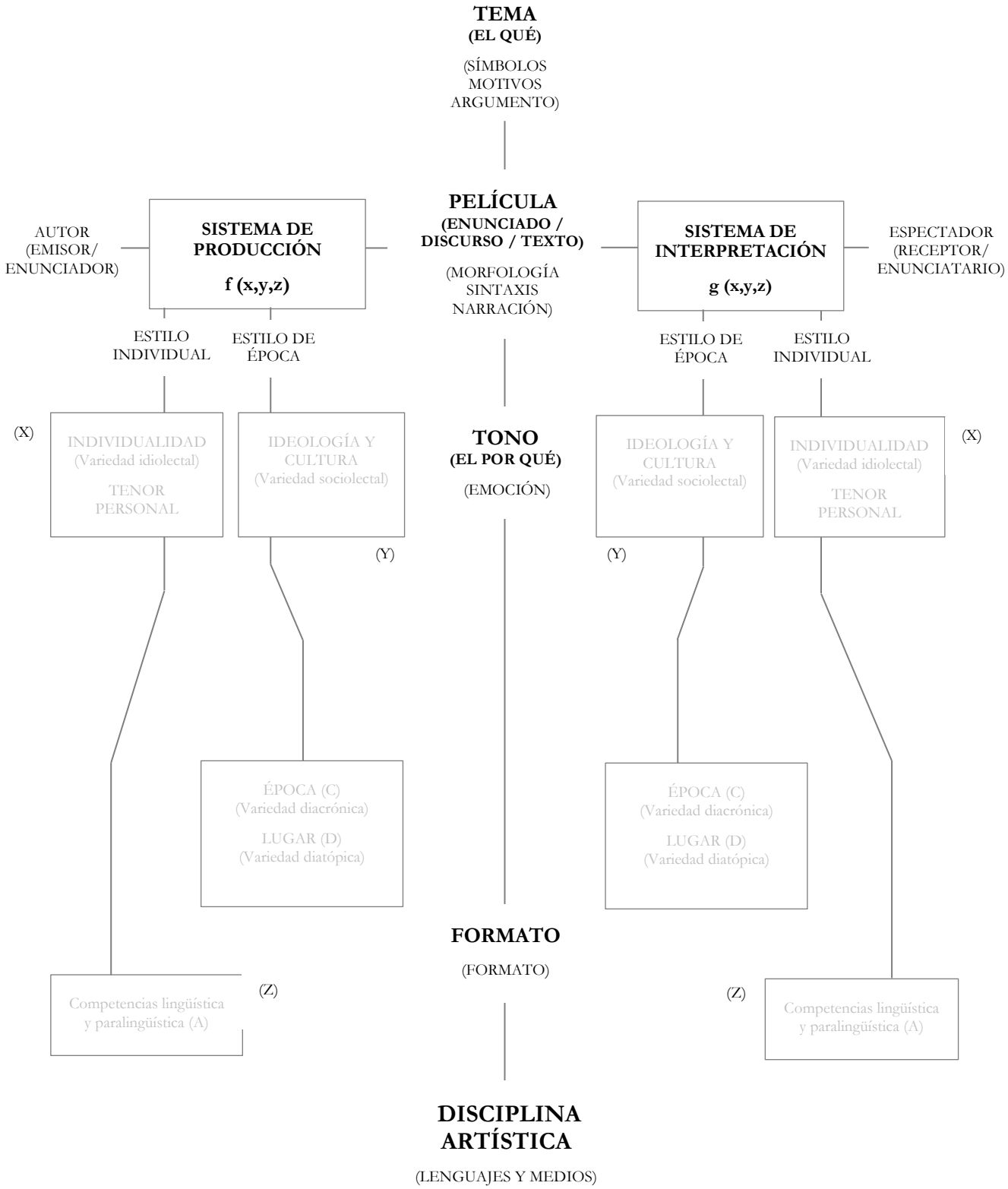


Imagen 32. Sistema general de la comunicación cinematográfica.

2.2.5.1 Los géneros y sus rasgos constitutivos

Según este modelo, tendríamos las siguientes variedades genéricas:

VARIEDADES GENÉRICAS DEL CINE		
ASPECTO	VARIEDAD	EJEMPLOS
SEGÚN LOS MEDIOS Y LENGUAJES	DISCIPLINAS ARTÍSTICAS	ARQUITECTURA ESCULTURA PINTURA FOTOGRAFÍA LITERATURA TEATRO CINE Y TV CÓMIC VIDEOJUEGO RADIO MÚSICA ÓPERA DANZA
SEGÚN EL LUGAR	VARIEDADES DIATÓPICAS: Géneros y subgéneros nacionales	*Wuxia*, *xinxia*, realismo poético francés, polar, neorrealismo italiano, *giallo*, españolada, fantaterror, *spaghetti wéstern*, comedia de la Ealing, terror de la Hammer
SEGÚN EL TIEMPO	VARIEDADES DIACRÓNICAS: Géneros y subgéneros históricos	*Noir*, *screwball comedy*, *slapstick*, 169musical
SEGÚN EL GRUPO SOCIAL	VARIEDADES DIASTRÁTICAS O SOCIOLECTOS Géneros y subgéneros	Cine familiar o infantil, cine LGTB+, *women films*, cine para adultos
SEGÚN EL ESTILO	VARIEDADES IDIOLECTALES: Cine de autor	Cine de Woody Allen, de John Ford, de Hitchcock, etc.
SEGÚN LA ESTRUCTURA	VARIEDADES DE FORMATO: Formatos	Largometraje, cortometraje, mediometraje, *TV movie*, serial de TV, serial diario, *sitcom*
SEGÚN EL CONTENIDO	VARIEDADES TEMÁTICAS: Géneros temáticos	AMOR (Romántico, familiar, amistad, divino) PODER (Libertad, gloria, fracaso, venganza, justicia, igualdad)
SEGÚN EL TENOR FUNCIONAL (EMOCIÓN)	VARIEDADES TONALES: Reinos cinematográficos	ÉPICA DRAMA SUSPENSE COMEDIA

Tabla 12. Variedades genéricas del cine según aspecto

Nuestro recorrido por la teoría de los géneros nos acaba conduciendo de nuevo a los formalistas rusos y a Bajtin:

> Llamaremos cine-género a un conjunto de procedimientos que atañen a la composición, al estilo y al argumento, vinculados a un material semántico y a una intención emocional específicos, pero que entran por completo dentro de un sistema "genérico" determinado del arte, el del cine.
>
> (Piotrovski, 1998, p. 140)

> En resumen, el enunciado, su estilo y su composición, se determinan por el aspecto temático (de objeto y de sentido) y por el aspecto expresivo, o sea por la actitud valorativa del hablante hacia el momento temático. La estilística no comprende ningún otro aspecto, sino que solo considera los siguientes factores que determinan el estilo de un enunciado: el sistema de lengua, el objeto del discurso, y el hablante mismo y su actitud valorativa hacia el objeto. La selección de los recursos lingüísticos se determina, según la concepción habitual de la estilística, únicamente por consideraciones acerca del objeto y del sentido y de la expresividad. Así se definen los estilos de la lengua, tanto generales como individuales. Por una parte, el hablante, con su visión del mundo, sus valores y sus emociones y, por otra parte, el objeto de su discurso y el sistema de la lengua (los recursos lingüísticos): estos son los aspectos que definen el enunciado, sus estilo y su composición.
>
> (Bajtin, 2009, p. 280)

El *enunciado* (al que podemos denominar indistintamente texto, discurso o mensaje), su *estilo* (tanto el estilo creador del autor como el estilo interpretativo del espectador), y su *composición* (estructura o forma) son determinadas por el *tema* (o contenido), la *emoción* (o aspecto expresivo) y la *disciplina artística* (o sistema de lengua).

De las definiciones recogidas, tanto en el ámbito de los estudios literarios, como puramente cinematográficos, se puede concluir que los géneros son un determinado tipo de categorías en las que se ordena la producción literaria o cinematográfica atendiendo a una serie de rasgos comunes. Estos rasgos atienden a cuatro aspectos fundamentales de la obra: la *semántica* —el contenido, significado, tema u objeto aristotélico—, la *sintaxis* —la forma o estructura—, el *estilo* —el modo aristotélico en el que se disponen las relaciones paradigmáticas y sintagmáticas de la obra— y la *función* comunicativa. Dicho de un modo sintético: dado el discurso de un autor producido con los medios propios de una disciplina artística, su género o tipo viene determinado por el *tema*, la *emoción*, la *estructura* y el *estilo*.

Ahora bien, no todos los tipos discursivos son utilizados como géneros, o si lo son, es necesario establecer cierta cautela metodológica y avisar del factor del que dependen, pues no son iguales los tipos derivados de la forma, que los del estilo o los del tema. Procedamos a examinar cada uno de los factores.

2.2.5.1.1 Medios y lenguajes

La distinción entre medio y lenguaje viene determinada por la significativa diferencia entre lenguaje hablado y escrito propia de los sistemas lingüísticos, y las implicaciones que ello conlleva. Sin embargo, la posterior consideración como lenguaje de la gestualidad facial y corporal bajo la conceptualización realizada por Birdwhistell (1952) —*cinésica*—, y la introducción en la ecuación de los elementos paralingüísticos como la entonación, el ritmo, el volumen, etc. —englobadas en la *prosodia*—, mostraron que el medio o los medios empleados en la comunicación determinan el o los lenguajes empleados.

Cuando hablamos de géneros literarios, pensamos en obras artísticas basadas en la palabra. Sin embargo, en su *Poética* Aristóteles cita como medios la palabra, el ritmo y la armonía, de tal forma que, en la nómina de géneros, incluye junto a la comedia y la tragedia, la aulética y la citarística, formas eminentemente musicales. Tanto la «anomalía» aristotélica como la concepción que Frye tiene de la Lírica (1990, p. 250), más parecida a los actuales conciertos de música pop que a una lectura de poesía, muestran cómo los medios originan una clasificación que va más allá de los géneros, y que hacen referencia a la disciplina artística.

Tomemos como ejemplo la palabra. Es el medio utilizado en la Literatura. Pero la palabra puede aparecer escrita en un libro, recitada en un *podcast* o interpretada por un actor en el escenario de un teatro. A su vez, la interpretación del actor puede ser registrada en vídeo, editada y emitida en diferido en los hogares de millones de personas. A medida que introducimos medios, se incorporan lenguajes nuevos que transforman la naturaleza literaria de la obra. Así, la Literatura se convierte en Radio, la Radio en Teatro, el Teatro en Cine. No diremos que son géneros diferentes, sino artes diferentes. Los medios (o canales) determinan, pues, las diferentes disciplinas artísticas.

2.2.5.1.2 Época y lugar

Cada momento de la historia tiene su propio sistema de géneros, que además expresa la ideología y la sensibilidad dominantes (Todorov, 1988, p. 38). La época determina que las obras de un grupo de cineastas posean ciertos rasgos comunes que las emparentan, dando lugar a ciclos, escuelas o movimientos. Así, asociados a periodos y lugares muy concretos encontramos en Hollywood el *slapstick* (años 20), la *screwball comedy* (años 30 y 40), el terror de la Universal (años 30 y 40) o el *noir* (años 40 y 50); en el Reino Unido, las comedias de la Ealing (años 40 y 50) o el terror de la Hammer (años 50 y 60); en Italia, el neorrealismo (años 40 y 50), el *spaghetti wéstern* y el *giallo* (años 60 y 70); en Alemania, el expresionismo (años 20); en Francia, el realismo poético francés (años 30), el polar (años 60), etc.

Tanto el neorrealismo italiano como el expresionismo alemán han sido considerados históricamente como movimientos y nunca como ciclos o subgéneros. Sin embargo, a diferencia de otros movimientos como la *nouvelle vague*, estos tenían unos rasgos genéricos muy marcados. El neorrealismo italiano era esencialmente drama social, y el expresionismo alemán, exceptuando algún título como *El último* (*Der Letzte Mann*, F.W. Murnau, 1924) se situaba entre el cine policiaco y criminal y el terror, ambos ligados al miedo. Su importancia estética aparece ligada a un género o conjunto de géneros, por lo que no consideramos descabellado incluir dichos movimientos en una nómina de géneros como la que se cita en el párrafo anterior.

En cualquier caso, la teoría de los géneros «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 & Warren, 1974, p. 272). Cada época y lugar tiene su sistema de géneros o una manera particular de llevar a cabo los géneros, pero en la época y el lugar no se hallan los rasgos que permiten identificarlos.

2.2.5.1.3 Edad, género o clase social

Como ya vimos, hay etiquetas genéricas que hacen referencia al *target* comercial o segmento social al que van dirigidas las películas.

Si atendemos a la edad como criterio clasificador, la principal categoría de esta variedad genérica es el *cine infantil* o familiar. Estas películas se caracterizan por la ausencia de escenas violentas o de contenido sexual, y por un tono amable, próximo a la comedia. También hay un cine para adolescentes —*Porky's* (Bob Clark, 1981), *Supersalidos* (*Superbad*, Gregg Mottola, 2007), *Súper empollonas* (*Booksmart,* Olivia Wilde, 2007)—, pero carece de etiqueta genérica. Sin embargo, no hay cine específico para mayores, o para adultos entre 45 y 64, por poner un ejemplo. En realidad, la única categoría existente es la del cine infantil, por oposición al cine adulto, que no *cine para adultos*, etiqueta reservada para el cine erótico o pornográfico.

Si exceptuamos los *women films*, tampoco hay categorías que hagan referencia explícita al género o sexo de los espectadores, si bien hay, como ya hemos comentado anteriormente,

un cierto sesgo en función del género de los protagonistas, al menos en los resultados observados en las audiencias televisivas. Del *box office* cinematográfico no hay desagregación por sexo ni por edades, por lo que resulta difícil establecer pautas sobre el consumo cinematográfico con respecto a estas variables.

Por último, la clase social tampoco caracteriza ningún género cinematográfico en concreto, aunque pueda haber determinados tipos de películas que puedan interesar más a una clase social que otra.

En general, las variables sociológicas apenas tienen fuerza suficiente para determinar una categoría genérica. Si bien siempre hay sesgos de edad, sexo y clase en el consumo cinematográfico, no pueden considerarse como aspectos constituyentes de los géneros.

2.2.5.1.4 Estilo

El estilo es el conjunto de rasgos lingüísticos con que un autor o un espectador crean o interpretan una obra. Podríamos considerar que el género es el resultado formal de un estilo dominante, es decir, que lo que nosotros llamamos género (comedia, wéstern, musical, etc.) es equivalente a un ejercicio de estilo que un autor propone de forma exitosa y que el resto acaba imitando en mayor o menor grado. A esto se añade el hecho frecuente de que los autores suelen cultivar un género o una familia de géneros concretos. Así, Hitchcock fue el maestro del suspense, Billy Wilder destacó por sus comedias y John Ford por sus wéstern épicos.

Sin embargo, la identificación entre género y estilo presenta ciertos problemas. En primer lugar, un mismo autor puede cultivar géneros distintos, con tonos y temáticas muy diferentes. Hitchcock rodó la comedia *Matrimonio original* (*Mr y Mrs. Smith,* 1941), Billy Wilder ganó un Oscar por el drama *Días sin huella* (*The Lost Weekend*, 1945) y una de las mejores películas de John Ford es la comedia *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, John Ford, 1952). En estos casos, el autor compone su discurso en un registro diferente. Por ejemplo, las similitudes entre *La última noche de Boris Grushenko* (*Love and Death*, Woody Allen, 1975) y *Septiembre* (*September*, Woody Allen, 1980) son más bien pocas: la primera es una comedia absurda con elementos de humor físico y parodia, mientras la segunda es un drama en la línea del sueco Ingmar Bergman. Aunque partan de la misma base ideológica y cultural y sean obra del mismo autor, los resultados son notablemente distintos. Un autor, con una personalidad artística claramente identificable, puede producir obras de distintos géneros y adaptarse, como Leonard Zelig, a los esquemas de un género determinado. El género se asemeja así al registro lingüístico al depender de la *intención* del autor.

> La intención determina tanto la misma elección del objeto como sus límites y su capacidad de agotar el sentido del objeto. […] La intención, que es el momento subjetivo del enunciado, forma una unidad indisoluble con el aspecto del sentido del objeto, limitando a este último, vinculándola a una situación concreta y única de la comunicación discursiva, con todas sus circunstancias individuales, con los participantes en persona y con sus enunciados anteriores.
>
> (Bajtin, 2009, p. 267)

Por tanto, el estilo es mucho más dúctil y maleable de lo que podríamos considerar y adopta una forma concreta, cual camaleón, en función de la intención del autor. Cuando analizamos el estilo en la investigación semiótica vimos como Barthes (Greimas, 1982, p. 157) lo definía como el universo idiolectal regido y organizado por las emociones. El *estilo* es una discursivización de la sensibilidad del autor.

En arte también se habla de estilo para referirnos a grandes corrientes históricas. Se habla de estilo renacentista, de gótico, de barroco. En ambos casos, tanto cuando el estilo hace

referencia a los rasgos característicos de un autor como de una época, el estilo representa un modo de conciencia derivados de unas coordenadas espaciotemporales concretas. El estilo es, pues, una mirada, una postura, un estar en el tiempo y en el espacio que condiciona (pero que no determina) la visión del mundo y la actitud hacia él. El estilo no determina el género, sino la forma concreta que adopta el género en manos de un autor. «El estilo individual de un enunciado se define principalmente por su aspecto expresivo» (Bajtin, 2009, p. 274). El estilo es, pues, el conjunto de combinaciones en los ejes sintagmático y paradigmático de un sistema semiótico que logra, para una época y un lugar, transmitir un tono emocional concreto.

2.2.5.1.5 Estructura

La *forma*, *estructura* o *composición* es la manera en la que se combinan los diferentes elementos constituyentes de un sistema semiótico para configurar un enunciado determinado.

En literatura, la forma hace referencia fundamentalmente a dos aspectos de la obra: la métrica y la extensión. En cine esto se traduce en ritmo y duración. En su *Poética*, Aristóteles asociaba el poema épico con el uso del hexámetro dactílico. Sin embargo, no son muchos los géneros definidos por una forma específicamente rígida.

> La noción de la forma del enunciado total, es decir, la noción acerca de un determinado género discursivo, es lo que nos dirige en el proceso del discurso. La intencionalidad de nuestro enunciado en su totalidad puede, ciertamente, requerir, para su realización, una sola oración, pero puede requerir muchas más. Es el género elegido lo que preestablece los tipos de oraciones y las relaciones entre estas.
>
> (Bajtin, 2009, p. 271)

Tanto en el cine como en cualquier otra disciplina artística, podemos considerar dos concepciones diferentes de la forma o estructura de una obra: la forma como formato y la forma como estructura narrativa.

2.2.5.1.5.1 La forma como formato

En primer lugar, la forma o estructura de una obra se puede traducir como *formato*. Definimos el formato como las diferentes categorías en que pueden clasificarse las obras de una disciplina artística en función de su extensión y estructura. No seguimos en el marco de esta tesis el concepto de formato de otros autores (Sánchez Noriega, 2002, p. 97) que diferencian entre cine mudo y cine sonoro, cine de animación y de referente real, cine figurativo y no figurativo, y cine argumental y documental. Consideraremos el formato como aquellas variedades discursivas determinadas por la duración y el ritmo. Entre los formatos narrativos más cultivados en el audiovisual figuran el largometraje, el cortometraje, el mediometraje, el telefilme, el serial televisivo o el serial diario. Entre los formatos líricos, el videoclip, el videoarte y nuevas formas vinculadas a las redes sociales como los *173vlogs* o los *shorts*, con una duración y una relación de aspecto determinados por las plataformas y la propia operatividad de los dispositivos móviles.

El objeto de estudio de esta tesis son los largometrajes de ficción y sus géneros. Por ello, conviene no denominar género al largometraje —por oposición al cortometraje o el serial televisivo— aunque sea una variedad genérica más. De ahí, nuestra propuesta de denominar *formato* a cada una de las variedades determinada por su estructura o duración.

2.2.5.1.5.2 La forma como estructura narrativa

La otra noción empleada como estructura hace referencia al modo en que se relacionan las unidades compositivas de la narración, esto es, planos, escenas y tramas. La estructura

narrativa de un filme puede ser lineal o contener analepsis, prolepsis y cambios de punto de vista. Y más allá del uso del tiempo y la focalización, la estructura narrativa depende de la relación de los acontecimientos narrativos, entendidos estos como acciones dramáticas que cambian la relación del sujeto protagonista con el objeto de deseo.

Podemos intuir que cada género histórico tiene una estructura narrativa definida. El wéstern tiene una estructura arquetípica determinada por una serie de funciones sobre la que se articulan la mayoría de los filmes (Wright, 1975). El cuento tradicional ruso también (Propp, 1987). Quedaría por comprobar si la regla que aplica al wéstern es extensible al resto de géneros cinematográficos. De momento no se ha llevado a cabo esta tarea. En cualquier caso, podemos intuir dos cosas:

a) A medida que aumenta el tamaño de un género la estructura arquetípica se vuelve más indefinida, es decir, resulta más sencillo determinar la estructura del *slasher* que la de la comedia, donde la variedad es mayor y resulta mucho más complicado determinar un esqueleto común a todas ellas.

b) Las estructuras son transgenéricas, es decir, dos géneros diferentes pueden tener la misma estructura narrativa, como se puede comprobar en los trasvases argumentales entre las *jidai-geki*, el wéstern y la ciencia ficción.

En cualquier caso, la estructura o esqueleto narrativo de un género es un mecanismo con una función determinada, la de desvelar una historia y provocar con ello una emoción concreta en el espectador. Desde este punto de vista, es un medio, pero no un fin ni un principio básico de los géneros, ya que eso implicaría que a cada estructura arquetípica correspondería un género.

2.2.5.1.6 Contenido

El *contenido semántico*, *referente* (Jakobson) o *campo* (Halliday) es aquello de lo que habla un filme. Se compone estructuralmente de los símbolos, motivos y argumentos que desarrollan narrativamente un tema.

Muchos de los géneros cinematográficos históricos —el wéstern, el bélico o la ciencia ficción— están caracterizados por su contenido semántico. Un revólver, un caballo y el desierto constituyen señales inequívocas del wéstern. Un ladrón, una ciudad populosa y una caja fuerte son, por su parte, señales de un *noir*. Un tanque, un soldado y un nido de ametralladoras son elementos que identifican un filme bélico. En el cine, el wéstern, el bélico, las películas de deportes o las de superhéroes son bautizadas por su campo o contenido diegético. En televisión, podemos encontrar series de abogados, de médicos, de policías, de periodistas, etc. Estos géneros son reconocidos por una serie de elementos diegéticos que ya son anunciados en el cartel y el tráiler y que permiten identificar a los espectadores el género de la película. Junto al argumento (Altman, 1984), han sido frecuentemente considerados y estudiados como los elementos característicos de los géneros. «En primera instancia, la unidad fundamental de un género sería su campo o referente»[34] (Traducido de Vernet, 1980, p. 109), pero un análisis de géneros como la comedia musical o el terror demuestran que «esos criterios de selección no son ni suficientes ni determinantes para definir un género o para diferenciar dos géneros próximos»[35] (Traducido de Vernet, 1980, p. 109).

[34] Dans un premier temps, son unité fondamentale à un genre serait son cadre, son référent. (Vernet, 1980, p. 109)

[35] Ces critères de sélection ne sont pas sufficents et décisifs pour définir un genre ou différencier deux genres proches. (Vernet, 1980, p. 109).

Si el campo o referente del filme no es suficiente para su adscripción genérica, tampoco lo es su argumento: «la afinidad genérica no puede establecerse sobre aproximaciones argumentales, sino sobre el reconocimiento de funciones análogas» (Lázaro Carreter, 1986, p. 117). En efecto, símbolos, motivos y argumentos no poseen un sentido intrínseco, sino que este viene determinado por la función que desempeñan dentro del enunciado y, sobre todo, por su tono. Hay una variedad genérica que lo demuestra: la parodia.

En la parodia aparecen los elementos característicos, incluso motivos y argumentos típicos de un género, pero con un sentido diferente al consagrado por el género. Los filmes de Mel Brooks, Jim Abrahams o los Monty Phyton parodian los géneros clásicos de Hollywood a partir de sus elementos y argumentos prototípicos para convertirlos en comedias. Es importante resaltar que los motivos y argumento de, por ejemplo, *Los caballeros de la mesa cuadrada* (*Monty Python and the Holy Grail*, Terry Gilliam, Terry Jones, 1975) son los mismos que los de un drama épico como *Excalibur* (John Boorman, 1981). Pero todos los motivos que aparecen en el filme de los Monty Python están desnudos del valor que el género histórico les otorga para investirlos de un valor diametralmente opuesto. Una escena lo ilustra a la perfección: el rey Arturo, en busca del Santo Grial, llega hasta un puente custodiado por un aguerrido y honorable caballero. Decidido, el caballero le impide el paso a pesar de que la comitiva que acompaña al rey es mucho más numerosa y su victoria parece imposible. El caballero reta al rey a un duelo que Arturo acepta. En el primer embate, el rey le corta un brazo. A pesar de ello, el caballero se niega a claudicar. En el segundo embate, el rey le corta el otro brazo. El caballero ya no puede blandir la espada, el rey le persuade para que se rinda, pero el caballero se niega y continúan el combate. A continuación, el rey le corta una pierna, después la otra. El caballero es un tronco de carne plantado en el suelo incapaz de desplazarse, y a pesar de ello, rehúsa la rendición. Podría ser el clímax épico de un filme histórico, pero en la escena no hay épica, solo comedia absurda. La mutación genérica no es obra de los símbolos empleados, ni de los motivos o el argumento de la escena. Lo es del tono. Lo mismo ocurre con *Sillas de montar calientes* o *La quimera del oro*, filmes catalogados como wésterns debido a las coordenadas espaciotemporales de su diégesis y que, en cambio, tienen mucho más de comedia que de wéstern.

Otro género que claramente ilustra la ambivalencia del contenido es el bélico. Tomemos cuatro películas ambientadas en un campo de concentración durante la Segunda Guerra Mundial: *El puente sobre el río Kwai* (*The Bridge on the River Kwai*, David Lean, 1957), *La zona de interés* (*The Zone of Interest*, Jonathan Glazer, 2023), *La lista de Schindler* (*Schindler's List*, Steven Speilberg, 1993) y *La vida es bella* (*La vita è bella*, Roberto Begnini, 1997).

El puente sobre el río Kwai es un filme de aventuras, con un protagonista y un antagonista bien definidos que caminan sus respectivos recorridos narrativos hacia el inevitable duelo final. El filme tiene un tono épico, construido en torno al orgullo del coronel Nicholson (Alec Guinness), cuyo objetivo es demostrar a japoneses y americanos que no hay nada superior a la disciplina y la formación británicas. Por su parte, *La zona de interés* es un filme frío, oscuro, de terror sutil que se va instalando en la apacible vida de un funcionario nazi y su familia, al descubrir que al otro lado del muro se alza el campo de concentración de Auswitch. En *La lista de Schindler*, el campo de concentración de Plaszow es el escenario de un intenso drama, en el que los prisioneros no quieren escapar, no quieren construir nada, solo esperar la muerte en las cámaras de gas. Y en *La vida es bella*, por el contrario, la vida en el campo de concentración se convierte para el joven Giosue en una experiencia mágica gracias a la imaginación y las historias de su padre.

El primero es un filme épico, el segundo un filme de desasosegante misterio, el tercero un drama, y el cuarto una comedia. Los cuatro filmes se desarrollan en un ambiente bélico, pero difícilmente podríamos decir que *La vida es bella* o *La zona de interés* son bélicos. ¿Qué caracteriza al género bélico? ¿Una batalla, tanques, metralletas, una misión que cumplir? Bajo ese prisma solo sería bélico *El puente sobre el río Kwai*, y dejaría fuera *La lista de Schindler*. Lo que demuestra esta disyuntiva es la existencia de una imagen del género que no se corresponde tanto con el contenido, como con el tono. En las cuatro películas hay guerra, hay nazis, hay disparos, pero su significado y su emoción son bien distintos.

Este hecho también es extensible a otros géneros de tono más homogéneo como el wéstern:

> Si bien es posible hablar de temas y arquetipos en los géneros, como hace Kitses en su libro, al final no resulta de mucha ayuda. Cita arquetipos como «el viaje y la búsqueda, las ceremonias del amor y el matrimonio, la comida y la bebida, los ritmos de la vigilia y el sueño, la vida y la muerte». Estos no solo aparecen en otros géneros además del wéstern; existen en películas que difícilmente pueden clasificarse en ningún género, y, lo que es más, aparecen en otras formas de arte además del cine. Lo que necesitamos es una manera de mirar al género que pueda aclarar qué lo diferencia y cómo se relacionan su forma interior y exterior.[36]
>
> (Traducido de Buscombe, 1970, p. 19)

Así pues, el contenido semántico de un filme, aunque sirva para identificar un género, no deja de ser el aspecto externo que canaliza el aspecto interno realmente relevante: su tono o emoción.

2.2.5.1.7 Emoción

En nuestro recorrido por las principales teorías de los géneros literarios y cinematográficos hemos podido comprobar el papel que ha desempeñado la *emoción* en los diferentes modelos y concepciones del arte.

Aristóteles fue el primero en colocar en el epicentro de la creación artística la emoción mediante el concepto de *catarsis*. La catarsis es uno de los conceptos fundamentales de su *Poética* y en su breve exposición logra transmitir la función básica que subyace a cualquier obra de arte: la tragedia es «la imitación de una acción seria y completa […] que por medio de la compasión y el miedo logra la catarsis de tales padecimientos […] y debe producir, no cualquier placer casual, sino el que le es propio…». En la catarsis el espectador logra deshacerse de la tensión emocional generada por el recorrido narrativo del personaje protagonista y purificar el alma mediante la anagnórisis, el conocimiento recobrado de la propia identidad a través del destino del personaje. La anagnórisis conduce a la catarsis, lo que estaba oculto sale a la luz y la tensión emocional se disuelve, el miedo desaparece, la ira se aplaca, la tristeza se ve consolada, la alegría se disuelve. En el clímax de cualquier largometraje, se desvela al espectador la resolución del conflicto, pero también la resolución de algo personal, de algún aspecto de su propia identidad que fue sembrado mediante el recorrido narrativo del protagonista. El cine se presenta, pues, como un mecanismo psicológico que enciende en el sistema interpretativo del espectador una respuesta emocional a la visión del mundo planteada en la trama. Un viaje emocional que comienza en el momento

---

[36] While it is possible to talk of themes and archetypes in genres, as Kitses does in his book, it doesn't in the end help very much. He cites archetypes such "the journey and the quest, the ceremonies of love and marriage, food and drink, the rhythms of wakingand sleeping, life and death." Not only do these appear in other genres besides the wéstern; they exist in films that can scarcely be classified into any genres, and what is more, they occur in other forms of art besides the cinema. What we need is a way of looking at a genre that can make clear what is disctintive about it and how its outer and inner forms relate. (Buscombe, 1970, p. 19)

en que nace el conflicto y culmina con el efecto catártico de revelación y paz emocional que resuelve el clímax.

En similares términos se expresaba Hegel en sus *Lecciones de estética*. Para el filósofo alemán el fin del arte es:

> despertar y avivar los sentimientos, inclinaciones y pasiones latentes de toda índole, colmar el corazón y dejar que los hombres, cultos e incultos, sientan a través suyo todo lo que el ánimo humano puede albergar, experimentar y producir en lo más íntimo y secreto de sí mismo, todo lo que puede conmover y agitar el pecho humano en sus profundidades y múltiples posibilidades y aspectos.
>
> (Hegel, 2007, p. 37)

Hegel no hace otra cosa que recuperar la catarsis aristotélica y otorgar a la experiencia artística una función liberadora que aporte al espectador «la purificación de las pasiones, la instrucción y el perfeccionamiento moral» (Hegel, 2007, pag. 40). Para Hegel, el arte representa la contradicción permanente que existe entre la vida y la conciencia, entre el *yo real* y el *yo ideal* de Magda Arnold, entre el ser y el deber ser. El ser humano se debate constantemente en esta contradicción que despierta todas las emociones posibles: el miedo de no lograr el ideal, la ira hacia el prójimo que nos impide alcanzarlo, la tristeza por la derrota definitiva e irreversible. El objetivo del arte consiste en «superar las oposiciones, es decir, en mostrar que ni la una en su abstracción ni la otra en semejante unilateralidad poseen la verdad […], que la verdad solo se halla en la reconciliación y mediación de ambas» (Hegel, 2007, pag. 41). Hegel no trasladó su concepción del arte y la literatura a los géneros. Cuando plantea su sistema se olvida de las emociones y regresa a la ortodoxia academicista de la tríada platónica, de la que es su conclusión y definitiva exposición.

Ajeno al esquema formado por Lírica, Épica y Drama, el semiólogo ruso Mijail Bajtin no propuso ningún sistema alternativo de géneros, pero recuperó en sus reflexiones el papel fundamental de la emoción. Para Bajtin, el primer aspecto del enunciado que determina su género es el contenido, el segundo es:

> el momento expresivo, es decir, una actitud subjetiva y evaluadora desde el punto de vista emocional del hablante con respecto al contenido semántico del propio enunciado. […] Un enunciado absolutamente neutral es imposible. Una actitud evaluadora del hombre con respecto al objeto de su discurso (cualquiera que sea este objeto) también determina la selección de los recursos léxicos, gramaticales y composicionales del enunciado. El estilo individual de un enunciado se define principalmente por su aspecto expresivo. […] Algunos investigadores inclusive reducen el estilo directamente al aspecto emotivo y evaluativo del discurso.
>
> (Bajtin, 2009, p. 274)

Entre el estilo, el tema y la estructura de un enunciado cualquiera, la emoción expresa el punto de vista del autor sobre la temática tratada, y este punto de vista es, a su vez, una imagen de su visión del mundo, la clave de su identidad artística y humana.

Para el papel tan importante que desempeña en el discurso artístico, la emoción ha ocupado un lugar menor en la teoría de los géneros cinematográficos, cuando no ha desaparecido por completo. Sin embargo, los espectadores van al cine fundamentalmente a experimentar una emoción (Breithaupt, 2023, p. 119). Y emocionar es el objetivo primero de cualquier guionista o director de cine: «No hay arte que, como el cine, se dirija a través de nuestra conciencia directamente a nuestras emociones, hasta lo más profundo de la oscuridad del alma» (Bergman, 2018, p. 84). Directores de todas las épocas y escuelas sitúan el impacto emocional como uno de los principales objetivos de su cine: «Nuestras películas se enfrentan con la tarea de presentar no solo una narración lógicamente coordinada, sino con el máximo de emoción y poder estimulante (Eisenstein, 1942/1995, p. 15). En sus conversaciones con

Truffaut, Hitchcock coloca la emoción en el centro mismo de su misión como cineasta, aunque eso suponga sacrificar otros aspectos del relato.

> F.T. Viendo de nuevo su versión de *Treinta y nueve escalones* me he dado cuenta de que, más o menos por esta época, empezó usted a maltratar sus guiones, quiero decir, a no tener en cuenta la verosimilitud de la intriga o, en todo caso, a sacrificar constantemente la verosimilitud en beneficio de la emoción pura.
>
> A.H. Sí, estoy de acuerdo.
>
> (Truffaut, 2011, p. 82)

Truffaut subraya constantemente la importancia de la emoción en el cine de Hitchcock: «Creo, señor Hitchcock, que […] para usted, una película es un recipiente que hay que llenar de ideas cinematográficas o, como dice frecuentemente, «cargar de emoción» (2011, p. 279). Y Hitchcock se lo confirma de un modo contundente: «El primer trabajo [de un director] es crear la emoción y el segundo trabajo es preservarla» (2011, p. 93). En otra parte de la entrevista (2011, p. 237), Hitchcock habla del público como un órgano que él mismo toca y cuyas notas son sus respuestas emocionales. Cuarenta años más tarde, Quentin Tarantino utilizaba la misma metáfora en una entrevista: «Quiero tocarte como público. Quiero ser el director y tú mi orquesta, y los sonidos que te hago producir son los sentimientos que te hago sentir, y luego te impido sentirlos y te doy algo más que sentir»[37] (Traducido de Tarantino, n.d.). Y si escuchamos a los actores, volvemos a encontrar la emoción en el centro mismo de su profesión:

> Cuando voy a trabajar, llevo conmigo las expectativas del público porque quiero tocar su corazón. Quiero abrir su mente. Quiero emocionarlos. Quiero asustarlos. Quiero confrontarlos. Quiero hacerles llorar y hacerles reír. Y quiero celebrar la humanidad con vosotros y para vosotros.
>
> (Crowe, 2025)

El tono es junto al tema el aspecto fundamental de una obra artística, por lo que resulta completamente lógico concebir y estudiar los géneros cinematográficos a partir de su constitución emocional.

Desde esta perspectiva, los géneros serían la codificación semántica, sintáctica y estilística de un determinado contenido emocional. Numerosas investigaciones recientes reconocen la relación entre géneros literarios y emociones (Koopman, 2015; Oatley & Gholamain, 1997; Schwering et al., 2021) y que ciertos géneros cinematográficos están claramente definidos por su función emocional (Altman, 2000; Bondebjerg, 2015; Friedman et al., 2014; Grödal, 2009; Neale, 1980; Sánchez Noriega, 2002; Schatz, 1976; Small, 1979).

Con el desarrollo de las técnicas numéricas y computacionales, desde principios del siglo XXI se viene desarrollando una corriente que «mide» las emociones de un filme. Estas investigaciones se dividen en tres tipos: las que analizan la emoción a partir de los elementos formales del filme, las que proponen un modelo matemático para predecir el género, y las que establecen una relación entre la emoción y el género del filme. Así, hay estudios que investigan emociones y géneros a partir del guion (Nunes, 2020), del cartel (Korai et al., 2021), de elementos lingüísticos como las sinopsis o las reseñas de los usuarios (Ho, 2011; Qaisar, 2020; Shaukat et al., 2020; Topal & Ozsoyoglu, 2017; Yenter & Verma, 2017), de elementos puramente cinematográficos como el color, la luz, el tamaño o la duración del plano (Canini et al., 2009; Kumar et al., 2022; Wang & Cheong, 2006; Zhang et al., 2021;

[37] I want to play you as an audience. I want to be the conductor and you're my orchestra, and the sounds I make you to make and the feelings I get you to feel, and then I stop you from feeling those feelings and I give you something else to feel. (Tarantino, n.d.)

Zhou et al., 2010), de la expresión facial de los actores (Yadav & Vishwakarma, 2020) e incluso de la audiodescripción para ciegos que incorporan las ediciones en vídeo de algunos largometrajes (Salway & Graham, 2003).

Uno de los principales conclusiones que surgen en estas investigaciones es la categorización. A pesar de que tanto géneros como emociones son variables complejas, difícilmente objetivables *a priori* y con un número elevado de atributos, sin embargo, pueden reducirse a un conjunto limitado de categorías fundamentales:

a) Por un lado, en la psicología de la emoción está ampliamente aceptada la existencia de una serie de emociones elementales. Aunque son numerosas las propuestas (Ortony, 1996, p. 31), la más aceptada es la de Ekman (Aguado Aguilar, 2010; Fernández-Abascal, 2012; Garrido Gutiérrez, 2000) que establece, a partir del reconocimiento universal de las expresiones faciales, la existencia de seis emociones básicas: alegría, tristeza, miedo, ira, asco y sorpresa.

b) Por otro lado, entre los géneros cinematográficos, también parece haber una serie de macrogéneros o categorías supragenéricas (Altman, 2000; Huerta Floriano, 2005; McKee, 2002; Sánchez Noriega, 2002) de tamaño muy superior al resto y que podrían englobarlos bajo su amplio espectro. Estos macrogéneros serían, según McKee (2002, p. 111), el drama, la comedia, la acción y el policiaco.

Haciendo uso de estas categorías u otras similares, los estudios computacionales que analizan la relación entre emociones y géneros llegan a la misma conclusión: «las películas que comparten el mismo género normalmente están a una pequeña distancia emocional»[38] (Traducido de Canini et al., 2009); «las películas que pertenecen a ciertos géneros están claramente organizadas en grupos específicos, lo cual quiere decir que las películas de ciertos géneros tienen patrones emocionales específicos»[39] (Traducido de Topal & Ozsoyoglu, 2017); «en general, el género de una película está determinado por la frecuencia de cada una de las emociones. Por ejemplo, un filme que tiene una cantidad significativa de escenas de miedo y sorpresa es probable que pertenezca al género de terror»[40] (Traducido de Wang & Cheong, 2006); «hay un patrón entre la distribución emocional y la clasificación genérica»[41] (Traducido de Nunes, 2020); «el marco que proponemos basado en las emociones establece correctamente la relación entre las emociones provocadas y los géneros, lo que ayuda a clasificar de manera efectiva los tráileres de las películas»[42] (Traducido de Yadav & Vishwakarma, 2020).

Estos últimos autores, utilizando las expresiones faciales de los actores para determinar la emoción de los filmes de Bollywood, demuestran, además, la dominancia de la ira en las

[38] […] movies sharing the same genre are usually at small emotional distance. (Canini et al., 2009)

[39] […][…] movies belonging to certain genres are clearly distributed to specific groups, meaning genre-specific movies have specific emotion map patterns. (Topal & Ozsoyoglu, 2017)

[40] […] in general, the genre of a movie can be largely determined by the proportion of time occupied by each of the affects. For example, a movie that has a significant amount of Fear and Surprise scenes is likely to belong to the horror genre. (Wang & Cheong, 2006)

[41] […] there is a pattern between emotion distribution and genre classification. (Nunes, 2020)

[42] «the proposed affect-based framework successfully establishes the relationship between evoked emotions and movie genres, which helps to classify the movie trailers effectively. (Yadav & Vishwakarma, 2020)

películas de acción, de la alegría o felicidad en las comedias, de la tristeza en el drama y del miedo en las películas de terror.

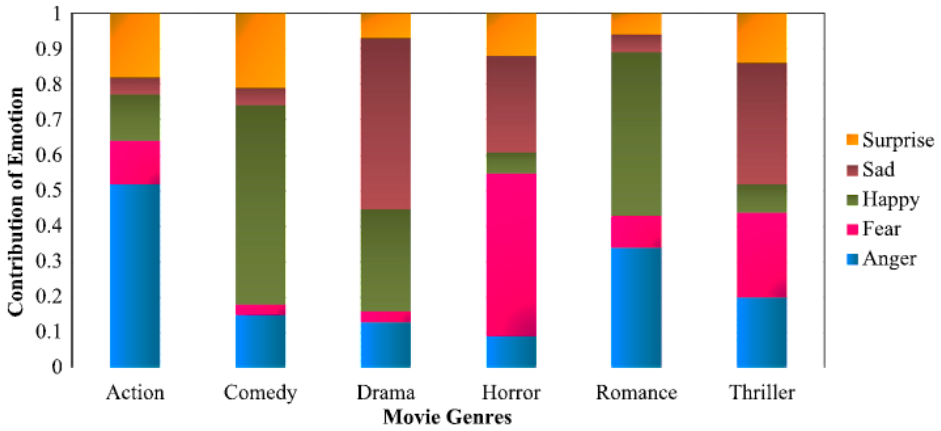


Imagen 33. Composición emocional en los géneros de Bollywood (Tomado de Yadav & Vishwakarma, 2020)

Por su parte, Wang y Cheong (2006) utilizan la escena como unidad mínima emocional. Su emoción viene determinada por la distribución estadística de las emociones experimentadas por un grupo concreto de espectadores. Aunque no sea exactamente igual lo que siente el espectador 1 que el espectador 2, en conjunto, las emociones de los n espectadores que forman parte del experimento tienen una reacción emocional que se distribuye en torno a una emoción determinada. Esa emoción es la emoción normativa de la escena.

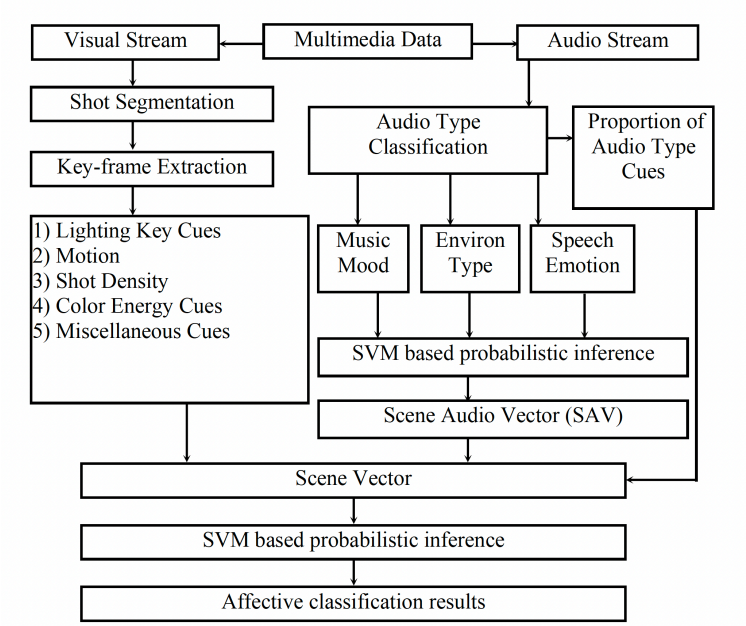


Imagen 34. Esquema de la investigación de Wang y Cheong (2006).

Las emociones descritas por los espectadores de control son cruzadas con una serie de parámetros audiovisuales empleados como señales emocionales. Lin considera, por un lado, las señales visuales, y por otro, las señales auditivas. Entre las visuales, considera: el movimiento, la densidad, la clave de luz, el color y un grupo de señales variadas. En cuanto

al sonido, Lin tiene en cuenta el tono de la música, la emoción de los diálogos y el tipo de ambiente. Con estos parámetros Lin crea un modelo probabilístico de la emoción que da un resultado para cada escena.

A la hora de clasificar los resultados obtenidos Wang plantea tres posibilidades: usar las emociones básicas de Ekman, el modelo paramétrico de Ostwood (valence-arousal), o el modelo cinematográfico. Y cuando Wang aborda este último reconoce lo siguiente:

> La perspectiva cinematográfica ofrece la ventaja de comprender directamente las reglas de producción y es ideal para formular nuevas características de entrada. Sin embargo, su paradigma clasifica las películas según el género, en lugar de las emociones. El género es demasiado amplio para la categorización de las emociones; por ejemplo, géneros como el drama y el romance contienen una multiplicidad de emociones. No obstante, es posible usar los géneros para indirectamente medir la relevancia de cualquier categoría emocional.[43]
>
> (Traducido de Wang & Cheong, 2006, p. 692)

Wang demuestra cómo hay ciertos patrones formales —visuales y sonoros— que se repiten en la generación de la misma emoción. De esta manera establece una relación entre las emociones concretas tipificadas por Ekman y ciertos géneros cinematográficos.

TABLE 2.2
Descriptor Correspondence between Different Perspectives

Output Emotions (Psychological)	Feelings (Viewer)	Dichotomized VA Space	Genre (Cinema)
Anger (Aggression) Exciting, Dangerous, Aggressive, Angry	Action, Adventure	-V+A +V+A	Action
Sad	Depressed, Sad, Bad, Hopeless	-V-A	Melodrama
Fear	Scary, Fearful, Terrified	-V+A	Horror
Surprise	Surprised, Tense, Anticipation	-V+A +V+A	Suspense, Thriller
Happy	Exuberance, Joyous, Enjoyment, Happy, *Heart-Warming, Tender, Sentimental, Relaxed*	+V-A +V+A	Comedy
Disgust	-	-V+A, -V-A	-
Neutral	Neutral, Boring	(V=0)-A	-

Tabla 13. Tabla de correspondencias entre emociones y géneros (Wang & Cheong, 2006, p. 693)

[43] The cinematographic perspective provides the advantage of direct insight into film domain production rules and is eminently suited for formulating new input features. However, its paradigm classifies film according to genre, rather than emotions. Genre is too coarse for emotion categorization, e.g. genres such as drama and romance contain a multiplicity of emotions. Nevertheless, it is possible to use genre to indirectly gauge the relevance of any proposed emotion categories. (Wang & Cheong, 2006, p. 692)

> En términos generales, el género de una películas puede determinarse por la proporción de tiempo ocupado por cada emoción. Por ejemplo, una película que tiene una cantidad significativa de escenas de miedo y sorpresa probablemente pertenezca al género de terror. Por tanto, se puede caracterizar cada película por un vector afectivo (MAV) o Vi[44].
>
> (Traducido de Wang & Cheong, 2006, p. 701)

El *movie affective vector* (MAV) pondera el valor emocional de cada escena por su duración, de tal forma que cada género queda definido por un MAV concreto, y el género de cada película se determina por la distancia de su MAV al MAV del género. De esta manera, el género queda descrito probabilísticamente, estableciéndose un valor prototípico que sirve de referencia para cualquier película. En el experimento realizado por Wang, el 80,6% de las películas tenían una asignación genérica correcta, es decir, que se correspondía con la emoción suscitada en los espectadores de control (Wang & Cheong, 2006, p. 701). Al 19,4% de «fallos» el MAV les había asignado un género que se correspondía con la segunda opción elegida por los espectadores. Se trataba de películas de género híbrido: *La vida es bella* (*La vita è bella*, Roberto Begnini, 1997), etiquetada previamente como drama, era descrita en el experimento como comedia; *Notting Hill* (Roger Michell, 1999), etiquetada previamente como comedia, era descrita como drama por los espectadores de control; *Salvar al soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, Steven Spielberg, 1999), adscrita al género de acción, era, sin embargo, descrita por los espectadores como drama. Como se observa, incluso los «fallos» del experimento son explicables, ya que se trata de películas con dos tonos de dominancia similar que hace difícil al espectador decantarse por uno.

Tanto Yadav y Vishwakarma (2020) como Wang y Cheong (2006) demuestran la correlación entre drama y tristeza, comedia y alegría, acción e ira, y terror y miedo, cuatro asociaciones que se corresponden con los cuatro reinos de las hipótesis de partida de esta tesis. Nuestra propuesta va, no obstante, más lejos, al considerar que esta correlación no se limita a estos cuatro géneros, sino que es aplicable a cualquier género histórico. Esta idea vertebra el modelo teórico sobre los géneros que configura el corazón de esta tesis. Nos referimos a la teoría de los reinos cinematográficos, que presentamos a continuación.

---

44 $$\mathbf{V}_i = \frac{\left(\sum_{s=1}^{N_i} \mathbf{\Lambda}_{s,i} \tau_{s,i}\right)}{\left(\sum_{s=1}^{N_i} \tau_{s,i}\right)}$$

Donde i es la película, s la escena, N_i es el número total de escenas; $\Lambda s,i$ es el vector de probabilidades de cada emoción para cada escena y $\tau s,i$ es la duración de la escena s de la película i.

2.3 TEORÍA DE LOS REINOS CINEMATOGRÁFICOS

La teoría que a continuación presentamos es el punto y final del recorrido que hemos llevado a cabo por el marco teórico de los géneros y las emociones. Constituye la síntesis y conclusión de la investigación teórica realizada. Es aplicable al cine y los géneros cinematográficos, pero es extensible a cualquier disciplina artística narrativa —literatura, teatro, ópera, cómic, videojuego—.

2.3.1 EL SISTEMA DE COMUNICACIÓN CINEMATOGRÁFICA

2.3.1.1 Los mecanismos de identificación empática.

La emoción es el resultado de un proceso cognitivo en el que el individuo evalúa el significado que los acontecimientos vividos tienen para su ser —objetivos vitales y creencias—: evalúa si son relevantes para él, y evalúa el sentido —positivo o negativo— del impacto que tienen o pueden tener. Así, *valor* y *emoción*, dimensión emocional y axiológica, aparecen unidas correlativamente.

La emoción cinematográfica es un emoción empática que experimenta el espectador gracias a mecanismos de identificación, que pueden ser de dos tipos:

a) Identificación empática con el *actor/personaje*. Sobre este mecanismo se fundamenta el *cine clásico o de actor*.

b) Identificación escopofílica con el *autor* de la obra a través de su mirada. Sobre este mecanismo se fundamenta el *cine de autor*.

Se considera *actor/personaje* a la unidad formada por un personaje y un actor, es decir, al personaje interpretado por un actor determinado.

Se considera *autor* de la obra al conjunto de profesionales con capacidad creativa que intervienen en un largometraje —el director, el productor, el guionista, el músico, el director de fotografía, el director artístico, el montador, el director de VFX, el maquillador y el figurinista—. Por tradición y para simplificar la notación, en la mayoría de las ocasiones se considerará al director el autor de la obra.

Así, como parte constituyente de un *acto comunicativo*, una película es un mensaje con dos emisores o enunciadores principales: el actor y el autor.

Por los mecanismos de *identificación empática* que operan en la experiencia cinematográfica, el espectador hace suyo el modelo ideal de realidad —MIR— de los creadores, por lo que las emociones que experimente el espectador durante el visionado del filme estarán determinadas por el MIR del sujeto protagonista y el MIR del autor. En el cine clásico, en el que prevalece la identificación con el sujeto protagonista, el MIR se traduce en la consecución del objeto de deseo, al que el sujeto protagonista dota de un valor real o imaginario que le «mueve» a la acción.

La verosimilitud es un pacto que el espectador decide voluntariamente firmar con actores y autores. En ese pacto el espectador suspenderá su incredulidad y fingirá creer que todo lo que está viendo en pantalla sucede realmente. A cambio, los actores y autores prometen ofrecer una visión del mundo coherente, ética y estéticamente, es decir, prometen dar *sentido*.

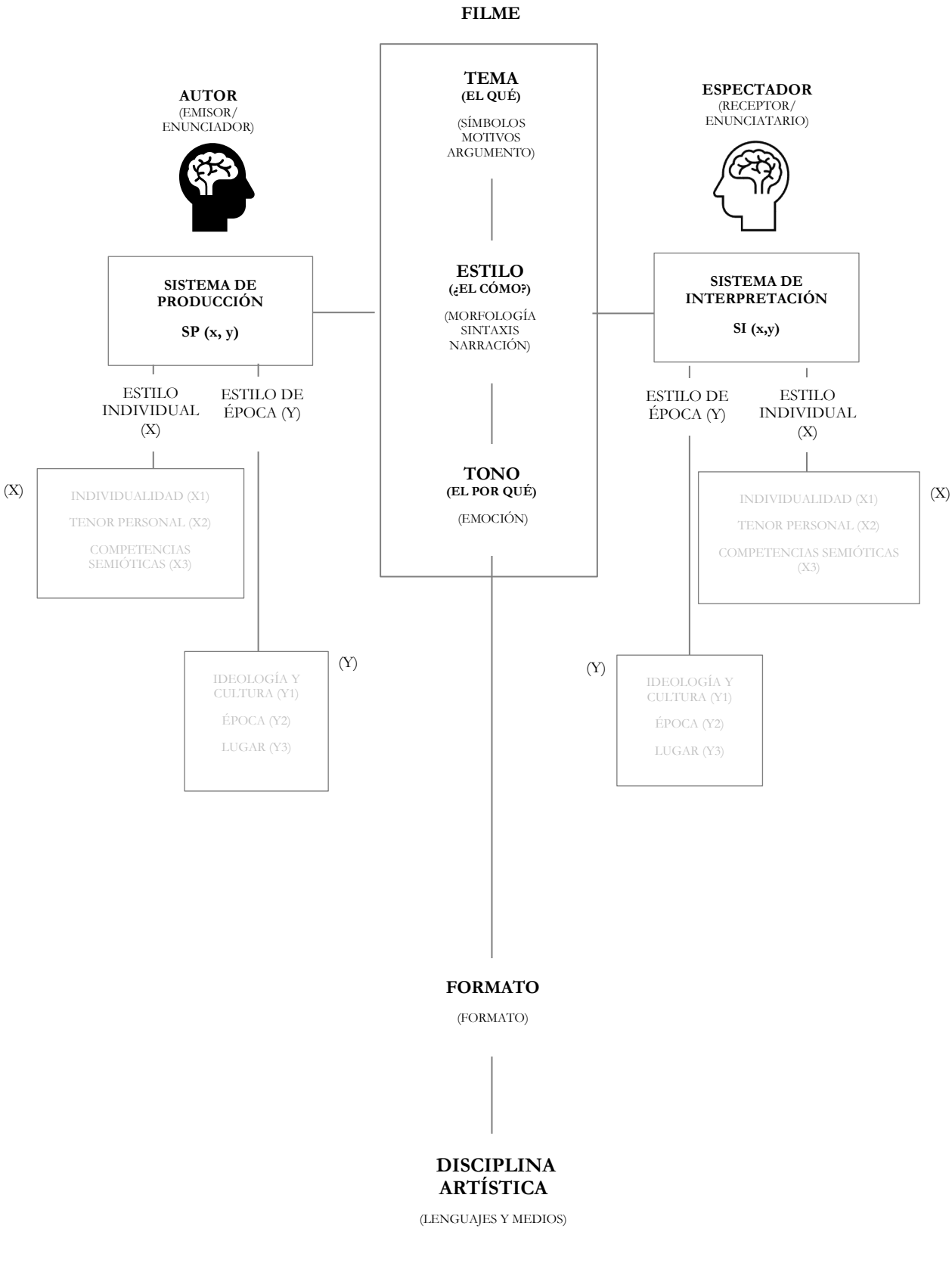


Imagen 35. Sistema general de la comunicación cinematográfica

2.3.1.2 Los sistemas de producción e interpretación

El ser humano es un generador de sentido. Como tal, es un *sistema de sentido* que genera *objetos de sentido* —cualquier tipo de discurso: verbal, literario, fílmico, etc.—.

El ser humano, como sistema de sentido, puede considerarse de dos maneras en función de su relación con el objeto de sentido (al que denominaremos indistintamente discurso o texto).

Si el ser humano es el creador y emisor del discurso —el autor de la obra—, su sistema de sentido opera como *sistema de producción*, es decir, sus mecanismos han funcionado para producir la obra o discurso. Si el ser humano es el receptor del discurso —el espectador o lector—, su sistema de sentido opera como *sistema de interpretación*. Tanto la producción como la interpretación de discursos son actos creativos que dependen del sistema de sentido de cada individuo.

Para producir o interpretar discursos, el *sistema de sentido* del ser humano se compone de una serie de esquemas mentales organizados en estructuras. Estos esquemas mentales son de tres tipos:

a) Esquemas mentales sobre los medios y lenguajes, que aportan al individuo la capacidad semiótica para producir e interpretar discursos con sentido. Estos esquemas constituyen un *sistema semiótico complejo* y dotan al individuo de capacidad semiótica.

b) Esquemas mentales de base sobre el mundo, que aportan al individuo la capacidad para producir e interpretar discursos coherentes con la realidad. Estos esquemas mentales se organizan estructuralmente en forma de *ideología*. El contenido que inviste dicha estructura se denomina *cultura*. De esta forma, los sistemas de sentido son resultado de la ideología y la cultura del individuo.

c) Esquemas mentales circunstanciales sobre el mundo, que modifican el sentido producido o interpretado por la ideología y la cultura de base en función de la *situación psicológica* en que tiene lugar la producción o interpretación del discurso.

Resumiendo, el *sistema de sentido* se compone de lenguaje, cultura e ideología, y psicología.

El espectador construye el significado de lo que aparece en la pantalla, decodificando las estructuras semánticas, sintácticas y narrativas del filme con su sistema de sentido. Es lo que se llama comprender la película. Seguidamente, el espectador infiere el tema del filme y experimenta una emoción. Es lo que se llama interpretar la película.

El *sentido* se compone de *significado* y *emoción*. Cuando un individuo produce un discurso, lo hace a partir de un significado y una emoción concretas. Cuando un individuo comprende e interpreta un discurso, genera un significado y una emoción determinadas. Ambos, significado y emoción son dos aspectos imbricados de un único proceso. Sin significado no hay emoción, y no hay significado que no conlleve una emoción. Significado y emoción son así las dos caras de una interpretación total del filme que denominamos sentido.

El significado potencial de un discurso es el *tema* de la obra; la emoción potencial de un discurso es el *tono* de la obra. De esta forma, el sentido de un discurso o texto fílmico se compone de su tema y su tono.

Así como no hay dos seres humanos exactamente iguales, no hay dos sistemas de sentido idénticos y, por tanto, no hay dos interpretaciones idénticas de un mismo texto o discurso. No obstante:

a) Para que la comunicación sea posible, los individuos de una comunidad deben compartir una parte muy importante de sus sistemas de sentido. Si el porcentaje de elementos comunicativos compartidos es insuficiente, la comunicación se vuelve imposible. Para que un filme opere correctamente en el público, los sistemas de interpretación de los miembros de esa comunidad cinematográfica deben compartir gran parte de sus elementos de sentido (lenguaje, ideología y cultura) del sistema de producción de los creadores. De ahí que los clásicos de un pasado lejano sean para el espectador actual más difíciles de comprender e interpretar que las obras del presente.

b) Puesto que es imposible que dos sistemas de sentido sean completamente idénticos, dado un filme cualquiera, no habrá dos interpretaciones completamente idénticas, es decir, un filme operará en cada espectador de manera diferente y este reaccionará emocionalmente de manera diferente. El significado y la emoción generados por el espectador E_1 nunca podrán ser exactamente idénticas, ni a las del espectador E_2 ni a las del autor A_1.

Sentido A_1 (autor 1, película) = significado A_1 + emoción A_1

Sentido E_1 (espectador 1, película) = significado E_1 + emoción E_1

Sentido E_2 (espectador 2, película) = significado E_2 + emoción E_2

Ahora bien, aunque las posibles interpretaciones son múltiples, el rango en que se mueven es estrecho, siguiendo una distribución estadística normal en torno al sentido más probable:

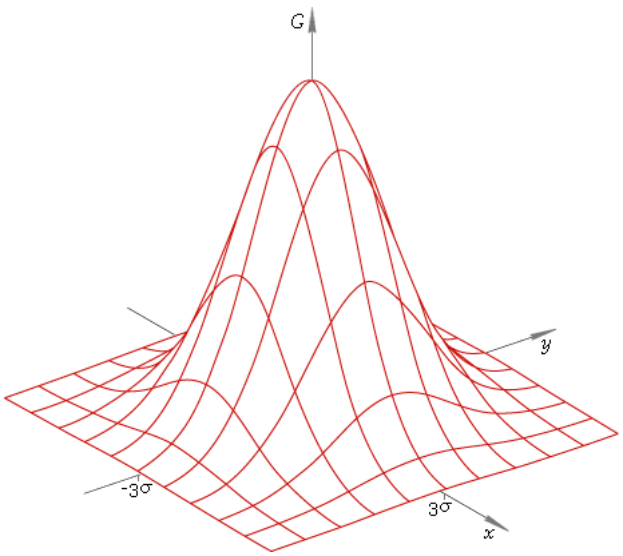


Imagen 36. Curva de densidad normal tridimensional que rige las interpretaciones de un filme

2.3.2 EL SISTEMA DEL DISCURSO CINEMATOGRÁFICO

El *sistema del discurso cinematográfico* es la estructura o mecanismo sobre el que se articula el discurso para conseguir la producción de sentido. Esta estructura aparece representada en la Imagen 38.

Los elementos del discurso cinematográfico son: los medios y lenguajes utilizados, el formato, el tema, el tono y el estilo.

Podemos decir, por tanto, que los diferentes lenguajes utilizados en un filme son organizados en los ejes sintagmático y paradigmático para configurar un discurso con un estilo concreto que comunicará un tema determinado en un determinado tono.

2.3.2.1 Significado, emoción y conflicto: la *valencia*

Una narración es la secuencia de sucesivos cambios de valor de un personaje, al que llamaremos sujeto protagonista, o *sujeto* a secas. El personaje o sujeto tiene un objetivo, al que denominaremos objeto de deseo, u objeto a secas. El valor de un sujeto es «lo que es» con relación a «lo que debería ser». Por ejemplo, si el personaje protagonista tiene por objetivo conseguir un empleo y para ello necesita una bicicleta, «lo que debería ser» es que el personaje —el sujeto— tuviera una bicicleta —el objeto—. Así, en un relato, el objeto de deseo, u objeto a secas, equivale al *yo ideal* del sujeto, a «lo que debería ser».

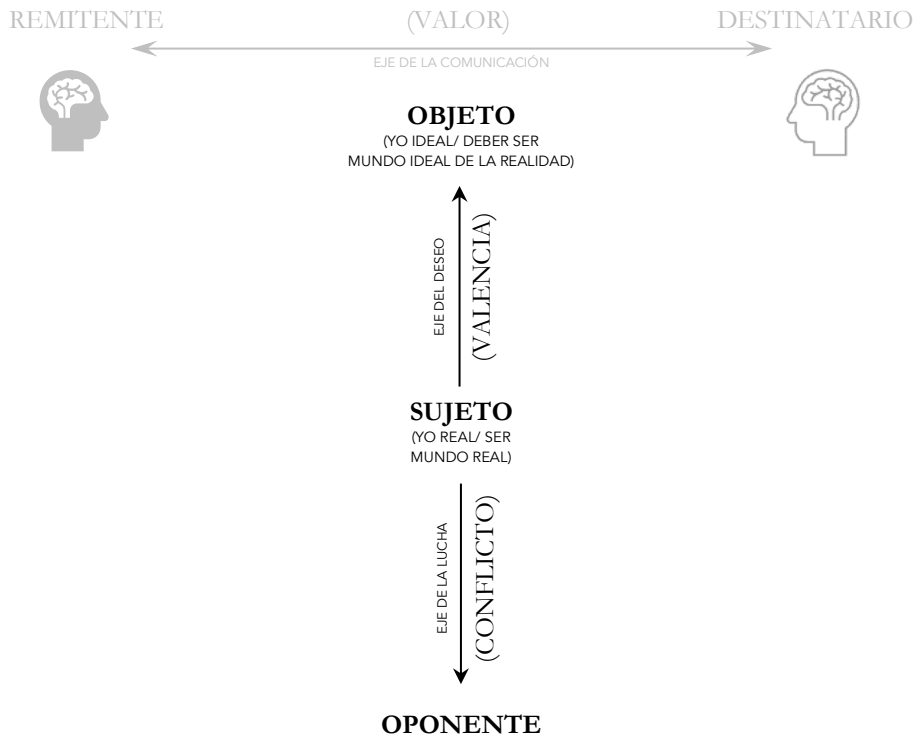


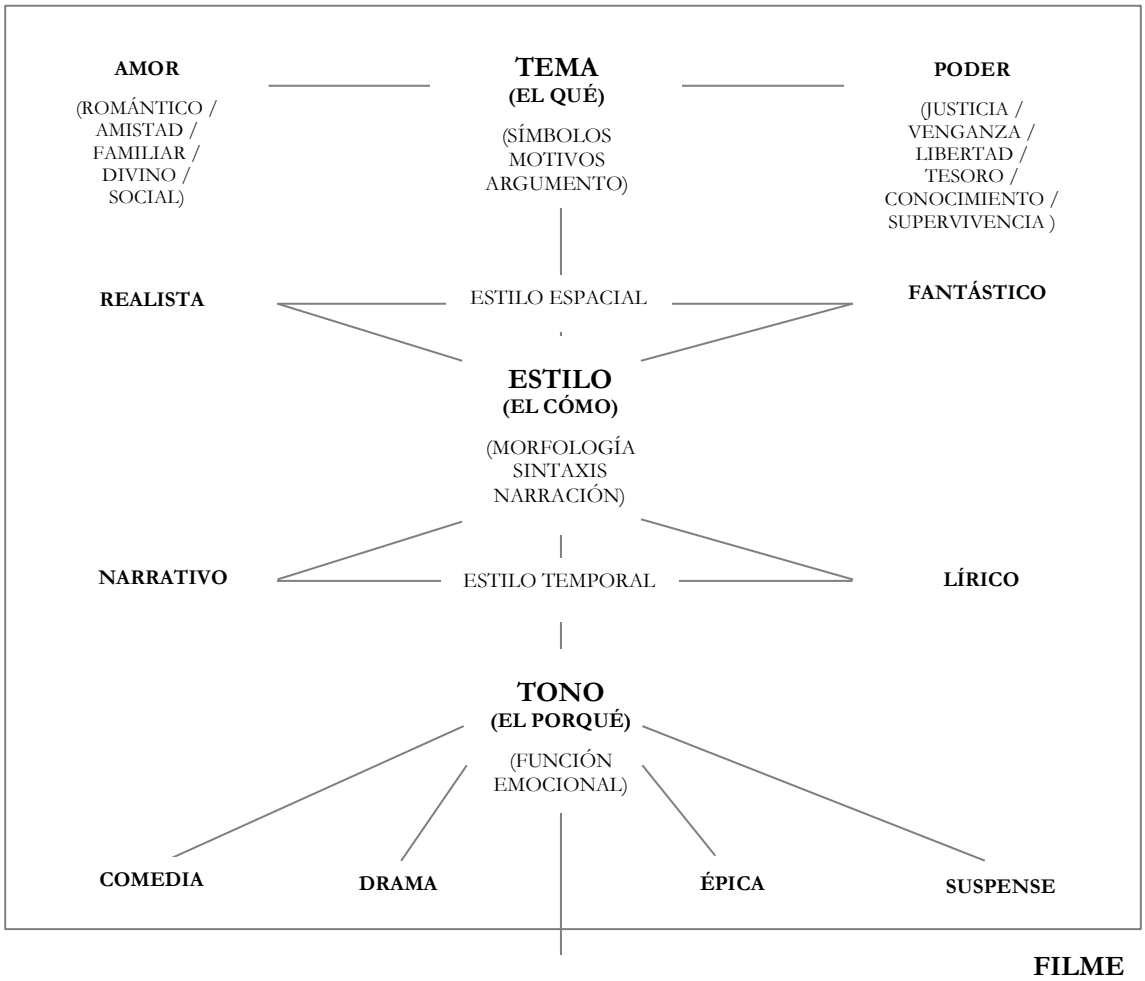
Imagen 37. Sistema actancial simplificado (eje del deseo y eje de la lucha).

El sentido —tema y tono— de un relato o narración se construye a partir de la relación entre el sujeto y el objeto de la obra. Comprender e interpretar una película es un proceso cognitivo consistente en *aprehender* y *evaluar* los acontecimientos narrados.

En una narración, el *significado* nace en el eje del deseo, a partir de la relación entre sujeto y objeto, a la que denominamos *valencia*. Comprender el significado del filme equivale a entender quiénes o qué son el sujeto y el objeto, es decir, identificar a los personajes y saber qué es lo que quieren. Equivale a conocer «el qué» del relato.

En una narración, la *emoción* surge del cambio efectivo o la expectativa del *cambio de valencia*, es decir, del cambio o la expectativa del cambio de la relación entre sujeto y objeto.

Interpretar un filme equivale a saber por qué o para qué el sujeto desea el objeto. Equivale a conocer el «porqué» del relato: la fuerza que mueve al sujeto hacia el objeto, y la fuerza que lo aleja de él en forma de conflicto.



CINE			
LEGUAJE VISUAL	LENGUAJE SONORO	LENGUAJE VERBAL	LENGUAJE CINÉSICO
GUION DIRECCIÓN FOTOGRAFÍA ARTE EDI. IMAGEN	GUION DIRECCIÓN SONIDO MÚSICA EDI. SONIDO	GUION DIRECCIÓN INTERPRETACIÓN ARTE	GUION DIRECCIÓN INTERPRETACIÓN

Imagen 38. Sistema general del discurso cinematográfico

Existen dos tipo de emociones: emociones ligadas al cambio efectivo o acontecimiento, y emociones ligadas a la expectativa del cambio:

I. EMOCIONES LIGADAS A LAS EXPECTATIVA: SORPRESA Y SUSPENSE.

La *sorpresa* es la emoción que surge cuando el espectador no se imagina que va a pasar lo que al final acaba pasando. En función de la naturaleza del acontecimiento narrativo que acaba sucediendo, la sorpresa puede ser de dos tipos:

a) Si el cambio de valencia tras el acontecimiento no esperado es positivo, es decir, si el sujeto se acerca al objeto de deseo, la sorpresa es de asombro. En términos de modalización, se podría formular de la siguiente manera: el espectador «NO cree que será lo que SÍ debe ser».

b) Si el cambio de valencia tras el acontecimiento no esperado es negativo, es decir, si el sujeto se aleja del objeto de deseo, la sorpresa es de susto. En términos de modalización, la formulación sería: el espectador «NO cree que será lo que NO debe ser».

El *suspense* es la emoción que surge cuando el espectador sí se imagina lo que puede acabar pasando. En función de la naturaleza del acontecimiento que el espectador se imagina que puede ocurrir, el suspense puede ser de dos tipos:

a) Si el cambio de valencia del acontecimiento imaginado es positivo, es decir, si el sujeto se acerca al objeto de deseo, el suspense es de esperanza. En términos de modalización, la fórmula sería: el espectador «cree que será» «como SÍ debe ser».

b) Si, por el contrario, el cambio de valencia que implica el acontecimiento imaginado es negativo, es decir, si el sujeto se aleja del objeto de deseo, el suspense es de miedo. En términos de modalización, se formularía de la siguiente manera: el espectador «cree que será» «como NO debe ser».

II. EMOCIONES LIGADAS AL ACONTECIMIENTO: TRISTEZA, IRA, ALEGRÍA EUFÓRICA Y ALEGRÍA HUMORÍSTICA.

a) Tristeza es la emoción que surge cuando el sujeto pierde de manera aparentemente irreversible la posibilidad de conseguir el objeto, es decir, el sujeto debe aceptar que no ha logrado el objeto. En términos modales, «NO es lo que debe ser».

b) Ira es la emoción que surge cuando el sujeto pierde o no consigue el objeto, pero considera que el objeto le pertenece por justicia y que puede recuperarlo de alguna forma. El sujeto no se resigna y lucha por él. En términos de modalización, lo podemos expresar como «es lo que NO debe ser».

c) Alegría eufórica es la emoción que surge cuando el sujeto consigue el objeto. En términos modales, equivale a «es lo que debe ser».

d) Alegría humorística es la emoción que surge cuando el sujeto no consigue el objeto de deseo y, aun así, es capaz de ver el «ser» como un buen desenlace. En términos de modalización, equivale a «NO es lo que NO debe ser». Es una doble negación de la alegría eufórica y remite al absurdo, la ironía y el sarcasmo.

Las posibilidades emocionales o tonales de una escena se resumen en el cuadro patémico (Tabla 15). Las emociones de euforia, alegría humorística, esperanza y asombro son emociones de alegría. La emoción de susto es una emoción de miedo. De esta forma, en función de las emociones básicas —alegría, tristeza, miedo e ira— cada escena de un filme

tendrá un tono o emoción particular. La suma ponderada de las emociones de cada escena determina la composición emocional del filme que se expresa con unas determinadas *coordenadas emocionales*.

SEMIÓTICA DE LAS EMOCIONES CINEMATOGRÁFICAS				
			X DEBER SER	no-X NO DEBER SER
EXPECTATIVA (INCERTIDUMBRE)	Y CREER	Z SER	Creer que será como debe ser SUSPENSE POSITIVO: ESPERANZA	Creer que será como NO debe ser SUSPENSE NEGATIVO: MIEDO
	no-Y NO CREER		NO creer que será como debe ser SORPRESA POSITIVA: ASOMBRO	NO creer que será como NO debe ser SORPRESA NEGATIVA: SUSTO
ACONTECIMIENTO (CERTIDUMBRE)	Z SER		Es lo que debe ser EUFORIA	Es lo que NO debe ser IRA
	no-Z NO SER		NO es lo que debe ser TRISTEZA	NO es lo que NO debe ser ALEGRÍA HUMORÍSTICA

Tabla 15. Semiótica de las emociones cinematográficas. (cuadro patémico).

La *emoción o tono dominante* de un filme es la emoción que, por intensidad o frecuencia, prevalece sobre las demás.

2.3.2.2 Significado, emoción y unidad: el *valor sagrado*

El *valor sagrado* es el valor de la obra en sí, lo que el autor entrega al espectador a través de la comunicación de la obra. No es el objeto que persigue el sujeto protagonista, es la experiencia de perseguir el objeto, independientemente de que se consiga o no.

En el relato cinematográfico, el protagonista emprende todas sus acciones en busca de un objeto de deseo que da sentido a sus acciones. Sin embargo, el objeto de deseo no es más que un instrumento, un McGuffin vacío de contenido que solo sirve para que el personaje realice su recorrido narrativo. Por esta razón, el valor sagrado —fin último o causa primera que mueve al personaje a la acción— no se revela hasta el final, hasta que el personaje completa su recorrido narrativo.

El valor sagrado es el sentido que el autor entrega al espectador: es el significado y es la emoción experimentadas. Por ejemplo, es la experiencia trágica del desamor, la experiencia épica de lograr una victoria, la experiencia cómica del absurdo, la experiencia aterradora de verse amenazado por un monstruo, etc.

El valor sagrado tiene lugar en la mera comunicación del sentido en la que se unen autor y espectador, el Yo y el Otro. Si en el relato se produce el cisma del conflicto dramático, en el relato también se da la comunión del autor con el espectador. El texto se convierte así en un

artilugio mágico en el que el Yo y el Otro —autor y espectador, por un lado, personaje y espectador, por otro— se fusionan para ser una sola cosa: el Otro soy Yo, y Yo soy el Otro.

En los relatos de Amor, el Yo se funde con el Otro. En los relatos de Poder, el Yo derrota al Otro, o el Otro derrota al Yo. En ambos casos, la dualidad —condición necesaria del significado— desaparece para restituir la Unidad del valor sagrado. El valor sagrado es, por tanto, el signo vacío donde reside el sentido último del relato y que resuelve el problema esencial del personaje, que es el problema esencial del espectador.

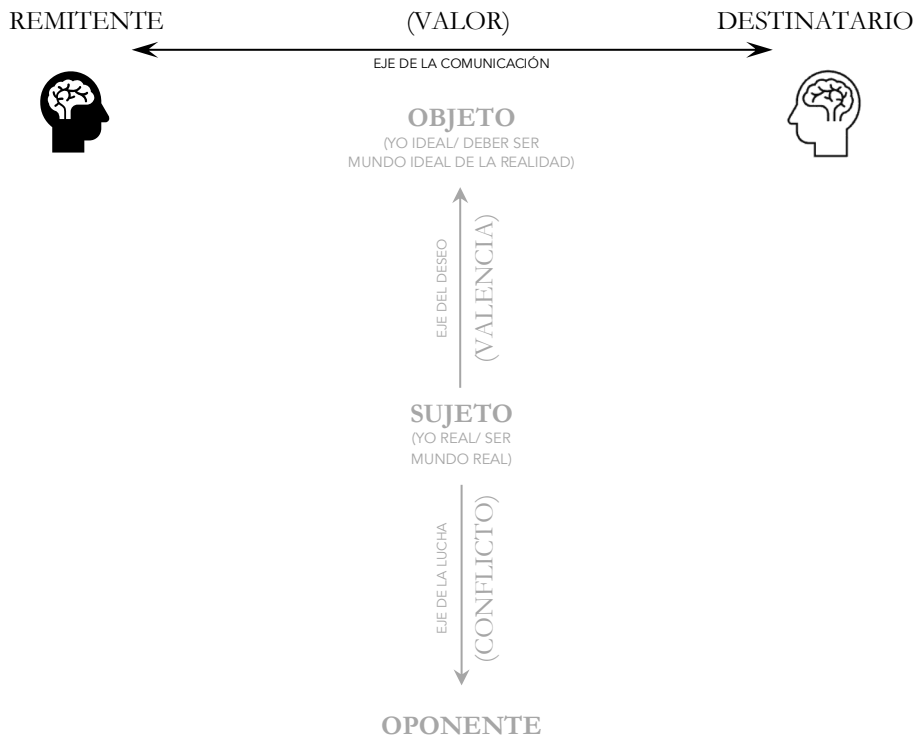


Imagen 39. Sistema actancial simplificado (eje de la comunicación).

2.3.2.3 Estilo del discurso cinematográfico

En una narración, el significado y la emoción son generadas a través del estilo que utiliza el autor en su obra. Conocer conscientemente el estilo de una obra equivale a conocer el «cómo» del relato.

El estilo es la forma en que el autor organiza el espacio, el tiempo y el material de la obra artística. Tanto el estilo espacial como el temporal pueden definirse a partir de dos puntos de referencia teóricos, que ejercen de límites asintóticos. Estos límites son inalcanzables, pero sirven como puntos de referencia a partir de los cuales ubicar las infinitas posibilidades creativas que existen.

El estilo espacial admite dos puntos de referencia teóricos: la pura realidad y la pura fantasía.

a) En la pura realidad, la representación consiste en un conjunto de imágenes sin conexión lógico-espacial, es decir, las cosas se representan tal cual son, sin pretender hallar una estructura que las explique o dé sentido. El arquetipo de este estilo de pura realidad podría ser el filme *Empire* (Andy Warhol, 1965), ocho horas sin interrupción del mismo plano del Empire State Building en Nueva York.

b) En la pura fantasía, equivalente a la abstracción, la representación consiste en un conjunto de figuras organizadas lógicamente en una estructura armónica y rítmica. La realidad desaparece y solo existen la proporción y el ritmo. El arquetipo de este estilo de pura fantasía podría ser *Sphères* (Norman McLaren, 1969).

El estilo temporal admite dos puntos de referencia teóricos: la pura lírica y la pura narrativa.

a) En la pura narrativa, la representación consiste en una secuencia de acontecimientos ordenados según una lógica temporal. Como arquetipo que ilustra este estilo, podríamos proponer *Luna nueva* (Howard Hawks, 1940).

b) En la pura lírica, la representación consiste en un conjunto de imágenes realistas o abstractas sin conexión lógico-temporal. El arquetipo de este estilo podría ser *Koyanisqaatsi* (Godfrey Reggio, 1983).

El estilo material es la manera particular en que se componen los medios y lenguajes utilizados en el filme. Los lenguajes de que dispone el cine son el lenguaje visual, el lenguaje sonoro, el lenguaje cinésico de los actores y el lenguaje verbal. Así, hay filmes en los que la imagen es de origen fotográfico y otros en los que la imagen es animada. Filmes en los que los actores interpretan a sus personajes con gran expresividad, y filmes en los que los actores son apenas modelos sin expresión. Filmes con mucho diálogo, y filmes con poco o ningún diálogo. Filmes con música y una banda sonora profusamente ilustrada, y filmes con un sonido minimalista. Filmes en blanco y negro y filmes con una abigarrada paleta cromática.

2.3.3 EL SISTEMA DE REINOS CINEMATOGRÁFICOS

Las obras cinematográficas se organizan en géneros según rasgos de tema, tono y estilo.

Dada una comunidad determinada en una época y un lugar concretos, los discursos que se producen son organizados por su tema y su tono. Así, nos encontramos con categorías genéricas como el drama, la comedia, el terror o el *noir* —fundamentados en el tono—, y el wéstern, el bélico, el musical o el policiaco —fundamentados en el contenido—.

Puesto que la principal función del discurso cinematográfico es provocar una emoción y el principal objetivo del espectador es experimentar una emoción, de los dos aspectos estructurales de los géneros, el más relevante para la configuración de un género es el tono. Por ello, el sistema de géneros más útil para la comunidad cinematográfica será aquel basado en el tono o emoción dominante de las obras.

Los géneros basados en el contenido tienen igualmente una emoción dominante. En estos casos, el contenido es una señal de tono, un significante con un valor tonal adquirido por repetición que guía a creadores y espectadores en sus respectivos procesos de creación e interpretación.

Se denomina *espacio fílmico* a la totalidad de la producción audiovisual de ficción.

Se denomina *sistema de reinos cinematográficos* al sistema de géneros teóricos que ordena el espacio fílmico en una estructura territorial basada en la emoción o tono dominante.

Un *reino cinematográfico* es un género teórico, un territorio creativo caracterizado por la emoción o tono dominante de las obras. Se denomina reino por su carácter supragenérico, ya que los géneros se configuran dentro de los reinos constituyendo constelaciones, redes o familias.

Así como hay cuatro emociones básicas, hay cuatro grandes familias de géneros o reinos cinematográficos. De la alegría nace el reino de la Comedia, de la tristeza el reino del Drama, del miedo el reino del Suspense, y de la ira el reino de la Épica. Estas cuatro categorías son los géneros teóricos en los que se ordena el espacio fílmico y que dan orden y estructura a los géneros históricos como el wéstern, el musical o la ciencia ficción.

Los reinos cinematográficos ordenan el espacio fílmico a través de dos ejes:

EJE DEL PODER

En los *géneros orientados al poder* o control de la situación, el personaje protagonista tiene como objetivo mantener o reestablecer el orden social o personal que, en el universo narrativo del filme, es asumido como la Ley a respetar. Esta Ley no tiene por qué ser la legalidad vigente de la comunidad, como ocurre en los filmes de gánsteres, cuyos protagonistas tienen objetivos criminales. Este orden social puede ser un orden personal o familiar, una necesidad imperiosa que legitima la violencia ejercida. El hecho determinante de este tipo de géneros no es si el protagonista consigue o no su objetivo, sino la actitud, el tono emocional desde el que afronta la situación. En estos géneros el protagonista confía en su voluntad para conseguir su objetivo, que es siempre una forma de poder, de afirmación de la individualidad a través del control físico o ideológico, es decir, de la imposición de la Ley propia. El conflicto se construye sobre una dialéctica protagonista-antagonista en la que el espectador se identifica con el primero y desea la destrucción del segundo. El valor sagrado puesto en juego en la narración es el poder a través de sus diversas formas (un trono, un tesoro, la libertad, el conocimiento o la mera supervivencia). Los géneros orientados al poder son una exaltación de la voluntad individual, de ahí que también puedan ser denominados *géneros de la voluntad* o *193utu-driven genres*. En función del tono o emoción dominante, pueden ser de dos clases:

i) Cuando el protagonista teme que su voluntad no sea suficiente para acabar con la amenaza, surge el miedo. Es lo que sucede en *thrillers* como *Seven* o *El silencio de los corderos*, o en filmes de terror como *El exorcista*, *El resplandor* o *La matanza de Texas*. Las películas y los géneros de este tipo ocupan el reino del Suspense.

ii) Cuando el protagonista no tiene miedo y su derecho a la Ley se sitúa por encima de cualquier temor, aparece la ira, fenómeno que se observa en wésterns como *La diligencia*, *Centauros del desierto* o *Raíces profundas* y filmes de acción como *Gladiator*, *Mad Max* o *El imperio contraataca*. Las películas y géneros de este tipo pertenecen al reino de la Épica.

EJE DEL AMOR

En los *géneros orientados al amor* (*screwball comedy*, melodrama, musical, etc.), el conflicto no deriva de una lucha por el poder, sino más bien de la lucha de los personajes por armonizar sus propias posturas con las del Otro. Los personajes no buscan imponer su voluntad, sino resolver el conflicto mediante la fusión con el Otro, simbolizada por el beso o abrazo de los amantes. Los géneros orientados al amor son una exaltación del destino —término de resonancias griegas en el que aglutinamos las fuerzas ajenas a la voluntad de los protagonistas—, de ahí que también puedan ser denominados *géneros del destino* o *fate-driven genres*. En función del tono o emoción dominante, pueden ser de dos clases:

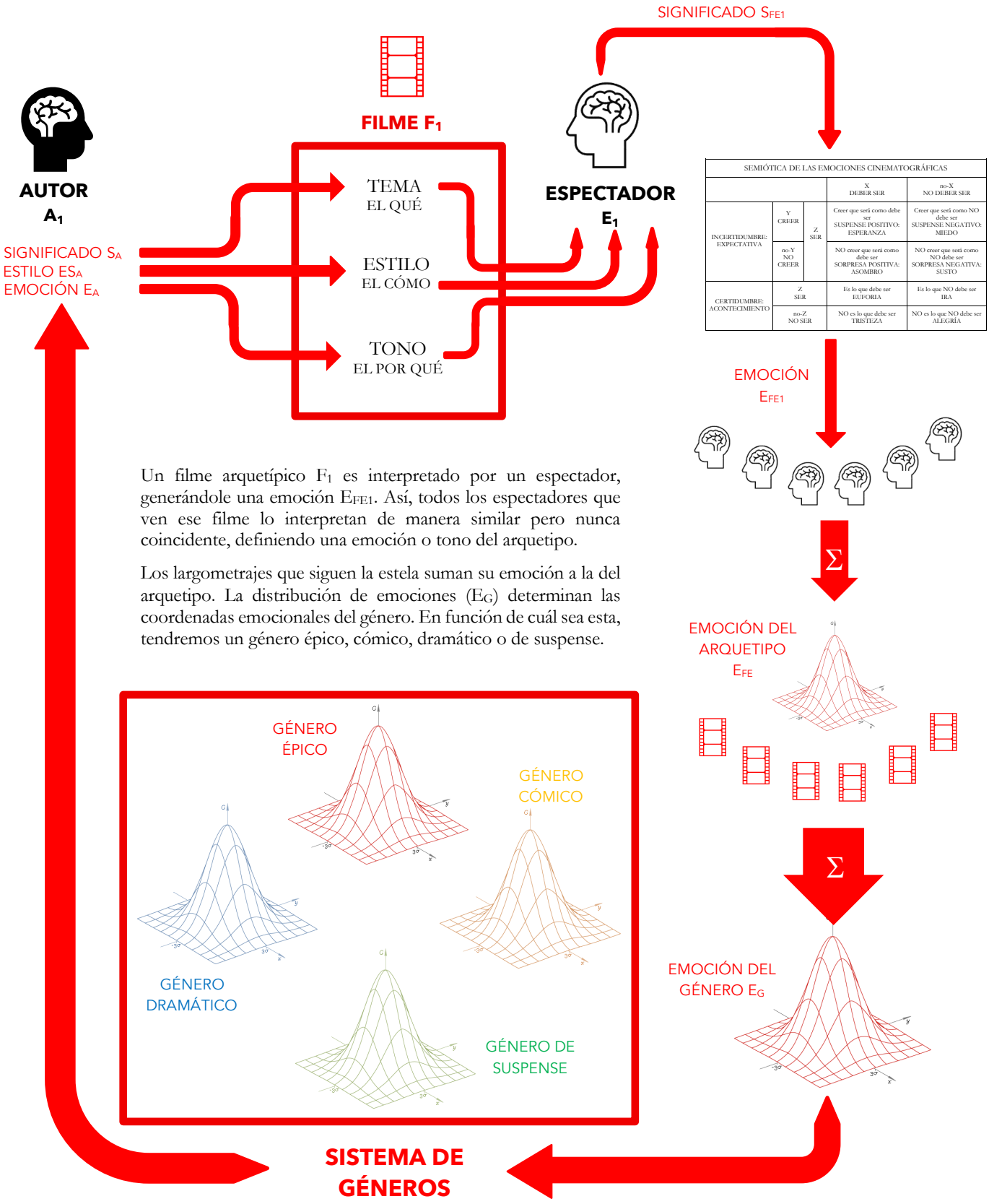
iii) Cuando el o los protagonistas conciben las consecuencias del destino como algo terrible que no les queda más remedio que aceptar, surge la tristeza, el dolor, la desesperación. Es el caso de filmes como *Ladrón de bicicletas*, *Los lunes al sol*

(Fernando León de Aranoa, 2002) o *La ballena* (*The Whale*, Darren Aronofsky, 2020). Las películas y géneros de este tipo definen el reino del Drama.

iv) Cuando, por el contrario, el o los protagonistas y por tanto el espectador, conciben las consecuencias del destino como algo no tan terrible con respecto a su mundo ideal, entonces surge la risa, la alegría. Es lo que sucede en filmes como *La vida de Brian* (*Monty Python's Life of Brian*, Terry Jones, 1978), *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*, Billy Wilder, 1959) o *Supersalidos* (*Superbad*, Greg Mottola, 2007). Las películas y géneros de este tipo constituyen el reino de la Comedia.

De esta forma, la actitud y el tono emocional de los personajes delimitan un doble eje: uno guiado por el odio en el que el protagonista desea el poder mediante la aniquilación del antagonista, y otro, guiado por el amor, en el que el protagonista desea la fusión con el antagonista. El eje del odio es trazado por las emociones de la ira y del miedo dando lugar a los reinos de la Épica y el Suspense, en los que se distribuyen los denominados *géneros del poder* o *géneros de la voluntad*. El eje del amor es trazado por las emociones de alegría y tristeza, y da lugar a los reinos de la Comedia y el Drama, donde se ubican los llamados *géneros del amor* o *géneros del destino*.

La historia del Cine sería así la historia de la conquista del espacio fílmico en la que los artistas luchan por encontrar, a partir de su estilo, la forma artística precisa —guion, interpretación, puesta en escena, banda sonora, etc.— que conecte con la sensibilidad del lugar y la época en un registro emocional concreto (alegría, tristeza, miedo, ira). El que consigue imponer su estilo planta la semilla de un ciclo que, con el paso del tiempo y la acción de cientos de artistas, se convertirá en género, una nueva civilización que dominará por años uno de los reinos del espacio fílmico.



Un filme arquetípico F_1 es interpretado por un espectador, generándole una emoción E_{FE1}. Así, todos los espectadores que ven ese filme lo interpretan de manera similar pero nunca coincidente, definiendo una emoción o tono del arquetipo.

Los largometrajes que siguen la estela suman su emoción a la del arquetipo. La distribución de emociones (E_G) determinan las coordenadas emocionales del género. En función de cuál sea esta, tendremos un género épico, cómico, dramático o de suspense.

Imagen 40. Proceso de constitución de los géneros.

2.3.3.1 Sistema de géneros

Cada época histórica está marcada por un *sistema de géneros*.

Si los reinos cinematográficos son los territorios emocionales, los géneros históricos son las civilizaciones que ocupan dichos territorios. Los géneros son históricos, los reinos son estructurales y atemporales.

Cada género del sistema se ha impuesto sobre el resto en una guerra por dominar una región concreta del espacio fílmico. Así, el *wéstern* gobernó el reino de la épica desde los años 30 hasta los 50. Junto a las aventuras, el péplum y el cine bélico formó una red o constelación que ocupó el reino de la épica durante décadas. Con el paso del tiempo, ese sistema de géneros fue sustituido por otro dominado por la fantasía y la ciencia ficción. Y en las décadas venideras, el cine de superhéroes será sustituido por otro sistema.

Los géneros son conjuntos difusos configurados por un *núcleo genérico* y un *anillo de influencia*. En el núcleo genérico se ubican la obras que participan completamente del género. En el anillo de influencia se distribuyen los largometrajes que participan parcialmente de los rasgos del género. A medida que los títulos se alejan del núcleo genérico, su participación en los rasgos del género es cada vez menor hasta anularse completamente.

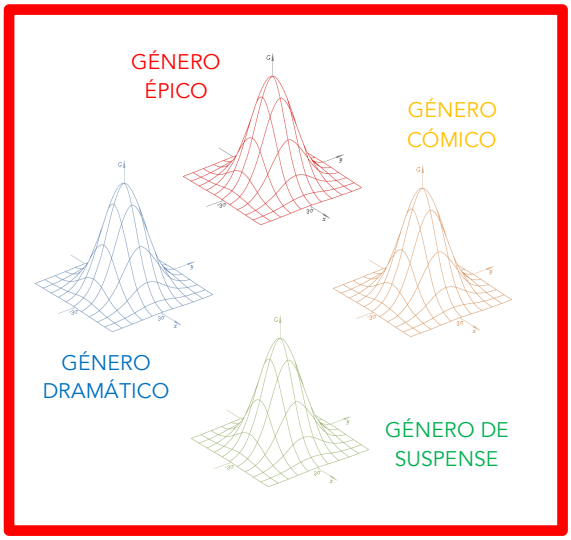
2.3.3.2 Sistema de arquetipos

Los *rasgos del género* son las características temáticas, tonales y estilísticas que permiten identificar a una obra como perteneciente a un género.

Los rasgos del género vienen determinados por una serie de *arquetipos genéricos* cuyo éxito promovió la imitación, con pequeñas variaciones, de sus aspectos temáticos, tonales y estilísticos.

Cada género del sistema nace a partir de un título de gran éxito que propone un estilo notablemente diferenciado con respecto al determinado por los géneros existentes. Ese título de gran éxito se convierte en el *arquetipo primigenio* y es replicado por el mismo autor y por otros en busca de un éxito similar. Algunos de los títulos que consiguen el éxito del arquetipo primigenio se incorporan al *sistema de arquetipos* que definen el género.

De esta forma, dada una época determinada, el *sistema de reinos cinematográficos,* definido por la emoción o tono dominante, es ocupado por un *sistema de géneros*, y cada género es definido por un *sistema de arquetipos*.



Un género dramático como el bélico queda definido por un conjunto de largometrajes arquetípicos que establecen sus coordenadas emocionales según una distribución normal.

Su proyección en el espacio fílmico es una región circular de límites difusos en la que se distribuyen los diferentes filmes que participan del género.

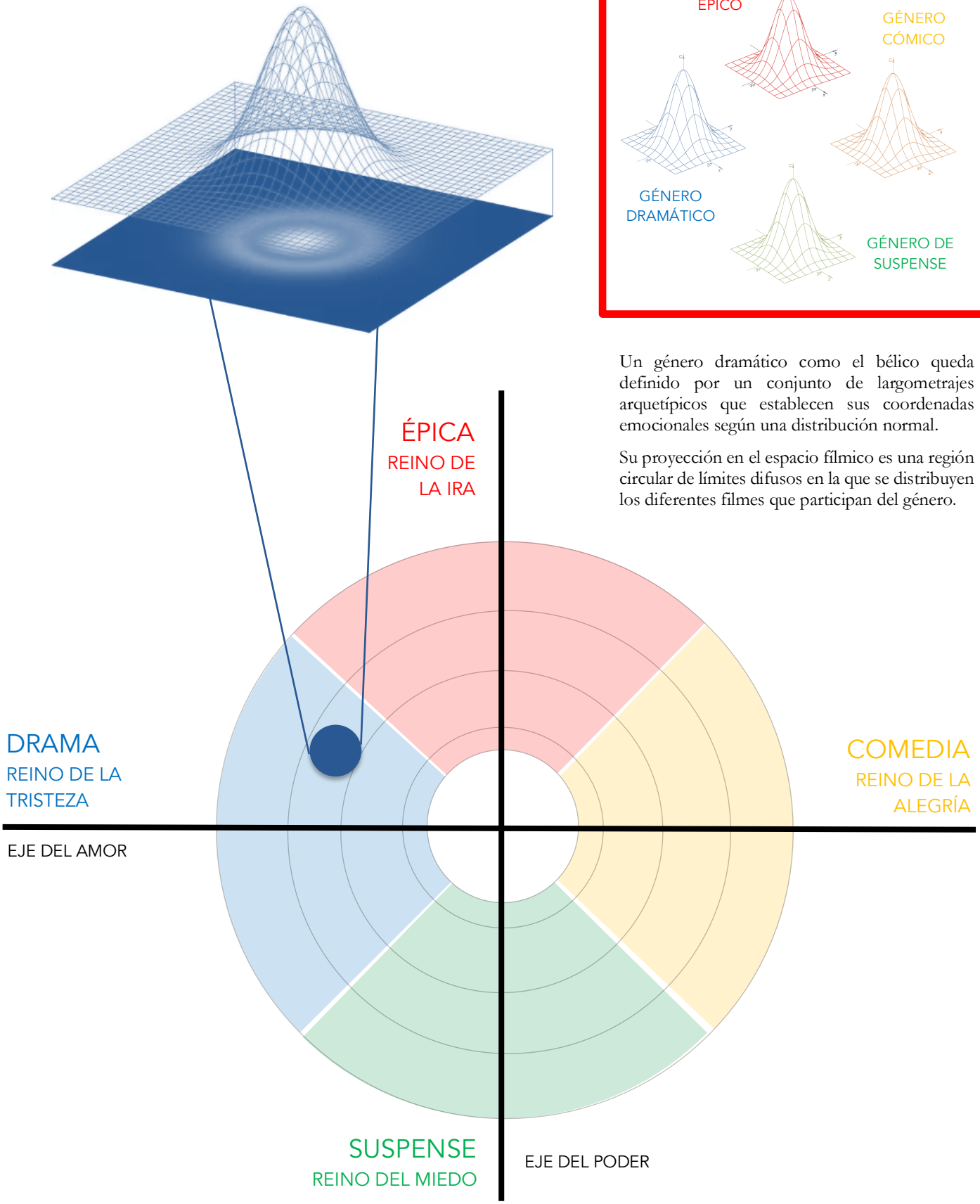


Imagen 41. Mapa del espacio fílmico (Sistema de los reinos cinematográficos).

SEGUNDA PARTE: ESTUDIO EMPÍRICO

III. ESTUDIO MACROSCÓPICO

3.1 LOS GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS EN LA ACTUALIDAD

«La lista de géneros puede ser interminable» (Sánchez Noriega, 2002, p. 99). Esta afirmación muestra hasta qué punto el listado de géneros puede ser extenso. Desde el ejemplar como especie única inimitable e inclasificable hasta considerar que todos los largometrajes son en el fondo una misma película, hay cientos de miles de posibilidades de clasificar las películas por familias o géneros. Además, «dentro de cada género hay múltiples variantes y ciclos, de la misma manera que hay géneros híbridos, intergéneros y películas que se pueden encuadrar en más de uno» (Sánchez Noriega, 2002, p. 99).

Como vemos, las posibilidades de clasificación son *a priori* enormes, pero cuando analizamos la historia de los géneros cinematográficos, comprobamos que el número de etiquetas es finito y recurrente en la mayoría de clasificaciones por géneros. Son las que podríamos denominar categorías históricas.

3.1.1 CATEGORÍAS GENÉRICAS HISTÓRICAS

Los géneros cinematográficos todavía viven bajo la larga sombra de la Edad de Oro de Hollywood. Entre los años 30 y los años 50, el sistema de estudios que se creó en Hollywood estableció las convenciones formales de los géneros que poblaron las salas comerciales durante décadas. A pesar de ser un periodo de tiempo corto, se produjo en los primeros años del cine sonoro, y sentó las bases a partir de las cuales se desarrolló el cine posterior. Hoy en día, a pesar de que el periodo de esplendor del wéstern o el musical terminó hace más de 50 años, estos géneros siguen teniendo vigencia, aunque sea sentimental, en memoria de una época en la que se forjó la estructura cognitiva y emocional del cine.

De este fenómeno participan la mayoría de clasificaciones genéricas que han sido propuestas por los investigadores. Robert McKee (2002, p. 108), en su extraordinario manual *El guion*, recoge el sistema de géneros y subgéneros utilizado por los guionistas de Hollywood, el cual se compone de 25 categorías:

1. Historia de amor
2. Terror
3. Épica moderna
4. Wéstern
5. Bélico
6. Trama de la madurez
7. Trama de redención
8. Trama punitiva
9. Trama de pruebas
10. Trama educativa
11. Trama de desilusión
12. Comedia

13. Policiaco
14. Drama social
15. Acción/Aventura
16. Drama histórico
17. Biográfico
18. Docudrama
19. Falso documental
20. Musical
21. Ciencia-ficción
22. Fantástico
23. Género deportivo
24. Animación
25. Películas de arte y ensayo

Esta clasificación mezcla tipos de trama, géneros mayores, menores… Sin embargo, resulta muy interesante a la hora de ver con qué herramientas básicas cuentan los guionistas a la hora de escribir las historias. Si eliminamos de este listado las tramas, nos quedan 19 categorías. Y de estas 19, el propio McKee señala como macrogéneros la comedia, el policiaco, el drama social, y la acción/aventura (McKee, 2002, p. 116).

Muy interesante y completa es la ordenación de Sánchez Noriega (2002, p. 100-101). En ella ya hay una agrupación de etiquetas por familias, poniendo de manifiesto la estructura género / subgénero/ ciclo. La clasificación de Sánchez Noriega se organiza a partir de un conjunto de géneros canónicos, a los que se añaden los géneros híbridos —los que participan simultáneamente de dos o más géneros canónicos como la comedia dramática o la comedia musical, — y los ciclos intergenéricos —aquellos ciclos temáticos, como el cine erótico, cuyas películas pueden pertenecer indistintamente a cualquiera de los géneros canónicos—.

Para Sánchez Noriega, los géneros canónicos son nueve:

1. Drama
2. Comedia
3. Wéstern
4. Musical
5. Terror
6. Fantástico
7. Aventuras y acción
8. Criminal
9. Bélico

Tomando como referencia la clasificación de Sánchez Noriega, Huerta Floriano (2019) prefiere unir el terror y el fantástico con la ciencia ficción en una única categoría, reduciendo la lista a ocho.

En cada uno de los géneros canónicos, Sánchez Noriega identifica una serie de subgéneros y un listado de ciclos y etiquetas de menor rango que muestran la gran variedad de tipos que podemos encontrar.

DRAMA	COMEDIA	MUSICAL
Melodrama **Romance, drama romántico** **Histórico** **Político** **Social** **Judicial** **De investigación** **Biográfico** **Religioso, bíblico**	**Burlesco, slapstick** **Screwball** **Comedia romántica** **Humor absurdo** **Humor negro** **Intelectual** **Picaresca**	**Comedia musical (musical americano)** **Melodrama con canciones** **Cine con cantante y/o músico**
Amores imposibles Amor y muerte Desamor y separación Reencuentros Descubrimiento del sexo Familias en crisis Mundo de la infancia Minorías étnicas (amish, tribus indias, inuit, judíos, gitanos, mercheros, etc.) Discapacitados Luchas obreras y clases sociales Racismo y derechos humanos Emigración y choque cultural Guerrilla y terrorismo Biografías de pintores, actores, políticos, escritores, etc. Descolonización e independencia Mundo de los toros Enfermedades físicas y mentales Muerte y sentido de la vida Pena de muerte Drogas y alcoholismo Descenso a los infiernos Prostitución Desaparición de personas	Encuentro casual De teléfonos blancos Sainete Cámara oculta Con niños Familiar Españolada De estudiantes De desmadre (big caper) Parodias Atracos y timos	Baile Ópera Opereta Ópera rock Ranchera mexicana Zarzuela Copla española y flamenca Vodevil Conciertos

Tabla 16. Géneros y subgéneros: drama, comedia, musical (Sánchez Noriega, 2002)

FANTÁSTICO	TERROR	CRIMINAL
Fantasías históricas **Héroes y animales mitológicos** **Metáforas futuristas**	**Licantropía** **Vampirismo** **Satanismo** ***Gore*** **Sucesos paranormales**	**Cine negro** **Suspense, *thriller*** **Cine de gánsteres** **Policíaco**
Invasiones del espacio Monstruos de laboratorio Robots y máquinas del tiempo Brujas, magos y héroes medievales Transformaciones de tamaño Poderes extraordinarios	Alucinaciones y terror psicológico Psicópatas Muertos vivientes Casas y objetos con poderes Asesinos en serie Animales demoníacos	Intriga psicológica Policiaco-documental Denuncia social Investigación criminal Penitenciario Mafia Atracos y timos Falso culpable Psicópatas Asesinos en serie

Tabla 17. Géneros y subgéneros: fantástico, terror y criminal (Sánchez Noriega, 2002)

AVENTURAS Y ACCIÓN	BÉLICO	WESTERN
Acción espectacular **Piratas y aventuras marinas** **Leyendas medievales** **Capa y espada** **Espacios exóticos** **Artes marciales** **Aventuras futuristas**	**Drama bélico** **Misión militar** **Pacifismo** **Comedia militar**	**Histórico** **Psicológico** **Proindios** **Crepuscular** **Spaghetti wéstern**
Deportivas (surf, béisbol, boxeo, etc.) Huidas, fugas y persecuciones Animales *Kaiju-eiga* Espionaje, agentes secretos James Bond *Buddy films*	Guerra de Secesión americana Primera Guerra Mundial Guerras coloniales Guerra Civil española Segunda Guerra Mundial Partisanos, resistencia antinazi Guerra de Corea Vietnam y Sudeste asiático Guerras contemporáneas (Latinoamérica, Oriente Próximo)	Horse opera Conquista del Oeste Indios Relatos de venganza Cuatreros Wéstern latino (El Zorro, el Coyote)

Tabla 18. Géneros y subgéneros: aventuras y acción, bélico y wéstern (Sánchez Noriega, 2002)

A este listado pormenorizado de subgéneros y ciclos Noriega añade los géneros híbridos:

GÉNEROS HÍBRIDOS
Comedia dramática **Comedia musical** **De romanos (peplum)** **Catástrofes** **Kolossal** **Sci-fi** **Esperpento** **Cine de propaganda**

Tabla 19. Géneros híbridos (Sánchez Noriega, 2002)

A pesar de lo exhaustivo del listado, podríamos añadir algunas categorías como el *slasher*, el *giallo*; el cine *exploitation* y *blaxploitation*, el *pinku eiga*… De igual manera, también se podría incluir una referencia explícita al cine de superhéroes, las *road movies*, las *car chase* o el cine *quinqui*.

Sirva como complemento a la sistemática recopilación de Sánchez Noriega, el siguiente listado que muestra hasta qué punto es imposible configurar una lista cerrada y completa de géneros:

GÉNEROS Y SUBGÉNEROS	
Big Caper	Subgénero de atracos, también denominada caper o heist, en la que un grupo diseña, prepara y ejecuta un golpe de gran dificultad técnica contra un banco, un casino, etc. Ejemplos: *The Big Caper* (1957), *Rififí* (1955), *Atraco perfecto* (1957), *Ocean's eleven* (2001).
Blaxplotaition	Subgénero del *thriller* dirigido a la audiencia afroamericana, con elementos de crimen, drogas, corrupción, venganza, sexualidad explícita y violencia estilizada. Prototipos: *Shaft* (1971), *Super Fly* (1972), *Foxy Brown* (1974).
Buddy film	Subgénero centrado en la relación de dos personajes principales, normalmente del mismo sexo, que desarrollan una dinámica de amistad, rivalidad o camaradería. Prototipos: *La extraña pareja* (1968), *48 horas* (1982), *Thelma y Louise* (1991).
Car chase	Subgénero de acción en el que la persecución en automóvil no es solo una secuencia aislada, sino el centro de la trama y el espectáculo, con énfasis en la velocidad, la destreza al volante, el peligro y la adrenalina. Suelen mezclar acción, crimen y comedia. Prototipos: *Bullit* (1968), *The French Connection* (1971), *Drive* (2011).
Chick flick	Término para referirse a películas dirigidas normalmente a un público femenino con tramas románticas, de amistad o desarrollo personal. Prototipos: *Pretty woman* (1990), *El diario de Bridget Jones* (2001), *Sexo en Nueva York: la película* (2008).
Cine mondo	Subgénero de cine documental sensacionalista surgido en Italia en los años 60, caracterizado por mostrar costumbres exóticas, rituales extraños, escenas de violencia, sexo o muerte, con fuerte carga de morbo. Estos filmes mezclan imágenes reales con material recreado, difuminando la frontera entre documental y ficción. Prototipos: *Mondo Cane* (1962), *Africa Addio* (1966), *Hombres salvajes, bestias salvajes* (1975).
Dacoit	Subgénero del cine indio, muy popular entre los años 50 y 80, que narra la vida de los "dacoits" (bandoleros armados que operaban en zonas rurales, sobre todo en el

GÉNEROS Y SUBGÉNEROS	
	Chambal). Estas películas mezclan drama social, acción y wéstern, abordando temas de injusticia, venganza, violencia y marginación. Prototipos: *Mother India* (1957), *Mujhe Jeene Do* (1963), *Sholay* (1975).
Gendai-geki	Subgénero japonés que retrata historias ambientadas en época contemporánea al momento de la filmación, en contraste con el jidai-geki (dramas históricos situados en el Japón feudal). Suelen centrarse en la vida urbana, conflictos sociales, cambios culturales y dilemas familiares o individuales. Prototipos: *Cuentos de Tokio* (1953), *Vivir* (1952), *Primavera tardía* (1949).
Giallo	Subgénero italiano, surgido en los años sesenta, caracterizado por su mezcla de misterio, crimen y horror, con tramas centradas en asesinatos en serie, estilización visual (colores intensos, atmósferas oníricas), y un fuerte componente de suspense y violencia, a menudo acompañado de erotismo. Su nombre proviene de las novelas policíacas de tapas amarillas (*giallo* en italiano) publicadas en Italia. Prototipos: *Seis mujeres para el asesino* (1964), *Profundo rojo* (1975), *El pájaro de las plumas de cristal* (1970).
Grossfilm	El término 'grossfilm' (en alemán, "película gigante" o "gran film") se usó en la industria cinematográfica de la República de Weimar para designar las superproducciones alemanas de los años 1920, caracterizadas por grandes presupuestos, despliegue espectacular de escenografías y multitudes, y una clara intención de competir en escala y prestigio con el cine de Hollywood. Prototipos: *Metrópolis* (1927), *Los nibelungos* (1924), *Fausto* (1924).
Heimatfilm	El 'heimatfilm' (en alemán, "cine de la patria") es un género cinematográfico alemán muy popular entre finales de los años 40 y los 60, caracterizado por historias sentimentales y melodramáticas ambientadas en paisajes rurales o alpinos, donde predominan los valores tradicionales, el amor romántico y la idealización de la vida en comunidad frente a la modernidad urbana. Prototipos: *Schwarzwaldmädel* (1950), *Grün ist die Heide* (1951), *Der Förster vom Silberwald* (1954).
Horse opera	El término *horse opera* (literalmente, "ópera de caballos") es una expresión coloquial usada en EE. UU. Para referirse a las películas del género wéstern, sobre todo aquellas de fórmula repetitiva, con vaqueros, forajidos, duelos y paisajes del Viejo Oeste. El término es equivalente a "soap opera" o "space opera", pero aplicado al wéstern.
Isekai	(異世界, "otro mundo") Subgénero fantástico, muy popular en el anime y el cine japonés, en el que el protagonista es transportado, reencarnado o atrapado en un mundo paralelo distinto al suyo (de fantasía, videojuegos, magia, etc.), donde debe sobrevivir, adaptarse o cumplir una misión. Prototipos: *El viaje de Chihiro* (2001), *Sword Art online, la película. Ordinal Scale* (2017), *Re: Zero- Starting Life In Another World: Memory Snow* (2018).
Iyashikei	(癒し系, "estilo sanador") Subgénero del anime y el cine japonés caracterizado por historias cotidianas, tranquilas y contemplativas, que transmiten calma, serenidad y una sensación de "cura emocional" al espectador. Suelen centrarse en la naturaleza, las pequeñas rutinas, la amistad y el afecto humano. Prototipos: *Mi vecino Totoro* (1988), *El jardín de las palabras* (2013), *Nitaboh* (2004).
Jidai-geki	Subgénero japonés que narra historias ambientadas en el Japón feudal, normalmente durante el período Edo (1603–1868). Incluye relatos sobre samuráis, campesinos, comerciantes o cortesanos, y con frecuencia aborda temas de honor, deber, justicia y lucha social. Prototipos: *Rashomon* (1950), *Cuentos de la luna pálida* (1953), *Chushingura* (1954).
Kaiju-eiga	Subgénero del cine japonés de ciencia ficción que presenta a criaturas colosales —generalmente surgidas de la ciencia, la guerra o fenómenos naturales— que atacan ciudades o luchan entre sí, a menudo cargando con un trasfondo alegórico como el miedo a la bomba atómica. Prototipos: *Godzilla* (1954), *Gamera, the Giant Monster* (1965), *Shin Godzilla* (2016).

GÉNEROS Y SUBGÉNEROS	
Kinki	Subgénero español de finales de los años 70 y 80 que retrata, de forma cruda, marginal y a menudo sensacionalista, la vida de los jóvenes de barrios obreros, marcados por la pobreza, la droga y la delincuencia. Solía utilizar actores no profesionales (muchos de ellos delincuentes reales) y mezclaba el realismo social con elementos de explotación. Prototipos: *Perros callejeros* (1977), *Navajeros* (1980), *Deprisa, deprisa* (1981).
Kolossal	Del italiano *colossale,* género de gran espectáculo nacido en el cine italiano de los años 10, caracterizado por superproducciones históricas o bíblicas con enormes decorados, multitudes de extras y tramas épicas, concebidas para competir con el cine estadounidense. Fue precursor del péplum y de las superproducciones de Hollywood. Prototipos: *Cabiria* (1913), *Los últimos días de Pompeya* (1913), *Quo Vadis?* (1913).
Kung fu film	Subgénero del cine de artes marciales surgido en Hong Kong en los años 70. Se centra en combates cuerpo a cuerpo con técnicas de kung fu, normalmente ligados a historias de disciplina, justicia y superación personal. Fue muy popular internacionalmente gracias a Bruce Lee y a los estudios Shaw Brothers. Prototipos: *Las 36 cámaras de Shaolin* (1978), *Operación Dragón* (1973), *El maestro borracho* (1978).
Lystpil	Género muy popular en el cine danés (en danés, "comedia de entretenimiento" o "comedia ligera"), especialmente entre las décadas de 1930 y 1960. Se caracteriza por historias cómicas y costumbristas, con enredos románticos, música y un tono optimista dirigido al gran público. Prototipos: *Solstik* (1953), *Far til fire* (1953), *Baronessen fra benzintanken* (1960).
Mecha	(メカ, "mecánico") Subgénero de la animación y el cine japonés de ciencia ficción que gira en torno a robots gigantes tripulados por humanos. Puede oscilar entre aventuras heroicas, batallas espectaculares y reflexiones filosóficas o políticas sobre la tecnología, la guerra y la identidad. Prototipos: *Mobile Suit Gundam: Char's Counterattack* (1988), *Neon Genesis Evangelion: The End of Evangelion* (1997), *Mazinger Z vs. Devilman* (1973).
Mockumentary	(De 'mock' = imitación/burla y documentary) Género cinematográfico que utiliza la forma y estilo del documental para contar una historia ficticia, a menudo con fines cómicos, satíricos o críticos. Rompe la frontera entre realidad y ficción mediante entrevistas, cámaras en mano, voz en off y un tono de falsa objetividad. Prototipos: *This Is Spinal Tap* (1984), *Borat* (2006), *Ocurrió cerca de su casa* (1992).
Nasties	El término "video nasties" no designa un género en sentido estricto, sino una etiqueta usada en el Reino Unido a comienzos de los años 1980 para referirse a películas de terror y explotación, generalmente sangrientas y violentas, que circularon en VHS sin pasar por la censura oficial. Estas cintas fueron acusadas de corromper a la juventud y muchas fueron prohibidas o censuradas. Prototipos: *Holocausto 209cannibal* (1980), *The Driller Killer* (1979), *I Spit on Your Grave* (1978).
Parodia	Género humorístico que consiste en imitar y exagerar los códigos, clichés o estilos de otros géneros, películas o personajes con fines cómicos y satíricos. Suele apoyarse en la intertextualidad y la burla cariñosa o corrosiva de referentes populares. Prototipos: *El jovencito Frankenstein* (1974), *Aterriza como puedas* (1980), *Zombies... una fiesta de muerte* (2004).
Road movie	Género cinematográfico en el que la travesía por carretera constituye el eje narrativo: los personajes viajan físicamente, pero al mismo tiempo atraviesan un viaje interior de transformación, en relatos que combinan libertad, huida, descubrimiento personal y crítica social. Prototipos: *Easy Rider* (1968), *Thelma y Louise* (1991), *Pequeña Miss Sunshine* (2006).
Sabre	A menudo identificado con el japonés chambara (subgénero del jidai-geki) es un tipo de cine de aventuras históricas centrado en espadachines, duelos de sable y códigos de honor. Suelen ser relatos ambientados en el Japón feudal o en escenarios orientales de época, con gran énfasis en la acción coreografiada y la figura del héroe guerrero. Prototipos: *Harakiri* (1962), *Samurai I: Musashi Miyamoto* (1954), *Zatoichi* (1962).

GÉNEROS Y SUBGÉNEROS	
Seinen	(青年, "joven/adulto") Categoría del manga y el anime dirigida a un público masculino adulto joven (entre los 18 y los 40 años). En cine y animación, el término se usa para obras con temáticas más maduras, realistas o complejas, que pueden incluir violencia explícita, reflexiones filosóficas, política o sexualidad. Ejemplos: *Akira* (1988), *Ghost in the Shell* (1995), *Berserk. La edad de oro I: el huevo del rey conquistador* (2012).
Shojo	(少女, "chica joven") Categoría del manga y anime dirigida principalmente a chicas adolescentes. Sus adaptaciones cinematográficas suelen centrarse en historias románticas, amistad y descubrimiento personal, con un estilo visual delicado y énfasis en los sentimientos. Ejemplos: *La Rosa de Versalles* (1972), *Fruits Basket: Prelude* (2022), *A Silent Voice* (2016).
Shonen	(少年, "muchacho joven") Categoría del manga y anime dirigida principalmente a varones adolescentes. Sus adaptaciones cinematográficas se caracterizan por acción dinámica, aventuras épicas, amistad, rivalidad y superación personal, con protagonistas jóvenes que buscan crecer y fortalecerse. Ejemplos: *Dragon Ball Z: Battle of Gods* (2013), *Naruto Shippuden the Movie: Bonds* (2008), *My Hero Academia: Two Heroes* (2018).
Slasher	Subgénero del cine de terror que alcanzó gran popularidad a partir de los años 70. Se caracteriza por la presencia de un asesino generalmente enmascarado que elimina una a una a sus víctimas, el uso de armas blancas, la acumulación de muertes gráficas, y la figura recurrente de la "final girl", la superviviente que se enfrenta al asesino. Prototipos: *Halloween* (1978), *Viernes 13* (1980), *Pesadilla en Elm Street* (1984).
Splatter	Subgénero del cine de terror que se centra en la representación explícita y gráfica de la violencia, la sangre y las vísceras, como parte esencial del espectáculo. Más que asustar sutilmente, busca impactar o incluso divertir al espectador a través del gore exagerado. Prototipo: *Blood Feast* (1963), *Braindead* (1992), *Tokyo Gore Police* (2008).
Stag movies	También llamadas *stag films* o *blue movies*, son cortometrajes pornográficos clandestinos, producidos principalmente en Estados Unidos desde comienzos del siglo XX hasta los años 50, cuando la censura impedía cualquier representación explícita de sexo en el cine comercial. Eran de muy bajo presupuesto, anónimos, mudos o con sonido rudimentario, y se proyectaban en círculos privados masculinos (clubs, fraternidades, reuniones secretas). Prototipos: *A Free Ride* (1915), *Casting Couch* (1937), *Peep Show loops* (1940).
Stalker movies	Subgénero del cine de terror y suspense que gira en torno a la obsesión persecutoria de un individuo hacia otra persona, ya sea por deseo, venganza o locura. El foco narrativo está en la tensión psicológica, la vigilancia constante y el peligro que supone la figura del acosador, que invade la intimidad de la víctima hasta ponerla en riesgo. Prototipos: *Escalofrío en la noche* (1971), *The Fan* (1981), *One Hour Photo* (2002).
Teerjackers	Ver "weepies".
Weepies	También llamado *woman's weepies* o *tearjerkers* designa un tipo de melodrama, muy popular en Hollywood entre los años 30 y 50, pensado para provocar el llanto del espectador mediante historias de amor imposibles, sacrificio personal, enfermedad, muerte o separaciones dolorosas. Están estrechamente ligados al woman's picture, con protagonistas femeninas en el centro del relato. Prototipos: *Stella Dallas* (1937), *La extraña pasajera* (1942), *Imitación a la vida* (1959).
Wuxia	Género cinematográfico chino que combina aventura, fantasía y artes marciales, centrado en guerreros errantes que viven según un estricto código de honor (*xia*). Ambientado en la China antigua, mezcla la acción coreografiada con un tono épico y a menudo poético. Prototipos: *Come Drink With Me* (1966), *A Touch of Zen* (1971), *Tigre y 210dragón* (2000).
Xinxia	Subgénero del cine fantástico chino derivado del *wuxia*. Se centra en héroes cultivadores con poderes sobrenaturales, inspirados en el taoísmo, el budismo y la mitología china,

GÉNEROS Y SUBGÉNEROS	
	que buscan la inmortalidad o el equilibrio cósmico. A diferencia del *wuxia* (más terrenal), el *xinxia* despliega mundos mágicos, criaturas fantásticas y abundantes efectos especiales. Prototipos: *Una historia china de fantasmas* (1987), *Zu: Warriors of the Magic Mountain* (1983), *La leyenda de Zu* (2001).

Tabla 20. Géneros y subgéneros menores

En este notable intento de poner un poco de orden al laberinto de los géneros, podemos hacer notar varios hechos.

Por un lado, el volumen de las categorías dramáticas y, en menor medida de las cómicas, es sustancialmente mayor que el de cualquier otro género. Este hecho va en paralelo con el volumen que presenta cada género en IMDb, ya que el Drama presenta por sí solo más de 200 000 títulos frente a los 15 000 del terror o los poco más de 8000 títulos del wéstern o el bélico. Surge así la sensación de que, dentro de los denominados géneros canónicos, hay categorías de diferente división, aunque solo sea por una cuestión de tamaño. Si consideramos el wéstern un género, el drama y la comedia deberían ser macrogéneros.

Por otro lado, podemos constatar cómo las categorías genéricas no son compartimentos estancos. Los géneros híbridos son ya de por sí combinación de dos o más géneros canónicos. De la combinación de drama y aventuras, surgen el cine de catástrofes, el péplum y su variante el *kolossal*; de la combinación del fantástico y las aventuras, sale la ciencia ficción; y por la combinación de drama y comedia, se construyen la comedia dramática o el esperpento. Además, algunas etiquetas idénticas aparecen en dos géneros diferentes: 'asesinos en serie' y 'psicópatas' están en las colecciones de Terror y Criminal; la 'comedia musical' y la 'comedia militar' son ya Comedias por su propia naturaleza; y las 'aventuras futuristas' del género de Acción son, con poca variación, las 'metáforas futuristas' del género fantástico.

3.1.2 CATEGORÍAS GENÉRICAS USADAS ACTUALMENTE

3.1.2.1 Categorías genéricas en las plataformas de contenidos

En la actualidad, las plataformas de contenidos se han convertido en uno de los actores más importantes a la hora de producir, distribuir y exhibir contenidos. Hoy, Netflix o HBO son una suerte de grandes estudios a nivel global que desempeñan un papel parecido al que tenían en la Edad de Oro de Hollywood Paramount, la Metro Goldwyn Mayer o Warner. Y como en los años 40 y 50, las plataformas de contenidos no son ajenas a los géneros, haciéndose eco de ellos. Sin embargo, como vamos a comprobar, los géneros han cambiado.

En los cuadros que se presentan a 211continuación211211, recogemos las etiquetas que utilizaban en octubre de 2023 las principales plataformas de contenidos que operaban en esa fecha en España. Dado el carácter transversal de los géneros, no todas las categorías que aparecen en los listados hacen referencia al contenido. Así, encontramos que hay etiquetas sobre el origen de la producción —españolas, de Europa, de Hollywood, clásicos, etc.—, sobre el formato —cortometrajes, videoclips, comerciales, etc.—, o sobre la recepción que tuvieron —premiadas, de culto—. Aunque la presencia de estas categorías muestra la

importancia que estos factores pueden tener a la hora de elegir un título, no hacen referencia al contenido o al tono de las mismas, por lo que no serán consideradas en nuestro análisis comparativo.

NETFLIX	FILMIN	HBOMax	Prime Video
Acción Anime Cine de intriga Clásicas Cortos De Europa De Hollywood Documentales Dramas Españolas Fantasía Halloween Independientes Internacionales Música y musicales Para reír Para ver en familia Premiados Romances Sci-fi Terror	Acción Animación Aventuras Bélico Biopic Ciencia ficción Clásicos Comedia Conciertos y óperas Danza Documental Documental musical Drama Infantil Musical Romántica Terror Thriller Wéstern	Acción Animación Comedia Documentales Drama Ciencia ficción y fantasía Terror Para toda la familia Producciones locales Reality Románticas Thriller	Acción y aventuras Anime Comedia Documental Drama Fantasía Terror Internacional Niños Vídeos musicales y conciertos Misterio y suspense Romance

Tabla 21. Etiquetas genéricas utilizadas por Netflix, Filmin, HBOMax y Prime Video

Disney	Movistar	MUBI	Sky Showtime
Acción/Aventura Animación a lo grande Anime Comedias Cocina y comida Documentales Cortos Drama Terror Inspiradas en libros Música y baile Musicales Misterios Realities Romance Ciencia ficción Deportes Documentales sobre deportes Suspense y *thriller* Crímenes reales	Acción Animación para adultos Aventura y fantástico Ciencia ficción Cine documental Cine independiente Para toda la familia Cine musical Comedia Comedia romántica Drama Suspense Terror	Acción Animación Comedia Documental Drama Fantasía Biografía Terror Musical Ciencia ficción Cortometraje Mudo Deportivo Thriller Wéstern Avant-garde Policiaco Romance LGTBQ+ Telefilme Aventuras De culto Familiar	Acción Drama Comedia Thriller Terror Romántica Ciencia ficción y fantasía Infantil Documentales

		Historia Guerra Misterio Erótico Videoclip Film Noir Miniserie TV Comercial Música Antología Serie de TV	

Tabla 22. Etiquetas genéricas utilizadas por Disney, Movistar, MUBI y Sky Showtime

En este cuadro resumen no se incluyen las colecciones o ciclos que crean todas las plataformas atendiendo a algún criterio de tono, contenido, nacionalidad o gusto personal. Por ejemplo, en octubre de 2023 Filmin completaba su catálogo con 65 canales temáticos y nada más y nada menos que 389 colecciones, definidas por la plataforma como 'agrupaciones de películas, series y cortos'. Etiquetas como 'risas a la francesa', 'amores prohibidos', 'películas para relajarse', 'casos que estremecen', 'comedias criminales', 'cuentos góticos', 'vampiros', 'infancias en guerra' o 'novela negra' se añadían así a la larga lista de géneros en que se organiza la plataforma. De la misma forma proceden otras plataformas como Netflix, HBOMax o Disney.

Al margen de las colecciones, y atendiendo exclusivamente a la clasificación por géneros, lo primero que hay que señalar es que las clasificaciones no son inmutables. Es más, podemos encontrar alguna plataforma como HBOMax en que la clasificación por géneros aparece modificada en otro apartado del portal, con categorías eliminadas y otras añadidas, sin aparente razón que lo justifique. Este fenómeno, junto a la variedad de propuestas que podemos encontrar en las diferentes plataformas —ningún catálogo es igual que otro—, muestra hasta qué punto es flexible la clasificación por géneros.

NETFLIX	FILMIN	HBOMax	Prime Video	Disney	Movistar	MUBI	Sky Showtime
Acción	Acción Aventuras Bélico Wéstern	Acción	Acción y aventuras	Acción/Aventura Deportes	Acción Aventura y fantástico	Acción Aventuras Guerra Wéstern Deportivo	Acción
Para reír	Comedia	Comedia	Comedia	Comedias	Comedia	Comedia	Comedia
Dramas	Drama Biopic	Drama	Drama	Drama	Drama	Drama Historia Biografía	Drama
Cine de intriga	Thriller	Thriller	Misterio y suspense	Suspense y thrillers Misterios	Suspense	Thriller Policiaco Misterio Film Noir	Thriller
Terror Sci-fi Fantasía Halloween	Terror Ciencia ficción	Terror Ciencia ficción y fantasía	Terror Fantasía	Terror Ciencia ficción	Terror Ciencia ficción	Terror Ciencia ficción Fantasía	Terror Ciencia ficción y fantasía
Romances	Romántica	Románticas	Romance	Romance	Comedia romántica	Romance LGTBQ+ Erótico	Romántica
Anime Para ver en familia	Animación Infantil	Animación Para toda la familia	Anime Niños	Animación a lo grande Anime	Animación para adultos Para toda la familia	Animación Familiar	Infantil
Documentales	Documental Documental musical	Documentales	Documental	Documentales Documentales sobre deportes Crímenes reales	Cine documental	Documental	Documentales
Música y musicales	Musical Conciertos y óperas Danza		Vídeos musicales y conciertos	Musicales Música y baile	Cine musical Cine independiente	Musical Música Avant-garde	

Tabla 23. Etiquetas genéricas de plataformas organizadas por grupos.

Si nos fijamos en aquello que tienen en común y no en lo que las diferencia podemos observar los siguientes fenómenos:

a) La categoría 'aventura' no se encuentra en todas las clasificaciones. Aparece junto a 'acción' en dos plataformas, pero en otras cinco aparece subsumida en la 'acción', y solo tres plataformas—MUBI, Movistar y Filmin—, las tres con mayor atención al cine clásico, le otorgan una categoría aparte.

b) Las categorías 'wéstern', 'bélico', 'histórico' y 'biográfico' experimentan igual proceso que la 'aventura' y no tienen categoría propia en la búsqueda por géneros excepto en MUBI y Filmin. Aunque fue fundamental en la Edad de Oro de Hollywood, las películas del oeste tuvieron su época de esplendor hasta mediados de los años 70. Desde entonces, el género se prodiga poco y con el paso del tiempo tiene una presencia residual en las plataformas. Que no tenga categoría propia es una señal clara de que, actualmente, es un género residual.

c) La categoría 'musical' sufre un proceso similar y solo aparece en la mitad de las plataformas analizadas, y en una de ellas —Netflix—, lo hace junto a 'música'. La comedia musical de la Metro de los años 40 y 50 fue uno de los géneros más populares de la Edad de Oro de Hollywood, pero en un proceso similar al del wéstern, fue reduciendo su presencia en los planes de producción de los estudios hasta prácticamente desparecer. Como le ocurrió al cine del oeste con *La puerta del cielo* (*Heaven's Gate*, Michael Cimino, 1980), los estrepitosos fracasos de *Pennies from heaven* (Herbert Ross, 1981) y *Corazonada* (*One from the Heart*, Francis Ford Coppola, 1982) significaron el final de una manera de entender el musical.

d) Las categorías 'suspense', 'misterio' e 'intriga' son, más allá de matices, sinónimas de '*thriller*'. Encontramos, pues, varias etiquetas que se refieren al mismo género, de contenido policiaco o criminal, de factura realista y en el que también podría encuadrarse el cine negro o *noir*, otro género o subgénero que marcó la Edad de Oro de Hollywood, y hoy prácticamente desaparecido de las plataformas de contenidos.

e) La categoría 'fantasía' aparece también, más allá de matices, como sinónima de 'ciencia ficción'.

f) Todas las plataformas tienen, con un nombre u otro, una serie de diez categoría comunes que parecen reflejar la actualidad audiovisual: acción, comedia, drama, *thriller*, terror, fantasía o ciencia ficción, romántico, animación, documental e infantil. De estas diez categorías, una hace referencia a la técnica de producción —animación—y otra al target comercial —el infantil—. Una tercera, el documental, queda al margen de nuestro objeto de estudio, los largometrajes de ficción. Así, las diez categorías quedan reducidas a nueve:

Acción	Fantasía o Ciencia ficción
Comedia	Romántico
Drama	Animación
Thriller	Infantil
Terror	

3.1.2.2 Categorías genéricas en los portales especializados

Los portales especializados también tienen su clasificación por géneros.

IMDb[45]	Filmaffinity[46]	Rotten tomatoes[47]
Acción Animación Aventura Biografía Comedia Crimen Documental Drama Familiar Fantasía Cine negro Historia Terror Música Musical Misterio Romance Ciencia ficción Corto Deporte Suspense Bélico Del oeste	Acción Animación Aventuras Bélico Ciencia ficción Cine negro Comedia Documental Drama Fantástico Infantil Intriga Musical Romance Thriller Wéstern	Action Adventure Animation Anime Biography Comedy Crime Documentary Drama Fantasy LGTBQ+ History Horror Kids@Family Music Musical Mistery&Thriller Romance Sci-fi Sports War Western

Tabla 24. Etiquetas genéricas utilizadas por IMDb, Filmaffinity y Rotten Tomatoes.

Si agrupamos las categorías de la misma forma que hemos hecho con las plataformas, el resultado es el que se puede observar en la Tabla 25. Podemos señalar los siguientes aspectos reseñables:

a) Las plataformas a las que más se asemeja la clasificación de estos portales son Filmin y MUBI, precisamente aquellos portales con un catálogo histórico no centrado en producciones recientes. Así, a diferencia de Netflix, HBOMax o Disney+, sí que aparecen las categorías clásicas 'aventura', 'wéstern', 'bélico' y 'cine negro', así como la 'fantasía' y la 'ciencia ficción' desglosadas en dos categorías independientes.

b) Los tres portales tienen las siguientes categorías comunes: acción, aventura, wéstern, bélico, comedia, musical, drama, *Thriller*, terror, fantasía, ciencia ficción, romántico, animación, documental, infantil. En total, quince categorías.

c) Tanto IMDb como Rotten Tomatoes, añaden el género 'deportes' en sus listados, no así Filmaffinity.

[45] https://www.IMDb.com/feature/genre/?ref_=nv_ch_gr
[46] https://www.filmaffinity.com/es/topgen.php
[47] https://www.rottentomatoes.com/browse/movies_at_home/

IMDb	Filmaffinity	Rotten tomatoes
Acción Aventura Deporte Del oeste Bélico	Acción Aventuras Wéstern Bélico	Action Adventure Sports Western War
Comedia	Comedia	Comedy
Drama Historia Biografía	Drama	Drama History Biography
Terror Fantasía Ciencia ficción	Terror Fantástico Ciencia ficción	Horror Fantasy Sci-fi
Suspense Misterio Crimen Cine negro	Thriller Intriga Cine negro	Mistery&Thriller Crime
Animación Familiar	Animación Infantil	Animation Anime Kids@Family
Romance	Romance	Romance LGTBQ+
Documental	Documental	Documentary
Musical Música	Musical	Musical Music

Tabla 25. Etiquetas genéricas de IMDb, Filmafinity y Rotten Tomatoes organizadas por grupos

Si eliminamos el documental, que no es objeto de estudio de esta tesis, la lista se queda reducida a 14 categorías.

Acción	Thriller
Aventura	Terror
Wéstern	Fantasía
Bélico	Ciencia ficción
Comedia	Romántico
Musical	Animación
Drama	Infantil

Movistar es un caso especial dentro de las plataformas. Aparte de plataforma, es un operador de televisión que tiene sus propios canales. A pesar de que el espectador también puede caer abrumado por la enorme oferta, la infraestructura tecnológica obliga a tener un número limitado de canales. La oferta cinematográfica de Movistar va cambiando constantemente,

por lo que no puede considerarse como una solución permanente, pero la síntesis a la que ha llegado nos va a dar una pista de cuáles pueden ser los géneros básicos, los megagéneros que aglutinan todos los ciclos históricos.

En octubre de 2023 los canales cinematográficos de Movistar eran: 'clásicos', 'acción', 'comedia', 'drama', 'suspense', 'indie', 'cine español'. Si eliminamos aquellos canales referidos al modo —'indie'—, lugar —'cine español'— o tiempo de producción —'clásicos'—, nos quedan cuatro categorías:

Acción

Comedia

Drama

Suspense

Estas categorías son, precisamente, los cuatro reinos cinematográficos que se postulan en esta tesis.

3.2 ANÁLISIS ESTADÍSTICO DE LAS CATEGORÍAS GENÉRICAS DE IMDB

3.2.1 METODOLOGÍA DEL ANÁLISIS CUANTITATIVO

El presente estudio tiene por objetivo analizar cómo se organizan los géneros cinematográficos en la actualidad y qué prototipos o arquetipos los representan.

Para ello, se estudiarán las categorías genéricas de los largometraje de ficción[48] de Internet Media Database (IMDb) y el uso que de ellas se hace mediante un análisis de correspondencias, un método estadístico para variables categóricas que mide el grado de asociación o correlación entre ellas. Este análisis nos permitirá, de un modo riguroso y fiable, determinar qué distancia hay entre unos géneros y otros, cómo de cerca se encuentran por ejemplo el 'terror' y el '*thriller*' y cómo de lejos la 'comedia' y el '*noir*'. El análisis de correspondencias nos proporcionará así una imagen de las constelaciones genéricas en la actualidad y su coherencia o incoherencia con la teoría de los reinos cinematográficos.

Una vez desarrollado el análisis estadístico, analizaremos un listado con los largometrajes mejor valorados de cada género. Son películas que superan una masa crítica de popularidad al recibir un número significativo de votos y que, más allá de la coyuntural taquilla del momento, reciben la sanción positiva de los espectadores con sus votos. De esta antología por suscripción popular extraeremos una serie de títulos que se convierten *de facto* en los arquetipos genéricos en 2025. Este análisis de las mejores películas también nos permitirá comprobar cuál es el peso en la configuración de los reinos que tienen en la actualidad géneros clásicos como el wéstern, el musical o el *noir*.

3.2.1.1 Corpus del estudio: IMDb

El corpus que se analizará está constituido por los datos de la base Internet Media Database. Lanzada el 17 de octubre de 1990, esta base de datos creada por Col Needham, Dave Knight y Andy Kreig fue creciendo lentamente hasta ser adquirida por Amazon en 1998. En la actualidad es la base de datos del mundo del cine, la televisión y el videojuego más grande del mundo, con más de 10 millones de entradas y más de 600 000 millones de datos relativos al equipo técnico, artístico, géneros, duraciones, idioma, sinopsis, fechas de estreno, etc. (ver Anexo). Las razones que nos llevan a utilizar IMDb y no otra base de datos son las siguientes:

1. IMDb contiene información de más de 700 000 largometrajes[49]. Esta cifra representa la práctica totalidad de la producción cinematográfica realizada en el mundo occidental a lo largo de la Historia del Cine, más una cantidad considerable de títulos de la industria asiática, con India, China y Japón como principales mercados. La posibilidad de trabajar, no con una muestra, sino con la población completa, garantiza unos resultados sin margen de error y con un nivel de confianza del 100%.
2. La comunidad cinematográfica que participa en IMDb es una de las más grandes del mundo. Son más de 80 millones de usuarios registrados y cientos de miles los que participan en las votaciones. Además, la propia web modera la participación de los

[48] Quedan excluidos de este estudio los documentales y las obras de ficción en otros formatos audiovisuales como cortometrajes, mediometrajes o series de TV.
[49] A 28 de marzo de 2025, la cifra exacta era de 706 198.

usuarios con el objetivo de evitar la intromisión de *bots* u otra forma espuria de manipulación de las valoraciones. El resultado es una fotografía del momento que nos permite hacer un estudio sincrónico de los géneros, con los gustos y el *statu quo* de hoy.

3. IMDb asigna a cada película varias etiquetas genéricas. Son muy pocas las películas que están adscritas a un solo género. Esta política, lejos de suponer una falta de rigor o un incremento de la confusión, nos permite analizar el grado de afinidad de las categorías genéricas a partir de su coincidencia en un mismo título. Por ejemplo, la frecuentísima presencia conjunta del 'bélico' con el 'drama' nos permite concluir que el bélico es, ante todo, un género dramático en el que la emoción dominante es la tristeza y sus derivados. Del mismo modo, la frecuencia en la coincidencia de etiquetas como 'aventura' y 'acción' o '*noir*' y '*thriller*' nos indicará su pertenencia a una misma familia genérica marcada por una emoción dominante.
4. IMDb adquirió en 2008 Box Office Mojo, portal con datos desglosados de taquilla, por lo que también nos permite analizar estadísticamente el consumo cinematográfico. Y toda esa información está organizada en bases de datos disponibles públicamente con las que cualquier institución pública o privada puede trabajar libremente.

Por el tamaño de la muestra, por el número de categorías genéricas y por la amplitud de la comunidad cinematográfica que hace uso de la base, consideramos IMDb como una de las mejores muestras en la actualidad de los géneros cinematográficos y sus arquetipos. Por esta razón, descartamos usar otros criterios de representatividad prototípica como las listas de críticos o el *box office* con las películas más taquilleras de la historia.

Por un lado, las listas de críticos o profesionales, como las que realizan periódicamente el British Film Institute o la American Film Academy, ofrecen una imagen ideal pero no real del cine en la actualidad. La última encuesta del BFI realizada en 2022 estableció que *Jeanne Dielman, 23, Quai de Commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1975) era la mejor película de la historia del cine. No nos parece aventurado afirmar que la mayoría de la gente no solo no ha visto el largometraje de Akerman, sino que ni siquiera sabe de su existencia. En IMDb tiene una nota de 7,5 gracias al voto de 16 000 espectadores, mientras que *Alguien voló sobre el nido del cuco* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Milos Forman, 1975), otro drama de 1975, fue valorada por más de 1 millón de espectadores obteniendo una nota de 8,7. La representatividad del filme de Forman es indudablemente muy superior a la del filme de Akerman.

Por otro lado, el *box office*, que podría ser una imagen fidedigna de popularidad y representatividad, no ofrece una imagen sincrónica del cine y los géneros. Películas que fueron grandes éxitos en una época —como por ejemplo, *Funny girl* (William Wyler, 1968)— han perdido relevancia con el paso del tiempo, mientras que otras que fueron estrenadas sin pena ni gloria —*¡Qué bello es vivir!* (*It's a Wonderful Life*, Frank Capra, 1946) (Coma, 1998) o *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) (Latorre, 1994)— se han convertido en clásicos de referencia al cabo de los años. El *statu quo* en el cine se ve modificado con el paso del tiempo, los cambios sociales y la aparición de nuevos títulos que luchan por conquistar el espacio fílmico destronando a los prototipos que lo ocupaban anteriormente.

Dos últimas consideraciones sobre las listas de IMDb.

Una película solo aparece en una lista si tiene un número mínimo de 25 000 votos. Este filtro garantiza la popularidad, representatividad y valor estadístico de las valoraciones. Hay un

acuerdo «objetivo» en la calidad de esas películas. Sin embargo, también excluye títulos de cinematografías pequeñas que no alcanzan la masa crítica necesaria para figurar en los listados, privilegiando el cine americano. En las listas que vamos a examinar a continuación hay ausencias muy notables desde el punto de vista histórico: Fellini, Buñuel, Renoir, Clouzot, Antonioni, Rossellini, Tarkovsky, Godard… Ninguno de ellos aparece, a pesar de su popularidad y las positivas valoraciones de sus filmes. Por ejemplo, la película mejor valorada de Fellini en IMDb, *Las noches de Cabiria* (*Le notti di Cabiria*, Federico Fellini, 1957) recibió 57 000 votos y obtuvo una puntuación de 8,1, insuficiente para estar entre los 75 mejores títulos que son analizados en este estudio.

Por la misma razón, el cine español apenas tiene representación, ya que solo 148 películas superan el umbral de los 25 000 votos y la mayoría de ellas son coproducciones —*Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017), *El reino de los cielos* (*Kingdom of Heaven*, Ridley Scott, 2005) o *Midnight in Paris* (Woody Allen, 2011), por poner unos ejemplos— en las que la participación artística española es mínima. De estos 148 largometrajes, solo hay 56 dirigidos por un español: *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001), *Culpa mía* (Domingo González, 2023), *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011), *Contratiempo* (Oriol Paulo, 2016), *La sociedad de la nieve* (Juan Antonio Bayona, 2023), *El hoyo* (Galder Gaztelu-Urrutia, 2019), *Lo imposible* (Juan Antonio Bayona, 2012), *Lucía y el sexo* (Julio Medem, 2001), *[REC]* (Jaume Balagueró, Paco Plaza, 2007), *Habitación en Roma* (Julio Medem, 2010), *El secreto de Marrowbone* (Sergio G. Sánchez, 2017), *Klaus* (Sergio Pablos, Carlos Martínez López, 2019), *Los cronocrímenes* (Nacho Vigalondo, 2007), *El cuerpo* (Oriol Paulo, 2012), *Luces rojas* (Rodrigo Cortés, 2012), *Abre los ojos* (Alejandro Amenábar, 1997), *Un monstruo viene a verme* (Juan Antonio Bayona, 2016), *Durante la tormenta* (Oriol Paulo, 2018), *Mientras duermes* (Jaume Balagueró, 2011), *¡Átame!* (Pedro Almodóvar, 1991), *El orfanato* (Juan Antonio Bayona, 2007), *Regresión* (Alejandro Amenábar, 2015), *Buried* (Rodrigo Cortés, 2010), *El hoyo 2* (Galder Gaztelu-Urrutia, 2024), *Ágora* (Alejandro Amenábar, 2009), *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999), *Verónica* (Paco Plaza, 2017), *Hable con ella* (Pedro Almodóvar, 2002), *Colossal* (Nacho Vigalondo, 2016), *Mar adentro* (Alejandro Amenábar, 2004), *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006), *El discreto encanto de la burguesía* (Luis Buñuel, 1972), *Celda 211* (Daniel Monzón, 2009), *3 metros sobre el cielo* (Fernando González Molina, 2010), *Tesis* (Alejandro Amenábar, 1996), *Madres paralelas* (Pedro Almodóvar, 2021), *Dolor y gloria* (Pedro Almodóvar, 2019), *Los ojos de Julia* (Guillem Morales, 2010), *Ese oscuro objeto del deseo* (Luis Buñuel, 1977), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro Almodóvar, 1988), *Autómata* (Gabe Ibáñez, 2014), *Carne trémula* (Pedro Almodóvar, 1997), *[REC]²* (Jaume Balagueró, 2009), *La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014), *La mala educación* (Pedro Almodóvar, 2004), *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), *Julieta* (Pedro Almodóvar, 2016), *Los abrazos rotos* (Pedro Almodóvar, 2009), *Planet 51* (Jorge Blanco, Javier Abad, Marcos Martínez, 2009), *El bar* (Álex de la Iglesia, 2017), *Mi vida sin mí* (Isabel Coixet, 2003), *El día de la bestia* (Álex de la Iglesia, 1995), *Mindscape* (Jorge Dorado, 2013), *[REC]³: Génesis* (Jaume Balagueró, 2012), *Los crímenes de Oxford* (Álex de la Iglesia, 2008) y *Los amantes pasajeros* (Pedro Almodóvar, 2013). En la lista no aparece *Ocho apellidos vascos* (Emilio Martínez Lázaro, 2014), de lejos la película más taquillera del cine español, que solo tiene 19 000 valoraciones. Esto nos da una idea de quiénes son los directores españoles más populares en el extranjero: Alejandro Amenábar (6 filmes), Juan Antonio Bayona (4 filmes), Luis Buñuel, Álex de la Iglesia y Oriol Paulo (3 filmes). Y por encima de todos ellos, Pedro Almodóvar con 13 títulos.

La otra consideración es acerca de la comunidad de usuarios de IMDb. Los datos de su composición demográfica no son públicos. No sabemos cuántos hombres y mujeres hay, ni qué edades tienen, ni su clase social, por lo que no podemos segmentar la muestra ni

considerar estas variables de control en las consideraciones genéricas. Quizá si dispusiésemos de esta información no obtendríamos resultados relevantes: no parece lógico que lo que es un *thriller* para un joven de 20 años sea una comedia para una octogenaria, al menos a nivel macroscópico. Sin embargo, sí es posible que haya un sesgo en las valoraciones: si los miembros de la comunidad son en su mayoría jóvenes, es probable que valoren mejor los largometrajes producidos recientemente que no viejos clásicos, con lo que habría un sesgo significativo en los arquetipos por género. En cualquier caso, se trata de fotografía fidedigna del *statu quo* cinematográfico de 2025 en el mundo occidental y con epicentro en Hollywood.

3.2.1.1.1 Las categorías genéricas en IMDb

Internet Media Data Base define el *género* como «una categoría de composición artística, compuesta por un conjunto de obras semejantes en forma, estilo o tema» (IMDb, s. f.), en línea con todas las definiciones de *género* recogidas en esta tesis. En concreto, IMDb define el *género cinematográfico* como «una categoría basada en elementos narrativos relacionados con la principal fuerza impulsora tras el arco de la historia» y, según el portal, se puede determinar identificando los siguientes elementos del filme:

Historia + Trama + Personaje + Escenario = Género

Las etiquetas para largometrajes de ficción con las que trabaja IMDb son las siguientes: 'action', 'adventure', 'animation', 'biography', 'comedy', 'crime', 'drama', 'family', 'fantasy', 'film-noir', 'history', 'horror', 'musical', 'mystery', 'romance', 'sci-fi', 'sport', 'thriller', 'war', 'western'. En total, son 21 categorías diferentes[50] que IMDb distingue entre objetivas y subjetivas.

GÉNEROS de IMDb	
Objetivos	Subjetivos
Animation (Animación) Biography (Biográfico / Biopic) History (Histórico) Family (Familiar o infantil) Noir (Cine negro) Musical (Musical) Music (Música) War (Bélico) Western (Wéstern / Del oeste) Sports (Deportes)	Action (Épico / Acción) Adventure (Aventuras) Comedy (Comedia) Crime (Policiaco) Drama (Drama) Fantasy (Fantástico) Horror (Terror) Mistery (Misterio) Romance (Romántico / Melodrama / Comedia romántica) Sci-fi (Ciencia ficción) Thriller (Suspense)

Tabla 26. Categorías genéricas de IMDb

Los géneros objetivos están codificados de forma rígida según los parámetros de IMDb y, en principio, no se ven afectados por sentimientos u opiniones, mientras que los géneros subjetivos pueden estar influidos por los juicios y emociones de los espectadores. Nótese cómo los cuatro reinos o categorías supragenéricas forman parte del grupo de los géneros subjetivos.

[50] Puesto que nuestro objeto de estudio son los largometrajes de ficción, hemos dejado fuera las etiquetas aplicables a cortometrajes, series y TV shows.

La taxonomía genérica de IMDb no coincide exactamente con la de otros portales y plataformas de contenidos como Netflix, Max, Movistar, Filmaffinity o Rotten Tomatoes, o con las propuestas de los investigadores (Huerta Floriano, 2005; McKee, 2002; Sánchez Noriega, 2002). Sin embargo, la clasificación de IMDb no solo comparte con ellas una serie de categorías genéricas recurrentes —acción, aventuras, drama, comedia, *Thriller*, terror, ciencia ficción o fantasía, animación, familiar y romance—, sino que además incorpora a la lista géneros históricos como el wéstern, el bélico, el *noir* o el musical, configurando un listado muy completo que nos permitirá ahondar en el estudio de sus confluencias desde una perspectiva diacrónica.

3.2.1.1.2 La asignación de género en IMDb

Según IMDb (*IMDb | Help*, s. f.), las etiquetas genéricas son asignadas por los miembros de la comunidad atendiendo a una guía en la que se describen brevemente las condiciones que debe cumplir un filme para ser catalogada en ese epígrafe. Las asignaciones hechas por los miembros de la comunidad son después supervisadas por técnicos que comprueban que el contenido de la obra se ajusta a lo descrito para cada género. Los filmes pueden ser etiquetados con una o varias categorías genéricas. Así, por ejemplo, *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) aparece etiquetada con las categorías 'terror', 'misterio' y '*Thriller*', y *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) con las categorías 'drama', 'romance', 'bélico'. A pesar de las normas de IMDb, la subjetividad de los usuarios a la hora de clasificar esos filmes es un aspecto a tener en cuenta. Es indudable que habrá etiquetados controvertidos. Sin embargo, no se entrará a debatir los fundamentos teóricos que justifican tal o cual asignación de género, pues nuestro objetivo se limita a abordar, desde un punto de vista estadístico, el uso que la comunidad cinematográfica hace libremente de las categorías genéricas.

Los largometrajes de ficción en IMDb se distribuyen en función de sus categorías genéricas tal y como se recoge en el siguiente gráfico:

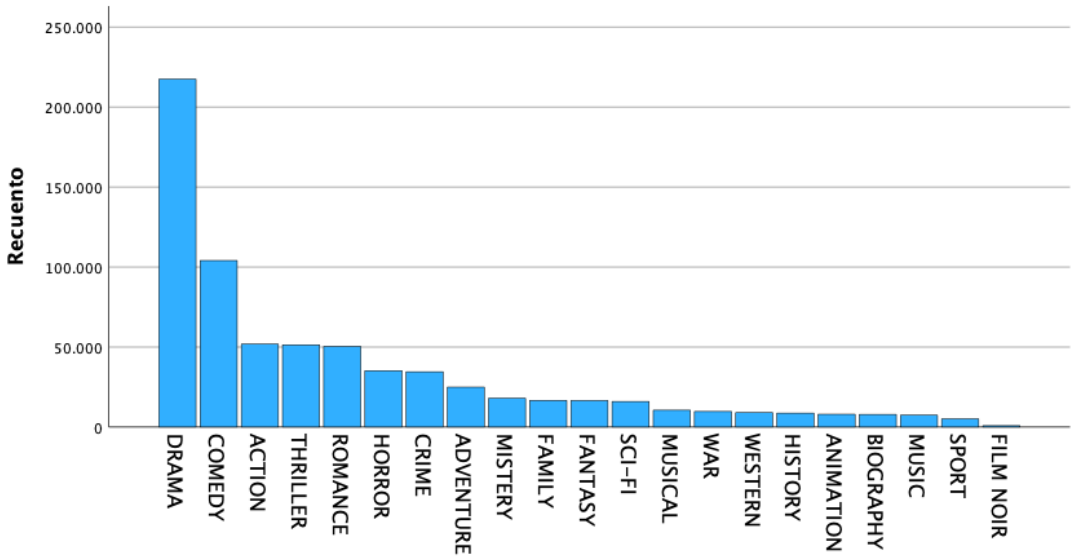


Imagen 42. Número de títulos por categoría genérica en IMDb (elaborada con SPSS)

Se observa que las diferencias de volumen son muy considerables: así como hay más de 200 000 dramas, no llegan a 1000 los largometrajes de cine negro. Estas diferencias de tamaño nos permiten pensar ya en ciertas categorías supragenéricas que se corresponderían con los

reinos de nuestra hipótesis y que englobarían de alguna manera a las categorías genéricas más pequeñas. La categorías 'drama' 'comedia' son las más numerosas y coinciden con dos de nuestros reinos. Las dos siguientes categorías, 'acción' y '*Thriller*', con un número de títulos muy similar, son equiparables a la Épica y al Suspense de nuestro modelo.

3.2.1.2 Método de análisis estadístico: el análisis de correspondencias

Desde una perspectiva sincrónica de los géneros, se estudia la correlación que existe en 2025 entre géneros y reinos mediante un análisis de correspondencias entre variables (Blasius & Greenacre, 1998; Greenacre, 2008; Greenacre & Blasius, 1994). Se trata de una técnica estadística muy útil para investigadores que trabajan con datos categóricos como los géneros cinematográficos. El método funciona especialmente bien en el análisis de tablas de contingencia, ya que nos proporciona una representación gráfica de los datos elegante y fácil de interpretar[51].

En nuestro análisis de correspondencias, lo que se estudia es la coincidencia de categorías genéricas en un mismo largometraje. Así, en los ejemplos mencionados anteriormente, el etiquetado genérico de *Psicosis* representa la aportación de tres elementos para nuestra población de estudio: las parejas terror-misterio, terror-suspense y suspense-misterio.

El análisis de correspondencias ha sido realizado con el programa SPSS (Statistical Package for the Social Science), software de IBM para análisis estadístico avanzado. La mayoría de los gráficos y tablas que se presentan a continuación han sido confeccionadas por SPSS.

ANÁLISIS DE CORRESPONDENCIAS 1	
Variable 'género1'	Variable 'género2'
Drama	Drama
War	War
Biography	Biography
History	History
Sports	Sports
Music	Music
Romance	Romance
Comedy	Comedy
Musical	Musical
Family	Family
Animation	Animation
Fantasy	Fantasy
Adventure	Adventure
Western	Western
Action	Action
Sci-fi	Sci-fi
Crime	Crime
Mistery	Mistery
Horror	Horror
Thriller	Thriller
Noir	Noir

Tabla 27. Análisis de correspondencias 1

[51] El análisis de correspondencias fue desarrollado a principios de los años 60 por el matemático y lingüista francés Jean-Paul Benzécri en la Universidad de Rennes y en la Universidad de París.

En un primer análisis se cruzan las 21 categorías genéricas de IMDb entre sí en una tabla de contingencia de dos variables con los mismos valores: 'genero1' y 'genero2'. Este primer análisis nos permite estudiar no solo la correlación de los diferentes géneros con los reinos, sino de los géneros entre sí, obteniéndose una primera visión de las posibles constelaciones genéricas.

En un segundo análisis se cruzan las 4 categorías genéricas de IMDb equivalentes a los reinos cinematográficos—variable «reino»— con las 17 categorías genéricas restantes de IMDb — variable «genero».

ANÁLISIS DE CORRESPONDENCIAS 2	
Variable 'género'	Variable 'reino'
War Biography History Sports Music Romance Musical Family Animation Fantasy Adventure Western Sci-fi Crime Mistery Horror Noir	Drama Comedy Action Thriller

Tabla 28. Análisis de correspondencias 2

Este segundo análisis nos permitirá testar la hipótesis de los reinos como centros de gravedad del resto de categorías genéricas.

El método de análisis empleado en ambos casos es el mismo: un análisis de correspondencias a través de un contraste χ^2 de Pearson, un análisis de los residuos estandarizados corregidos y una medida de las distancias χ^2 entre perfiles fila y perfiles columna que nos permita representar gráficamente las relaciones entre géneros y reinos.

$$X^2 = \sum_{\substack{0 \le i \le m \\ 0<j<n}} \frac{(n_{ij}-e_{ij})^2}{e_{ij}} = \sum_{\substack{0 \le i \le m \\ 0<j<n}} \frac{(\text{frec. Observadas} - \text{frec. Esperadas})^2}{\text{frec. Esperadas}}$$

En el contraste χ^2 de Pearson que se realiza entre las variables se definen las siguientes hipótesis:

H_0 ($\chi^2 \leq \chi^2_{\alpha \leq 0,05}$): no hay correlación entre géneros (o entre géneros y reinos), que se distribuyen con independencia.

H_1 ($\chi^2 > \chi^2_{\alpha \leq 0,05}$): sí hay correlación entre géneros (o entre géneros y reinos).

Primera fase del análisis de correspondencias

En una primera fase del análisis, se estudia la correlación general entre 'géneros' y 'reinos'. El punto de partida es la creación de una tabla de contingencia en la que aparezcan representadas las *frecuencias observadas* conjuntas y marginales de las dos variables. A partir de ella, se calculan las *frecuencias esperadas*, es decir, las frecuencias que deberían observarse para que se cumpliese la hipótesis H_0.

A continuación, se calcula el estadístico χ^2 de Pearson y su significación asintótica α, es decir, la probabilidad de que se cumpla H_0. Si $\alpha<0,05$ (menor al 5%) no se considera cierta la hipótesis H_0 y se acepta como verdadera la hipótesis H_1.

Derivados del este χ^2 de Pearson se calculan el coeficiente φ y el coeficiente V de Cramer. Acotado entre 0 y 1, el valor del V de Cramer nos permitirá hacer una primera evaluación de la asociación entre géneros y reinos, de tal forma que valores próximos a 0 nos indicarán independencia entre ellos y valores diferentes a 0 cierta relación, siendo esta elevada o prácticamente lineal con valores próximos a 1. Esto último parece, *a priori*, imposible, dada la heterogeneidad genérica de los filmes y la supuesta economía lingüística de la taxonomía de géneros que evitaría etiquetas redundantes.

Segunda fase del análisis de correspondencias

En una segunda fase del análisis, se estudia la relación par a par, es decir, qué valores de las variables aparecen relacionadas y en qué grado. Para ello, se calculan los residuos estandarizados corregidos y las distancias χ^2 entre los perfiles fila —correspondientes a los géneros— y los perfiles columna —correspondientes a los reinos— de la tabla.

– Residuo estandarizado corregido:

$$r_{ij} = \frac{\left(n_{ij} - e_{ij}\right) \Big/ \sqrt{e_{ij}}}{\sqrt{\left(1 - \frac{N_{i\cdot}}{N}\right)\left(1 - \frac{N_{\cdot j}}{N}\right)}}$$

Donde:

r_{ij}=residuo estandarizado corregido del género i y el reino j

n_{ij}=frecuencias observadas del género i y el reino j en los largometrajes de la población estudiada

e_{ij}=frecuencias esperadas del género i y el reino j en largometrajes de la población estudiada

$N_{i\cdot}$=número total de largometrajes del género i

$N_{\cdot j}$=número total de largometrajes del reino j

N =número total de largometrajes

– Distancia euclídea ponderada o distancia χ^2 entre géneros (perfiles fila):

$$d_{ij}^{f}=\sum_{h=1}^{m}\frac{1}{N_{\cdot h}}\cdot\left[\frac{n_{ih}}{N_{i\cdot}}-\frac{n_{jh}}{N_{j\cdot}}\right]^2$$

Donde:

d_{ij}^{f}=distancia χ^2 entre el género i y el género j

m=número de reinos (4)

n_{ih}=frecuencias observadas del género i y el reino h en los largometrajes de la población estudiada

n_{jh} =frecuencias observadas del género j y el reino h en largometrajes de la población estudiada

$N_{i\cdot}$=número total de largometrajes del género i

$N_{\cdot j}$=número total de largometrajes del género j

$N_{\cdot h}$=número total de largometrajes del reino h

– Distancia euclídea ponderada o distancia χ^2 entre reinos (perfiles columna):

$$d_{ij}^{c}=\sum_{h=1}^{k}\frac{1}{N_{h\cdot}}\cdot\left[\frac{n_{hi}}{N_{\cdot i}}-\frac{n_{hj}}{N_{\cdot j}}\right]^2$$

Donde:

d_{ij}^{c}=distancia χ^2 entre el reino i y el reino j

k=número de géneros (17)

n_{hi}=frecuencias observadas del género h y el reino i en los largometrajes de la población estudiada

n_{hj} =frecuencias observadas del género h y el reino j en largometrajes de la población estudiada

$N_{i\cdot}$=número total de largometrajes del reino i

$N_{\cdot j}$=número total de largometrajes del reino j

$N_{h\cdot}$=número total de largometrajes del género h

A diferencia del χ^2 de Pearson y los estadísticos derivados de este, que son siempre valores positivos, los residuos pueden ser positivos o negativos, indicando su signo el sentido de la asociación. Por ejemplo, si las películas de aventuras son consideradas casi siempre de acción esta asociación supondrá un residuo positivo entre el atributo 'aventuras' de la variable 'género' y el atributo 'acción' de la variable 'reino'. Por el contrario, la pobre coincidencia entre el atributo 'aventura' de la variable 'género' y el atributo 'drama' de la variable 'reino' supondrá un residuo negativo entre ambas categorías.

Tercera fase del análisis de correspondencias

Una vez llevado a cabo el análisis cuantitativo de la población, se procederá al análisis cualitativo de una muestra compuesta por las 25 películas mejor valoradas por los

usuarios de IMDb en cada categoría genérica. De las categorías más abundantes —'comedia', 'acción', '*Thriller*', 'romance'— se tomarán las 50 mejor valoradas. Del drama, por ser una categoría de amplísimo espectro, se tomarán 75 títulos[52]. Como punta de iceberg del género, esta muestra pretende representar los arquetipos de cada uno de los géneros en el año 2025 y nos sirve para poner nombre a las cifras y comprender mejor el sentido de las conclusiones numéricas. Esta selección de títulos, parcial como todas las antologías, es el resultado de las valoraciones de los usuarios y tiene, por tanto, un marcado carácter popular, es decir, que podemos considerarla en cierto modo como una fotografía bastante fidedigna de lo que son los géneros en la actualidad. Puede que en los prototipos que observemos echemos en falta títulos que, en el pasado, fueron arquetipos del género. De repente, desaparecerán clásicos del cine musical o del bélico, lo que nos permitirá concluir dos aspectos fundamentales de la dinámica y la estructura interna de los géneros:

- Que los géneros mutan y la percepción de los mismos por parte de espectadores y creadores evoluciona con el paso del tiempo.
- Que los géneros no son constituidos solo por sus arquetipos nucleares, sino también por sus elementos periféricos que terminan de configurar su estructura histórica.

3.2.2 RESULTADOS

La primera conclusión que nos aportan los resultados del contraste χ^2 de Pearson es la incontestable relación entre los géneros y los reinos. Los datos obtenidos nos permiten afirmar con un error menor del 0,1% que los géneros están asociados entre sí —en la Tabla 29, significación asintótica menor de 0,001 en la prueba χ^2 entre las variables 'género1' y 'género2'— y que están asociados a determinados reinos —en la Tabla 30, significación asintótica menor de 0,001 entre las variables 'género' y 'reino'.

Pruebas de chi-cuadrado

	Valor	gl	Significación asintótica (bilateral)
Chi-cuadrado de Pearson	4678010,30[a]	400	<,001
Razón de verosimilitud	1811256,783	400	<,001
Asociación lineal por lineal	297933,515	1	<,001
N de casos válidos	1577430		

a. 0 casillas (0,0%) han esperado un recuento menor que 5. El recuento mínimo esperado es 6,73.

Tabla 29. Prueba χ^2 de Pearson de las variables 'género1' y 'género2' (elaborada con SPSS).

[52] El drama es un caso extraordinario que exige un tratamiento especial. Se trata de la categoría genérica más numerosa con mucha diferencia respecto al resto. Está asociada a lo serio, por lo que aparece en una cantidad enorme de largometrajes, entre ellos, *thrillers* o películas de acción, corriendo el riesgo de no significar nada. Para evitar esta «insignificancia», cuando la categoría 'drama' vaya acompañada de etiquetas distintas a las dramáticas ('war', 'biography', 'sport' o 'history'), solo se tendrán en cuenta cuando sea una única etiqueta.

Pruebas de chi-cuadrado

	Valor	gl	Significación asintótica (bilateral)
Chi-cuadrado de Pearson	70523,472[a]	48	<,001
Razón de verosimilitud	69234,805	48	<,001
Asociación lineal por lineal	13147,973	1	<,001
N de casos válidos	257473		

a. 0 casillas (0,0%) han esperado un recuento menor que 5. El recuento mínimo esperado es 206,85.

Tabla 30. Prueba χ^2 de Pearson de las variables 'género' y 'reino' (elaborada con SPSS).

Los estadísticos derivados del χ^2 establecen una fuerte relación de dependencia entre géneros y de géneros con reinos, con unos valores de V de Cramer superiores a 0,3 y una inercia (coeficiente ϕ) elevada.

Medidas simétricas

		Valor	Significación aproximada
Nominal por Nominal	Phi	,523	<,001
	V de Cramer	,302	<,001
	Coeficiente de contingencia	,464	<,001
N de casos válidos		257473	

Tabla 31. Estadísticos de dependencia entre las variables 'género' y 'reino' (elaborada con SPSS).

Medidas simétricas

		Valor	Significación aproximada
Nominal por Nominal	Phi	1,722	<,001
	V de Cramer	,385	<,001
	Coeficiente de contingencia	,865	<,001
N de casos válidos		1577430	

Tabla 32. Estadísticos de dependencia entre las variables 'género1' y 'género2' (elaborada con SPSS).

Un primer análisis de los residuos estandarizados corregidos nos permite determinar el sentido de las relaciones. Los residuos surgen de la diferencia entre las frecuencias observadas en la muestras y las frecuencias esperadas (Tabla 33). Las frecuencias esperadas son aquellas que deberían obtenerse en el caso de que no hubiese relación entre categorías, es decir, en el caso de que la asignación de reino fuese aleatoria e independiente del género en cuestión de la película. Residuos positivos significan asociación entre valores, mientras que residuos negativos denotan rechazo.

Tomemos, como ejemplo, el caso de las películas de 'aventuras'. De las 24 996 películas que aparecen con la etiqueta, 8 336 (el 35,2%) también están etiquetadas como de 'acción' (épica); 7 270 (el 30,7%) aparecen etiquetadas junto al 'drama'; 5 486 (el 23,1%) junto a la 'comedia'; y 2 615 (el 11%) lo hacen en compañía del '*thriller*'. Se pudiera pensar que el drama tiene un peso similar al de la épica en las películas de aventuras, ya que sus porcentajes son parecidos. Sin embargo, el 30,7% del drama es mucho menos representativo que el 35,2% de la épica, puesto que hay más de 200 000 películas etiquetadas como 'drama' por 51 790 etiquetadas como 'acción'. Para que tuviesen el mismo peso, el drama y la épica tendrían que coincidir según las frecuencias esperadas —3 955 en el caso de la épica y 10 223 en el caso del drama (Tabla 33).

Tabla cruzada GENERO*REINO

			REINO				
			DRAMA	COMEDIA	ÉPICA	THRILLER	Total
GENERO	WAR	Recuento	6619	702	2031	685	10037
		Recuento esperado	4328,3	2335,3	1674,3	1699,2	10037,0
		% dentro de GENERO	65,9%	7,0%	20,2%	6,8%	100,0%
	HISTORY	Recuento	5627	534	1230	517	7908
		Recuento esperado	3410,2	1839,9	1319,2	1338,8	7908,0
		% dentro de GENERO	71,2%	6,8%	15,6%	6,5%	100,0%
	BIOGRAPHY	Recuento	4820	500	459	315	6094
		Recuento esperado	2627,9	1417,9	1016,6	1031,7	6094,0
		% dentro de GENERO	79,1%	8,2%	7,5%	5,2%	100,0%
	ROMANCE	Recuento	28554	17556	4175	2931	53216
		Recuento esperado	22948,3	12381,5	8877,2	9009,0	53216,0
		% dentro de GENERO	53,7%	33,0%	7,8%	5,5%	100,0%
	SPORT	Recuento	2325	1138	610	90	4163
		Recuento esperado	1795,2	968,6	694,4	704,8	4163,0
		% dentro de GENERO	55,8%	27,3%	14,7%	2,2%	100,0%
	MUSIC	Recuento	3166	2138	349	169	5822
		Recuento esperado	2510,6	1354,6	971,2	985,6	5822,0
		% dentro de GENERO	54,4%	36,7%	6,0%	2,9%	100,0%
	FAMILY	Recuento	6067	5117	1221	331	12736
		Recuento esperado	5492,1	2963,2	2124,5	2156,1	12736,0
		% dentro de GENERO	47,6%	40,2%	9,6%	2,6%	100,0%
	MUSICAL	Recuento	3341	4400	403	215	8359
		Recuento esperado	3604,6	1944,8	1394,4	1415,1	8359,0
		% dentro de GENERO	40,0%	52,6%	4,8%	2,6%	100,0%
	ANIMATION	Recuento	1101	1936	1221	271	4529
		Recuento esperado	1953,0	1053,7	755,5	766,7	4529,0
		% dentro de GENERO	24,3%	42,7%	27,0%	6,0%	100,0%
	FANTASY	Recuento	4946	4493	3215	1772	14426
		Recuento esperado	6220,9	3356,4	2406,5	2442,2	14426,0
		% dentro de GENERO	34,3%	31,1%	22,3%	12,3%	100,0%
	ADVENTURE	Recuento	7270	5486	8336	2615	23707
		Recuento esperado	10223,2	5515,8	3954,7	4013,4	23707,0
		% dentro de GENERO	30,7%	23,1%	35,2%	11,0%	100,0%
	WESTERN	Recuento	1662	891	1410	308	4271
		Recuento esperado	1841,8	993,7	712,5	723,0	4271,0
		% dentro de GENERO	38,9%	20,9%	33,0%	7,2%	100,0%
	SCI-FI	Recuento	3335	2761	4342	3528	13966
		Recuento esperado	6022,6	3249,4	2329,7	2364,3	13966,0
		% dentro de GENERO	23,9%	19,8%	31,1%	25,3%	100,0%
	CRIME	Recuento	18391	5628	9251	11099	44369
		Recuento esperado	19133,2	10323,1	7401,4	7511,3	44369,0
		% dentro de GENERO	41,5%	12,7%	20,9%	25,0%	100,0%
	MISTERY	Recuento	7870	2093	1866	8035	19864
		Recuento esperado	8565,9	4621,7	3313,6	3362,8	19864,0
		% dentro de GENERO	39,6%	10,5%	9,4%	40,5%	100,0%
	HORROR	Recuento	5185	4517	2781	10283	22766
		Recuento esperado	9817,4	5296,9	3797,7	3854,1	22766,0
		% dentro de GENERO	22,8%	19,8%	12,2%	45,2%	100,0%
	FILM NOIR	Recuento	751	15	50	424	1240
		Recuento esperado	534,7	288,5	206,8	209,9	1240,0
		% dentro de GENERO	60,6%	1,2%	4,0%	34,2%	100,0%
Total		Recuento	111030	59905	42950	43588	257473
		Recuento esperado	111030,0	59905,0	42950,0	43588,0	257473,0
		% dentro de GENERO	43,1%	23,3%	16,7%	16,9%	100,0%

Tabla 33. Frecuencias observadas (recuento) y frecuencias esperadas (recuento esperado) en las confluencias de género y reino (elaborada con SPSS).

Los residuos estandarizados corregidos demuestran que los géneros sombreados en azul (Tabla 34) configuran entre sí constelaciones o familias genéricas y que dichas constelaciones

aparecen guiadas por una estrella más luminosa —y voluminosa— que el resto: el reino cinematográfico.

A la hora de interpretar los datos hay que tener en cuenta que valores superiores a 1,96 ya se consideran relevantes, pues representan una probabilidad inferior al 5% de que no exista dependencia entre las variables. En el caso que nos ocupa se observan valores tanto en sentido positivo como negativo, notablemente superiores a ese 1,96 de umbral y, por lo tanto, significativos: por ejemplo, el residuo estandarizado corregido entre el género 'bélico' y el reino del 'drama' presenta un valor de 47,1.

Tabla cruzada GENERO*REINO

Residuo corregido

		REINO			
		DRAMA	COMEDIA	ÉPICA	THRILLER
GENERO	WAR	**47,1**	-39,4	**9,7**	-27,5
	HISTORY	**51,1**	-35,3	-2,7	-25,0
	BIOGRAPHY	**57,4**	-28,2	-19,4	-24,8
	ROMANCE	**55,1**	**59,6**	-61,4	-78,9
	SPORT	**16,7**	**6,3**	-3,5	-25,6
	MUSIC	**17,5**	**24,6**	-22,1	-28,9
	FAMILY	**10,5**	**46,3**	-22,0	-44,2
	MUSICAL	-5,9	**64,6**	-29,6	-35,6
	ANIMATION	-25,8	**31,3**	**18,7**	-19,8
	FANTASY	-22,1	**23,1**	**18,6**	-15,3
	ADVENTURE	-40,6	-,5	**80,1**	-25,4
	WESTERN	-5,6	-3,8	**28,9**	-17,1
	SCI-FI	-47,2	-10,1	**47,0**	**27,0**
	CRIME	-7,8	-58,0	**25,9**	**49,9**
	MISTERY	-10,4	-44,2	-28,7	**92,0**
	HORROR	-64,9	-12,8	-18,9	**119,0**
	FILM NOIR	**12,4**	-18,4	-12,0	**16,3**

Tabla 34. Residuos estandarizados corregidos de las variables «género» y «reino» (elaborada con SPSS).

Los residuos vienen a cuantificar esa diferencia entre las frecuencias observadas y las frecuencias esperadas, de tal forma que valores positivos denotan una asociación directa o atracción entre categorías, y residuos negativos significan un rechazo. En el caso de la 'aventura' el residuo con la 'acción' (épica) tiene un valor de 80,1, mientras que el residuo con el 'drama' tiene un valor de -40,6, es decir, que las películas de aventuras son ante todo épicas (de acción), como confirma el hecho de que algunas plataformas —Prime Video y Disney— clasifiquen ambas categorías —aventuras y acción— bajo un único epígrafe. El residuo con la 'comedia' es de -0,5, prácticamente nulo, por lo que no hay atracción significativa, pero tampoco rechazo, esto es, que las películas de aventuras tendrán en su mayoría un tono tendente a la comedia más que al drama, pero sin ser determinante para identificar su género.

El estudio estadístico de los residuos nos permite constatar numéricamente lo que la intuición ya nos decía: que, a pesar de que las películas participan de todas las emociones, hay una que es dominante y que determina su tono y su pertenencia a un reino concreto. Este hecho, junto a la robustez de un análisis que procesa cientos de miles de datos, nos permite afirmar que los pares sombreados en azul en la Tabla 34, la Tabla 35 y la Tabla 36 tienen una relación de dependencia. Así, asociados al drama están los géneros histórico y biográfico; relacionados con el drama y la comedia, hallamos los géneros romántico y familiar y las películas de música y deportes; asociado a la comedia, el musical; ubicados entre la comedia y la épica, encontramos la animación y la fantasía; la aventura y el wéstern surgen como géneros enteramente épicos; la ciencia-ficción y el cine policiaco o criminal basculan

entre la épica y el suspense; y el misterio y el terror se revelan como géneros asociados enteramente al suspense. Por último, dos géneros asociados al drama: el cine negro, también asociado al suspense, y el cine bélico, asociado a la épica.

Residuo corregido

		GENRE2									
		DRA	WAR	HIS	BIO	SPO	MUC	ROM	COM	MUS	FAM
GENRE1	DRAMA	**518,2**	**2,5**	-5,2	-1,2	-13,5	-22,9	-18,9	-128,9	-45,0	-54,4
	WAR	**2,6**	**455,5**	**63,9**	**14,4**	-11,3	-12,6	-13,9	-49,1	-16,7	-22,2
	HISTORY	-4,4	**64,3**	**441,9**	**75,9**	-7,0	-8,7	-21,1	-49,2	-12,4	-17,4
	BIOGRAPHY	,6	**14,9**	**76,6**	**498,9**	**18,7**	**18,7**	-23,1	-42,7	-8,5	-15,7
	SPORT	-12,1	-11,1	-6,8	**18,7**	**537,1**	-6,1	-9,7	-9,8	-9,6	**3,4**
	MUSIC	-22,2	-12,5	-8,6	**18,4**	-6,2	**503,6**	**7,8**	-3,4	1,3	-9,1
	ROMANCE	-19,1	-14,0	-21,5	-23,8	-10,4	**7,2**	**433,2**	**12,0**	**13,7**	-34,3
	COMEDY	-128,5	-49,2	-46,6	-35,4	-9,0	,4	**11,1**	**556,2**	**20,2**	-6,4
	MUSICAL	-45,0	-16,7	-12,5	-8,8	-9,8	1,1	**13,7**	**20,1**	**493,8**	**10,9**
	FAMILY	-54,2	-22,1	-17,5	-16,0	**2,9**	-9,3	-34,2	-7,4	**11,0**	**450,6**
	ANIMATION	-68,2	-12,9	-10,7	-12,0	-5,3	-5,0	-34,1	-17,7	**3,6**	**63,2**
	FANTASY	-78,9	-23,7	-17,6	-22,5	-16,1	-12,8	-32,1	-26,3	-3,5	**37,1**
	ADVENTURE	-96,6	-5,8	-2,0	-21,0	-16,3	-20,2	-40,5	-44,9	-17,4	**39,7**
	WESTERN	-45,7	-8,3	-4,1	-9,3	-9,4	-2,2	-16,1	-29,7	-9,9	-13,2
	ACTION	-106,0	-1,5	-15,9	-28,4	-4,3	-30,5	-66,4	-78,8	-39,6	-41,7
	SCI-FI	-83,1	-20,1	-22,9	-22,8	-16,3	-16,7	-47,8	-40,3	-21,0	-13,0
	CRIME	-39,1	-35,2	-30,5	-20,3	-19,1	-24,7	-54,5	-64,9	-34,0	-44,7
	MISTERY	-56,5	-25,2	-23,6	-23,4	-18,9	-19,9	-42,0	-63,4	-25,9	-28,5
	HORROR	-112,9	-32,1	-30,7	-29,3	-23,2	-25,0	-68,8	-54,4	-30,9	-42,4
	THRILLER	-87,7	-32,5	-34,1	-33,7	-29,5	-35,5	-78,4	-112,0	-43,3	-57,3
	NOIR	-2,2	-6,4	-7,1	-5,2	-1,6	-4,5	-6,5	-21,1	-7,3	-9,7

Tabla 35. Residuos estandarizados corregidos de las variables «género1» y «género2» (elaborada con SPSS).

Residuo corregido

		ANI	FAN	ADV	WES	ACT	SCI	CRI	MIS	HOR	THR	NOIR
GENRE1	DRAMA	-68,2	-78,8	-97,0	-45,6	-105,4	-83,0	-38,8	-56,4	-112,8	-87,4	-2,2
	WAR	-12,8	-23,7	-5,9	-8,3	-2,0	-20,1	-35,2	-25,2	-32,0	-32,4	-6,4
	HISTORY	-10,5	-17,4	-1,8	-3,9	-17,1	-22,7	-30,2	-23,4	-30,5	-33,8	-7,1
	BIOGRAPHY	-11,8	-22,2	-20,6	-9,1	-29,5	-22,5	-19,7	-23,1	-28,9	-33,1	-5,1
	SPORT	-5,1	-15,8	-16,0	-9,2	-11,6	-16,0	-18,6	-18,6	-22,9	-29,0	-1,5
	MUSIC	-4,8	-12,6	-20,0	-2,0	-30,5	-16,6	-24,4	-19,7	-24,8	-35,2	-4,5
	ROMANCE	-34,1	-32,1	-40,7	-16,1	-65,9	-47,8	-54,5	-42,0	-68,8	-78,4	-6,5
	COMEDY	-17,5	-26,7	-44,2	-29,9	-79,2	-40,6	-65,7	-63,8	-54,9	-112,9	-21,2
	MUSICAL	**3,6**	-3,5	-17,5	-9,9	-39,3	-20,9	-33,9	-25,9	-30,9	-43,3	-7,4
	FAMILY	**63,3**	**37,3**	**39,6**	-13,1	-41,8	-12,9	-44,6	-28,4	-42,3	-57,2	-9,7
	ANIMATION	**446,6**	**43,3**	**37,1**	-12,5	-14,1	**17,5**	-32,2	-18,4	-24,3	-37,4	-6,8
	FANTASY	**43,2**	**386,2**	**42,8**	-19,2	-14,7	**21,3**	-48,7	-7,7	**2,6**	-38,1	-10,1
	ADVENTURE	**37,3**	**43,1**	**380,7**	**10,5**	**31,5**	**18,5**	-39,2	-24,9	-39,4	-46,5	-9,8
	WESTERN	-12,5	-19,2	**10,3**	**657,5**	,6	-17,2	-23,4	-17,0	-21,7	-30,2	-5,6
	ACTION	-14,3	-15,1	**33,0**	,4	**437,7**	**14,2**	**18,3**	-41,2	-44,1	-2,7	-13,9
	SCI-FI	**17,5**	**21,3**	**18,3**	-17,2	**14,7**	**442,8**	-41,7	-4,7	**23,9**	,8	-9,4
	CRIME	-32,2	-48,7	-39,5	-23,4	**18,9**	-41,7	**407,7**	**21,9**	-45,0	**42,7**	**35,5**
	MISTERY	-18,4	-7,7	-25,1	-17,0	-40,9	-4,7	**21,9**	**384,7**	**39,2**	**58,5**	**10,1**
	HORROR	-24,4	**2,6**	-39,6	-21,7	-43,8	**23,9**	-45,0	**39,2**	**575,3**	**61,4**	-11,7
	THRILLER	-37,5	-38,1	-46,8	-30,2	-2,0	,8	**42,7**	**58,5**	**61,4**	**442,3**	**10,4**
	NOIR	-6,8	-10,1	-9,8	-5,6	-13,8	-9,4	**35,5**	**10,0**	-11,7	**10,4**	**333,4**

Tabla 36. Residuos estandarizados corregidos de las variables «género1» y «género2» (elaborada con SPSS).

A su vez, en la Tabla 38, se observa cómo las aventuras están relacionadas con la fantasía. Utilizando la misma lógica que con los reinos, la frecuencia esperada de 'aventura' y 'fantasía' —el número de películas que debería haber etiquetadas así si la distribución de géneros fuese homogénea— es de 2 382 títulos, cuando la frecuencia observada —el número de películas que realmente hay etiquetadas como 'aventura' y 'fantasía'— es de 4 389. Esta diferencia implica un residuo estandarizado corregido de 43. Lo mismo sucede con la 'animación' (37), el cine 'familiar' (40), el 'wéstern' (10) y la 'ciencia ficción' (33), géneros con los que la 'aventura' tiene una asociación tanto más intensa cuanto mayores son los residuos calculados.

			GENRE2										
			DRA	WAR	HIS	BIO	SPO	MUC	ROM	COM	MUS	FAM	ANI
GENRE1	DRAMA	Recuento	217470	6619	5627	4820	2325	3166	28554	26433	3341	6066	1101
		Recuento esperado	96372,2	6443,7	5974,0	4894,1	2961,4	4493,3	31332,5	49722,1	6450,3	10932,0	5433,9
		% dentro de GENRE1	55,8%	1,7%	1,4%	1,2%	0,6%	0,8%	7,3%	6,8%	0,9%	1,6%	0,3%
	WAR	Recuento	6619	9726	1655	583	41	85	1487	702	91	145	122
		Recuento esperado	6438,2	430,5	399,1	327,0	197,8	300,2	2093,2	3321,7	430,9	730,3	363,0
		% dentro de GENRE1	25,4%	37,4%	6,4%	2,2%	0,2%	0,3%	5,7%	2,7%	0,3%	0,6%	0,5%
	HISTORY	Recuento	5627	1655	8704	1598	89	134	1043	534	153	231	144
		Recuento esperado	5921,7	395,9	367,1	300,7	182,0	276,1	1925,3	3055,2	396,3	671,7	333,9
		% dentro de GENRE1	23,5%	6,9%	36,4%	6,7%	0,4%	0,6%	4,4%	2,2%	0,6%	1,0%	0,6%
	BIOGRAPHY	Recuento	4820	583	1598	7924	371	499	687	500	170	184	79
		Recuento esperado	4785,6	320,0	296,7	243,0	147,1	223,1	1555,9	2469,1	320,3	542,9	269,8
		% dentro de GENRE1	24,9%	3,0%	8,3%	41,0%	1,9%	2,6%	3,6%	2,6%	0,9%	1,0%	0,4%
	SPORT	Recuento	2325	41	89	371	5109	65	655	1138	62	387	99
		Recuento esperado	2886,6	193,0	178,9	146,6	88,7	134,6	938,5	1489,3	193,2	327,4	162,8
		% dentro de GENRE1	19,9%	0,4%	0,8%	3,2%	43,8%	0,6%	5,6%	9,8%	0,5%	3,3%	0,8%
	MUSIC	Recuento	3166	85	134	499	65	7370	1726	2138	320	303	175
		Recuento esperado	4440,8	296,9	275,3	225,5	136,5	207,0	1443,8	2291,2	297,2	503,7	250,4
		% dentro de GENRE1	17,6%	0,5%	0,7%	2,8%	0,4%	41,1%	9,6%	11,9%	1,8%	1,7%	1,0%
	ROMANCE	Recuento	28554	1487	1043	687	655	1726	50426	17556	2695	1623	403
		Recuento esperado	31366,4	2097,2	1944,4	1592,9	963,9	1462,4	10197,8	16183,1	2099,4	3558,0	1768,6
		% dentro de GENRE1	22,5%	1,2%	0,8%	0,5%	0,5%	1,4%	39,8%	13,8%	2,1%	1,3%	0,3%
	COMEDY	Recuento	26997	726	709	898	1216	2363	17640	104102	4456	5262	1976
		Recuento esperado	50339,7	3365,8	3120,5	2556,4	1546,9	2347,0	16366,4	25972,2	3369,3	5710,3	2838,4
		% dentro de GENRE1	13,3%	0,4%	0,3%	0,4%	0,6%	1,2%	8,7%	51,2%	2,2%	2,6%	1,0%
	MUSICAL	Recuento	3341	91	153	170	62	320	2695	4400	10520	1020	431
		Recuento esperado	6447,9	431,1	399,7	327,4	198,1	300,6	2096,3	3326,7	431,6	731,4	363,6
		% dentro de GENRE1	12,8%	0,3%	0,6%	0,7%	0,2%	1,2%	10,3%	16,9%	40,4%	3,9%	1,7%
	FAMILY	Recuento	6067	145	231	184	387	303	1623	5117	1020	16641	2152
		Recuento esperado	10906,7	729,2	676,1	553,9	335,2	508,5	3546,0	5627,2	730,0	1237,2	615,0
		% dentro de GENRE1	13,8%	0,3%	0,5%	0,4%	0,9%	0,7%	3,7%	11,6%	2,3%	37,7%	4,9%
	ANIMATION	Recuento	1101	122	144	79	99	175	403	1936	431	2152	8013
		Recuento esperado	5432,3	363,2	336,7	275,9	166,9	253,3	1766,2	2802,7	363,6	616,2	306,3
		% dentro de GENRE1	5,0%	0,6%	0,7%	0,4%	0,5%	0,8%	1,8%	8,8%	2,0%	9,8%	36,5%
	FANTASY	Recuento	4946	165	294	79	74	278	2123	4493	734	2768	1822
		Recuento esperado	12460,6	833,1	772,4	632,8	382,9	581,0	4051,2	6428,9	834,0	1413,5	702,6
		% dentro de GENRE1	9,8%	0,3%	0,6%	0,2%	0,1%	0,6%	4,2%	8,9%	1,5%	5,5%	3,6%
	ADVENTURE	Recuento	7270	1030	1072	309	187	282	3043	5486	639	3826	2197
		Recuento esperado	18358,0	1227,5	1138,0	932,3	564,1	855,9	5968,6	9471,6	1228,7	2082,4	1035,1
		% dentro de GENRE1	9,8%	1,4%	1,4%	0,4%	0,3%	0,4%	4,1%	7,4%	0,9%	5,2%	3,0%
	WESTERN	Recuento	1662	145	197	80	24	167	805	891	118	196	48
		Recuento esperado	4223,1	282,4	261,8	214,5	129,8	196,9	1373,0	2178,8	282,7	479,0	238,1
		% dentro de GENRE1	9,7%	0,8%	1,2%	0,5%	0,1%	1,0%	4,7%	5,2%	0,7%	1,1%	0,3%
	ACTION	Recuento	16246	2076	1310	535	856	369	4183	7453	403	1259	1227
		Recuento esperado	32008,4	2140,2	1984,1	1625,5	983,6	1492,4	10406,5	16514,3	2142,4	3630,9	1804,8
		% dentro de GENRE1	12,6%	1,6%	1,0%	0,4%	0,7%	0,3%	3,2%	5,8%	0,3%	1,0%	0,9%
	SCI-FI	Recuento	3335	188	86	23	39	132	811	2761	167	771	1023
		Recuento esperado	10690,0	714,8	662,7	542,9	328,5	498,4	3475,5	5515,4	715,5	1212,6	602,7
		% dentro de GENRE1	7,7%	0,4%	0,2%	0,1%	0,1%	0,3%	1,9%	6,4%	0,4%	1,8%	2,4%
	CRIME	Recuento	18391	226	334	515	226	305	3191	5628	274	456	194
		Recuento esperado	23422,2	1566,1	1451,9	1189,4	719,7	1092,0	7615,0	12084,4	1567,7	2656,9	1320,6
		% dentro de GENRE1	19,4%	0,2%	0,4%	0,5%	0,2%	0,3%	3,4%	5,9%	0,3%	0,5%	0,2%
	MISTERY	Recuento	7870	163	171	85	37	141	1760	2093	143	449	264
		Recuento esperado	13459,8	900,0	834,4	683,5	413,6	627,6	4376,1	6944,4	900,9	1526,8	758,9
		% dentro de GENRE1	14,5%	0,3%	0,3%	0,2%	0,1%	0,3%	3,2%	3,8%	0,3%	0,8%	0,5%
	HORROR	Recuento	5185	128	123	56	23	136	931	4517	167	198	263
		Recuento esperado	18036,2	1205,9	1118,0	915,9	554,2	840,9	5863,9	9305,6	1207,2	2045,9	1017,0
		% dentro de GENRE1	7,1%	0,2%	0,2%	0,1%	0,0%	0,2%	1,3%	6,2%	0,2%	0,3%	0,4%
	THRILLER	Recuento	18507	685	517	315	90	169	2931	3452	215	331	271
		Recuento esperado	31447,5	2102,7	1949,4	1597,0	966,4	1466,2	10224,2	16225,0	2104,8	3567,2	1773,1
		% dentro de GENRE1	14,6%	0,5%	0,4%	0,2%	0,1%	0,1%	2,3%	2,7%	0,2%	0,3%	0,2%
	NOIR	Recuento	751	7	0	8	17	10	161	15	1	0	0
		Recuento esperado	806,3	53,9	50,0	40,9	24,8	37,6	262,1	416,0	54,0	91,5	45,5
		% dentro de GENRE1	23,0%	0,2%	0,0%	0,2%	0,5%	0,3%	4,9%	0,5%	0,0%	0,0%	0,0%
Total		Recuento	390250	26093	24191	19818	11992	18195	126878	201345	26120	44268	22004
		Recuento esperado	390250,0	26093,0	24191,0	19818,0	11992,0	18195,0	126878,0	201345,0	26120,0	44268,0	22004,0
		% dentro de GENRE1	24,7%	1,7%	1,5%	1,3%	0,8%	1,2%	8,0%	12,8%	1,7%	2,8%	1,4%

Tabla 37. Frecuencias observadas (recuento) y frecuencias esperadas (recuento esperado) en las confluencias de 'género1' y 'género2': de drama a animación (elaborada con SPSS).

			FAM	ANI	FAN	ADV	WES	ACT	SCI	CRI	MIS	HOR	THR	NOIR	Total
GENRE1	DRAMA	Recuento	6066	1101	4945	7270	1662	16108	3335	18391	7870	5185	18507	751	389546
		Recuento esperado	10932,0	5433,9	12447,3	18419,7	4219,4	31724,2	10678,8	23388,4	13443,7	18014,2	31396,5	804,6	389546,0
		% dentro de GENRE1	1,6%	0,3%	1,3%	1,9%	0,4%	4,1%	0,9%	4,7%	2,0%	1,3%	4,8%	0,2%	100,0%
	WAR	Recuento	145	122	165	1030	145	2031	188	226	163	128	685	7	26024
		Recuento esperado	730,3	363,0	831,6	1230,5	281,9	2119,4	713,4	1562,5	898,1	1203,5	2097,5	53,7	26024,0
		% dentro de GENRE1	0,6%	0,5%	0,6%	4,0%	0,6%	7,8%	0,7%	0,9%	0,6%	0,5%	2,6%	0,0%	100,0%
	HISTORY	Recuento	231	144	294	1072	197	1230	86	334	171	123	517	0	23936
		Recuento esperado	671,7	333,9	764,8	1131,8	259,3	1949,3	656,2	1437,1	826,1	1106,9	1929,2	49,4	23936,0
		% dentro de GENRE1	1,0%	0,6%	1,2%	4,5%	0,8%	5,1%	0,4%	1,4%	0,7%	0,5%	2,2%	0,0%	100,0%
	BIOGRAPHY	Recuento	184	79	79	309	80	459	23	515	85	56	315	8	19344
		Recuento esperado	542,9	269,8	618,1	914,7	209,5	1575,4	530,3	1161,4	667,6	894,5	1559,1	40,0	19344,0
		% dentro de GENRE1	1,0%	0,4%	0,4%	1,6%	0,4%	2,4%	0,1%	2,7%	0,4%	0,3%	1,6%	0,0%	100,0%
	SPORT	Recuento	387	99	74	187	24	610	39	226	37	23	90	17	11668
		Recuento esperado	327,4	162,8	372,8	551,7	126,4	950,2	319,9	700,5	402,7	539,6	940,4	24,1	11668,0
		% dentro de GENRE1	3,3%	0,8%	0,6%	1,6%	0,2%	5,2%	0,3%	1,9%	0,3%	0,2%	0,8%	0,1%	100,0%
	MUSIC	Recuento	303	175	278	282	167	349	132	305	141	136	169	10	17950
		Recuento esperado	503,7	250,4	573,6	848,8	194,4	1461,8	492,1	1077,7	619,5	830,1	1446,7	37,1	17950,0
		% dentro de GENRE1	1,7%	1,0%	1,5%	1,6%	0,9%	1,9%	0,7%	1,7%	0,8%	0,8%	0,9%	0,1%	100,0%
	ROMANCE	Recuento	1623	403	2123	3043	805	4175	811	3191	1760	931	2931	161	126786
		Recuento esperado	3558,0	1768,6	4051,2	5995,1	1373,3	10325,3	3475,7	7612,2	4375,5	5863,1	10218,6	261,9	126786,0
		% dentro de GENRE1	1,3%	0,3%	1,7%	2,4%	0,6%	3,3%	0,6%	2,5%	1,4%	0,7%	2,3%	0,1%	100,0%
	COMEDY	Recuento	5262	1976	4527	5673	900	7453	2787	5645	2120	4552	3461	15	203478
		Recuento esperado	5710,3	2838,4	6501,8	9621,5	2204,0	16571,0	5578,1	12216,8	7022,3	9409,7	16399,8	420,3	203478,0
		% dentro de GENRE1	2,6%	1,0%	2,2%	2,8%	0,4%	3,7%	1,4%	2,8%	1,0%	2,2%	1,7%	0,0%	100,0%
	MUSICAL	Recuento	1020	431	734	639	118	403	167	274	143	167	215	0	26063
		Recuento esperado	731,4	363,6	832,8	1232,4	282,3	2122,5	714,5	1564,8	899,5	1205,3	2100,6	53,8	26063,0
		% dentro de GENRE1	3,9%	1,7%	2,8%	2,5%	0,5%	1,5%	0,6%	1,1%	0,5%	0,6%	0,8%	0,0%	100,0%
	FAMILY	Recuento	16641	2152	2768	3826	196	1221	771	456	449	198	331	0	44086
		Recuento esperado	1237,2	615,0	1408,7	2084,6	477,5	3590,3	1208,6	2646,9	1521,5	2038,7	3553,2	91,1	44086,0
		% dentro de GENRE1	37,7%	4,9%	6,3%	8,7%	0,4%	2,8%	1,7%	1,0%	1,0%	0,4%	0,8%	0,0%	100,0%
	ANIMATION	Recuento	2152	8013	1822	2197	48	1221	1023	194	264	263	271	0	21958
		Recuento esperado	616,2	306,3	701,6	1038,3	237,8	1788,2	601,9	1318,4	757,8	1015,4	1769,8	45,4	21958,0
		% dentro de GENRE1	9,8%	36,5%	8,3%	10,0%	0,2%	5,6%	4,7%	0,9%	1,2%	1,2%	1,2%	0,0%	100,0%
	FANTASY	Recuento	2768	1822	16608	4389	106	3215	2148	470	1428	2452	1772	3	50367
		Recuento esperado	1413,5	702,6	1609,4	2381,6	545,6	4101,8	1380,7	3024,0	1738,2	2329,2	4059,5	104,0	50367,0
		% dentro de GENRE1	5,5%	3,6%	33,0%	8,7%	0,2%	6,4%	4,3%	0,9%	2,8%	4,9%	3,5%	0,0%	100,0%
	ADVENTURE	Recuento	3826	2197	4389	24996	1092	8336	2839	1977	1352	1233	2615	35	74205
		Recuento esperado	2082,4	1035,1	2371,1	3508,8	803,8	6043,2	2034,2	4455,3	2560,9	3431,6	5980,7	153,3	74205,0
		% dentro de GENRE1	5,2%	3,0%	5,9%	33,7%	1,5%	11,2%	3,8%	2,7%	1,8%	1,7%	3,5%	0,0%	100,0%
	WESTERN	Recuento	196	48	106	1092	9029	1410	104	303	186	197	308	2	17070
		Recuento esperado	479,0	238,1	545,4	807,2	184,9	1390,2	467,9	1024,9	589,1	789,4	1375,8	35,3	17070,0
		% dentro de GENRE1	1,1%	0,3%	0,6%	6,4%	52,9%	8,3%	0,6%	1,8%	1,1%	1,2%	1,8%	0,0%	100,0%
	ACTION	Recuento	1259	1227	3220	8533	1417	51790	4348	9268	1872	2789	10177	50	129381
		Recuento esperado	3630,9	1804,8	4134,1	6117,8	1401,4	10536,6	3546,8	7768,0	4465,1	5983,1	10427,8	267,2	129381,0
		% dentro de GENRE1	1,0%	0,9%	2,5%	6,6%	1,1%	40,0%	3,4%	7,2%	1,4%	2,2%	7,9%	0,0%	100,0%
	SCI-FI	Recuento	771	1023	2147	2839	104	4342	16008	563	1314	3027	3528	2	43210
		Recuento esperado	1212,6	602,7	1380,7	2043,2	468,0	3519,0	1184,5	2594,3	1491,2	1998,2	3482,6	89,2	43210,0
		% dentro de GENRE1	1,8%	2,4%	5,0%	6,6%	0,2%	10,0%	37,0%	1,3%	3,0%	7,0%	8,2%	0,0%	100,0%
	CRIME	Recuento	456	194	470	1977	303	9251	563	34578	4459	1559	11099	676	94675
		Recuento esperado	2656,9	1320,6	3025,2	4476,7	1025,5	7710,2	2595,4	5684,3	3267,3	4378,2	7630,6	195,5	94675,0
		% dentro de GENRE1	0,5%	0,2%	0,5%	2,1%	0,3%	9,8%	0,6%	36,5%	4,7%	1,6%	11,7%	0,7%	100,0%
	MISTERY	Recuento	449	264	1428	1352	186	1866	1314	4459	17971	4402	8035	217	54406
		Recuento esperado	1526,8	758,9	1738,4	2572,6	589,3	4430,8	1491,5	3266,5	1877,6	2516,0	4385,0	112,4	54406,0
		% dentro de GENRE1	0,8%	0,5%	2,6%	2,5%	0,3%	3,4%	2,4%	8,2%	33,0%	8,1%	14,8%	0,4%	100,0%
	HORROR	Recuento	198	263	2452	1233	197	2781	3027	1559	4402	35233	10283	10	72904
		Recuento esperado	2045,9	1017,0	2329,5	3447,3	789,7	5937,2	1998,6	4377,2	2516,0	3371,4	5875,9	150,6	72904,0
		% dentro de GENRE1	0,3%	0,4%	3,4%	1,7%	0,3%	3,8%	4,2%	2,1%	6,0%	48,3%	14,1%	0,0%	100,0%
	THRILLER	Recuento	331	271	1772	2615	308	10163	3528	11099	8035	10283	51404	424	127114
		Recuento esperado	3567,2	1773,1	4061,7	6010,6	1376,8	10352,0	3484,6	7631,9	4386,9	5878,3	10245,1	262,5	127114,0
		% dentro de GENRE1	0,3%	0,2%	1,4%	2,1%	0,2%	8,0%	2,8%	8,7%	6,3%	8,1%	40,4%	0,3%	100,0%
	NOIR	Recuento	0	0	3	35	2	50	2	676	217	10	424	870	3259
		Recuento esperado	91,5	45,5	104,1	154,1	35,3	265,4	89,3	195,7	112,5	150,7	262,7	6,7	3259,0
		% dentro de GENRE1	0,0%	0,0%	0,1%	1,1%	0,1%	1,5%	0,1%	20,7%	6,7%	0,3%	13,0%	26,7%	100,0%
Total		Recuento	44268	22004	50404	74589	17086	128464	43243	94709	54439	72947	127137	3258	1577430
		Recuento esperado	44268,0	22004,0	50404,0	74589,0	17086,0	128464,0	43243,0	94709,0	54439,0	72947,0	127137,0	3258,0	1577430,0
		% dentro de GENRE1	2,8%	1,4%	3,2%	4,7%	1,1%	8,1%	2,7%	6,0%	3,5%	4,6%	8,1%	0,2%	100,0%

Tabla 38. Frecuencias observadas (recuento) y frecuencias esperadas (recuento esperado) en las confluencias de 'género1' y 'género2': de familiar a *noir* (elaborada con SPSS).

A partir del análisis de los residuos podemos construir la siguiente tabla en la que se observa la pertenencia de los géneros históricos de IMDb a los reinos cinematográficos:

	COMEDIA	**DRAMA**	**ÉPICA**	**SUSPENSE**
SUSPENSE	—	CINE NEGRO	SCI-FI CRIMINAL	**THRILLER TERROR MISTERIO**
ÉPICA	FAMILIAR FANTÁSTICO ANIMACIÓN	BÉLICO	**ACCIÓN AVENTURAS WESTERN**	
DRAMA	ROMÁNTICO SPORT	**DRAMA BIOGRÁFICO HISTÓRICO**		
COMEDIA	**COMEDIA MUSICAL**			

Tabla 39. Cuadro de géneros y reinos

3.2.2.1 Distancia entre géneros y reinos

Las distancias ponderadas χ^2 nos permiten representar tridimensionalmente la proximidad entre géneros y reinos. Los cuatro vértices de los reinos forman en el espacio tridimensional un tetraedro. En la Imagen 43 y la Imagen 44 aparecen representadas las proyecciones de dicho tetraedro en los planos formados por las dimensiones 1, 2 y 3, a modo de planta y alzado.

Constatamos cómo los géneros se agrupan en torno a los vértices ocupados por los reinos, tal y como habíamos visto con el análisis de los residuos.

En la dimensión 1 el reino con mayor peso es el suspense ('*Thriller*') con un valor del 69,5%. Esto quiere decir que cuanto más a la izquierda se ubiquen los puntos, más próximos se hallan al suspense, mientras que cuanto más a la derecha estén, más alejados del suspense estarán.

En la dimensión 2, el reino con mayor peso es la épica ('action') con un valor del 64,4%. En la Imagen 43 podemos ver que cuanto más arriba se encuentren los géneros, más épicos son, mientras que cuanto más abajo estén, más alejados de la épica estarán.

Por último, en la dimensión 3, que aparece representada en el eje de ordenadas de la Imagen 44, los reinos con mayor peso son la comedia, con un valor de 55,7% y el drama, con un valor del 21,6%. En conjunto representan el 77,3% del peso de la dimensión, lo que nos permite ver que, cuanto más arriba se encuentren, más dramáticos son los géneros, y cuanto más abajo, más cómicos.

Tanto un gráfico como el otro configuran sendos mapas donde aparecen representados esos territorios emocionales que ocupan los diferentes géneros. Se observa claramente al oeste de los dos mapas una zona asociada al miedo ocupada por el 'suspense' (*Thriller*), el 'misterio' ('mistery'), el 'terror' ('horror'), el 'crimen' ('crime') y el 'cine negro' ('noir').

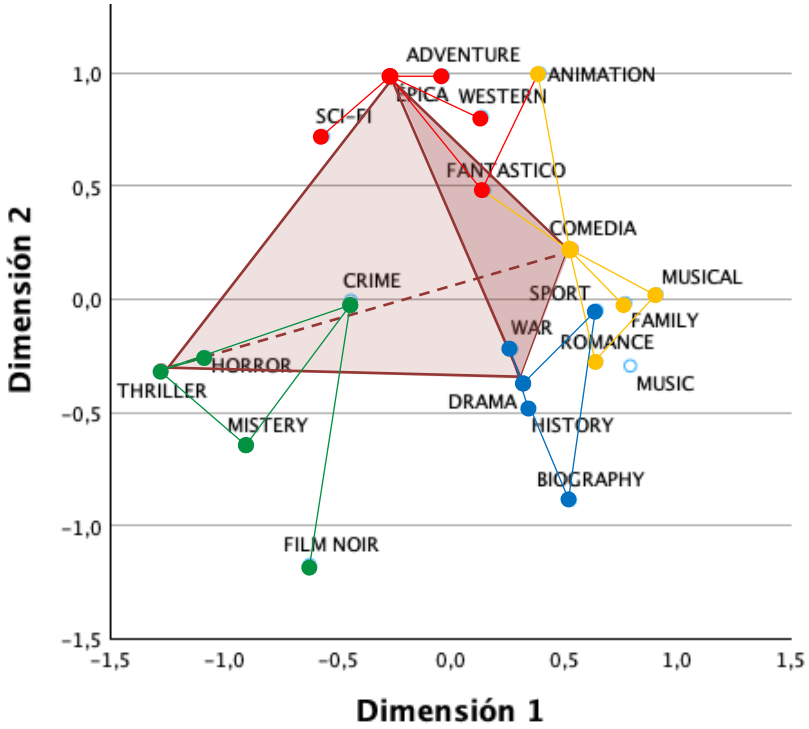


Imagen 43. Distancias χ^2 en el plano (planta) (elaborada con SPSS).

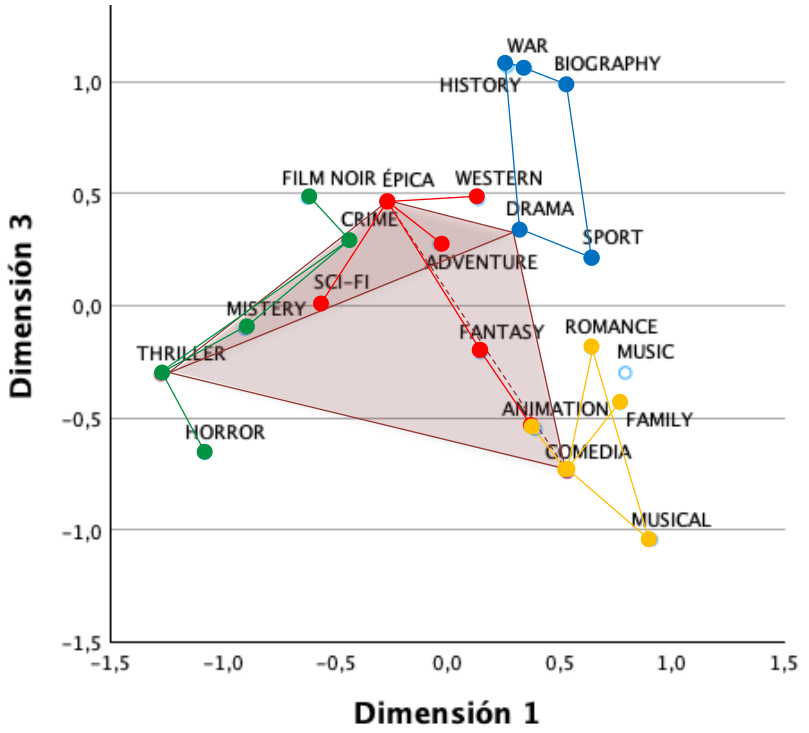


Imagen 44. Distancias χ^2 en el plano (alzado) (elaborada con SPSS).

También observamos en la Imagen 43 una región al norte claramente marcada por la ira en la que nos encontramos las aventuras ('adventure'), el 'wéstern', la ciencia ficción ('sci-fi') y la fantasía (fantasy). En la Imagen 44, en la parte superior se ubican los géneros dramáticos

ligados a la tristeza: el 'bélico' (war), el 'histórico' ('history') y el 'biográfico' ('biography'). Por último, la comedia se despliega al este tanto en uno como en otro gráfico, ocupando una región marcada por la alegría y ocupada por el 'musical', el cine 'familiar' ('family'), el 'romántico' ('romance'), la 'animación' ('animation') y la 'fantasía' ('fantasy'). De esta forma, a partir del análisis de correspondencias realizado, se desprende un mapa del espacio fílmico (Imagen 45), más esquemático y fácil de interpretar que los gráficos de distancias y organizado en cuatro reinos cinematográficos gobernados por las emociones básicas. Cada uno de estos territorios es ocupado por un conjunto de géneros definidos por una serie de títulos arquetípicos que son tomados tácitamente como referentes por la comunidad cinematográfica para la correcta comunicación entre productores y espectadores. Estos géneros históricos configuran, en cada época y lugar, una constelación o reino dominados por una emoción concreta: el reino del Drama dominado por la tristeza, el reino de la Comedia dominado por la alegría, el reino de la Épica dominado por la ira y el reino del Suspense dominado por el miedo. En ellos, el ser humano que se esconde detrás de cada espectador se mira y reconoce.

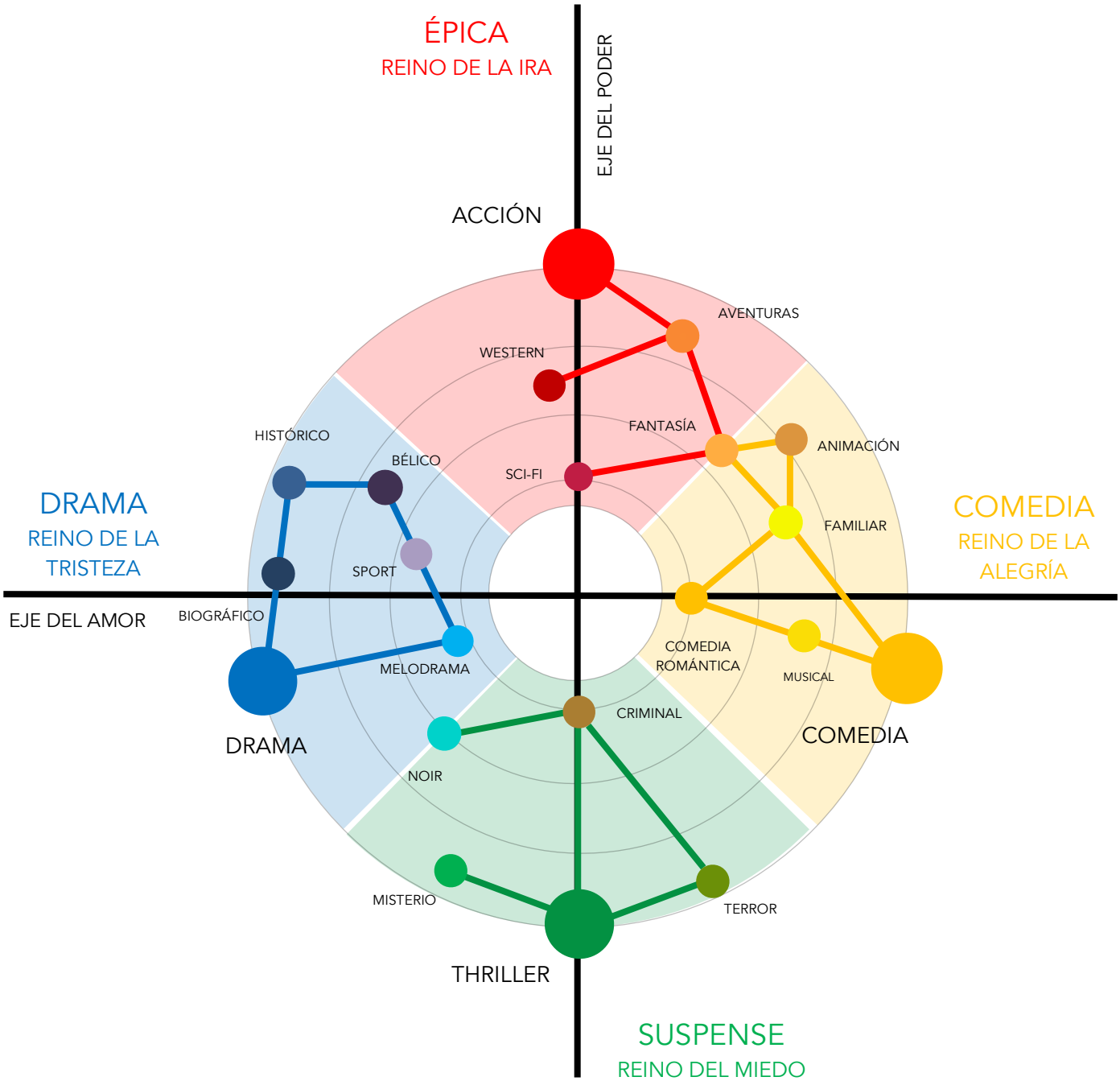


Imagen 45. Mapa del espacio fílmico y los géneros en 2025

3.2.3 CONSTELACIONES GENÉRICAS

A continuación, pasamos a examinar género a género la relación con su reino. En la descripción de las asociaciones entre géneros y reinos incluimos, en un sistema de coordenadas cuatridimensional, los residuos corregidos un que tiene cada género con cada uno de los reinos según el orden que aparece en la Tabla 34: (e_D, e_C, e_E, e_S), siendo:

- e_D: residuos con el 'drama'
- e_C: residuos con la 'comedia'
- e_E: residuos con la épica ('acción')
- e_S: residuos con el suspense ('*thriller*')

En el análisis por género se presenta una propuesta de prototipos extraída de las películas mejor valoradas en IMDb. Se ha seleccionado un número de películas acorde al volumen de títulos con esa etiqueta[53]. Así, del 'drama', que es la categoría genérica más numerosa con diferencia, se han tomado los 75 mejores títulos en los que la etiqueta drama solo puede coincidir con otra categoría que no sean las del 'bélico', el 'histórico', el 'biográfico' y las de 'deportes'. De 'comedia', 'acción' y '*thriller*', se han seleccionado 50.

GÉNERO IMDb	TÍTULOS	TÍTULOS NO REP.	TÍTULOS ÚNICOS TOTAL
DRAMA	75	146	369
MELODRAMA	25		
BIOGRÁFICO	25		
HISTÓRICO	25		
BÉLICO	25		
DEPORTES	25		
COMEDIA	50	110	
COM. ROMÁNTICA	25		
FAMILIAR	25		
MUSICAL	25		
ANIMACIÓN	25		
ACCIÓN	50	102	
AVENTURAS	25		
FANTASÍA	25		
SCI FI	25		
WESTERN	25		
THRILLER	50	113	
TERROR	25		
CRIMINAL	25		
MISTERIO	25		
NOIR	25		
TOTAL	650	471	369

Tabla 40. Distribución de largometrajes analizados por género

Asimismo, la categoría 'romance', de peso similar a la 'acción' y el '*thriller*', se ha dividido en dos: comedia romántica y melodrama, en función de su asociación con el drama o la comedia. Del resto de categorías genéricas, se han considerado 25 títulos. En total, son 650 títulos.

[53] En esta selección, se han omitido las películas indias, por pertenecer a un mercado y un ámbito cultural sin apenas contacto con el occidental (América, Europa).

Como la mayoría de ellos están catalogados con varias etiquetas genéricas, son numerosos los largometrajes que aparecen en las listas de varios géneros. Así, cada una de las películas de la saga de *El señor de los anillos* (*The Lord of the Rings*, Peter Jackson, 2001, 2002, 2003) están presentes en las listas de: 'acción', 'aventura', 'fantasía' y 'drama'. Debido a las repeticiones, en realidad trabajaremos con 369 títulos.

En este recorrido por los cuatro reinos cinematográficos, señalaremos algunas ausencias significativas para subrayar cómo filmes que críticos e investigadores consideran fundamentales en la historia del cine no tienen hoy en día el mismo impacto que los que aparecen en la lista. Estas ausencias muestran cómo el paisaje del espacio fílmico cambia con la aparición de nuevas películas, así como los territorios cambian con la aparición de nuevas civilizaciones.

3.2.3.1 Constelaciones genéricas en torno al Drama

Tres géneros aparecen notablemente asociados al 'drama': el 'bélico' (**47**, -39, **10**, -27), el 'histórico' (**51**, -35, -3, -25) y el 'biográfico' (**57**, -28, -19, -25). Además, observamos cómo los residuos entre estas tres categorías también son positivos, es decir, que hay una tendencia a que aparezcan conjuntamente en el mismo filme. Esto resulta, *a priori*, evidente: todo filme biográfico es necesariamente histórico y todo filme bélico está ambientado en una guerra histórica, aunque los personajes que aparezcan en ella sean ficticios.

Completan el reino del drama las películas 'románticas' (**55**, **60**, -61, -79) en su versión melodramática y las películas de 'deportes' (**17**, **6**, -3, -25), asociadas también a la comedia.

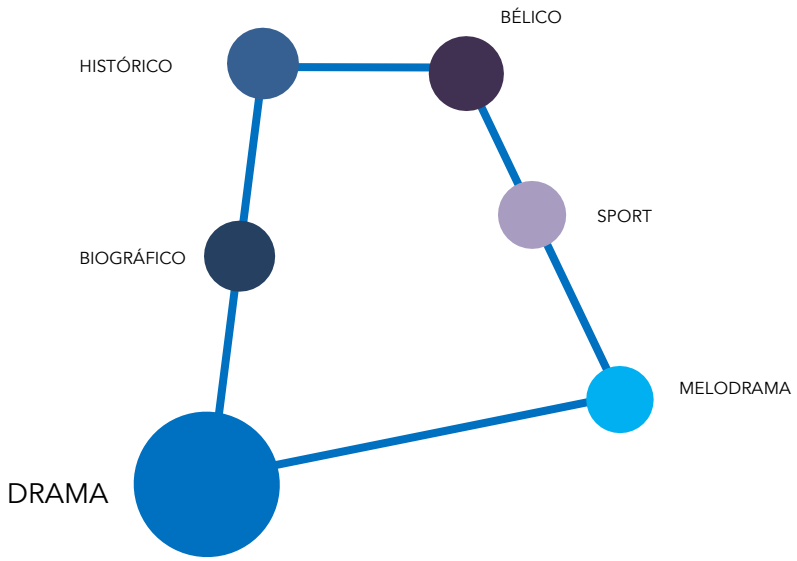


Imagen 46. Constelación del Drama, el reino de la tristeza.

3.2.3.1.1 Melodrama (drama romántico)

En el análisis de correspondencias género-reino, las películas 'románticas' se relacionan con la 'comedia' y el 'drama' (**55**, **60**, -61, -79) con un peso relativo muy similar. Estos datos responden a la existencia de dos géneros diferenciados dentro del romance: la 'comedia romántica' (romance + comedia) y el 'melodrama romántico' (romance + drama). Por tanto,

en nuestro mapa de géneros vamos a dividir el romance en estas dos categorías aunque IMDb no lo haga.

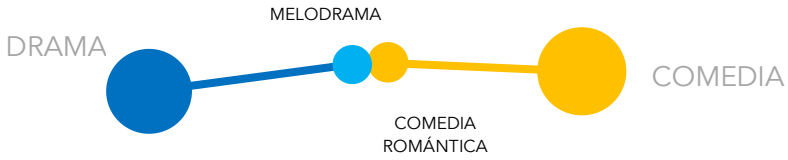


Imagen 47. Conexiones genéricas del 'melodrama'.

Según IMDb, las películas románticas «deben contener numerosas escenas interrelacionadas de vida personal de un personaje, con énfasis en el vínculo emocional o la interacción con otros personajes, especialmente aquellos caracterizados por un alto nivel de pureza y devoción» (*IMDb | Genres*, s. f.). Y añade como recordatorio: «Como en todos los géneros, si esto no describe la película en su totalidad, sino solo ciertas escenas o una subtrama, debe enviarse como palabra clave» (*IMDb | Genres*, s. f.).

Como prototipos de la categoría, IMDb menciona *El diario de Noa* (*The Notebook*, Nick Cassavettes (2004), *El diario de Bridget Jones* (*Bridget Jones' Diary*, Sharon Maguire, 2001) y *Shakespeare in love* (John Madden, 1998). Las 25 películas melodramáticas (romance + drama) mejor valoradas —con un mínimo de 25 000 votos— en IMDb son los siguientes:

MELODRAMAS ROMÁNTICOS MEJOR VALORADOS EN IMDb

FILM	ETIQUETAS	RATE
1. Forrest Gump (1994)	ROM, DRA	8,8
2. La vida es bella (1997)	ROM, DRA, COM, WAR	8,6
3. ¡Qué bello es vivir! (1946)	ROM, DRA, FAN, FAM	8,6
4. Casablanca (1942)	ROM, DRA, WAR	8,5
5. Cinema Paradiso (1988)	ROM, DRA	8,5
6. Tiempos modernos (1936)	ROM, DRA, COM	8,5
7. Luces de la ciudad (1931)	ROM, DRA, COM	8,5
8, La mejor juventud (2003)	ROM, DRA	8,4
9. Your Name (2016)	ROM, DRA, ANI, FAN	8,4
10. El indomable Will Hunting (1997)	ROM, DRA	8,3
11. ¡Olvídate de mí! (2004)	ROM, DRA, SCI	8,3
12. El apartamento (1960)	ROM, DRA, COM	8,3
13. El secreto de sus ojos (2009)	ROM, DRA, THR, MIS	8,2
14. Lo que el viento se llevó (1939)	ROM, DRA, WAR	8,2
15. Vértigo (De entre los muertos)[54] (1958)	ROM, THR, MIS	8,3
16. La doncella (2016)	ROM, DRA, THR	8,1

[54] *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1956) es una de las pocas películas románticas que IMDb no etiqueta ni como dramas ni como comedias. De hecho, solo el 3,2% de los largometrajes románticos en IMDb no aparecen adscritos ni al drama ni a la comedia. Por ello, por la relevancia histórica y artística de la película de Hitchcock y por la propia naturaleza dramática de la película, consideramos una anomalía que no apareciese en este listado.

17. Sonrisas y lágrimas (1965)	ROM, DRA, FAM, MUS, BIO	8,1
18. Antes del amanecer (1995)	ROM, DRA, COM	8,1
19. Retrato de una mujer en llamas (2019)	ROM, DRA	8,1
20. Deseando amar (2000)	ROM, DRA	8,1
21. Antes del atardecer (2004)	ROM, DRA	8,1
22. Rebeca (1940)	ROM, DRA, THR, MIS	8,1
23. Tres colores: Rojo (1994)	ROM, DRA, MIS	8,1
24. Yi yi (2000)	ROM, DRA	8,1
25. Fresas salvajes (1957)	ROM, DRA	8,1

Tabla 41. Melodramas mejor valorados en IMDb (Consultado el 24 de mayo de 2025)

El carácter difuso y subjetivo de la interpretación de las películas provoca que no se cumplan de un modo estricto las directrices que establece IMDb para la asignación de género. Como siempre ocurre en toda categoría genérica, hay un núcleo habitado por los prototipos del género y una periferia en la que se distribuyen las películas que, o bien responden a las convenciones solo en una trama secundaria, o bien poseen los rasgos distintivos del género pero en menor intensidad.

En el núcleo genérico del melodrama encontramos *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939), *Vértigo (De entre los muertos)* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958), *Luces de la ciudad* (*City Lights*, Charles Chaplin, 1931), *El apartamento* (*The apartment*, Billy Wilder, 1961), *Antes del amanecer* (*Before Sunrise*, Richard Linklater, 1995), *Antes del atardecer* (*Before Sunset*, Richard Linklater, 2004), *Cinema Paradiso* (Giusseppe Tornatore, 1988), *Deseando amar* (*Fa yeung nin wua / In the Mood for Love*, Wong Kar Wai, 2000), *¡Olvídate de mí!* (*Eternal Sunshine in the Spotless Mind*, Michel Gondry, 2004) y *Retrato de una mujer en llamas* (*Portrait de la jeune fille en feu*, Céline Sciamma, 2019). En total, 12 títulos en los que la trama principal es la historia de un amor imposible. De ellos, podemos observar cuatro grandes grupos caracterizados por un matiz emocional concreto: el sacrificio, la nostalgia, la derrota y la resignación/aceptación.

Melodramas de sacrificio

> En los melodramas románticos de sacrificio, una de las partes se sacrifica por la otra aunque ello implique la pérdida del objeto amado. Esta estructura interna del melodrama es el paradigma del amor romántico, una concepción del amor fundamentada en la renuncia del yo por el otro, en una palabra, por el *sacrificio*. Cuanto más grande es ese sacrificio, más grande es el amor. Por ejemplo, en *El apartamento* C. C. Baxter renuncia a su cargo directivo en la Consolidated Life para salvar a la señorita Kubelik de las garras de Sheldrake; en *Vertigo*, el sacrificio de Judy es aún mayor, ya que acepta su transformación en Madeleine, renunciando de un modo absoluto a su identidad para encarnar la fantasía de Scottie hasta la misma muerte. El vértigo, en este caso, simboliza la condena —la carencia proppiana— de la que es salvado Scottie gracias al sacrificio de Judy. En *Casablanca*, Rick renuncia a Ilsa salvándola a ella y a su marido de los nazis, sacrificando su seguridad y su acomodada posición en Casablanca al ejecutar al mayor Strasser. Y en *Luces de la ciudad*, el vagabundo se sacrifica por la vendedora ciega sin esperar recompensa alguna, movido exclusivamente por puro amor. A medida que el género se desplaza hacia la comedia, los melodramas de sacrificio no son trágicos, pero tampoco felices, como en *Luces de la ciudad* o *El apartamento*, en los que no sabemos con certidumbre el destino final de

los protagonistas. La mirada final de Virginia Cherrill a Chaplin en *Luces de la ciudad* está llena de compasión y gratitud, pero no de amor romántico, mientras que la frenética carrera de la señorita Kubelik para encontrarse con Buddy en *El apartamento* refleja más la euforia de la liberación que su amor por Baxter. Ambos filmes están imbuidos de un tono muy parecido, entre el drama por el fracaso amoroso de su protagonista, y la alegría porque, gracias a ellos, ellas se salvan y recuperan la «vista», metafórica en el caso de Kubelik, real en el caso de la vendedora de flores. Otros clásicos del melodrama romántico de sacrificio que no aparecen en el Top de IMDb son *Los puentes de Madison* (*The bridges of Madison County*, Clint Eastwood, 1995), *Titanic* (James Cameron, 1997), *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005), o los prototipos con los que Huerta Floriano (2019) ilustra el género: *Carta de una desconocida* (*Letter from an Unknown Woman*, Max Ophuls, 1948) y *Margarita Gautier* (*Camille*, George Cukor, 1936) historias de amor imposible en los que un miembro de la pareja se sacrifica por el otro sin obtener el premio del objeto amado.

Melodrama nostálgico

En los melodramas nostálgicos lo que impera es un sentimiento de melancolía o nostalgia. Es el caso de *Deseando amar, Cinema Paradiso*, *Antes del amanecer*, *Antes del atardecer* y *¡Olvídate de mí!*

En *Deseando amar*, la pareja de amantes se rompe en el momento en que él decide mudarse a Singapur y ella no lo sigue. Se produce una ruptura, pero a diferencia, por ejemplo, de *Los puentes de Madison*, donde la decisión de Francesca, picaporte en mano, tiene una elevadísima intensidad dramática, en *Deseando amar* el tono es de permanente ausencia, de melancolía por un amor que fue y que nunca más será, y que resume el epitafio que cierra el filme: «Él recuerda esa época pasada como si mirase a través de un espejo cubierto de polvo. El pasado es algo que puede ver, pero no tocar y todo cuanto ve está borroso y es confuso» (Wong, K.-w., 2000, m. 01:33:00). En estos dos filmes, el amor se observa como la salvación de un matrimonio insatisfactorio del que sus protagonistas no pueden escapar sin pagar un elevadísimo precio social, lo que carga esa melancolía de un profunda tristeza. Un melancolía más naif y menos trágica se observa en las dos primeras partes de *The Before Trilogy* de Richard Linklater, Julie Delpy y Ethan Hawke. En estas dos películas, separadas diez años la una de la otra en tiempo diegético y de rodaje, la pareja formada por Jesse y Céline viven una historia de amor durante las horas que pasan juntos en Viena cuando son jóvenes. Al cabo del día, enamorados el uno del otro, deciden romper la promesa de no volver a verse —la condición del amor romántico ideal e imposible— y se citan a los seis meses en esa misma ciudad para comprobar la autenticidad de su amor. Aunque no sabemos si finalmente cumplirán su promesa, el final de *Antes del amanecer*, con los dos viajando solos a sus respectivos hogares y la música de Bach, tiene un tono de profunda melancolía por una historia de amor que se mantiene incólume en el recuerdo, pero que ya no existe. En la segunda parte de la trilogía, los dos amantes se reencuentran con motivo de la presentación de un libro de Jesse en el que narra, precisamente, su historia de amor con Céline. Los dos pasan un par de horas juntos antes de que salga el vuelo de Jesse y la conversación está permanentemente envuelta por el sentimiento de melancolía, de lo que pudo ser y no fue: ella no pudo presentarse a la cita en Viena y durante los nueve años siguientes cada uno hizo su vida. El amor romántico o cortés como paradigma de la conexión física y espiritual de dos seres humanos se ubica en el melodrama en un lugar en la memoria o la imaginación, en un tiempo y un lugar arcádicos inmunes a la vulgaridad,

el aburrimiento y el desencuentro. De ahí que esa tristeza melancólica invada este tipo de melodramas.

Dos películas llevan al límite ese sentimiento de melancolía. En *¡Olvídate de mí!*, Joel decide someterse a un borrado de memoria cuando se entera de que su exnovia Clementine ha hecho lo mismo para no conservar, por despecho, un solo recuerdo de su relación. En el proceso de borrado, Joel empieza a olvidar, pero cuando llega a los momentos felices al inicio de la relación se arrepiente e intenta detenerlo. La fuerza de la nostalgia es de tal intensidad que, a pesar del borrado, tanto Joel como Clementine se aferran con tal desesperación a sus recuerdos que el día de su aniversario sienten la necesidad de viajar a Mohauk, el lugar en el que se conocieron. Y en *Cinema Paradiso*, Salvatore vive un amor de juventud, roto por un desencuentro similar al de *Antes del amanecer* o el clásico de Cary Grant y Deborah Kerr, *Tú y yo* (*An Affair to Remember*, Leo McCarey, 1950). Los amantes se citan para certificar su amor, pero el encuentro no se produce y se separan para siempre, tiñéndose el recuerdo de una intensa sensación de nostalgia. En *Cinema Paradiso*, el encuentro postrero de los amantes, ya instalados en la madurez de la vida, se ve coronado por la famosa escena de los besos: esa secuencia armada por el viejo Alfredo con todos los besos censurados por el cura es el paradigma de la melancolía, de la nostalgia punzante provocada por el recuerdo de todos los besos que se dieron, de los amores que se vivieron y que ya solo son una sombra del pasado. Esa nostalgia de la vida vivida adquiere una intensidad aún mayor en *Fresas salvajes* (*Smultronstället*, Ingmar Bergman, 1957), la historia de un médico octogenario que viaja a Lund para recibir un homenaje de la Universidad por su trayectoria profesional. En el viaje, que realiza en compañía de su nuera, hace un repaso de su vida y de sus amores, con un marcado sentimiento de melancolía. En la película de Bergman no hay una trama romántica como tal, pero crea una atmósfera, un clima de añoranza por el pasado que le emparenta con otros ejemplos del melodrama romántico.

Melodrama de ambición

Una tercera modalidad del melodrama es la de *Lo que el viento se llevó*, en la que el amor se concibe bajo el tono épico de la conquista y posesión del objeto amado, lo que concluye inevitablemente en su pérdida. La relación amorosa es concebida como una batalla en la que los personajes acaban derrotados. Es lo que le ocurre a Scarlett O'Hara, para quien Rett es como Tara o como cualquier otra propiedad, un trozo más de vida por conquistar. En este caso, el conflicto de los amantes es de naturaleza muy diferente al que hemos visto hasta ahora: el carácter caprichoso y narcisista de Scarlett O'Hara es la causa del definitivo desamor de Rett. *Lo que el viento se llevó* es la película más taquillera de todos los tiempos, inflación corregida. Así como hemos visto numerosos melodramas de sacrificio o melodramas nostálgicos en la lista, no encontramos eco en la lista de IMDb en otros melodramas de derrota como *Cumbres borrascosas* (*Wuthering Heights*, William Wyler, 1939) en sus diferentes versiones, *Las amistades peligrosas* (*Dangerous Liaisons*, Stephen Frears, 1988) —o *Valmont* (Milos Forman, 1989)—, *Closer* (Mike Nichols, 2004), o los que se desarrollan muy atinadamente dentro de las convenciones estéticas de un género épico como el wéstern: *Duelo al sol* (*Duel in the Sun*, King Vidor, 1946) y *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954). En ellos las parejas luchan entre sí hasta la muerte o la desesperación.

Melodrama de aceptación

> Por último, aparecen los melodramas de aceptación como *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1995), donde la trama romántica de Forrest y Jenny se narra desde su primer encuentro de niños en el autobús escolar hasta la muerte de Jenny. Su historia, jalonada entre los diferentes episodios aventureros de Forrest, tiene un tono que recuerda a la secuencia inicial de *Up* (Pete Docter, Bob Peterson, 2007). En la misma línea se sitúa *¡Qué bello es vivir!* (*It's a Wonderful Life*, Frank Capra, 1946) en la que el drama interior de George Bailey y sus frustradas ilusiones de juventud son proyectadas en su esposa Mary, a quien rechaza y después acepta gracias a la acción mediadora del ángel Clarence. Todos estos filmes están ubicados entre la comedia y el drama. En ellos la relación de pareja se contempla en clave matrimonial, sin la pasión de los amantes, con una emoción dominada por un amor que rechaza al principio el compromiso conyugal para acabar aceptándolo con alegría. Aunque no esté incluida en el Top de IMDb, sin duda un prototipo de este tipo de melodramas es *Amanecer* (*Sunrise*, F. W. Murnau, 1927).

Ya en la periferia del género se hallan títulos dramáticos en los que la trama romántica es de tono cómico —alegre, jovial, y que culmina en matrimonio— como *Sonrisas y lágrimas* (*The Sound of Music*, Robert Wise, 1965) o *La vida es bella* (*La vita è bella*, Roberto Benigni, 1998). En ellos, el dramatismo no procede de la trama romántica sino de otra que aporta el tono dramático al filme. En *Sonrisas y lágrimas* es la huida ante la ocupación nazi la que introduce el dramatismo en el último tercio del filme. Hasta ese momento, la jovialidad y alegría características de la comedia musical habían marcado el tono de la obra. Lo mismo sucede con *La vida es bella* que narra la historia de amor entre Guido y Dora en clave cómica hasta la bella elipsis del invernadero. A partir de ese momento, el filme se centra en la vida de Guido y Giosue en el campo de concentración y la esposa desaparece casi por completo.

En términos similares nos podemos referir al resto de películas que figuran en la lista —*Tiempos modernos (Modern Times, Charles Chaplin, 1936)*, *La mejor juventud* (*La meglio gioventù*, Marco Tullio Giordana, 2003), *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009), *El indomable Will Hunting* (*Good Will Hunting*, Gus Van Sant, 1997), *Rebeca*, *Tres colores: Rojo* (*Trois couleurs: rouge*, Kryzstoff Kieslowski, 1994), o *Yi yi* (Edward Yang, 2000), en las que la parte romántica es una subtrama sin la intensidad dramática de los grandes melodramas románticos que ocupan el epicentro genérico.

En la selección por votación no aparecen un clásicos del género como *Doctor Zhivago* (David Lean, 1965), *Breve encuentro* (*Brief Encounter*, David Lean, 1945), *Jezabel* (1938, William Wyler), *Cenizas de amor* (*H. M. Pulham, Esq.*, King Vidor, 1941), *Un lugar en el sol* (*A Place in the Sun*, George Stevens, 1951) y no menciona a ninguno de los grandes maestros del melodrama como Douglas Sirk —*Solo el cielo lo sabe* (*All that Heaven Allows*, 1955), *Escrito sobre el viento* (*Written On the Wind*, Douglas Sirk, 1956), *Imitación a la vida* (*Imitation of Life*, 1959)—, Kenji Mozoguchi —*El último crisantemo* (*Zangiku Monogatari*, 1939), *Cuentos de la luna pálida* (*Ugetsu Monogatari*, 1953)—, Max Ophuls —*Carta de una desconocida* (1948), *La ronda* (*La ronde*, 1950)— o Rainer Werner Fassbinder —*Todos nos llamamos Alí* (*Angst essen Seele auf,* 1974) o *El matrimonio de María Braun* (*Die Ehe der Maria Braun,* 1979)—. Tampoco figuran clásicos modernos como *Lo que queda del día* (*The Remains of the Day*, James Ivory, 1993), *Titanic* (James Cameron, 1997), *Los puentes de Madison* (*The Bridges of Madison County*, Clint Eastwood, 1995), *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005) o *El diario de Noa* (*The Notebook*, Nick Cassavettes, 2004).

3.2.3.1.2 Bélico

En el análisis de correspondencias género-reino, el 'bélico' aparece relacionado directamente con el 'drama' y, en menor medida, con la 'épica' (**47**, -39, **10**, -27). Además, el bélico está vinculado positivamente con las películas 'históricas' (64,3) y con las 'biográficas' (14,9).

Para IMDb el bélico es un género objetivo. Para pertenecer a él, una película «debería tener numerosas escenas espectaculares y/o una narrativa relacionada con una guerra real (actual o pasada)» (*IMDb | Genres*, s. f.).

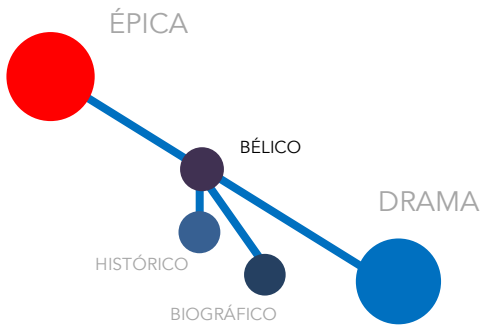


Imagen 48. Conexiones genéricas del cine 'bélico'.

Como ejemplos del género, IMDb propone *Salvar al soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, Steven Spielberg, 1998), *1917* (Sam Mendes, 2019) y *Platoon* (Oliver Stone, 1986). Los 25 filmes bélicos mejor valorados en IMDb —con un mínimo de 25 000 votos—son los siguientes:

LARGOMETRAJES BÉLICOS MEJOR VALORADOS EN IMDb

FILM	ETIQUETAS	RATE
1. Salvar al soldado Ryan (1998)	WAR, DRA	8,6
2. La vida es bella (1997)	WAR, DRA, COM, ROM	8,6
3. El pianista (2002)	WAR, DRA, BIO, MUC	8,5
4. La tumba de las luciérnagas (1988)	WAR, DRA, ANI	8,5
5. Casablanca (1942)	WAR, DRA, ROM	8,5
6. Malditos bastardos (2009)	WAR, DRA, ADV	8,5
7. Apocalypse Now (1979)	WAR, DRA, MIS	8,5
8. El submarino (Das Boot) (1981)	WAR, DRA	8,4
9. Senderos de gloria (1957)	WAR, DRA	8,4
10. El gran dictador (1940)	WAR, DRA, COM	8,4
11. Incendios (2010)	WAR, DRA, MIS	8,4
12. Masacre (Ven y mira) (1985)	WAR, DRA, THR	8,4
13. Braveheart (1995)	WAR, DRA, BIO	8,4
14. Lawrence de Arabia (1962)	WAR, DRA, BIO, ADV	8,3
15. ¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú (1964)	WAR, COM	8,4
16. Vencedores o vencidos (1961)	WAR, DRA	8,3
17. La chaqueta metálica (1987)	WAR, DRA	8,3
18. 1917 (2019)	WAR, DRA, ACT	8,2
19. El hundimiento (2004)	WAR, DRA, HIS, BIO	8,2
20. El laberinto del fauno (2006)	WAR, DRA, FAN	8,2
21. Lo que el viento se llevó (1939)	WAR, DRA, ROM	8,2
22. Ran (1985)	WAR, DRA, ACT	8,2
23. La gran evasión (1963)	WAR, DRA, THR, ADV	8,2
24. Un condenado a muerte se ha fugado (1956)	WAR, DRA, THR	8,2

25. Hasta el último hombre (2016)	WAR, DRA, HIS, BIO	8,1

Tabla 42. Largometrajes bélicos mejor valorados en IMDb (Consultado el 24 de mayo de 2025)

El bélico es uno de los géneros que se asientan en su contenido y no en su tono. Su contenido diegético parece determinar su genericidad: si hay tanques, cañones, explosiones, soldados y aviones de combate en medio de una guerra, la película es bélica sin discusión. En principio, toda película que se desarrolle en medio de un conflicto armado entre naciones pertenecería al género bélico, independientemente de su tono.

Sin embargo, un análisis del tono de las obras demuestra la naturaleza tan diferente que pueden poseer dos películas que se desarrollen en medio de un conflicto bélico. Comparemos, por ejemplo, *La gran evasión* (*The Great Escape*, John Sturges, 1963) con *Un condenado a muerte ha escapado* (*Un condamné à mort s'est échappé,* Robert Bresson, 1957). Ambos filmes narran el mismo suceso, el plan de fuga de una serie de prisioneros aliados durante la Segunda Guerra Mundial, pero el tono de ambas películas es diametralmente opuesto. El filme de Bresson es un drama carcelario más próximo a *La evasión* (*Le trou*, Jacques Becquer, 1960) o *El hombre de Alcatraz* (*Birdman of Alcatraz*, John Frankenheimer, 1963) que al clásico de Sturges. Y *La gran evasión* tiene un tono aventurero y burlón más parecido a *Traidor en el infierno* (*Stalag 17*, Billy Wilder, 1953) o *La leyenda del indomable* (*Cool Hand Luke*, Stuart Rosenberg, 1967) que al filme de Bresson. *La gran evasión* es un clásico del cine bélico. La cuestión es si *Un condenado a muerte ha escapado* también puede considerarse un filme bélico o, más bien, si algún espectador que deseara ver un filme bélico se vería satisfecho con ella.

Una primera inspección de la lista de IMDb nos revela que, excepto *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, Stanley Kubrick, 1964), todas las películas bélicas tienen también la etiqueta de 'drama'. Tal y como anunciaban los residuos estandarizados, el bélico es un género esencialmente dramático en el que el dolor, la angustia, y la pérdida de los personajes son experimentadas empáticamente por el espectador. El núcleo genérico del bélico lo constituyen aquellas películas realistas y de tono dramático cuya trama principal transcurre en un conflicto bélico contemporáneo, y en el que el protagonista —normalmente, un militar— debe hacer uso de la violencia para sobrevivir física o moralmente. En concreto, lo componen *Salvar al soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, Steven Spielberg, 2000), *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), *El submarino* (Wolfgang Petersen, 1981), *Senderos de gloria* (*Paths of Glory*, Stanley Kubrick, 1957), *Masacre (Ven y mira)* (Elen Klimov, 1985), *Lawrence de Arabia* (*Lawrende of Arabia*, David Lean, 1962), *La chaqueta metálica* (*Full Metal Jacket*, Stanley Kubrick, 1987), *1917* (Sam Mendes, 2019), *Malditos bastardos* (*Inglourious Basterds*, Quentin Tarantino, 2012), *Ran* (Akira Kurosawa, 1985), *La gran evasión* (*The Great Escape*, John Sturges, 1963) y *Hasta el último hombre* (*Hacksaw Ridge*, Mel Gibson, 2016). En total, 12 títulos. A la lista podríamos añadir clásicos que no figuran en la lista como *Platoon* (Oliver Stone, 1986), *El cazador* (*The Deer Hunter*, Michael Cimino, 1979), *Patton* (Franklin J. Schaeffner, 1970), *El puente sobre el río Kwai* (*The Bridge on the River Kwai*, David Lean, 1957), *Sin novedad en el frente* (*All 247Quieet in the Western Front*, Lewis Milestone, 1930), *La delgada línea roja* (*The Thin Red Line*, Terrence Malick, 1998), *El puente* (*Die Brucke*, Bernhard Wicki, 1957), o los clásicos del gran maestro del bélico Sam Fuller, *Casco de acero* (*The Steel Helmet*, 1951), *Invasión en Birmania* (*Merrill's Marauders*, 1962) y *Uno rojo: división de choque* (*The Big Red* One, 1980).

Recordemos al coronel Kilgore y su monólogo del napalm, el recluta Bufón y la francotiradora vietnamita, o el recorrido vital de T. E. Lawrence desde la entrada triunfal en Aqaba hasta el cruento y vil ataque a los turcos al grito de «No prisoners!». Desde *Ven y mira*

(Masacre) hasta *La gran evasión*, el género bélico se despliega desde el drama a la épica con personajes y tramas en las que la derrota y la ruina moral conviven con la gloria de la victoria.

Una de las convenciones más asumidas en el género bélico es la contemporaneidad de la contienda. De hecho, la mayoría de títulos que aparecen en el listado de IMDb transcurren durante o como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial (14), la Primera Guerra Mundial (3), la Guerra de Vietnam (2) y la Guerra Civil Española (1). Cuando la guerra en que se ambienta la película no es contemporánea, nos situamos ya en la periferia del género y las películas suelen etiquetarse como 'cine épico' o 'cine histórico' (Huerta Floriano, 2019, p. 215). Las diversas compilaciones del género (Roch, 2008) también siguen este criterio y son excepciones los filmes bélicos que se desarrollan en guerras previas al siglo XX. Respetando este patrón, en el lista de IMDb se cuelan *Ran* y *Braveheart* (Mel Gibson, 1996). Otros títulos históricos que no figuran en la lista como *Espartaco* (*Spartacus*, Stanley Kubrick, 1961) o *Campanadas a medianoche* (*Chimes at Midnight*, Orson Welles, 1956) también son considerados bélicos por IMDb, por lo que la plataforma no aplica el criterio de la contemporaneidad a la hora de evaluar el belicismo de un filme. Ni *Braveheart* ni *Espartaco* forman parte del núcleo prototípico del género, pero su ambientación bélica y su tono dramático justifican su inclusión: tanto William Wallace como Espartaco son derrotados y ejecutados por el enemigo, convirtiéndose en mártires. En todos estos casos, el sentimiento de derrota, desolación y angustia invade a los personajes en un ambiente de confrontación bélica.

Este mismo sentimiento está presente en los títulos que rompen otra de las características formales del núcleo arquetípico del género: la condición militar de su o sus protagonistas. Ni los hermanos de *La tumba de las luciérnagas* (*Hotaru no haka,* Isao Takahata, 1988), ni el Wladyslaw Szpilman de *El pianista* (*The Pianist,* Roman Polanski, 2002), ni el Guido de *La vida es bella* son militares ni intervienen activamente en la guerra, y sin embargo, figuran en el listado como integrantes del género. Son filmes que se encuentran en la periferia del género y que podrían perfectamente perder su carácter bélico, de la misma forma que *La lista de Schindler* (*Schindler's List,* Steven Spielberg, 1993) o *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1984) no son consideradas bélicas por IMDb, a pesar de desarrollarse en plenos conflictos armados.

Revisemos otros dos títulos que forman parte de la lista de IMDb: *El hundimiento* (*Der Untergang*, Oliver Hirschbiegel, 2004) y *Vencedores y vencidos* (*Judgment at Nuremberg*, Stanley Kramer, 1961). En el caso de *El hundimiento*, que narra las últimas horas de Hitler en el búnker berlinés, o *Vencedores y vencidos*, sobre los juicios de Nuremberg, los militares protagonistas no ejercen como tales y no hay acción. Estos dos títulos nacen con la guerra ya acabada y la emoción surge de las consecuencias de la derrota y de la inutilidad de la batalla que les confiere un tono eminentemente dramático.

Cuando el género abandona ese tono entre el drama y la épica, inevitablemente nos adentramos en la periferia del género y más allá, un espacio en el que la pertenencia al género es más que discutible. Tres grupos de largometrajes nos lo muestran:

1) Las comedias. Una parodia es un tratamiento cómico de ciertas convenciones formales que transfiguran por completo su significado habitual. En el listado de mejores filmes bélicos podemos observar *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú*, *El gran dictador* y *La vida es bella*. El film de Kubrick es una comedia negra que carece por completo del dramatismo de *Senderos de gloria*. Lo mismo sucede con otras comedias no presentes en la lista y también catalogadas como bélicas por IMDb como *Ser o no ser* (*To Be or Not To Be*, Ernst Lubitsch, 1942), *El maquinista de la General* (*The General*, Clyde Bruckman, Buster Keaton, 1928) o *Tropic Thunder* (Ben Stiller, 2008) cuyo tono

cómico no deja la puerta abierta a ningún atisbo de dramatismo. En nuestra opinión, en todos estos filmes el tono es más relevante que el contenido, la comedia pesa más que lo bélico.

2) Los melodramas. Examinemos los ejemplos de *Casablanca* y *Lo que el viento se llevó*, dramas románticos que tienen lugar en medio de un conflicto bélico, pero que no ocupa la trama principal, sino una subtrama. En el caso de *Casablanca*, el motivo de los salvoconductos y el pasado idealista de Rick detonan el conflicto con el mayor Strasser y su postrero enfrentamiento bajo la niebla del aeródromo. En *Lo que el viento se llevó* es la Guerra de Secesión americana la que da un vuelco a las circunstancias vitales de los personajes, transformándolos por completo. Es desde ese nuevo temperamento desde el que Scarlett O'Hara y Rett Butler afrontan su relación. Sin embargo, cabe cuestionarse de nuevo cuál es el aspecto más relevante de estos filmes, si el tono o el ambiente bélico en el que se desarrollan las tramas.

3) En tercer lugar, aparece en la lista la singularidad de *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006), película fantástica que desarrolla su acción durante la Guerra Civil española. Con ella, Guillermo del Toro rompe el realismo del género bélico, creando un tono misterioso más próximo al suspense que al drama. Y de nuevo cabe preguntarse cuál es el aspecto más relevante de este filme: el tono misterioso de esa realidad paralela a la que viaja Ofelia, o el conflicto armado de fondo.

Como sucede con los llamados géneros objetivos, el universo o ambiente—en este caso, un escenario bélico— se convierte inevitablemente en seña de identidad del género. Sin embargo, la diégesis no es el aspecto más relevante en la configuración genérica. Es un aspecto que da señales al espectador del tipo de película que va a ver, pero que no lo determina. En el género bélico, lo que determina el género no es lo bélico, sino el tono épico-dramático encarnado en lo bélico. Lo bélico es pues la diégesis que llena la pantalla de tanques, aviones, metralletas, cascos y trincheras, elementos que no tienen *per sé* un significado intrínseco ni un valor emocional preestablecido. Y esto se ve claramente en las comedias, en las que el tono determina el género por muchas bombas que estallen en la pantalla.

3.2.3.1.3 Histórico

En el análisis de correspondencias género-reino, las películas 'históricas' aparecen relacionadas directamente con el 'drama' (**51**, -35, -3, -25). Además, están vinculadas positivamente con las películas 'biográficas' (77) y con las 'bélicas' (64).

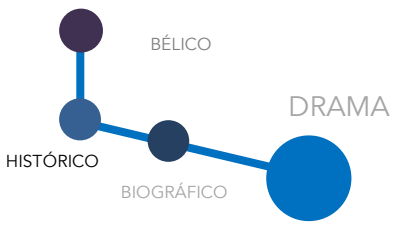


Imagen 49. Conexiones genéricas del cine 'histórico'.

Para IMDb, el histórico es un género objetivo. Para que una película sea histórica debe estar centrada en «eventos reales de importancia histórica con personajes reales (permitiéndose ciertas licencias artísticas); en la actualidad, sería el tipo de contenido que ocupa la portada de un periódico nacional durante al menos una semana; en el pasado, el tipo de contenido

que probablemente se incluiría en cualquier libro de historia importante. Si bien algunos personajes, incidentes y diálogos pueden ser ficticios, estos deben ser detalles relativamente menores utilizados para llenar vacíos documentales. El uso de personajes reales en un entorno ficticio, o de eventos históricos como telón de fondo para una historia ficticia, no serán considerados como históricos» (IMDb | Genres, n.d.).

Como ejemplos del género, IMDb propone *Lincoln* (Steven Speilberg, 2012), *Figuras ocultas* (*Hidden Figures*, Theodore Melfi, 2016) y *El discurso del rey* (*The King's Speech*, Tom Hooper, 2010). Los 25 filmes históricos mejor valorados en IMDb —con un mínimo de 25 000 votos—son los siguientes:

LARGOMETRAJES HISTÓRICOS MEJOR VALORADOS EN IMDb

FILM	ETIQUETAS	RATE
1. La lista de Schindler (1993)	HIS, DRA, BIO	9
2. Oppenheimer (2023)	HIS, DRA, BIO	8,3
3. Aún estoy aquí (2024)	HIS, DRA, BIO	8,3
4. El hundimiento (2004)	HIS, DRA, BIO, WAR	8,2
5. Hasta el último hombre (2016)	HIS, DRA, BIO, WAR	8,1
6. 12 años de esclavitud (2013)	HIS, DRA, BIO, WAR	8,1
7. Hotel Rwanda (2004)	HIS, DRA, BIO, WAR	8,1
8. La herencia del viento (1960)	HIS, DRA, BIO	8,1
9. La pasión de Juana de Arco (1928)	HIS, DRA, BIO	8,1
10. Mahoma, el mensajero de Dios (1976)	HIS, DRA, BIO, WAR	8,1
11. El discurso del rey (2010)	HIS, DRA, BIO	8
12. Gandhi (1982)	HIS, DRA, BIO	8
13. JFK: Caso abierto (1991)	HIS, DRA, THR	8
14. Persépolis (2007)	HIS, DRA, BIO, WAR, ANI	8
15. Andrei Rublev (1966)	HIS, DRA, BIO	8
16. Quo vadis, Aida? (2020)	HIS, DRA, WAR	8
17. Vals con Bashir (2008)	HIS, DRA, BIO, WAR, ANI, THR	8
18. Los diez mandamientos (1956)	HIS, DRA, ADV, FAM	7,9
19. Espartaco (1960)	HIS, DRA, BIO, WAR, ADV	7,9
20. Togo (2019)	HIS, DRA, BIO, ADV, FAM	7,9
21. Todos los hombres del presidente (1976)	HIS, DRA, THR	7,9
22. El gatopardo (1963)	HIS, DRA	7,9
23. Kagemusha, la sombra del guerrero (1980)	HIS, DRA, WAR	7,9
24. A sangre fría (1967)	HIS, DRA, BIO, CRI	7,9
25. El acorazado Potemkin (1925)	HIS, DRA, WAR	7,9

Tabla 43. Largometrajes históricos mejor valorados en IMDb (Consultado el 24 de mayo de 2025)

De la misma forma que sucede con el 'bélico', todos los largometrajes 'históricos' van acompañados de la etiqueta del 'drama'. Asimismo, la asociación del género histórico con el bélico y el biográfico es muy fuerte. Por un lado, encontramos 9 filmes bélicos entre las 25 películas históricas mejor valoradas: *La lista de Schindler*, *Lawrence de Arabia*, *El hundimiento*,

Hasta el último hombre, *Braveheart*, *La gran evasión*, *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, Sergei Eisenstein, 1925) o *Cartas desde Iwo Jima* (*Lettes from Iwo Jima*, Clint Eastwood, 2006). Y por otro lado, 18 de los 25 tienen como protagonista un personaje de la historia. Esto tiene su lógica, ya que toda película bélica, por estar ambientada en una guerra real, es necesariamente histórica, y todo relato centrado en una figura histórica es un largometraje biográfico.

En la mayoría de los filmes impera un sentimiento de impotencia, decepción o frustración por no alcanzar el objetivo anhelado o por lamentar una pérdida importante. Lo encontramos en *La lista de Schindler*, en la escena final en la que Oskar se derrumba al pensar que podía haber salvado a más judíos; en *Oppenheimer* (Christopher Nolan, 2023), a través de la duda moral que nace en el creador de la bomba atómica y su posterior acusación por haber revelado secretos a los comunistas. En *El hundimiento*, con esa ira impotente que nace en Hitler al ser consciente de su derrota en la II Guerra Mundial, una ira que despierta en el espectador un sentimiento de vacío, incluso compasión hacia todos los que habitan ese búnker, en especial hacia los hijos de Goebbels, que morirán envenenados junto a sus padres. También la hallamos en *JFK, caso abierto* (*JFK*, Oliver Stone, 1991), cuando el fiscal Jim Garrison escucha el veredicto del jurado que sanciona su derrota judicial; en *Espartaco* (Spartacus, Stanley Kubrick, 1961), con la muerte del esclavo en la cruz (aunque su hijo vaya a ser un hombre libre); y en *La pasión de Juana de Arco* (*La passion de Jean D'Arc*, Carl Theodor Dreyer, 1928), con su condena a morir en la hoguera…

De las 25 películas seleccionadas, solo en tres hay un desenlace en el que el protagonista consigue su propósito: *Doce años de esclavitud* (*12 Years a Slave*, Steve McQueen, 2013), *Hasta el último hombre* y *El discurso del rey*, filmes en los que el sufrimiento y la angustia de sus personajes llega a su fin en un desenlace catártico de alivio y liberación. Incluso en *Todos los hombres del presidente* (*All the President's Men*, Alan J. Pakula, 1976), en la que los periodistas Bernstein y Woodward logran desenmascarar el Watergate, el sentimiento no es de euforia sino de contenida desolación. En el plano final, mientras en los televisores de la redacción del Washington Post el presidente Nixon anuncia su dimisión, Bernstein y Woodward continúan escribiendo sin levantar sus ojos de la máquina de escribir. Los periodistas han hecho su trabajo, pero con el escándalo, la democracia ha sido humillada.

Los dramas históricos son de temáticas y periodos muy variados, pero en todos ellos prevalece una misma emoción de pérdida, de decepción, de derrota. En última instancia, de muerte. Aunque se trate de una recreación, el realismo que aporta el cine histórico o biográfico intensifica la compasión y el sentimiento piadoso del espectador hacia los protagonistas.

3.2.3.1.4 Biográfico

En el análisis de correspondencias género-reino, las películas 'históricas' aparecen relacionadas directamente con el 'drama' (**57**, -28, -19, -25). Además, se observa una correlación positiva con las películas 'históricas' (76,6) y con las 'bélicas' (14,4) y con las de 'deportes' (18,4).

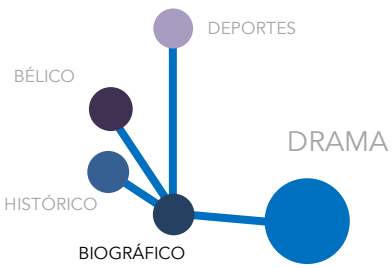


Imagen 50. Conexiones genéricas del cine 'biográfico'.

Según IMDb, las películas biográficas «se centran en la representación de las actividades y la personalidad de una o varias personas reales, durante parte o toda su vida». (*IMDb | Genres*, s. f.). Además, IMDb señala que en los largometrajes biográficos los acontecimientos narrados pueden recrearse o describirse en estilo documental. Si se recrean, generalmente deben ajustarse razonablemente a los hechos, dentro de los límites de la necesidad dramática. Si el enfoque se centra fundamentalmente en los acontecimientos en lugar de en una persona, el filme se considerará histórico. (*IMDb | Genres*, s. f.).

Como ejemplos de largometrajes biográficos, IMDb sugiere *Judy* (Rupert Goold, 2019), *Erin Brokovich* (Steven Soderbergh, 2000) y *Invencible* (*Unbroken*, Angelina Jolie, 2014). Los 25 filmes biográficos mejor valorados —con un mínimo de 25 000 votos— en IMDb son los siguientes:

LARGOMETRAJES BIOGRÁFICOS MEJOR VALORADOS EN IMDb

FILM	ETIQUETAS	RATE
1. La lista de Schindler (1993)	BIO, DRA, HIS	9
2. Uno de los nuestros (1990)	BIO, DRA, CRI	8,7
3. El pianista (2002)	BIO, DRA, WAR, MUC	8,5
4. Amadeus (1984)	BIO, DRA, MUC	8,4
5. Oppenheimer (2023)	BIO, DRA, HIS	8,3
6. Aún estoy aquí (2024)	BIO, DRA, HIS	8,3
7. Braveheart (1995)	BIO, DRA, WAR	8,3
8. Lawrence de Arabia (1962)	BIO, DRA, WAR, ADV	8,3
9. El lobo de Wall Street (2013)	BIO, DRA, COM, CRI	8,2
10. Green Book (2018)	BIO, DRA, COM, MUC	8,2
11. Una mente maravillosa (2001)	BIO, DRA, MIS	8,2
12. El hundimiento (2004)	BIO, DRA, HIS, WAR	8,2
13. El hombre elefante (1980)	BIO, DRA	8,2
14. Dersu Uzala (El cazador) (1975)	BIO, DRA, ADV	8,2
15. Atrápame si puedes (2002)	BIO, DRA, CRI	8,2
16. La pasión de Juana de Arco (1928)	BIO, DRA, HIS	8,2
17. Hasta el último hombre (2016)	BIO, DRA, HIS, WAR	8,1
18. Rush (I) (2013)	BIO, DRA, SPO	8,1
19. Le Mans '66 (2019)	BIO, DRA, SPO, ACT	8,1
20. Spotlight (I) (2015)	BIO, DRA, CRI	8,1
21. Sonrisas y lágrimas (1965)	BIO, DRA, ROM, FAM, MUS	8,1
22. 12 años de esclavitud (2013)	BIO, DRA, HIS, WAR	8,1
23. Toro salvaje (1980)	BIO, DRA, SPO	8,1
24. Siempre a tu lado (Hachiko) (2009)	BIO, DRA, FAM	8,1
25. En el nombre del padre (1993)	BIO, DRA, CRI	8,1

Tabla 44. Largometrajes biográficos mejor valorados en IMDb (Consultado el 24 de mayo de 2025)

El grado de coincidencia de los filmes históricos con los biográficos es enorme. Entre las películas biográficas mejor valoradas se encuentran filmes históricos como *Amadeus* (Milos

Forman, 1984), *Mahoma, el mensajero de Dios* (*The Message*, Moustapha Akaad, 1976), *La pasión de Juana de Arco* o *12 años de esclavitud*. Por naturaleza, tiene sentido que las películas biográficas sean necesariamente históricas. Narran con mayor o menor libertad creativa algunas de las peripecias vitales de personajes reales, algunos con trascendencia histórica ya conocida. Cuando el recorrido por la biografía del personaje es más o menos exhaustivo, el género recibe el nombre de *biopic* (de *biographical picture*).

La mayoría lo hacen en clave dramática, como si solo existiera consuelo para el espectador en contemplar el sufrimiento de un semejante. Así, el personaje prototípico de las películas biográficas es el *mártir heroico*, personaje con talento y una fuerza de voluntad extraordinarias que lleva a cabo una acción de gran valor con un desenlace inevitablemente trágico. El destino de los personajes que encontramos en las películas biográficas culmina con la condena o la culpa—*La lista de Schindler*, *Uno de los nuestros* (*Goodfellas*, Martin Scorsese, 1990), *Oppenheimer*, *El lobo de Wall Street* (*The Wolf of Wall Street*, Martin Scorsese, 2013), *Atrápame si puedes* (*Catch Me If You Can*, Steven Spielberg, 2002), *La pasión de Juana de Arco*, *Lawrence de Arabia*, *Toro salvaje* (*Raging Bull*, Martin Scorsese, 1980)— la derrota —*Rush* (Ron Howard, 2013), *Le Mans '66* (*Ford v Ferrari*, James Mangold, 2019)— o directamente la muerte —*Amadeus*, *Braveheart*, *El hundimiento*, *Dersu Uzala* (Akira Kurosawa, 1975).

Amadeus quizá ejemplifique como ninguna otra el drama biográfico. La película arranca, como muchos otros melodramas y films *noir*, con el relato en *flash back* de uno de los personajes. Se trata del compositor italiano Antonio Salieri quien pasa los últimos días de su vida en un hospicio. Allí recibe la visita de un sacerdote al que confiesa lo que significó compartir la vida con un genio como Mozart. Ser compositor en tiempos de Mozart supone que ningún esfuerzo baste, ningún sacrificio, ninguna entrega. Ante Mozart, solo cabe la derrota. De ahí la bendición final de Salieri a todos los enfermos y locos del hospicio: «Mediocres del mundo, yo os absuelvo». En *Amadeus* el único juez es Dios, quien con su inmenso poder decide conceder toda la gracia y gloria a Mozart, condenando a Salieri al olvido. Ese grito de desesperación ante el destino se ve replicado de distintas formas en cada una de las películas mencionadas: en las lágrimas de Schindler, en la confesión de Henry Hill (Ray Liotta) en *Uno de los nuestros* —«Soy un don Nadie y tengo que vivir el resto de mi vida como un gilipollas» (Scorsese, 1991, m. 02:13:55)—, en el rostro de Frank Abagnale (Leonardo Di Caprio) al otro lado del cristal que lo separa de su hogar; en la carta de dimisión de T. E. Lawrence —«La verdad es que soy un hombre vulgar» (Lean, 1962, m. 01:45:56) —, en el rostro compungido de Juana de Arco (Maria Falconetti), o en los impotentes puñetazos contra el muro de Jake LaMotta (Robert de Niro) en *Toro salvaje* al grito de «¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué?» (Scorsese, 1980, m. 01:50:45).

En un segundo grupo de filmes, nos encontramos con aquellas películas en las que el recorrido narrativo entero ya es de extremo sufrimiento —*El pianista*, *El hombre elefante* (*The Elephant Man*, David Lynch, 1980), *12 años de esclavitud* o *En el nombre del padre* (*In the Name of the Father*, Jim Sheridan, 1993)— acaban, por el contrario, con una victoria simbólica del personaje, compensando emocionalmente la penitencia sufrida con una catarsis de esperanza.

En un tercer grupo, hallamos películas de tono más amable, que se integran en el reino de la comedia. En concreto, *Green Book* (Peter Farrelly, 2018), *Sonrisas y lágrimas* y *Siempre a tu lado (Hachiko)* (*Hachi: A Dog's Tale*, Lasse Halström, 2009) son películas que construyen un sentimiento de amor o amistad entre los personajes, en las que los obstáculos son superados bajo un tono de confianza y seguridad.

Como hemos podido comprobar, tanto las película biográficas como las históricas pueden ser consideradas dramáticas en su práctica totalidad. El verismo que imprime la realidad de los hechos es un aspecto del argumento que potencia la compasión del espectador hacia los protagonistas. En ellas, el espectador ve reflejadas con mayor intensidad sus propias derrotas, frustraciones, decepciones, y de ahí que la historia y las biografías sean tomadas como punto de partida, no para crear filmes épicos ni cómicos, ni de suspense, sino esencialmente dramáticos.

3.2.3.1.5 Deportes

En el análisis de correspondencias género-reino, las películas de 'deportes' aparecen relacionadas con el 'drama' y la 'comedia' (**17**, **6**, -3, -25). Además, se observa una correlación positiva con las películas 'biográficas' (18,7) y con las de género 'familiar' (2,9).

Para IMDb, el de 'deportes' es un género objetivo que «se centra en el deporte o un evento deportivo, ya sea ficticio o real». (*IMDb | Genres*, s. f.)

Como paradigmas del cine de 'deportes', IMDb propone *Rudy. Reto a la gloria* (*Rudy*, David Anspaugh, 1993) y *The Blind Side: un sueño 254posible* (*The Blind Side*, John Lee Hancock, 2009). Los 25 filmes biográficos mejor valorados —con un mínimo de 25 000 votos— en IMDb son los siguientes:

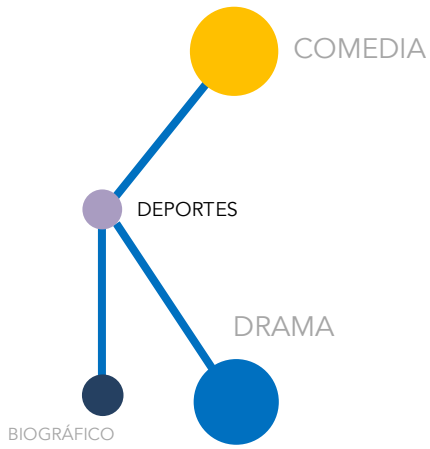


Imagen 51. Conexiones genéricas del cine de 'deportes'.

MEJORES LARGOMETRAJES DE DEPORTES EN IMDb

FILM	ETIQUETAS	RATE
1. Children of Heaven (1997)	SPO, DRA, FAM	8,2
2. Rush (I) (2013)	SPO, DRA, BIO	8,1
3. Le Mans '66 (2019)	SPO, DRA, BIO, ACT	8,1
4. Warrior (2011)	SPO, DRA, ACT	8,1
5. Rocky (1976)	SPO, DRA	8,1
6. Million Dollar Baby (2004)	SPO, DRA	8,1
7. Toro salvaje (1980)	SPO, DRA, BIO	8,1
8. Cinderella Man. El hombre que no se dejó tumbar (2005)	SPO, DRA, BIO, ROM	8
9. El luchador (2008)	SPO, DRA	7,9
10. El buscavidas (1961)	SPO, DRA	7,9
11. The Sandlot: Historia de un verano (1993)	SPO, DRA, COM, FAM	7,8
12. Titanes: Hicieron historia (2000)	SPO, DRA, COM, FAM	7,8
13. The Fighter (I) (2010)	SPO, DRA, BIO, ACT	7,8
14. Burt Munro. Un sueño, una leyenda (2005)	SPO, DRA, BIO	7,8
15. ¡Rompe Ralph! (2012)	SPO, COM, ADV, ANI, FAM, SCI	7,7

16. El relevo (1979)	SPO, DRA, COM	7,7
17. Bienvenidos a Belleville (2003)	SPO, DRA, COM, ADV, ANI, MUS	7,6
18, El clan de hierro (2023)	SPO, DRA, BIO	7,6
19. Moneyball: Rompiendo las reglas (2011)	SPO, DRA, BIO	7,6
20. Creed: La leyenda de Rocky (II) (2015)	SPO, DRA, ACT	7,6
21. El arte de vivir bajo la lluvia (2019)	SPO, DRA, COM, ROM	7,5
22. The Blind Side: Un sueño posible (2009)	SPO, DRA, BIO	7,6
23. Huracán Carter (1999)	SPO, DRA, BIO	7,6
24. Un momento en el tiempo – Waves (2019)	SPO, DRA, ROM	7,5
25. Campo de sueños (1989)	SPO, DRA, FAM, FAN	7,5

Tabla 45. Largometrajes de deportes mejor valorados en IMDb (Consultado el 24 de mayo de 2025)

En una derivada contemporánea de los filmes históricos, surgen las películas de deportes (sport; **17**, **6**, -3, -25). Como ocurre en el bélico, la gran parte de estas películas con un trasfondo deportivo tienen un tono dramático. Los dramas deportivos forman parte de los dramas de ambición. En ellos, el deporte se convierte en un campo de batalla donde solo cabe la derrota y, por tanto, un inevitable tono dramático. Ocurre así en las películas de boxeo o lucha —*Million Dollar Baby* (Clint Eastwood, 2004), *Toro salvaje* (*Raging Bull*, Martin Scorsese, 1980), *Warrior* (Gavin O'Connor, 2011), *El luchador* (*The Wrestler*, Darren Aronofsky, 2008), *Rocky* (John G. Avildsen, 1976), *Huracán Carter* (*The Hurricane*, Norman Jewison, 1999)—, pero también en las de otros deportes donde los protagonistas tienen un destino trágico—*El buscavidas* (*The Hustler*, Robert Rossen, 1961), *The damned United* (Tom Hooper, 2009), *Rush*, *Le Mans'66* o *Yo, Tonya* (*I, Tonya*, Craig Gillespie, 2017)—.

Asimismo, como en el bélico, el género de deportes experimenta un lógico desplazamiento hacia la épica con clímax que giran en torno al duelo definitivo entre el protagonista y el antagonista. Sin embargo, en el drama deportivo la estructura interna que configuran protagonista y antagonista es diferente a la de la épica. Los antagonistas no son villanos sino sombras, fuerzas de la naturaleza a las que es imposible vencer. En *Million Dollar Baby*, la boxeadora que deja parapléjica a Maggie no tiene una sola línea de diálogo; en *Toro salvaje*, Sugar Ray Robinson, el principal rival de Jake LaMotta parece un fantasma surgido del cuadrilátero, y en *El luchador*, es el corazón malherido de Randy y su propio carácter el que lo derrotan. Cuando el antagonista tiene suficiente entidad narrativa, forma una pareja con el protagonista más cercana a la del melodrama romántico que a las del relato épico de héroe y villano. Así, nos encontramos con Rocky Balboa y Apollo Creek (*Rocky*), Niki Lauda y James Hunt (*Rush*), Tony Harding y Nancy Kerrigan (*Yo, Tonya*) o Eddie Felson y el Gordo de Minesota (*El buscavidas*). La épica del duelo final, cuando se da, se salda necesariamente con una derrota, como si el tono de la obra ejerciese de profecía autocumplida

Hay, sin embargo, otro conjunto de obras en las que el género aparece relacionado con la comedia, hecho que confirman títulos que narran historias «de superación» en los que el tono alegre, y a veces cómico, envuelve una épica amable que concluye, ahora sí, con la victoria del deportista. Estos largometrajes son el paradigma de los sueños hechos realidad, como elocuentemente revelan algunos de los títulos: *The Blind Side: un sueño posible* (*The Blind Side*, John Lee Hancock, 2009), *Burt Munro: un sueño, una leyenda* (*The World's Fastest Indian*, Roger Donaldson, 2005), *Campo de sueños* (*Field of Dreams*, Phil Alden Robinson, 1989), *Titanes: hicieron historia* (*Remember the Titans*, Boaz Yakin, 2000), *El arte de vivir bajo la lluvia* (*The Art of*

Racing in the Rain, Simon Curtis, 2019), *The Sandlot: historia de un verano* (*The Sandlot*, David M. Evans, 1993), o el clásico de Peter Yates *El relevo* (*Breaking Away*, 1979).

Sobre todas ellas se alza la película deportiva con mejor valoración que no es sino un drama social con un final deportivo. La película iraní *Children of heaven* (Majid Majidi, 1997) cuenta la historia de un niño que pierde las únicas zapatillas de su hermana. Agobiado por la pérdida participa finalmente en una carrera cuyo premio para el ganador es precisamente unas zapatillas. Llama la atención tanto su presencia en la lista como la ausencia de un clásico del atletismo que solo logra un 7,1 de puntuación: *Carros de fuego* (*Chariots of fire*, Hugh Hudson, 1981).

El deporte, al igual que la historia o la guerra, cumple una función catalizadora de las emociones. Sin embargo, su carácter lúdico da pie a numerosos títulos de carácter cómico que colocan al género entre el drama y la comedia, tal y como reflejaban los residuos.

3.2.3.1.6 Drama

En el análisis de correspondencias género-reino, el 'drama' aparece relacionado con el 'bélico' (47), el 'biográfico' (57), el 'histórico' (51), el 'romántico' (55), el '*noir*' (12), las películas de 'deportes' (17) y el género 'familiar' (10).

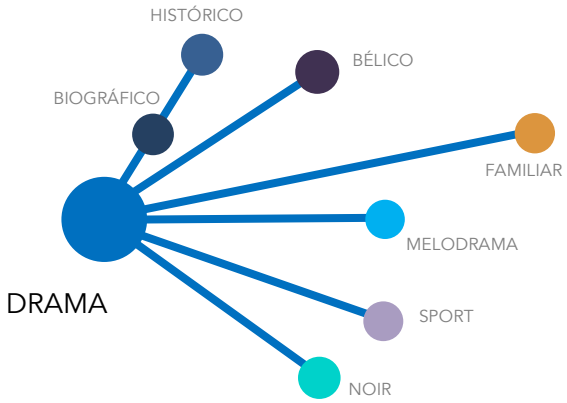


Imagen 52. Conexiones genéricas del 'drama'.

La poco precisa definición que da IMDb para el 'drama' crea una categoría de espectro tan amplio que corre el riesgo de no significar nada. Para que una película sea drama en IMDb «debe contener numerosas escenas consecutivas de personajes para crear una narrativa seria a lo largo del título, generalmente con conflictos y emociones. Esto puede exagerarse para crear melodrama» (*IMDb | Genres*, s. f.).

Con tal descripción, lo dramático equivale a lo serio, por oposición a lo cómico. Tal concepción provoca que, de lejos, sea la categoría con más títulos, y que a veces aparezca siempre o casi siempre acompañando a otros géneros. Lo hemos observado con las películas históricas y las biográficas, y lo veremos con el *noir*. Asimismo, la ausencia de la categoría *melodrama* provoca que todos estos largometrajes de emociones intensas y arrebatadoras derivadas de las profundas desgracias que acontecen a los personajes sean subsumidas dentro

de la macrocategoría del drama. De hecho, se puede comprobar cómo el melodrama como tal no existe para ninguna de las plataformas o portales de Internet analizados.

Con semejante hipertrofia del drama, corremos el riesgo de que prototipos del melodrama como *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, Vittorio de Sica, 1948) o *Eva al desnudo* (*All about Eve*, William Wyler, 1937) se pierdan entre *thrillers* y aventuras etiquetadas también como dramas. Para evitar semejante «drama», en el listado de las 25 mejores vamos a tomar exclusivamente aquellas películas en las que la etiqueta de drama vaya acompañada solo de otra etiqueta. De esta forma, filtraremos títulos como *El caballero oscuro* (*The Dark Knight*, Christopher Nolan, 2008) o *El señor de los anillos* que, obviamente, se sitúan mucho más allá de la periferia del género dramático y cuya presencia distorsionaría completamente la categoría. Observaremos, no obstante, que este filtro no es suficiente y que el género policiaco o criminal intersecará constantemente con el drama, algo que no debería extrañarnos, pues en los años 40 y 50 esta combinación dio lugar al *noir*.

Como ejemplos del drama, IMDb sugiere *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), *Cadena perpetua* (*The Sawshank Redemption*, Frank Darabont, 1994) y *¿A quién ama Gilbert Grape?* (*Who's Eating Gilbert Grape*, Lasse Halström, 1993). Los 75 filmes biográficos mejor valorados —con un mínimo de 25 000 votos— en IMDb son los siguientes:

MEJORES DRAMAS EN IMDb

FILM	ETIQUETAS	RATE
1. Cadena perpetua (1994)	DRA	9,3
2. El padrino (1972)	DRA, CRI	9,2
3. La lista de Schindler (1993)	DRA, BIO, HIS	9
4. 12 hombres sin piedad (1957)	DRA, CRI	9
5. El padrino: Parte II (1974)	DRA, CRI	9
6. Pulp Fiction (1994)	DRA, CRI	8,9
7. Forrest Gump (1994)	DRA, ROM	8,8
8. Uno de los nuestros (1990)	DRA, BIO, CRI	8,7
9. Alguien voló sobre el nido del cuco (1975)	DRA	8,7
10. Ciudad de Dios (2002)	DRA, CRI	8,6
11. Whiplash (2014)	DRA	8,5
12. American History X (1998)	DRA, CRI	8,5
13. El pianista (2002)	DRA, BIO, WAR	8,5
14. La tumba de las luciérnagas (1988)	DRA, WAR, ANI	8,5
15. Casablanca (1942)	DRA, ROM, WAR	8,5
16. Cinema Paradiso (1988)	DRA, ROM	8,5
17. La mejor juventud (2003)	DRA, ROM	8,5
18. Amadeus (1984)	DRA, BIO, MUC	8,5
19. Cafarnaúm (2018)	DRA	8,4
20. El crepúsculo de los dioses (1950)	DRA, NOI	8,4
21. Senderos de gloria (1957)	DRA, WAR	8,4
22. Oppenheimer (2024)	DRA, BIO, HIS	8,4
23. Réquiem for a dream (2000)	DRA	8,3
24. Incendios (2010)	DRA, WAR, MIS	8,3
25. ¡Olvídate de mí! (2004)	DRA, ROM, SCI	8,3
26. American beauty (2003)	DRA	8,3

27. El indomable Will Hunting (1997)	DRA, ROM	8,3
28. La caza de Thomas Vitenberg (2012)	DRA	8,3
29. Érase una vez en América (1984)	DRA, CRI	8,3
30. Masacre (Ven y mira) (1985)	DRA, WAR, THR	8,3
31. Ciudadano Kane (1941)	DRA, MIS	8,3
32. El apartamento (1961)	DRA, ROM, COM	8,3
33. Matar a un ruiseñor (1962)	DRA, CRI	8,3
34. Nader y Simin, una separación (2011)	DRA	8,3
35. Vencedores o vencidos (1961	DRA, WAR	8,3
36. Vivir (1952)	DRA	8,3
37. Aún estoy aquí (2024)	DRA, BIO, HIS	8,3
38. El show de Truman (1998)	DRA, COM	8,2
39. Casino (1995)	DRA, CRI	8,2
40. Green Book (2018)	DRA, COM, BIO	8,2
41. La chaqueta metálica (1987)	DRA, WAR	8,2
42. Pozos de ambición (2007)	DRA	8,2
43. Una mente maravillosa (2001)	DRA, BIO, MIS	8,2
44. El padre (2020)	DRA, MIS	8,2
45. Lo que el viento se llevó (1939)	DRA, ROM, WAR	8,2
46. El hombre elefante (1981)	DRA, BIO	8,2
47. Eva al desnudo (1951)	DRA	8,2
48. Rashomon (1950)	DRA, CRI, MIS	8,2
49. Ladrón de bicicletas (1948)	DRA	8,2
50. El chico (1921)	DRA, COM, FAM	8,2
51. Pather Panchali (1997)	DRA	8,2
52. Close Up (1990)	DRA, BIO, CRI	8,2
53. Un condenado a muerte se ha escapado (1956)	DRA, WAR, THR	8,2
54. Dersu Uzala (El cazador) (1975)	DRA, BIO, ADV	8,2
55. Umberto D. (1952)	DRA	8,2
56. Atrápame si puedes (2002)	DRA, BIO, CRI	8,1
57. Platoon (1986)	DRA, WAR	8,1
58. El club de los poetas muertos (1989)	DRA, COM	8,1
59. Hasta el último hombre (2016)	DRA, WAR, HIS, BIO	8,1
60. Trainspotting (1996)	DRA	8,1
61. Tres anuncios en las afueras (2017)	DRA, COM, CRI	8,1
62. Warrior (2011)	DRA, ACT, SPO	8,1
63. Criadas y señoras (2011)	DRA	8,1
64. Spotlight (2015)	DRA, BIO, CRI	8,1
65. 12 años de esclavitud (2013)	DRA, BIO, HIS	8,1
66. Rush (2013)	DRA, BIO, SPO	8,1
67. Antes de amanecer (1995)	DRA, COM, ROM	8,1
68. Rocky (1976)	DRA, SPO	8,1
69. Gran Torino (2008)	DRA	8,1
70. Million Dollar Baby (2004)	DRA, SPO	8,1
71. Barry Lyndon (1975)	DRA, WAR, ADV	8,1
72. Deseando amar (2000)	DRA, ROM	8,1
73. El cazador (1978)	DRA, WAR	8,1
74. El odio (1995)	DRA, CRI	8,1

75. Chinatown (1974)	DRA, THR, MIS	8,1

Tabla 46. Dramas mejor valorados por los usuarios de IMDb (Consultado el 24 de mayo de 2025)

Muchos de los largometrajes que aparecen en este listado (31) ya lo han hecho previamente en las otras categorías dramáticas vistas hasta ahora ('melodrama romántico', 'bélico', 'biográfico', 'histórico' y 'deportes').

Entre las 34 restantes, un número considerable (16) vienen acompañadas de la etiqueta 'criminal'. En su mayoría son películas de gánsteres —*El padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972), *El padrino Parte II* (*The Godfather, Part II*, Francis Ford Coppola, 1974), *Uno de los nuestros* (*Goodfellas*, Martin Scorsese, 1991), *Pulp fiction* (Quentin Tarantino, 1994), *Casino* (Martin Scorsese, 1993), *Érase una vez en América* (*Once Upon a Time in America*, Sergio Leone, 1984), *Ciudad de Dios* (*Cidade de Deus*, Fernando Meirelles, 2002)—, en las que el suspense tiene un peso específico importante. También aparecen tres filmes *noir* o *neo-noir*: *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1951)*, Tres anuncios en las afueras* (*Three Billboards Outside Ebbing, Missouri*, Martin McDonagh, 2017) y *Chinatown* (Roman Polanski, 1974). Estos largometrajes serán considerados junto a las películas de gánsteres dentro del reino del suspense por participar mayoritariamente de él, tal y como nos indica el análisis de correspondencias.

Drama judicial

> A pesar de ello, vamos a hacer una excepción con un par de películas con categoría criminal en las que el drama tiene un mayor peso. Se trata de dos largometrajes que desarrollan su acción en torno a un juicio: *Doce hombres sin piedad* (*12 Angry Men*, Sidney Lumet, 1957) y *Matar a un ruiseñor* (*To Kill a Mockingbird*, Robert Mulligan, 1962). Estos dos dramas judiciales se añaden a estos otros que ya vimos con anterioridad: *La herencia del viento* (*Inherit the Wind*, Stanley Kramer, 1960), *Vencedores o vencidos*, *La pasión de Juana de Arco*, *En el nombre del padre*, *JFK, caso abierto* y *Senderos de gloria*. En ellos, el suspense se traslada a un juzgado donde la inquietud, desasosiego o temor de personajes y espectadores gira en torno al veredicto del jurado. Exceptuando el final absolutorio de *En el nombre del padre*, el resto se mueven en una atmósfera opresiva, incómoda y con funestos presagios que desemboca en una inevitable derrota. En ellas, la voluntad de los personajes sucumbe ante una fuerza omnipotente encarnada en un juez, un jurado o la propia sociedad, quienes emiten veredictos que contravienen el sentido de la justicia del protagonista y que a ojos del espectador son completamente injustos. Es lo que ocurre en *La pasión de Juana de Arco*, *Senderos de gloria*, *JFK, caso abierto*, *Matar a un ruiseñor* o *La herencia del viento*, donde los protagonistas o las causas que defienden salen derrotadas.
>
> A veces el juicio provoca, de forma vicaria, la expiación de uno de los miembros del jurado, como ocurre en *Doce hombres sin piedad*. En la película de Sidney Lumet, asistimos al juicio por asesinato de un joven en el que un jurado, aparentemente libre de prejuicios y en medio de un calor sofocante, debe decidir si lo condena o no a la silla eléctrica. Tras la oposición inicial de Henry Fonda que rompe la unanimidad inicial, enseguida se verá como cada miembro del tribunal tiene una razón personal por la que determina la culpabilidad del acusado. Y entre ellos, el que tiene la causa más poderosa es el personaje de Lee J. Cob, el último en dar su brazo a torcer y que, escena tras escena, se va revelando como protagonista del filme. En la última secuencia, descubrimos que su voto de culpabilidad no va dirigido al joven acusado

sino a su propio hijo, hacia el que siente un profundo resentimiento por haberle dejado de hablar. Cob (y los espectadores) toman conciencia de sus verdaderos motivos al ver en la cartera una foto de ellos dos juntos. En se momento, clímax del filme, Cob la observa con odio y la mira para romperla en mil pedazos y, en medio de las lágrimas, declarar al acusado —y a su hijo— «inocente». En *Matar a un ruiseñor*, de tono y resonancias similares, Atticus Finch defiende en el estado de Mississippi a Tom Robinson, un hombre negro acusado de la violación de una muchacha. A pesar de su evidente inocencia, Tom es declarado culpable y asesinado posteriormente durante su traslado a prisión. El sentimiento de tristeza y desolación es claro, no hay lucha, no hay suspense, no hay apenas misterio por ver si Atticus logrará convencer a los miembros del tribunal. La película nace sentenciada desde los créditos y la banda sonora, y ese destino trágico se traslada al espectador con cada elemento de la puesta en escena y el montaje. Similar efecto provoca *La caza* (2019, Thomas Vinterberg)[55]. Sin ser un drama judicial, su protagonista, profesor de infantil en una pequeña localidad danesa, es acusado por una de sus alumnas de haber abusado sexualmente de ella. La acusación, falsa desde el principio, nace del despecho de la niña por no ver vistas correspondidas sus muestras de afecto hacia el maestro. La niña, que resulta ser la hija del mejor amigo del maestro, logra convencer a la directora del colegio de la veracidad de la acusación y el profesor comienza a sufrir el desprecio y escarnio de todo el pueblo, con todo el dolor que ello supone. A pesar de que, finalmente, la niña confiesa la falsedad de su acusación, el daño está hecho, la amistad con el padre de la niña ha quedado rota y el sentimiento de desolación, instalado en el espectador.

Otro mecanismo opera en *Vencedores y vencidos*, en el que se explora el sentimiento de desolación y vergüenza asociados a la culpa de los acusados. En un monólogo estremecedor, el ministro Ernst Janning (Burt Lancaster) reconoce la culpa por los crímenes cometidos con dolor, angustia y profunda tristeza por «convertir su vida podredumbre porque permaneció con ellos» (Kramer, 1960, m. 02:25:25).

El drama judicial aborda la justicia desde la tristeza y desolación, como algo inalcanzable. Como sucede con todos los motivos o temas, el del juicio no lleva implícita una emoción. *Algunos hombres buenos* (*A Few Good Men*, Rob Reiner, 1992) también desarrolla argumentalmente un proceso judicial y, sin embargo, tiene un tono más épico que dramático, como lo demuestra el duelo dialéctico final condensado en la línea de Tom Cruise: «¿Ordenó usted un código rojo?» (Reiner, 1992, m. 02:02:37). Aun así, la mayoría de las películas de motivo judicial se desarrollan en un tono dramático, lo que explica su adscripción al reino.

Drama familiar

El resto de títulos que nos encontramos con la etiqueta criminal —*American History X* (Tony Kaye, 1998) y *Atrápame si puedes*— presentan tonos y perspectivas muy diversas, que van desde la oscuridad inherente a la violencia neonazi de *American History X* hasta el toque cómico familiar de *Atrápame si puedes*. Estas dos películas presentan un conflicto familiar que se resuelve metafóricamente en la trama criminal construida a tal efecto: en *American History X*, Derek (Edward Norton) tiene que llorar el cadáver de su hermano Daniel (Edward Furlong) a manos de un compañero negro del colegio como pago dramático por su pasado neonazi; y en *Atrápame si puedes*, Frank Abagnale (Leonardo di Caprio) escribe toda su glamurosa historia de fraude

[55] Con el mismo tema, véase también *La calumnia* (1961, William Wyler) y la versión edulcorada que rodó el mismo Wyler treinta años antes, *Esos tres* (1936), ya con el código Hays plenamente consolidado.

como un inmenso acto de amor a sus padres, que se han separado en parte por los problemas económicos que atraviesa el padre. Con sus fraudes, Frank consigue todo lo que su padre no pudo lograr para dárselo a él y que de esta manera recupere a su madre, pero como él, Frank se queda sin lo más importante: el amor de la madre. Una escena genera a la perfección este sentimiento de orfandad: es Navidad y el agente del FBI Carl Hanraty (Tom Hanks) le pisa los talones. A pesar del riesgo que corre, Frank quiere pasar la Navidad con su familia y acude a la casa de la madre. Sin embargo, cuando llega y se asoma a la ventana para ver a su madre, descubre que en ese hogar hay otro hombre en lugar de su padre y una niña pequeña en lugar de él. Un cristal separa el hogar de la calle, y todo lo que anhela está al otro lado. En el drama familiar, el hogar es roto por un motivo cualquiera. En *American History X* es la muerte del padre y su constante queja hacia las minorías étnicas la que da motivos a Derek para ingresar en la hermandad neonazi, y en Atrápame si puedes es la ruina económica del padre la que empuja a Frank a revertir la situación con sus brillantes estafas. En ambos casos, la voluntad de los personajes protagonistas sucumbe ante un destino todopoderoso.

De índole distinta, pero también dramas familiares hallamos *Nader y Simin, una separación* (*Jodaeiye Nader az Simin,* Asghar Faradi, 2011) y *American beauty* (Sam Mendes, 1999), con historias de sendos matrimonios en proceso de desintegración. Y aunque no responda al concepto tradicional de familia, también son dramas familiares dos obras de Clint Eastwood que se cuelan en el listado de mejores dramas de IMDb: *Million Dollar Baby* (2004) y *Gran Torino* (2008). En estas dos películas, el personaje interpretado por Clint Eastwood (Frankie Dunn / Walt Kowalski) encuentra en la boxeadora Maggie Fitzgerald (Hillary Swank) y en el vecino Thao (Bee Vang), una oportunidad para redimirse de su fracaso como padre. Recordemos que el entrenador que interpreta en *Million Dollar Baby* es un hombre atormentado que no tiene relación con su hija biológica. Esta no llega a aparecer nunca, pero ejerce un profundo influjo en la relación paternofilial que establece Frankie con Maggie. Y en *Gran Torino*, Walt tiene una comida con su hijo y su nuera en la que le ofrecen amable e interesadamente ingresar en una residencia de ancianos para así poder vender su casa. Walt desprecia a su hijo, odia a sus vecinos hmong. Aun así, el incidente con el Gran Torino le da la oportunidad de guiar y proteger a los jóvenes vecinos y redimirse. En todos estos dramas, el conflicto gira en torno a un hogar roto y a la voluntad del protagonista por reconfigurarlo, siempre sin éxito o con un sacrificio extremo.

Del resto de películas no mencionadas, solo 17 están etiquetadas únicamente con la categoría 'drama'. En ellas encontramos de nuevo resonancias de injusticia, sacrificio y dolor.

Drama social

Por un lado, tenemos dos muestras del neorrealismo italiano — *Ladrón de bicicletas*, *Umberto D.* (Vittorio de Sica, 1952)—, ciclo del melodrama social que se alzan como un islote en el océano hollywoodense. Junto a ellas, en la lista se encuentra *Cafarnáum* (Nadine Labaki, 2018) como prototipo moderno de un melodrama social más descarnado si cabe, *Criadas y señoras* (*The Help*, Tate Taylor, 2011), de tono más amable y conciliador, acerca de las criadas de raza negra en los Estados Unidos de los años 60, y como muestra del drama social británico heredero de Dickens, *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996), más cínica y corajuda que las citadas previamente, más próxima al cine *quinqui* español de los años 70 y 80. No aparece, por el contrario, ningún

largometraje de Ken Loach —*Yo, Daniel Blake* (*I, Daniel Blake*, 2016), *Sorry, We Missed You* (2019)—, los hermanos Dardenne —*Rosseta* (1999), *El niño* (*L'enfant*, 2005), *Dos días, una noche* (*Deux jours, une nuit*, 2014)—, o Laurent Cantet —*Recursos humanos* (*Ressources humaines*, 1999), *La clase* (*Entre les murs,* 2008)— por mencionar unos cuantos dramas sociales modernos. Tampoco clásicos como *La ley del silencio* (*On the Waterfront*, 1954) con un 8,1 o *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel, con un 8,2 de valoración, que no llega a los 25 000 votos necesarios para ser incluida en la lista.

Drama existencial

En la periferia del drama social pero con un tono más íntimo y existencial destacan *Alguien voló sobre el nido del cuco* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Milos Forman, 1975) y *Réquiem for a dream* (Darren Aronofsky, 2000). Estas dos películas construyen un sentimiento de pérdida de lo humano. La película de Milos Forman se erige como uno de los clásicos del drama abordando el tema de la libertad desde los muros de una institución psiquiátrica. La película está construida en torno al conflicto entre McMurphy (Jack Nicholson), un preso común que se hace pasar por enfermo mental para no ir a la cárcel, y la enfermera jefe Ratched. Ambos personajes se enfrentan por el control del psiquiátrico, pero se trata de una lucha desigual. El tono construido por el director instaura una atmósfera de prisión y falta de libertad que McMurphy solo puede romper con la imaginación o transgrediendo las normas. McMurphy desafía constantemente el orden social representado por Ratched con salidas no autorizadas y la organización de fiestas en el hospital. Por todas sus faltas de conducta, McMurphy es castigado progresivamente hasta que es sometido a un electroshock que lo deja convertido en un vegetal. El personaje ni siquiera ha podido batirse en duelo, ni ha podido defenderse en un juicio, su individualidad simplemente ha sido ejecutada. El final, con el Jefe Bromden (Will Sampson) huyendo a través de las praderas, es un hálito de esperanza que equilibra la desolación tras la muerte de McMurphy.

Un paso más allá en la desolación lo da *Réquiem for a dream*. Curiosamente, Sara Goldfarb, el personaje interpretado por Ellen Burstyn, acaba sufriendo el mismo electroshock que McMurphy. Sin embargo, a diferencia del filme de Milos Forman, en *Réquiem for a dream* no hay un ápice de esperanza. El filme de Aranofsky es devastador en lo emocional. Como *Alguien voló sobre el nido del cuco*, aborda el tema de la libertad y los deseos, pero con un impacto emocional mucho mayor (no por ello mejor). La desesperación de sus cuatro personajes protagonistas se despliega hacia una destrucción insoportable para el espectador, una emoción que va más allá de lo mental para afectar a lo físico. En *Réquiem for a dream* los sueños de los personajes se convierten en su propia pesadilla y el clímax final a cuatro bandas empuja al espectador al vacío en el que físicamente cae Jared Letto.

Precisamente, el camino inverso —de la pérdida de lo humano a su resurrección— es planteado dramáticamente en dos películas de Kurosawa: *Dersu Uzala* (1975) y *Vivir* (*Ikiru*, 1952). Este drama de un funcionario enfermo de cáncer que ha gastado su vida miserablemente constituye el reverso luminoso de *Réquiem for a dream*. Justo cuando le anuncian su enfermedad toma conciencia de la inutilidad de su vida y se decide a hacer todo aquello que se censuró durante años por miedo, pereza o simple falta de esperanza. Esa ilusión renovada por la vida se concreta en un proyecto que emprende desde la oficina pública en la que trabaja: la construcción de un parque en un solar abandonado. El hombre, columpiándose bajo la nieve, completamente en

paz, satisfecho consigo y con la vida, preparado para morir, simboliza la redención de una existencia deprimente y miserable. La última escena, con todos sus compañeros recordándolo y conjurándose para abandonar la apatía y regresar al compromiso es de una intensa y esperanzadora emoción.

Drama de ambición

Eva al desnudo (*All About Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1951), *El club de los poetas muertos* (*Dead Poets Society*, Peter Weir, 1989), *Whiplash* (Damian Chazelle, 2014), *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) y *Pozos de ambición* (*There Will Be Blood*, Paul Thomas Anderson, 2007) representan un tipo de drama con un notable componente épico en el que la ambición de los protagonistas juega un papel determinante.

En estos cuatro títulos, hay una pareja bien definida de protagonista/antagonista que lucha por la gloria, la riqueza, la fama o, simplemente, por imponer su punto de vista sobre un asunto concreto. La ausencia de duelos físicos característicos de los filmes de acción o aventuras hace que estos filmes no sean observados bajo el prisma de la ira. No obstante, en estas películas el campo de batalla se traslada a la conversación —«agárrense, que vienen curvas» (Mankiewicz, 1950, m. 00:40:45)—, la jam session —*Whiplash*—, o al discurso exaltado —«I drink your milkshake!» (Anderson, 2007, m. 02:18:10), «Oh, capitán, mi capitán» (Weir, 1989, 02:03:20)—. Como ocurría en *Amadeus* o en las películas de deportes, en este tipo de filmes no hay victoria posible, o si la hay, es amarga: en *El club de los poetas muertos*, el homenaje que le rinden los alumnos al profesor Keating sucede tras su irreversible despido; en *Eva al desnudo*, el triunfo teatral de Eve Harrington concluye con la aparición de una nueva aspirante que acabará reemplazándola, y en *Pozos de ambición*, la victoria definitiva de Daniel Plainview tiene como consecuencia la soledad, el final de todo que el propio Plainview ratifica con su última línea de diálogo: «I finished» (Anderson, 2007, m. 02:22:18). Idéntico desenlace tiene Scarlett O'Hara en *Lo que el viento se llevó* al ser abandonada por Rett Butler, o Charles Foster Kane en *Ciudadano Kane*, quien muere en soledad, añorando el trineo de la infancia.

Por último, comentaremos dos dramas de especial relevancia.

Cadena perpetua (*The Sawshank Redemption*, Frank Darabont, 1994) es la película mejor valorada en IMDb, la reina de los reinos. Se trata de un drama carcelario que narra el día a día en prisión de Andy Dufresne, un contable encarcelado injustamente por el homicidio de su esposa y su amante. La emoción del film está construida a partir de las duras condiciones carcelarias. La voz *over* de Red (Morgan Freeman) establece un tono melancólico característicos del *noir* y el melodrama. Glosa los acontecimientos haciendo énfasis en la dureza y la belleza de la vida, sin anunciar el plan de huida de Andy, perfecto para un *thriller*. En cambio, su director y guionista Frank Darabont se centra en el transcurso vital de Andy, que sufre los abusos de los presos homosexuales y los castigos coercitivos del alcaide de la prisión. En la línea de En el nombre del padre o 12 años de esclavitud, es un relato de calamidades que encuentra redención en el tercer acto con un giro inesperado que da un sentido complementario y esperanzador al film. Ese tercer acto arranca con la aparición en Shawshank de Tommy, un nuevo preso que traerá consigo una información crucial para el destino de Andy. Tommy coincidió en otra cárcel con un preso que se vanagloriaba de haber matado a una mujer y a su amante en el transcurso de un robo. No solo no le habían condenado por ello, sino que habían acusado al marido de ella por el crimen. Ese marido era Andy, y Tommy era su oportunidad de salir de prisión. Sin embargo,

Tommy es ejecutado a sangre fría por el alcaide, a quien no le interesa que Andy salga de la cárcel. Con la muerte de Tommy se escapa cualquier posibilidad de libertad para Andy, y el detonante definitivo del plan de fuga que lo sacará de prisión. El plano cenital de Andy con los brazos alzados al cielo bajo la lluvia simboliza la libertad anhelada y la redención, para personaje y espectador, de tanto sufrimiento.

Barry Lyndon (Stanley Kubrick, 1975) es uno de los largometrajes que gana en valor con el paso del tiempo. No solo porque aparece entre las mejor valoradas en IMDb, sino porque en la encuesta entre directores del BFI realizada en 2022 ocupó la 12ª posición. Este drama histórico adapta al novela de William Thakeray para construir el drama definitivo. El periplo vital de Redmond Barry permite a Kubrick abordar la existencia humana desde todas sus vertientes dramáticas. En *Barry Lyndon*, hay drama de ambición —Redmond es un joven con ambiciones que abandona su Irlanda natal para comerse el mundo—, drama romántico —un ingenuo Redmond se enamora primero de la manipuladora Nora Brady, un aventurero Redmond encuentra en el amor de una campesina holandesa un refugio momentáneo a la guerra, y un maduro Redmond encuentra el amor definitivo en madame Lyndon, alcanzando con su matrimonio la cúspide amorosa y social—, drama social —Redmond siempre será repudiado socialmente por sus orígenes irlandeses— y, sobre todo, drama familiar: el hijo pequeño muere como consecuencia de una caída de un caballo, y el hijo mayor, hijastro en realidad, lo desprecia y humilla hasta retarlo en duelo. Incluso hay drama judicial, si entendemos que en el siglo XVIII la manera de dirimir la justicia era a través del duelo. La existencia humana queda desplegada por completo en este drama sutil, bello, emocionante, en el que toda ambición, toda esperanza, quedan reducidas a cenizas con el paso del tiempo.

3.2.3.2 Constelaciones genéricas en torno a la Comedia

Tres géneros aparecen asociados notablemente a la comedia: el 'musical' (-6, **65**, -30, -36), el 'familiar' (**10**, **46**, -22, -44) y el 'romance' (**55**, **60**, -61, -79) en su vertiente cómica, la llamada comedia romántica. Además, otros dos géneros se sitúan entre la comedia y la épica, la 'animación' (-26, **31**, **19**, -20) y la 'fantasía'.

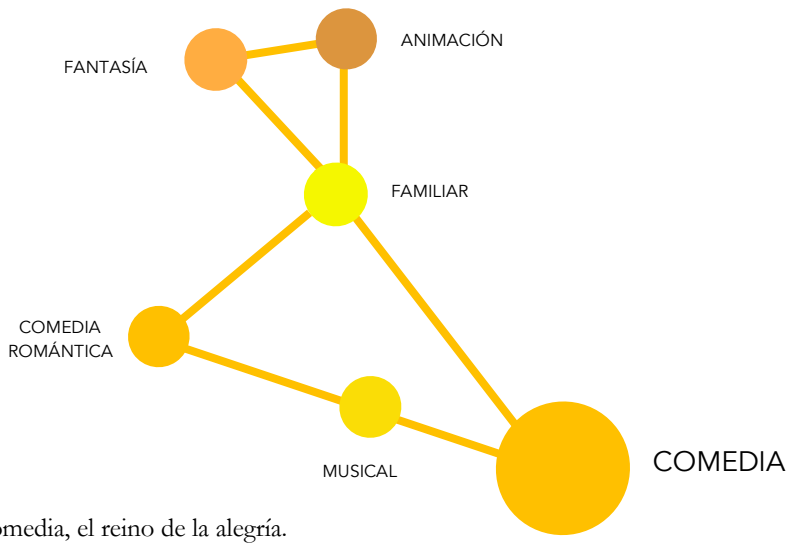


Imagen 53. Constelación de la Comedia, el reino de la alegría.

3.2.3.2.1 Comedia romántica

En el análisis de correspondencias género-reino, las películas 'románticas' se relacionan con la 'comedia' y el 'drama' (**55**, **60**, -61, -79). Además, también se observa correlación positiva con el 'musical' (13,7). Recordemos la consideración hecha en el apartado dedicado al drama: el del romance es un enorme territorio genérico que bascula entre el drama y la comedia, lo que justifica la existencia de categorías específicas para cada tono, melodrama romántico para las dramáticas y comedia romántica para las cómicas. Aquí examinaremos exclusivamente las películas etiquetadas como romance y comedia.

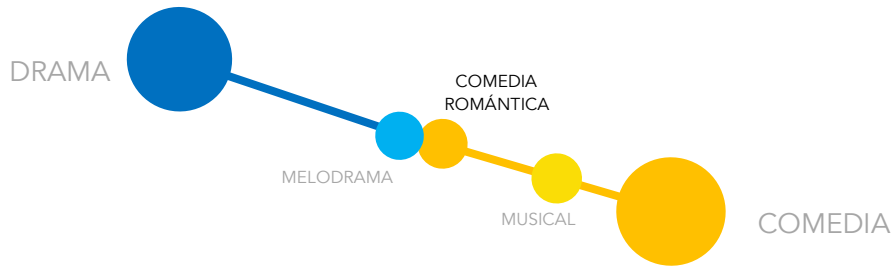


Imagen 54. Conexiones genéricas de la 'comedia romántica'.

Como prototipos de la categoría, recordemos que IMDb menciona *El diario de Noa* (2004), *El diario de Bridget Jones* (2001) y *Shakespeare in love* (1997). Las 25 comedias románticas mejor valoradas en IMDb —con un mínimo de 25 000 votos—son los siguientes:

COMEDIAS ROMÁNTICAS MEJOR VALORADAS EN IMDb

FILM	ETIQUETAS	RATE
1. La vida es bella (1997)	ROM, COM, DRA, WAR	8,6
2. Tiempos modernos (1936)	ROM, COM, DRA	8,5
3. Luces de la ciudad (1931)	ROM, COM, DRA	8,5
4. Amelie (2001)	ROM, COM	8,3
5. Cantando bajo la lluvia (1952)	ROM, COM, MUS	8,3
6. El apartamento (1960)	ROM, COM, DRA	8,3
7. Con faldas y a lo loco (1959)	ROM, COM, MUC	8,2
8. El moderno Sherlock Holmes (1924)	ROM, COM, ACT	8,2
9. Antes del amanecer (1995)	ROM, COM, DRA	8,1
10. Sucedió una noche (1934)	ROM, COM	8,1
11. La quimera del oro (1925)	ROM, COM, DRA, ADV, WES	8,1
12. Ser o no ser (1943)	ROM, COM, WAR	8,1
13. El circo (1928)	ROM, COM, FAM	8,1
14. La princesa prometida (1987)	ROM, COM, ADV, FAN, FAM	8
15. La ciudad de las estrellas – La la land (2016)	ROM, COM, DRA, MUS, MUC	8
16. Aladdín (1992)	ROM, COM, ADV, ANI, FAN, FAM, MUS	8
17. Atrapado en el tiempo (1993)	ROM, COM, FAN	8

18. El graduado (1967)	ROM, COM, DRA	8
19. Vacaciones en Roma (1953)	ROM, COM, DRA	8
20. El bazar de las sorpresas (1940)	ROM, COM, DRA	8
21. Gato negro, gato blanco (1998)	ROM, COM, CRI	8
22. La noche americana (1973)	ROM, COM, DRA	8
23. Shrek (2001)	ROM, COM, ADV, ANI, FAN, FAM	7,9
24. Chungking Express (1994)	ROM, COM, DRA, CRI, MIS	7,9
25. Harold y Maude (1971)	ROM, COM, DRA	7,9

Tabla 47. Comedias románticas mejor valoradas en IMDb (Consultado el 24 de mayo de 2025)

El romance es la quinta categoría con mayor número de largometrajes en IMDb. En la mayoría de películas que aparecen en el Top25, la romántica es la trama principal. Son filmes cuya narración gira en torno a una pareja de amantes o enamorados. También hay largometrajes en los que la romántica es una subtrama que complementa a la principal, pero que marca una parte importante del filme.

Así como en otros géneros abundan títulos de las últimas décadas, en el caso de la comedia romántica los arquetipos están más repartidos a lo largo del tiempo y la mediana se sitúa en 1967.

La base estructural de la comedia romántica es la de una pareja de amantes, separados por una *diferencia esencial,* que logran superar para terminar en una feliz unión sexual. Las diferentes estrategias que usan los personajes para superar esta *diferencia esencial* nos permiten organizar las comedias románticas en diferentes subtipos:

1. *Comedia de enredo o engaño (6)*

   En ella, los amantes encarnan dos discursos diferentes que acaban fundiéndose en unión amorosa. Para ello, uno de los miembros de la pareja engaña al otro, simulando ser otra persona u ocultando un detalle muy importante de su identidad. Lo vemos en *Con faldas y a lo loco* (*Some Like it Hot*, Billy Wilder, 1959), donde Joe (Tony Curtis) se disfraza de millonario para seducir a Sugar Kane y Jerry (Jack Lemmon), disfrazado de mujer, seduce, muy a su pesar, a Osgood Fielding III; en *Sucedió una noche* (*It Happened One Night*, Frank Capra, 1934), donde Peter (Clark Gable) oculta su condición de periodista a Ellie (Claudette Colbert); en *Vacaciones en Roma* (*Roman Holiday*, William Wyler, 1953), en la que Joe Bradley (Gregory Peck), también periodista, actúa de la misma forma con la princesa Ann (Audrey Hepburn); en *El bazar de las sorpresas* (*The Shop Around the Corner*, Ernst Lubitsch, 1940), donde Alfred Kralik (James Stewart) le oculta a Klara (Margaret Sullavan) la identidad de su admirador secreto; en *Atrapado en el tiempo* (*Groundhog Day*, Harold Ramis, 1993), donde Phil (Bill Murray) oculta a Rita (Andy McDowell) el bucle en el que vive; y en *Luces de la ciudad* (*City Lights*, Charles Chaplin, 1931), filme en el que el vagabundo (Charles Chaplin) hace creer a la vendedora ciega (Virginia Cherrill) que su galante cliente es un hombre rico.

   La comedia de engaño es el fundamento de la *screwball comedy* donde podemos encontrar numerosos ejemplos. Aparte de la mencionada *Sucedió una noche*, el engaño opera como estrategia narrativa en *La fiera de mi niña* (*Bringing Up, Baby*, Howard Hawks, 1938), *Luna nueva* (*His Girl Friday*, Howard Hawks, 1940), *Bola de fuego* (*Ball of*

fire, Howard Hawks, 1941), *Las tres noches de Eva* (*The Lady Eve*, Preston Sturges, 1941), *Los viajes de Sullivan* (*Sullivan's Travels*, Preston Sturges, 1941) o *Ser o no ser* (*To Be or Not To Be*, Ernst Lubitsch, 1942), por poner algunos ejemplos. Posteriormente, se convierte en uno de los principales recursos narrativos de la comedia romántica, razón por la cual podemos considerarlo un grupo dentro del subgénero, aunque el recurso pueda ser utilizado en otro tipo de comedias.

2. *Comedia de ascensión (8)*

   En este caso la diferencia esencial entre los amantes es de tipo social. En ella, el miembro de menor clase se esfuerza por ser merecedor de la pareja que desea, y el miembro de mayor clase ignora las convenciones sociales que lo privilegian para reducir la distancia con su objeto amado. Observamos esta dinámica narrativa en *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, Stanley Donen, 1952), en la que Kathy Selden es una humilde aspirante a actriz de la que se enamora la estrella de Hollywood Dan Lockwood; en *La vida es bella*, donde Guido, un modesto camarero, logra seducir con su ingenio y sus muestras de amor a Dora; en *Shrek* (Andrew Adamson, Vicky Jenson, 2001), en la que el ogro verde debe rescatar a la princesa para recuperar sus tierras y ser, como corolario romántico, merecedor de su amor; en *La princesa prometida* (*The Princess Bride*, Rob Reiner, 1987), donde el joven Westley, enamorado de la bella Buttercup, abandona el hogar en busca de fortuna; y en *Aladdin* (Ron Clements, ohn Musker, 1992), en la que el protagonista pide al genio convertirse en príncipe para ser digno del amor de Jasmine. En *La quimera del oro* (*The Gold Rush*, Charles Chaplin, 1925) y *El circo* (*The Circus*, Charles Chaplin, 1928), la trama romántica es fundamentalmente dramática, pues en ellas Charlot se enamora perdidamente de una mujer a la que no cree merecer y a la que no logra conquistar, a pesar de sus intentos de ascensión social. Lo mismo, y de una manera más cruda, sucede en *El apartamento* (Billy Wilder, 1960), en la que C.C. Baxter pretende seducir a la señorita Kubelik con su ascenso en la Consolidated Life, a pesar de lo cual no tiene nada que hacer, pues Kubelik está enamorada de Sheldrake. El final, con Kubelik corriendo por las calles de Nueva York en plena fiesta de Nochevieja, no culmina con el beso del arquetípico final feliz, dejando una sensación agridulce en el espectador.

   El arquetipo que mejor ilustra la comedia de ascensión es *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990), moderna versión de la Cenicienta (Balló, 2007, p. 205), que no deja de batir récords de audiencia en cada una de sus reposiciones en televisión (Garzón, 2024). Se trata de una de las comedias románticas más populares de nuestro tiempo. Sin embargo, su valoración —7,1 de nota media con casi 400 000 votaciones— no le permite entrar en el corpus de filmes mejor valorados en IMDb.

3. *Comedia de amores imposibles (7)*

   Este tipo de comedias se aproximan irremediablemente a la comedia dramática, pues existe un obstáculo insalvable que impide la unión de los amantes. Ambos se aman, ambos se desean desde el principio, pero un obstáculo interno o externo impide su unión. Se trata de un motivo argumental que articula también numerosos dramas —*Romeo y Julieta* sería el arquetipo—.

   Entre las mejores comedias románticas encontramos ejemplos en los que un tercero separa a los amantes. Es el caso de *El graduado* (*The Graduate,* Mike Nichols, 1967), donde los amantes vencen la maquiavélica oposición de Mrs. Robinson; o de *El moderno Sherlock Holmes* (*Sherlock Jr.*, Buster Keaton, 1924), en la que el proyeccionista soñador rescata a la amada de las garras del malvado mayordomo. En el caso de *Gato*

negro, gato blanco (*Crna macka, beli macor*, Emir Kusturica, 1998), un matrimonio pactado separa al protagonista Zare de su verdadera amada Ida. Estos filmes tienen un componente épico de conquista y superación de dificultades que los aproximan tonalmente a las aventuras. Piénsese, por ejemplo, en el rescate de *El moderno Sherlock Holmes* o en la secuencia final en la iglesia de *El graduado*, en las que los protagonistas se baten en duelo —cómico, pero duelo al fin y al cabo— con ese tercer miembro antagonista que impedía la unión de los amantes.

También hallamos filmes en los que el carácter, los planes o la ambición de los amantes acaban separándolos con una inevitable pátina nostálgica del amor que pudo ser y no fue. Estos filmes se encuentran tonalmente muy cercanos a la comedia dramática. Lo observamos en *La ciudad de las estrellas. La, la, land* (*La La Land*, Damian Chazelle, 2016), *Chungking Express* (Wong Kar-Wai, 1994), *Amelie* (*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, Jean Pierre Jeunet, 2001) o *Antes del amanecer* (*Befor Sunrise*, Richard Linklater, 1995).

Por último, encontramos la barrera de la edad en *Harold y Maude* (*Harold and Maude*, Hal Ashby, 1971), historia de amor de un intenso lirismo entre una anciana y un adolescente que termina en un acto de amor nihilista y trágico con el suicidio de ambos.

4. *Comedia lúdica (1)*

La comedia lúdica considera el amor como un juego de seducción, escarceos y devaneos. El arquetipo literario es *El sueño de una noche de verano*, de William Shakespeare, obra en la que los personajes se juntan y separan con jovialidad y alegría, sin el pesar típico del desamor. En cine, este tipo de comedia lo representa a la perfección *La regla del juego* (*La règle du jeu*, Jean Renoir, 1936).

En el listado de IMDb representa este tipo de comedia *La noche americana* (*La nuit américaine*, François Truffaut, 1973) y *Ser o no ser*. En la primera, actores, actrices y miembros del equipo técnico de una película acaban reconfigurando sus relaciones en una celebración del amor libre. Y en *Ser o no ser*, el amante de María Tura salva a la compañía teatral que dirigen ella y su marido Joseph Tura de las garras de las SS. Ante la opción de perder la vida a manos de los nazis, cualquier infidelidad es celebrada por parte del cornudo marido.

Por último, aparece en el listado de IMDb *Tiempos modernos*, la obra maestra de Chaplin cuya trama romántica es más bien dramática. La pareja formada por Charlot y la joven huérfana es una manifestación del amor y la solidaridad entre hombres y mujeres ante una estructura social alienante. La pareja aparece unida desde su primer encuentro, formando un único personaje bifronte, complementario, que lucha por una vida digna. En *Tiempos modernos*, la comedia se halla en esa lucha, no en la relación de pareja entre la huérfana y el vagabundo.

3.2.3.2.2 Musical

En el análisis de correspondencias género-reino, un género aparece asociado exclusivamente a la comedia: el **'musical'** (-6, **65**, -30, -36). Además, el musical está relacionado positivamente con las películas 'románticas' (13,7), el cine infantil o 'familiar' (11) y la 'animación' (3,6).

Para IMDb, el musical es un género objetivo que «debe contener varias escenas de personajes que comienzan a cantar canciones dirigidas al espectador (esto excluye canciones interpretadas para el disfrute de otros personajes que puedan estar mirando) mientras que el resto del tiempo, generalmente pero no exclusivamente, retrata una narrativa que pertenece a otro género» (*IMDb | Genres*, s. f.).

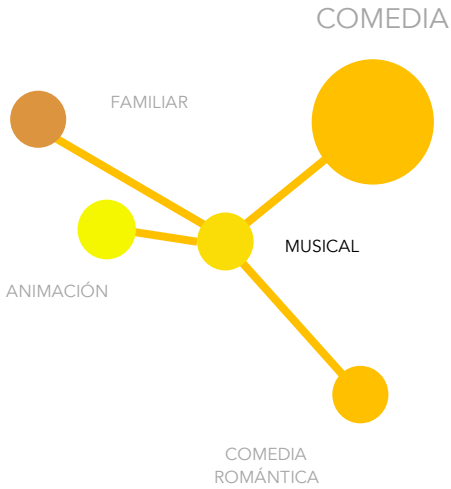


Imagen 55. Conexiones genéricas del cine 'musical'.

Como la animación, el musical es un género que alude a una técnica específica y que, por tanto, no tiene *a priori* un valor emocional establecido. Sin embargo y aunque puedan existir dramas musicales, el desarrollo histórico del género lo circunscribe dentro de los límites de la comedia.

Como arquetipos del género, IMDb propone *Sonrisas y lágrimas* (1965), *La ciudad de las estrellas. La la land* (2016) y *El gran showman* (*The Greatest Showman*, Michael Gracey, 2017). Los 25 musicales mejor valorados —con un mínimo de 25 000 votos— en IMDb son los siguientes:

MUSICALES MEJOR VALORADOS EN IMDb

FILM	ETIQUETAS	RATE
1. El rey león (1994)	MUS, ADV, DRA, ANI, FAN, FAM	8,5
2. Cantando bajo la lluvia (1952)	MUS, COM, ROM	8,3
3. Sonrisas y lágrimas (1965)	MUS, DRA, FAM, ROM, BIO	8,1
4. El mago de Oz (1939)	MUS, ADV, FAN, FAM	8,1
5. La ciudad de las estrellas (La La Land) (2016)	MUS, COM, DRA, ROM, MUC	8
6. Aladdín (1992)	MUS, COM, ADV, ANI, FAN, FAM, ROM	8
7. El violinista en el tejado (1971)	MUS, DRA, FAM, ROM	8
8. La bella y la bestia (1991)	MUS, ANI, FAN, FAM, ROM	8
9. Granujas a todo ritmo (The Blues Brothers) (1980)	MUS, COM, ADV, CRI, MUC	7,9
10. Bailar en la oscuridad (2000)	MUS, DRA, CRI	7,9
11. Pesadilla antes de Navidad (1993)	MUS, ANI, FAN, FAM	7,9
12. Un mundo de fantasía (1971)	MUS, COM, ADV, FAN, FAM	7,8
13. Mary Poppins (1964)	MUS, COM, FAN, FAM	7,8

14. All That Jazz (Empieza el espectáculo) (1979)	MUS, DRA, MUC	7,8
15. Cabaret (1972)	MUS, DRA, MUC, ROM	7,8
16. Once (2006)	MUS, DRA, MUC, ROM	7,8
17. Los paraguas de Cherburgo (1964)	MUS, DRA, ROM	7,8
18. Los Teleñecos en Cuento de Navidad (1992)	MUS, COM, DRA, FAN, FAM	7,8
19. Una noche en la ópera (1935)	MUS, COM, MUC	7,8
20. Enredados (2010)	MUS, COM, ADV, ANI, FAN, FAM, ROM	7,7
21. Mulán (1998)	MUS, COM, ADV, ANI, FAN, FAM, WAR	7,7
22. My Fair Lady (1964)	MUS, DRA, FAM, ROM	7,7
23. South Park: Más grande, más largo y sin cortes (1999)	MUS, COM, ANI, FAN	7,7
24. Fantasía (1940)	MUS, ANI, FAN, FAM, MUC	7,7
25. Sopa de ganso (1933)	MUS, COM	7,7

Tabla 48. Largometrajes musicales mejor valorados en IMDb (Consultado el 24 de mayo de 2025)

El musical es, junto al wéstern, uno de los géneros paradigmáticos del Hollywood clásico al que se han dedicado numerosos artículos, libros y monografías (Altman, 1987; Feuer, 1992; Miret, 2009; Munsó, 2006; Muñoz Vera, 2017). A pesar de que podemos encontrar musicales de carácter dramático, el género está marcado por la comedia musical del Hollywood de los años 40, 50 y 60, lo que explica su fuerte correlación con la comedia y la presencia de 5 títulos de la época de los grandes estudios entre los mejor valorados por IMDb: *Cantando bajo la lluvia* (1952), *Sonrisas y lágrimas* (1965), *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939), *My Fair Lady* (George Cukor, 1964) y *Mary Poppins* (Robert Stevenson, 1964). A este grupo habría que añadir *La ciudad de las estrellas. La La Land*, película que rinde homenaje al género y que traslada a la actualidad en clave posmoderna los motivos del musical clásico de Hollywood.

Del listado se desprende la existencia de otro núcleo prototípico que ha ejercido similar influencia en la concepción actual del género. Se trata de la animación de Disney, presente con 6 títulos de la época reciente del estudio: *La bella y la bestia* (*Beauty and the Beast*, Gary Trousdale, Kirk Wise, 1991), *Aladdín*, *El rey león* (*The Lion King*, Roger Allers, Rob Minkoff, 1994), *Fantasía* (*Fantasia*, James Algar, Samuel Armstrong, Ford Beebe Jr., 1940), *Mulan* (Tony Bancroft, Barry Cook, 1998) y *Enredados* (*Tangled*, Nathan Greno, Byron Howard, 2010). Su peso específico explica además la afinidad del musical con la animación y el género infantil o familiar, de tal forma que, en la actualidad, parece haber dos núcleos prototípicos que definen el género: por un lado la comedia musical de Hollywood y por otro la animación de Disney. Este peso específico se ve refrendado simbólicamente por las dos películas que mejores valoraciones obtienen: *El rey león* y *Cantando bajo la lluvia*.

El rey león fue la culminación de un segundo periodo de esplendor de los estudios Disney que comenzó con *La sirenita* (*The Little Mermaid*, Rob Marshall, 1989) y prosiguió con *La bella y la bestia* y *Aladdín*. Con estas producciones, Disney retomó la esencia genérica del estudio iniciada con *Blancanieves y los siete enanitos* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, William Cottrell, David Hand, Wilfred Jackson, 1937) que consistía en adaptar cuentos infantiles o leyendas clásicas con números musicales y un tono amable que acababan ineluctablemente en un final feliz. A pesar de que *El rey león* poseía una extraordinaria banda sonora compuesta por Elton John y de que números como *Circle of life* o *Hakuna Matata* son ya clásicos del cine,

curiosamente no figura en ninguna antología del género (Miret, 2009; Muñoz Vera, 2017). Es habitual que las antologías o compilaciones sobre el musical tengan una concepción del género centrada en el musical clásico de Hollywood, en el que directores como Busby Berkeley, Vincente Minelli o Stanley Donen y actores como Gene Kelly, Fred Astaire y Ginger Rodgers, Judy Garland y Mickey Rooney, Cyd Charisse o Eleanor Powell fijaron los arquetipos del género. Sin embargo, en la actualidad estas estrellas y sus respectivas producciones han quedado integradas dentro del prototipo de *Cantando bajo la lluvia* y *El mago de Oz*. Ni rastro de Ginger Rodgers y Fred Astaire, cuyas películas no superan el umbral de los 25 000 votos que requiere IMDb como condición para incluirlas en sus rankings. Un, sí aparece en el listado, como extensión del musical clásico de Hollywood, *El violinista en el tejado* (*Fiddler on the Roof*, Norman Jewison, 1971), largometraje que aún mantiene el espíritu jovial característico del género en el tono de las canciones y en la figura cómica de Topol. Como extensión del musical de Disney, aparecen otras tres películas infantiles: *Pesadilla antes de Navidad* (*The Nightmare Before Christmas*, Henry Selick, 1993), *Los Teleñecos en Cuento de Navidad* (*The Muppet Christmas Carol*, Brian Henson, 1992) y *Un mundo de fantasía* (*Willy Wonka & the Chocolate Factory*, Mel Stuart, 1971).

Emocionalmente, el musical aparece asociado a la comedia, ya sea a través del tono de jovialidad y optimismo que encarna el musical clásico de Hollywood, ya sea a través del musical familiar de Disney. Desde estos dos centros de gravedad arquetípicos, el género se despliega en la periferia hacia el territorio del drama.

En primer lugar, encontramos *Los paraguas de Cherburgo* (*Les parapluies de Cherbourg*, 1964), melodrama de Jacques Demy que supone una singularidad absoluta. Su estilo de diálogo cantado no encontró continuación en ningún epígono y murió, prácticamente, en la obra del propio director francés. En los últimos años, sin embargo, encontramos varios filmes —*Annette* (Leos Carax, 2021) y *Emilia Pérez* (Jacques Audiard, 2024)— que han retomado este característico estilo en algunas secuencias.

En segundo lugar, se encuentran *Cabaret* (1972) y *All that jazz* (1978), películas dramáticas de Bob Fosse que rememoran los inicios formales del género en los años 20, cuando aún no se denominaba musical, y que recogían las peripecias entre bastidores (Feuer, 1992) del *music-hall* de Broadway. Los filmes de Bob Fosse no se ubican en esta época, pero formalmente regresan a ella al narrar las vicisitudes de un grupo de artistas. Tanto *Cabaret* como *All that jazz* subvierten dos convenciones del género: por un lado, la ruptura del principio de realidad en el que los actores se ponen inverosímilmente a cantar y bailar, y por otro lado, el tono cómico y jovial. Las películas de Bob Fosse son profundamente dramáticas, hasta el punto de que *All that jazz* tiene como clímax la muerte de su protagonista celebrada al son de *Bye bye life*.

En tercer lugar, se encuentra *Bailar en la oscuridad* (*Dancer in the Dark*, Lars Von Trier, 2000), que introdujo las canciones en un argumento absolutamente trágico. Este nodo periférico que tiene su epicentro en *Bailar en la oscuridad* está cobrando enorme fuerza en los últimos años con musicales como *Anette* (2021), *Emilia Pérez* (2024), *Cyrano* (Joe Wright, 2021), *The End* (Joshua Oppenheimer, 2024), o *Joker: Folie a Deux* (Todd Phillips, 2024) que abren la puerta a una «era del musical deprimente» (Ruiz Jiménez, 2025). Como ocurre con todos los desplazamientos bruscos, este movimiento del género hacia la periferia provoca la lógica controversia derivada de cualquier violación de los preceptos genéricos. Así, Lady Gaga llegó a afirmar que *Joker: Folie a Deux* no era un musical, sino una película en que «la música se usa para que los personajes expresen sus sentimientos cuando los diálogos son insuficientes» (Lady Gaga en Ruiz Jiménez, 2025), algo que también podría afirmase de *Bailar en la oscuridad*.

En el listado de IMDb también encontramos un par de singularidades en las películas de los hermanos Marx. Los números musicales de estas cintas justifican para IMDb su inclusión en la categoría, aunque no supongan lo más destacado ni el aspecto por el que son recordadas y valoradas tan positivamente por los usuarios de IMDb. Para no pocos críticos e investigadores (Huerta Floriano, 2019), no son musicales. Sin embargo, la presencia en este listado de *Sopa de ganso* (*Duck Soup*, Leo McCarey, 1933) y *Una noche en la ópera* (*A Night at the Opera*, Sam Wood, 1935) muestra el carácter difuso de las categorías genéricas, y el continuo que se establece entre unos géneros y otros en torno a los prototipos que encarnan, por así decirlo, la esencia del género.

Junto al musical, pero diferenciado de este, se encuentran las películas de música (music: 17, 25, -22, -29), categoría genérica a medio camino entre la comedia y el drama. Se trata de una categoría que apenas aparece en otros portales o plataformas. Es utilizada en IMDb para designar películas que contienen elementos significativos relacionados con la música, aunque no se traten propiamente de un musical. Bajo este epígrafe encontramos un conjunto de filmes muy heterogéneo. Así, junto a musicales como *La, la, land*, *Las zapatillas rojas* (*The Red Shoes*, Michael Powell y Emeric Pressburger, 1948) o *Granujas a todo ritmo* (*The Blues Brothers*, John Landis, 1980), hallamos largometrajes en los que la música es un aspecto fundamental de la trama —*Whiplash*, *Los chicos del coro* (*Les choristes*, Christophe Barratier, 2004), *Sonata de otoño* (*Höstsonaten*, Ingmar Bergman, 1978), *Amadeus*, *CODA: los sonidos del silencio* (*CODA*, Sian Heder, 2021), *Casi famosos* (*Almost famous*, Cameron Crowe, 2000) o *Bohemian Rhapsody* (Bryan Singer, 2018)— o títulos en los que la música es simplemente la profesión de los protagonistas —*Con faldas y a lo loco*, *Green book* o *El pianista*—. Es una etiqueta, pues, que hace referencia exclusivamente al contenido del filme, sin que este, a diferencia por ejemplo del bélico o el wéstern, determine una forma o un tono característico y reconocible por el espectador. Por ello, a nuestro juicio no debería estar entre las categorías genéricas, sino entre los cientos de etiquetas (*tags*) de índole temática que utiliza IMDb para describir el contenido de los filmes.

A continuación del musical, vinculados por un lado a la comedia y por otro a las aventuras, aparecen una serie de géneros con una fuerte dependencia ente sí: el 'familiar' (**10**, **46**, -22, -44), la 'animación' (-26, **31**, **19**, -20) y la 'fantasía' (-22, **23**, **19**, -15).

3.2.3.2.3 Animación

En el análisis de correspondencias género-reino, la 'animación' aparece relacionado con la 'comedia' y con la 'épica' (-26, **31**, **19**, -20). Además, la animación está relacionada positivamente con el cine 'familiar' (63), las 'aventuras' (37,1), la 'fantasía' (43,2), y el 'musical' (3,6).

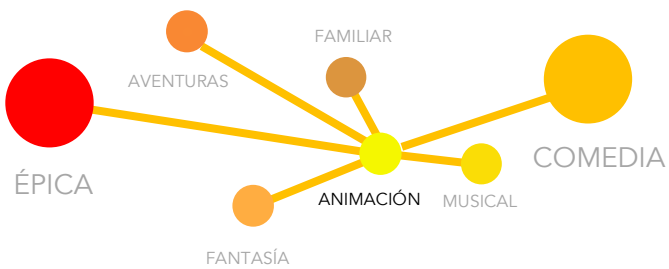


Imagen 56. Conexiones genéricas del cine de 'animación'.

Para que un filme sea adscrito en la categoría 'animación' «más del 75% del metraje debe incluir escenas total o parcialmente animadas. Se acepta cualquier tipo de animación, como

dibujada a mano, generada por computadora, stop-motion, etc. Los títeres no se consideran animación, a menos que también se aplique una forma de animación como stop-motion» (*IMDb | Genres*, s. f.).

Como arquetipos del género, IMDb propone *El rey León* (*The Lion King*, Roger Allers, Bob Minkoff, 1994), *El viaje de Chihiro* (*Sen to Chihiro no kamikakushi,* Hayao Miyazaki, 2001) y *Los Simpson* (*The Simpsons*, James L. Brooks, Matt Groening, Sam Simon, 1989-). Las 25 películas de animación mejor valoradas —con un mínimo de 25 000 votos— en IMDb son los siguientes:

LARGOMETRAJES DE ANIMACIÓN MEJOR VALORADOS EN IMDb

FILM	ETIQUETAS	RATE
1. El viaje de Chihiro (2001)	ANI, FAN, FAM, ADV, MIS	8,6
2. Spider-Man: cruzando el multiverso	ANI, FAN, FAM, ACT, ADV, SCI	8,5
3. La tumba de las luciérnagas (1988)	ANI, DRA, WAR	8,5
4. El rey león (1994)	ANI, FAN, FAM, ADV, DRA, MUS	8,5
5. Guardianes de la noche – Kimetsu no Yaiba: Tsuzumi Yashiki Hen (2021)	ANI, FAN, ACT	8,5
6. Spider-Man: Un nuevo universo (2018)	ANI, FAN, FAM, COM, ACT, ADV, SCI	8,4
7. Your Name. (2016)	ANI, FAN, DRA, ROM	8,4
8. Coco (I) (2017)	ANI, FAN, FAM, DRA, ADV, MIS, MUC	8,4
9. WALL·E (2008)	ANI, FAM, ADV, SCI	8,4
10. Toy Story (1995)	ANI, FAN, FAM, ADV, COM	8,3
11. La princesa Mononoke (1997)	ANI, FAN, ADV	8,3
12. Up (2009)	ANI, FAM, ADV, COM, DRA	8,3
13. Toy Story 3 (2010)	ANI, FAN, FAM, ADV, COM	8,3
14. Robot salvaje (2024)	ANI, SCI	8,2
15. El castillo ambulante (2004)	ANI, FAN, FAM, ADV	8,2
16. Buscando a Nemo (2003)	ANI, FAM, ADV, COM	8,2
17. Guardianes de la noche – Kimetsu no Yaiba – La película: Tren infinito (2020)	ANI, FAN, ACT, ADV, THR	8,2
18. Klaus (2019)	ANI, FAN, FAM, ADV, COM	8,2
19. Cómo entrenar a tu dragón (2010)	ANI, FAN, FAM, ACT, ADV	8,1
20. Ratatouille (2007)	ANI, FAN, FAM, ADV, COM	8,1
21. Monstruos, S.A. (2001)	ANI, FAN, FAM, ADV, COM	8,1
22. Del revés (Inside Out) (I) (2015)	ANI, FAN, FAM, ADV, COM, DRA	8,1
23. A Silent Voice (2016)	ANI, DRA	8,1
24. Mi vecino Totoro (1988)	ANI, FAN, FAM, COM	8,1
25. El gigante de hierro (1999)	ANI, FAM, ACT, ADV, SCI, COM, DRA	8,1

Tabla 49. Largometrajes de animación mejor valorados en IMDb (Consultado el 24 de mayo de 2025)

Entre los 25 títulos mejor valorados por IMDb, observamos cómo 18 de ellos también tienen la etiqueta 'familiar' y 19 la etiqueta 'aventuras'. También se observa como 9 de esos títulos son de la factoría Pixar —*Coco* (Adrian Molina, Lee Unkrich, 2017), *WALL-E* (Andrew Stanton, 2008), *Toy Story* (John Lasseter, 1995), *Toy Story 3* (Lee Unkrich, 2010), *Up* (Pete Docter, Bob Peterson, 2009), *Buscando a Nemo* (*Finding Nemo*, Andrew Stanton, Lee Unkrich, 2003), *Ratatouille* (Brad Bird, Jan Pinkava, 2007), *Monstruos S.A.* (*Monsters, Inc.*, Pete Docter, David Silverman, Lee Unkrich, 2001) y *Del revés* (*Inside Out*, Ronnie Del Carmen, Pete Docter, 2015)—, 5 del Studio Ghibli —*La tumba de las luciérnagas* (*Hotaru no haka,* Isao Takahata, 1988), *Mi vecino Totoro* (*Tonari no Totoro*, Hayao Miyazaki, 1988), *El viaje de Chihiro* (*Sen to Chihiro no kamikakushi,* Hayao Miyazaki, 2001), *El castillo ambulante* (*Hauru no ugoku shiro,* Hayao Miyazaki, 2004) y *La princesa Mononoke* (*Mononoke-hime*, Hayao Miyazaki, 1997)— 2 de DreamWorks —*Cómo entrenar a tu dragón* (*How to Train Your Dragon*, Dean DeBlois, Chris Sanders, 2010) y *Robot salvaje* (*The Wild Robot*, Chris Sanders, 2024)— y 2 de Marvel —*Spider-Man: cruzando el multiverso* (*Spider-Man: Across the Spider-Verse,* Joaquim Dos Santos, Kemp Powers, Justin K. Thompson, 2023) y *Spider-Man: un nuevo universo* (*Spider-Man: Into the Spider-Verse,* Bob Persicheti, Peter Ramsey, Rodney Rothman, 2018)—. Completan la antología otros 4 títulos japoneses —*Your Name.* (*Kimi no na wa*, Makoto Shinkai, 2016), *A Silent Voice* (*Koe no katachi*, Naoko Yamada, 2016) y dos entregas de la franquicia *Kimetsu No Yaiba*—; *El gigante de hierro* (*The Iron Giant*, 1999), primera película de Brad Bird, uno de los directores más relevantes de Pixar; *Klaus* (2019), del español Sergio Pablos, producida por Netflix y Antena3Televisión, y *El rey león* de Disney.

'Animación' es la única categoría genérica que hace referencia a una técnica de realización. El cine de animación como clase surge exclusivamente por oposición al cine fotográfico. En principio no hace referencia al contenido, ni a la estructura ni al tono de las obras. Sin embargo, el análisis de residuos nos demuestra que sus títulos no se distribuyen aleatoriamente entre los cuatro reinos, sino principalmente entre la comedia y la épica, es decir, en un territorio ocupado por la aventura y lo fantástico, entendido esto como lo maravilloso. Adicionalmente, este espacio entre la comedia y la épica propio de las aventuras fantásticas está modulado tonalmente para adaptarse a la madurez emocional y cognitiva del público infantil, por lo que la violencia y el contenido sexual están debidamente suavizados.

El rey león es el único largometraje producido por Disney que figura en la relación de IMDb, lo cual indica cómo el espacio de la animación, territorio propiedad de Disney durante décadas desde *Blancanieves y los siete enanitos*, ha sido ocupado en los últimos 30 años por las producciones más adultas de Pixar y el Studio Ghibli. A pesar de ello, *El rey león* sigue siendo uno de los arquetipos de filme de aventuras maravillosas para público infantil, con un protagonista embarcado en un viaje épico de autoconocimiento que concluirá con un inevitable duelo contra el antagonista. Como arquetipo de villano animado, Scar sirve de inspiración a otros malvados que aparecen en esta antología, como Sid, el vecino de Andy en *Toy Story*, el mezquino explorador Muntz de *Up*, o el chef Skinner de *Ratatouille*. El viaje del héroe, arquetipo de las aventuras maravillosas, estructura estos relatos como metáfora del autodescubrimiento personal, que se convierte en el principal tema del género. Simba —*El rey león*—, Buzz —*Toy Story*—, Riley —*Del revés*—, Carl —*Up*—, Remy —*Ratatouille*—, Roz —*Robot salvaje*—, Ashitaka —*La princesa Mononoke*— Coco, WALL-E, Nemo, Klaus, Chihiro, Spider-Man… Todos ellos se enfrentan a retos de madurez en los que deben oponerse a resistencias internas y externas para alcanzar, no el poder, la venganza o el tesoro propios de la épica adulta, sino el autoconocimiento. Los valores sagrados puestos en juego son derivados del amor: en primer lugar, la amistad y el amor familiar (como veremos en el

siguiente apartado), pero también la fusión con la naturaleza, la aceptación del otro o el reconocimiento de la propia 'otredad' que reside en uno.

El tono cambia ligeramente en las películas de *Kimetsu No Yaiba* y en las japonesas de Miyazaki, con un menor peso de la comedia, pero aun así, se mantienen en el territorio de una aventura épica modulada por el humor o la nostalgia.

Solo tres películas de las 25 mencionadas se salen de este territorio entre la épica y la comedia, y es para ubicarse en el drama. Se trata de *A Silent Voice*, *Your Name* y *La tumba de las luciérnagas*. La primera de ellas es un drama de redención que tiene como protagonistas a una víctima de *bullying* escolar y su acosador, quien, pasados unos años en los que ha sido estigmatizado por la sociedad, busca el perdón de su víctima y la reconciliación consigo mismo. *La tumba de las luciérnagas* es un drama desgarrador sobre las consecuencias de la guerra a través de las historia de dos hermanos que quedan huérfanos y, poco a poco, van perdiendo las fuerzas, el ánimo y la voluntad, hasta morir. Por último, *Your Name* es una fantasía en la que dos jóvenes japoneses se despiertan en el cuerpo del otro de manera inexplicable. Lo que podría ser *a priori* una película de terror debido al extrañamiento y la incomprensión se convierte en un drama romántico en el que los dos jóvenes aprenden a comunicarse con su 'otro' yo en lugar de enfrentarse a él.

Estas tres magníficas películas se alejan así del núcleo genérico para desplazarse hacia el drama, del mismo modo que hace el 'musical deprimente' con respecto a la comedia musical. En cualquier caso, los temas de aceptación, comunión y fusión —diferentes formas de amor— son transversales a los reinos del Drama y la Comedia.

3.2.3.2.4 Familiar

En el análisis de correspondencias género-reino, el género 'familiar' o infantil aparece relacionado con la 'comedia' y, en menor medida, con el 'drama' (**10**, **46**, -22, -44). Además, el cine familiar está relacionado positivamente con la 'animación' (63), las 'aventuras' (40), la 'fantasía' (37), el 'musical' (11) y las películas de 'deporte' (3,4).

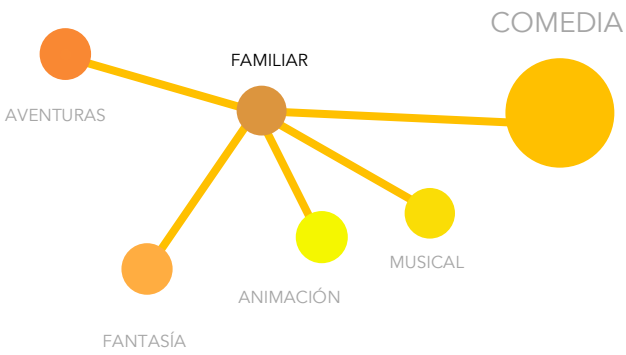


Imagen 57. Conexiones genéricas del cine 'familiar'.

Para IMDb, el género 'familiar' es una categoría objetiva cuyos filmes «deberían ser adecuados universalmente para un público más joven, dirigido específicamente a la educación o el entretenimiento de niños o de toda la familia. Normalmente presenta a niños en el contexto del hogar y la familia». (*IMDb | Genres*, s. f.). Como nota, IMDb añade que, generalmente pero no siempre, complementa a la animación.

Como arquetipos del género, IMDb propone *Toy Story* (1995), *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939) y *Mary Poppins* ((Robert Stevenson, 1964). Las 25 películas familiares mejor valoradas —con un mínimo de 25 000 votos— en IMDb son los siguientes:

LARGOMETRAJES FAMILIARES MEJOR VALORADOS EN IMDb

FILM	ETIQUETAS	RATE
1. El viaje de Chihiro (2001)	FAM, ANI, FAN, ADV, MIS	8,6
2. ¡Qué bello es vivir! (1946)	FAM, FAN, DRA, ROM	8,6
3. Spider-Man: cruzando el multiverso (2023)	FAM, FAN, ANI, ACT, ADV, SCI	8,5
4. El rey león (1994)	FAM, ANI, FAN, ADV, DRA, MUS	8,5
5. Spider-Man: Un nuevo universo (2018)	FAM, FAN, ANI, ADV, ACT, SCI, COM	8,4
6. Coco (I) (2017)	FAM, ANI, FAN, DRA, ADV, MIS, MUC	8,4
7. WALL·E (2008)	FAM, ANI, ADV, SCI	8,4
8 Toy Story (1995)	FAM, ANI, FAN, ADV, COM	8,3
9. Up (2009)	FAM, ANI, ADV, COM, DRA	8,3
10. Toy Story 3 (2010)	FAM, ANI, FAN, ADV, COM	8,3
11. El castillo ambulante (2004)	FAM, ANI, FAN, ADV	8,2
12. Buscando a Nemo (2003)	FAM, ANI, ADV, COM, DRA	8,2
13. Klaus (2019)	FAM, ANI, FAN, ADV, COM	8,2
14. Children of Heaven (1997)	FAM, SPO, DRA	8,2
15. El chico (1921)	FAM, COM, DRA	8,2
16. Cómo entrenar a tu dragón (2010)	FAM, ANI, FAN, ACT, ADV	8,1
17. Ratatouille (2007)	FAM, ANI, FAN, ADV, COM	8,1
18. Harry Potter y las reliquias de la muerte: Parte 2 (2011)	FAM, FAN, ADV, MIS	8,1
19. Sonrisas y lágrimas (1965)	FAM, MUS, DRA, BIO	8,1
20. El mago de Oz (1939)	FAM, MUS, ADV, FAN	8,1
21. Monstruos, S.A. (2001)	FAM, ANI, FAN, ADV, COM	8,1
22. Del revés (Inside Out) (I) (2015)	FAM, ANI, FAN, ADV, COM, DRA	8,2
23. Mi vecino Totoro (1988)	FAM, ANI, FAN, COM	8,1
24. Siempre a tu lado (Hachiko) (2009)	FAM, BIO, DRA	8,1
25. El gigante de hierro (1999)	FAM, ANI, ACT, ADV, SCI, COM, DRA	8,1

Tabla 50. Largometrajes familiares mejor valorados en IMDb (Consultado el 24 de mayo de 2025)

El cine familiar o infantil es el único que apela en su denominación al *target* comercial. Se podría pensar que dicha categoría no es susceptible de ser reducida a unas coordenadas emocionales concretas, pero, como veremos y como el análisis de residuos evidencia, el familiar es un género ubicado en el reino de la Comedia en un territorio lindante con la Épica.

Tal y como anuncia la descripción de IMDb, en el listado de mejores filmes familiares aparecen fundamentalmente películas de animación, en concreto, 18 de 25. Estos 18 títulos comparten además la etiqueta de 'aventuras', y de estos 18, 12 poseen la etiqueta 'comedia', por lo que se puede afirmar que hoy el cine infantil o familiar está ubicado mayoritariamente en el territorio emocional situado entre la aventura épica y la comedia. Asimismo, 17 de los 25 títulos también aparecen en el listado de la 'fantasía', aunque bien podrían ser 21, ya que tanto *Buscando a Nemo*, como *Up* y *WALL-E* tienen evidentemente un carácter fantástico.

Los residuos positivos de 'animación', 'fantasía' y 'familiar', junto a la presencia de unos cuantos títulos en los listados de las tres categorías, demuestra que, en conjunto, la animación, el cine infantil y la fantasía maravillosa forman una constelación de géneros ubicada en una región entre la comedia y la épica, compartido también con las aventuras.

De los 7 filmes que no son de animación, encontramos otras tres aventuras fantásticas con supervillano —*¡Qué bello es vivir!* (*It's a Wonderful Life*, Frank Capra, 1946), *Harry Potter y las reliquias de la muerte* (*Harry Potter and the Deathly Hallows*, David Yates, 2011), *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939)— y cuatro comedias dramáticas que desarrollan su trama en torno a la familia: *El chico* (*The Kid*, Charles Chaplin, 1921), *Sonrisas y lágrimas* (*The Sound of Music*, Robert Wise, 1965), *Siempre a tu lado (Hachiko)* (*Hachi: a Dog's Tale*, Lasse Halström, 2009)y *Children of Heaven* (Majid Majidi, 1997).

Se observa, además, la dominancia de un tema y un valor sagrado:

1) *Trama de madurez o 'coming of age'*

   En conjunto, el cine infantil se caracteriza por tener un protagonista infantil o juvenil que debe enfrentarse a un reto a través del cual madura y alcanza el autoconocimiento. Constituyen lo que John Truby (2022), entre otros, denomina el género 'coming of age', correspondiente a la novela de aprendizaje o *Bildungsroman* literario. A veces ocurre, como en *Up* o *¡Qué bello es vivir!* que el protagonista no es un niño sino un adulto, pero en cualquier caso se trata de un personaje que debe madurar a través de una prueba.

   En el caso de *¡Qué bello es vivir!*, George Bailey debe aprender a aceptar la realidad y renunciar a sus sueños de juventud. Para ello, el ángel de segunda clase Clarence le sumerge en una pesadilla en la que George presencia lo que hubiese sido de su familia y amigos sin su existencia. George descubre cómo Bedford Falls se ha convertido en Pottersville, una ciudad a imagen y semejanza del malvado banquero Sr. Potter, que ha mandado a la calle a cientos de familias a la que George habría ayudado desde su compañía de empréstitos. Es esa visión la que genera el cambio en George, quien, en su epifánico regreso, saluda con desbordante alegría todo aquello que aborrecía antes de la visita del ángel. El mismo patrón opera en *El mago de Oz*, con cuatro personajes —Dorothy y sus tres acompañantes— que deben madurar, ya sea ganándose un corazón, un cerebro, una buena dosis de coraje o, en el caso de Dorothy, aceptando la insípida realidad de Kansas y la inexistencia de verdaderos magos. También figura en la relación de mejores películas familiares la última entrega de la saga Harry Potter. En ella, el joven mago se prepara para el duelo final con lord Voldemort, para lo cual aspira a conseguir previamente la inmortalidad gracias al dominio de las reliquias de la Muerte. Pero cuando va a enfrentarse a lord Voldemort descubre que él mismo es un horrocrux de su némesis, es decir, que Harry es parte de Voldemort y que solo logrará acabar con él asumiendo su mortalidad. Esta aceptación de la propia muerte es la gran prueba de crecimiento a la que se enfrenta el héroe.

   En todos los casos se observa cómo la prueba de madurez consiste en aprender a renunciar: a la inmortalidad, a los sueños de juventud, a un lugar más allá del 277arcoiris. El héroe renuncia a su objetivo y el vacío que deja la ambición es cubierto por el amor familiar.

2) *El amor familiar*

   Es el otro rasgo significativo del cine infantil o familiar, el valor sagrado puesto en juego en el recorrido narrativo del héroe.

Lo observamos en los cuatro filmes dramáticos que figuran en la lista. En ellos, los personajes luchan por mantener unida la familia contra los obstáculos que la amenazan. En *El chico*, esa amenaza son los servicios sociales que quieren llevarse al niño huérfano del hogar de Charlot; en *Sonrisas y lágrimas*, son los nazis los que amenazan la integridad de la familia; y *Siempre a tu lado (Hachiko)*, la historia de lealtad y amor de Hachi hacia Parker (Richard Gere) ofrece otra historia del amor incondicional propio de la familia. Importa poco que Hachi sea un perro, o que Charlot no sea el verdadero padre del chico, lo relevante es el vínculo de naturaleza familiar que se forja entre los personajes.

También observamos este amor familiar en la mayoría de comedias de aventura que integran el grueso de la categoría. Se encuentra en el deseo de Dorothy de regresar a Kansas con su familia, en la búsqueda que hace Chihiro de sus padres, o la que hace Marlin de su hijo Nemo, en el inopinado vínculo abuelo-nieto que se genera en *Up*, en la reconciliación de Riley con sus padres, o la amistad inquebrantable entre WALL-E y Eva o entre los juguetes de *Toy Story*. De singular relevancia es *¡Qué bello es vivir!*, con la arquetípica imagen final de George y su familia, y todos los amigos celebrando la victoria sobre el malvado Potter. Quizá esta imagen (y este relato) sintetice mejor que ninguna otra el espíritu del filme familiar, en el que el hogar se erige como lugar de regreso del héroe en su camino de madurez.

3.2.3.2.5 Comedia

En el análisis de correspondencias género-reino, la 'comedia' aparece relacionada con el 'musical' (65), el 'romance' (60), el cine 'familiar' (46), la 'animación' (31), la 'fantasía' (23) y el 'deporte' (6). Asimismo, presenta residuos prácticamente nulos con las aventuras (-0,5).

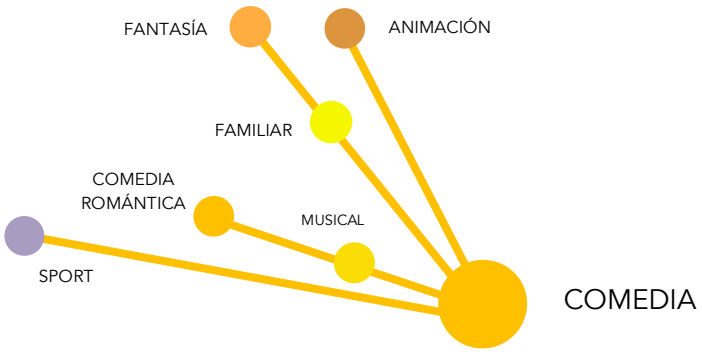


Imagen 58. Conexiones genéricas de la 'comedia'.

Para IMDb, la comedia es un género subjetivo en el que «prácticamente todas las escenas incluyen personajes que participan en experiencias humorísticas o cómicas. La comedia puede ser exclusivamente para el espectador, a expensas de los personajes del título, o ser compartida con ellos» (*IMDb | Genres*, s. f.). Se trata de una definición casi tautológica que aporta poco al concepto y que se define mejor a través de los arquetipos.

Como arquetipos de la comedia, IMDb propone *Con faldas y a lo loco* (*Some Like it Hot*, Billy Wilder, 1959), *Cuando Harry encontró a Sally* (*When Harry Mets Sally…*, Rob Reiner, 1989) y *La*

boda de mi mejor amiga (*Bridesmaids*, Paul Heig, 2011). Las 50 comedias mejor valoradas —con un mínimo de 25 000 votos— en IMDb son los siguientes:

COMEDIAS MEJOR VALORADAS EN IMDb

FILM	ETIQUETAS	RATE
1. La vida es bella (1997)	COM, ROM, DRA, WAR	8,6
2. Regreso al futuro (1985)	COM, SCI, ADV	8,5
3. Intocable (2011)	COM, DRA	8,5
4. Tiempos modernos (1936)	COM, ROM, DRA	8,5
5. Luces de la ciudad (1931)	COM, ROM, DRA	8,5
6. Spider-Man: Un nuevo universo (2018)	COM, ANI, FAN, FAM, ACT, ADV, SCI	8,4
7. El gran dictador (1940)	COM, DRA, WAR	8,4
8. Toy Story (1995)	COM, ANI, FAN, FAM, ADV	8,3
9. Amelie (2001)	COM, ROM	8,3
10. Up (2009)	COM, ANI, FAM, ADV, DRA	8,3
11. ¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú (1964)	COM, WAR	8,4
12. Toy Story 3 (2010)	COM, ANI, FAN, FAM, ADV	8,3
13. Cantando bajo la lluvia (1952)	COM, ROM, MUS	8,3
14. El apartamento (1960)	COM, DRA, ROM	8,3
15. El lobo de Wall Street (2013)	COM, DRA, CRI, BIO	8,2
16. El show de Truman (1998)	COM, DRA	8,2
17. Snatch, cerdos y diamantes (2000)	COM, CRI	8,2
18. Green Book (2018)	COM, DRA, BIO, MUC	8,2
19. Buscando a Nemo (2003)	COM, ANI, FAM, ADV	8,2
20. Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores (1975)	COM, ADV, FAN	8,2
21. Con faldas y a lo loco (1959)	COM, ROM, MUC	8,2
22. El golpe (1973)	COM, DRA, CRI	8,2
23. Klaus (2019)	COM, FAN, ANI, FAM, ADV	8,2
24. El chico (1921)	COM, DRA, FAM	8,2
25. El moderno Sherlock Holmes (1924)	COM, ROM, ACT	8,2
26. El gran hotel Budapest (2014)	COM, DRA	8,1
27. El gran Lebowski (1998)	COM, CRI	8,1
28. Cuenta conmigo (1986)	COM, ADV, CRI	8,1
29. Tres anuncios en las afueras (2017)	COM, CRI, DRA	8,1
30. El club de los poetas muertos (1989)	COM, DRA	8,1
31. Ratatouille (2007)	COM, ANI, FAN, FAM, ADV	8,1
32. Monstruos, S.A. (2001)	COM, ANI, FAN, FAM, ADV	8,1
33. Antes del amanecer (1995)	COM, DRA, ROM	8,1
34. Del revés (Inside Out) (I) (2015)	COM, ANI, FAN, FAM, ADV, DRA	8,1
35. Lock & Stock (1998)	COM, CRI	8,1
36. Relatos salvajes (2014)	COM, THR, DRA	8,1

37. Mi vecino Totoro (1988)	COM, ANI, FAN, FAM	8,1
38. El gigante de hierro (1999)	COM, ANI, FAM, ACT, ADV, SCI, DRA	8,1
39. Mary and Max (2009)	COM, ANI, DRA	8,1
40. Sucedió una noche (1934)	COM, ROM	8,1
41. Luna de papel (1973)	COM, DRA, CRI	8,1
42. Caballero sin espada (1939)	COM, DRA	8,1
43. La quimera del oro (1925)	COM, ROM, DRA, ADV, WES	8,1
44. Ser o no ser (1943)	COM, ROM, WAR	8,1
45. El maquinista de la General (1926)	COM, ACT, ADV, DRA, WAR	8,1
46. El tiempo de los gitanos (1988)	COM, CRI, DRA, FAN	8,1
47. El circo (1928)	COM, ROM, FAM	8,1
48. La princesa prometida (1987)	COM, ROM, ADV, FAN, FAM	8
49. Guardianes de la galaxia (2014)	COM, ACT, ADV, SCI	8
50. Zootrópolis (2016)	COM, ACT, ADV, ANI, FAM, CRI	8

Tabla 51. Comedias mejor valoradas por los usuarios de IMDb (Consultado el 31 de mayo de 2025)

El de la 'comedia' es uno de los cuatro macrogéneros en que organiza los largometrajes IMDb. La enorme cantidad de tipos de comedia que no tienen etiqueta genérica impulsa al portal a pedir a los usuarios que incluyan palabras clave que describan con mayor concreción el tipo de humor construido por el autor (por ejemplo, «parodia, ironía, payasadas, sátira, comedia negra, escena cómica, etc.» (*IMDb | Genres*, s. f.)).

En el amplio género de la comedia se pueden observar varios tipos de entidad suficiente como para ser considerados como subgéneros. Estos pueden organizarse en dos grupos en función del mecanismo semiótico que opere. Recordemos que la alegría podía ser eufórica (cuando lírica y narrativamente «es lo que debe ser») o humorística (cuando se producía la doble negación: «no es lo que no debe ser»). Junto a estas dos modalidades emocionales, introducimos una tercera que se sitúa a medio camino entre la alegría y la tristeza, y que se concreta en la comedia dramática.

Por tanto, organizaremos los distintos subgéneros cómicos en tres tipos esenciales de la comedia: la comedia eufórica, la comedia humorística y la comedia dramática.

1. Comedia eufórica (32)

La comedia eufórica funciona con un mecanismo semiótico en el que el *yo real* del espectador coincide con su *yo ideal*, es decir, que en la narración ocurre, sucede, «es lo que debe ser».

1.1. Comedia de aventuras / Comedia familiar (18)

Gran parte de las comedias de aventuras son de tipo familiar (15), que ya han sido comentadas en el correspondiente apartado.

Entre las comedias de aventuras no clasificadas dentro de las familiares encontramos tres títulos: *Regreso al futuro* (*Back to the Future*, Robert Zemeckis, 1985), *Cuenta conmigo* (*Stand by Me*, Rob Reiner, 1986) y *La princesa prometida* (*The Princess Bride*, Rob Reiner, 1987), que bien podrían considerarse familiares, tanto por su tono jovial, como por estar protagonizadas por niños o adolescentes. También tienen otro elemento característico de las comedias familiares, que es la trama de madurez que atraviesa a sus personajes. En *Regreso al futuro*, es el padre de Marty el que experimenta esta

transformación al enfrentarse a Beef y perder el miedo propio de la infancia. En *Cuenta conmigo*, los cuatro amigos llevan a cabo su particular odisea a través del bosque para encontrarse cara a cara con la muerte y la vida adulta. Y en *La princesa prometida*, un abuelo cuenta a su nieto un cuento maravilloso con el que crecer y madurar.

En este apartado también podrían estar incluidas perfectamente la series de *Indiana Jones* o *Star Wars* y clásicos del cine de aventuras como *La reina de África* (*The African Queen*, John Huston, 1951). En ellas, los motivos clásicos del cine de aventuras adulto —la venganza, el poder y la búsqueda del tesoro— se complementan con una trama de madurez o autoconocimiento que, como hemos visto, siempre gravita en torno a la familia. En *Indiana Jones y la última cruzada* (*Indiana Jones and the Last Cruzade*, Steven Spielberg, 1989), Indiana debe madurar renunciando al Santo Grial para así poder aceptar la mano de su padre, y en *Star Wars*, Luke debe enfrentarse a la mayor prueba de madurez imaginable: asumir que el mal anida dentro de él, que su padre es la misma encarnación del mal. También en *La reina de África*, Charlie Allnutt (Humphrey Bogart) atraviesa un arco semejante al convertir su relación solitaria y dominante hacia la Reina de África (el barco con el que atraviesa el río Congo) por el amor desprendido y comprometido hacia Rose, la auténtica 'Reina de África'.

Este desplazamiento de los motivos, desde la venganza y el poder a la madurez personal tiene una correspondencia emocional, de tal forma que se observa el mismo desplazamiento desde la épica adulta gobernada por la ira hacia la comedia familiar teñida de alegría.

1.2. Comedia romántica (14)

Ver apartado Comedia romántica.

2. Comedia dramática (25)

Como su propio nombre indica, la comedia dramática se sitúa entre la tristeza del drama y la alegría de la comedia. IMDb señala que la etiqueta 'comedia dramática' «puede usarse para categorizar títulos con matices cómicos clasificados en el género dramático, pero no necesariamente en el género de comedia» (*IMDb | Genres*, s. f.).

La realidad es que IMDb clasifica con ambas etiquetas (drama y comedia) a muchos filmes: la mitad (25) de las 50 mejores comedias aparecen catalogadas también como dramas. Basta con examinar algunos de los títulos para comprobar el amplio espectro que recoge el término: desde dramas con elementos cómicos —*El club de los poetas muertos* (*Dead Poets Society*, Peter Weir, 1989), *Luna de papel* (*Paper Moon*, Peter Bogdanovich, 1973), *El show de Truman* (*The Truman Show*, Peter Weir, 1998), *Green Book* (Peter Farrelly, 2018)— hasta comedias con un fondo dramático —*El gran hotel Budapest* (*The Grand Budapest Hotel*, Wes Anderson, 2014), *Up*, *El lobo de Wall Street* (*The Wolf of Wall Street*, Martin Scorsese, 2013), *La vida es bella* (*La vita è bella*, Roberto Benigni, 1997)—. Sería necesario un análisis tonal de cada uno de los filmes para ver con precisión cuál es su composición emocional. No obstante, en un examen superficial podemos observar la amplitud del espectro.

Destacan por la unidad de tono y el estilo reconocible las películas de Charles Chaplin. En el listado figuran seis obras maestras: *El chico* (*The Kid*, Charles Chaplin, 1921), *Luces de la ciudad* (*City Lights*, Charles Chaplin, 1931), *Tiempos modernos* (*Modern Times*, Charles Chaplin, 1936), *El gran dictador* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940), *La quimera del oro* (*The Gold Rush*, Charles Chaplin, 1925) y *El circo* (*The Circus*, Charles Chaplin, 1928). Todas ellas se caracterizan por un extraordinario equilibrio

emocional entre el drama profundo y la comedia física que sitúan al director inglés en unas coordenadas emocionales muy precisas. En sus filmes, el objeto de deseo de sus personajes siempre es el amor, ya sea amor romántico (*Luces de la ciudad*, *Tiempos modernos*, *El circo* o *La quimera del oro*), amor familiar (*El chico*) o el amor universal a toda la humanidad de *El gran dictador*. Y en todas ellas, el amor es algo anhelado y no conseguido, lo que les da a sus obras un fondo trágico muy característico.

3. Comedia humorística (14)

La comedia humorística funciona con el mecanismo semiótico en el que el *yo ideal* no coincide con el *yo real*, es decir, el sujeto nunca consigue el objeto de deseo. Aun así, la comedia humorística acepta estas decepciones y fracasos desde una actitud que busca la integración y el amor. Uno de los rasgos característicos de la comedia humorística es la ruptura de los códigos semióticos habituales: el poderoso es débil y el monstruo es bueno (comedia paródica y satírica), las leyes son quebrantadas y la muerte no es algo terrible (comedia negra), la lógica del discurso se rompe (comedia absurda o surrealista). Las diferentes variedades que presentamos a continuación responden a matices. En realidad, se trata de categorías muy próximas entre sí que se solapan unas con otras.

3.1. Comedia física o slapstick (7)

La comedia física es un recurso estilístico sobre el que se construye el humor de muchas comedias. Su frecuencia en los inicios del cine derivó en el nacimiento de un subgénero: el *slapstick*. El término de etimología inglesa —significa literalmente bofetada-palo— hace referencia al artilugio de madera que se utilizaba en la *commedia dell'arte* para simular el ruido de bofetadas y golpes. Con él se alude al recurso cómico construido a partir del daño físico que experimentan los personajes: bofetadas, golpes, aplastamientos, caídas, disparos, explosiones, etc.

Se trata de un subgénero de origen teatral creado por el actor y empresario de *music-hall* Fred Karno, con quien se formaron, entre otros, Charles Chaplin y Stan Laurel. El *slapstick* está, pues, ligado al cine mudo y a las figuras del propio Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd, Fatty Arbuckle, Stan Laurel y Oliver Hardy (el Gordo y el Flaco), Ben Turpin o Mack Senett y sus *Keystone cops*. Entre las 50 mejores comedias de IMDb encontramos seis (6) filmes de Charles Chaplin —*Tiempos modernos*, *El gran dictador*, *Luces de la ciudad*, *El circo*, *El chico* y *La quimera del oro*— y dos (2) de Buster Keaton —*El moderno Sherlock Holmes* y *El maquinista de la General*—, lo cual demuestra la vigencia del *slapstick* como arquetipo formal de la comedia.

El *slapstick* no es exclusivo de la época muda. Encontramos muestras de humor físico en la mayoría de las comedias paródicas o caricaturescas (Campos, 1997, p. 21), como las protagonizadas por Jerry Lewis —*Lío en los grandes almacenes* (*Who's Minding the Store*, Frank Tashlin, 1963), *El profesor chiflado* (*The Nutty Professor*, Jerry Lewis, 1963), por ejemplo—, Jacques Tati —*Mi tío* (*Mon Oncle*, Jacques Tati, 1958), *Playtime* (Jacaques Tati, 1967)—, Peter Sellers —*El guateque* (*The Party*, Blake Edwards, 1968), *La pantera rosa* (*The Pink Panther*, Blake Edwards, 1963)— o Jim Carrey —*La máscara* (*The Mask*, Chuck Russell, 1994), *Ace Ventura: un detective diferente* (*Ace Ventura: Pet Detective*, Tom Shadyac, 1994), *Dos tontos muy tontos* (*Dumb and Dumber*, Peter Farrelly, Bob Farrelly, 1994)—. Incluso en la *screwball comedy* abunda este recurso cómico. Podemos encontrar ejemplos de ello en *Luna nueva*, *Historias de Filadelfia* o *Las tres noches de Eva*, de Preston Sturges, quien ya afirmaba el poder del *slapstick* en su decálogo sobre la comedia: «una buena caída, mejor que ninguna otra cosa» (Huerta Floriano, 2019, p. 63).

3.2. Comedia grotesca, surrealista o absurda

Grotesco, surrealista, absurdo son tres adjetivos calificativos que hacen referencia a una misma región creativa. Los términos se diferencian por ciertos matices que inciden en un aspecto concreto de la región: lo surrealista hace referencia al movimiento histórico que cultivó con mayor conciencia este territorio; lo absurdo subraya las estructuras lógicas empleadas; y lo grotesco incide en el efecto emocional de dichas estructuras. Dentro de la comedia grotesca, surrealista o absurda se integran las obras en las que se subvierte la lógica de la realidad o de las convenciones sociales, desmontando la construcción de sentido habitual del discurso para mostrar su absurdo. Se trata de un tipo de comedia profundamente intelectual en el que la palabra y el lenguaje iconográfico empleados destruyen los códigos habituales para volverlos ininteligibles.

La comedia absurda nos sitúa ante «una realidad que es extraña y familiar a la vez» (Berger, 1999). Su carácter ambiguo sitúa este tipo de comedia muy próximo al terror. De hecho, lo grotesco es «la categoría estética que depende de la combinación de la risa y el horror». (Roas, 2011, p. 67). Lo grotesco se fundamenta en la exageración, una reconstrucción desfigurada de la naturaleza y una unión de objetos o conceptos incompatible con nuestra experiencia cotidiana (Pavis, 2002), elementos característicos del monstruo. Este carácter dual de lo grotesco lleva a Sánchez Hernández (2021, p. 197-199) a distinguir dos tipos de grotesco: lo grotesco festivo, que vincula con la comprensión de lo inferior y la superación del miedo; y lo grotesco desesperanzado, que la autora ilustra como un descenso a los infiernos y que se encuentra más próximo al terror que a la comedia.

En el apartado de la comedia que nos ocupa, lo grotesco es entendido, obviamente, como un grotesco festivo. Comedia grotesca o absurda es la de los hermanos Marx, José Luis Cuerda, Jacques Tati o los Monty Python, que apenas tienen representación entre las mejores comedias para los usuarios de IMDb. De los hermanos Marx, las películas mejor valoradas son *Una noche en la ópera* (7,8) y *Sopa de ganso* (7,7), que sí aparecen en la relación de musicales. La obra maestra de Jacques Tati *Playtime* (1968) alcanza también un 7,8 de valoración a partir de 29 000 votaciones, mientras que *Amanece que no es poco* (José Luis Cuerda, 1989) se queda en el 7,4 con 4 500 votos. La infrarrepresentación de la comedia grotesca no responde a su importancia histórica, pero sí demuestra el signo de unos tiempos en los que se valora más la comedia eufórica, ya sea familiar o de aventuras.

En esta región podríamos considerar también algunos largometrajes de terror que, en lugar de asustar, provocan la risa y el asco, como por ejemplo, *Los cazafantasmas* (*Ghostbusters*, Ivan Reitman, 1984) o *Bitelchús* (*Beetlejuice*, Tim Burton, 1988), filmes que transitan esa región limítrofe entre el Suspense y la Comedia.

3.3. Comedia burlesca, paródica o satírica (2)

También en este grupo encontramos términos muy similares que hacen referencia a la misma región creativa. Si la burla es «acción, ademán o palabras con que se procura poner en ridículo a alguien o algo», una parodia es una «imitación burlesca» y una sátira es un «discurso o dicho agudo y mordaz, dirigido a censurar o ridiculizar» (Real Academia Española, s. f.-a). Los tres términos tienen por objeto ridiculizar a una víctima, es decir, tienen un componente de lucha que no busca tanto la comunión con el Otro mediante la victoria épica, sino a través de la degradación cómica. La sátira intenta reducir el poder del Otro mediante una representación exagerada que

pone el foco en su verdadera naturaleza. De hecho, en sus orígenes, la sátira era una especie de maldición, es decir, una invectiva o insulto mágico cuyos efectos «iban mucho más allá del bochorno social para alcanzar el poder destructivo de la magia negra» (Berger, 1999, p. 258).

Como sucede con la comedia grotesca —y la parodia se puede considerar un subtipo de ella—, se observa cómo la parodia es una forma cómica de menor prestigio que otras formas más cultivadas y mejor valoradas, pues apenas encontramos un par de muestras entre las mejores comedias de IMDb: *Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores* (*Monty Python and the Holy Grail*, Terry Jones, Terry Gilliam, 1977) y *El gran dictador* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940).

No figura *La vida de Brian* (*Monty Python's Life of Brian*, Terry Jones, 1978), ni ninguna de las parodias de Mel Brooks —*El jovencito Frankenstein* (*Young Frankenstein*, Mel Brooks, 1974), *Sillas de montar calientes* (*Blazing Saddles*, Mel Brooks, 1974), *La loca historia de las galaxias* (*Spaceballs*, Mel Brooks, 1987)— o Jim Abrahams —*Aterriza como puedas* (*Airplane!*, David Zucker, Jerry Zucker, Jim Abrahams, 1980), *Agárralo como puedas* (*The Naked Gun: From The Files f Police Squad*, David Zucker, 1988)—, aunque hay que señalar que todas ellas tienen valoraciones por encima de 7,5. Entre las muy cultivadas parodias del género de terror —la serie *Scary movie*—, solo figura *Zombies Party… una noche de muerte* (*Shaun of the Dead*, Edgar Wright, 2004). Tampoco encontramos al inspector Clouseau de *La pantera rosa*, ni las parodias que llevó a cabo Woody Allen de los grandes directores europeos[56].

Si la comedia es un discurso exagerado y distanciado sobre la realidad, la parodia es un discurso sobre una parte muy concreta de la realidad, la constituida por el conjunto de los discursos, ya sean representaciones artísticas o manifestaciones individuales de la personalidad. La parodia opera sobre un referente cultural concreto. Así, se parodian estilos, géneros y personajes, tanto reales (Hitler o Mussolini en *El gran dictador*), como imaginarios (Frankenstein, Jesucristo o el rey Arturo). En concreto, la parodia modifica el tono épico o de suspense de estos discursos, los desviste de gravedad y pompa. En definitiva, los «desempodera» y envuelve con una mirada de alegre ligereza que iguala al objeto con el sujeto. De esta forma, transforma el miedo en humor mediante un cambio de la actitud o mirada de los personajes hacia los acontecimientos narrados. Ya no es tan terrible morir a manos de una criatura monstruosa, en un accidente aéreo o en la cruz, hay que mirar siempre «el lado luminoso de la vida» (Jones, 1979, m. 01:29:28). La parodia es, pues, un cambio radical de tono con respecto a la épica o el suspense adoptados habitualmente ante unos acontecimientos concretos (una caída, una muerte, un duelo, un monstruo).

La parodia está muy próxima tonalmente a otros subgéneros cómicos como el *slapstick*, la comedia absurda o la comedia negra. Los cuatro ocupan una región del espacio fílmico que linda con el reino del miedo.

3.4. Comedia negra (6)

La comedia negra es un subgénero temático de la comedia que pone en juego la muerte o la violación de la ley sin el valor que esta tiene en la épica o el *thriller*.

[56] Por ejemplo, Bergman y Eisenstein aparecen en un ejercicio de intertextualidad cómica en *La última noche de Boris Grushenko* (1975), y Antonioni experimenta el mismo proceso en *Todo lo que quiso saber sobre el sexo y nunca se atrevió a preguntar* (1972).

Tonalmente, se ubica en la misma región que la comedia grotesca o la burlesca. A diferencia de estas, la comedia negra no excede los límites de la realidad, o si lo hace es dentro de lo real verosímil. La deformación de los códigos semióticos aquí es menor.

Así como la parodia transforma fundamentalmente el tono de la épica y el suspense, la comedia negra transforma el tono del drama. Morir no es terrible, nos viene a decir, es incluso divertido. Entre las 50 mejores comedias de IMDb encontramos 6 títulos de comedia negra: *La vida es bella*, *¿Teléfono rojo?, volamos hacia Moscú*, *El gran Lebowski* (*The Great Lebowski*, Joel Coen, Ethan Coen, 1998), *Relatos salvajes* (Damián Schifron, 2014), *Lock & Stock* (*Lock, Stock and Two Smoking Barrels*, Guy Ritchie, 1998) y *Tres anuncios en las afueras* (*Three Billboards Outside bbing, Missouri*, Martin McDonagh, 2017). Así, *La vida es bella* y *¿Teléfono rojo?* hacen comedia del género bélico. *El gran Lebowski*, *Tres anuncios en las afueras* y *Lock & Stock*, por su parte, hacen comedia del *noir*. Como se puede observar, la diferencia entre la comedia negra y la parodia o la comedia satírica es una cuestión de grado. Bien se podría considerar *El gran Lebowski* una parodia de *El sueño eterno* y *¿Teléfono rojo?* una sátira de la Guerra fría. Los límites siempre son difusos y las zonas de transición entre categorías, amplias.

A los títulos que parecen en el listado de IMDb podríamos añadir varios clásicos de los años 40 y 50 que iniciaron el subgénero: *Arsénico por compasión* (*Arsenic and Old Lace*, Frank Capra, 1944), *Ocho sentencias de muerte* (*Kind Hearts and Coronets*, Robert Hammer, 1949) y *El quinteto de la muerte* (*The Ladykillers*, Alexander Mackendrick, 1955).

3.2.3.3 Constelaciones genéricas en torno al Suspense

Dos géneros presentan una fuerte correlación con el '*thriller*' o 'suspense': el 'terror' (-65, -13, -19, **119**) y el 'misterio' (-10, -44, -29; **92**). De hecho, son los géneros que presentan la asociación más fuerte con cualquier reino. Asimismo, presentan correlación con el '*thriller*' tanto el '*noir*' (**12**, -18, -12, **16**), a mitad de camino entre el suspense y el drama, y el 'criminal' (-8, -58, **26**, **50**), ubicado entre el suspense y la épica.

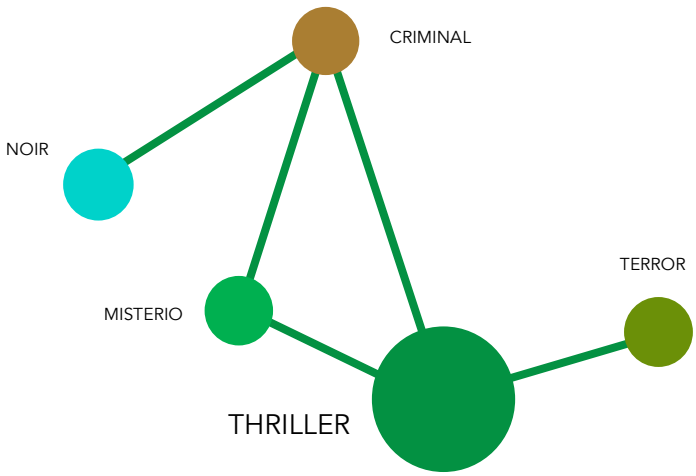


Imagen 59. Constelación del Suspense, el reino del miedo.

3.2.3.3.1 Terror

En el análisis de correspondencias género-reino, el terror aparece relacionado con el '*thriller*' (-65, -13, -19, **119**). Además, está relacionado positivamente con la 'ciencia ficción' (24), el 'misterio' (39) y, en mucha menor medida, la 'fantasía' (3).

Para IMDb, el terror es un género subjetivo. Para que una película sea de terror «debe contener numerosas escenas consecutivas con personajes que desarrollen una narrativa aterradora o repugnante». (*IMDb | Genres*, s. f.).

Por su proximidad al *thriller*, IMDb advierte que no debe confundirse con este, pues el *thriller* o suspense no se basa en el miedo o la repugnancia, consideración que no se comparte en esta tesis.

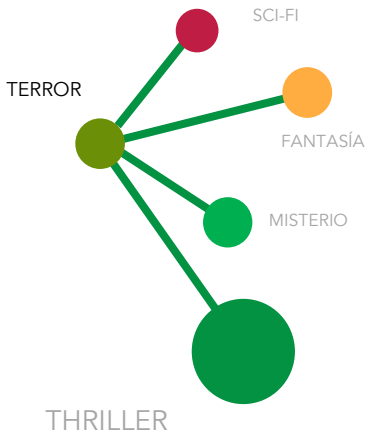


Imagen 60. Conexiones genéricas del 'terror'.

Como arquetipos del género, IMDb propone *El resplandor* (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980), *Halloween* (John Carpenter, 1978) y *Un lugar tranquilo* (*A Quiet Place*, John Krasinski, 2018). Las 25 películas de terror mejor valoradas —con un mínimo de 25 000 votos— en IMDb son los siguientes:

MEJORES LARGOMETRAJES DE TERROR EN IMDb

FILM	ETIQUETAS	RATE
1. El silencio de los corderos (1991)	HOR, THR, CRI, DRA	8,6
2. Alien, el octavo pasajero (1979)	HOR, SCI	8,5
3. Psicosis (1960)	HOR, THR, MIS, DRA	8,5
4. El resplandor (1980)	HOR, DRA	8,4
5. Aliens: el regreso (1986)	HOR, THR, ACT, ADV, SCI	8,4
6. La cosa (El enigma de otro mundo) (1982)	HOR, SCI, MIS	8,2
7. Los pecadores (2025)	HOR, THR, ACT, DRA	8,1
8. Tiburón (1975)	HOR, THR, ADV, DRA	8,1
9. El exorcista (1973)	HOR	8,1
10. Las diabólicas (1955)	HOR, THR, MIS, CRI, DRA	8,1
11. La semilla del diablo (1968)	HOR, DRA	8
12. ¿Qué fue de Baby Jane? (1962)	HOR, THR, DRA	8
13. El gabinete del Dr. Caligari (1920)	HOR, THR, MIS	8
14. Zombies Party (Una noche... de muerte) (2004)	HOR, COM	7,9
15. King Kong (1933)	HOR, ADV	7,9
16. Déjame salir (I) (2017)	HOR, THR, MIS	7,9
17. Depredador (1987)	HOR, ACT, ADV, SCI	7,8
18. El doctor Frankenstein (1931)	HOR, THR, SCI, DRA	7,8
19. Déjame entrar (2008)	HOR, FAN, ROM, DRA	7,7

20. Nosferatu (1922)	HOR, FAN	7,9
21. La noche de los muertos vivientes (1968)	HOR, THR	7,9
22. Zombi: El regreso de los muertos vivientes (1978)	HOR, THR	7,8
23. La parada de los monstruos (1932)	HOR, DRA	7,8
24. La novia de Frankenstein (1935)	HOR, SCI, DRA	7,8
25. Godzilla Minus One (2023)	HOR, ACT, ADV, SCI, DRA	7,7

Tabla 52. Largometrajes de terror mejor valorados en IMDb (Consultado el 24 de mayo de 2025)

Bajo la etiqueta de 'horror', que en español traducimos por 'terror', IMDb recoge las películas que generan una sensación de miedo y repugnancia. Antes de comenzar a examinar los títulos mejor valorados en esta categoría, es necesario reflexionar sobre dos aspectos interrelacionados: primero, la traducción del inglés 'horror' al español 'terror'; y segundo, la pertinencia de que miedo y asco vayan de la mano en la misma categoría.

En inglés, 'horror' y 'terror' no significan exactamente lo mismo y pueden admitir matices que los convierten en fenómenos de naturaleza diametralmente opuesta:

> El horror y el terror son tan opuestos entre sí que el primero expande el alma y despierta las facultades dormidas hacia las esferas más altas de la existencia; el otro, la contrae, la congela y la aniquila por completo. […] ¿Dónde reside la gran diferencia entre el horror y el terror, sino en la incertidumbre y la oscuridad?[57]
>
> (Traducido de Radcliffe, 1826, p. 150)

Esta distinción entre horror y terror a la que hace referencia la escritora Ann Radcliffe es similar a la que Hitchcock realizó en 1962 entre suspense y sorpresa (Truffaut, 2011, p. 61). En el suspense, el espectador teme por lo que pueda pasar fruto de la imaginación alimentada por el artista, mientras que con la sorpresa, en su concepción más burda y grosera, el espectador no experimenta mayor emoción que el puro susto. Stephen King también señalaba la necesidad de distinguir el miedo del asco cuando afirmaba: «Reconozco el terror como la principal emoción, así que trato de aterrorizar al lector. Pero si me parece que no puedo aterrorizarle, voy a intentar horrorizarle, y si veo que no puedo horrorizarle, intentaré asquearle. No estoy orgulloso» (King, 2016, p. 54-55).

Los tres pares de opuestos mencionados —terror/horror, suspense/sorpresa, miedo/asco—, si bien apelan a diferentes aspectos de la experiencia, hacen referencia a dos maneras de aproximarse al género de terror que encontramos desde los inicios de la novela gótica en el siglo XVIII. En ella y en gran parte de la literatura fantástica del XIX, miedo y asco han ido de la mano (Carroll, 2005, pp. 52-61), con descripciones de monstruos que producían en el lector una sensación en la que se combinaban el miedo y el asco. Sin embargo, estas dos emociones básicas no son idénticas y aunque casi siempre hagan acto de aparición conjuntamente, es necesario describir la existencia de dos territorios notablemente diferenciados: el terror propiamente dicho y el *gore*, género del asco.

[57] Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them. […] where lies the great difference between horror and terror, but in the uncertainty and obscurity? (Radcliffe, 1826, p. 150)

En el terror, la emoción principal es el miedo basado en la expectativa. Así, en las películas de terror se teme por lo que pueda suceder, no por lo sucedido. La dilatación del tiempo y la presencia constante de una amenaza, real o imaginaria, son elementos indispensables de cualquier escena de terror. El ejemplo de la bomba bajo la mesa con el que Hitchcock ilustra la diferencia entre suspense y sorpresa lo explica a la perfección. El tictac del temporizador genera un temor por la futura explosión, aunque esta finalmente no se produzca. En cambio, si la bomba estalla, a partir de ese momento la emoción cambia completamente de naturaleza, la expectativa desaparece y el acto de un cuerpo despedazado producirá desolación o una profunda repugnancia.

Terror

Terror es la categoría genérica que presenta la asociación más fuerte a un determinado reino, en este caso, el Suspense. Junto al misterio y el *thriller*, constituye una unidad emocional asociada al miedo en sus diferentes intensidades, siendo la más elevada la del terror y la más moderada la del misterio.

El terror es el único género con nombre de emoción y, como la definición de IMDb aclara, busca provocar el miedo o la repugnancia en el espectador de la manera más intensa posible. El mecanismo habitual de estos filmes es la presencia de un personaje maléfico, ya sea de naturaleza realista o fantástica, que amenaza a un protagonista convertido en víctima. Su proximidad con el reino de la Épica se manifiesta en su conexión con la ciencia ficción, género en el que la víctima suele convertirse en héroe. Dicho en términos emocionales, cuando el miedo se convierte en coraje, el terror se vuelve épico. De ahí que algunos filmes se sitúen a caballo entre la épica y el terror, como sucede en *Alien, el octavo pasajero* (*Alien*, Ridley Scott, 1979), *Tiburón* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975)o *Depredador* (*Predator*, John McTiernan, 1987).

Dentro del heterogéneo conjunto de títulos que componen el listado de IMDb, podemos encontrar diferentes grupos en función del medio utilizado para provocar miedo.

1. El primero y más evidente es el monstruo o criatura fantástica (13), grupo en el encontramos a *Alien, el octavo pasajero*, *Aliens, el regreso* (*Aliens*, James Cameron, 1978), *La cosa* (*The Thing*, John Carpenter, 1982), *Depredador*, *El doctor Frankenstein* (*Frankenstein*, James Whale, 1931), *La novia de Frankenstein* (*Bride of Frankenstein*, James Whale, 1935) y *Godzilla Minus One* (Takashi Yamazaki, 2023). A este grupo podemos añadir un subgrupo de animales con capacidades extraordinarias —*Tiburón* y *King Kong* (Merian C. Cooper, Ernest Schoedsack, 1933)— y otro de zombis y vampiros, criaturas humanas a medio camino entre la vida y la muerte, de naturaleza claramente fantástica: *Los pecadores* (*Sinners*, Ryan Coogler, 2025), *Nosferatu* (*Nosferatu, eine ymphonie s Grauens*, F.W. Murnau, 1922), *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*, George A. Romero, 1968), *Zombi: el regreso de los muertos vivientes* (*Dawn of the Dead*, George A. Romero, 1979). En total son 13 filmes, la mitad de la antología de IMDb.
2. El segundo grupo está integrado por los asesinos (6): *El silencio de los corderos* (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991), *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcok, 1960), *Las diabólicas* (*Les diaboliques*, Henri-Georges Clouzot, 1955), *¿Qué fue de Baby Jane?* (*What Ever Happened To Baby Jane*, Robert Aldrich, 1962), *Déjame salir* (*Get Out*, ordan Peele, 2017) y *El gabinete del Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920). En estos filmes, la criatura maléfica es un ser humano, capaz de actos de extrema crueldad, ya sea por demencia psíquica o por una ambición maquiavélica investida de venganza, deseo irrefrenable o superioridad moral. A este grupo se pueden añadir clásicos del cine de terror como *La matanza de Texas* (*The Texas Chain*

Saw Massacre, Tobe Hopper, 1974), *Halloween* o *El fotógrafo del pánico* (*Peeping Tom*, Michael Powell, 1960). En estos filmes la frontera con el *thriller* y el misterio es tenue y su ubicación depende mucho de la naturaleza de la criatura maléfica. El cinismo de personajes como el tío Charlie de *La sombra de una duda* (*The Shadow of a Doubt*, Alfred Hitchcock, 1978) o el John Doe de *Seven* (*Se7en*, David Fincher, 1995) bien podrían hacerlos acreedores de esta categoría. Sin embargo, no son etiquetados como filmes de terror, sino como *thriller*s y filmes de misterio.

3. Entre la realidad de los asesinos y la fantasía del monstruo, el tercer grupo lo constituyen los filmes de posesiones (4), ya sean protagonizadas por el demonio, espíritus malignos o fantasmas. En estos filmes, el malvado sigue siendo un humano, pero su amenaza tiene una causa sobrenatural. Entre ellas, figuran *El resplandor*, *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973), *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968) o *Déjame entrar* (*Låt den rätte komma in,* Tomas Alfredson, 2008). Otros títulos que no se encuentran en esta selección, pero que también integran esta categoría son *Pesadilla en Elm Street* (*A Nightmare on Elm Street*, Wes Craven, 1984), *Poltergeist* (Tobe Hopper, 1982) o *Hereditary* (Ari Aster, 2018). Este grupo ejerce de frontera entre la criatura fantástica y el asesino, y admite tantas posibilidades como la imaginación permita.

Dos singularidades completan la lista. En primer lugar, la comedia *Zombies party (Una noche … de muerte)* (*Shaun of the Dead*, Edgar Wright, 2004), película que narra la invasión zombi de la ciudad de Londres y cómo sobreviven a ella un grupo de perdedores liderado por un catastrófico vendedor de productos electrónicos. En segundo lugar, aparece *La parada de los monstruos* (*Freaks*, Tod Browning, 1932), obra maestra del género que reflexiona sobre la naturaleza de lo terrorífico, y donde lo «monstruoso» no son las criaturas deformes que habitan el circo, sino la bella Cleopatra y el forzudo Hércules que conspiran para asesinar al enano Hans. En *La parada de los monstruos*, el terror cambia de bando y habita bajo la máscara del héroe. Con ella, Browning se pregunta en qué reside la monstruosidad y su relación con el heroísmo, de tal forma que parece decirnos que uno es el reverso del otro, su reflejo, dos aspectos de una misma emoción: el odio al Otro.

Gore

Quizá sea el cine de terror el que mayor número de subgéneros o etiquetas genéricas contenga. A partir de la clasificación planteada anteriormente surgen el *gore*, el *splatter*, el *slasher*, el *home 289invasion*, el *giallo*, el *body horror*, el *survival horror*, etc.

De todos estos subgéneros, destaca por su singular diferenciación el *gore*. Si el terror es el género del miedo, la repugnancia adquiere condición de género con el *gore*. Este subgénero nació con el filme *Blood Feast* (Herschell Gordon Lewis, 1963), tres años más tarde de que Hitchcock introdujera el realismo en el cine de terror con *Psicosis*. *Blood Feast* hacía lo que el mago del suspense no quiso hacer en *Psicosis*: colorear de rojo la sangre y mostrar toda suerte de vísceras y trozos de carne de las víctimas. Todavía hoy se trata de un subgénero que no forma parte de los arquetipos que iluminan el espacio fílmico. Si exceptuamos los dos filmes de zombis de Romero, ningún clásico del gore aparece entre los filmes mejor valorados en IMDb —por ejemplo, *Holocausto caníbal* (*Cannibal Holocaust*, Ruggero Deodato, 1980), *Posesión infernal* (*The Evil Dead*, Sam Raimi, 1981) o *Braindead: tu madre se ha comido a mi perro* (*Braindead*, Peter Jackson, 1992)—. Se trata pues de un subgénero residual y carente de prestigio, un equivalente violento de la pornografía que, en ocasiones, está más próximo a la comedia que al terror.

3.2.3.3.2 Misterio

En el análisis de correspondencias género-reino, el género de 'misterio' aparece relacionado con el '*thriller*' (-10, -44, -29; **92**). Además, el misterio está relacionado positivamente con el 'terror' (63), el 'criminal' (40) y el '*noir*' (3,4).

Para IMDb, el misterio es un género subjetivo cuyos filmes «deben contener numerosas escenas interrelacionadas en las que uno o más personajes se esfuerzan en ampliar sus conocimientos sobre sí mismos o sobre los demás. Generalmente, aunque no siempre, está asociado al género criminal» (*IMDb | Genres*, s. f.).

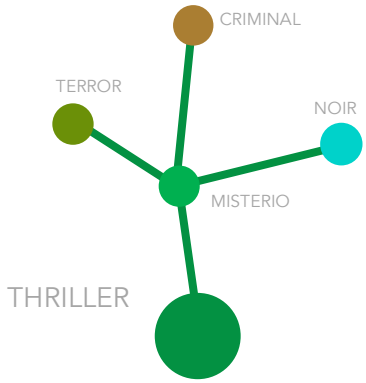


Imagen 61. Conexiones genéricas del cine de 'misterio'.

Como arquetipos del género, IMDb propone *La chica del tren* (*The Girl on the Train*, Tate Taylor, 2016), *Perdida* (*Gone Girl*, David Fincher, 2014) y *Winter's Bone* (Debra Granik, 2010). Las 25 películas de misterio mejor valoradas —con un mínimo de 25 000 votos— en IMDb son las siguientes:

MEJORES LARGOMETRAJES DE MISTERIO EN IMDb

FILM	ETIQUETAS	RATE
1. Seven (1995)	MIS, CRI, THR, DRA	8,6
2. La milla verde (1999)	MIS, CRI, DRA, FAN	8,6
3. El viaje de Chihiro (2001)	MIS, ANI, FAN, FAM, ADV	8,6
4. Harakiri (1962)	MIS, DRA	8,6
5. El truco final (El prestigio) (2006)	MIS, THR, SCI, DRA	8,5
6. Sospechosos habituales (1995)	MIS, THR, CRI, DRA	8,5
7. Psicosis (1960)	MIS, THR, HOR, DRA	8,5
8. La ventana indiscreta (1954)	MIS, THR, DRA	8,5
9. Apocalypse Now (1979)	MIS, DRA, WAR	8,5
10. Memento (2000)	MIS, THR	8,4
11. La vida de los otros (2006)	MIS, THR, DRA	8,4
12. Coco (I) (2017)	MIS, ANI, FAN, FAM, DRA, ADV, MUC	8,4
13. El infierno del odio (1963)	MIS, THR, CRI, DRA	8,4
14. Testigo de cargo (1957)	MIS, THR, CRI, DRA	8,4
15. Old Boy (2003)	MIS, THR, ACT, DRA	8,3
16. Incendios (2010)	MIS, DRA, WAR	8,3
17. Ciudadano Kane (1941)	MIS, DRA	8,3
18. Con la muerte en los talones (1959)	MIS, THR, ADV, DRA	8,3
19. M, el vampiro de Düsseldorf (1931)	MIS, CRI, THR	8,3
20. Perdición (1944)	MIS, THR, CRI, NOI, DRA	8,3
21. Prisioneros (2013)	MIS, THR, CRI, DRA	8,2

22. Shutter Island (2010)	MIS, THR, DRA	8,2
23. El sexto sentido (1999)	MIS, THR, DRA	8,2
24. Una mente maravillosa (2001)	MIS, DRA, BIO	8,2
25. La cosa (El enigma de otro mundo) (1982)	MIS, HOR, SCI	8,2

Tabla 53. Largometrajes de misterio mejor valorados en IMDb (Consultado el 24 de mayo de 2025)

En la categoría de misterio, el acendrado miedo del terror disminuye de intensidad para convertirse en desasosiego, inquietud o simple confusión. Son en esta categoría donde son aplicables gran parte de las reflexiones vertidas sobre lo fantástico.

Lo fantástico (Cortázar, s. f.; Moreno, 2010; Reisz, 2001; Roas, 2011; Todorov, 1970) tiene por objetivo «desestabilizar los códigos que hemos trazado para comprender y representar lo real, una transgresión que al mismo tiempo provoca el extrañamiento de la realidad, que deja de ser familiar y se convierte en algo amenazador» (Roas, 2019). Lo fantástico es lo Otro que se opone y amenaza a lo Uno, a la norma identificada con la realidad, provocando un sentimiento de inquietud, desasosiego, temor. De miedo. Asociado a lo fantástico, se encuentra lo siniestro —el *Umheimlich* freudiano—, que Trías (2009) definió como «la instantánea realización de un deseo que el sujeto se prohíbe formular». Así, lo siniestro sería «toda emoción reprimida que retorna» (Cortés, 1997, p. 28), «algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado» (Freud, 1919, p. 28). El monstruo del cine fantástico es la encarnación de lo siniestro. Es ese Otro que «perturba (desde la transgresión hasta la agresión) las leyes, las normas, las prohibiciones de que la sociedad se ha dotado para su cohesión» (Cortés, 1997, p. 18). El orden no solo es la ley, es una visión del mundo en la que todo tiene explicación, sentido, lógica. Cuando aparece un elemento perturbador que no encaja en el sistema existente, espectador y/o protagonista necesitan reconstruir el sistema para restituir el orden perdido. En su forma más elemental, el elemento perturbador es un monstruo que amenaza la vida del protagonista (y del espectador). Pero también puede ser un asesino, un ladrón, un delincuente que desafía con su recorrido narrativo el orden cognitivo del espectador establecido por la ley, inoculando dudas en el espectador sobre su modo de vida. Si en el terror es la mera supervivencia física la que se ve amenazada, en el misterio es la supervivencia cognitiva la que también corre peligro.

En la categoría de 'misterio' propuesta por IMDb, sin embargo, apenas aparecen 7 títulos fantásticos. Los otros 18 son de corte realista en los que uno de los personajes, y con él el espectador, debe resolver un enigma. Este enigma puede ser de diferentes tipos:

1. Descubrir al criminal (10): un detective, abogado o policía se afana en encontrar a al responsable de uno o varios crímenes. Cuanto más cruento y terrible (monstruoso) sea el crimen, mayor intensidad emocional tendrá el filme. Este motivo entronca fundamentalmente con los filmes que encontraremos en el *noir*, y con algunas películas catalogadas en 'terror'. En la lista figuran *Psicosis*, *Seven*, *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954), *El infierno del odio* (*Tengoku to jigoku*, Akira Kurosawa, 1963), *Sospechosos habituales* (*The Usual Suspects*, Bryan Singer, 1995), *Perdición* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944), *Prisioneros* (*Prisoners*, Dennis Villeneuve, 2013), *M, el vampiro de Dusseldorf* (*M*, Fritz Lang, 1931), *Shutter Island* (Martin Scorsese, 2010) y *Testigo de cargo* (*Witness for the Prosecution*, Billy Wilder, 1957). Este grupo interseca el de terror, lo que explica que varios filmes aparezcan en una y otra categoría.

2. Explicar lo inverosímil (equivalente a lo extraño de Todorov) (7): en estos filmes, una situación *a priori* incomprensible debe ser explicada por el protagonista. Lo encontramos en filmes fantásticos como *La cosa*, pero también en *Memento* (Christopher Nolan, 2000), *Una mente maravillosa* (*A Beautiful Mind*, Ron Howard, 2001), *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, Alfred Hitchcock, 1959), *Old Boy* (Park Chan-wook, 2003) o *El truco final (El prestigio)* (*The Prestige*, Christopehr Nolan, 2006). En todas ellas hay una inverosimilitud, una extrañeza insertada en la narración que es necesario explicar. En *Memento* es la propia situación del protagonista la que es explicada a través del relato de los tatuajes; en *El truco final* es precisamente un truco (o muchos) el que arroja luz sobre la magia llevada a cabo por los personajes.
3. Comprender al personaje (5): un personaje investiga la vida de otro para comprender las razones últimas de sus actos. En la investigación siempre subyace una pregunta que cristaliza el sentido vital del misterioso personaje. Caso paradigmático de esta clase es *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941), en la que Rosebud materializa narrativamente el misterio del magnate Charles Foster Kane. Pero también lo encontramos en *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), filme en el que el capitán Willard investiga a través de la experiencia de múltiples peripecias y el encuentro de diversos personajes, las razones que llevaron al coronel Kurtz a aislarse en medio de la selva con un grupo de indígenas y acérrimos seguidores. Similares procesos investigadores encontramos en *La vida de los otros* (*Das Leben der Anderen*, Florian Henckel von Donnersmark, 2006), *Incendios* (*Incendies*, Dennis Villeneuve, 2010) o *Harakiri* (*Seppuku*, Masaki Kobayashi, 1962), filme en el que se buscan las razones que llevan al personaje protagonista a querer suicidarse.

En los filmes restantes, el misterio nace de ciertos elementos sobrenaturales de la diégesis: *La milla verde* (*The Green Mile*, Frank Darabont, 1999), *El viaje de Chihiro*, *Coco*. Estas películas se sitúan entre lo maravilloso y lo fantástico, por lo que podemos afirmar que están en la periferia del género, en un lugar intermedio entre la aventura épica y el misterio.

3.2.3.3.3 Criminal

En el análisis de correspondencias género-reino, el género policiaco o 'criminal' aparece vinculado con el 'suspense' y la 'épica' (-8, -58, **26**, **50**). Además, su relación con el 'noir' (35) y el 'misterio' (22) presenta residuos positivos.

Para IMDb es un género subjetivo. En él, «ya sean protagonistas o antagonistas criminales, la obra debe contener numerosas escenas consecutivas e interrelacionadas en las que los personajes participan, ayudan, instigan o planean actos o experiencias delictivas, generalmente con un fin ilícito. No debe confundirse con el cine negro, y solo en ocasiones debe incluir elementos de este género» (*IMDb | Genres*, s. f.).

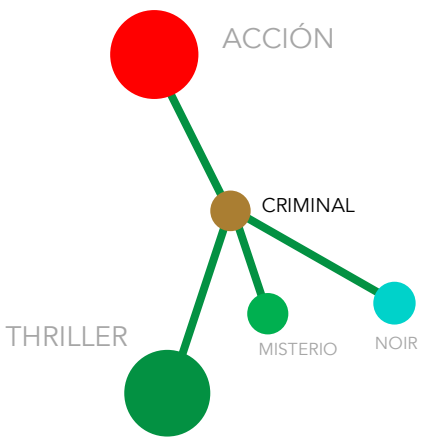


Imagen 62. Conexiones genéricas del cine 'criminal'.

Como arquetipos del género, IMDb propone *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994), *Sospechosos habituales* (*The Usual Suspects*, Bryan Singer, 1995) y *Fargo* (Joel Coen, Ethan Coen,

1996). Las 25 películas policiacas o criminales mejor valoradas —con un mínimo de 25 000 votos— en IMDb son los siguientes:

MEJORES LARGOMETRAJES CRIMINALES EN IMDb

FILM	ETIQUETAS	RATE
1. El padrino (1972)	CRI, DRA	9,2
2. El caballero oscuro (2008)	CRI, THR, ACT, DRA	9
3. 12 hombres sin piedad (1957)	CRI, DRA	9
4. El padrino: Parte II (1974)	CRI, DRA	9
5. Pulp Fiction (1994)	CRI, DRA	8,9
6. El club de la lucha (1999)	CRI, THR, DRA	8,8
7. Uno de los nuestros (1990)	CRI, DRA, BIO	8,7
8. La milla verde (1999)	CRI, DRA, FAN, MIS	8,6
9. Seven (1995)	CRI, THR, MIS, DRA	8,6
10. El silencio de los corderos (1991)	CRI, THR, HOR, DRA	8,6
11. Ciudad de Dios (2002)	CRI, DRA	8,6
12. Infiltrados (2006)	CRI, THR, DRA	8,5
13. El profesional (Léon) (1994)	CRI, THR, ACT, DRA	8,5
14. Sospechosos habituales (1995)	CRI, THR, MIS, DRA	8,5
15. American History X (1998)	CRI, DRA	8,5
16. El caballero oscuro: la leyenda renace (2012)	CRI, THR, ACT, DRA	8,4
17. El infierno del odio (1963)	CRI, THR, MIS, DRA	8,4
18. Testigo de cargo (1957)	CRI, THR, MIS, DRA	8,4
19. Heat (1995)	CRI, ACT, DRA	8,3
20. El precio del poder (1983)	CRI, DRA	8,3
21. Érase una vez en América (1984)	CRI, DRA	8,3
22. Reservoir Dogs (1992)	CRI, THR	8,3
23. Joker (I) (2019)	CRI, THR, DRA	8,3
24. Matar a un ruiseñor (1962)	CRI, DRA	8,3
25. M, el vampiro de Düsseldorf (1931)	CRI, THR, MIS	8,3

Tabla 54. Largometrajes criminales, policiacas o de gánsteres mejor valorados en IMDb (Consultado el 24 de mayo de 2025)

En esta categoría aparecen fundamentalmente las películas de gánsteres (9): *El padrino*, *El padrino: parte II*, *Uno de los nuestros*, *Érase una vez en América*, *El precio del poder* (*Scarface*, Brian De Palma, 1983), *Infiltrados* (*The Departed*, Martin Scorsese, 2006), *Pulp fiction*, *Reservoir dogs* (Quentin Tarantino, 1992) y *Ciudad de Dios*.

En su origen en los años 30, las películas de gánsteres fueron precursoras del *noir*. De hecho, IMDb considera dentro del *noir* las películas de gánsteres rodadas desde 1927, a pesar de que la opinión más extendida considera *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941) el filme que detonó el ciclo (Schrader, 1997, p. 213). Por esta razón, clásicos de las películas de gánsteres como *Hampa dorada* (*Little Caesar*, Mervin LeRoy, 1931), *El enemigo público* (*The Public Enemy*, William Wellman, 1931) o *Scarface, el terror del hampa* (*Scarface*, Howard Hawks, 1932)

también aparecen catalogadas como *noir* en una concepción amplia del género (Huerta Floriano, 2019, p. 61). Es frecuente encontrar en estos filmes un esquema narrativo de ascenso y caída en el que el protagonista logra medrar hasta alcanzar la cúspide del negocio para posteriormente caer estrepitosamente, ya sea perdiendo la vida o siendo detenido y encarcelado. Como en el cine negro, en las películas de gánsteres suele imperar un espíritu fatalista, trágico. Este recorrido narrativo del personaje se mantiene en las versiones *post-noir* del género: en *El precio del poder*, Tony Montana termina acribillado por las balas enemigas; en *Uno de los nuestros*, Henry Hill acaba convertido en un «don nadie», viviendo «como un gilipollas» (Scorsese, 1991, m. 02:13:55); y en *Pulp fiction*, Vincent Vega también pierde la vida. Incluso cuando los personajes consiguen la victoria sobre el enemigo como en *El padrino*, la trama familiar concluye de forma trágica. Solo hay que pensar en esa puerta cerrándose ante la mirada de Kay (Diane Keaton), en el beso a Fredo (John Cazale) en la Parte II, o en la muerte de Mary (Sophia Coppola) en la Parte III.

El gánster es el arquetipo de la ambigüedad moral, y por tanto genera sentimientos contradictorios en el espectador. Al adoptar el punto de vista de la narración, el espectador se identifica con él. Al ser sus víctimas, miembros de una banda rival, el espectador está con él (al menos, el film está diseñado para que emocionalmente lo esté). Los deseos de poder del gánster despiertan los deseos del espectador, quien, al mismo tiempo, asume que el gánster terminará necesariamente derrotado por la fuerza del sistema. A diferencia del wéstern, el territorio donde se desarrolla la lucha por el poder en los filmes de gánsteres está regido por la ley escrita, no por la ley de la frontera. Esta impone un sentido moral y axiológico al relato que inevitablemente condiciona al espectador en sus deseos y expectativas: desea que el gánster triunfe, pero sabe que saldrá derrotado. El tono de estos filmes es, en su mayoría, similar al del *noir*, con un sentimiento de nostalgia del éxito logrado y ya perdido. De ahí, el emparentamiento con el cine negro de filmes como *Los violentos años 20* (*The Roaring Twenties*, Raoul Walsh, 1939) o *Al rojo vivo* (*White Heat*, Raoul Walsh, 1949).

Junto a los filmes de organizaciones mafiosas que configuran el grueso de la categoría, aparecen filmes diversos de características tonales bastante heterogéneas. En su mayoría se integran en las categorías pertenecientes al reino del Suspense. Son filmes que ya han aparecido en las categorías de 'misterio' y que aparecerán en el '*thriller*' (8): *El club de la lucha*, *Seven*, *El silencio de los corderos*, *El profesional (León)* (*Léon*, Luc Besson, 1994), *Sospechosos habituales, El infierno del odio*, *Testigo de cargo* y *M, el vampiro de Dusseldorf*.

Pero también encontramos filmes que escapan del territorio, adentrándose en el drama —judicial en *Matar a un ruiseñor* y *Doce hombres sin piedad*, y carcelario en *American History X*— o incluso en la comedia —*El golpe* (*The Sting*, George Roy Hill, 1972) y *Snacht: cerdos y diamantes* (*Snatch*, Guy Ritchie, 2000)—. Se trata de una categoría de gran tamaño, cuya definición, al incluir a los antagonistas entre los personajes criminales, desplaza el territorio hacia el reino de la épica. De ahí que encontremos también largometrajes de acción como *El caballero oscuro* (*The Dark Knight*, Christopher Nolan, 2008), *El caballero oscuro: la leyenda renace* (*The Dark Knight Rises*, Christopher Nolan, 2012) o *Heat* (Michael Mann, 1995).

La categoría 'criminal' (como la categoría 'música', eliminada de este estudio) presenta ciertos problemas, pues alude exclusivamente al contenido narrativo de la obras y no a la forma o al tono. Esta concepción de la categoría provoca la formación de un conjunto muy heterogéneo, con obras tan diversas entre sí como *Matar a un ruiseñor*, *El caballero oscuro*, *El golpe* o *Pulp fiction*. Además, IMDb evita explícitamente incluir dentro de esta categoría el cine negro, a pesar de que prácticamente todo el *noir* sea criminal. En cierto modo, esta advertencia de IMDb señala la importancia de las emociones en la configuración de los

géneros, pues la categoría 'criminal' es justo lo opuesto del 'noir': mientras la primera se centra en el contenido de las obras, la segunda lo hace en el tono.

3.2.3.3.4 Noir

En el análisis de correspondencias género-reino, el '*noir*' o cine negro aparece relacionado con la '*thriller*' y, en menor medida, con el 'drama' (**12**, -18, -12, **16**). Además, el *noir* está relacionado positivamente con el cine 'criminal' (35) y el 'misterio' (10).

Según IMDb, el *noir* «suele presentar personajes sombríos y taciturnos, detectives, corrupción y el lado oscuro de la gran ciudad. Casi siempre se filma en blanco y negro, es estadounidense y se ambienta en la época contemporánea en relación con la época de rodaje». (*IMDb | Genres*, n.d.)

IMDb considera que el cine negro comienza con *La ley del hampa* (*Underworld*, Josef von Sternberg, 1927) y termina con *Sed de mal* (*Touch of Evil*, Orson Welles, 1958). Para los títulos que no cumplan todos los criterios (se entiende que hacen referencia a los criterios temporales), se sugiere el uso del término *neo-noir*.

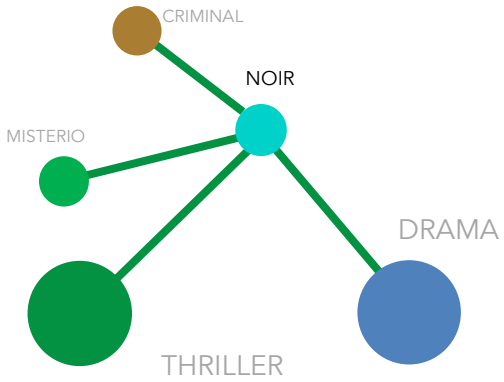


Imagen 63. Conexiones genéricas del 'noir'

Como arquetipos del género, IMDb propone *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941), *Perdición* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944) y *El sueño eterno* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946). Las 25 películas de cine negro mejor valoradas —con un mínimo de 25 000 votos— en IMDb son los siguientes:

MEJORES LARGOMETRAJES NOIR EN IMDb

FILM	ETIQUETAS	RATE
1. El crepúsculo de los dioses (1950)	NOI, DRA	8,4
2. Perdición (1944)	NOI, DRA, THR, MIS, CRI	8,3
3. El tercer hombre (1949)	NOI, DRA, THR, MIS	8,1
4. Al rojo vivo (1949)	NOI, DRA, THR, ACT, CRI	8,1
5. El gran carnaval (1951)	NOI, DRA	8,1
6. La noche del cazador (1955)	NOI, DRA, THR, CRI	8
7. Chantaje en Broadway (1957)	NOI, DRA	8
8. Retorno al pasado (1947)	NOI, DRA, THR, CRI, ROM	8
9. En un lugar solitario (1950)	NOI, DRA, THR, MIS, ROM	7,9
10. Alma en suplicio (1945)	NOI, DRA, MIS, CRI, ROM	7,9
11. El sueño eterno (1946)	NOI, DRA, THR, MIS, CRI	7,9
12. Encadenados (1946)	NOI, DRA, THR, MIS, ROM	7,9
13. El halcón maltés (1941)	NOI, DRA, MIS, CRI, ROM	7,9
14. Extraños en un tren (1951)	NOI, DRA, THR, CRI	7,9

15. Atraco perfecto (1956)	NOI, DRA, THR, CRI	7,9
16. Sed de mal (1958)	NOI, DRA, THR, CRI	7,9
17. Laura (1944)	NOI, DRA, MIS	7,9
18. Días sin huella (1945)	NOI, DRA	7,9
19. Los sobornados (1953)	NOI, DRA, THR, CRI	7,9
20. La sombra de una duda (1943)	NOI, DRA, THR, MIS	7,8
21. Tener y no tener (1944)	NOI, DRA, THR, ROM, WAR, ADV, COM	7,8
22. La jungla de asfalto (1950)	NOI, DRA, THR, CRI	7,8
23. Cayo Largo (1948)	NOI, DRA, THR, CRI, ACT	7,7
24. Scarface, el terror del hampa (1932)	NOI, DRA, THR, CRI, ACT	7,7
25. Gilda (1946)	NOI, DRA, THR, ROM	7,6

Tabla 55. Largometrajes de cine negro mejor valorados en IMDb (Consultado el 24 de mayo de 2025)

Su peso relativo en la actualidad cinematográfica es mínimo. Apenas figuran 800 títulos catalogados como *noir*. Como ocurre con el wéstern o el musical clásico, se trata de un género histórico ya clausurado que ha ido perdiendo peso con el paso del tiempo. Solo 31 títulos de los 800 logran más de 25 000 valoraciones, y de estos, apenas 8 tienen una nota igual o superior al 8.

Sin embargo, el *noir* o cine negro es un género de especial importancia histórica. En IMDb solo se catalogan con esta etiqueta las películas consideradas dentro del ciclo histórico que comienza en *Underworld* y concluye con *Sed de mal*. No se incluyen, por tanto, títulos del llamado *neo-noir* como *El largo adiós* (*The Long Goodbye*, Robert Altman, 1973) (drama, *thriller*, misterio, crimen, comedia), *Chinatown* (Roman Polansky, 1974) (drama, *thriller*, misterio), *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) (drama, *thriller*, acción, sci-fi) o *L.A. Confidential* (Curtis Hanson, 1997) (drama *thriller*, misterio, crimen). Sin embargo, las etiquetas genéricas de estos largometrajes los sitúan en el mismo espacio emocional que los filmes catalogados como cine negro, es decir, entre el drama y el suspense. De hecho, los 25 títulos *noir* de IMDb contienen también la etiqueta 'drama', y 18 la etiqueta '*thriller*'. Se trata de un caso paradigmático en el que un género histórico marcado por un tono muy concreto —*noir*—, cuando es replicado en una época posterior no es catalogado como tal, sino con otras etiquetas —drama, *thriller*, misterio— que vienen a ubicar emocionalmente al género en el mismo espacio. En el caso del *neo-noir*, este se sitúa, igual que el *noir*, entre la incertidumbre de un destino por descubrir (*thriller*, misterio, crimen) y la tristeza fatídica de un final siempre trágico (drama).

La relevancia del tono en el *noir* es tal que numerosos especialistas no consideran el *noir* un género:

> Estas variantes formales [del *noir*] excluyen la noción de género para el conjunto de este grupo. Una película «negra» nunca se reconoce por una temática precisa, unos personajes recurrentes, el cuerpo ideológico del discurso o unos juegos iconográficos. Su identidad reside en la elección de una actitud del artista.
>
> (Simsolo, 2007, p. 20)

Así, se pueden calificar de *noir* obras que carecen de los personajes y elementos temáticos más recurrentes, como por ejemplo, *Días sin huella* (*The Lost Weekend*, Billy Wilder, 1945), en la que no hay detectives ni criminales ni mujeres fatales, solo un alcohólico desesperado. Elocuente es el comentario que hace Simsolo de *They Live by Night* (Nicholas Ray, 1947):

> Elíptica, su ritmo marca las distancias con los tópicos del *thriller* negro. Pocas secuencias urbanas, nada de mujeres fatales, policías pintorescos o superhombres del delito. El universo (pasado) de la cárcel solo existe de forma alusiva. Todo se resume en una historia de amor como las demás en un contexto que no tiene nada de habitual. Su adscripción al cine negro se debe exclusivamente a la imposibilidad de abandonar la marginalidad o al desafortunado comportamiento humano.
>
> (Simsolo, 2007, p. 339)

El *noir* es el piedra de toque de la teoría de los reinos cinematográficos. No se define por sus personajes, por sus argumentos o por su estilo, se define por la actitud del artista ante lo narrado, por su tono: «El cine negro no es un género. […] No se define, como el western y el género de gánsteres, por convenciones de ambientación y conflicto, sino más bien por cualidades más sutiles de tono y ambiente»[58] (Traducido de Schrader, 1997, p. 213-214).

Las renuencias de Simsolo y Schrader a concederle al *noir* su condición de género demuestran, paradójicamente, la importancia del tono como aspecto discriminador en cualquier clasificación genérica. Como el drama o la comedia, el *noir* hace referencia a unas coordenadas emocionales concretas que le dan identidad a través de unos elementos formales recurrentes que consiguen transmitir ese tono entre el miedo y la compasión propios de la tragedia griega. Pero cuando esos elementos recurrentes están ausentes —gánsteres, policías, detectives corruptos, atracos, crímenes pasionales, la ciudad tenebrosa, los *flashbacks*, etc.—, filmes *noir* como *Días sin huella* o *They Live by Night* siguen siendo *noir* precisamente por su tono o emoción dominante.

Existen numerosos estudios monográficos dedicados al *noir*, que analizan las etapas, el estilo y las variedades temáticas del género (Coma, 1987; Heredero, 1996; Huerta Floriano, 2019; Simsolo, 2007). Según Schrader, el *noir* resulta de la conjunción de cuatro elementos: el realismo, el espíritu de desilusión de la posguerra, la influencia de directores alemanes como Fritz Lang, Billy Wilder y Otto Preminger, y la literatura *hard-boiled*. La combinación de estos elementos dio como resultado filmes marcados por el miedo al futuro que enfatizan la pérdida, la nostalgia y la inseguridad (Schrader, 1997, p. 221). De estos cuatro elementos, uno hace referencia a los autores, otro al estilo —el realismo por oposición a la estilización de los decorados—, y un tercero al campo —los símbolos, personajes y argumentos del *hard-boiled*. Pero es el cuarto elemento, el espíritu de desilusión que se instala entre los ciudadanos estadounidenses tras la conclusión de la Segunda Guerra Mundial, el que marca el tono del *noir*: una mezcla precisa de miedo y desesperanza de carácter trágico.

Como en el 'criminal' y en cierto tipo de 'misterio', en el *noir* los personajes se sitúan al margen de la ley o del orden social. Se caracterizan por la crueldad, la codicia, el cinismo y una rebeldía de carácter ideológico (Simsolo, 2007, p. 281), lo que provoca en el espectador un cierto desasosiego y angustia existencial. El símbolo que mejor encarna la naturaleza del *noir* es la *femme fatale*, personaje de deseo del protagonista masculino que motiva su acto delictivo y su consiguiente perdición. La *femme fatale* representa «la realización del deseo que el sujeto se prohíbe formular». Al pretenderla, el sujeto transgrede los límites de la ley, del orden, generando un sentimiento contradictorio de incertidumbre e inevitable desenlace trágico.

Existen numerosos tipos y posibilidades de clasificación del universo *noir*, en función de los personajes y del punto de vista elegido. En busca de criterios estructurales que ordenen el vasto espacio fílmico del *noir*, se propone una clasificación con la ley como principio rector,

---

[58] Film noir is not a genre. […] It is not defined, as are the western, and gangster genres, by conventions of setting and confilict but rather by the more subtle qualities of tone and mood. (Schrader, 1997, p. 213-214)

de tal forma que el espacio quedaría divido en dos zonas: los filmes que adoptan el punto de vista del defensor de la ley —policías, detectives privados, abogados, víctimas—, y los filmes narrados con la perspectiva del transgresor de la ley —gánsteres, atracadores, asesinos, abusadores—.

1. Por un lado, si el punto de vista recae en el delincuente (11 filmes), el espectador temerá ser capturado y castigado por la ley. A esta categoría pertenecen los gánsgters y los criminales (Huerta Floriano, 2019, p. 61-71). Entre los 25 *noirs* mejor valorados en IMDb, pertenecen a esta subcategoría *Scarface, el terror del hampa* y *Al rojo vivo*. Curiosa y significativamente, el *remake* de *Scarface* realizado por Brian de Palma —*El precio del poder*— no es considerado como *noir* ni *neo-noir*, a pesar de tener mismo protagonista, mismo argumento y mismos motivos —considérese, por ejemplo, el rótulo «El mundo es suyo»—, precisamente por no compartir el tono trágico del *noir*. Entre los filmes que adoptan el punto de vista criminal, encontramos *Perdición*, *La noche del cazador* (*The Night of the Hunter*, Charles Laughton, 1955), *Retorno al pasado* (*Out of the Past*, Jacques Tourneur, 1947), *En un lugar solitario* (*In a Lonely Place*, Nicholas Ray, 1950), *Atraco perfecto* (*The Killing*, Stanley Kubrick, 1956), *La jungla de asfalto* (*The Asphalt Jungle*, John Huston, 1950), *Tener y no tener* (*To Have and To Have Not*, Howard Hawks, 1944), *Cayo Largo* (*Key Largo*, John Huston, 1948) y *Gilda* (Charles Vidor, 1946). Estos personajes no encarnan necesariamente el mal, sino la rebeldía, la ambición y la libertad, en definitiva, formas de poder.
2. Por otro lado, si el filme es narrado desde el punto de vista de la víctima, el policía o el detective que investigan el delito (13 filmes), la inquietud del espectador se centra en averiguar el origen del mal y vencerlo. A esta categoría pertenecen los policías y detectives (Huerta Floriano, 2019, p. 61-71), a los que habría que sumar las propias víctimas. En el listado de IMDb aparecen los siguientes títulos: *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950) —Joe Gillis vs Norma Desmond—, *La noche del cazador* —los niños vs. el reverendo Harry Powell—, *Sed de mal* —Mike Vargas vs Hank Quinlan—, *El tercer hombre* (*The Third Man*, Carol Reed, 1949)—Holly Martins vs Harry Lime—, *Chantaje en Broadway* (*Sweet Smell of Success*, Alexander Mackendrick, 1957)—Susie vs J. J. Hunsecker—, *El sueño eterno* —Philip Marlowe vs Eddie Mars—, *El halcón maltés* —Sam Spade vs Brigid—, *Los sobornados* (*The Big Heat*, Fritz Lang, 1953)—Sargento Bannion vs Vince Stone—, *Encadenados* (*Notorious*, Alfred Hitchcock, 1946)—Alicia vs Alexander Sebastian—, *La sombra de una duda* —Charli vs Tío Charli—, *Extraños en un tren* (*Strangers on a Train*, Alfred Hitchcock, 1951)—Guy Haines vs Bruno Antony— y *Alma en suplicio* (*Mildred Pierce*, Michael Curtiz, 1945)—Mildred Pierce vs su propia hija Veda—.

Junto a ellos, habría un tercer tipo de filmes *noir*, en los que el antagonista, el fantasma del pasado que atemoriza y sentencia al protagonista, es el propio protagonista. Es el caso de *Días sin huella* y *El gran carnaval* (*Ace in the Hole*, Billy Wilder, 1951), ambos de Billy Wilder.

En *Días sin huella*, un escritor alcohólico lleva a cabo en un fin de semana un recorrido de autodestrucción que le conducirá hacia el suicidio. El final, con Don (Ray Milland) hablando con Helen (Jane Wyman) de su próxima novela, lejos de ser un final feliz impropio del *noir*, mantiene la esencia trágica del género al hacer referencia a «cuántos otros hay como yo, ahí fuera, en esa gran jungla de asfalto, pobres infelices plagados de problemas, muriéndose de sed, figuras tan cómicas para el resto del mundo que se tambalean ciegamente hacia otra juerga, otra borrachera, otra racha» (Wilder, 1945, m. 01:36:10). Y en *El gran carnaval*, es la propia conciencia de Chuck Tatum (Kirk Douglas) la que le condena a perder el empleo y a

morir. En ambas películas, no hay crímenes que investigar, ni policías, ni detectives, ni antagonistas, pero el suspense y el final trágico característicos del *noir* permanecen y marcan genéricamente estas dos obras maestras de Billy Wilder.

3.2.3.3.5 Thriller

En el análisis de correspondencias género-reino, el '*thriller*' aparece relacionado con el 'terror' (119), el 'misterio' (92), el 'criminal' (50), la 'ciencia ficción' (27) y el '*noir*' (16).

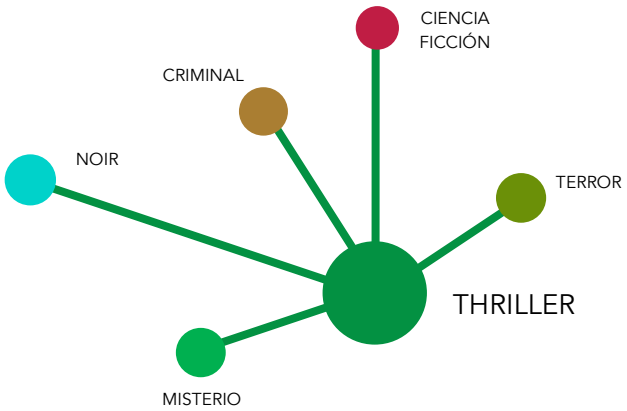


Imagen 64. Conexiones genéricas del '*thriller*'.

Thriller es un término inglés derivado del verbo *to thrill*, que significa literalmente «provocar o experimentar una intensa emoción, excitación o placer» sin hacer referencia al tipo de emoción. En una definición bastante escueta, para IMDb el *thriller* «debería contener una narrativa o numerosas escenas sensacionalistas o de suspense». Como en otras categorías, advierte de que no debe confundirse con el misterio o el terror, y que solo en ocasiones debería ir acompañado de alguno de los dos.

Como arquetipos del género, IMDb propone *Cisne negro* (*Black Swan*, Darren Aronofsky, 2010), *El silencio de los corderos* (1991) y *Se7en* (1995). Los 50 *thrillers* mejor valorados —con un mínimo de 25 000 votos— en IMDb son los siguientes:

MEJORES LARGOMETRAJES DE THRILLER EN IMDb

FILM	ETIQUETAS	RATE
1. El caballero oscuro (2008)	THR, CRI, ACT, DRA	9
2. Origen (2010)	THR, ACT, ADV, SCI	8,8
3. El club de la lucha (1999)	THR, CRI, DRA	8,8
4. El silencio de los corderos (1991)	THR, CRI, HOR, DRA	8,6
5. Seven (1995)	THR, MIS, CRI, DRA	8,6
6. Parásitos (2019)	THR, DRA	8,5
7. El truco final (El prestigio) (2006)	THR, MIS, SCI, DRA	8,5
8. Infiltrados (2006)	THR, CRI, DRA	8,5
9. Sospechosos habituales (1995)	THR, MIS, CRI, DRA	8,5

10. El profesional (Léon) (1994)	THR, CRI, ACT, DRA	8,5
11. Psicosis (1960)	THR, MIS, HOR, DRA	8,5
12. La ventana indiscreta (1954)	THR, MIS, DRA	8,5
13. Memento (2000)	THR, MIS	8,4
14. El caballero oscuro: la leyenda renace (2012)	THR, CRI, ACT, DRA	8,4
15. Aliens: El regreso (1986)	THR, HOR, ACT, ADV, SCI	8,4
16. La vida de los otros (2006)	THR, MIS, DRA	8,4
17. Old Boy (2003)	THR, MIS, ACT, DRA	8,4
18. El infierno del odio (1963)	THR, MIS, CRI, DRA	8,4
19. Testigo de cargo (1957)	THR, MIS, CRI, DRA	8,4
20. Masacre (Ven y mira) (1985)	THR, WAR, DRA	8,4
21. Joker (I) (2019)	THR, CRI, DRA	8,4
22. Reservoir Dogs (1992)	THR, CRI	8,3
23. Con la muerte en los talones (1959)	THR, MIS, ADV, DRA	8,3
24. M, el vampiro de Düsseldorf (1931)	THR, MIS, CRI	8,3
25. Perdición (1944)	THR, MIS, CRI, NOI, DRA	8,3
26. Jurassic Park (Parque Jurásico) (1993)	THR, ACT, ADV, SCI	8,2
27. Prisioneros (2013)	THR, MIS, CRI, DRA	8,2
28. No es país para viejos (2007)	THR, CRI, DRA	8,2
29. Shutter Island (2010)	THR, MIS, DRA	8,2
30. Batman begins (2005)	THR, ACT, CRI, DRA	8,2
31. El sexto sentido (1999)	THR, MIS, DRA	8,2
32. Kill Bill: Volumen 1 (2003)	THR, ACT, CRI	8,2
33. La gran evasión (1963)	THR, WAR, DRA, ADV	8,2
34. Jungla de cristal (1988)	THR, ACT	8,2
35. L.A. Confidential (1997)	THR, MIS, CRI, DRA	8,2
36. El secreto de sus ojos (2009)	THR, MIS, ROM, DRA	8,2
37. Vértigo (De entre los muertos) (1958)	THR, MIS, ROM	8,2
38. Crimen perfecto (1954)	THR, MIS, CRI, DRA	8,2
39. Yojimbo (1961)	THR, ACT, DRA	8,2
40. Guardianes de la noche – Kimetsu no Yaiba – La película: Tren infinito (2020)	THR, ACT, ADV, ANI, FAN	8,2
41. Un condenado a muerte se ha escapado (1956)	THR, WAR, DRA	8,2
42. Perdida (2014)	THR, MIS, DRA	8,1
43. Memories of Murder (Crónica de un asesino en serie) (2003)	THR, MIS, CRI, DRA	8,1
44. Tiburón (1975)	THR, HOR, ADV, DRA	8,1
45. La doncella (2016)	THR, ROM, DRA	8,1
46. Fargo (1996)	THR, CRI, DRA	8,1
47. Blade Runner (1982)	THR, SCI, ACT, DRA	8,1
48. V de Vendetta (2005)	THR, SCI, ACT, DRA	8,1
49. Logan (2017)	THR, SCI, ACT, DRA	8,1
50. Relatos salvajes (2014)	THR, DRA, COM	8,1

Tabla 56. Thrillers mejor valorados en IMDb (Consultado el 31 de mayo de 2025)

De los 50 mejores *thriller*s en IMDb, 32 ya han aparecido en las otras categorías del reino. La presencia de los mismos títulos en las categorías examinadas demuestra la elevada asociación entre el suspense, el terror, el misterio y el criminal, géneros que configuran entre sí una constelación ligada al miedo, la angustia, el desasosiego o la inquietud.

De los 18 títulos nuevos, la mayoría pertenecen a una de las categorías mencionadas anteriormente. De hecho, encontramos un par de *neo-noirs* (2) —*Blade Runner*, *L.A. Confidential*—, varios relatos criminales (5) —*Fargo*, *El secreto de sus ojos*, *Parásitos* (*Gisaengchung*, Bong Joon Ho, 2019), *La doncella* (*Ah-ga-ssi*, Park Chan-wook, 2016) y *No es país para viejos* (*No Country for Old Men*, Joel Coen, Ethan Coen, 2007)— y una nueva versión de suspense provocada por monstruos animales: *Parque Jurásico* (*Jurassic Park*, Steven Spielberg, 1993). Un par de títulos se aproximan al drama (2): *Masacre (Ven y mira)* y *Un condenado a muerte se ha escapado*.

Los otros 8 títulos — *Jungla de cristal* (*Die Hard*, John McTiernan, 1988), *Kill Bill: Volumen 1* (*Kill Bill: Vol. 1*, Quentin Tarantino, 2003), *La gran evasión*, *Yojimbo* (Akira Kurosawa, 1961), *Logan* (James Mangold, 2017), *Batman Begins* (Christopher Nolan, 2005) y *V de Vendetta* (*V for Vendetta*, James McTeigue, 2005)— se encuentran a medio caballo entre el *thriller* y la acción. Esto es coherente con el análisis de correspondencias. A pesar de que el '*thriller*' presenta residuos negativos con la 'acción' (-2), estos son prácticamente nulos, es decir, que la correlación del '*thriller*' con la 'acción' es mayor que con cualquiera de los otros dos reinos ('drama' y 'comedia'), lo que justificaría la existencia de un eje del odio o del poder entre los polos de la épica y el suspense. El fenómeno es similar al que se da entre la comedia y el drama, con la diferencia de que en el eje del odio no existe la etiqueta '*thriller* épico' (como sí existe la 'comedia dramática') para designar aquellas películas como *Tiburón* o *Alien* que concluyen con una acción heroica. Ambos reinos, complementarios el uno del otro, son reinos de acción en los que la actitud del protagonista ante el antagonista bascula entre el miedo de la huida y la ira de la lucha, en función de las fuerzas y de la confianza en la victoria. Ante un monstruo como el xenomorfo —*Alien*— o un psicópata como Leatherface —*La matanza de Texas*— los protagonistas sienten miedo y la narración se adentra en el terror, pero si la pura supervivencia pasa por enfrentarse al antagonista, es necesario que el miedo se convierta en coraje y el suspense en épica, algo que sucede en *Alien* o *Tiburón*.

Por último, encontramos *Relatos salvajes* (Damián Schifron, 2014), un filme poco convencional en el que la ira gobierna plenamente a los personajes. Como tal, pertenecería plenamente al reino de la Épica y no al del Suspense. Curiosamente, es la etiqueta de 'acción' la única de los reinos con la que no aparece asociada *Relatos salvajes*, ya que para IMDb también es un 'drama' y una 'comedia'. Sin embargo, la violencia es un elemento presente en prácticamente todos los episodios, y los duelos entre protagonista y antagonista son constantes. Aun así, el filme está rodado con un estilo distanciado en el que prima más la mirada del autor que la del actor. Aunque los actores manifiesten la ira de sus personajes, el autor no se identifica con ellos y observa la violencia con una distancia llena de humor, desplazando el filme desde el suspense hacia la comedia grotesca, esa que se sitúa entre la alegría humorística y el miedo.

3.2.3.4 Constelaciones genéricas en torno a la Épica

Los géneros que aparecen notablemente asociados a la épica ('action') son las 'aventuras' (-41, 0, **80**, -25) y el 'wéstern' (-6, -4, **29**, -17). A caballo entre la épica y la comedia se encuentra la 'fantasía' (-22, **23**, **19**, -15) y entre la épica y el suspense, la 'ciencia ficción' (-47, -10, **47**, **27**).

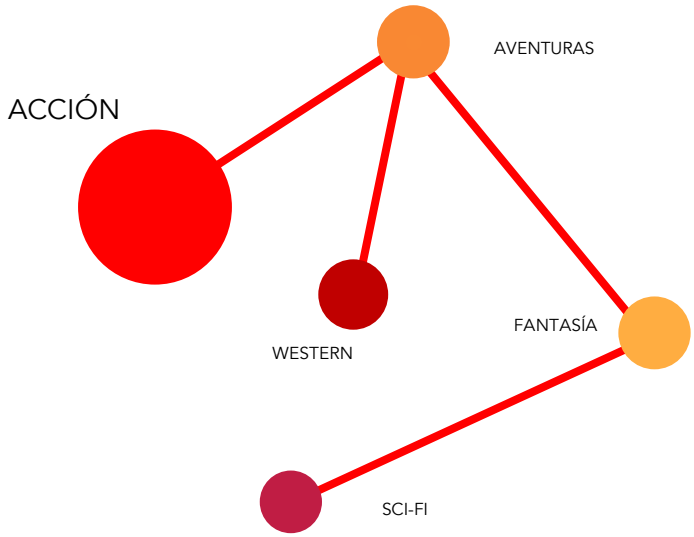


Imagen 65. Constelación de la Épica, el reino de la ira.

3.2.3.4.1 Wéstern

En el análisis de correspondencias género-reino, el 'wéstern' (o películas del oeste) aparece plenamente relacionado con la 'acción' (-6, -4, **29**, -17). Además, tiene una correlación positiva con las 'aventuras' (10,5).

Para IMDb, todo wéstern «debería contener numerosas escenas y/o una narración que se desarrolle en un ambiente similar al de la vida fronteriza del oeste americano desde el siglo XVII hasta la época contemporánea» (*IMDb | Genres*, s. f.).

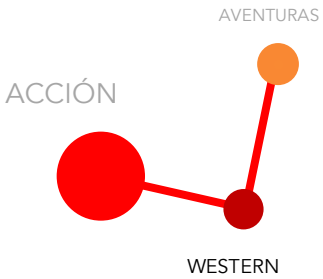


Imagen 66. Conexiones genéricas del 'wéstern'.

Como ejemplos del género, IMDb propone *Sin perdón* (*Unforgiven*, Clint Eastwood, 1992), *El bueno, el feo y el malo* (*Il buono, il brutto, il cattivo*, Sergio Leone, 1966) y *El renacido* (*The Revenant*, Alejandro González Iñárritu, 2015). Los 25 wésterns mejor valorados —con un mínimo de 25 000 votos— en IMDb son los siguientes:

MEJORES WÉSTERN EN IMDb

FILM	ETIQUETAS	RATE
1. El bueno, el feo y el malo (1966)	WES, ADV	8,8
2. Hasta que llegó su hora (1968)	WES, DRA	8,5

3. Django desencadenado (2012)	WES	8,4
4. Sin perdón (1992)	WES, DRA	8,2
5. La muerte tenía un precio (1965)	WES, DRA	8,2
6. El tesoro de Sierra Madre (1948)	WES, DRA, ADV	8,2
7. La quimera del oro (1925)	WES, COM, DRA, ADV, ROM	8,1
8. El hombre que mató a Liberty Valance (1962)	WES, DRA	8,1
9. Incidente en Ox-Bow (1942)	WES, DRA	8
10. El renacido (The Revenant) (2015)	WES, DRA, ADV	8
11. Bailando con lobos (1990)	WES, DRA, ADV	8
12. Dos hombres y un destino (1969)	WES, DRA, BIO, CRI	8
13. Río Bravo (1959)	WES	8
14. Solo ante el peligro (1952)	WES, DRA, THR	8
15. Grupo salvaje (1969)	WES, DRA, ACT, ADV	7,9
16. Por un puñado de dólares (1964)	WES, DRA	7,9
17. Tombstone: La leyenda de Wyatt Earp (1993)	WES, DRA, HIS, BIO	7,8
18. Los odiosos ocho (2015)	WES, DRA, THR, MIS, CRI	7,8
19. El fuera de la ley (1976)	WES, DRA	7,8
20. Centauros del desierto (1956)	WES, ADV	7,8
21. La diligencia (1939)	WES, DRA, ADV	7,8
22. El tren de las 3:10 (1957)	WES, DRA, ADV, THR	7,8
23. Wind River (2017)	WES, DRA, THR, MIS, CRI	7,7
24. Los siete magníficos (1960)	WES, DRA, ACT, ADV	7,7
25. Sillas de montar calientes (1974)	WES, COM	7,7

Tabla 57. Largometrajes del oeste mejor valorados en IMDb (Consultado el 24 de mayo de 2025)

De los cinco géneros que configuran la épica, el que menos peso tiene en la actualidad es el wéstern. Solo el 1,28% de sus títulos han recibido más de 25 000 votos y solo 14 largometrajes tienen una nota igual o superior a 8. Además, la mayoría de títulos que figuran en la lista son de la década de los 60 y la fecha mediana de producción se ubica en 1966. Se trata, pues, de un género que ocupó el reino de la épica hasta los años 70, década en la que fue perdiendo su hegemonía en favor de la ciencia ficción y la acción urbana. Simbólicamente, en 1976, mientras John Wayne estrenaba su último largometraje —*El último pistolero* (*The Shootist*, Don Siegel, 1976)—, George Lucas rodaba *La guerra de las galaxias*.

Hasta ese momento el wéstern fue el género épico por antonomasia. Fuertemente codificado, como todos los géneros consolidados en la edad de oro de Hollywood, está constituido estructuralmente con los mismos elementos que las películas de acción: un héroe enfrentado a un antagonista por razones de justicia, ambición o venganza, cuyo conflicto culmina en un necesario duelo final. En el wéstern, la justicia no tiene el sentido que aplica el derecho, que es estricta y exclusivamente la aplicación de la ley, sino el sentido subjetivo que cada individuo tiene de lo justo y que no tiene por qué corresponderse con lo dictado por las leyes ni por la jurisprudencia. La propia naturaleza del wéstern permite crear relaciones dramáticas en las que diferentes visiones de lo justo entran en conflicto. El wéstern se desarrolla en un territorio fronterizo entre la civilización y lo salvaje (Kitses, 2008), en el que los personajes luchan por imponer una Ley, la suya, que siente las bases de la civilización del territorio conquistado. Luchan por ello, como Ramson Stodard en *El hombre que mató a Liberty Valance*

(*The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962), pero esa Ley todavía no ha sido sancionada, y por tanto, es el corolario alegal del sentimiento de justicia de los personajes. La Ley es un signo de propiedad y de proyección de la identidad, y en el wéstern los personajes básicamente luchan por imponer su identidad.

La imposición de la Ley se traduce dramáticamente en tramas de venganza. Del corpus de 25 películas de IMDb, 14 películas narran historias de venganza. En *Hasta que llegó su hora* (*C'era una volta il West*, Sergio Leone, 1968), Harmonica (Charles Bronson) venga la muerte de su padre ejecutada por Frank (Henry Fonda); en *Django desencadenado* (*Django Unchained*, Quentin Tarantino, 2012), Django se propone rescatar a su esposa Broomhilda de las manos del esclavista Calvin Candie (Leonardo DiCaprio); en *Sin perdón* (*Unforgiven*, Clint Eastwood, 1992), Bill Munny (Clint Eastwood) venga primero la violación y maltrato de una prostituta y después la muerte de su socio Ned Logan (Morgan Freeman), ejecutando al sheriff Little Bill (Gene Hackman); en *El renacido* (*The Revenant*, Alejandro González Iñárritu, 2015), Hugh Glass (Leonardo DiCaprio) se venga de John Fitzgerald (Tom Hardy) por haberlo abandonado malherido en medio de la montaña; en *Río Bravo* (*Rio Bravo*, Howard Hawks, 1959) Nathan Burdette (John Russell) quiere vengarse del sheriff (John Wayne) y liberar a su hermano Joe de la cárcel; en *Solo ante el peligro* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952), Frank Miller (Ian MacDonald) busca vengarse del Marshall Will Kane (Gary Cooper), también por haberlo enviado a la cárcel; en *Grupo salvaje* (*The Wild Bunch*, Sam Peckinpah, 1969), un grupo de forajidos (William Holden, Ernest Borgnine, Warren Oates y Ben Johnson) vengan la tortura y muerte de su compañero Ángel (Jaime Sánchez) a manos del sanguinario Mapache (Emilio Fernández); en *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956), Ethan Edwards (John Wayne) venga la muerte de tía Martha y el rapto de su sobrina Debbie (Natalie Wood) por parte del jefe indio Cicatriz (Henry Brandon); en *El fuera de la ley* (*The Outlaw Josey Wales*, Clint Eastwood, 1976), un granjero de Misouri (Clint Eastwood) venga la muerte de su mujer y su hija a manos de un grupo de soldados confederados; en *Rio Rojo* (*Red River*, Howard Hawks, 1948), Thomas Dunson (John Wayne) pretende vengarse de su hijo adoptivo (Montgomery Clift) por haberse amotinado contra él durante el transporte de miles de cabezas de ganado hasta Misouri; en *La diligencia* (*The Stagecoach*, John Ford, 1939), Ringo Kid (John Wayne) viaja hasta Lordsburg para vengarse de los hermanos Plummer por la muerte de su hermano y por haberle enviado a prisión; en *Wind River* (Taylor Sheridan, 2015), Cory Lambert (Jeremy Renner) venga la desaparición de su hija ejecutando al asesino de otra joven del pueblo; y en *Los siete magníficos* (*The Magnificent Seven*, John Sturges, 2007), unos campesinos contratan a siete pistoleros para que defiendan su pueblo de un grupo de bandidos.

Mención aparte merece *Los odiosos ocho* (*The Hateful Eight*, Quentin Tarantino, 2015). Con su conocimiento enciclopédico y su amor infinito al cine, Tarantino compone una sinfonía autoconsciente y posmoderna del género, en la que se recogen gran parte de los *topoi* del wéstern. La película abre con un majestuoso plano secuencia de un paisaje nevado y una diligencia acercándose a cámara —inspirado en el plano inicial de *El tren de las 3:10* (*3:10 to Yuma*, Delmer Daves, 1957)— mientras suena la música de Ennio Morricone, autor de las bandas sonoras de los *spaghetti wéstern* de Sergio Leone. El guion entrelaza varias tramas en las que no hay una, sino varias historias de venganza en cadena. La trama principal cuenta la historia de un cazarrecompensas (Kurt Russell) que se dispone a entregar a la justicia a la forajida Daisy Domergue (Jennifer Jason Leigh). Como en otros títulos clásicos del género, los familiares o compinches de la prisionera se disponen a rescatarla y liberarla de la prisión. Esta trama articula el relato, en el que se insertan como en una fuga musical otras subtramas de venganza, en una reflexión acerca de la violencia y la justicia recogida en el siguiente monólogo del verdugo, Oswoldo Mobray, interpretado por Tim Roth:

> —Oswoldo: John Ruth quiere llevarte a Red Rock para un juicio. Y, si... te encuentran culpable, la gente de Red Rock te colgará en la plaza. Y como verdugo, yo realizaré la ejecución. Y si todas esas cosas pasan, eso es lo que la sociedad civilizada llama *justicia*. Sin embargo, si los familiares y seres queridos de la persona que asesinaste estuvieran fuera de esa puerta ahora mismo, y tumbaran la puerta, te arrastraran afuera y te colgaran, eso sería justicia de frontera. Ahora, la parte buena… de la justicia de frontera es que es muy satisfactoria. La parte mala es hacer pasar algo malo por bueno. Pero al final, ¿cuál es la diferencia real entre las dos? La diferencia real soy yo... El verdugo. Para mí, no importa lo que hiciste. Cuando te cuelgue, no obtendré satisfacción de tu muerte. Es mi trabajo. Te cuelgo en Red Rock, voy al siguiente pueblo, cuelgo alguien más allí. El hombre que tira de la palanca, que te rompe el cuello, será un hombre desapasionado. Y esa falta de pasión es la esencia misma de la justicia. Porque la justicia entregada sin desapasionamiento está siempre en peligro de no ser justicia.
>
> (Tarantino, 2015, m. 46-48)

Este monólogo logra condensar a la perfección la naturaleza del wéstern y de toda la épica en general: la pasión por la justicia. La venganza, o justicia de frontera, como la denomina el verdugo, es la materia prima del wéstern y de toda épica, y el deseo de venganza es la consecuencia de una respuesta emocional, visceral y primitiva, que conduce al personaje a restituir el equilibrio interno perdido.

De los otros nueve títulos del corpus de IMDb que no tenían una trama de venganza, cinco poseían tramas que giraban igualmente en torno a la idea de justicia. En *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962), John Ford introduce al género en la modernidad crítica al mostrar cómo esa legalidad desapasionada y objetiva de Washington existe gracias a la justicia de la frontera. En *Tombstone: la leyenda de Wyatt Earp* (*Tombstone*, George Pan Cosmatos, 1993), nueva revisión de los personajes del duelo de O.K. Corral, el *claim* que rezaba en su cartel era: «Llega la justicia». En *Dos hombres y un destino* (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, George Roy Hill, 1969), la acción se desarrolla en 1899 y el oeste americano ya se ha civilizado, ya hay una Ley ejecutora encarnado en un fantasma de nombre Le Force. Como espectadores, no sabemos si Le Force[59] existe o si es el producto de la imaginación de Buch Cassidy (Paul Newman) y Sundance Kid (Robert Redford), pero ellos, como últimos representantes de la ley de la frontera, acabarán sucumbiendo de forma melancólica —y crepuscular— ante la Ley civilizadora. En *Bailando con lobos* (*Dancing with Wolves*, Kevin Costner, 1990) y en clave posmoderna, Kevin Kostner hace un alegato épico a favor de los indios que, en tantas ocasiones —*Centauros del desierto, Murieron con las botas puestas* (*They Died with Their Boots On*, Raoul Walsh, 1941), *Río Grande* (*Rio Grande*, John Ford, 1950)…— habían representado al malvado antagonista. Y en *El tren de las 3:10* (*3:10 to Yuma*, 2007), remake del film de Delmer Daves de 1957, el tema deriva, de un modo novedoso y emocionante, hacia la justicia del amor, en un relato que narra la historia de un padre fracasado y repudiado por su hijo, que lucha por recuperar su estima y aprecio, asumiendo la tarea de custodiar a un peligroso bandido hasta el tren que da título a la cinta.

De los otros cuatro títulos del corpus, tres son los integrantes de la Trilogía del dólar o Trilogía del hombre sin nombre de Sergio Leone —*Por un puñado de dólares* (*Per un pugno di dollari*, Sergio Leone, 1964), *La muerte tenía un precio* (*Per qualche dollaro in più*, Sergio Leone, 1965), y *El bueno, el feo y el malo*—, y el otro es *El tesoro de Sierra Madre* (*The Treasure of the Sierra Madre*, John Huston, 1948). En los cuatro, el tema central es la codicia, con personajes en busca de un tesoro, que aproximan dichos títulos al género de aventuras.

El inevitable duelo en el wéstern entre el protagonista y el antagonista implica una estimable dosis de violencia en el género.

[59] En francés, *El Fuerza*

> Es difícil imaginar un wéstern en el que al menos no exista la amenaza de violencia. Por lo tanto, el mundo del Oeste es diferente al de una novela de Henry James, donde nadie se muestra furioso. Dado que las armas forman parte de la estructura formal, se planteará, típicamente, un dilema que solo puede resolverse mediante la violencia o en el que la violencia sería una solución, aunque errónea. Los personajes serán de un tipo cuya virtud reside no tanto en la sutileza intelectual, la sensibilidad o la imaginación, sino en su disposición y capacidad para defenderse, para ser, en cierto sentido fuertes.
>
> (Buscombe, 1970, p. 36)

La justicia, la codicia y la inherente violencia son también recurrentes en el género de aventuras o en la acción. Sin embargo, la fuerte codificación estética del wéstern asienta su autonomía como categoría genérica y hace que, en IMDb, aparezcan diferenciados de las películas de acción o las de aventuras. De los wésterns mencionados anteriormente, solo *El renacido* y *Grupo salvaje* figuran entre las películas de 'acción'. Y entre las 'aventuras', solo encontramos *El bueno, el feo y el malo*, *El renacido*, *El tesoro de Sierra Madre*, *Grupo salvaje* y *Centauros del desierto*, filmes en los que el protagonista realiza un viaje para conseguir el tesoro o saciar su sed de venganza.

La definición de *wéstern* de IMDb presenta una considerable amplitud en los límites temporales que abre la puerta a la inclusión de largometrajes en la periferia del género. En efecto, todos los estudiosos del géneros consideran el wéstern circunscrito al siglo XIX, en particular, su segunda mitad (Gallagher, 2003; Huerta Floriano, 2019; Kitses, 2008; Wright, 1975). Según este criterio notablemente extendido, de los 25 mejores wésterns de IMDb hay tres títulos que presentan problemas.

En primer lugar, *El tesoro de Sierra Madre*. La película adapta un *best-seller* de B. Traven que desarrolla su acción en el México de los años 20. Los protagonistas, encarnados por Humphrey Bogart, Walter Huston y Tim Holt, son tres vagabundos que se lanzan a la montaña en busca de un oro que los saque de la miseria. En la película hay caballos, hay pistolas y hay un espacio abierto, elementos típicos del wéstern, pero la acción se desarrolla fuera del marco temporal clásico del wéstern. No hay un *saloon*, ni vaqueros, ni un pueblo con una calle central en la que dirimir un duelo. Carece de múltiples elementos que parecen intrínsecos al wéstern y, sin embargo, es considerado un wéstern, no solo en IMDb, sino también en Filmaffinity y en JustWatch. Aunque no cumpla estrictamente con la ortodoxia del género, la acción no se desarrolla espacial ni temporalmente excesivamente lejos del espacio wéstern, y el motivo principal de la trama —la rivalidad entre tres personajes por un tesoro, un territorio o la mera supervivencia— es también propio del género. Este caso nos demuestra nuevamente que no es necesario que una película tenga todos los elementos del arquetipo para que se considere perteneciente al género.

En segundo lugar, *El renacido* sitúa su trama en 1820, en un periodo de exploración de los Estados Unidos que tampoco se encuentra en los límites espaciotemporales del wéstern. En la película de Iñárritu no hay vaqueros sino exploradores, tampoco hay praderas, sino las Montañas Rocosas, y los indios que aparecen se alejan del tópico del género. Por el contrario, el motivo fundamental del largometraje es, de nuevo, la venganza. Leonardo DiCaprio es el renacido dispuesto a vengar la traición de Tom Hardy al darlo por muerto y dejarlo abandonado en medio del bosque. En este caso, el tema y el motivo argumental sostienen y justifican su vínculo con el género.

En tercer y último lugar, encontramos la singularidad, más llamativa si cabe, de *Wind River*. Se trata de un *thriller* en el que un veterano cazador ayuda a una agente del FBI a investigar la muerte de una joven india en una reserva de Wyoming. La acción tiene lugar en las Montañas Rocosas y en la actualidad, en medio de un paisaje nevado que remite a títulos del wéstern que ya se ubicaban en la periferia del género como *Las aventuras de Jeremiah Johnson*

(*Jeremiah Johnson*, Sidney Pollack, 1972). *Wind River* está muy lejos de la ortodoxia, pero mantiene algunos elementos en el tono y el tema, que aún permiten conectarlo con el universo wéstern (JustWatch también le aplica esta etiqueta genérica, no así Filmaffinity). En primer lugar, se trata de una historia de venganza. El protagonista, Cory Lambert, ya perdió a su hija en el pasado con un acto violento que jamás se resolvió. La aparición del cuerpo congelado de la joven india le hace revivir el dolor acumulado durante tantos años, lo que le lleva a tomarse el caso como algo personal, con el mismo nivel de ira que Ethan Edwards en *Centauros del desierto* o Josey Wales en *El fuera de la ley*. A diferencia de estos, Cory desconoce la identidad de los asesinos hasta el tercer acto, planteándose la trama en clave de *thriller*, pero el fondo motivacional del personaje es similar al de los relatos épicos del wéstern. Por otro lado, el espacio en el que se desarrolla la acción hace verosímiles la impunidad de los agresores y la posibilidad de la venganza al margen de la ley, elementos también característicos del wéstern. La reserva india en la que se desarrolla la acción es un espacio en el que no entra la jurisdicción del Estado. Es un territorio donde impera la Ley de la frontera. Esos dos aspectos temático-emocionales —la sed de venganza y la Ley de la frontera— propician un tono propio del wéstern. Si a ello le añadimos el tiroteo climático propio también de las películas del oeste, podemos entender su adscripción al género a pesar de que no se ubique en las coordenadas espaciotemporales del wéstern.

3.2.3.4.2 Aventuras

En el análisis de correspondencias género-reino, las 'aventuras' están relacionadas con la 'acción' (-41, 0, **80**, -25). Además, presentan correlación con la 'fantasía' (43), el cine 'familiar' (40), la 'animación' (37), la 'ciencia ficción' (18) y el 'wéstern' (10).

Para IMDb, las películas de aventuras «deben contener numerosas escenas consecutivas e interrelacionadas de personajes que participan en experiencias arriesgadas o emocionantes para conseguir un objetivo específico» (*IMDb | Genres*, s. f.).

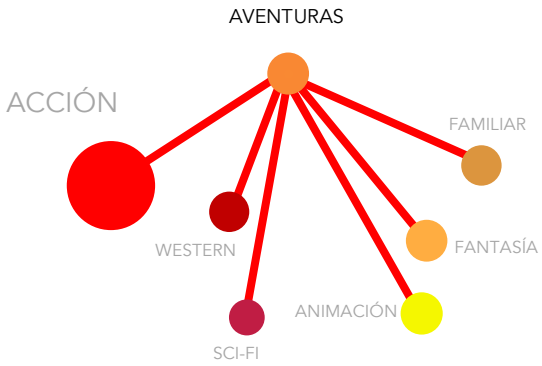


Imagen 67. Conexiones genéricas de las 'aventuras'.

«Suele incluir expediciones a continentes perdidos y lugares exóticos, búsqueda de tesoros o viajes heroicos, y en búsquedas de lo desconocido. No debe confundirse con 'acción' y solo debe incluirse ocasionalmente». Esta advertencia de IMDb pretende evitar el frecuente sincretismo entre la acción y las aventuras, que aparecen de forma conjunta en algunos portales y plataformas como una única categoría (Disney y Prime Video, por ejemplo).

Como ejemplos de aventuras, IMDb menciona *Los Goonies* (*The Goonies*, Richard Donner, 1985), *El Señor de los anillos: la comunidad del anillo* (*The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*, Peter Jackson, 2001) y *La vida de Pi* (*Life of Pi*, Ang Lee, 2012). Las 25 películas de aventuras mejor valoradas —con un mínimo de 25 000 votos— en IMDb son las siguientes:

MEJORES AVENTURAS EN IMDb

FILM	ETIQUETAS	RATE
1. El señor de los anillos: El retorno del rey (2003)	ADV, DRA, FAN	9
2. El señor de los anillos: La comunidad del anillo (2001)	ADV, DRA, FAN	8,9
3 Origen (2010)	ADV, ACT, SCI, MIS	8,8
4. El bueno, el feo y el malo (1966)	ADV, WES	8,8
5. El señor de los anillos: Las dos torres (2002)	ADV, DRA, FAN	8,8
6. Interstellar (2014)	ADV, DRA, SCI	8,7
7. El Imperio contraataca (1980)	ADV, ACT, SCI, FAN	8,7
8. La guerra de las galaxias (1977)	ADV, ACT, SCI, FAN	8,6
9. El viaje de Chihiro (2001)	ADV, FAN, ANI, FAM, MIS	8,6
10. Terminator 2: El juicio final (1991)	ADV, DRA, SCI	8,6
11. Gladiator (El gladiador) (2000)	ADV, ACT, DRA	8,5
12. Dune: Parte dos (2024)	ADV, ACT, DRA, SCI	8,5
13. Regreso al futuro (1985)	ADV, COM, SCI	8,5
14. Spider-Man: Cruzando el multiverso (2023)	ADV, ACT, SCI, FAN, ANI, FAM, COM	8,5
15. El rey león (1994)	ADV, DRA, FAN, ANI, FAM	8,5
16. Malditos bastardos (2009)	ADV, DRA, WAR	8,4
17. Vengadores: Endgame (2019)	ADV, ACT, SCI	8,4
18. Vengadores: Infinity War (2018)	ADV, ACT, SCI	8,4
19. En busca del arca perdida (1981)	ADV, ACT	8,4
20. Aliens: El regreso (1986)	ADV, ACT, SCI, THR, HOR	8,4
21. Spider-Man: Un nuevo universo (2018)	ADV, ACT, SCI, FAN, ANI, FAM, COM	8,4
22. Coco (I) (2017)	ADV, DRA, FAN, ANI, FAM, MUS, MIS	8,4
23. WALL·E (2008)	ADV, ANI, FAM, SCI	8,4
24. El retorno del Jedi (1983)	ADV, ACT, SCI, FAN	8,3
25. 2001: una odisea del espacio (1968)	ADV, SCI	8,3

Tabla 58. Largometrajes de aventuras mejor valorados por los usuarios de IMDb (Consultado el 24 de mayo de 2025)

Lo primero que se observa en la selección de IMDb es la contemporaneidad de los títulos. El largometraje más antiguo que aparece en la lista es *El bueno, el feo y el malo*, un wéstern que gira en torno a la búsqueda de un tesoro, motivo central de muchas películas clásicas de aventuras. Sin embargo, estas desaparecen por completo del listado. Por mencionar algunos de los ciclos más importantes del pasado, no hay rastro de las películas de piratas —*La isla del tesoro* (*Treasure Island*, Victor Fleming, 1934), *El capitán Blood* (*Captain Blood*, Michael Curtiz, 1935), *Capitanes intrépidos* (*Captains Corageous*, Victor Fleming, 1937) o *El hidalgo de los mares* (*Captain Horatio Hornblower R.N.*, Raoul Walsh, 1951)—, ni del cine de capa y espada —*Robín de los bosques* (*Robin Hood*, Michael Curtiz, 1938), *Los caballeros del rey Arturo* (*Knights of the Round Table*, Richard Thorpe, 1953) o *El halcón y la flecha* (*The Flame and the Arrow*, Jacques Tourneur, 1952)—, ni de las aventuras coloniales —*Gunga Din* (George Stevens, 1939), *Las minas del rey*

Salomón (King Solomon's Mines, 1950), *El hombre que pudo reinar* (*The Man Who Could Be King*, John Huston, 1975)—. Tampoco aparecen clásicos como *La reina de África* (*The African Queen*, John Huston, 1951), ni personajes que marcaron una época como Tarzán o Simbad el marino. Este tono característico de las aventuras entre la épica y la comedia tomó forma a principios de los 80 en el personaje de Indiana Jones, reencarnación del héroe astuto y burlón que representaban Errol Flynn y Burt Lancaster. Para muchos, *En busca del arca perdida* (*Raiders of the Lost Ark*, Steven Spielberg, 1981), *Indiana Jones y el templo maldito* (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, Steven Spielberg, 1985) e *Indiana Jones y la última cruzada* (*Indiana Jones and the Last Crusade*, Steven Spielberg, 1989) son el prototipo actual de las películas de aventuras, lo que explica su presencia en la lista de IMDb. Junto al primer título de la saga también aparece *Regreso al futuro* (1985), filme producido por Spielberg que mantiene el paradigmático tono épico-cómico de las aventuras.

Examinando la muestra de IMDb, se observan tres grupos reconocibles de películas.

1. *Aventura del poder*

   En primer lugar, nos encontramos la larga sombra de dos trilogías que han marcado el desarrollo de las aventuras en los últimos 25 años: *El señor de los anillos* y *Star Wars (Episodios IV, V y VI).*

   Star Wars marcó un hito en la historia del cine, trasladando al espacio los temas y argumentos que estructuralmente habían construido durante décadas el wéstern y las jidai-geki japonesas. No en vano, George Lucas copió palabra por palabra la sinopsis de *La fortaleza escondida* (*Kakushi-toride no san-akunin,* Akira Kurosawa, 1958) de Akira Kurosawa para vender en Hollywood *La guerra de las galaxias* (Kaminski, 2008). Las tres primeras películas de *Star Wars —La guerra de las galaxias* (*Star Wars: Episode IV – A New Hope*, George Lucas, 1977), *El imperio contraataca* (*Star Wars: Episode V – The Empire Strikes Back*, Irving Kershner, 1980) y *El retorno del Jedi* (*Star Wars: Episode VI – Return of the Jedi*, Richard Marquand, 1983)— poblaron el espacio que antes ocupaban Errol Flynn, Stewart Granger o Burt Lancaster. Tras la compra de Disney de los derechos de la saga en 2012, esta ha experimentado un impulso renovado con el estreno de los tres últimos episodios y la producción de numerosos *spin off*, precuelas, secuelas, series y animaciones que han terminado por conquistar el espacio de la épica. Esta conquista de la épica por tan pocos agentes fue apuntalada a principios del siglo XXI con el advenimiento y auge de las franquicias —*Piratas del Caribe*, *Harry Potter*, o las derivadas de Marvel y DC Comics—, un especie de oligopolio creativo que encierra los géneros en un número limitado de universos creativos que crecen sin parar. Así, no es de extrañar que, junto a los tres títulos fundacionales de *Star Wars*, también se encuentren entre las mejor valoradas de IMDb un par de títulos de Marvel, otro par de Spiderman, y uno de Alien, todas ellas franquicias. En total, 8 títulos que muestran lo que significan hoy las aventuras para el espectador: largometrajes fantásticos o de ciencia ficción con una espectacularidad nunca vista antes gracias al desarrollo de los VFX, con héroes o superhéroes enfrentados al mal por el poder en nombre del bien y la justicia.

   Con la misma estructura interna, la saga de *El seños de los anillos* (*The Lord of the Rings*, Peter Jackson, 2001-2003) redundó en el establecimiento de un nuevo statu quo de las aventuras, con criaturas maravillosas y universos de fantasía en los que se desarrollan las peripecias de unos héroes enfrentados a un archienemigo por la conquista del poder. *El señor de los anillos* estableció las bases de un subgénero de aventuras fantásticas del que forman parte *Juego de tronos* (*Game of Thrones*, David

Benioff, D. B. Weiss, 2011-2019) o *Dune* (Dennis Villeneuve, 2021-2024). En todas ellas, la base del conflicto es el poder entre facciones o casas reales con un protagonista que ostenta el punto de vista y con el que se identifica el espectador, y un antagonista cuya derrota se desea. Los protagonistas son reyes o princesas que tienen por naturaleza el derecho a ese poder. Se creen que lo merecen y el miedo a perderlo activa la ira que desencadena la lucha con el enemigo: «El miedo es el camino hacia el lado oscuro. El miedo lleva a la ira, la ira lleva al odio, el odio lleva al sufrimiento» (Lucas, 1999, 01:30:38).

Una variación del tema del poder es la supervivencia, ya sea individual o grupal. En esta categoría cabe incluir *Terminator 2: el juicio final* (*Termiantor 2: Judgment Day*, James Cameron, 1991), *Aliens: el regreso* (*Aliens*, James Cameron, 1986) y las dos entregas de Vengadores que figuran en la lista: *Vengadores: Endgame* (*Avengers: Endgame*, Anthony Russo, Joe Russo, 2019) y *Vengadores: Infinity War* (*Avengers: Infinity War*, Anthony Russo, Joe Russo, 2018).

2. *Aventura del tesoro*

Ese poder por el que luchan los personajes es simbolizado por un objeto mágico: en *El señor de los anillos* es el anillo, en *Dune*, la especia, en *Star Wars*, la fuerza. La estructura interna de las películas de aventuras se fundamenta en un personaje protagonista con deseos legítimos, un antagonista con deseos ilegítimos y un objeto de deseo —el tesoro— que encarna el poder y desencadena el conflicto.

Cuando este objeto cobra especial protagonismo en la trama, el poder se convierte en algo subsidiario. A este grupo pertenecen obras que, tonalmente, se aproximan más a la comedia. Es el caso de *En busca del arca perdida* o *El bueno, el feo y el malo*.

3. *Aventura familiar*

En tercer lugar, aparecen una serie de películas de animación (4), en las que el motivo épico es la madurez de los personajes. Si las aventuras del tesoro tenían un fuerte componente cómico, en este grupo el humor se acentúa aún más. Se observa en la serie de *Star Wars*, con los personajes de Chewbacca y los androides C3PO y R2-D2, pero sobre todo en las películas de animación que aparecen en la lista: *Coco*, *WALL-E* y *El rey león*. También pertenece a este grupo *Regreso al futuro*.

Como se analizó en el apartado de cine familiar, estas aventuras se articulan sobre una trama de madurez en la que los personajes deben afrontar una serie de pruebas para obtener el autoconocimiento. Los protagonistas suelen ser niños o jóvenes, aunque también pueden ser adultos e incluso ancianos. La confianza en la feliz resolución del conflicto es casi plena y el *target* principal es el público infantil.

4. *Aventura mística*

En cuarto lugar, nos encontramos con un grupo de películas en las que el objetivo del héroe es de índole espiritual o metafísica. Hablamos de *2001: una odisea del espacio* (*2001: A Space Odissey*, Stanley Kubrick, 1968), *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014) y *Origen* (*Inception*, Christopher Nolan, 2010). A pesar de lo espiritual del viaje que experimentan sus héroes, este los enfrenta a un enemigo que les impide alcanzar el conocimiento que desean. En *2001: una odisea del espacio*, el conocimiento es simbolizado por un enigmático monolito que da un saber —y un poder— al que lo posee. En *Origen*, es una extraña máquina de origen militar la que da poder al que la posee para penetrar en los sueños de la gente inoculando ideas y pensamientos. Se

trata de un poder absoluto, pero abstracto, no físico. Y en *Interstellar*, Joseph Cooper se embarca en un viaje interestelar en busca de un planeta en el que la vida sea posible.

En las tres películas, el o los protagonistas no buscan un tesoro (en el sentido literal del término), ni el poder, ni la venganza. Lo que buscan es algo intangible, un conocimiento que deriva de una conciencia plena de la mente y del universo.

Por último, encontramos un filme cuyo tema no es la madurez, el tesoro el poder territorial, o el conocimiento. Se trata de *Gladiator* (Ridley Scott, 2000), cuyo tema es la venganza, el motivo central del wéstern.

Como vemos, un mismo filme puede participar de varios temas o motivos, pero estructuralmente hay un número limitado de temas o motivos sobre los que se construyen las aventuras.

3.2.3.4.3 Fantasía

En el análisis de correspondencias género-reino, el género de 'fantasía' aparece relacionado con la 'acción' y la 'comedia' (-22, **23**, **19**, -15). Además, la 'fantasía' está relacionada positivamente con la 'animación' (43), las 'aventuras' (43), el cine 'familiar' (37), la 'ciencia ficción' (21) y, en menor medida, el 'terror' (3).

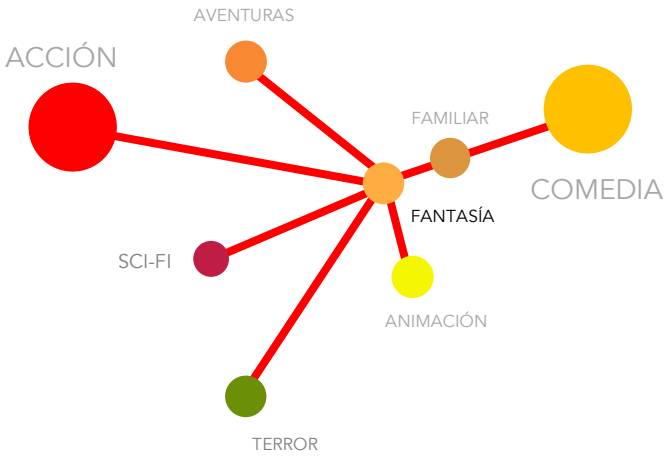


Imagen 68. Conexiones genéricas de la 'fantasía'.

Según IMDb, para que un largometraje sea fantástico «debe contener numerosas escenas consecutivas de personajes caracterizados de tal forma que creen el efecto de una narrativa mágica o mística» (*IMDb | Genres*, s. f.).

IMDb también especifica que el género fantástico «suele incluir elementos de magia, sucesos sobrenaturales, mitología, folclore o mundos de fantasía exóticos». Y advierte que no debe confundirse con la ciencia ficción, que no suele basarse en la magia ni el misticismo (*IMDb | Genres*, s. f.).

Como arquetipos del género, IMDb propone *Juego de tronos* (*Game of Thrones*, David Benioff, D. B. Weiss, 2011-2019), *Harry Potter y la piedra filosofal* (*Harry Potter and the Sorcerer's Stone*, Chris Columbus, 2001) y *Stranger Things* (Matt Duffer, Ross Duffer, 2016-2025). Las 25 películas fantásticas mejor valoradas —con un mínimo de 25 000 votos— en IMDb son las siguientes:

MEJORES LARGOMETRAJES DE FANTASÍA EN IMDb

FILM	ETIQUETAS	RATE
1. El señor de los anillos: El retorno del rey (2003)	FAN, ADV, DRA	9

2. El señor de los anillos: Las dos torres (2002)	FAN, ADV, DRA	8,9
3. El señor de los anillos: La comunidad del anillo (2001)	FAN, ADV, DRA	8,8
4. El Imperio contraataca (1980)	FAN, ADV, ACT, SCI	8,7
5. La guerra de las galaxias (1977)	FAN, ADV, ACT, SCI	8,6
6. La milla verde (1999)	FAN, MIS, CRI, DRA	8,6
7. El viaje de Chihiro (2001)	FAN, ADV, ANI, FAM, MIS	8,6
8. ¡Qué bello es vivir! (1946)	FAN, FAM, DRA, ROM	8,6
9. Spider-Man: cruzando el multiverso (2023)	FAN, ANI, FAM, ACT, ADV, SCI	8,5
10. El rey león (1994)	FAN, ANI, FAM, ADV, DRA, MUS	8,5
11. Guardianes de la noche – Kimetsu no Yaiba: Tsuzumi Yashiki Hen (2021)	FAN, ANI, ACT	8,5
12. Spider-Man: Un nuevo universo (2018)	FAN, ADV, ACT, SCI, FAM, ANI, COM	8,4
13. Your Name (2016)	FAN, ANI, DRA, ROM	8,4
14. Coco (I) (2017)	FAN, ADV, DRA, ANI, FAM, MUS, MIS	8,4
15. El retorno del jedi (1983)	FAN, ADV, ACT, SCI	8,3
16. Toy Story (1995)	FAN, ANI, FAM, ADV, COM	8,3
17. La princesa Mononoke (1997)	FAN, ANI, ADV	8,3
18. Toy Story 3 (2010)	FAN, ANI, FAM, ADV, COM	8,3
19. Spider-Man: No Way Home (2021)	FAN, SCI, ADV, ACT	8,2
20. El castillo ambulante (2004)	FAN, ANI, FAM, ADV	8,2
21. Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores (1975)	FAN, COM, ADV	8,2
22. El laberinto del fauno (2006)	FAN, DRA, WAR	8,2
23. Guardianes de la noche – Kimetsu no Yaiba – La película: Tren Infinito (2020)	FAN, ANI, ACT, ADV, THR	8,2
24. Klaus (2019)	FAN, ANI, FAM, ADV, COM	8,2
25. Piratas del Caribe: La maldición de la Perla Negra (2003)	FAN, ADV, ACT	8,1

Tabla 59. Largometrajes fantásticos mejor valorados en IMDb (Consultado el 24 de mayo de 2025)

De las 25 mejores películas de fantasía, 20 son también de aventuras, por lo que la inmensa mayoría de las películas que figuran en esta lista ya aparecieron en la de 'aventuras'. La fantasía es un espacio imaginario para la aventura y la épica, de tal forma que en la actualidad el género de las aventuras es indisoluble de la fantasía y la ciencia ficción. A la lista citada en el apartado anterior, se añaden: *La princesa Mononoke*, *El castillo ambulante* (ambas de la factoría Miyazaki), *Spider-Man: No Way Home* (Jon Watts, 2021), *Toy Story 3*, *Los caballeros de la mesa cuadrada*, *Klaus* y *Piratas del Caribe: La maldición de la Perla Negra* (*Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl*, Gore Verbinski, 003).

Los 5 títulos fantásticos que no han sido catalogados como aventuras son los siguientes: *La milla verde*, *¡Qué bello es vivir!*, *Guardianes de la noche – Kimetsu no Yaiba: Tsuzumi Yashiki Hen* (Haruo Sotozaki, 2021), *Your Name* y *El laberinto del fauno*. Todas ellas excepto *Your Name*, están construidas sobre estructuras épicas con antagonistas fuertes. Recordemos al malvado Sr. Potter de *¡Qué bello es vivir!*, al cruel Percy Wetmore de *La milla verde*, o al fascista capitán Vidal de *El laberinto del fauno*. Todos ellos construyen con sus respectivos protagonistas una estructura de lucha épica propia del cine de aventuras.

Del análisis de correspondencias realizado y de la inspección de los títulos fantásticos mejor valorados en IMDb deducimos que tanto la fantasía como la ciencia ficción están relacionadas con la épica y la acción. Este resultado contradice la opinión extendida de que la ciencia ficción y la fantasía forman un bloque genérico con el terror:

> Géneros como el fantástico, el terror y la ciencia-ficción se solapan y entrecruzan hasta hacer difícil cualquier delimitación. Cabe la combinación de unir los dos primeros o los tres en un macrogénero, como también apreciar el parentesco con otros como el cine de aventuras y hasta el cine negro […] Las películas futuristas (cine de ciencia-ficción o «fantaciencia») pertenecen al fantástico por definición y son una especialización del mismo por el marco temporal de las historias.
>
> (Sánchez Noriega, 2002, p. 153)

De la misma opinión es Huerta Floriano (2019, p. 170-172), quien unifica las tres categorías en un único epígrafe y también considera la ciencia ficción dentro del fantástico.

Encontramos explicación a esta contradicción en las diferentes concepciones que caben de «lo fantástico». Todorov distingue tres categorías: lo extraño, lo maravilloso y lo propiamente fantástico (2005). Si a la conclusión de la obra las leyes de la realidad permanecen intactas y son capaces de explicar los fenómenos extraordinarios que han acontecido, entonces la obra pertenece a lo extraño. Si, por el contrario, tras terminar de leer un cuento o ver una película, es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza para explicar los sucesos narrados, entonces entramos en el género de lo maravilloso. Lo fantástico se situaría en un terreno entre lo maravilloso y lo extraño, en el que el lector o espectador es incapaz de discernir si lo que ha visto en la pantalla pertenece o no a la realidad. Según esta concepción, filmes como *Psicosis* o *Shutter Island* pertenecerían a lo extraño; en lo maravilloso aparecerían títulos como *La guerra de las galaxias* o *El señor de los anillos*; *Origen* se situaría en lo fantástico.

Por su parte, Latorre (1987, p. 10) divide el cine fantástico en tres vertientes: el cine de terror, el cine de ciencia ficción y el cine de lo maravilloso. Y aquí es donde surge la cuestión seminal de los géneros: ¿qué consideramos como género fantástico? Latorre nos propone dos posibles respuestas. O lo es «el cine que es fantástico por argumento, aunque su tratamiento no lo sea por estar filmado en las mismas condiciones que una comedia o un drama» (1987, p. 10). O, por el contrario, es «el cine fantástico cuando se sirve de la sintaxis cinematográfica para crear un clima, un efecto, o una sensación fantásticos, inscritos en cualquiera de las ramas y desviaciones del género» (1987, p. 10). Nuestra postura obviamente encuentra reflejo en esta segunda consideración.

> Como el cine funciona a partir de una reconstrucción de la realidad (cuando alguien quiere filmar una película turística tiene que recortar y seleccionar el espacio o mover la cámara para impresionar de una manera determinada lo que desee fotografiar: eso también es reconstrucción; todo es, por lo tanto, reconstrucción), por eso mismo, en el cine fantástico, que casi siempre atenta contra una idea de la realidad, hay que valorar la función del lenguaje como instrumento de interpretación fantástica de esa realidad alterada.
>
> (Latorre, 1987, p. 13)

Resulta evidente que, ya sea en la división de Todorov o en la de Latorre, la actual concepción cinematográfica de lo fantástico se corresponde con lo maravilloso: cuentos de hadas llenos de magia, que a pesar de la amenaza y los peligros que puedan correr los protagonistas, tendrán un final feliz.

Lo que se desprende del análisis de correspondencias es que, a pesar de la recurrente confusión y solapamiento extremo entre el terror, lo fantástico y la ciencia ficción, en la práctica sus coordenadas emocionales están sustancialmente alejadas.

3.2.3.4.4 Ciencia ficción

En el análisis de correspondencias género-reino, la ciencia ficción presenta correlación con la 'épica' y el '*thriller*' (-47, -10, **47**, **27**). Además, está relacionada positivamente con el 'terror' (24), la 'fantasía' (21), las 'aventuras' (19) y la 'animación' (17).

Para que una película sea considerada de ciencia ficción por IMDb «numerosas escenas y/o todo el contexto en el que se desarrolla la narración debe basarse en descubrimientos o desarrollos científicos especulativos, viajes espaciales o vida en otros planetas» (*IMDb | Genres*, s. f.). Aunque la definición hace referencia al contenido, en la ciencia ficción el contenido marca el tono.

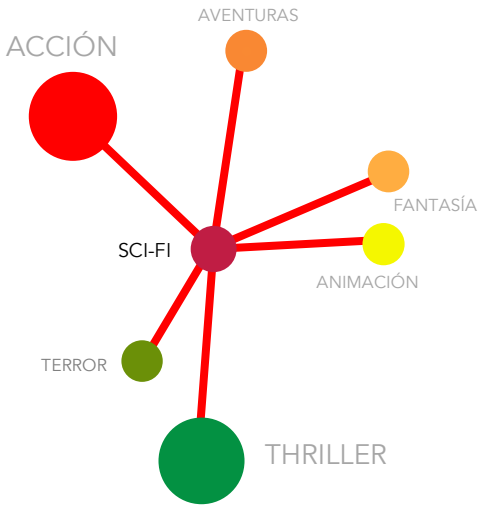


Imagen 69. Conexiones genéricas de la 'ciencia ficción'.

Como ejemplos del género, IMDb elige *La guerra de las galaxias* (*Star Wars: Episode IV – A New Hope*, George Lucas, 1977), *Matrix* (*The Matrix*, Lana Wachoski, Lilly Wachowski, 1999) y *Alien, el octavo pasajero* (*Alien*, Ridley Scott, 1979). Las 25 películas de ciencia ficción mejor valoradas en IMDb —con un mínimo de 25 000 votos—son las siguientes:

MEJORES LARGOMETRAJES DE CIENCIA FICCIÓN EN IMDb

FILM	ETIQUETAS	RATE
1. Origen (2010)	SCI, ADV, ACT	8,8
2. Interstellar (2014)	SCI, ADV, DRA	8,6
3. Matrix (1999)	SCI, ACT	8,7
4. El Imperio contraataca (1980)	SCI, ADV, ACT, FAN	8,7
5. La guerra de las galaxias (1977)	SCI, ADV, ACT, FAN	8,6
6. Terminator 2: El juicio final (1991)	SCI, ADV, DRA	8,6
7. Dune: Parte dos (2024)	SCI, ADV, ACT	8,5
8. El truco final (El prestigio) (2006)	SCI, THR, MIS, DRA	8,5
9. Regreso al futuro (1985)	SCI, ADV, COM	8,5
10. Spider-Man: cruzando el multiverso (2023)	SCI, ADV, ACT, ANI, FAN, FAM, COM	8,5
11. Alien, el octavo pasajero (1979)	SCI, HOR	8,5
12. Vengadores: Endgame (2019)	SCI, ADV, ACT	8,4
13. Vengadores: Infinity War (2018)	SCI, ADV, ACT	8,4
14. Aliens: El regreso (1986)	SCI, ADV, ACT, THR, HOR	8,4
15. Spider-Man: Un nuevo universo (2018)	SCI, ADV, ACT, FAN, ANI, FAM, COM	8,4
16. WALL·E (2008)	SCI, ADV, ANI, FAM	8,4
17. El retorno del jedi (1983)	SCI, ADV, ACT, FAN	8,3
18. ¡Olvídate de mí! (2004)	SCI, DRA, ROM	8,3

19. 2001: Una odisea del espacio (1968)	SCI, ADV	8,3
20. Metrópolis (1927)	SCI, DRA	8,3
21. Robot salvaje (2024)	SCI, ANI	8,2
22. Jurassic Park (Parque Jurásico) (1993)	SCI, ADV, ACT, THR	8,2
23. Spider-Man: No Way Home (2021)	SCI, ADV, ACT, FAN	8,2
24. La cosa (El enigma de otro mundo) (1982)	SCI, MIS, HOR	8,2
25. La naranja mecánica (1971)	SCI, CRI	8,2

Tabla 60. Largometrajes de ciencia ficción mejor valorados en IMDb (Consultado el 24 de mayo de 2025)

La ciencia ficción es un subgénero del fantástico (Latorre, 1987; Moreno, 2010; Todorov, 1974). Sin embargo, aparte del matiz especulativo y la posibilidad científica de los mundos propuestos, existen diferencias de tono con el cine etiquetado como fantástico. Así como el género fantástico se sitúa entre la épica y la comedia, la ciencia ficción lo hace entra la épica y el *thriller* (y dentro del *thriller*, el terror). De las 25 mejores películas de ciencia ficción, 19 son también de aventuras, lo que justifica su pertenencia al reino de la Épica.

Si nos fijamos en las seis películas de ciencia ficción que no son de aventuras o de acción, veremos cómo su tono difiere considerablemente de las cinco de fantasía que no eran de aventuras. Por un lado, tenemos dos películas de terror: *Alien, el octavo pasajero* y *La cosa*. Por otro lado, dos distopias futuristas: *Metrópolis* (*Metropolis*, Fritz Lang, 1927) y *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1972). Ninguna de estas películas es considerada fantástica, a pesar del xenomorfo y de la enigmática presencia extraterrestre en la base polar, lo que nos hace pensar que la concepción que se da a la ciencia ficción se aproxima más al terror, el misterio y el suspense, mientras que lo fantástico se asocia más a la aventura luminosa y alegre. Esta transición se observa también en *El truco final (El prestigio)*, filme que tiene la magia como protagonista y que está catalogada dentro del género de la ciencia ficción. Su tono oscuro y misterioso la aproximan al territorio del suspense como certifica la etiqueta '*thriller*' que acompaña al filme. El otro título que completa la media docena de no-aventuras de ciencia ficción es *¡Olvídate de mí!* un drama romántico que constituye la única excepción tonal del género.

Así como el género fantástico apenas tenía relación con el misterio o el terror, la ciencia ficción supone un nuevo giro al introducir ciertos elementos tenebrosos. La ciencia ficción es así el primer género épico que se interna en el territorio del terror y el suspense. Sin embargo, sigue siendo un género fundamentalmente épico y, como sucedía con la fantasía, su tradicional asociación con el terror debería ser matizada.

3.2.3.4.5 Acción

En el análisis de correspondencias género-reino, la 'acción' aparece relacionada con las 'aventuras' (80), la 'ciencia ficción' (47), el 'wéstern' (29), el cine 'criminal' (26), la 'fantasía' (18), la 'animación' (18) y el 'bélico' (10).

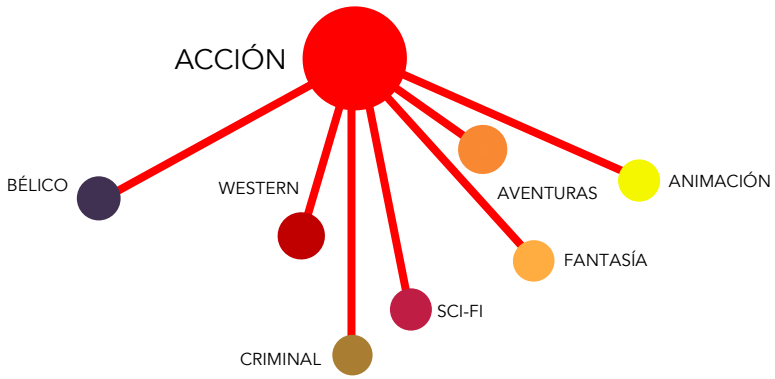


Imagen 70. Conexiones genéricas de la 'acción.

Para que IMDb considere un filme de acción, este «debe contener numerosas escenas de acción espectaculares y generalmente destructivas. Suele incluir acción continua, acrobacias físicas de alta intensidad, persecuciones, batallas y crisis destructivas (inundaciones, explosiones, desastres naturales, incendios, etc.)» (*IMDb | Genres*, n.d.).

Como arquetipos del género, IMDb propone *Jungla de cristal* (*Die Hard*, John McTiernan, 1988), *Vengadores* (*The Avengers*, Joss Whedon, 2012) y *Wonder Woman* (Patty Jenkins, 2017). Las 50 películas de acción mejor valoradas —con un mínimo de 25 000 votos— en IMDb son los siguientes:

MEJORES LARGOMETRAJES DE ACCIÓN EN IMDb

FILM	ETIQUETAS	RATE
1. El caballero oscuro (2008)	ACT, CRI, THR, DRA	9
2. Origen (2010)	ACT, ADV, THR, SCI	8,8
3. Matrix (1999)	ACT, SCI	8,7
4. El Imperio contraataca (1980)	ACT, ADV, SCI, FAN	8,7
5. La guerra de las galaxias (1977)	ACT, ADV, SCI, FAN	8,6
6. Terminator 2: El juicio final (1991)	ACT, ADV, SCI	8,6
7. Los siete samuráis (1954)	ACT, DRA	8,6
8. Dune: Parte dos (2024)	ACT, ADV, DRA, SCI	8,5
9. Gladiator (El gladiador) (2000)	ACT, ADV, DRA	8,5
10. Spider-Man: cruzando el multiverso (2023)	ACT, ADV, ANI, FAN, FAM, SCI	8,5
11. El profesional (Léon) (1994)	ACT, CRI, THR, DRA	8,5
12. Spider-Man: Un nuevo universo (2018)	ACT, ADV, SCI, FAN, ANI, FAM, COM	8,4
13. Vengadores: Endgame (2019)	ACT, ADV, SCI	8,4
14. El caballero oscuro: La leyenda renace (2012)	ACT, CRI, THR, DRA	8,4

15. Vengadores: Infinity War (2018)	ACT, ADV, SCI	8,4
16. En busca del arca perdida (1981)	ACT, ADV	8,4
18. Aliens: el regreso (1986)	ACT, ADV, SCI, THR, HOR	8,4
19. Heat (1995)	ACT, CRI, DRA	8,3
20. Old Boy (2003)	ACT, THR, MIS, DRA	8,3
21. El retorno del jedi (1983)	ACT, ADV, FAN, SCI	8,3
22. Top Gun: Maverick (2022)	ACT, DRA	8,2
23. Jurassic Park (Parque Jurásico) (1993)	ACT, ADV, THR, SCI	8,2
24. Spider-Man: No Way Home (2021)	ACT, ADV, FAN, SCI	8,3
25. Batman Begins (2005)	ACT, THR, CRI, DRA	8,2
26. Kill Bill: Volumen 1 (2003)	ACT, CRI, THR	8,2
27. 1917 (2019)	ACT, WAR, DRA	8,2
28. Indiana Jones y la última cruzada (1989)	ACT, ADV	8,2
29. Jungla de cristal (1988)	ACT, THR	8,2
30. Ran (1985)	ACT, WAR, DRA	8,2
31. Guardianes de la noche – Kimetsu no Yaiba – La película: Tren Infinito (2020)	ACT, ADV, ANI, FAN, THR	8,2
32. Yojimbo (1961)	ACT, THR, DRA	8,2
33. El moderno Sherlock Holmes (1924)	ACT, COM, ROM	8,2
34. Cómo entrenar a tu dragón (2010)	ACT, ADV, ANI, FAN, FAM	8,1
35. Piratas del Caribe: La maldición de la Perla Negra (2003)	ACT, ADV, FAN	8,1
36. Mad Max: furia en la carretera (2015)	ACT, ADV, SCI	8,1
37. Le Mans '66 (2019)	ACT, SPO, DRA, BIO	8,1
38. Terminator (1984)	ACT, ADV, SCI	8,1
39. Blade Runner (1982)	ACT, THR, SCI, DRA	8,1
40. Warrior (2011)	ACT, SPO, DRA	8,1
41. V de Vendetta (2005)	ACT, THR, SCI, DRA	8,1
42. Logan (2017)	ACT, THR, SCI, DRA	8,1
43. El gigante de hierro (1999)	ACT, FAM, ANI, ADV, SCI, COM, DRA	8,1
44. Neon Genesis Evangelion: The End of Evangelion (1995)	ACT, ANI, DRA, SCI	8,1
45. El maquinista de la General (1926)	ACT, ADV, COM, DRA, WAR	8,1
46. Al rojo vivo (1949)	ACT, NOI, THR, CRI, DRA	8,1
47. Los pecadores (2025)	ACT, THR, HOR, DRA	8
48. Dune (2021)	ACT, ADV, SCI, DRA	8
49. Blade Runner 2049 (2017)	ACT, THR, MIS, SCI, DRA	8
50. Guardianes de la galaxia (2014)	ACT, ADV, COM, SCI	8

Tabla 61. Largometrajes de acción mejor valorados en IMDb (Consultado el 31 de mayo de 2025)

De las 50 mejores películas de acción, 26 también son de 'aventuras'. Con respecto a las listas previas, figuran 8 nuevas aventuras que se suman a las anteriores: *Parque Jurásico* (*Jurassic Park*, Steven Spielberg, 1993), *Spider-Man: No Way Home* (Jon Watts, 2021), *Indiana Jones y la última cruzada*, *Mad Max: furia en la carretera* (*Mad Max: Fury Road*, George Miller, 2015), *Terminator* (*The Terminator*, James Cameron, 1984), *El maquinista de La General* (*The General*, Clyde Bruckman, Buster Keaton, 1926), *Dune* (*Dune: Part One*, Dennis Villeneuve, 2021) y

Guardianes de la galaxia (*Guardians of the Galaxy*, James Gunn, 2014). Un elemento temático (el viaje) aparece como elemento diferenciador con respecto de otras películas de acción que no llevan la etiqueta 'aventura' en su clasificación genérica. Así, podríamos decir que, en general, las aventuras son películas de acción con viaje.

El aspecto más relevante, no obstante, que diferencia a las 'aventuras' de la 'acción' es el tono emocional. Por ejemplo, observamos cómo las películas de animación que figuraban entre las aventuras familiares —*Toy Story*, *Up*, *WALL-E*, *Coco*, *Del revés*, etc.— apenas aparecen en el listado de acción, a pesar de sus trepidantes persecuciones, caídas, etc. Solo encontramos dos muestras: *Cómo entrenar a tu dragón* y *El gigante de hierro*, aventuras familiares que exploran tramas de madurez. Al mismo tiempo, títulos que no estaban entre el cine familiar o de fantasía y que hacían acto de aparición por primera vez entre las aventuras, vuelven a aparecer etiquetadas como películas de acción. Si la acción de *Mad Max: Fueria en la carretera* o *Kill Bill: Volumen 1* (2001) es cruda y con una buena dosis de suspense y asco, en las aventuras de Indiana Jones o *La reina de África* el tono amable y alegre crea en el espectador una expectativa de feliz resolución del conflicto.

Un subgénero que muestra claramente esta transición tonal entre las comedias familiares y la acción es el de superhéroes. Así como los filmes de Spiderman eran catalogados en fantasía, aventuras y acción, las entregas de Batman firmadas por Christopher Nolan — *Batman begins*, *El caballero oscuro*, *El caballero oscuro: la leyenda renace*—, mucho más oscuras y adultas, solo figuran entre las de acción. Estos casos vienen a ilustrar lo que el análisis de correspondencias dicta: que los géneros épicos transitan desde un espacio emocional de humor, alegría y confianza —las aventuras y la fantasía entendida como 'lo maravilloso'— hacia otro más serio marcado por la ira de los personajes —la acción— para terminar en un terreno contaminado por el miedo y la angustia de los personajes —la ciencia ficción. De esta forma, en la relación de mejores filmes de acción aparecen una serie de títulos (15), que también figuran como '*thriller*' y que se corresponden en su mayoría con filmes de acción criminal: aparte de las tres citadas películas de Batman, *Blade Runner*, *Blade Runner 2049* (Dennis Villeneuve, 2017), *V de Vendetta*, *Logan*, *Jungla de cristal*, *Old Boy* y *El profesional (León)*.

El factor aglutinante que ejerce la 'acción' de los géneros épicos se extiende no solo a las 'aventuras', también a la 'fantasía' y la 'ciencia ficción'. No así al wéstern, pero no porque las películas del oeste no sean películas de acción, sino por la fortaleza histórica del género. De hecho, las *jidai-geki* de Kurosawa que aparecen en la lista y que dieron lugar a dos wésterns —*Los siete samuráis* y *Yojimbo*— sí que tienen la etiqueta 'acción'.

Si atendemos a un criterio temático para organizar la categoría, observamos cuatro grandes grupos[60]:

1. *Épica del tesoro (4)*

   El tesoro es un motivo fundamental de las películas de aventuras. En ellas suele haber un antagonista, pero este no se convierte tanto en un enemigo del protagonista, como en un competidor. Entre las 50 mejores películas de acción encontramos las dos entregas de Indiana Jones: *En busca del arca perdida*, *Indiana Jones y la última cruzada*. El héroe creado por George Lucas y Steven Spielberg es el actual arquetipo del cine de aventuras, una épica con cierta dosis de comedia, en la que el héroe lucha contra los nazis (arquetipo también de villanía moderna) por lograr tesoros cristianos de valor incalculable (el Arca de la Alianza y el Santo Grial). También se encuentra en la lista

[60] Dejamos al margen de este recorrido las singularidades de Buster Keaton —*El maquinista de la General* y *El moderno Sherlock Holmes*—, caricaturas de la acción épica, cuyo tono es esencialmente cómico.

una muestra de otra exitosa franquicia, *Piratas del Caribe: la maldición de la Perla Negra*, con otro de los héroes arquetípicos de las aventuras cinematográficas modernas, Jack Sparrow. En esta primera entrega de la saga, el valor del tesoro aparece invertido, pues lo que deben hacer sus protagonistas es devolverlo para anular la maldición de la Perla negra y conservar así la vida, que se convierte en el auténtico tesoro.

2. *Épica de la venganza (5)*

   En ella, el protagonista debe vengar algún daños sufrido por él o su familia. Se trata de uno de los motivos fundamentales del wéstern, caracterizado por el la ley del Talión. De los 50 filmes de acción, 5 son historias de venganza: en *Kill Bill*, la Novia se venga, uno a uno, de los miembros de la banda de Bill que estuvieron a punto de matarla a ella y a su bebé; en *El profesional (Léon)*, Mathilda, con la ayuda de León, se venga del capo que asesinó a su familia; *Old Boy*, segunda entrega de la trilogía de la venganza de Park Chan-wook, cuenta la historia de un hombre encerrado durante 15 años que vengará la muerte de su esposa y la relación incestuosa que mantendrá sin saberlo con su propia hija; *V de Vendetta*, con la venganza escrita ya en el propio título, aborda la venganza personal de V hacia los responsables del experimento científico al que fue sometido y la venganza colectiva de toda una sociedad hacia el régimen totalitario de Adam Sutler; y en *Gladiator*, Máximo Décimo Meridio, «comandante de los ejércitos del Norte, general de las legiones Félix, leal servidor del verdadero emperador Marco Aurelio, padre de un hijo asesinado, y marido de una mujer asesinada» (Scott, 2000, m. 01:27:30) alcanza su venganza en esta vida al acabar en la arena de Roma con el emperador Comodo.

   La muerte o secuestro de esposa e hijos o un intento de asesinato frustrado suelen ser los motivos narrativos que mueven a personajes y espectadores a la venganza, independientemente de la legalidad de las acciones. La venganza es uno de los sentimientos de ira más intenso, es la expresión emocional de la justicia, sin necesidad de que medie ningún juez.

3. *Épica del territorio (24)*

   El poder es el principal motor de las películas de acción: el o los protagonistas se enfrentan a un antagonista simplemente por alcanzar o mantener una posición de poder o liderazgo.

   La mayoría de filmes orientados al poder tienen como objeto el dominio de un territorio (8), ya sea físico o económico. Protagonistas y antagonistas luchan por él con distintas armas y en sucesivas batallas hasta el definitivo duelo final. Ejemplos de este tipo de acción lo encontramos en *Star Wars —El imperio contraataca*, *La guerra de las galaxias*, *El retorno del Jedi—*, *Dune* y *Dune: Parte 2*, *Mad Max, furia en la carretera*, y*Vengadores: Infinity War*. En estas películas de naturaleza fantástica suele haber un instrumento mágico que otorga un poder inmenso a quien lo posee. Es la fuerza en Star Wars, la especia en Dune, o el guantelete en los Vengadores. A diferencia de la épica del tesoro, en la que el instrumento mágico es un fin en sí mismo (el Arca de la Alianza o el Santo Grial de Indiana Jones), en la épica del poder, el instrumento es un medio para lograr un territorio o la destrucción de un enemigo, motivo mucho más duro y violento. Otro ejemplo es *Origen*, donde el instrumento mágico, la capacidad de penetrar en los sueños de otra persona y modificar sus deseos, aparece investido de ciencia ficción.

Otros filmes (3), de corte realista, carecen de instrumento mágico, y la lucha entre protagonista y antagonista por el territorio se produce con medios más convencionales (pistolas, espadas, puños) como ocurre en el wéstern. Es también el caso, entre el Top 50 de acción de los filmes de Akira Kurosawa: *Los siete samuráis*, *Yojimbo* y *Ran*. En la primera, el territorio en litigio es una pequeña aldea de campesinos asediada por una banda de ladrones; en la segundo, el territorio es un pueblo que se disputan dos bandas rivales; y en Ran, adaptación libre de *El rey Lear* de Shakespeare, el motivo de la guerra es el Japón feudal por el que disputan los tres hijos del señor de la guerra Hidetora Ichimanji.

A veces, el poder en litigio alcanza únicamente la propia vida (9) y el objetivo de la lucha es la mera supervivencia. Es los que sucede en *Terminator*, *Terminator 2: El juicio final*, *Jungla de cristal*, *Aliens: el regreso*, *Parque Jurásico* y *Blade Runner 2049*, en las que un monstruo o un asesino sin escrúpulos amenaza la vida de los protagonistas, que no pueden escapar de sus agresores. Este es también el motivo de las dos entregas del Universo Marvel en la que los Vengadores luchan contra Thanos por revertir la aniquilación de la humanidad. Y también el valor de *Logan*, filme de grandes similitudes con *Aliens 2: el regreso*, en el que Lobezno tiene como misión salvar la vida de una niña, para lo cual deberá enfrentarse a un clon de él mismo en un duelo final cargado de simbolismo. En todas ellas, el valor puesto en juego es, fundamentalmente, la vida, que se muestra como la manifestación más pura y esencial de poder.

Idéntica motivación encontramos en algunos filmes bélicos o de trasfondo bélico (3), en los que la vida de uno o varios personajes motiva la realización de una misión heroica. Lo observamos en *Guardianes de la galaxia*. También en *1917*, en la que los héroes deben atravesar una peligrosa zona para llevar al frente una orden que salvará la vida de miles de soldados, entre ellos, el hermano de uno de los héroes. Y lo vemos en *Top Gun: Maverick* (Joseph Kosinski, 2022), en la que el héroe que da nombre al filme y su compañero Bradley "Rooster" Bradshaw deben destruir una instalación enemiga para evitar una amenaza nuclear. Son dos filmes en los que la vida puesta en juego es un valor mucho más abstracto y de carácter hipotético: es una amenaza, la posibilidad de una muerte. No tiene el carácter urgente de *Terminator* o *Jungla de cristal*, lo que desplaza estos filmes a un territorio más dramático donde la amistad o el vínculo familiar entre personajes tiene un peso mayor.

Fenómeno similar sucede en el subgénero de deportes (2), donde el campo de batalla se circunscribe al terreno de juego: una pista de baloncesto, un circuito de carreras, un ring de boxeo… En la lista de IMDb encontramos dos ejemplos: *Le Mans 66'*, que narra el duelo épico entre Ford y Ferrari que tuvo lugar en las 24 horas de Le Mans de 1966; y *Warrior*, en la que dos hermanos separados por el odio acaban uniéndose en un ring de lucha libre. Igual que sucedía en los filmes bélicos, el amor (y la unión entre protagonista y antagonista) se acaba imponiendo, situando estos filmes más bien en el territorio del drama.

Una singularidad extraordinaria la encontramos en *Matrix*. En ella, el motivo u objeto que mueve al protagonista no es ni la vida ni el territorio, sino la libertad.

4. *Épica de la ley (5)*

Si en la épica del territorio la ley que impera es la ley de la frontera, en la épica de la ley, no hay dudas de qué visión del mundo es la justa. Existe un derecho que regula las relaciones de la comunidad y, por tanto, un elemento de poder legítimo real que

añade un componente filosófico esencial a la batalla. El héroe ya no se representa a sí mismo o a un grupo reducido de miembros, representa a la comunidad total, a la humanidad entera encarnada en una idea de ley y justicia.

La figura que mejor encarna esta concepción de la épica es Batman. Los tres largometrajes firmados por Christopher Nolan exploran esa relación entre la justicia y el mal, a través de la relación entre el superhéroe y sus respectivas némesis: en *El caballero oscuro*, el Joker; en *Batman begins*, Ra's al Ghul; y en *El caballero oscuro: la leyenda renace*, Talia al Ghul a través de Bane. En todas ellas, el objeto de Batman es salvar a Gotham del mal. Paradójicamente, la ley en estos filmes es cuestionada. Aparecen temas derivados como el pecado y la culpa: el mal no es algo ajeno, está en uno mismo y las fronteras entre héroe y villano se diluyen. Protagonista y antagonista forjan una relación estrecha, y a diferencia de otros modos épicos, el villano adquiere un aura y un valor que, en ocasiones, superan a los del protagonista. Es el caso del Joker y Batman.

La misma relación de amor odio se observa en *Heat* (Michael Mann, 1995) entre McCauley (Robert de Niro) y Hanna (Al Pacino), donde policía y ladrón se vigilan y persiguen en un duelo lleno de profundo respeto que culminará trágicamente con la inevitable muerte de uno de los dos.

Quizá el filme que mejor ilustre esta relación complementaria entre héroe y villano sea *Blade Runner*, en la que el replicante Batty decide salvar la vida de Deckard, el representante de la ley y el orden, antes de morir definitivamente y desvanecerse como «lágrimas en la lluvia».

A partir de aquí la épica se interna en el territorio oscuro del *thriller* y el misterio. Puede haber acción, pero el valor de esta se ve modificada y aparecen emociones ligadas a la culpa y el miedo. Es lo que sucede en filmes como *Los pecadores* (*Sinners*, Ryan Coogler, 2025), *Guardianes de la noche – Kimetsu no Yaiba – La película: Tren Infinito* (Haruo Sotozaki, Haruo Sotozaki, 2020) o *Neon Genesis Evangelion: The 321 Genesis Evangelion (Shin seiki Evangelion Gekijô-ban: Air/Magokoro wo, 321utu ni,* Hideaki Anno, Kazuya Tsurumaki, 1997) filosófico filme de anime en el que el protagonista Shinji Ikari debe elegir entre la fusión impersonal de la humanidad que propone el Proyecto de Complementación Humana de SEELE y la libertad individual de la NERV, un argumento con similar significado al de *La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasion of the Body Snatchers*, Don Siegel, 1956).

En todos los filmes épicos revisados, el valor puesto en juego en la narración es el poder en sus distintas formas: material (vida, territorio, tesoro) o mental (justicia, ley). Lo habitual es que las diferentes formas de poder aparezcan mezcladas en un mismo filme, pero siempre habrá una que domine sobre el resto y se convierta en el tema de la obra. Hay un personaje y una serie de películas que, más que épicas son metaépicas. Nos referimos a las últimas entregas de Spider-Man. Tres de ellas figuran en la lista de IMDb de mejores filmes de acción: *Spider-Man: un nuevo universo*, *Spider-Man: cruzando el multiverso* y *Spider-Man: No Way Home* (2021). Las dos primeras son de animación, mientras la última reúne a los tres actores que han encarnado al personaje en los últimos 25 años (Tobey Maguire, Andrew Garfield, Tom Holland) para enfrentarse en una épica batalla final a los principales villanos de la saga. El tema del filme no es el poder, sino la épica. El héroe de tres caras rehúye enfrentarse al Duende Verde por venganza, pues adquiere conciencia de que la violencia —núcleo de la épica— no puede ser solución de los conflictos. Volvemos a encontrar esta idea controladora en *Spider-Man: un nuevo universo*, en la que el villano Wilson Fisk construye un colisionador para traer de vuelta a su mujer y su hijo muertos en un accidente. Su objetivo es el de los

héroes de *Gladiator*, *El fuera de la ley* o *Kill Bill*: honrar a su familia con un acto de justicia, pero en este caso, su objetivo no lo convierte en héroe sino en villano, dando la vuelta por completo al diseño estructural de la épica. Además, sembrando por primera vez la idea del multiverso y las múltiples facetas del héroe, Spider-Man Miles Morales se encuentra con otras versiones de Spider-Man que encarnan las diversas 'tonalidades' del héroe: el caricaturesco Spider-Ham, la alegre y carismática Gwen Stacy, el oscuro Spider-Man Noir, el desencantado Peter B. Parker, y el futurista Peni Parker.

La última versión de Spider-Man a la finalización de esta tesis es *Spider-Man: cruzando el multiverso*. En ella, Miles Morales se enfrenta de nuevo a un villano, la Mancha, que amenaza con acabar, no solo con él, sino con todos los universos Spider-Man. La película se despliega como un fractal de las anteriores para que vuelvan a aparecer los temas de la épica: la vida, la libertad, la justicia. De esta forma, la saga de Spider-Man recorre con cada entrega las posibilidades del reino, desde la expansión separadora de héroe y villano hasta la contracción unificadora, para regresar de nuevo a una épica que defiende los valores de libertad y voluntad de poder del ser humano.

3.2.4 MAPA DE LOS REINOS CINEMATOGRÁFICOS

El recorrido que hemos realizado por las diferentes categorías genéricas de IMDb nos permite dibujar un mapa del espacio fílmico, un mapa correspondiente a un territorio geográfico con epicentro en los Estados Unidos y que abarca todo occidente. Cada país tendrá su versión doméstica, con títulos de su filmografía nacional que hayan tenido el suficiente impacto para constituirse en arquetipos y formar parte del inconsciente y el consciente colectivo de esa comunidad nacional. Y dentro de cada país, cada época tendrá su propia versión. La que se presenta a continuación corresponde al año 2025.

El mapa del espacio fílmico se divide en cuatro territorios o reinos cinematográficos correspondientes a cada una de las emociones básicas: alegría, tristeza, ira y miedo. Dos ejes atraviesan el mapa, el eje del amor y el eje del odio.

a) Los reinos del amor son los reinos de la alegría y la tristeza: el Drama y la Comedia. En ellos, la voluntad de los personajes no se impone, sucumbiendo ante la fuerza del destino.
b) Los reinos del odio son los reinos del miedo y la ira: el Suspense y la Épica. En ellos, la voluntad de los personajes se impone a cualquier destino y cualquier enemigo aunque ello conlleve su propia destrucción.

A partir de las coordenadas emocionales que ordenan el espacio fílmico, se distribuyen los géneros históricos (wéstern, musical, *noir*, etc.) y las diferentes regiones temático-tonales (drama familiar, épica mística, *thriller* criminal, etc.), regiones de los reinos cinematográficos caracterizadas por un determinado tono y/o un determinado tema. A veces, estas regiones coinciden con los géneros históricos, otras no.

Los títulos que aparecen en el mapa son el resultado del análisis de filmes mejor valorados de IMDb en 2025. En todas las categorías genéricas se observa una mayor concentración de títulos de las tres últimas décadas. El cine más reciente tiene más presencia, es mejor valorado y ocupa en el imaginario colectivo los referentes genéricos. Esto tiene su lógica: cada sistema de géneros sustituye al anterior, cada sistema de arquetipos desplaza al anterior. Así, no debe llamar la atención las significativas ausencias de numerosos clásicos del cine: el cine reciente desplaza del imaginario colectivo al más antiguo, arrinconando en la memoria clásicos como

¡Qué verde era mi valle! (*How Green Was My valley!*, John Ford, 1941), *Un americano en París* (*An American in Paris*, Vincente Minelli, 1951) o *Ben Hur* (William Wyler, 1959).

3.2.4.1 Reino del Drama

Drama es el reino de la tristeza y las emociones afines. En el atlas de las emociones de Ekman, figuran como miembros de su familia la **decepción**, la **consternación**, el **desánimo**, la **resignación**, la **impotencia**, la **desesperanza**, el **desaliento**, el **pesar** y la **angustia**. A ellos podemos añadir otros términos como **melancolía**, **nostalgia**, **desamparo** y, en especial, una emoción que opera en los dramas con especial intensidad: la **compasión**.

REINO DEL DRAMA
EMOCIONES
TRISTEZA COMPASIÓN ANGUSTIA PESAR NOSTALGIA MELANCOLÍA DESALIENTO DESESPERANZA IMPOTENCIA RESIGNACIÓN DESÁNIMO CONSTERNACIÓN DECEPCIÓN DERROTA DESAMOR DESAMPARO PÉRDIDA DUELO SOLEDAD

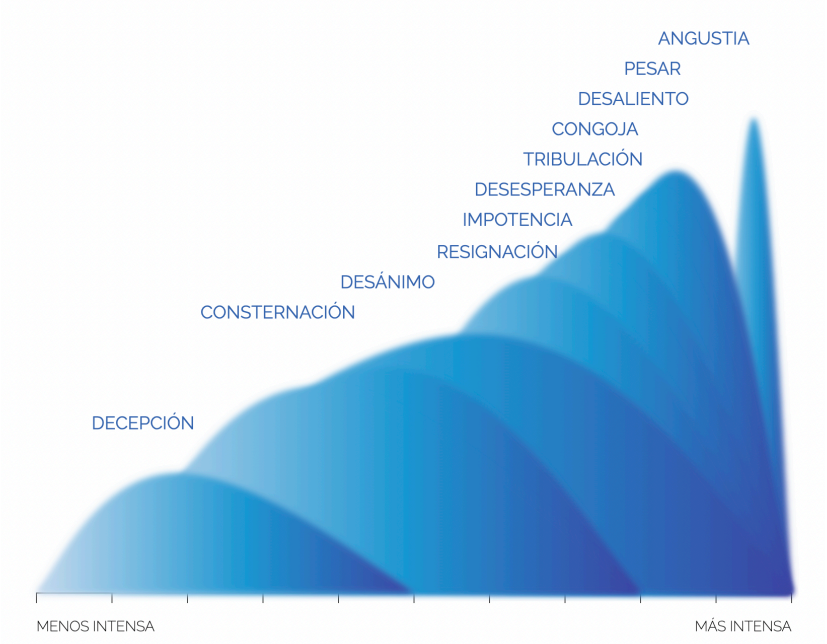


Imagen 71. Atlas de las emociones de Paul Ekman: tristeza

Tres géneros aparecen notablemente asociados al drama: el **bélico** (**47**, -39, **10**, -27), el **histórico** (**51**, -35, -3, -25) y el **biográfico** (**57**, -28, -19, -25). Además, observamos cómo los residuos entre estas tres categorías también son positivos, es decir, que hay una tendencia a que aparezcan conjuntamente en el mismo filme. Esto resulta, *a priori*, evidente: todo filme biográfico es necesariamente histórico y todo filme bélico está ambientado en una guerra histórica, aunque los personajes que aparezcan en ella sean ficticios.

Completan el reino del drama las películas **románticas** (**55**, **60**, -61, -79) en su versión melodramática y las películas de **deportes** (**17**, **6**, -3, -25), asociadas también a la comedia.

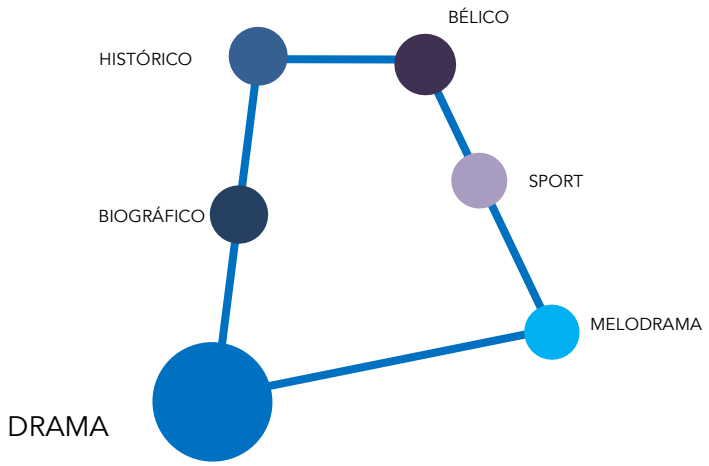


Imagen 72. Constelación del Drama, el reino de la tristeza.

REINO DEL DRAMA (200/146/130)															
GÉNERO IMDb	TÍTULOS	TÍTULOS (+25 000 VOTOS)	%	20	30	40	50	60	70	80	90	2000	2010	2020	MED
DRAMA	259 788	3 818	1,47%	1	1	3	8	3	8	9	14	12	13	3	1994
MELODRAMA	33 096	1 004	3,03%	0	3	3	2	2	0	1	5	6	3	0	1994
BIOGRÁFICO	19 119	511	2,67%	1	0	0	0	2	1	3	4	5	7	2	2002
HISTÓRICO	17 736	316	1,78%	2	0	0	1	5	2	2	2	4	4	3	1991
BÉLICO	12 887	316	2,45%	0	1	2	2	4	1	5	3	4	3	0	1985
DEPORTES	9 779	231	2,36%	0	0	0	0	1	2	2	3	7	9	1	2005
TOTAL REINO DEL DRAMA (200) MEJORES CON REPETICIONES				4	5	8	13	17	14	22	31	38	39	9	
TOTAL REINO DEL DRAMA (146) MEJORES SIN REPETICIONES				3	3	7	12	15	12	16	23	29	29	6	1994
TOTAL REINO DEL DRAMA (130) MEJORES SIN REPETICIONES CON NOTA 8,0 O SUPERIOR				2	3	7	11	11	10	14	21	24	22	5	1994

Tabla 62. Largometrajes del reino del drama (Consultado el 31 de mayo de 2025)

En el recorrido realizado por el melodrama, el bélico, el biográfico, el histórico, y las películas de deportes, hemos podido comprobar la elevada coincidencia de títulos y una serie de temas recurrentes que articulan los argumentos típicamente dramáticos. Así, a partir de los dramas mejor valorados en IMDb y del análisis realizado, proponemos las siguientes categorías temáticas y tonales dentro del reino del Drama:

a) Drama de ambición: el o los protagonistas sienten una intensa ambición profesional característica de la épica. Sin embargo, a diferencia de esta, el objetivo nunca se cumple, o si se cumple no hay satisfacción en el logro, sino vacío y soledad.

b) Drama judicial: el o los protagonistas forman parte de un proceso judicial que inevitablemente pierden. Son historias de falsos culpables o de una justicia que nunca es reparadora porque el veredicto es incapaz de restituir la carencia de los personajes.

c) Drama bélico: el o los protagonistas forman parte de una guerra de la que solo cabe la derrota. Y en caso de victoria, esta siempre es amarga, insatisfactoria o directamente absurda.

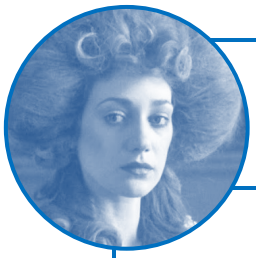
d) Drama existencial: en estos filmes, el conflicto es esencialmente interior. El protagonista es su propia némesis contra la que confronta sus deseos, sus inseguridades, su angustia existencial.

e) Drama romántico: el o los protagonistas son amantes que no pueden consumar su amor, ya sea por un obstáculo exterior (social o físico) o interior (psicológico). Los amantes no se llegan a unir o deben separarse.

f) Drama familiar: el o los protagonistas son miembros de una familia desunida, ya sea por la enfermedad y muerte de uno de ellos, o por un conflicto que no logran resolver. Esto genera un sentimiento de decepción, melancolía o profunda desolación.

g) Drama social: el o los protagonistas sufren física y psicológicamente la pobreza o la soledad derivadas de unas estructuras sociales que los expulsan del sistema o, directamente, abusan de ellos.

A continuación se muestra una propuesta de arquetipos tonales y temáticos a partir del corpus analizado de IMDb:



REINO DEL DRAMA – PROTOTIPOS *Barry Lyndon* (1975, Stanley Kubrick)	
DRAMA DE AMBICIÓN *Pozos de ambición* (Paul Thomas Anderson, 2012)	*Eva al desnudo* (Joseph L. Mankiewicz, 1950) *El buscavidas* (Robert Rossen, 1961) *Rocky* (John G. Avildsen, 1976) *Amadeus* (Milos Forman, 1984) *Whiplash* (Damian Chazelle, 2014)
DRAMA JUDICIAL *Matar a un ruiseñor* (Robert Mulligan, 1961)	*Doce hombres sin piedad* (Sidney Lumet, 1957) *Senderos de gloria* (Stanley Kubrick, 1957) *Vencedores o vencidos* (Stanley Kramer, 1961) *La calumnia* (William Wyler, 1961) *La caza* (Thomas Vitenberg, 2012)
DRAMA BÉLICO *La lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1994)	*Ven y mira (Masacre)* (Elem Klimov, 1985) *La chaqueta metálica* (Stanley Kubrick, 1987) *El pianista* (Roman Polanski, 2002) *El hundimiento* (Olivier Hirschbiegel, 2004)
DRAMA EXISTENCIAL *Alguien voló sobre el nido del cuco* (Milos Forman, 1975)	*Réquiem for a dream* (Darren Aronofsky, 2000) *Toro salvaje* (Martin Scorsese, 1980) *Vivir* (Akira Kurosawa, 1952) *Cadena perpetua* (Frank Darabont, 1994) *Fresas salvajes* (Ingmar Bergman, 1957) *Cabaret* (Bob Fosse, 1972) *Dersu Uzala* (Akira Kurosawa, 1975)
DRAMA ROMÁNTICO *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942)	*Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, 1939) *Antes del amanecer* (Richard Linklater, 1995) *Deseando amar* (Wong Kar Wai, 2000) *¡Olvídate de mí!* (Michel Gondry, 2004) *West Side Story* (Robert Wise, 1962)
DRAMA FAMILIAR *Million Dollar Baby* (Clint Eastwood, 2004)	*¿Quién teme a Virginia Woolf?* (Mike Nichols, 1966) *Una mente maravillosa* (Ron Howard, 2002) *El luchador* (Darren Aronofsky, 2008) *Nader y Simin, una separación* (Asghar Farhadi, 2011) *El padre* (Florian Zeller, 2021)
DRAMA SOCIAL *Ladrón de bicicletas* (Vittorio de Sica, 1948)	*Umberto D.* (Vitorio De Sica, 1952) *Criadas y señoras* (Tate Taylor, 2011) *Yo, Daniel Blake* (Ken Loach, 2016) *Cafarnáum* (Nadine Labaki, 2018)

Tabla 63. Arquetipos del reino del Drama

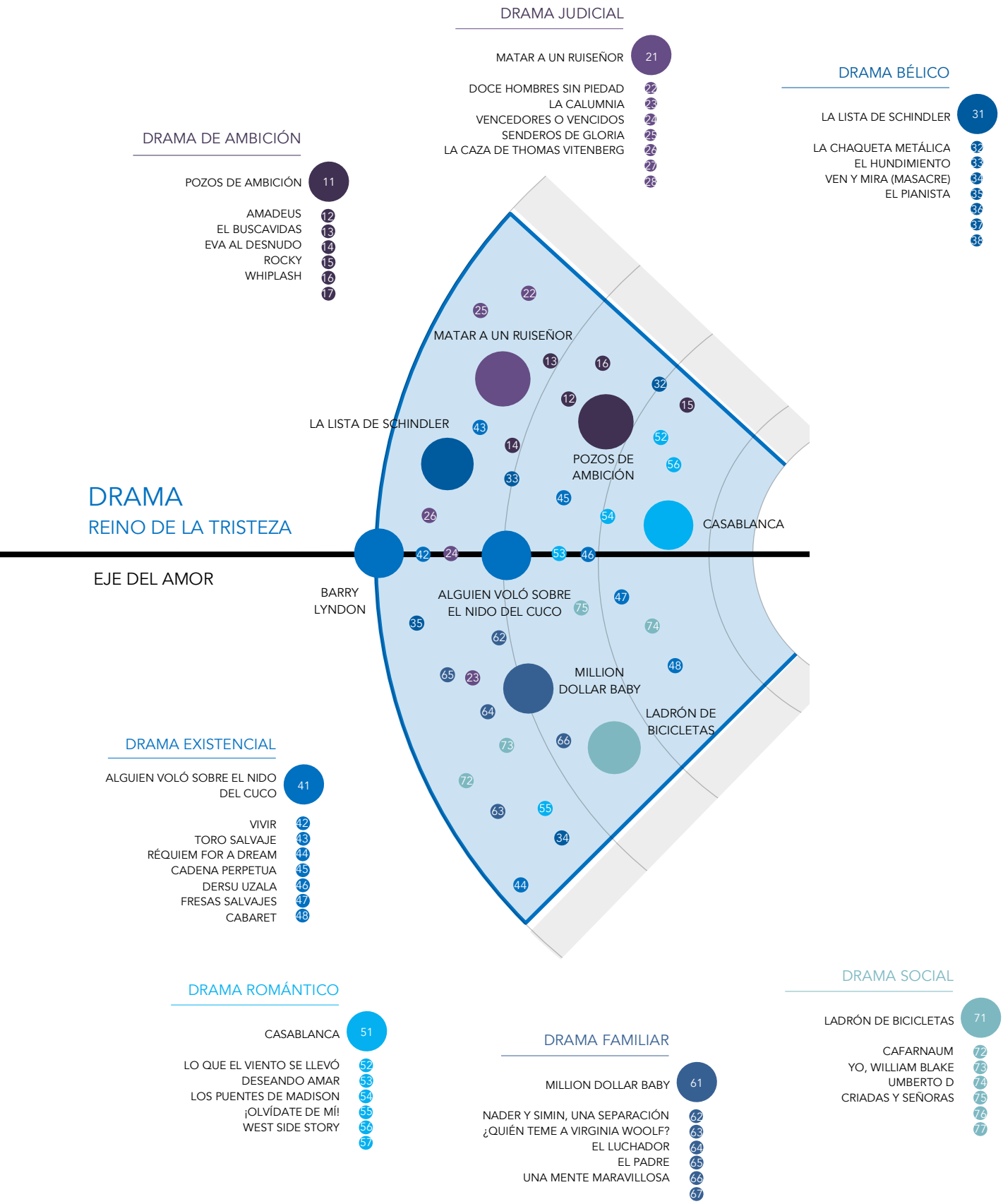


Imagen 73. Mapa del reino del Drama en 2025

3.2.4.2 Reino de la Comedia

Comedia es el reino de alegría y de las emociones afines. En el atlas de las emociones de Ekman, figuran como miembros de su familia el placer sensorial, el regocijo, la compasión, la diversión, el *schadenfreude* —término alemán para referirse a la alegría sentida por el mal ajeno—, el alivio, la paz, el orgullo —o *fiero* en italiano—, el naches —del yiddish, «alegría experimentada por la presencia y el crecimiento sano de los hijos»—, el asombro, la excitación y el éxtasis. A ellos podemos añadir otros términos como júbilo, amor, amistad o esperanza, y en especial, la alegría hilarante asociada a la risa y el humor como expresión máxima de la ligereza vital.

REINO DE LA COMEDIA
EMOCIONES
ALEGRÍA RISA HUMOR DIVERSIÓN JÚBILO ORGULLO AMOR AMISTAD ESPERANZA ALIVIO ASOMBRO ÉXTASIS EXCITACIÓN REGOCIJO

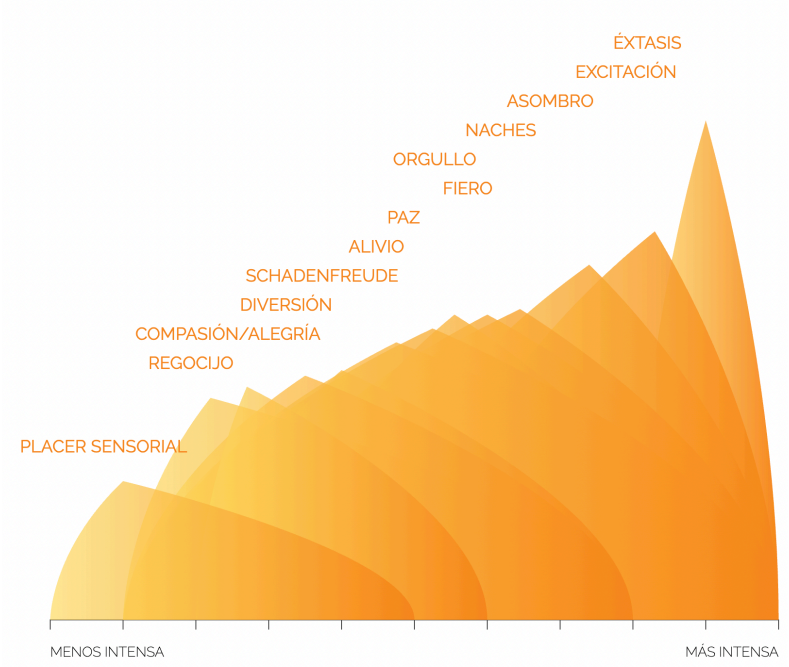


Imagen 74. Atlas de las emociones de Paul Ekman: alegría

Tres géneros aparecen asociados notablemente a la comedia: el **musical** (-6, **65**, -30, -36), el **familiar** (**10**, **46**, -22, -44) y el **romance** (**55**, **60**, -61, -79) en su vertiente cómica, la llamada comedia romántica. Además, otros dos géneros se sitúan entre la comedia y la épica, la **animación** (-26, **31**, **19**, -20) y la **fantasía** (-22, **23**, **19**, -15).

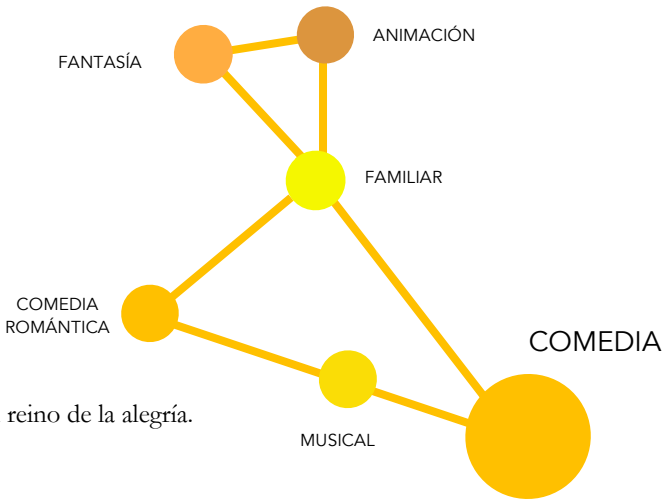


Imagen 75. Constelación de la Comedia, el reino de la alegría.

REINO DE LA COMEDIA (175/110/93)															
GÉNERO IMDb	TÍTULOS	TÍTULOS (+25 000 VOTOS)	%	20	30	40	50	60	70	80	90	2000	2010	2020	MED
COMEDIA	118 998	2 462	2,07%	5	4	2	2	2	3	6	7	7	12	0	1995
FAMILIAR	21 557	665	3,08%	1	1	1	0	1	0	1	4	8	7	1	2004
COM. ROMÁNTICA	20 242	788	3,89%	3	3	2	3	2	2	1	6	2	1	0	1967
FANTASÍA	19 982	926	4,63%	0	0	1	0	0	3	1	4	8	7	3	1995
MUSICAL	12 236	211	1,72%	0	3	1	1	4	4	1	7	2	2	0	1979
ANIMACIÓN	10 492	366	3,49%	0	0	0	0	0	0	2	4	7	8	4	2009
TOTAL REINO DE LA COMEDIA (175) MEJORES CON REPETICIONES				9	11	7	6	9	12	12	32	34	37	8	
TOTAL REINO DE LA COMEDIA (110) MEJORES SIN REPETICIONES				5	7	5	3	7	10	10	21	19	20	6	1995
TOTAL REINO DE LA COMEDIA (93) MEJORES SIN REPETICIONES CON NOTA 8,0 O SUPERIOR				5	5	4	3	4	6	9	16	16	19	6	1998

Tabla 64. Largometrajes del reino de la comedia (Consultado el 31 de mayo de 2025)

En el recorrido que hemos trazado por la comedia romántica, el musical, el cine familiar, y la animación, hemos podido comprobar la existencia de dos tipos diferenciados de comedia: la comedia humorística y la comedia eufórica. Así, a partir de las comedias mejor valoradas en IMDb y del análisis realizado, proponemos las siguientes categorías temáticas y tonales dentro del reino de la Comedia:

a) Comedia grotesca o burlesca: comedia humorística que subvierte el orden semiótico de las acciones para mostrar su arbitrariedad y absurdo. Cuando se centra en el orden semiótico de un estilo, género o personaje en particular, la burla se convierte en parodia con el objeto de degradar al poderoso e igualarlo al débil.

b) Comedia negra: comedia humorística cuyo tema principal es la muerte o algún elemento prohibido o tabú. Los personajes son delincuentes o sufren la amenaza de un monstruo o catástrofe, pero a diferencia de los géneros del miedo, las acciones no tienen consecuencias trágicas.

c) Comedia *slapstick*: comedia humorística basada en el humor físico de tortas, caídas y golpes. También se incluye en esta categoría el humor mímico o pantomima.

d) Comedia romántica: el o los protagonistas son los miembros de una pareja que no quieren estar juntos, pero que acaban estándolo a pesar de las diferencias. Es quizá la forma que resuelve de manera más satisfactoria la unión de contrarios característica de la comedia.

e) Comedia de aventuras o familiar: comedia eufórica en la que el o los protagonistas deben afrontar una serie de pruebas, cuyo objetivo es el conocimiento personal o maduración. Los personajes suelen ser niños o jóvenes, aunque también pueden ser adultos con alguna carencia afectiva.

f) Comedia musical: comedia eufórica (romántica o de aventuras) caracterizada por los números musicales cantados y/o bailados que se usan como metáfora del estado emocional de los personajes.

g) Comedia dramática: comedia eufórica o humorística, cuyo tono tiende hacia el drama. Temáticamente, puede albergar cualquier tipo (fundamentalmente, romántico o de aventuras).

A continuación se muestra una propuesta de arquetipos tonales y temáticos a partir del corpus analizado de IMDb:



REINO DE LA COMEDIA – PROTOTIPOS *Con faldas y a lo loco* (1959, Billy Wilder)	
COMEDIA GROTESCA *La vida de Brian* (Terry Jones, 1979)	*¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* (Stanley Kubrick, 1964) *El jovencito Frankenstein* (Mel Brooks, 1974) *Aterriza como puedas* (David Zucker, Jim Abrahams, Jerry Zucker, 1980) *El gran Lebowski* (Joel Coen, 1998) *Lock & Stock* (Guy Ritchie, 1998) *El lobo de Wall Street* (Martin Scorsese, 2013)
COMEDIA NEGRA *La vida es bella* (Roberto Begnini, 1998)	*Ser o no ser* (Ernst Lubitsch, 1942) *Relatos salvajes* (Damián Szifron, 2014) *Parásitos* (Bong Joon-ho, 2019)
COMEDIA SLAPSTICK *El maquinista de la General* (Blake Edwards, 1927)	*Tiempos modernos* (Charles Chaplin, 1936) *El guateque* (Blake Edwards, 1968) *Inside Out* (Blake Edwards, 2013)
COMEDIA ROMÁNTICA *Vacaciones en Roma* (William Wyler, 1953)	*Luces de la ciudad* (Charles Chaplin, 1931) *Sucedió una noche* (Frank Capra, 1934) *El apartamento* (Billy Wilder, 1961) *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990) *Antes del amanecer* (Richard Linklater, 1995) *Amelie* (Jean Pierre Jeunet, 2001)
COMEDIA MUSICAL *Cantando bajo la lluvia* (Stanley Donen, 1952)	*El mago de Oz* (Victor Fleming, 1939) *Sonrisas y lágrimas* (Robert Wise, 1965) *Granujas a todo ritmo* (John Landis, 1980) *El rey león* (1994)
COMEDIA DE AVENTURAS (FAMILIAR) *¡Qué bello es vivir!* (Frank Capra, 1946)	*Regreso al futuro* (Robert Zemeckis, 1985) *Cuenta conmigo* (Rob Reiner, 1986) *La princesa prometida* (Rob Reiner, 1987) *El viaje de Chihiro* (Hayao Miyazaki, 2002) *Up* (Pete Docter, 2009) *Spiderman: cruzando el multiverso* (Joaquim Dos Santos, Kemp Powers, Justin K. Thompson, 2023)
COMEDIA DRAMÁTICA *El club de los poetas muertos* (Peter Weir, 1989)	*El chico* (Charles Chaplin, 1921) *Luna de papel* (Peter Bogdanovich, 1973) *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994) *El show de Truman* (Peter Weir, 1998)

Tabla 65. Arquetipos del reino de la Comedia

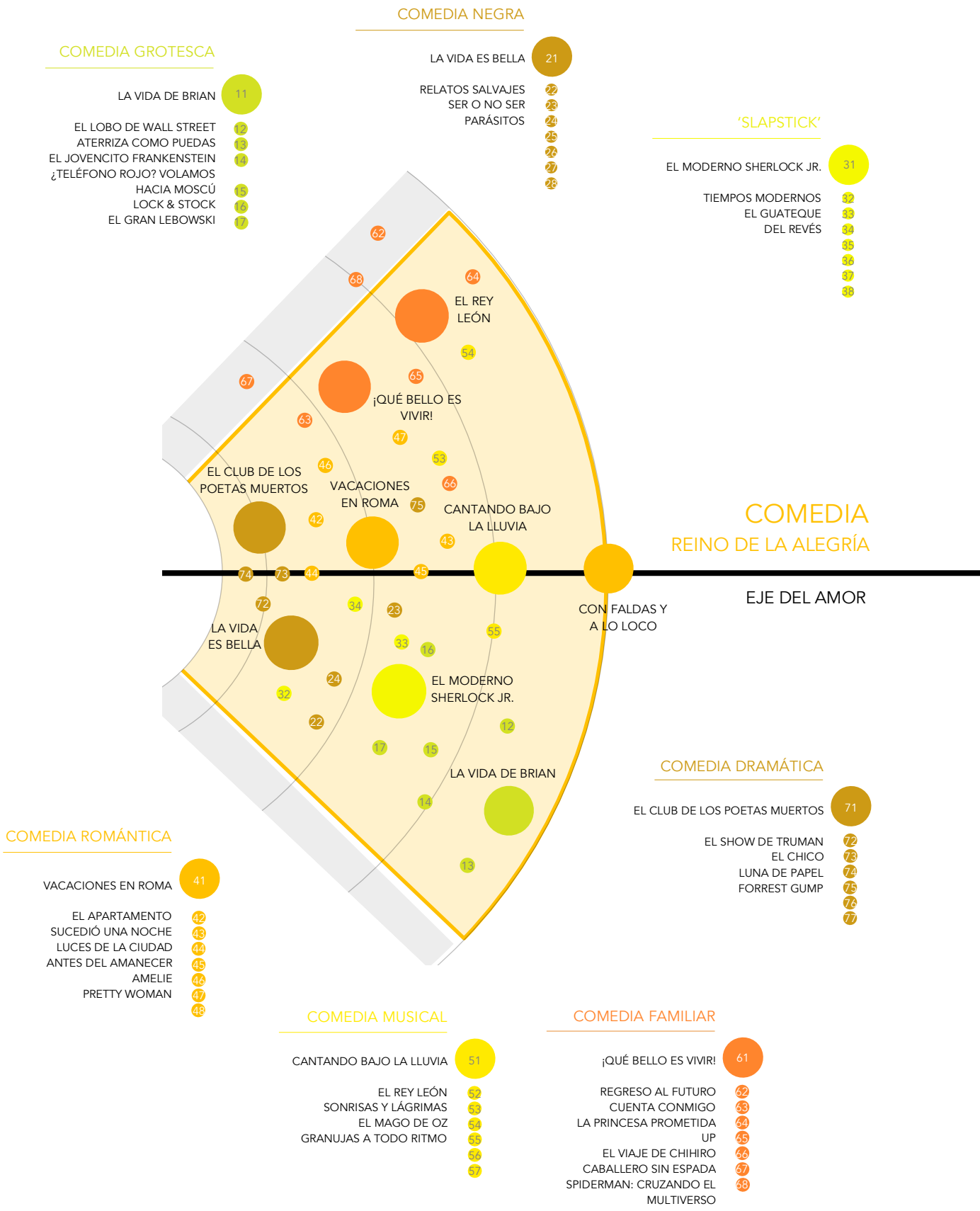


Imagen 76. Mapa del reino de la Comedia en 2025.

3.2.4.3 Reino del Suspense

Suspense (o *thriller*) es el reino del miedo y de sus emociones afines. En el atlas de las emociones de Ekman, figuran como miembros de la familia la **inquietud**, la **ansiedad**, el **temor**, la **desesperación**, el **pánico** y el **terror**, término que da nombre a un género cinematográfico. A ellos podemos añadir otras emociones como inseguridad, intranquilidad, confusión, culpa, vergüenza. También todos aquellos sentimientos derivados del asco: desagrado, aversión, repugnancia, abominación. El término en inglés proviene del verbo 'to thrill', que significa «sentir una emoción intensa».

REINO DEL SUSPENSE
EMOCIONES
TERROR HORROR PÁNICO ABOMINACIÓN MIEDO CULPA DESPERACIÓN AVERSIÓN ANSIEDAD VERGÜENZA DESASOSIEGO INQUIETUD REPUGNANCIA DESAGRADO INSEGURIDAD INTRANQUILIDAD CONFUSIÓN

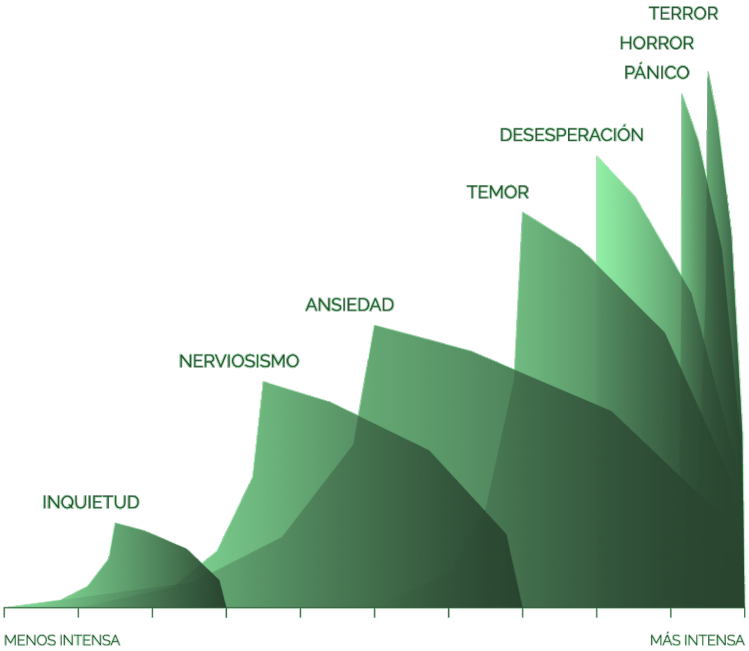


Imagen 77. Atlas de las emociones de Paul Ekman: miedo.

Dos géneros presentan una fuerte correlación con el *thriller* o suspense: el **terror** (-65, -13, -19, **119**) y el **misterio** (-10, -44, -29; **92**). De hecho, son los géneros que presentan la asociación más fuerte con cualquier reino. Del resto, a caballo entre el suspense y la épica se encuentran el cine **criminal** (-8, -58, **26**, **50**) y la **ciencia ficción** (-47, -10, **47**, **27**). Y entre el suspense y el drama, el ***noir*** (**12**, -18, -12, **16**).

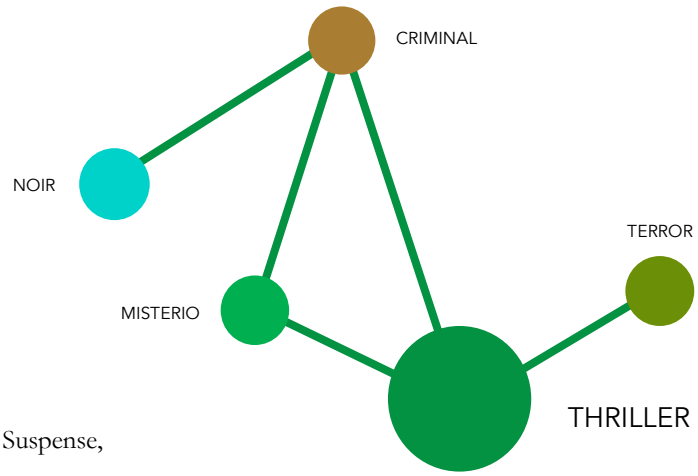


Imagen 78. Constelación del Suspense, el reino del miedo.

REINO DEL SUSPENSE (150/113/85)															
GÉNERO IMDb	TÍTULOS	TÍTULOS (+25 000 VOTOS)	%	20	30	40	50	60	70	80	90	2000	2010	2020	MED
THRILLER	59 164	1 867	3,15%	0	1	1	6	4	1	4	10	12	10	1	1998
TERROR	44 849	952	2,12%	2	4	0	1	4	4	4	1	2	1	2	1975
CRIMINAL	41 471	1 473	3,55%	0	1	0	2	2	2	2	11	3	2	0	1994
MISTERIO	22 785	1 060	4,65%	0	1	2	3	3	1	0	3	5	4	0	1995
NOIR	968	31	3,20%	0	1	14	10	0	0	0	0	0	0	0	1948
TOTAL REINO DEL SUSPENSE (150) MEJORES 25 CON REPETICIONES				2	8	17	22	13	8	10	25	22	17	3	
TOTAL REINO DEL SUSPENSE (113) MEJORES 25 SIN REPETICIONES				2	6	15	18	9	7	9	15	17	13	3	1979
TOTAL REINO DEL SUSPENSE (85) MEJORES 25 SIN REPETICIONES CON NOTA 8,0 O SUPERIOR				1	1	5	12	8	6	8	15	15	12	2	1991

Tabla 66. Largometrajes del reino del suspense (Consultado el 31 de mayo de 2025)

En el recorrido que hemos trazado por el *thriller*, el terror, el cine criminal o policiaco, el misterio, y el *noir*, hemos podido comprobar el elevada coincidencia de títulos y una serie de temas recurrentes. Así, a partir de los filmes mejor valorados en IMDb, proponemos las siguientes categorías temáticas y tonales dentro del reino del Suspense:

a) *Thriller* policiaco: el o los protagonistas deben resolver un enigma. Este misterio puede ser de naturaleza criminal (encontrar al asesino, resolver una desaparición, etc.) o de naturaleza humana, en cuyo caso, el personaje lleva a cabo una pesquisa para comprender las acciones de otro personaje.

b) *Thriller* criminal: el o los protagonistas son criminales o gánsteres que llevan a cabo acciones en contra de la ley. A pesar de su éxito, siempre existirá la duda de su victoria final.

a) *Thriller noir*: a nivel temático coincide con el policiaco y el criminal, el o los protagonistas persiguen o ejecutan actividades en contra de la ley. Se distingue de ellos por su marcado tono entre el suspense y el drama, que lo emparenta con la tragedia griega.

b) *Thriller* psicológico: el o los protagonistas son víctima de un complot que les hace estar confundidos o tener una imagen completamente errónea de la realidad, de la que deben salir. El conocimiento o anagnórisis de la verdadera realidad tiene un efecto catártico, tanto en el personaje como en el espectador.

c) *Thriller* fantástico: el o los protagonistas son víctima de una amenaza física o mental de naturaleza fantástica. Provoca desasosiego, inquietud o angustia, sin alcanzar el terror.

d) Terror (*thriller* monstruoso): el o los protagonistas son víctima de una amenaza física o mental de intensidad extrema. La amenaza puede ser de naturaleza real (asesino) o fantástica (monstruo), situándose en medio de ambos los homicidas patológicos y las posesiones demoníacas.

e) *Gore*: el o los protagonistas son víctimas o ejecutores de acciones violentas, cuyos efectos son visibles. A diferencia del terror, su objetivo no es provocar miedo, sino asco.

A continuación se muestra una propuesta de arquetipos tonales y temáticos a partir del corpus analizado de IMDb:



REINO DEL SUSPENSE – PROTOTIPOS *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960)	
THRILLER NOIR *Perdición* (Billy Wilder, 1943)	*El halcón maltés* (John Huston, 1941) *El tercer hombre* (Carol Reed, 1949) *El crepúsculo de los dioses* (Billy Wilder, 1950) *La noche del cazador* (Charles Laughton, 1955) *Sed de mal* (Orson Welles, 1958) *Se7en* (David Fincher, 1995)
THRILLER POLICIACO *El silencio de los corderos* (Jonathan Demme, 1991)	*M, el vampiro de Dusseldorf* (Fritz Lang, 1931) *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941) *La ventana indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954) *Con la muerte en los talones* (Alfred Hitchcock, 1959) *El infierno del odio* (Akira Kurosawa, 1963) *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) *La vida de los otros* (Florian Henckel Von Donnersmarck, 2006) *Perdida* (David Fincher, 2014)
THRILLER CRIMINAL *El Padrino* (Francis Ford Coppola, 1972)	*Al rojo vivo* (Raoul Walsh, 1949) *Atraco perfecto* (Stanley Kubrick, 1957) *Uno de los nuestros* (Martin Scorsese, 1991) *Pulp fiction* (Quentin Tarantino, 1994)
THRILLER PSICOLÓGICO *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958)	*Las diabólicas* (Henri-Georges Clouzot, 1955) *¿Qué fue de Baby Jane?* (Robert Aldrich, 1962) *El club de la lucha* (David Fincher, 1999) *La doncella* (Park Chan-wook, 2016)
THRILLER FANTÁSTICO *Terciopelo azul* (David Lynch, 1985)	*La naranja mecánica* (Stanley Kubrick, 1972) *El sexto sentido* (M. Night Shyamalan, 2000) *La milla verde* (Frank Darabont, 2000)
THRILLER MONSTRUOSO (TERROR) *El exorcista* (William Friedkin, 1973)	*Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922) *La novia de Frankenstein* (James Whale, 1934) *La semilla del diablo* (Roman Polanski, 1968) *Tiburón* (Steven Spielberg, 1975) *Alien, el octavo pasajero* (Ridley Scott, 1979) *El resplandor* (Stanley Kubrick, 1980) *La cosa (El enigma de otro mundo)* (John Carpenter, 1982)
GORE *La noche de los muertos vivientes* (George A. Romero, 1968)	

Tabla 67. Arquetipos del reino del Suspense en 2025.

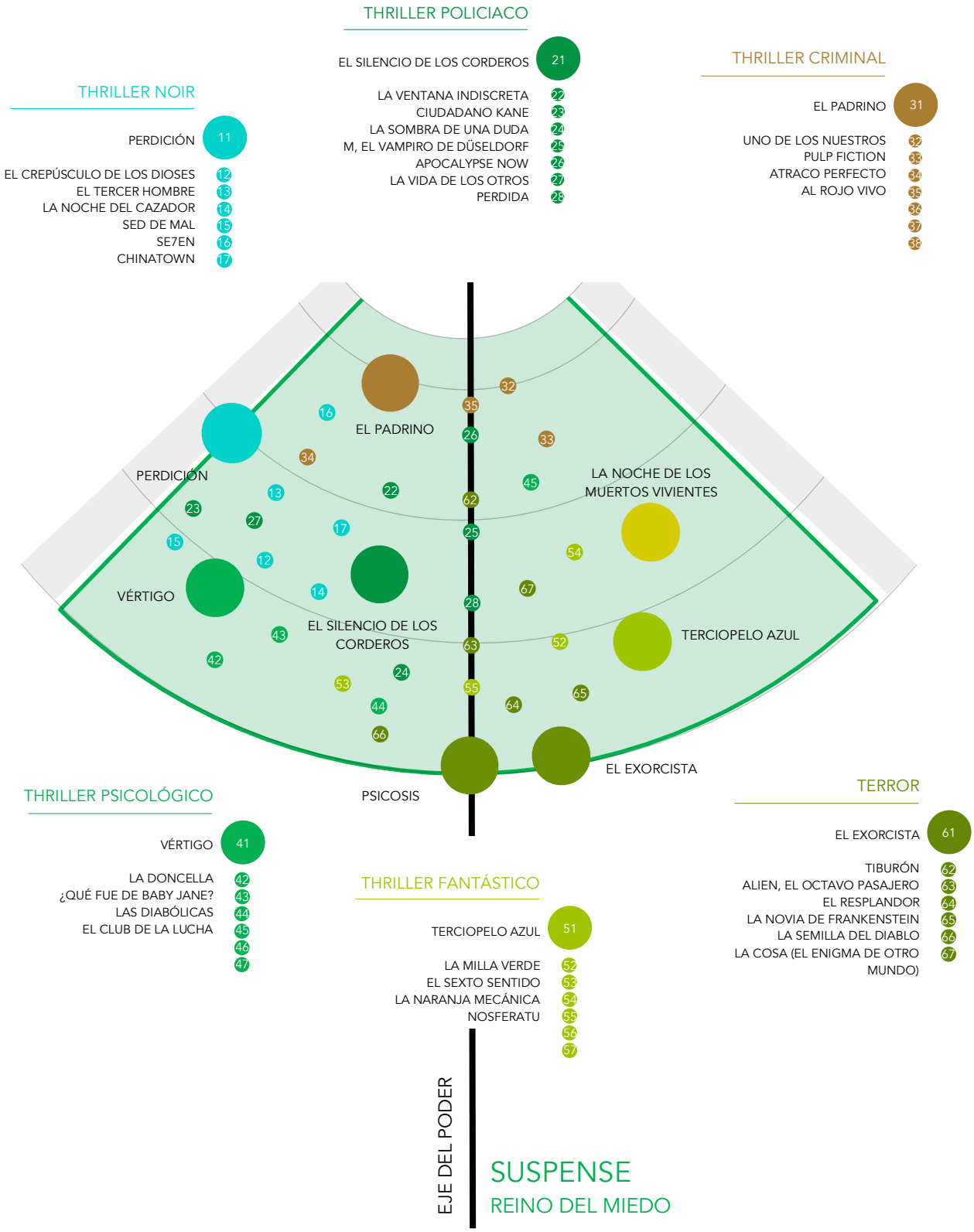


Imagen 79. Mapa del reino del Suspense en 2025

3.2.4.4 Reino de la Épica

Épica es el reino de ira y de las emociones afines. En el atlas de las emociones de Ekman, figuran como miembros de la familia el **fastidio**, la **frustración**, la **exasperación**, la propensión a **discutir**, la **amargura**, la **vengatividad** y la **furia**. A ellos podemos añadir otros términos de Marina como el **enfado**, el **rencor**, la **envidia**, el **odio**, el **desprecio** o los **celos**.

De todas estas emociones, el deseo de venganza es uno de los más presentes en el cine. En IMDb son más de 300 las películas que llevan 'venganza' en su título y muchos de los argumentos del wéstern o las aventuras giran en torno a la venganza de uno de los personajes —*El capitán Blood*, *Centauros del desierto* o *Gladiator*, por poner unos ejemplos—, algo también aplicable a las películas de acción, al péplum o a las aventuras.

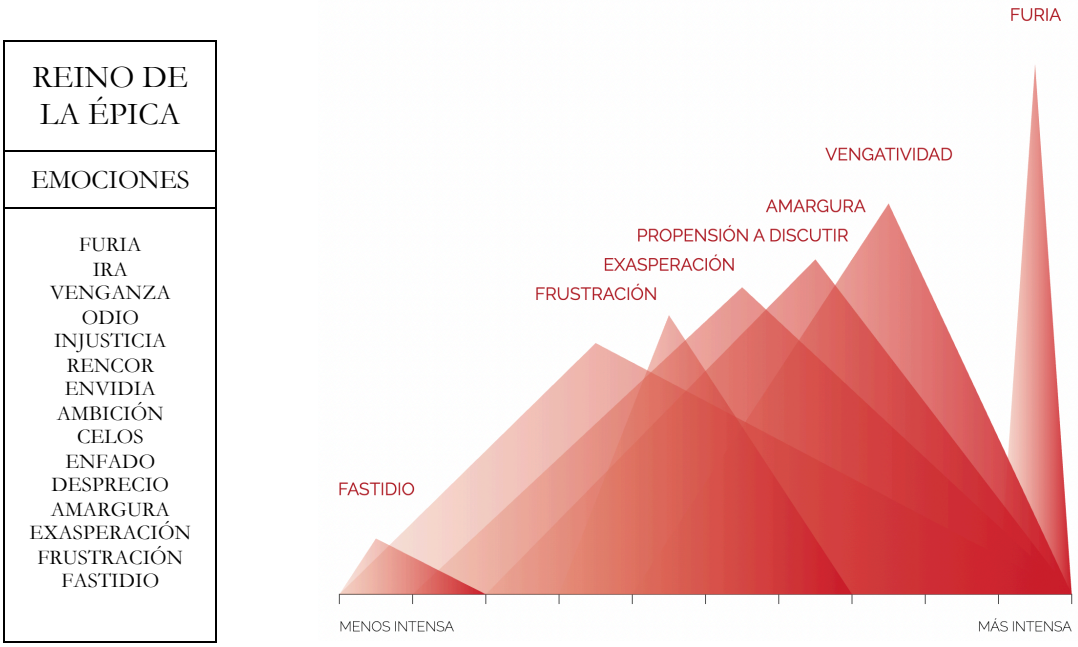


Imagen 80. Atlas de las emociones de Paul Ekman: ira.

Los géneros que aparecen notablemente asociados a la épica (action) son las **aventuras** (-41, 0, **80**, -25) y el **wéstern** (-6, -4, **29**, -17). A caballo entre la épica y la comedia se encuentra la **fantasía** (-22, **23**, **19**, -15) y entre la épica y el suspense, la **ciencia ficción** (-47, -10, **47**, **27**).

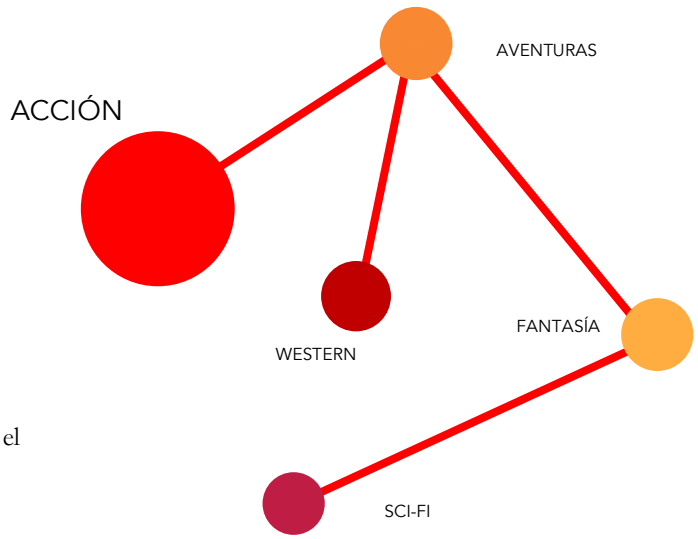


Imagen 81. Constelación de la Épica, el reino de la ira.

La mayoría de los títulos mejor valorados son de las últimas décadas. Esto demuestra que los géneros cambian y que los prototipos van renovándose y sustituyendo, en el trono del reino, a los largometrajes que fueron referencia en el pasado. Así, exceptuando el wéstern, las décadas más recientes —años 90, 2000 y 2010— son las que presentan mayor cantidad de títulos en los géneros de aventuras, fantasía y ciencia ficción.

REINO DE LA ÉPICA (150/102/92)															
GÉNERO IMDb	TÍTULOS	TÍTULOS (+25 000 VOTOS)	%	20	30	40	50	60	70	80	90	2000	2010	2020	MED
ACCIÓN	59 164	1 867	3,15%	2	0	1	1	1	2	8	9	8	12	6	2003
AVENTURAS	30 602	1 381	4,51%	0	0	0	0	2	2	4	3	7	5	2	2001
FANTASÍA	19 982	926	4,81%	0	0	1	0	0	3	1	4	7	5	3	2002
SCI FI	19 261	955	4,96%	1	0	0	0	1	4	4	3	3	4	4	1996
WÉSTERN	9 756	125	1,28%	1	1	2	4	8	2	1	2	0	4	0	1966
TOTAL REINO DE LA ÉPICA (150) MEJORES CON REPETICIONES				4	1	4	5	12	13	18	21	25	30	15	
TOTAL REINO DE LA ÉPICA (102) MEJORES SIN REPETICIONES				4	1	4	4	11	6	11	15	17	21	9	1997
TOTAL REINO DE LA ÉPICA (92) MEJORES SIN REPETICIONES CON NOTA 8,0 O SUPERIOR				4	0	4	3	7	4	11	14	17	19	9	1999

Tabla 68. Largometrajes del reino de la épica (Consultado el 31 de mayo de 2025)

En el recorrido que hemos trazado por la acción, las aventuras, la fantasía, la ciencia ficción, y el wéstern, hemos podido comprobar el elevada coincidencia de títulos y una serie de temas recurrentes que articulan los argumentos típicamente épicos. Así, a partir de los filmes mejor valorados en IMDb y del análisis realizado, proponemos las siguientes categorías temáticas y tonales dentro del reino de la Épica:

a) Épica del tesoro (aventura): el o los protagonistas tienen como objetivo conseguir un tesoro, un trofeo o un objeto de gran valor, para lo cual tendrán que superar una serie de pruebas de extrema dificultad. Los personajes pueden lograr el tesoro o no, desplazando la épica hacia la comedia o el drama.

b) Épica de la venganza: el o los protagonistas tienen como objetivo vengar la muerte, secuestro o violación de un ser querido, o una ofensa personal sufrida (robo, intento de asesinato, etc.).

c) Épica del poder: el o los protagonistas tienen como objetivo conseguir o mantener la vida, la libertad o el poder sobre un territorio o elemento de extrema importancia.

d) Épica de la ley: el o los protagonistas (normalmente, policías o detectives) tienen por objetivo hacer que se cumpla la ley y, como consecuencia, capturar o impedir a los antagonistas la comisión de un crimen (asesinatos, robos, estafas, etc.).

e) Épica bélica: en medio de un conflicto bélico, el o los protagonistas deben llevar a cabo una misión militar de gran dificultad para lograr la victoria de su bando, por un sentido del deber y la ley, o por razones de índole personal.

f) Épica mística: el o los protagonistas tienen como objetivo descubrir un secreto o un conocimiento de gran valor que trasciende lo material y pone al personaje en contacto con Dios, el Universo o el amor en su expresión más pura y abstracto.

A continuación se muestra una propuesta de arquetipos tonales y temáticos a partir del corpus analizado de IMDb:



REINO DE LA ÉPICA – PROTOTIPOS *Mad Max: Fury Road* (George Miller, 2015)	
ÉPICA DEL TESORO (AVENTURA) *En busca del arca perdida* (Steven Spielberg, 1981)	*El tesoro de Sierra Madre* (John Huston, 1948) *El bueno, el feo y el malo* (Sergio Leone, 1966) *Piratas del Caribe* (Gore Verbinski, 2003)
ÉPICA DE LA VENGANZA (WESTERN / SAMURAIS) *Centauros del desierto* (John Ford, 1956)	*La diligencia* (John Ford, 1939) *Grupo salvaje* (Sam Peckinpah, 1969) *Sin perdón* (Clint Eastwood, 1992) *Gladiator* (Ridley Scott, 2000) *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2001) *Django desencadenado* (Quentin Tarantino, 2012) *El renacido* (Alejandro González Iñárritu, 2015)
ÉPICA DEL PODER (ACCIÓN / SUPERHÉROES) *La guerra de las galaxias* (George Lucas, 1977)	*Los siete samuráis* (Akira Kurosawa, 1954) *Jungla de cristal* (John McTiernan, 1988) *El señor de los anillos (trilogía)* (Peter Jackson, 2001-2003) *Vengadores: Endgame* (Anthony Russo, Joe Russo, 2019) *Spiderman: No Way Home* (Jon Watts, 2021) *Top Gun: Maverick* (Joseph Kosinski, 2022)
ÉPICA DE LA LEY (ACCIÓN) *El caballero oscuro* (Christopher Nolan, 2010)	*Solo ante el peligro* (Fred Zinemmann, 1952) *El hombre que mató a Liberty Valance* (John Ford, 1962) *El rey león* (Rob Minkoff, Roger Allers, 1994) *Heat* (Michael Mann, 1995)
ÉPICA BÉLICA *Lawrence de Arabia* (David Lean, 1962)	*El puente sobre el río Kwai* (David Lean, 1957) *La gran evasión* (John Sturges, 1963) *El 338submarino (Das Boot)* (Wolfgang Petersen, 1981) *Salvar al soldado Ryan* (Steven Spielberg, 1998) *Malditos bastardos* (Quentin Tarantino, 2009)
ÉPICA MÍSTICA (CIENCIA FICCIÓN) *2001: una odisea del espacio* (Stanley Kubrick, 1968)	*Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) *Origen* (Christopher Nolan, 2010) *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014)
ÉPICA FAMILIAR *¡Qué bello es vivir!* (Frank Capra, 1946)	*Regreso al futuro* (Robert Zemeckis, 1985) *Cuenta conmigo* (Rob Reiner, 1986) *La princesa prometida* (Rob Reiner, 1987) *El viaje de Chihiro* (Hayao Miyazaki, 2002) *Up* (Pete Docter, 2009) *Spiderman: cruzando el multiverso* (Joaquim Dos Santos, Kemp Powers, Justin K. Thompson, 2023)

Tabla 69. Prototipos temáticos del reino de la Épica

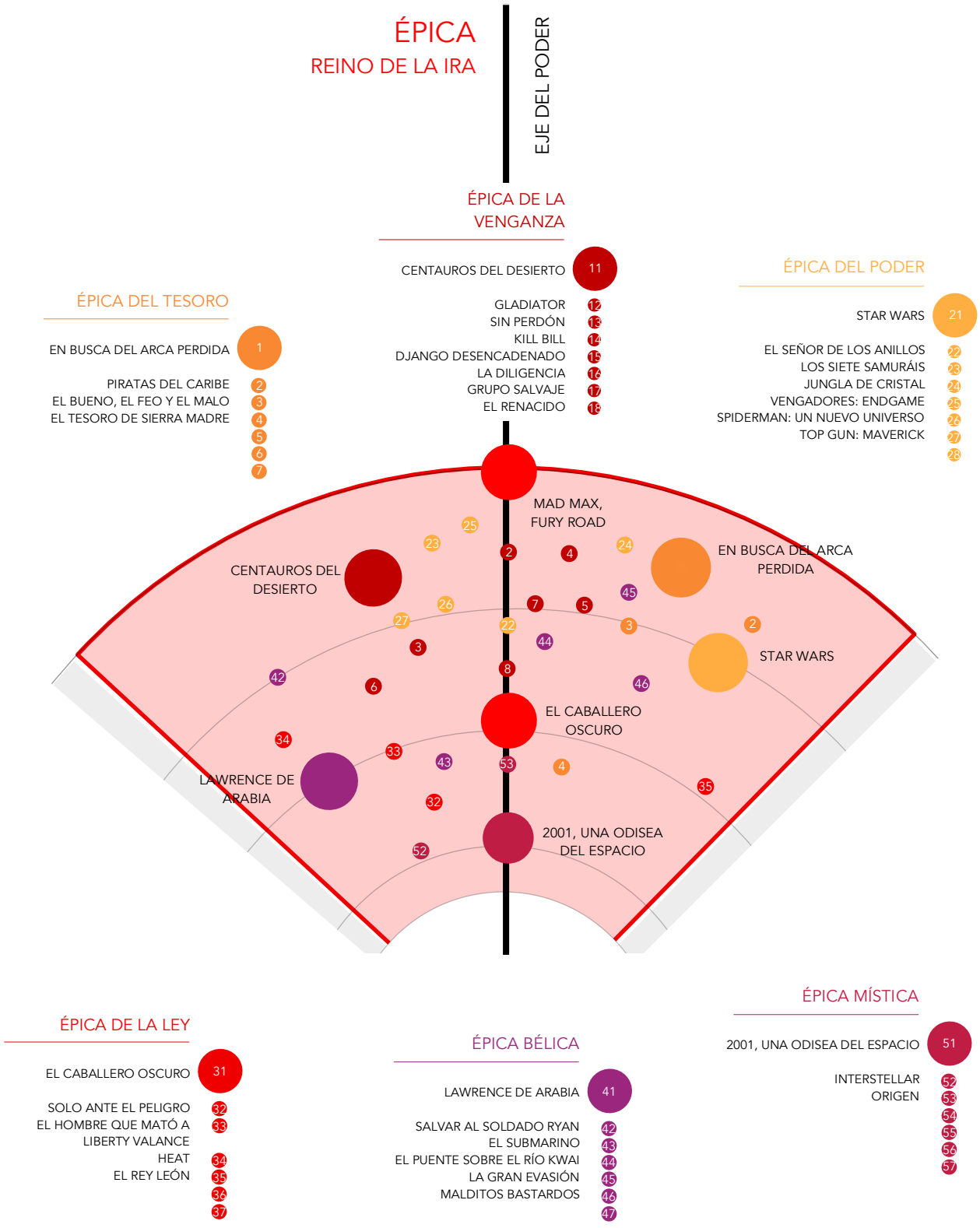


Tabla 70. Mapa del reino de la Épica en 2025

3.2.4.5 Mapa de los reinos cinematográficos en 2025.

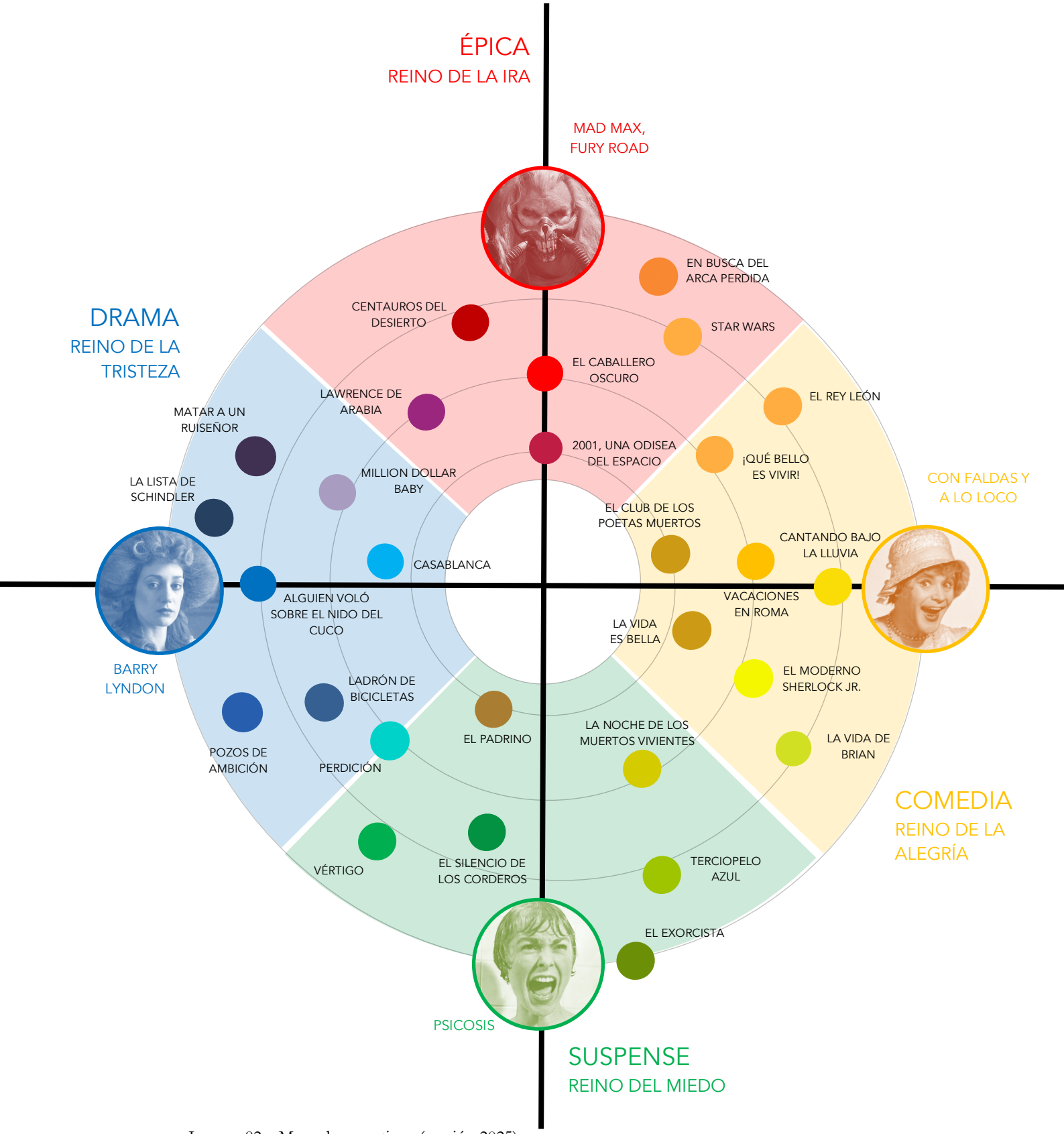


Imagen 82. Mapa de arquetipos (versión 2025)

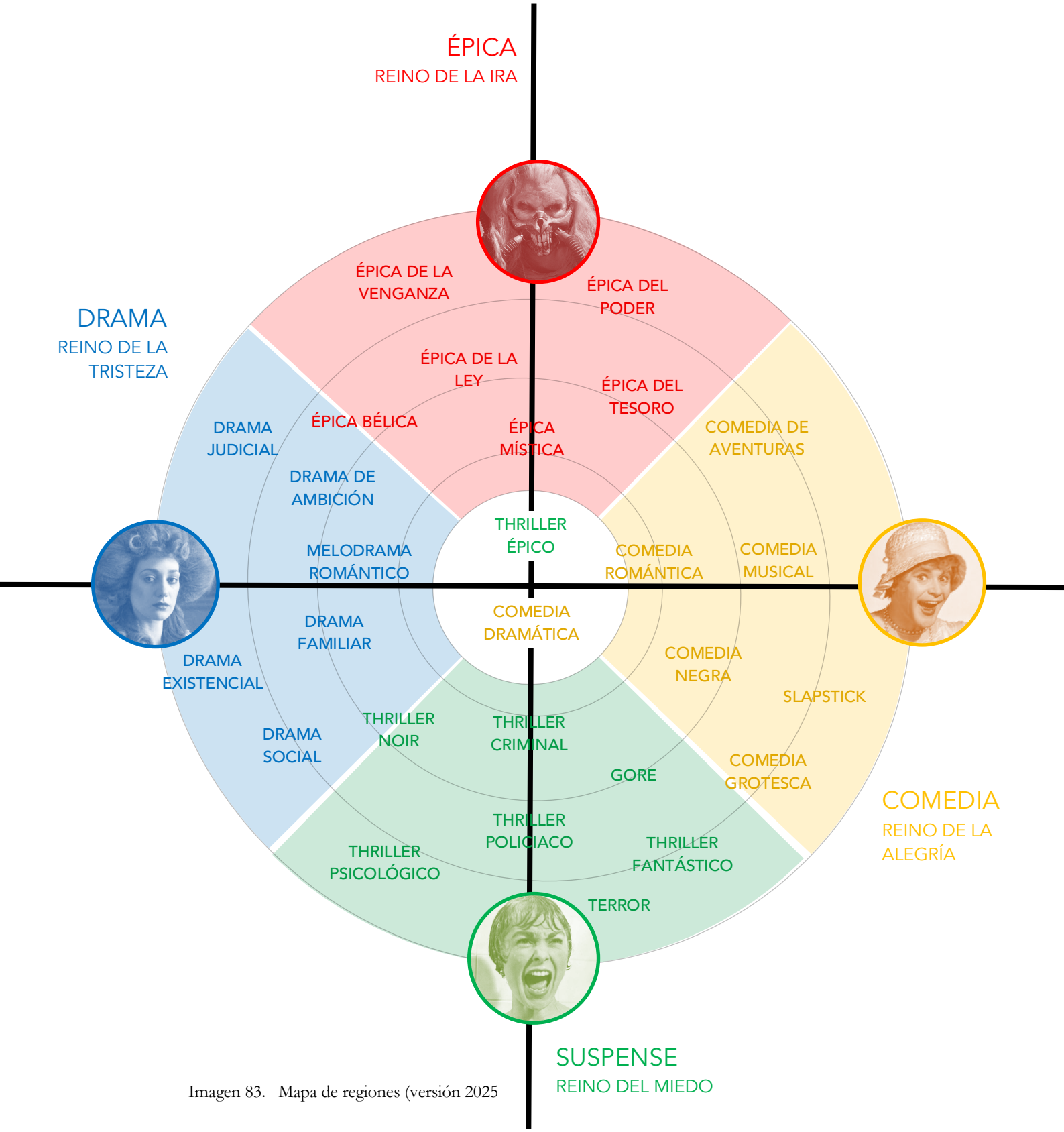


Imagen 83. Mapa de regiones (versión 2025

IV. ESTUDIO MICROSCÓPICO

4.1 ANÁLISIS TONAL DE UN FILME

4.1.1 METODOLOGÍA DEL ANÁLISIS CUALITATIVO

El análisis tonal del filme es una metodología original cuyo objetivo es determinar la composición emocional de un filme a partir del texto. Utiliza como herramientas fundamentales el modelo actancial simplificado de Greimas (Imagen 84) y el modelo semiótico de las emociones (Tabla 73) derivado de la modalización patémica del enunciado cinematográfico. Ambos modelos han sido explicados convenientemente en el marco teórico de las emociones.

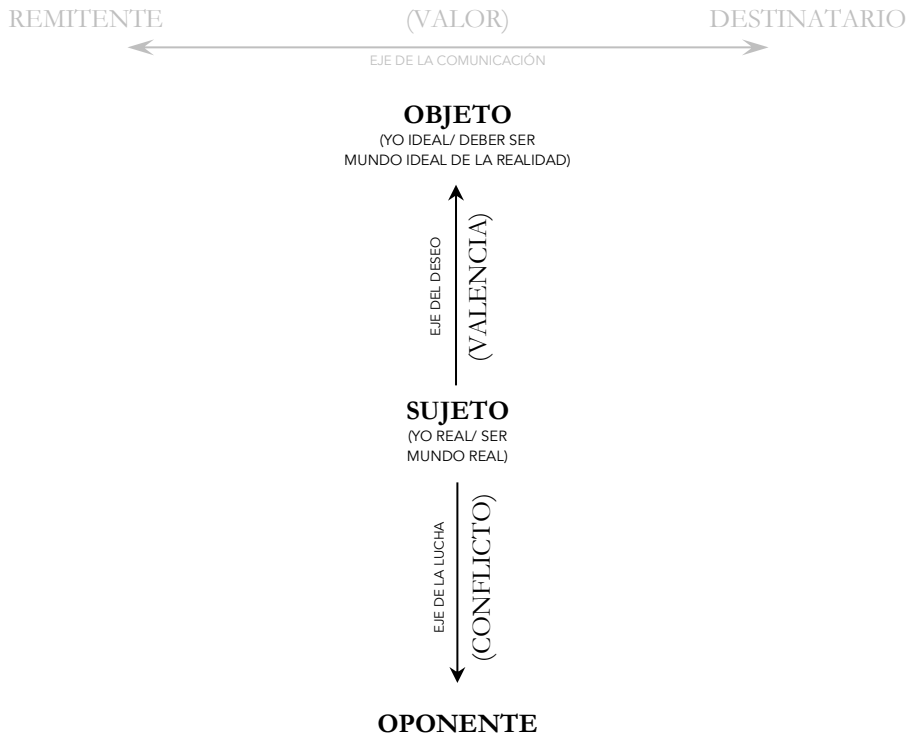


Imagen 84. Sistema actancial simplificado.

Junto a estos dos modelos, el análisis se completa tomando como referencia algunos textos clásicos del análisis fílmico (Aumont, 1990; Casetti, 2009; McKee, 2002). Consta de las siguientes operaciones:

1. Tabla de tramas y valores

El primer paso consiste en definir las tramas que componen el filme. Se resume el argumento con el objeto de identificar los sucesos más relevantes y el sentido emocional que tienen tanto para los personajes protagonistas como para el espectador. Esto pasa por:

a) Identificar el o los **sujetos** del filme, aquellos personajes protagonistas que tienen un objetivo concreto en la narración.

b) Identificar el **objeto** de cada uno de los sujetos, aquello que persiguen, por lo que luchan y porfían, y que definen los diferentes ejes del deseo.

c) Identificar el **valor sagrado** que subyace en cada trama, el valor de amor o de poder que es entregado por el autor al espectador a través del recorrido narrativo de los sujetos protagonistas.

Los pasos a), b) y c) se resumen en un tabla donde se recogen, para cada trama, el sujeto protagonista (SUJETO), su objeto de deseo (OBJETO) y el valor sagrado que se pretende transmitir al espectador (VALOR SAGRADO). Asimismo, en la tabla se indica si el sujeto tiene éxito en conseguir su objetivo (ÉXITO SUJ), y si hay identificación empática (ID) con el sujeto protagonista.

TRAMA 1: BOTINES COLOMBO Y EL PODER DE LA MAFIA					
SUJETO	OBJETO	ÉXITO SUJ	ID	VALOR SAGRADO	SENTIDO
BOTINES COLOMBO	EL PODER ENTRE LOS GÁNSTERES DE CHICAGO (ACABAR CON JOE Y JERRY)	NO	NO	PODER	SÍ

Tabla 71. Tabla tipo de tramas y valores.

Una vez identificados sujetos, objetos y valores sagrados, se determina si hay o no identificación del espectador con el sujeto, del que se desprende la emoción experimentada según las combinaciones posibles del cuadro semiótico de las emociones. Por ejemplo, si el espectador se identifica empática o simpáticamente con el sujeto, experimentará la emoción del sujeto; si se identifica antipáticamente, experimentará la emoción opuesta a la sentida por el sujeto.

2. Desglose por escenas.

A continuación, se desglosa en escenas la totalidad del filme.

Se considera una escena como la unidad narrativa que «crea un cambio en la situación de vida de un personaje, tiene significado y se expresa y experimenta en términos de valor» (McKee, 2002, P. 54). Conviene subrayar que las escenas no son consideradas en el sentido clásico como una acción dramática con unidad de tiempo y espacio. Las escenas no se corresponden necesariamente con las secuencias mecánicas: puede haber secuencias mecánicas en las que narrativamente no ocurra nada relevante, y puede haber una secuencia mecánica, de duración sustancialmente larga, que contenga más de un acontecimiento narrativo.

Estructuralmente, las escenas forman secuencias, las secuencias, actos, y los actos, tramas.

En las tramas de un filme, hay algunas escenas con un valor especial. Son escenas en las que el cambio provocado por el acontecimiento narrativo es de una intensidad y relevancia narrativa mayores. Esas escenas son el detonante, la crisis, el clímax, la resolución y los puntos de giro que haya a lo largo del relato.

Una vez realizado el desglose por escenas, se procede a analizar el tono de cada una de ellas. Este análisis tonal de la escena se divide en un análisis narrativo y un análisis lírico.

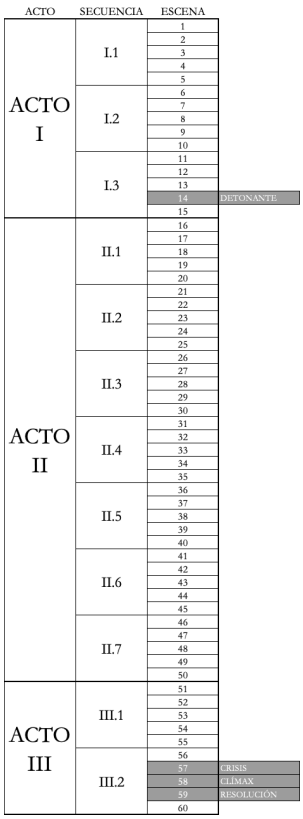


Imagen 85. Estructura narrativa de un largometraje tipo.

3. Análisis del tono narrativo

El análisis del tono narrativo consiste en:

a) Análisis por **escenas**. El estado del sujeto con respecto a su objeto determina el ser del sujeto. El «deber ser» del sujeto siempre será su coincidencia con el objeto. A partir del modelo semiótico de las emociones, y en función del sujeto y de su objetivo, se establecen los valores que toman el «ser», el «deber ser» y el «creer ser» de cada una de las escenas, de los que resulta el *tono emocional* de la misma.

b) Análisis de **escenas clave**. En el análisis se presta especial atención al tono de las escenas clave —detonante, puntos de giro narrativos, crisis, clímax y resolución— con el objetivo de evaluar si estas escenas estructurales tienen un peso mayor en el tono o emoción dominante del filme o si deben ser tratadas del mismo modo que el resto de escenas.

SEMIÓTICA DE LAS EMOCIONES CINEMATOGRÁFICAS				
			X DEBER SER	no-X NO DEBER SER
EXPECTATIVA (INCERTIDUMBRE)	Y CREER	Z SER	Creer que será como debe ser SUSPENSE POSITIVO: ESPERANZA	Creer que será como NO debe ser SUSPENSE NEGATIVO: MIEDO
	no-Y NO CREER		NO creer que será como debe ser SORPRESA POSITIVA: ASOMBRO	NO creer que será como NO debe ser SORPRESA NEGATIVA: SUSTO
ACONTECIMIENTO (CERTIDUMBRE)	Z SER		Es lo que debe ser EUFORIA	Es lo que NO debe ser IRA
	no-Z NO SER		NO es lo que debe ser TRISTEZA	NO es lo que NO debe ser ALEGRÍA HUMORÍSTICA

Tabla 72. Modelo semiótico de las emociones.

4. Análisis del tono lírico

El análisis lírico conlleva el análisis de los medios de expresión cinematográficos en cuanto a su forma, independientemente de su función narrativa. Los medios de expresión que se analizan son: la interpretación (1), el guion (2), la música (3), la puesta en escena (4), la fotografía (5), el arte (6), la edición (7) y el sonido (8).

Suelen tener carácter general y remiten a eso que se llama la atmósfera del filme. El tono lírico es el tono de base, la clave emocional en la que debe interpretarse la película. Por ejemplo, una mueca de Jim Carrey tiene un tono de alegría humorística, al margen de la función narrativa que pueda tener en la escena o la trama. El caso paradigmático de tono o emoción lírica es la provocada por la música, que no narra nada y en cambio genera una intensa emoción que el espectador es capaz de discriminar. Así, hay música alegre, canciones melancólicas, temas épicos, etc.

5. Determinación del tono dominante

Una vez determinadas la emoción lírica de cada uno de los medios de expresión y la emoción narrativa de cada escena, se procede a establecer el peso que tiene cada emoción en el filme en cuestión.

a) Emoción de escena

La emoción de cada escena se establece ponderadamente entre la emoción lírica y la emoción narrativa. Cuanto más larga sea la escena, mayor peso tiene la emoción lírica, puesto que no hay acontecimientos significativos que cambien el valor del sujeto y que, por tanto, supongan *a priori* una emoción para el espectador.

Para ponderar correctamente los tonos de una escena habría que establecer una *duración de equilibrio* en la que tienen el mismo peso la emoción lírica que la emoción narrativa. Si la escena dura más que la duración de equilibrio, la emoción lírica tiene más peso que la

emoción narrativa; si la escena dura menos que la duración de equilibrio, la emoción narrativa tiene más peso que la emoción lírica. La ponderación también es función de la intensidad emocional, algo realmente difícil de establecer *a priori* a partir del mero texto fílmico, sin tener en cuenta la reacción *de facto* del público en cuestión.

b) Emoción del filme

La emoción del filme se establece como suma de las emociones de cada escena ponderada por su duración. Así, a mayor duración, mayor peso tendrá la emoción experimentada en esa escena. El peso de las escenas se establece por su duración. De este modo, la emoción dominante de un filme es el resultado de la siguiente expresión:

$$E= \sum_{j=1}^{4} \sum_{i=1}^{k} (e_{pi} f_{pi})(e_{ni} f_{ni}) d_i \cdot 100$$

Donde:

E = Tono o emoción del filme

j= matiz emocional (alegría (1), tristeza (2), ira (3), miedo (4))

i= número de escena

e_{pi} = emoción lírica de la escena i

e_{ni} = emoción narrativa de la escena i

f_{ni} = factor de ponderación de la emoción narrativa de la escena i

f_{pi} = factor de ponderación de la emoción lírica de la escena i

d_i = duración relativa de la escena i

$$d_i = \frac{Di}{D}$$

Donde:

D_i = duración de la escena i

D = duración total del filme

Los factores de ponderación para una misma escena deben sumar 1.

Por último, se procede a dibujar el *diagrama de valor tonal* correspondiente.

El *diagrama de valor tonal* o *diagrama de géneros* es una representación gráfica del tono del filme mediante una especie de cruz en la que cada brazo o sector representa el valor de cada una de las cuatro emociones básicas:

a) El sector circular rojo corresponde a la ira del reino de la Épica.

b) El sector circular azul corresponde a la tristeza del reino del Drama.

c) El sector circular amarillo corresponde a la alegría del reino de la Comedia.

d) El sector circular verde corresponde al miedo del reino del Suspense.

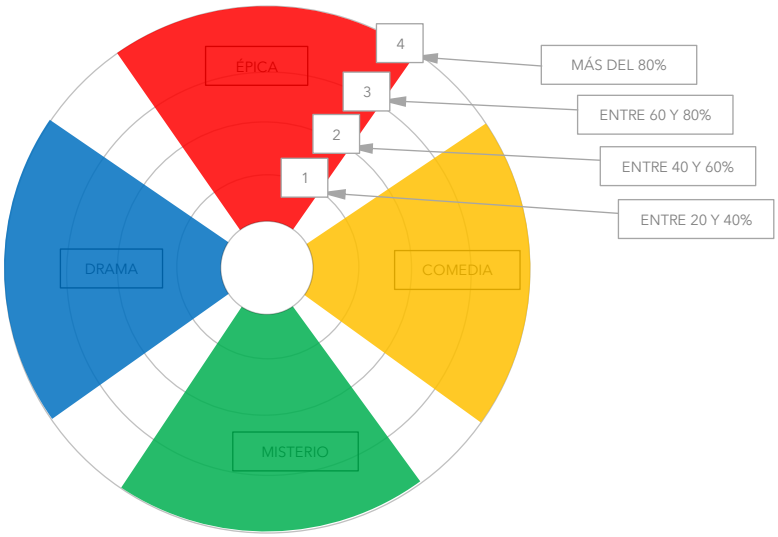


Tabla 73. Diagrama de valor tonal (diagrama de géneros)

Si una emoción concreta —por ejemplo, la alegría—, tiene una dominancia de más del 80%, el sector correspondiente —en este ejemplo, el de la comedia— se desplegará hasta el cuarto círculo. Se considera entonces que el filme es plenamente una comedia.

Si una emoción concreta —por ejemplo, la tristeza— tiene una dominancia entre el 60 y el 80%, el sector correspondiente —en este ejemplo, el del drama— se desplegará hasta el tercer círculo. Se considera entonces que el filme es fundamentalmente un drama aunque tenga elementos de otros reinos.

Si una emoción concreta —por ejemplo, la ira— tiene una dominancia entre el 40 y el 60%, el sector circular correspondiente —en este ejemplo, el de la épica— se desplegará hasta el segundo círculo. Se considera entonces que el filme es un híbrido de épica y otro u otros reinos.

Si una emoción concreta —por ejemplo, el miedo— tiene una dominancia entre el 20 y el 40%, el sector circular correspondiente —en este ejemplo, el del misterio— se desplegará hasta el primer círculo. Se considera entonces que el filme tiene elementos de misterio sin pertenecer dicho reino.

Así, por ejemplo, se pueden dar los siguientes casos:

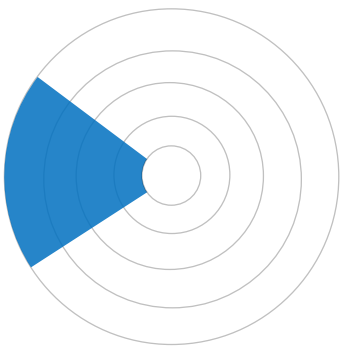


Imagen 86. Filme perteneciente al reino del drama.



Imagen 87. Filme fundamentalmente épico con elementos de comedia.



Imagen 88. Comedia dramática con elementos épicos.

4.1.2 Análisis tonal de un arquetipo genérico: *Con faldas y a lo loco* (Billy Wilder, 1959)



4.1.2.1 Datos de producción

4.1.2.1.1 Ficha técnica

TÍTULO EN ESPAÑOL CON FALDAS Y A LO LOCO		PUNTUANCIÓN IMDB (2025) 8,2
TÍTULO ORIGINAL SOME LIKE IT HOT	DIRECCIÓN BILLY WILDER	GÉNERO IMDB COMEDIA ROMANCE RANKING GÉNERO IMDB 28
COMPAÑIAS PRODUCTORAS THE MIRISCH COMPANY ASHTON PRODUCTIONS PARA UNITED ARTISTS CORP.	PRODUCCIÓN BILLY WILDER PRODUCTORES ASOCIADOS I.A.L. DIAMOND DOANE HARRISON	AÑO DE PRODUCCIÓN 1959 PAÍS DE PRODUCCIÓN ESTADOS UNIDOS
GUION BILLY WILDER Y I.A.L. DIAMOND BASADO EN LA OBRA 'FANFARE D'AMOUR' DE ROBERT THOEREN Y MICHAEL LOGAN	INTÉRPRETES MARILYN MONROE (SUGAR KANE) JACK LEMMON (JERRY) TONY CURTIS (JOE) GEORGE RAFT (BOTINES COLOMBO) JOE E. BROWN (OSGOOD FIELDING III) CASTING BILLY WILDER	
PUESTA EN ESCENA BILLY WILDER	ARTE TED HAWORTH EDWARD G. BOYLE MAQUILLAJE EMILE LAVIGNE PELUQUERÍA AGNES FLANAGAN ALICE MONTE ALLAN SNYDER VESTUARIO ORRY-KELLY (MARILYN MONROE) BERT HENRIKSON	FOTOGRAFÍA CHARLES LANG JR.
MÚSICA ADOLPH DEUTSCH MATTY MALNECK (CANCIONES) EDITOR MUSICAL EVE NEWMAN	SONIDO FRED LAU	MONTAJE ARTHUR P. SCHMIDT
POSICIÓN LISTA AFI 22 TOMATOMETER 95% POSICIÓN LISTA BFI 38 POPCORNMETER 94%	PREMIOS OSCAR MEJOR ACTOR – JACK LEMMON (NOMINADO) MEJOR DIRECTOR – BILLY WILDER (NOMINADO) MEJOR GUION ADAPTADO – BILLY WILDER & I.A.L. DIAMOND (NOMINADO) MEJOR FOTOGRAFÍA B/N – CHARLES LANG JR. (NOMINADO) **MEJOR VESTUARIO B/N – ORRY-KELLY (GANADOR)**	

Tabla 74. Ficha técnica de *Con faldas y a lo loco*.

4.1.2.1.2 Sinopsis

Joe y Jerry son dos músicos —saxo y contrabajo, respectivamente— que se convierten, sin pretenderlo, en testigos de la matanza de San Valentín perpetrada en Chicago por el capo de

la mafia Botines Colombo. Temiendo por su vida, deciden aceptar las dos plazas vacantes en una orquesta femenina que pasará tres semanas en Florida. Para ello, se disfrazarán y se harán pasar por mujeres. Convertidos en Josephine y Daphne, Joe y Jerry caen enamorados de Sugar Kane, cantante de la orquesta que debido a sus malas experiencias amorosas, huye de los saxofonistas como Joe. Jerry intenta hacerse su «amiga», pero quien consigue realmente seducirla es Joe, que se hace pasar por millonario para que caiga rendida a sus pies. Mientras Joe seduce a Sugar, Jerry, convertida en Daphne, es pretendida por Osgood Fielding III, un viejo millonario. Con las dos parejas prometidas, aparece por el hotel de manera inesperada Botines Colombo, que asiste en Florida a una convención de las organizaciones mafiosas del país. Joe y Jerry no tienen más remedio que desparecer de nuevo. Sin embargo, en plena huida, son descubiertos por la banda de Botines. Cuando están a punto de capturarlos, Botines y su banda son acribillados por los otros gánsteres que asisten a la convención, como represalia por la matanza de San Valentín. Libres por fin de la amenaza de Botines, Joe y Jerry revelan a sus respectivas parejas su verdadera identidad. A pesar de sus deseos iniciales, tanto Sugar como Osgood los aceptan porque, como bien concluye el viejo millonario… nadie es perfecto.

4.1.2.1.3 Contexto de producción y recepción del filme

La película está basada en *Fanfaren der Liebe* (Kut Hoffman, 1951), filme alemán que, a su vez, era un *remake* de *Fanfare d'amour* (Richard Pottier, 1935), película francesa escrita por Peter Thoeren y Michael Logan en la que dos músicos desesperados por encontrar trabajo acaban travistiéndose para entrar en una orquesta femenina. A partir de esta premisa argumental, Billy Wilder y I.A.L. Diamond introducen una serie de elementos cruciales para convertir la idea en una gran película. En primer lugar, deciden ambientar la acción en los años 20 de los gánsteres, la Ley Seca, el jazz y los millonarios de Florida, elementos culturales reconocibles por el gran público. En segundo lugar, deciden aumentar la motivación de los protagonistas para enrolarse en la orquesta femenina (Chandler, 2003, p. 205). Esta quizá sea la decisión más crucial de guion. A Wilder y Diamond les parecía flojo que los dos músicos se travistieran solo porque están desesperados económicamente. Desde el principio, buscaban una razón más sólida que pusiera a los dos músicos en una situación límite. Hacer a Joe y Jerry testigos de la matanza de San Valentín daba el sentido que necesitaba el argumento y que convertía la anécdota dramática en una trama relevante, una trama que el espectador podría aceptar como lógica y que le permitiría identificarse con los personajes.

Lo que hoy es un clásico de la comedia, en su día fue una arriesgada apuesta de Billy Wilder por la hibridación de géneros. *Con faldas y a lo loco* desarrolla su acción en el Chicago de los años 20 y los gánsteres. Nunca antes se había mezclado la comedia con el asesinato. Hasta tal punto era arriesgado el plan que David O. Selznick le vaticinó un sonoro fracaso —«Se saldrán del cine a manadas», le dijo—. Sin embargo, Wilder perseveró:

> Lo trataríamos con cuidado y delicadeza, pero… esa era la película. Giraba en torno a la matanza, y no había más que hablar. Pusimos algo de comedia al principio, luego el día de San Valentín, la matanza, y se lo tragaron porque ya me los había ganado. La imagen de los dos tipos, Lemmon y Curtis, en el estrado, tocando aquellos instrumentos… preparaba el ambiente y nos permitía derramar un poco de sangre.
>
> (Crowe, 2002, p. 173)

Esta declaración de Billy Wilder pone de manifiesto la importancia del equilibrio tonal en el cine narrativo. En *Con faldas y a lo loco*, la alegría se mezcla con el suspense y con la tristeza, pero para ello hay que, por un lado, dejarle bien claro al espectador desde el principio cuál es la clave emocional del filme y, por otro, modular los tonos con precisión, tanto a nivel lírico

como narrativo. Pasarse o quedarse corto es un riesgo que puede suponer la pérdida del espectador y el fracaso más absoluto en la carrera comercial del filme.

No fue lo que ocurrió. La película fue un éxito de crítica y público. Con un presupuesto de 2,9 M$, en 1962 había recaudado 14 M$ (Madsen, 1968). En los Globos de Oro, se hizo con el premio a la mejor comedia, y Jack Lemmon y Marilyn Monroe con los galardones a mejor actor y mejor actriz de comedia. En los Oscar, fue nominada en seis categorías y Orry -Kelly, el diseñador de los vestidos de Marilyn Monroe, fue galardonado con la estatuilla.

Con el paso de los años, la película se ha convertido en un clásico del género. En la lista que el American Film Institute publicó en el año 2000 con las mejores comedias de la historia del cine americano, *Con faldas y a lo loco* ocupó el primer lugar por delante de *Tootsie* (Sidney Pollack, 1982), *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* (*Dr. Strangelove or How I Learned to Love the Bomb*, Stanley Kubrick, 1964), *Annie Hall* (Woody Allen, 1978) y *Sopa de ganso* (*Duck Soup*, Leo McCarey, 1933). Su adscripción genérica no deja lugar a dudas, es considerada una comedia por las principales instituciones cinematográficas y bases de datos del mundo occidental.

INSTITUCIÓN CLASIFICADORA	ETIQUETA GENÉRICA
IMDB	COMEDIA ROMANCE
Filmaffinity	COMEDIA
Rotten Tomatoes	COMEDIA
Ministerio de Cultura de España	COMEDIA
AFI	COMEDIA
BFI	COMEDIA

Tabla 75. Etiquetas genéricas de *Con faldas y a lo loco*.

4.1.2.2 Mapa de tramas y valores

TABLA DE TRAMAS						
TRAMA	SUJETO	OBJETO	ÉXITO	ID	VALOR SAGRADO	SENTIDO
TR1	BOTINES COLOMBO	EL PODER ENTRE LOS GÁNSTERES DE CHICAGO (ACABAR CON JOE Y JERRY)	NO	NO	PODER	SÍ
TR2	JOE Y JERRY	ENCONTRAR TRABAJO EN UNA ORQUESTA	SÍ	SÍ	VIDA	SÍ
TR3	JOE Y JERRY	HUIR DE BOTINES COLOMBO Y SALVAR LA VIDA	SÍ	SÍ	VIDA	SÍ
TR4A	SUGAR KANE	HUIR DE LOS SAXOFONISTAS Y CASARSE CON UN MILLONARIO	NO	SÍ	AMOR SEXUAL	SÍ
	JOE	PASAR DESAPERCIBIDO	NO	SÍ	AMOR SEXUAL	SÍ
TR4B	JERRY	LIGAR CON UNA CHICA DE LA ORQUESTA	NO	SÍ	AMISTAD	SÍ
TR4C	BOTONES	LIGAR CON JOSEPHINE	NO	NO	AMOR SEXUAL	SÍ

Tabla 76. Tabla de tramas y valores de *Con faldas y a lo loco*

MAPA DE TRAMAS - *Con faldas y a lo loco* (Billy Wilder, 1959)

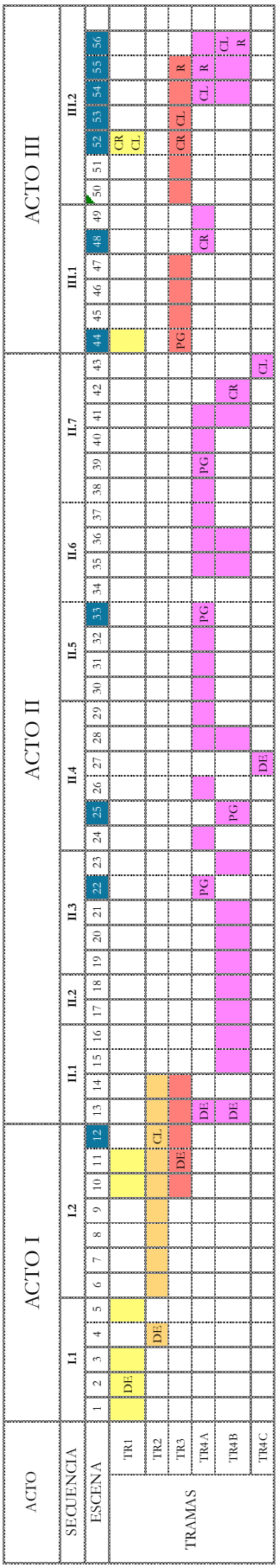


DIAGRAMA DE CAMBIO DE VALOR - *Con faldas y a lo loco* (Billy Wilder, 1959)

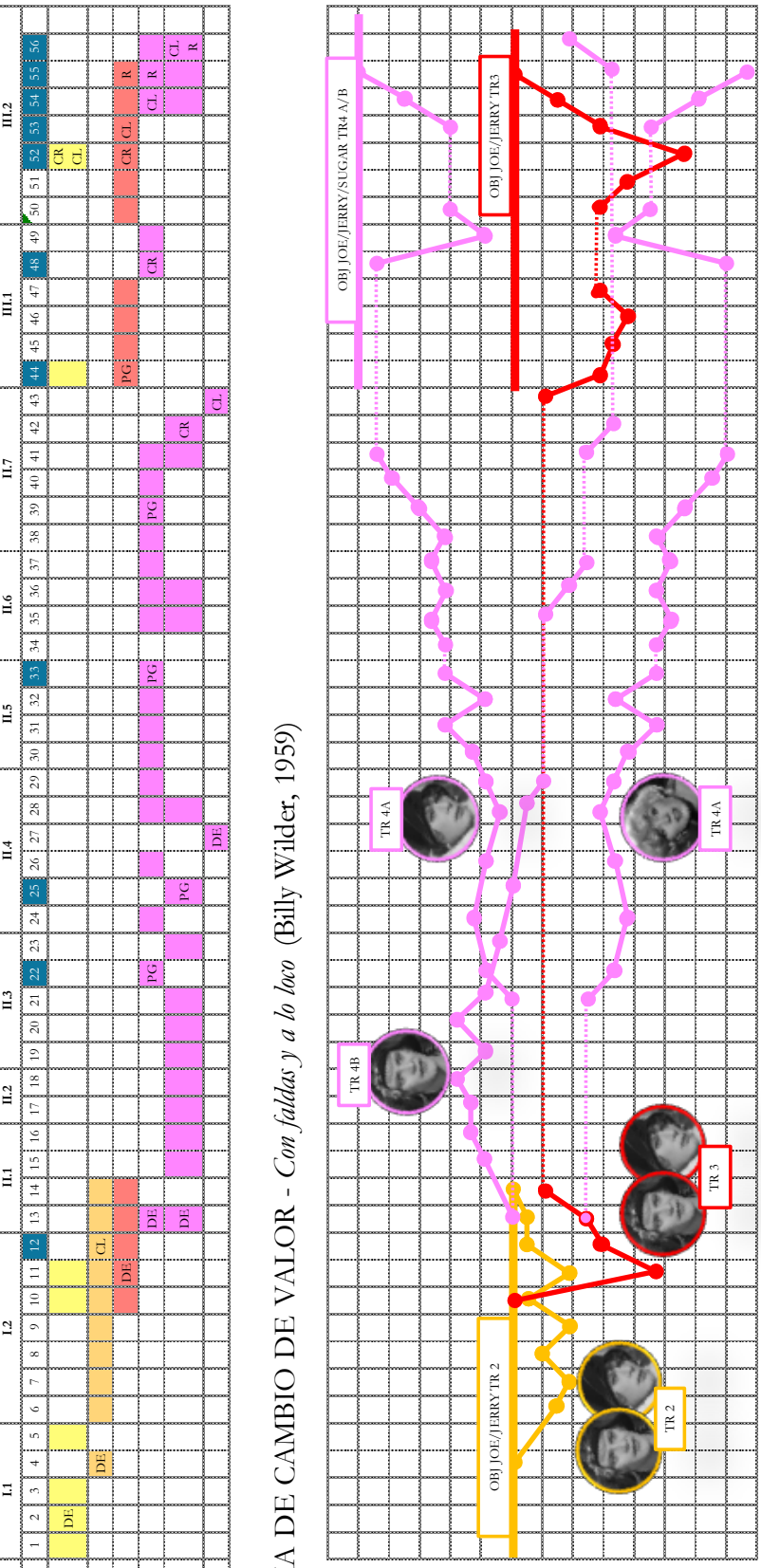


Tabla 77. Mapa de tramas y diagrama de cambio de valor de *Con faldas y lo loco*.

Aunque todos pensamos en las tramas románticas de Joe (Tony Curtis) con Sugar Kane (Marilyn Monroe) y Jerry (Jack Lemmon) con Osgood (Joe E. Brown), en realidad estas se solapan rítmicamente junto a otras tramas menores.

En la tabla y el mapa de tramas se observa la articulación de un conjunto de tramas que tienen a diversos personajes como protagonistas o sujetos de la acción.

En el diagrama de cambio de valor, se observa la evolución de los sujetos a lo largo de la narración con relación a su objeto de deseo. Un acontecimiento narrativo que aleje al sujeto de su objeto supondrá una línea descendiente, mientras un giro que lo aproxime será representado mediante una línea creciente. De esta forma se observa gráficamente en el diagrama de cambio de valor la distribución y la evolución de las diferentes tramas que componen el filme y su distribución.

4.1.2.2.1 Trama 1: Botines Colombo y el poder de la mafia.

TRAMA 1: BOTINES COLOMBO Y EL PODER DE LA MAFIA					
SUJETO	OBJETO	ÉXITO	ID	VALOR SAGRADO	SENTIDO
BOTINES COLOMBO	EL PODER ENTRE LOS GÁNSTERES DE CHICAGO (ACABAR CON JOE Y JERRY)	NO	NO	PODER	SÍ

Tabla 78. Trama 1 de *Con faldas y a lo loco:* Botines Colombo y el poder de la mafia.

Botines Colombo es un mafioso de Chicago que, en 1929, en plena Ley Seca, utiliza una funeraria como tapadera para organizar fiestas en las que se vende alcohol de contrabando. Botines es delatado por Charlie Mondadientes y, en una redada policial dirigida por el detective Mulligan, la «funeraria» es clausurada. Botines sabe que ha sido delatado por Charlie Mondadientes y el 14 de febrero de 1929 se venga asesinándolo a él y a toda su banda en lo que pasó a la historia como la «matanza de San Valentín». Todo sale según lo planeado excepto por dos testigos insospechados, dos músicos, Joe y Jerry, que logran escapar de la escena del crimen sin que Botines pueda acabar con ellos. Semanas más tarde, Botines, acude a una convención celebrada en Florida que congrega a todas las organizaciones mafiosas del país. Allí descubren a los dos músicos, pero una reunión con la cúpula mafiosa del país le impide capturarlos. En plena reunión, y como «vendetta» por la matanza de San Valentín, Botines es ejecutado en una trampa tendida por el jefe de la mafia, el Pequeño Bonaparte.



Imagen 89. Charlie Mondadientes delata a Botines Colombo (DET Tr1)

Se trata de una trama que enmarca la acción y el tono del filme, en la que los protagonistas (Joe y Jerry) son meros espectadores. De hecho, Joe y Jerry no aparecen hasta la tercera escena. En esta trama, Botines desea mantener o ampliar su poder dentro de los clanes mafiosos del país. Es la razón que le lleva a cometer la matanza de sus enemigos el día de San Valentín y el motivo que le mueve a perseguir y dar caza a los dos músicos para evitar que revelen nada de los sucedido en el garaje de la calle Wabash.

Como antagonista de los protagonistas, se espera que el espectador no se identifique con Botines y que, por tanto, no desee que consiga su objetivo. El valor sagrado puesto en juego es el poder, algo que no logra, pero como la identificación con Botines se supone negativa, su muerte representa la abolición del peligro para Joe y Jerry y, por tanto, la consecución del objetivo de los protagonistas, que es mantenerse con vida. Toda la secuencia final en la «convención de amigos de la ópera» está narrada con un tono sarcástico, casi paródico, que tira de los clichés de las películas de gánsteres. En ella prima la mirada de Wilder y Diamond sobre los personajes, eliminando cualquier dramatismo, a pesar de la muerte de Botines.

4.1.2.2.2 Trama 2: Joe y Jerry buscan trabajo como músicos.

TRAMA 2: JOE Y JERRY BUSCAN TRABAJO COMO MÚSICOS					
SUJETO	OBJETO	ÉXITO	ID	VALOR SAGRADO	SENTIDO
JOE Y JERRY	ENCONTRAR TRABAJO EN UNA ORQUESTA	SÍ	SÍ	VIDA	SÍ

Tabla 79. Trama 2 de *Con faldas y a lo loco:* Joe y Jerry buscan trabajo como músicos.

Joe y Jerry son dos músicos —saxofonista y contrabajo— que malviven trabajando en la orquesta de la «funeraria» de Botines Colombo. Jerry se da cuenta de la presencia del detective Mulligan y, temiéndose lo peor, escapan antes de que se produzca la redada que dé con sus huesos en la cárcel. Libres pero sin trabajo y sin un duro, Joe y Jerry recorren infructuosamente las agencias artísticas de Chicago hasta que llegan a la de Poliakoff.



Imagen 90. Joe y Jerry descubren que van a perder su empleo (DET Tr2)

Allí, la secretaria les anuncia que hay dos ofertas, precisamente para un saxo y un bajo, para enrolarse en una orquesta durante tres semanas en Florida. Pero la oferta es una broma, pues se trata de una orquesta femenina. A pesar de todo, Joe y Jerry salen de la agencia de Poliakoff con trabajo para esa noche, un baile en la Universidad de Urbana a las afueras de Chicago. Joe consigue que la secretaria les deje su vehículo para llegar a la Universidad. De esta forma,

Joe y Jerry se plantan la tarde del 14 de febrero en el garaje de la calle Clarke para retirar el vehículo de la secretaria de Poliakoff. Allí son testigos involuntarios de la matanza de Charlie Mondadientes y su banda a manos de Botines Colombo. Joe y Jerry son descubiertos por Botines, pero cuando están a punto de ser ejecutados, logran escapar en un despiste de los mafiosos. Sabiéndose objetivo de la banda, sin trabajo ni dinero, la necesidad les empuja a aceptar el trabajo en la orquesta femenina y disfrazarse de mujeres.

Como ya comentamos, la desesperación laboral de los dos personajes no era causa suficiente para enrolarse en la orquesta femenina, por lo que Wilder y Diamond crearon la trama de los gánsteres y la matanza de San Valentín para reforzar la motivación.

El valor puesto en juego en esta trama es la supervivencia en forma de dinero: Joe y Jerry están sin un duro y con múltiples deudas, y necesitan dinero como sea, ya sea mediante un trabajo o con el dinero que saquen apostando a los galgos. Las dos vacantes en la orquesta femenina de Sweet Sue van más allá de lo que están dispuestos a hacer por mantenerse a flore. Pero su presencia en la matanza de San Valentín y la necesidad de huir de Chicago empujan a Joe a aceptar el trabajo, dando fin a la trama económica de los personajes y abriendo, sin solución de continuidad, la vía de las tramas románticas.

4.1.2.2.3 Trama 3: Joe y Jerry escapan de Botines Colombo.

TRAMA 3: JOE Y JERRY ESCAPAN DE BOTINES COLOMBO					
SUJETO	OBJETO	ÉXITO	ID	VALOR SAGRADO	SENTIDO
JOE Y JERRY	HUIR DE BOTINES COLOMBO Y SALVAR LA VIDA	SÍ	SÍ	VIDA	SÍ

Tabla 80. Trama 3 de *Con faldas y a lo loco:* Joe y Jerry escapan de Botines Colombo.

Joe y Jerry son testigos de la matanza de San Valentín perpetrada por Botines Colombo y su banda. A pesar de que son descubiertos, logran escapar en el último instante. Convertidos en objetivo de la banda de mafiosos, deciden enrolarse en la orquesta de Sweet Sue disfrazados de mujeres y viajar a Florida, donde están completamente a salvo. Sin embargo, a las pocas semanas, Botines aparece en el hotel en el que está hospedada la orquesta. Casualmente, la mafia del país ha organizado una convención justo allí.



Imagen 91. Joe y Jerry son descubiertos por Botines Colombo en la escena del crimen (DET Tr3)

Al principio, Jerry y Joe, convertidos en Josephine y Daphne, no son descubiertos, pero saben que es cuestión de tiempo que la banda de Botines desenmascare sus verdaderas

identidades. Joe y Jerry se preparan para escapar, pero en su huida son descubiertos. Los gánsteres de Botines los persiguen por todo el hotel hasta que Joe y Jerry acaban en el salón donde se va a celebrar el banquete de recepción de la convención de mafiosos. Escondidos debajo de la mesa, Joe y Jerry escuchan cómo Botines y sus hombres son acribillados por sus colegas, a los que no les ha gustado su ajuste de cuentas y que hubiesen dejado con vida a dos testigos de la matanza de San Valentín. Con Botines muerto y con la aparición definitiva del detective Mulligan, Joe y Jerry pueden respirar tranquilos, poniéndose fin a la trama.

Se trata de la trama que introdujeron Wilder y Diamond para añadir un motivo de peso que justificara la entrada de Joe y Jerry en la orquesta femenina. Como se observa, es puramente instrumental y, como se verá, es una trama apenas cómica, marcada por el desasosiego y el suspense del género de gánsteres.

Tanto en la Tr2 como en la Tr3 el objetivo de los personajes es mantenerse con vida. En la Tr2, se trata de una supervivencia económica a través del logro de un empleo. En la Tr3, la supervivencia es física, puesto que el objetivo de los personajes es evitar ser ejecutados por Botines Colombo. Aunque la amenaza es grande, las convenciones del género permiten al espectador confiar en la feliz resolución del conflicto. No ocurre lo mismo en las tramas románticas. En ellas, como explicaremos a continuación, los sujetos no consiguen sus respectivos objetivos.

4.1.2.2.4 Trama 4A. Sugar Kane liga con el millonario de Shell.

TRAMA 4ª: SUGAR KANE Y JOE SE ENAMORAN					
SUJETO	OBJETO	ÉXITO	ID	VALOR SAGRADO	SENTIDO
SUGAR KANE	HUIR DE LOS SAXOFONISTAS Y CASARSE CON UN MILLONARIO	NO	SÍ	AMOR SEXUAL	SÍ
JOE	SEDUCIR A SUGAR	SÍ	SÍ	AMOR SEXUAL	SÍ

Tabla 81. Trama 4A de *Con faldas y a lo loco:* Sugr Kane y Joe se enamoran.

Convertido en Josephine, Joe no piensa en absoluto en ligar. Su único objetivo es salvar el pellejo y eso pasa por no ser descubierto por Sweet Sue. Sin embargo, ve en Sugar Kane (Marilyn Monroe) una nueva conquista cuando esta le cuenta que ella también está huyendo, pero no de unos peligrosos gánsteres, sino precisamente de los saxofonistas, de los que se enamora irremediablemente y que terminan haciéndole sufrir lo indecible.



Imagen 92. Primer encuentro de Sugar con su misterioso millonario.

Al llegar a Florida, Joe/Josephine se disfraza de joven millonario heredero de la Shell para seducir a Sugar. Utiliza el barco de Osgood Fielding III para invitar a Sugar Kane a una romántica velada y allí, de nuevo haciendo uso del engaño, se hace pasar por impotente para poner a prueba a Sugar y su capacidad de seducción. Sugar besa apasionadamente a Joe y ambos regresan al hotel en una nube. Sin embargo, la súbita aparición de Botines Colombo obliga a Joe a despedirse con una carta y una pulsera de diamantes que no evitan la profunda decepción de Sugar. Esa misma noche Sugar canta con una profunda melancolía que llega al corazón de Joe/Josephine, quien no puede evitar besarla y desenmascarar ante ella su verdadera identidad. A pesar de descubrir el engaño de Joe, Sugar lo sigue y se embarca con él porque en realidad no le importa que sea un farsante y un embustero.

El propio planteamiento argumental de esta trama ya cumple el condicionante semiótico de la comedia humorística: «no es lo que no debe ser». Enamorarse de un saxofonista es lo que no debe hacer bajo ningún concepto Sugar Kane. Este detalle, por insignificante que parezca, constituye la base cómica de la trama. El objetivo inicial de Sugar, con el que se presenta ante el espectador, es huir de los saxofonistas, porque la han engañado y porque la han hecho sufrir lo indecible. Sin embargo, el espectador sabe que por mucho que porfíe, Sugar caerá rendida en los brazos de uno de ellos, pues ignora que el misterioso millonario de la Shell es en realidad Joe el saxofonista. El espectador no sabe aún cómo, pero sabe que ocurrirá. La modalidad patémica cómica del enunciado nos dice «no es como no debería ser», es decir, aunque Sugar acabe enamorada de un saxofonista —lo que no debería ser—, no será —no es— algo tan grave como parece *a priori,* porque Joe es guapo, tiene un carisma irresistible, y porque el amor está por encima de cualquier hipotético sufrimiento. Si Sugar no tuviese ese objetivo inicial, el humor desaparecería de la trama, pues Joe no tendría que disfrazarse de millonario y Sugar no tendría razón para huir de Joe.

En menor intensidad, observamos el mismo valor semiótico en el personaje de Joe. Recordemos que antes de enamorarse de Sugar y disfrazarse de millonario, su objetivo es pasar desapercibido en la orquesta de chicas. Es Joe quien le recuerda continuamente a Jerry que es una chica, es Joe quien le obliga a no pensar en las chicas. Sin embargo, en la escena de la fiesta en la litera de Jerry, cuando coincide con Sugar en el baño del vagón y escucha su historia con los saxofonistas, el objetivo de Joe se viene abajo. A partir de ese momento, se arriesgará a ser descubierto con tal de conseguir pasar una noche con Sugar.

Como vemos, tanto Sugar como Joe parten en la trama con objetivos que no serán capaces de cumplir, pero el valor sagrado que está en juego, el amor, es alcanzado por ambos, pues está por encima del posible sufrimiento de Sugar con su nuevo saxofonista, y está por encima del riesgo de Joe a ser descubierto por Sweet Sue. A pesar de que ninguno de los dos logra su deseo, sí alcanzan el valor del amor sexual puesto en juego en la trama.

4.1.2.2.5 Trama 4B. Jerry liga con Osgood Fielding III.

TRAMA 4B: JERRY LIGA CON UN VIEJO MILLONARIO					
SUJETO	OBJETO	ÉXITO	ID	VALOR SAGRADO	SENTIDO
JERRY	LIGAR CON UNA CHICA DE LA ORQUESTA	NO	SÍ	AMISTAD	SÍ

Tabla 82. Trama 4B de *Con faldas y a lo loco:* Jerry liga con un viejo millonario.

Convertido en Daphne, Jerry cae prendado de Sugar en cuanto la ve caminando por el andén de la estación. Jerry aprovecha un desliz de Sugar con una petaca de licor para encubrirla

delante de la directora y hacerse su amiga. A pesar de la amistad y el cariño mostrados por Sugar, Jerry no puede intentar nada porque, como bien le recuerda Joe, «es una chica». Al llegar a Florida, sin embargo, a quien logra seducir es a uno de esos viejos millonarios que aguardan a las jóvenes turistas con las que casarse. Osgood Fielding III empieza a tirarle los trastos a Daphne, quien le da constantemente calabazas. La relación está abocada al fracaso de no ser por la invitación que le hace Osgood para pasar una velada en su yate. Joe convence a Jerry para que diga que sí y así aprovechar el barco para impresionar a Sugar. A regañadientes, Jerry acepta cubrir a Joe en su engaño y se cita con Osgood, con quien pasa toda la noche bailando tangos, mientras Joe se besa en alta mar con Sugar. Al acabar la velada, Osgood le propone matrimonio y le regala una pulsera de diamantes. A la mañana siguiente entra Botines Colombo por la puerta del hotel. Joe y Jerry son descubiertos y Jerry aprovecha el yate de Osgood para huir de los mafiosos. En la travesía en bote hasta el barco, Jerry intenta anular los planes de boda alegando múltiples razones. En vista de la contumaz decisión de Osgood, Jerry se quita la peluca y le revela que es un hombre. Osgood entonces cierra la conversación, al escena y el filme con la réplica más famosa de la historia del cine: «Nadie es perfecto».



Imagen 93. Jerry y Osgood pasan su noche romántica bailando tangos.

La trama de Jerry y Osgood es la de mayor humor de la película, pues Jerry comienza deseando ligar con alguna de las muchas chicas de la orquesta de Sweet Sue, y acaba comprometido con un hombre. Un abismo. De nuevo encontramos un esquema argumental con la modalidad cómica de «no es lo que no debería ser». Jerry es un hombre heterosexual, por lo que «no debería» ligar con un hombre. Sin embargo, liga con Osgood. A pesar de todo, no es un final terrible, pues basta con desenmascararse para resolver un problema que ha ido creciendo como una bola de nieve hasta acabar en compromiso matrimonial.

En la última escena, la trama se da la vuelta y el humor no nace de Jerry, sino del personaje de Osgood. Su objetivo en la trama es casarse con una joven atractiva. En la última escena, cuando va feliz junto a su amada bajo la luz de la luna, Daphne/Jerry le empieza a dar razones que imposibilitarían su matrimonio: que si fuma mucho, que si es rubia, que si nunca podrá tener hijos… Excusas que siempre encuentran una respuesta comprensiva por parte de Osgood, hasta que finalmente Jerry se quita la peluca y suelta la bomba: «Soy un hombre». El epitafio de Osgood —«Nadie es perfecto»— viene a resumir como síntesis perfecta la naturaleza de la comedia: el personaje —en este caso Osgood— no consigue su objetivo —que es casarse con una atractiva joven—, sino todo lo contrario —casarse con un hombre, «lo que no debe ser»—, pero aun así, su destino «no es» tan grave como aparentemente debería, es decir, «no es lo que no debería ser». Y no lo es porque la postura moral de la

comedia es que nada es tan grave como parece, nada es como no debería ser, nada ni nadie es perfecto… y no pasa nada por que así sea.

En este caso, el valor sagrado puesto en juego que da sentido a la trama de Jerry es la amistad con Joe. Si no hiciese todo lo que hace por Joe, su trama sería estúpida o la de un mezquino que engatusa a un millonario solo por su dinero. La amistad es el valor sagrado que Jerry mantiene al final de la trama y que otorga pleno sentido a su recorrido narrativo.

De esta forma, las tramas románticas de *Con faldas y a lo loco*, que constituyen el núcleo argumental del filme, son claros ejemplos de tramas cómicas en las que los personajes no consiguen sus objetivos. Y como arquetipos de la comedia, los valores puestos en juego son variedades del amor. Son los valores sagrados puesto en juego en las tramas los que dan sentido al filme, y los que hacen de *Con faldas y a lo loco* una obra maestra.

4.1.2.2.6 Trama 4C. Josephine y el botones

TRAMA 4C: JOE LIGA CON EL BOTONES					
SUJETO	OBJETO	ÉXITO	ID	VALOR SAGRADO	SENTIDO
BOTONES	LIGAR CON JOSEPHINE	NO	NO	AMOR SEXUAL	SÍ

Tabla 83. Trama 4C de *Con faldas y a lo loco:* Joe liga con el botones.

Así como Jerry/Daphne es cortejada por Osgood, al llegar a Florida Joe/Josephine recibe los piropos del botones del hotel, quien le propone compartir una botella de ginebra. A pesar del rechazo de Josephine, al día siguiente, cuando solo queda Josephine por encontrar pareja, aparece el botones con la prometida botella de ginebra.



Imagen 94. El botones del hotel promete a Joe/Josephine una botella de ginebra.

Este *sketch* tiene al botones como protagonista. Es similar a la trama de Jerry con Osgood y no tiene otra función que la de cerrar con un chiste el segundo acto antes de la entrada en escena de Botines, que inaugura el tercer acto.

La trama del Botones es un mero gag. La consideramos como trama porque estructuralmente tiene los mismos elementos que las otras tramas, aunque su tamaño e importancia sean muy inferiores. No obstante, se puede analizar bajo los mismos parámetros que sus hermanas mayores.

En este caso, el Botones no consigue su objetivo, ni el valor sagrado puesto en juego —el amor sexual—, pero el filme no pretende que el público se identifique con él —solo aparece en dos escenas y nunca en planos cortos— por lo que el gag conserva todo su sentido para el espectador. Se trata de una trama con un valor estructural, pues le sirve a Wilder para cerrar el segundo acto con una coda humorística.

4.1.2.3 Análisis tonal

4.1.2.3.1 Análisis tonal de escenas

A continuación, se analiza el tono de cada una de las 56 escenas que componen *Con faldas y a lo loco*. El tono de una escena se determina por su tono lírico y su tono narrativo, que aparecen desglosados en la tabla que se presenta.

Para cada una de las escenas se identifican los siguientes elementos:

SEC: Secuencia

ESC: Escena

TIME CODE: Código de tiempo

RESUMEN: Resumen del acontecimiento narrativo que sucede en la escena.

TRAMAS: Trama a la que pertenece la escena.

SUJETO: Sujeto protagonista de la escena

OBJETO: Objeto de deseo del protagonista.

TONO EMOCIONAL LÍRICO: Tono lírico de la escena.

ACONTECIMIENTO: Lo que ocurre en la escena en términos de la relación entre el sujeto protagonista y el objeto de deseo.

IDEAL: Lo que ocurre en la escena en términos de la situación que debería ocurrir en consonancia con el deseo del sujeto protagonista.

EXPECTATIVA: Lo que parece que va a ocurrir en la escena en términos de la situación que debería ocurrir en consonancia con el deseo del sujeto protagonista.

TONO EMOCIONAL NARRATIVO: Tono narrativo de la escena según el cuadro semiótico de las emociones.

Tabla 84. Análisis tonal por escenas de *Con faldas y a lo loco* (1 de 5).

ANÁLISIS TONAL POR ESCENAS - *Con faldas y a lo loco* (Billy Wilder, 1959)

SEC	ESC	TIME CODE	DUR	RESUMEN	TRAMAS						SUJETO	OBJETO	TONO EMOCIONAL LÍRICO	ACONTECIMIENTO		IDEAL		EXPECTATIVA		TONO EMOCIONAL NARRATIVO
					TR1	TR2	TR3	TR4A	TR4B	TR4C				LO QUE ES	LO QUE NO ES	LO QUE DEBERÍA SER	LO QUE NO DEBERÍA SER	LO QUE CREES QUE SERÁ / NO SERÁ	NO CREES LO QUE SERÁ	
ACTO I			**0:21:32**	UN SAXOFONISTA Y UN BAJISTA SON TESTIGOS DE LA MATANZA DE SAN VALENTÍN PERPETRADA POR EL GÁNGSTER BOTINES COLOMBO Y SE VEN OBLIGADOS A HUIR DE CHICAGO ENROLÁNDOSE EN UNA ORQUESTA FEMENINA.																
I.1	**1-5**		**0:08:41**	**TR1:** BOTINES COLOMBO ES DELATADO POR CHARLIE MONDADIENTES Y SU SALA DE FIESTAS ES CLAUSURADA POR LA POLICÍA. **TR2:** JOE Y JERRY PIERDEN SUS EMPLEOS COMO MÚSICOS.																
	1	0:01:28	0:01:40	LA POLICÍA PERSIGUE UN COCHE FÚNEBRE CAMINO DE LA FUNERARIA CON UN ATAÚD CARGADO DE BOTELLAS DE WHISKY.									SORPRESA NEGATIVA (DESCONCIERTO)	UNA CAJA DE WHISKY	UN ATAÚD	UN ATAÚD CON UN MUERTO	UN ATAÚD CON OTRA COSA	UN ATAÚD CON UN MUERTO	UN ATAÚD LLENO DE WHISKY	SORPRESA NEGATIVA (DESCONCIERTO)
	2	0:03:08	0:01:42	UN GÁNGSTER LLAMADO CHARLIE MONDADIENTES DELATA A OTRO LLAMADO BOTINES COLOMBO.	DET								ALEGRÍA HUMORÍSTICA			UNA REDADA CON DISPAROS / UNA VENDETTA		UNA REDADA CON DISPAROS / UNA VENDETTA		SUSPENSE NEGATIVO (INTRIGA)
	3	0:04:50	0:02:04	UN COMISARIO ENTRA EN LA FUNERARIA, QUE RESULTA SER UNA SALA DE FIESTAS DIRIGIDA POR EL GÁNGSTER BOTINES COLOMBO.									ALEGRÍA HUMORÍSTICA			UN SITIO SERIO	UN SITIO ALEGRE	UNA FUNERARIA	UNA SALA DE FIESTAS	SORPRESA NEGATIVA (DESCONCIERTO)
	4	0:06:54	0:01:35	JOE Y JERRY ESTÁN SIN UN DURO, PERO VEN AL COMISARIO Y SABEN QUE SU TRABAJO VA A TERMINAR.		DET					JOE Y JERRY	TENER UN TRABAJO COMO MÚSICOS	ALEGRÍA HUMORÍSTICA	JOE Y JERRY ESTÁN SIN UN DURO	A JOE Y JERRY NO LES IMPORTA PERDER EL TRABAJO	JOE Y JERRY SUFREN POR SU SITUACIÓN ECONÓMICA	JOE Y JERRY NO SUFREN POR SU SITUACIÓN ECONÓMICA			ALEGRÍA HUMORÍSTICA
	5	0:08:29	0:01:40	EL COMISARIO QUIERE DETENER A BOTINES, PERO NO PUEDE PORQUE TOMA LECHE.									ALEGRÍA HUMORÍSTICA	GÁNGSTERS	ABOGADOS	UNOS BRUTOS	GENTE CULTA			ALEGRÍA HUMORÍSTICA
I.2	**6-12**		**0:12:51**	**TR1:** BOTINES COLOMBO SE VENGA DE CHARLIE MONDADIENTES, ASESINÁNDOLE EN SAN VALENTÍN, PERO DOS TESTIGOS DE LA MATANZA QUEDAN CON VIDA. **TR2:** JOE Y JERRY SON TESTIGOS DE LA MATANZA DE SAN VALENTÍN Y DEBEN ABANDONAR CHICAGO INTEGRÁNDOSE EN UNA ORQUESTA DE CHICAS..																
	6	0:10:09	0:01:35	JOE Y JERRY EMPEÑAN SUS ABRIGOS PARA APOSTAR EN UNA CARRERA DE GALGOS, Y LOS PIERDEN.							JOE Y JERRY	GANAR DINERO	ALEGRÍA HUMORÍSTICA			EN INVIERNO SE LLEVA ABRIGO.	EN INVIERNO NO SE LLEVA ABRIGO	JOE Y JERRY GANAN LA APUESTA	JOE Y JERRY PIERDEN LA APUESTA	ALEGRÍA HUMORÍSTICA
	7	0:11:44	0:01:56	JOE Y JERRY CREEN QUE HAY TRABAJO PARA ELLOS EN UNA ORQUESTA EN FLORIDA.							JOE Y JERRY	APLACAR EL ENFADO DE LAS SECRETARIA PARA ENCONTRAR TRABAJO	ALEGRÍA HUMORÍSTICA	JERRY CONFIRMA LA COARTADA DE JOE	JERRY NO SIRVE DE COARTADA A JOE	LA SECRETARIA CREE A JOE	LA SECRETARIA NO CREE A JOE			ALEGRÍA HUMORÍSTICA
	8	0:13:40	0:02:30	PERO LA ORQUESTA ES DE CHICAS							JOE Y JERRY	ENCONTRAR TRABAJO	ALEGRÍA HUMORÍSTICA	UNA ORQUESTA QUE ACEPTA A DOS CHICOS	UNA ORQUESTA QUE NO ACEPTA A CHICOS	LA ORQUESTA ES DE CHICOS	LA ORQUESTA ES DE CHICAS			ALEGRÍA HUMORÍSTICA
	9	0:16:10	0:01:12	JOE CONSIGUE QUE LA SECRETARIA LES DEJE SU COCHE PARA TOCAR EN URBANA ESA NOCHE.							JOE Y JERRY	QUE LA SECRETARIA LES DEJE EL COCHE PARA TRABAJAR	ALEGRÍA HUMORÍSTICA			JOE QUIERE LIGAR CON LA SECRETARIA	JOE QUIERE EL COCHE DE LA SECRETARIA	JOE CONSIGUE UNA CITA CON LA SECRETARIA	JOE CONSIGUE EL COCHE DE LA SECRETARIA	SORPRESA POSITIVA (ALEGRÍA HUMORÍSTICA)
	10	0:17:22	0:02:45	BOTINES COLOMBO MATA A CHARLIE MONDADIENTES Y SUS SECUACES EN UN GARAJE.							JOE Y JERRY	NO SER DESCUBIERTOS POR BOTINES Y SU BANDA	SUSPENSE NEGATIVO			JOE Y JERRY NO SON DESCUBIERTOS	JOE Y JERRY SON DESCUBIERTOS	JOE Y JERRY SON DESCUBIERTOS POR BOTINES COLOMBO	JOE Y JERRY NO SON DESCUBIERTOS POR BOTINES COLOMBO	SUSPENSE NEGATIVO (MIEDO)
	11	0:20:07	0:01:44	JOE Y JERRY SON DESCUBIERTOS, PERO LOGRAN ESCAPAR.							JOE Y JERRY	ESCAPAR DE BOTINES Y SU BANDA	SUSPENSE NEGATIVO			JOE Y JERRY SE SALVAN DE BOTINES COLOMBO	JOE Y JERRY NO SE SALVAN DE BOTINES COLOMBO	JOE Y JERRY SE SALVAN DE BOTINES COLOMBO	JOE Y JERRY NO SE SALVAN DE BOTINES COLOMBO	SUSPENSE NEGATIVO (MIEDO) + ALIVIO
	12	0:21:51	0:01:09	JOE SE HACE PASAR POR CHICA PARA ENTRAR EN LA ORQUESTA FEMENINA.		CL		DET	DET		JOE Y JERRY		ALEGRÍA HUMORÍSTICA	JOE ES JOE	JOE ES JOSEPHINE	JOE ES UN CHICO	JOE NO ES UN CHICO			ALEGRÍA HUMORÍSTICA

ANÁLISIS TONAL POR ESCENAS - *Con faldas y a lo loco* (Billy Wilder, 1959)

SEC	ESC	TIME CODE	DUR	RESUMEN	TRAMAS						SUJETO	OBJETO	TONO EMOCIONAL LÍRICO	ACONTECIMIENTO		IDEAL		EXPECTATIVA		TONO EMOCIONAL NARRATIVO
					TR1	TR2	TR3	TR4A	TR4B	TR4C				LO QUE ES	LO QUE NO ES	LO QUE DEBERÍA SER	LO QUE NO DEBERÍA SER	LO QUE CREES QUE SERÁ / NO SERÁ	NO CREES LO QUE SERÁ	
ACTO II				JOE SE CONVIERTE EN JOSEPHINE Y JERRY EN DAPHNE. EN LA ORQUESTA CONOCEN A SUGAR KANE. JERRY DESEA LIGAR CON SUGAR KANE, PERO FINALMENTE LO ACABA HACIENDO CON UN VIEJO MILLONARIO. SUGAR KANE TIENE UN PROBLEMA CON LOS SAXOFONISTAS PORQUE SIEMPRE LA HACEN SUFRIR. JOE, SAXOFONISTA, SE DISFRAZA DE JOVEN MILLONARIO Y SUGAR SE ENAMORA DE ÉL SIN SABER QUIÉN ES REALMENTE.																
II.1	**13-16**		**0:10:15**	**TR2:** JOE Y JERRY CONSIGUEN ENROLARSE EN LA ORQUESTA DE CHICAS. **TR3:** JERRY SIENTE UN DESEO IRREFRENABLE HACIA SUGAR KANE.																
	13	0:23:00	0:01:55	JOE Y JERRY APARECEN VESTIDAS COMO CHICAS EN LA ESTACIÓN DE TREN.							JOE Y JERRY	PASAR DESAPERCIBIDOS	ALEGRÍA HUMORÍSTICA	JOE Y JERRY SON CHICOS	JOE Y JERRY SON CHICAS	JOE Y JERRY SON CHICOS	JOE Y JERRY SON CHICAS			ALEGRÍA HUMORÍSTICA
	14	0:24:55	0:01:20	JOE Y JERRY SE PRESENTAN ANTE BINSTOC Y SWEET SUE.							JOE Y JERRY	PASAR DESAPERCIBIDOS	ALEGRÍA HUMORÍSTICA	JOE Y JERRY SON JOE Y JERRY	JOE Y JERRY SON JOSEPHINE Y DAPHNE	JOE Y JERRY SON JOE Y JERRY	JOE Y JERRY NO SON JOE Y JERRY			ALEGRÍA HUMORÍSTICA
	15	0:26:15	0:01:31	JERRY CONOCE A LAS CHICAS DE SWEET SUE Y DESPIERTA SU DESEO SEXUAL							JERRY	LIGAR CON LAS CHICAS	ALEGRÍA HUMORÍSTICA	JERRY NO TIENE PECHOS	A JERRY SE LE ROMPE UN PECHO	JERRY NO TIENE PECHOS	JERRY TIENE PECHOS			ALEGRÍA HUMORÍSTICA
	16	0:27:46	0:01:59	JOE Y JERRY DESCUBREN A SUGAR KANE Y A JERRY LE GUSTA							JERRY	LIGAR CON SUGAR	ALEGRÍA HUMORÍSTICA			EL PADRE DIRIGE UNA ORQUESTA	EL PADRE DIRIGE EL TRÁFICO EN UNA CALLE DE BALTIMORE	EL PADRE ES DIRECTOR DE ORQUESTA	EL PADRE ES DIRECTOR DE… TRÁFICO	ALEGRÍA HUMORÍSTICA
II.2	**17-18**		**0:03:30**	**TR3A/B:** JERRY CONSIGUE LA CONFIANZA DE SUGAR KANE.																
	17	0:29:45	0:01:58	ACTUACIÓN MUSICAL MARILYN							SUGAR KANE	MANTENER SU TRABAJO	ALEGRÍA			SUGAR MANTIENE SU ALCOHOLISMO EN SECRETO	SWEET SUE DESCUBRE EL ALCOHOLISMO DE SUGAR		A SUGAR KANE SE LE CAE LA PETACA QUE ESCONDE EN LA LIGA	ALEGRÍA JOVIAL + SOPRESA NEGATIVA (SUSTO)
	18	0:31:43	0:01:32	A SUGAR SE LE CAE LA PETACA Y JERRY LA SALVA DICIENDO QUE ES SUYA.							SUGAR KANE	MANTENER SU TRABAJO	ALEGRÍA HUMORÍSTICA			SUGAR SALVA SU PUESTO EN LA ORQUESTA	SUGAR ES DESPEDIDA DE LA ORQUESTA	SUGAR ES DESPEDIDA POR BIENSTOCK		SUSPENSE NEGATIVO (INQUIETUD)
											SUGAR KANE	MANTENER SU TRABAJO				SUGAR SALVA SU PUESTO EN LA ORQUESTA	SUGAR ES DESPEDIDA DE LA ORQUESTA		JERRY SALVA A SUGAR DICIENDO QUE ES SUYA LA PETACA	SORPRESA POSITIVA (ALIVIO)
											JERRY	LIGAR CON SUGAR		JERRY ES UN HOMBRE	JERRY ES UNA MUJER	LOS HOMBRES SON BUENOS	LOS HOMBRES SON UNOS MONSTRUOS			ALEGRÍA HUMORÍSTICA
II.3	**19-23**		**0:13:10**	**TR4A:** JERRY TIENE UNA CITA CON SUGAR KANE EN SU LITERA, PERO TODO SALE MAL Y ES JOE QUIEN TIENE ESA CITA CON SUGAR. **TR4B:** SUGAR KANE TIENE UN PROBLEMA CON LOS SAXOFONISTAS Y JOE ES UN SAXOFONISTA, PERO ELLA NO LO SABE.																
	19	0:33:15	0:02:11	JERRY ESTÁ ENTUASIASMADO DE VERSE RODEADO DE CHICAS, PERO ÉL MISMO ES UNA CHICA.							JERRY	LIGAR CON SUGAR	ALEGRÍA HUMORÍSTICA	JERRY ES UN CHICO	JERRY ES UNA CHICA	JERRY Y SUGAR EN LA CAMA DEBERÍAN HACER EL AMOR	JERRY Y SUGAR NO DEBERÍAN HACER EL AMOR			ALEGRÍA HUMORÍSTICA
	20	0:35:26	0:02:54	JERRY RECIBE LA VISITA DE SUGAR KANE A SU LITERA, PERO NO PUEDE HACER NADA PORQUE ES UNA CHICA.							JERRY	LIGAR CON SUGAR	ALEGRÍA HUMORÍSTICA	JERRY ES UN CHICO	JERRY ES UNA CHICA	JERRY Y SUGAR EN LA CAMA DEBERÍAN HACER EL AMOR	JERRY Y SUGAR NO DEBERÍAN HACER EL AMOR			ALEGRÍA HUMORÍSTICA
	21	0:38:20	0:02:40	MONTAN UNA FIESTA EN LA LITERA DE JERRY Y SE LE VA DE LAS MANOS.							JERRY	PASAR DESAPERCIBIDOS	ALEGRÍA HUMORÍSTICA	UNA FIESTA RUIDOSA EN LA LITERA	UNA CITA DISCRETA CON SUGAR	UNA CITA DISCRETA CON SUGAR	UNA FIESTA RUIDOSA EN LA LITERA	JOE SE DESPERTARÁ		ALEGRÍA HUMORÍSTICA
	22	0:41:00	0:04:14	SUGAR HUYE DE LAS ORQUESTAS DE HOMBRES PORQUE TIENE DEBILIDAD POR LOS SAXOFONISTAS.				PG1			SUGAR KANE	HUIR DE LOS SAXOFONISTAS Y LIGAR CON UN MILLONARIO	ALEGRÍA HUMORÍSTICA	JERRY ES UN SAXOFONISTA	JERRY ES UNA SAXOFONISTA	SUGAR HUYE DE LOS SAXOFONISTAS	SUGAR NO HUYE DE LOS SAXOFONISTAS			ALEGRÍA HUMORÍSTICA
	23	0:45:14	0:01:11	JERRY ACTIVA EL FRENO DE EMERGENCIA							JERRY	PASAR DESAPERCIBIDOS	ALEGRÍA HUMORÍSTICA	JERRY ACTIVA EL FRENO POR UNAS COSQUILLAS	JERRY ACTIVA EL FRENO POR UNA EMERGENCIA	JERRY PASA DESAPERCIBIDO ENTRE LAS CHICAS	JERRY NO PASA DESAPERCIBIDO, ES UNA EMERGENCIA			ALEGRÍA HUMORÍSTICA

Tabla 85. Análisis tonal por escenas de *Con faldas y a lo loco* (2 de 5).

ANÁLISIS TONAL POR ESCENAS - *Con faldas y a lo loco* (Billy Wilder, 1959)

SEC	ESC	TIME CODE	DUR	RESUMEN	TRAMAS						SUJETO	OBJETO	TONO EMOCIONAL LÍRICO	ACONTECIMIENTO		IDEAL		EXPECTATIVA		TONO EMOCIONAL NARRATIVO
					TR1	TR2	TR3	TR4A	TR4B	TR4C				LO QUE ES	LO QUE NO ES	LO QUE DEBERÍA SER	LO QUE NO DEBERÍA SER	LO QUE CREES QUE SERÁ / NO SERÁ	NO CREES LO QUE SERÁ	
II.4	**24-29**		**0:08:28**	**TR4A:** JERRY TIENE UNA CITA CON SUGAR KANE EN SU LITERA, PERO TODO SALE MAL Y ES JOE QUIEN TIENE ESA CITA CON SUGAR. **TR4B:** SUGAR KANE TIENE UN PROBLEMA CON LOS SAXOFONISTAS Y JOE ES UN SAXOFONISTA, PERO ELLA NO LO SABE.																	
	24	0:46:25	0:01:16	HAY MUCHOS MILLONARIOS, PERO TODOS TIENEN MÁS DE 75 AÑOS.							SUGAR KANE / JERRY / JOE	HUIR DE LOS SAXOFONISTAS Y LIGAR CON UN MILLONARIO	ALEGRÍA HUMORÍSTICA			SUGAR LIGA CON UN MILLONARIO JOVEN	JOE O JERRY LIGAN CON UN MILLONARIO VIEJO	UN MILLONARIO VIEJO LIGARÁ CON UNA DE «LAS TRES»		ALEGRÍA HUMORÍSTICA
	25	0:47:41	0:02:28	JERRY INTENTA CORTEJAR A SUGAR, PERO ES CORTEJADO POR UN MILLONARIO					PG1		JERRY	LIGAR CON SUGAR	ALEGRÍA HUMORÍSTICA	JERRY ES UN CHICO	JERRY ES UNA CHICA	JERRY LIGA CON MUJERES	JERRY LIGA CON HOMBRES			ALEGRÍA HUMORÍSTICA
	26	0:50:09	0:01:02	SUGAR RECUERDA AL ÚLTIMO SAXOFONISTA QUE LA HIZO SUFRIR.							SUGAR KANE	HUIR DE LOS SAXOFONISTAS Y LIGAR CON UN MILLONARIO	ALEGRÍA HUMORÍSTICA	LOS SAXOFONISTAS HACEN SUFRIR A SUGAR	JOE ES UN SAXOFONISTA COMO LOS QUE DESCRIBE SUGAR	SUGAR KANE HUYE DE LOS SAXOFONISTAS	SUGAR NO HUYE DE JOE			ALEGRÍA HUMORÍSTICA
	27	0:51:11	0:00:46	EL BOTONES QUIERE LIGAR CON JOSEPHINE							JOE	DESHACERSE DEL BOTONES	ALEGRÍA HUMORÍSTICA	JOE ES UN CHICO	JOE ES UNA CHICA	JOE LIGA CON MUJERES	JOE LIGA CON HOMBRES			ALEGRÍA HUMORÍSTICA
	28	0:51:57	0:02:17	JERRY QUIERE VOLVER A SER UN CHICO, PERO JOE NO PORQUE LE GUSTA SUGAR.							JERRY	DESHACERSE DE OSGOOD	ALEGRÍA HUMORÍSTICA							NEUTRO
	29	0:54:14	0:00:39	JOE SE DISFRAZA DE MARINERO.							JOE	LIGAR CON SUGAR	ALEGRÍA HUMORÍSTICA			JOE VA A HACER ALGO PARA LIGAR CON SUGAR		JOE SE DA UN BAÑO	JOE SE DISFRAZA DE MILLONARIO	SORPRESA POSITIVA: ASOMBRO
II.5	**30-33**		**0:11:24**	**TR4A/B:** JOE SE DISFRAZA DE RICO MILLONARIO Y SEDUCE A SUGAR KANE, QUE CAE RENDIDA A SUS PIES. A JERRY, OSGOOD FIELDING III LE INVITA A SU YATE, Y JOE LO APROVECHARÁ PARA INVITAR A SUGAR KANE.																
	30	0:54:53	0:01:49	LAS CHICAS JUEGAN A LA PELOTA Y JOE PROVOCA SU ENCUENTRO CON SUGAR KANE.							JOE	LIGAR CON SUGAR	ALEGRÍA HUMORÍSTICA	JOE ES UN POBRE SAXOFONISTA	JOE ES UN MILLONARIO	SUGAR KANE HUYE DE LOS SAXOFONISTAS	SUGAR KANE NO HUYE DE LOS SAXOFONISTAS			SUSPENSE POSITIVO + ALEGRÍA HUMORÍSTICA
	31	0:56:42	0:04:25	SUGAR KANE SE ENAMORA DE SU MILLONARIO.							SUGAR KANE	HUIR DE LOS SAXOFONISTAS Y LIGAR CON UN MILLONARIO	ALEGRÍA HUMORÍSTICA	SUGAR KANE SE ENAMORA DE JOE	SUGAR KANE SE ENAMORA DE UN MILLONARIO	SUGAR KANE HUYE DE LOS SAXOFONISTAS	SUGAR KANE NO HUYE DE LOS SAXOFONISTAS			ALEGRÍA HUMORÍSTICA
	32	1:01:07	0:03:15	JERRY QUIERE DELATAR A JOE, VA CORRIENDO A LA HABITACIÓN, PERO CUANDO LLEGA, JOE YA ESTÁ ALLÍ. JOE SE ENFADA							JOE	LIGAR CON SUGAR (MANTENER EL ENGAÑO)	ALEGRÍA HUMORÍSTICA	JOE ESTÁ VESTIDO EN LA BAÑERA	JOE ESTÁ DESNUDO EN LA BAÑERA	EL TRAJE DE JOE SE ECHA A PERDER	EL TRAJE DE JOE NO SE ECHA A PERDER			ALEGRÍA HUMORÍSTICA
											JERRY	DESENMASCAR A JOE				JOE ESTÁ EN LA HABITACIÓN	JOE NO HA LLEGADO A TIEMPO		JOE ESTÁ METIDO EN LA BAÑERA	SORPRESA POSITIVA: ASOMBRO
	33	1:04:20	0:01:57	OSGOOD FIELDING III INVITA A JERRY A SU YATE, PERO QUIEN VA A IR ES JOE.							JERRY	DESHACERSE DE OSGOOD	ALEGRÍA HUMORÍSTICA	OSGOOD INVITA A JERRY A SU YATE		JERRY DA PLANTÓN A OSGOOD	DAPHNE TIENE UNA CITA CON OSGOOD	JERRY TENDRÁ UNA CITA CON OSGOOD		SUSPENSE POSITIVO (ALEGRÍA HUMORÍSTICA)
											JOE	LIGAR CON SUGAR				JOE SEDUCIRÁ A SUGAR KANE	SUGAR KANE DESCUBRIRÁ A JOE	JOE IRÁ AL YATE EN COMPAÑÍA DE SUGAR			SUSPENSE POSITIVO: ESPERANZA

Tabla 86. Análisis tonal por escenas de *Con faldas y a lo loco* (3 de 5).

ANÁLISIS TONAL POR ESCENAS - *Con faldas y a lo loco* (Billy Wilder, 1959)

SEC	ESC	TIME CODE	DUR	RESUMEN	TRAMAS						SUJETO	OBJETO	TONO EMOCIONAL LÍRICO	ACONTECIMIENTO		IDEAL		EXPECTATIVA		TONO EMOCIONAL NARRATIVO
					TR1	TR2	TR3	TR4A	TR4B	TR4C				LO QUE ES	LO QUE NO ES	LO QUE DEBERÍA SER	LO QUE NO DEBERÍA SER	LO QUE CREES QUE SERÁ / NO SERÁ	NO CREES LO QUE SERÁ	
II.6	**34-37**		**0:08:05**	**TR4A/B:** SUGAR KANE ACUDE A LA CITA CON EL MISTERIOSO MILLONARIO EN SU YATE Y JERRY SE CITA CON OSGOOD FIELDING III.																
	34	1:06:17	0:02:50	ACTUACIÓN MUSICAL MARILYN									ALEGRÍA							ALEGRÍA JOVIAL
	35	1:09:07	0:00:52	SUGAR RECIBE UNA INVITACIÓN AL YATE DE MR. SHELL / JERRY RECIBE LA INVITACIÓN DE OSGOOD.							SUGAR KANE	LIGAR CON EL MILLONARIO	ALEGRÍA HUMORÍSTICA			JOE Y SUGAR SE CITAN EN EL YATE DE OSGOOD	JOE Y SUGAR NO SE CITAN	SUGAR SE CITARÁ CON JOE EN EL YATE		SUSPENSE POSITIVO: ESPERANZA
											JERRY	DESHACERSE DE OSGOOD				JERRY LOGRA ESCABULLIRSE DE OSGOOD	JERRY SE CITA CON UN HOMBRE	JERRY/DAPHNE SE CITARÁ CON OSGOOD		SUSPENSE POSITIVO (ALEGRÍA HUMORÍSTICA)
	36	1:09:59	0:03:07	JOE SE CAMBIA DE ROPA Y VA EN BICI HASTA EL EMBARCADERO. SUGAR SE VA CORRIENDO AL YATE.							JOE	LIGAR CON SUGAR (LLEGAR A TIEMPO)	ALEGRÍA HUMORÍSTICA			JOE LLEGA AL EMBARCADERO ANTES QUE SUGAR	JOE ES DESCUBIERTO POR SUGAR	JOE LLEGA AL EMBARCADERO ANTES QUE SUGAR		SUSPENSE POSITIVO: ESPERANZA
				JERRY QUEDA CON OSGOOD.							JERRY	ENTRETENER A OSGOOD		JERRY SE CITA CON OSGOOD	DAPHNE SE CITA CON OSGOOD	JERRY SE CITA CON UNA MUJER	JERRY SE CITA CON UN HOMBRE			ALEGRÍA HUMORÍSTICA
	37	1:13:06	0:01:16	JOE SE ENCUENTRA EN EL EMBARCADERO CON SUGAR, PERO NO SABE MANEJAR LA LANCHA.							JOE	LIGAR CON SUGAR (LLEGAR AL YATE)	ALEGRÍA HUMORÍSTICA	JOE NO SABE MANEJAR LA LANCHA	JOE SABE MANEJAR LA LANCHA	LA LANCHA VA HACIA DELANTE	LA LANCHA VA HACIA ATRÁS			ALEGRÍA HUMORÍSTICA
II.7	**38-40**		**0:16:07**	**TR4A/B:** SUGAR KANE BESA A JOE. JERRY SE PROMETE CON OSGOOD FIELDING III.																
	38	1:14:22	0:02:23	JOE CONVENCE A SUGAR DE QUE ES UN MILLONARIO							JOE	LIGAR CON SUGAR (QUE SE CREA QUE ES UN MILLONARIO)	ALEGRÍA HUMORÍSTICA	JOE NO ES EL DUEÑO DEL YATE	JOE ES EL DUEÑO DEL YATE	JOE NO CONOCE EL YATE	JOE CONOCE EL YATE			ALEGRÍA HUMORÍSTICA
	39	1:16:45	0:02:41	JOE SIMULA SER IMPOTENTE Y SUGAR LO BESA PARA INTENTAR CURARLO.				PG2			SUGAR/JOE	LIGAR CON SUGAR / LIGAR CON EL MILLONARIO	ALEGRÍA HUMORÍSTICA	JOE NO ES IMPOTENTE	JOE ES IMPOTENTE	JOE SE EXCITA CON SUGAR	JOE NO SIENTE NADA CON SUGAR			ALEGRÍA HUMORÍSTICA
	40	1:19:26	0:02:25	JOE PROMETE CASARSE CON LA CHICA QUE LOGRE CURARLO Y SUGAR PONE MÚSICA, LE SIRVE CHAMPÁN, LO RELAJA Y… LO BESA APASIONADAMENTE.							SUGAR/JOE	LIGAR CON SUGAR / LIGAR CON EL MILLONARIO	ALEGRÍA HUMORÍSTICA	JOE NO ES IMPOTENTE	JOE ES IMPOTENTE	JOE SE EXCITA CON SUGAR	JOE NO SIENTE NADA CON SUGAR			ALEGRÍA HUMORÍSTICA
	41	1:21:51	0:02:50	JERRY Y OSGOOD BAILANDO TANGOS.							JERRY	ENTRETENER A OSGOOD	ALEGRÍA HUMORÍSTICA	JERRY SE CITA CON OSGOOD	DAPHNE SE CITA CON OSGOOD	JERRY SE CITA CON UNA MUJER	JERRY SE CITA CON UN HOMBRE			ALEGRÍA HUMORÍSTICA
				SUGAR CURA A JOE (SE PROMETEN)							SUGAR/JOE	LIGAR CON SUGAR / LIGAR CON EL MILLONARIO		JOE NO ES IMPOTENTE	JOE ES IMPOTENTE	JOE SE EXCITA CON SUGAR	JOE NO SIENTE NADA CON SUGAR			ALEGRÍA HUMORÍSTICA
	42	1:24:41	0:04:33	JERRY SE HA PROMETIDO CON OSGOOD.					PG2		JERRY	DESHACERSE DE OSGOOD	ALEGRÍA HUMORÍSTICA	DAPHNE SE HA PROMETIDO CON OSGOOD	JERRY SE HA PROMETIDO CON OSGOOD	JERRY SE HA PROMETIDO CON UNA MUJER	JERRY SE HA PROMETIDO CON UN HOMBRE			ALEGRÍA HUMORÍSTICA
	43	1:29:14	0:01:15	SOLO FALTA JOE POR ENCONTRAR NOVIO, PERO TIENE UNO: EL BOTONES.						CL	JOE	DESHACERSE DEL BOTONES	ALEGRÍA HUMORÍSTICA	JOE TIENE NOVIA (SUGAR)	JOSEPHINE TIENE NOVIO (EL BOTONES)	TENER NOVIA	TENER NOVIO			ALEGRÍA HUMORÍSTICA

Tabla 87. Análisis tonal por escenas de *Con faldas y a lo loco* (4 de 5)

Tabla 88. Análisis tonal por escenas de *Con faldas y a lo loco* (5 de 5)

ANÁLISIS TONAL POR ESCENAS - *Con faldas y a lo loco* (Billy Wilder, 1959)

SEC	ESC	TIME CODE	DUR	RESUMEN	TRAMAS						SUJETO	OBJETO	TONO EMOCIONAL LÍRICO	ACONTECIMIENTO		IDEAL		EXPECTATIVA		TONO EMOCIONAL NARRATIVO
					TR1	TR2	TR3	TR4A	TR4B	TR4C				LO QUE ES	LO QUE NO ES	LO QUE DEBERÍA SER	LO QUE NO DEBERÍA SER	LO QUE CREES QUE SERÁ / NO SERÁ	NO CREES LO QUE SERÁ	
ACTO III				BOTINES COLOMBO ES ASESINADO. JOE Y JERRY CONSIGUEN HUIR DE LOS GÁNGSTERS. SUGAR KANE ACABA CON JOE Y JERRY ACABA PROMETIDO CON EL VIEJO MILLONARIO PORQUE... NADIE ES PERFECTO.															
III.1	**44-49**		**0:10:34**	**TR1:** BOTINES COLOMBO ACUDE A UNA CONVENCIÓN DE GÁNGSTERS EN EL HOTEL DE FLORIDA BAJO LA ATENTA VIGILANCIA DEL COMISARIO DE POLICÍA. **TR3:** JOE Y JERRY VEN EN EL HOTEL A BOTINES Y SE VEN OBLIGADOS A HUIR DE NUEVO. **TR4:** JOE SE DESPIDE DE SUGAR KANE, QUE QUEDA SUMIDA EN LA TRISTEZA.															
	44	1:30:29	0:03:00	LLEGA BOTINES COLOMBO			PG				JOE Y JERRY	ESCAPAR DE BOTINES Y SU BANDA	ALEGRÍA HUMORÍSTICA			JOE Y JERRY ESCAPAN DE BOTINES	JOE Y JERRY SON CAPTURADOS POR BOTINES	BOTINES DESCUBRIRÁ A JOE Y JERRY		SUSPENSE NEGATIVO (INQUIETUD)
	45	1:33:29	0:00:42	JOE Y JERRY DESCUBREN A BOTINES.							JOE Y JERRY	ESCAPAR DE BOTINES Y SU BANDA	ALEGRÍA HUMORÍSTICA			JOE Y JERRY ESCAPAN DE BOTINES	JOE Y JERRY SON DESCUBIERTOS POR BOTINES	BOTINES DESCUBRIRÁ A JOE Y JERRY		SUSPENSE NEGATIVO (INQUIETUD)
	46	1:34:11	0:00:58	LOS GANGSTERS FLIRTEAN CON JOSEPHINE Y DAPHNE SIN DARSE CUENTA DE QUIÉNES SON REALMENTE.							JOE Y JERRY	ESCAPAR DE BOTINES Y SU BANDA	ALEGRÍA HUMORÍSTICA			JOE Y JERRY ESCAPAN DE BOTINES	JOE Y JERRY SON DESCUBIERTOS POR BOTINES	BOTINES DESCUBRIRÁ A JOE Y JERRY		SUSPENSE NEGATIVO (INQUIETUD)
	47	1:35:09	0:00:47	JOE Y JERRY HACEN LAS MALETAS Y SE PREPARAN PARA HUIR							JOE Y JERRY	ESCAPAR DE BOTINES Y SU BANDA	ALEGRÍA HUMORÍSTICA			JOE Y JERRY ESCAPAN DE BOTINES	JOE Y JERRY SON CAPTURADOS POR BOTINES	BOTINES DESCUBRIRÁ A JOE Y JERRY		SUSPENSE NEGATIVO (INQUIETUD)
	48	1:35:56	0:03:54	JOE SE DESPIDE DE SUGAR, REGALÁNDOLE EL BRAZALETE DE OSGOOD.				CR			SUGAR KANE	SER LA NOVIA DEL MILLONARIO	TRISTEZA	EL MILLONARIO SE VA A SUDAMÉRICA	SUGAR SE CASA CON EL MILLONARIO	SUGAR SE CASA CON EL MILLONARIO	EL MILLONARIO ABANDONA Y HUMILLA A SUGAR			TRISTEZA
	49	1:39:50	0:01:13	JERRY DESCUBRE QUE JOE LE HA REGALADO EL BRAZALETE A SUGAR							JERRY	RECUPERAR SU BRAZALETE	ALEGRÍA HUMORÍSTICA	JOE LE HA REGALADO EL BRAZALETE A SUGAR	JERRY CREE QUE AÚN TIENE EL BRAZALETE	JOE NUNCA ENGAÑARÍA A JERRY (SON AMIGOS)	JOE ENGAÑARÍA A JERRY			ALEGRÍA HUMORÍSTICA
III.2	**50-56**		**0:14:51**	**TR1:** BOTINES COLOMBO ES ASESINADO POR OTROS GÁNGSTERS. **TR3:** JOE Y JERRY HUYEN DE BOTINES. **TR4:** SUGAR KANE DESCUBRE LA IDENTIDAD DE SU MISTERIOSO MILLONARIO Y DECIDE IRSE CON ÉL. / JERRY REVELA A OSGOOD SU VERDADERA IDENTIDAD, PERO DA IGUAL PORQUE… NADIE ES PERFECTO.															
	50	1:41:03	0:01:57	LA BANDA DE BOTINES DESCUBREN A JOE Y JERRY.							JOE Y JERRY	ESCAPAR DE BOTINES Y SU BANDA	ALEGRÍA HUMORÍSTICA			JOE Y JERRY ESCAPAN DE BOTINES	JOE Y JERRY SON CAPTURADOS POR BOTINES	BOTINES DESCUBRIRÁ A JOE Y JERRY		SUSPENSE NEGATIVO (INQUIETUD)
	51	1:43:00	0:01:50	JOE Y JERRY SON PERSEGUIDOS POR LA BANDA DE BOTINES POR LOS PASILLOS DEL HOTEL							JOE Y JERRY	ESCAPAR DE BOTINES Y SU BANDA	ALEGRÍA HUMORÍSTICA			JOE Y JERRY ESCAPAN DE BOTINES	JOE Y JERRY SON CAPTURADOS POR BOTINES	BOTINES DESCUBRIRÁ A JOE Y JERRY		SUSPENSE NEGATIVO (INQUIETUD)
	52	1:44:50	0:04:25	BANQUETE DE MAFIOSOS: BOTINES COLOMBO Y SU BANDA SON ACRIBILLADOS POR UN GÁNGSTER ESCONDIDO EN UNA TARTA.	CR + CL		CR				JOE Y JERRY	ESCAPAR DE BOTINES Y SU BANDA	ALEGRÍA HUMORÍSTICA			JOE Y JERRY ESCAPAN DE BOTINES	JOE Y JERRY SON CAPTURADOS POR BOTINES	BOTINES DESCUBRIRÁ A JOE Y JERRY		SUSPENSE NEGATIVO (INQUIETUD)
	53	1:49:15	0:01:30	JOE Y JERRY HUYEN DEFINITIVAMENTE.			CL				JOE Y JERRY	ESCAPAR DE BOTINES Y SU BANDA	TRISTEZA	SUGAR ESTÁ TRISTE POR LA MARCHA DE SU MILLONARIO	SUGAR SE CASA CON EL MILLONARIO	SUGAR SE CASA CON EL MILLONARIO	EL MILLONARIO ABANDONA Y HUMILLA A SUGAR			TRISTEZA
	54	1:50:45	0:02:17	JOE LE REVELA A SUGAR QUIÉN ES VERDADERAMENTE				CL			JOE	AMAR A SUGAR	ALEGRÍA HUMORÍSTICA	SUGAR ES BESADA POR SU MILLONARIO, ¡QUE ES JOE	SU MILLONARIO NO SE HA IDO A SUDAMÉRICA	JOE BESA A SUGAR	JOE SE VA SIN DECIR NADA			ALEGRÍA EUFÓRICA
	55	1:53:02	0:01:31	JOE Y JERRY SE ESCAPAN DEFINITIVAMENTE. / SUGAR ACEPTA SU DESTINO CON EL SAXOFONISTA JOE.			RES	RES			SUGAR KANE	AMAR A UN SAXOFONISTA	ALEGRÍA HUMORÍSTICA	SUGAR SE LÍA CON OTRO SAXOFONISTA	SUGAR SE CASA CON UN MILLONARIO	SUGAR SE LÍA CON OTRO SAXOFONSITA				ALEGRÍA EUFÓRICA
	56	1:54:33	0:01:21	NADIE ES PERFECTO					CR+ CL+ RES		JERRY	DESHACERSE DE OSGOOD	ALEGRÍA HUMORÍSTICA	JOE ES UN HOMBRE	JOE ES UNA MUJER	JOE ES JOSEPHINE	JOE ES JOE			ALEGRÍA HUMORÍSTICA

4.1.2.3.2 Análisis tonal de escenas clave

Si atendemos a las escenas clave del filme —detonante, giros, crisis, clímax y resolución— observamos cómo el tono de estas varía notablemente en función de la trama.

La T1 —Botines y el poder de la mafia— detona con la delación de Charlie Mondadientes, gira con el asesinato del garaje y alcanza su crisis, su clímax y su resolución en la escena del banquete del gala de la Asociación de Amigos de la Ópera. No hay humor a nivel narrativo, sin embargo, las escenas están trufadas de elementos cómicos a nivel lírico, tanto en los diálogos como en la fotogenia y las interpretaciones de los secuaces de Botines Colombo. También en la escena final, en los diálogos y la histriónica interpretación del Pequeño Bonaparte.

La T2 —Joe y Jerry buscan trabajo— conduce hasta la T4. Detona cuando Joe y Jerry pierden el empleo por la redada policial, gira en el momento en que les dan el trabajo en la Universidad de Urbana, y entra en crisis, clímax y resolución cuando son descubiertos por Botines Colombo, logran escapar de la escena del crimen y deciden enrolarse en la orquesta femenina e irse a Florida. Aquí se mezclan los tonos: detona y gira en tono humorístico, pero la crisis y el clímax se desarrollan en clave de suspense negativo. Solo la resolución, con la llamada a Poliakoff para aceptar el trabajo devuelve el tono humorístico a la trama.

La T3, en la que Joe y Jerry son perseguidos por Botines, tiene todas sus escenas clave en tono de suspense negativo. Así, la trama detona cuando son descubiertos por Botines y están a punto de morir acribillados; tiene su giro de guion en el momento en que Botines llega inesperadamente a Florida; y alcanza su crisis y su clímax durante el banquete de la Asociación de Amigos de la Ópera. La resolución, con la huida final una vez muerto Botines, se desarrolla en un marcado tono cómico.

En cuanto a las T4(A, B y C) desarrollan prácticamente todas sus escenas clave en tono cómico.

La T4A detona en el momento en que Joe y Sugar coinciden en el baño del tren y Sugar le cuenta sus problemas con los saxofonistas como si estuviese hablando del propio Joe; tiene un primer giro cuando Joe se disfraza de millonario y se encuentra con Sugar en la playa; y un segundo giro en la escena en que se cita con Sugar en el yate de Osgood; alcanza la crisis cuando a Joe no le queda más remedio que desaparecer ante la llegada de Botines; y finalmente, llega el clímax y la resolución en las escenas en las que se desenmascara ante Sugar y esta decide amarlo a pesar de ser un saxofonista. Exceptuando la crisis, de tono melancólico, el resto de escenas clave están narradas en clave de humor.

Tanto las tramas 4B como la 4C (que se reduce a un mero sketch) se desarrollan plenamente en clave cómica. La trama de Jerry y Osgood (4B) detona cuando Osgood se fija en Jerry, gira cuando Jerry tiene que quedar con Osgood para cubrir a Joe, y entra en crisis cuando se comprometen en matrimonio. En la última escena, como genial síntesis, alcanza el clímax y resolución en dos únicas frases:

—Soy un hombre. (CLÍMAX)

—Bueno, nadie es perfecto. (RESOLUCIÓN)



Imagen 95. Última escena, últimas líneas de diálogo de *Con faldas y a lo loco*.

Al hacer el análisis de las escenas clave, se observa que el tono de estas no tiene una incidencia sustancialmente mayor en el tono general del filme. Tienen, obviamente, un mayor valor estructural en el relato, pero, emocionalmente, su peso es similar al resto, por lo que no deberían considerarse de un modo especial a la hora de hacer un análisis tonal del filme.

4.1.2.3.3 Análisis tonal de los medios de expresión

En este apartado, analizamos los diferentes medios de expresión visuales y sonoros con que cuenta el cine para contar una historia y provocar una emoción. Son analizados desde un punto de vista lírico, es decir, sin tener en cuenta el efecto que provocan por su función narrativa. Así, la mueca cómica de un actor o un chiste de texto puede que no hagan avanzar la acción ni tengan incidencia en la trama, pero crean con su presencia señales de tono que indican al espectador la clave emocional del filme. Dentro de los medios de expresión, los hay de alta y de baja intensidad emocional.

Los medios de alta intensidad emocional en *Con faldas y a lo loco* son el guion, la interpretación y la música. Los medios de baja intensidad emocional son la puesta en escena, la fotografía, el arte, el sonido y el montaje.

Más allá de las situaciones cómicas creadas por la propia disposición del argumento en el guion, el de *Con faldas y a lo loco* tiene algunos chistes verbales y gags visuales que aportan al filme un tono de base o atmósfera de alegría humorística. Normalmente, todos ellos tienen alguna función narrativa, ya que a Wilder no le gustaba introducir chistes si no estaban directamente relacionados con la historia (Crowe, 2002, p. 84).



Imagen 96. Los «abogados» de Botines Colombo se levantan cómicamente ante la invocación de su jefe.

El filme manda constantemente *señales de tono* al espectador a través de ciertos gags visuales. Así, por ejemplo, en la Imagen 96, en plena redada, la forma en la que se levantan los gánsteres de Botines incrementa el tono humorístico del chiste de los «abogados, todos de Harvard», con el que concluye la escena.

Esta coreografía corporal vuelve a aparecer en la presentación de los millonarios de Florida (Imagen 97), que se mecen, doblan el periódico y quitan las gafas con la coordinación de un ballet, un distanciamiento formal propio de la comedia.



Imagen 97. Millonarios responden al unísono ante la llegada de nuevas jóvenes.

También se traslada este tono en clave cómica a los nombres elegidos: Mozzarella para la funeraria en la que se celebran fiestas clandestinas (0), y Asociación de Amigos de la Ópera Italiana como tapadera de la convención de mafiosos en Florida.



Imagen 98. Una funeraria con nombre de queso para pizza.



Imagen 99. Mafiosos como amigos de la ópera italiana.

Como se ve en la tabla por escenas, el 91% tienen un tono lírico de alegría humorística. Sin embargo, hay tramas cuya clave emocional no es cómica, sino de suspense o tristeza. El realismo de la cinta obliga a Wilder a introducir un tono de puro suspense en la ejecución de Charlie Mondadientes. En las escenas de la matanza de San Valentín no hay ningún gag. Impera plenamente el tono de suspense.

El humor del filme está en el guion, pero quienes lo canalizan y hacen efectivo con sus interpretaciones son los actores. Las primeras opciones de *casting* para interpretar los papeles de Joe y Sugar fueron Frank Sinatra y Mitzi Gaynor. Sin embargo, el interés de Marilyn Monroe por interpretar a Sugar y la negativa de Sinatra a vestirse de mujer, hicieron que Marilyn Monroe y Tony Curtis fuesen finalmente los elegidos para encarnar a los personajes principales.

Con la dirección de Wilder, los actores —tanto principales como secundarios— componen medidas interpretaciones en las que cada gesto de su rostro —lenguaje gestual—, cada movimiento de su cuerpo —lenguaje cinésico— y cada palabra de su diálogo —lenguaje verbal— son articulados en clave cómica. Esto quiere decir que todo lo que les sucede, por terrible que sea, es aceptado como si no tuviese consecuencias trágicas para sus destinos.

Tomemos, por ejemplo, la primera escena en la que aparecen Tony Curtis y Jack Lemmon. Jerry descubre alarmado la estrella de policía del detective Mulligan. En lugar de reaccionar

con pesar, tanto él como Joe guardan tranquilamente sus instrumentos y asumen la pérdida del trabajo sin mayor drama. A continuación, cuando Joe y Jerry se quedan sin abrigos por haberlos perdido por apostar en una carrera de galgos, no se vive con pesar lo que podría ser un drama.

Tony Curtis tomó como referencia para construir su papel a Cary Grant, actor cómico enormemente estimado por Wilder y con el que siempre quiso trabajar. Su interpretación se integra pues en la tradición de la *screwball comedy* de los años 30 y 40, ciclo que se integra dentro de la comedia romántica o de enredo. Vemos, pues, que hay una continuidad en las formas, unos estilemas interpretativos reconocidos por un espectador que ha reído con la gestualidad y la interpretación de Cary Grant y que encuentra en Tony Curtis a un epígono sobresaliente. Por otro lado, Jack Lemmon ya había mostrado sus dotes cómicas en *La rubia fenómeno* (*It Should Happen to You!*, George Cukor, 1954). Si en la película de Cukor se vio obligado a aplacar su histrionismo (Crowe, 2002, p. 29), en *Con faldas y a lo loco* pudo dar rienda suelta a su repertorio de gestos, tonos y elementos cinésicos con fines cómicos. Caso parecido es el de Marilyn Monroe. A pesar de las dificultades vividas en el rodaje con la actriz —hasta 83 tomas para rodar la toma de la botella de bourbon—, Wilder era consciente de que no obtendría un resultado mejor con ninguna otra actriz. Marilyn Monroe ya había trabajado con Billy Wilder en *La tentación vive arriba* (*The Seven Year Itch*, 1955) y cuando mostró su interés por interpretar a Sugar Kane, el director austriaco no tuvo ninguna duda.

En el equilibrio de tonos que exigía *Con faldas y a lo loco*, por un lado, la ligereza de la comedia, y por otro, la verosimilitud y relevancia de la amenaza de muerte hacia Joe y Jerry, Wilder elige para encarnar a Botines Colombo a George Raft, una vieja estrella del cine de gánsteres, al que dirige con un estilo propio del género. En su interpretación de Botines no hay parodia, y la alegría humorística de las escenas surge de la situación o de los actuaciones de Curtis, Lemmon, Marilyn o Joe E. Brown, pero nunca de la interpretación de Raft.

Sin embargo, en la escena e49 —Joe y Jerry asisten a la muerte de Botines bajo la mesa del banquete—Wilder se permite introducir numerosos chistes en el discurso del Pequeño Bonaparte (Nehemiah Persoff), que hace una interpretación exagerada, fundamentalmente cómica, y diametralmente opuesta a la de Raft.



Imagen 100. El Pequeño Bonaparte acude a la convención con su audífono (elemento cómico).

Otra escena en la que observamos cierta modulación emocional es la e50, en la que Joe se acerca al escenario en el que una abatida Sugar canta tal y como se siente. La escena está marcada por una tristeza melancólica, tanto de Sugar al cantar como de Joe al observar a su amada mostrar tanto amor.

La tristeza contenida en la escena se desborda con el beso final entre Josephine y Sugar, y es entonces y solo entonces cuando Wilder se permite devolver el filme al tono cómico con la reacción de Sweet Sue al ver besarse en medio del escenario a dos de sus chicas.

Como vemos, en una comedia prototípica como esta, también aparecen otras emociones aparte de la alegría humorística. Wilder modula los tonos de las escenas como un director emocional, pero el 90% del filme está diseñado para provocar en el espectador una alegría humorística, emoción dominante del filme.

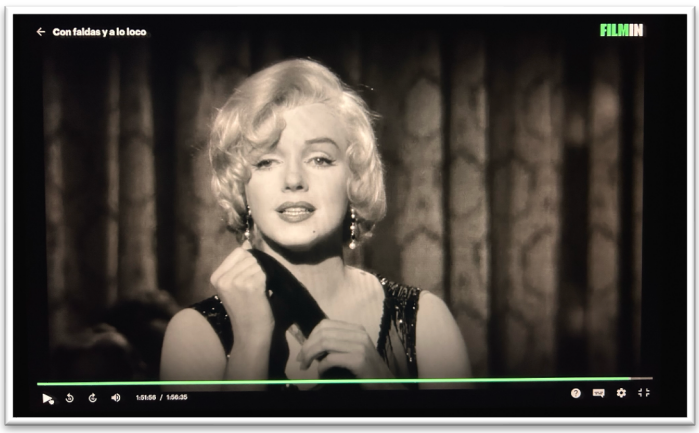


Imagen 101. Una desolada Sugar Kane canta en tono melancólico.



Imagen 102. La voz de Sugar se clava en el alma de Joe y deja de ser el Don Juan que interpreta.

Otro aspecto que destacar es el de la música. Adolph Deutsch ya era un reputado compositor en Hollywood cuando colaboró por primera vez con Billy Wilder en *Con faldas y a lo loco*. Había compuesto bandas musicales para títulos de diversos géneros, pero donde destacó fue en la comedia musical con su contribución en clásicos del género como *Siete novias para siete hermanos* (*Seven Brides fo Seven Brothers*, Stanley Donen, 1954), *Oklahoma* (*Oklahoma!*, Fred Zinnemann, 1955) o *Melodías de Broadway 1955* (*The Band Wagon*, Vincente Minelli, 1953).

La música remite a los felices años 20 y a la *screwball comedy* de los años 30 y 40, creando un tono lírico musical de alegría humorística y optimismo, tanto en las melodías y ritmos sincopados, como en la instrumentación de temas y canciones, en la que abunda el viento metal. También las letras de las canciones actúan como señales de tono del film.

El tema que sirve de carta de presentación de Sugar Kane tiene una letra que describe el carácter desinhibido y un tanto naif del personaje, con líneas que hacen referencia directamente al tono emocional de la canción, de los personajes y del filme en su totalidad: «feeling gay […] never blue» (me siento feliz, nunca triste):



Running wild, lost control
Running wild, mighty bold
Feeling gay, reckless too
Carefree mind all the time, never blue
Always going, don't know where
Always showing… I don't care!
Don't love nobody, it's not worthwhile
All alone, running wild!

Imagen 103. Sugar canta *Running wild*.

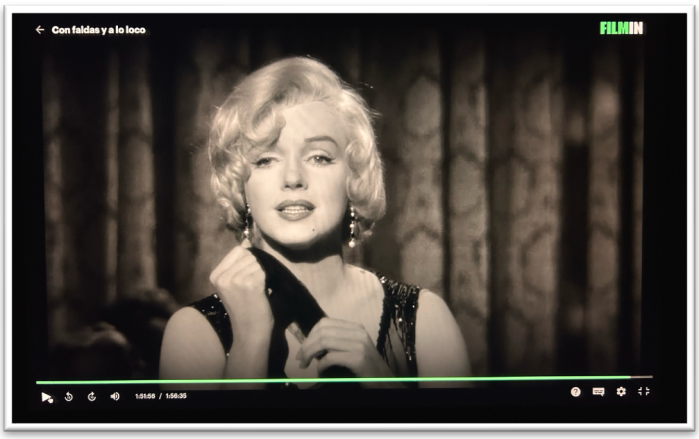
La segunda canción que escuchamos en el filme es quizá el tema más famoso: *I wanna be loved by you* (*Quiero ser amada por ti*), cuya letra también avanza el tono jovial de lo que va a ocurrir en las siguientes secuencias. No en vano, es tras esta actuación cuando Sugar recibe la invitación de su misterioso millonario para pasar la velada en el yate de Osgood.



I wanna be loved by you, just you
Nobody else but you
I wanna be loved by you, alone!
Boop-boop-a-doop!
I wanna be kissed by you, just you
Nobody else but you
I wanna be kissed by you, alone!
I couldn't aspire
To anything higher
Than, to fill the desire
To make you my own!
Boop-boop-a-doop, boop-boop-a-booh!

Imagen 104. Sugar canta I wanna be loved by you.

El último tema que canta Marilyn Monroe también traslada el estado de ánimo del personaje y el tono de la escena.



I'm through with love
I'll never fall again
Said "Adieu" to love
Don't ever call again
For I must have you
Or no one
And so I'm through with love
I've locked my heart
I'll keep my feelings there
I have stocked my heart
With icy frigid air
And I need to care for no one
And so I'm through with love

Imagen 105. Sugar canta I'm thru with love.

Se trata de una de las dos escenas melancólicas protagonizadas por Marilyn y ligadas a la repentina marcha a Sudamérica del misterioso millonario y el inconsolable desamor de Sugar. Aquí la letra de *I'm thru with love* (*Estoy harta de amor*) expresa con la misma claridad que las canciones joviales el estado de ánimo del personaje.

Como vemos, tanto el acompañamiento musical de las escenas como las canciones que canta Marilyn Monroe están en sintonía con un guion y unas interpretaciones cuyo objetivo es crear esa atmósfera de alegría y optimismo característicos de la comedia. Estos tres elementos configuran así una clave emocional de comedia que orienta al espectador en su comprensión e interpretación del filme.

Otro de los aspectos que contribuyen a configurar el tono cómico del filme es el arte —escenografía, maquillaje y peluquería—. El mero travestismo de Tony Curtis y Jack Lemmon (Imagen 106), con sus medias, sus pelucas y su maquillaje, ya genera un tono de base de alegría humorística.



Imagen 106. La primera aparición de Joe y Jerry convertidos en Josephine y Daphne.

Este motivo también es utilizado como núcleo de algunos gags visuales, como los pendientes que olvida quitarse Joe en su cita con Sugar (Imagen 107) o los tacones que mantiene Jerry en la persecución final por el hotel.



Imagen 107. A Joe se le olvida quitarse los pendientes en su cita con Sugar.

También podemos señalar el clavel que se intercambian Jack Lemmon y Joe E. Brown durante los apasionados tangos que bailan en su cita (Imagen 109), o las maracas que utiliza Jack Lemmon mientras anuncia a Joe sus compromiso con Osgood (Imagen 110). Aquí, las

maracas son una guinda cómica, un golpe de platillo a cada chiste de Lemmon que, además, sirve a Billy Wilder para pautar el ritmo de la secuencia (Crowe, 2002, p. 215).



Imagen 108. Los tacones delatan a Jerry en su huida.



Imagen 109. Jerry lo da todo en su papel como Daphne.



Imagen 110. Las maracas pautan el ritmo de la escena para que el público. Ría.

Otros objetos o elementos escenográficos que aportan comedia al filme son: la bolsa de agua caliente como coctelera (Imagen 112); las metralletas camufladas en palos de golf de los gánsteres (Imagen 113); las exageradas gafas de Bienstock (Imagen 111); o las manecillas de piso del ascensor en el hotel de Florida (Imagen 114). Cuando Jerry y Osgood montan en él en su primer encuentro, las manecillas van girando a medida que el ascensor sube. A mitad de camino, sin embargo, las manecillas empiezan a oscilar de manera irreal indicando metafóricamente que algo ha ocurrido en el interior del ascensor. Cuando el ascensor regresa

a la planta bajo, Jerry/Daphne le planta a Osgood un bofetón por haberse propasado durante el viaje. Las manecillas son usadas en esta escena no solo para narrar —el ascensor que sube, algo que ocurre, el ascensor que baja—, sino también para señalar el tono cómico de la acción.



Imagen 111. Las gafas de Bienstock.

Imagen 112. Una bolsa de agua caliente como coctelera.





Imagen 113. Una ametralladora camuflada en un palo de golf.

En cuanto a la fotografía, a finales de los años 50 el color ya estaba completamente integrado en la industria cinematográfica, especialmente en la comedia musical. Todos los grandes musicales de la época producidos por Arthur Freed ya eran en color. La decisión más lógica hubiese sido rodar *Con faldas y a lo loco* en color, pero la necesidad de disimular el maquillaje y la sombra de la barba de Tony Curtis y Jack Lemmon (Crowe, 2002, p. 80) forzó a Billy Wilder y su director de fotografía, Charles Kang, Jr. a rodar el filme en blanco y negro, que

favorece, sin embargo, la utilización de ciertos estilemas del género negro en la trama de Botines Colombo. Así, la entrada de Botines en el hotel de Florida pisando las letras Seminole-Ritz recuerda al plano con el que abre *El halcón maltés*. Este blanco y negro, tan indicado para el *noir*, es compensado para la comedia con la iluminación en clave alta típica de la *screwball comedy*. En cuanto a la puesta en escena, el sonido y la edición, estas siguen las pautas del cine clásico —el MRI de Burch—, intentando minimizar su huella, por lo que no tienen apenas marca tonal.



Imagen 114. Las manecillas bailarinas del ascensor.



Imagen 115. La llegada de Botines Colombo al Seminole Ritz Hotel.



Imagen 116. Proyección de Spade and Archer de *El halcón maltés*.

4.1.3 RESULTADOS Y CONSIDERACIONES FINALES

Es evidente que *Con faldas y a lo loco* es considerada una comedia por la comunidad cinematográfica, y es evidente que la emoción dominante del filme es la alegría y, principalmente, la alegría humorística: 37 de las 56 escenas están marcadas por un tono de humor, a lo que hay que añadir 2 escenas de asombro (sorpresa positiva), 2 escenas de esperanza (suspense positivo), 2 de alegría jovial y otras 2 de alegría eufórica. En total, 45 de las 56 escenas tienen un tono alegre en sus diversas modalidades.

CUADRO PATÉMICO
«CON FALDAS Y A LO LOCO»

TÍTULO EN ESPAÑOL CON FALDAS Y A LO LOCO	REINO COMEDIA
TIPO DE IDENTIFICACIÓN EMPÁTICA CINE CLÁSICO O DE ACTOR	GÉNERO COMEDIA ROMÁNTICA

ESCENAS	DURACIÓN MEDIANA	DURACIÓN MEDIA
56	01:53	02:03
	PERCENTIL 25	PERCENTIL 75
	01:17	02:37

DIAGRAMA DE GÉNEROS



TONO EMOCIONAL GENERAL

ALEGRÍA	83 %
MIEDO	14 %
TRISTEZA	3 %
IRA	0 %

TONO NARRATIVO (NÚMERO DE ESCENAS)		TONO LÍRICO (NÚMERO DE ESCENAS)	
ALEGRÍA (45)	75%	ALEGRÍA (51)	91%
ALEGRÍA HUMORÍSTICA (37) ALEGRÍA EUFÓRICA (2) ALEGRÍA JOVIAL (2) ASOMBRO (2) ESPERANZA (2)		ALEGRÍA HUMORÍSTICA (49) ALEGRÍA JOVIAL (2)	
MIEDO (SUSPENSE NEGATIVO) (13)	22%	MIEDO (SUSPENSE NEGATIVO) (3)	5%
INQUIETUD (8) TEMOR (2) DESCONCIERTO (2) INTRIGA (1)		TEMOR (2) DESCONCIERTO (1)	
TRISTEZA (2)	3%	TRISTEZA (2)	4%
IRA (0)	0%	IRA (0)	0%

Tabla 89. Cuadro patémico de *Con faldas y a lo loco*.

El otro tono presente en el filme es el miedo en forma de intriga, desconcierto, inquietud o temor. En total son 13 de 56 (23%) las escenas en las que prevalece el tono de suspense negativo. La mayor parte de las escenas dominadas por este tono pertenecen a las tramas Tr1

y Tr3 en las que participa Botines Colombo, aunque también aparece este tono en la escena 18 en la que a Sugar se le cae la petaca, y en menor intensidad, en las escenas en las que Joe se disfraza de millonario. El esquema tonal narrativo se completa con dos escenas de tono triste (melancólico) ligadas a la reacción de Sugar Kane tras ser abandonada por su misterioso millonario.

El tono dominante de *Con faldas y a lo loco* es la alegría humorística, tanto en su lírica como en su narrativa. La clave genérica de comedia provoca además que las escenas de suspense o de tristeza sean percibidas con la confianza de que van a resolverse de manera positiva, es decir, que Joe y Jerry nunca serán capturados ni ejecutados por Botines y que Sugar terminará con Joe. La confianza depositada por el espectador se ve recompensada en todas las escenas de suspense negativo, ya que el desenlace de la amenaza siempre es de alivio.

Del análisis tonal realizado también se extraen algunas conclusiones muy a tener en cuenta:

1. En el análisis realizado hemos ponderado con el mismo peso tanto la emoción lírica como la narrativa. En el caso de *Con faldas y a lo loco*, tanto la lírica como la narrativa del filme van, esencialmente, en la misma dirección, por lo que cualquier otra ponderación hubiera dado los mismos resultados. En los filmes con un tono muy marcado, la ponderación no supondrá un problema. Sin embargo, en los filmes que mezclen varios tonos, la resolución de este coeficiente será determinante para evaluar su tono. El análisis tonal de largometrajes como *El graduado* (*The Graduate*, Mike Nichols, 1968) o *Atrápame si puedes* (*Catch Me If You Can*, Steven Spielberg, 2002), en los que el tono varía del suspense a la comedia, del drama a la épica, podría arrojar luz sobre el peso de la narrativa y de la lírica en la configuración tonal de las películas.
2. El análisis tonal del filme tiene utilidad, fundamentalmente, para los creadores. La partitura emocional que proporciona permite tener una perspectiva global del proyecto, identificar las partes más débiles o descompensadas emocionalmente, y desglosar los diferentes elementos constitutivos del filme. De esta forma, se pueden tomar decisiones de manera más consciente: modificar el guion, cambiar elementos del arte o del vestuario, añadir o quitar música, corregir interpretaciones, modular el montaje… Cada uno de estos aspectos tiene un valor emocional que se añade en la partitura como los instrumentos de una orquesta. Disponer de esa partitura constituye una herramienta que ayudaría a los autores del filme a tomar sus decisiones creativas.
3. En el análisis tonal realizado hemos propuesto también la creación de un *diagrama de valor tonal* o *diagrama de géneros* que identifica el tono del filme. Esta etiqueta que define el tono del filme nace con la vocación de convertirse en sistema universal, aplicable a cualquier producto audiovisual. El diagrama de géneros daría una imagen precisa y rigurosa de la emoción que el espectador va a sentir con el filme, siendo de gran ayuda en sus elecciones.
4. En el análisis realizado, hemos llegado al tono del filme a partir de un análisis textual, pero este valor tonal se podría determinar mediante otros métodos menos prolijos. El más evidente y claro para determinar el valor emocional de un filme es, sin duda, el método empírico de la respuesta emocional. Así como las valoraciones de IMDb (ver Imagen 117) son el resultado de una valoración estadística de las opiniones de los usuarios, se podría seguir el mismo método para determinar el valor emocional del filme. A partir de las valoraciones de los espectadores, surgiría una distribución normal tridimensional (ver Imagen 118) con el valor emocional más probable, aquel que definiría al filme.

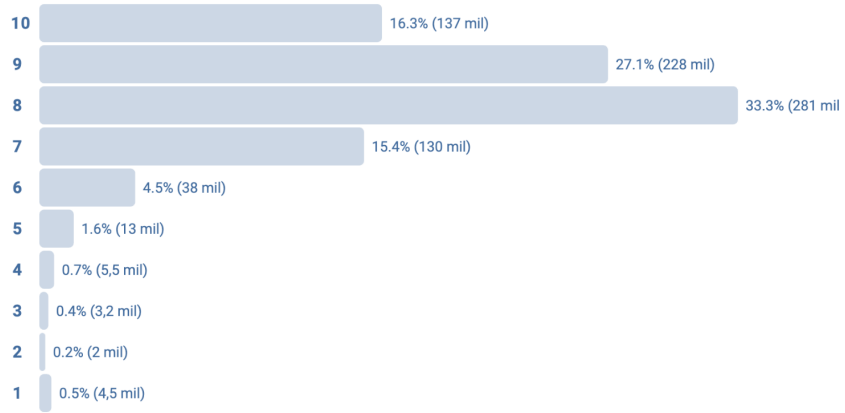


Imagen 117. Distribución de valoraciones de *La chaqueta metálica* (*Full Metal Jacket*, Stanley Kubrick, 1987)

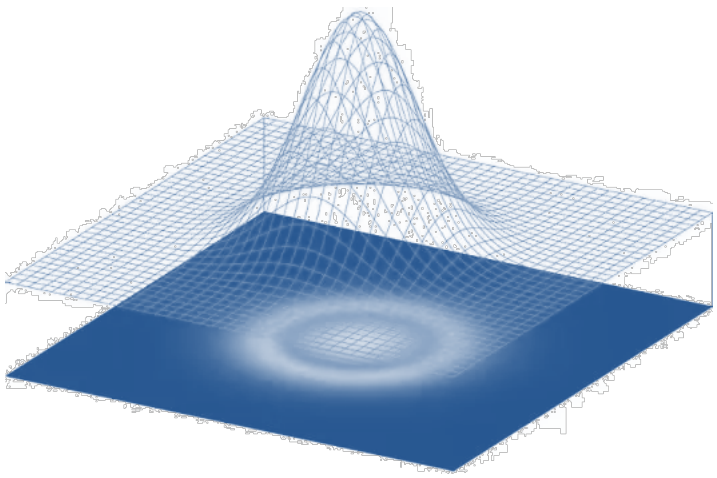


Imagen 118. Distribución de valor tonal para un filme

La proyección de la campana gaussiana en el plano del espacio fílmico determina un punto. Cada filme quedaría así perfectamente ubicado con unas coordenadas emocionales concretas. La nube de puntos formada por el conjunto de filmes de un determinado género determinaría las coordenadas emocionales del género, aquello que hemos determinado a través del análisis de correspondencias.

De este modo, el análisis tonal de un filme se corresponde, a nivel microscópico, con el análisis de correspondencias genéricas a nivel macroscópico. Ambas herramientas nos han permitido formular, de modo coherente y complementario, la teoría de los reinos cinematográficos y el mapa del sistema fílmico.

CONCLUSIONES

Esta tesis nació con la historia de un ciclista, que era la historia de un guionista. Esta tesis nació con el objetivo de comprender la historia de un fracaso y poder responder a una sencilla pregunta: ¿de qué género es *Ocaña-Merckx*? Cualquier modelo teórico que se construya sobre cualquier ámbito de las ciencias sociales es una inevitable simplificación de la realidad. La enorme cantidad de factores, muchos de ellos aleatorios, y el carácter autorreferencial del ser humano hacen inviable la creación de un modelo que refleje al 100% la realidad. A lo único que se puede aspirar como investigadores es a plantear un modelo que se ajuste lo más posible a la realidad y que atente lo mínimo contra ella al intentar encajarla en sus leyes.

Entender una realidad pasa inevitablemente por comprender cómo se relaciona con el resto del sistema en el que se inscribe. En nuestro caso, la parcela de realidad estudiada han sido los géneros cinematográficos, ámbito que forma parte de una realidad más grande, la del cine, que a su vez forma parte de la realidad de los discursos, elemento fundamental de otra realidad aún más grande: la comunicación humana. Y es que cualquier trabajo relacionado con las ciencias sociales es, en el fondo, una reflexión sobre la condición humana, sobre el universo de miles de millones de neuronas interconectadas a través de la comunicación que configuran lo que somos como individuos y como sociedad. El cine es un pequeña manifestación fenomenológica de ese vasto universo del que formamos parte, y esta tesis, una aún más enana y ridícula manifestación sobre lo que es el ser humano: un animal en busca de sentido.

Tras esta investigación de varios años, puedo concluir que *Ocaña-Merckx* es un drama épico de deportes, entre *Rocky* y *Lawrence de Arabia*, la historia de un héroe trágico que se enfrentó a su némesis, el mejor ciclista de todos los tiempos, para descubrir quién era.

5.1.1 EXAMEN DE LAS HIPÓTESIS Y OBJETIVOS PLANTEADOS

A lo largo de la tesis se han ido desgranando numerosas conclusiones. La mayor parte de ellas han sido recogidas e integradas en la teoría de los reinos cinematográficos, un marco teórico que nace con la pretensión de ofrecer una visión del cine útil y lo más ajustada posible a la realidad. Entre la obra singular y la totalidad de la producción artística surgen los géneros como categorías intermedias que ayudan, por un lado, a ordenar la vasta producción audiovisual, y por otro, a conectar las obras singulares entre sí.

Recordemos la hipótesis germinal de la tesis:

> Todos los géneros cinematográficos tienen una
> emoción o tono dominante que los define y que sirve
> a creadores y espectadores para identificarlos.

El análisis de correspondencias de las categorías genéricas de IMDb, y el posterior análisis de los filmes que integran dichas categorías ha demostrado que, efectivamente, los géneros tienen un tono dominante. Categorías como el drama, la comedia, el terror, el *thriller* o el *noir* están netamente determinadas por su tono. También se ha demostrado que los géneros definidos por el contenido y no por el tono, como el wéstern, el bélico o el musical, tienen igualmente una emoción dominante e identificable, y que cuando abandonan ese tono que los define, abandonan el género para participar de otro, como ocurre cuando se parodia una película de género. Solo en aquellas categorías que no forman parte de la nómina de géneros canónicos, como los deportes o la música, resulta más difícil encontrar un patrón emocional, precisamente porque no suelen ser utilizadas como etiquetas genéricas, porque el contenido, como se ha visto, no puede determinar por sí solo un género.

Se ha demostrado que el objetivo de creadores y espectadores es, respectivamente, generar y experimentar una emoción a través del discurso cinematográfico (hipótesis 1), y que los géneros son el código que utiliza la comunidad cinematográfica para comunicar la emoción de un filme. Los géneros siguen siendo una estructura vigente, presente en plataformas, medios de comunicación, bibliotecas y portales especializados. Su función es guiar a los creadores en sus decisiones artísticas y a los espectadores en sus elecciones (hipótesis 3). Los géneros categorizan la emoción dominante.

También se ha demostrado la pertinencia de considerar cuatro emociones básicas como determinantes de los géneros (hipótesis 2). A partir de la psicología de las emociones se ha demostrado la existencia de un número limitado de emociones básicas que, como los colores primarios, ejercen de arquetipos estructurales para organizar el continuo espectro emocional. Esas emociones básicas son la alegría, la tristeza, el miedo y la ira.

Asociadas a ellas, surgen necesariamente cuatro grandes categorías supragenéricas, los reinos cinematográficos, definidos por el tono dominante de los filmes (hipótesis 5).

Los reinos cinematográficos —Drama, Comedia, Épica y Suspense— son géneros teóricos sobre los que se ordenan y estructuran los géneros históricos. En el primer estudio empírico llevado a cabo, también se ha demostrado que cada uno de estos géneros y cada uno de los filmes que constituyen la producción audiovisual tienen una emoción que domina sobre las demás y que determina su pertenencia a un reino (hipótesis 4). Y en el segundo estudio empírico se ha creado un método semio-cognitivo para determinar las coordenadas emocionales concretas (hipótesis 6) con las que un filme puede ser localizado en el mapa del sistema fílmico.

Todas estas hipótesis se han integrado en una teoría que pretende explicar de una manera integral el funcionamiento de los géneros. La **teoría de los reinos cinematográficos (TRC)**, expuesta en el **capítulo 2.4** de la tesis, recoge la función, el proceso, el sistema y la esencia de los géneros cinematográficos. Se puede resumir del siguiente modo:

1. La función de los géneros cinematográficos es organizar la producción audiovisual en función de una serie de rasgos o características. Los rasgos del género son el tema, el tono y el estilo. Se organiza en función de estos rasgos y no de otros porque son relevantes para el espectador. De los tres, el más relevante es el tono, puesto que indica al espectador el tipo de emoción que va a experimentar. Estos rasgos se unen a otros aspectos de la obra que no determinan una clasificación de géneros. Así, en función de los medios y lenguajes utilizados en la obra no se determinan géneros, sino disciplinas artísticas o artes; y en función de la duración y estructura de la obra, se determinan los diferentes formatos.

2. Los géneros siguen un proceso similar a las civilizaciones: nacen con el éxito de un filme a partir del cual se comienzan a producir títulos similares. Si la fórmula sigue teniendo éxito, se siguen haciendo películas con los mismos elementos o rasgos hasta alcanzar una masa crítica que convierte al conjunto, sucesivamente, en ciclo, subgénero y género. Los géneros son, pues, la prueba del éxito de una forma que conecta con la sensibilidad del momento. Una vez que han logrado la hegemonía de un territorio emocional, los géneros deben garantizar su supervivencia película a película, con pequeñas variaciones que sigan conectando con la cambiante sensibilidad del momento. Cuando el género es incapaz de adaptarse a los cambios sociales, la forma empieza a agotarse para entrar en un periodo de agotamiento que concluye con su desaparición.

3. También se ha demostrado que cada época y lugar tiene un sistema de géneros. Ese sistema de géneros no está constituido por compartimentos estancos, sino por conjuntos de naturaleza difusa formados por un núcleo genérico y un anillo de transición. Y cada género, a su vez, está definido por una serie de títulos arquetípicos que, más allá de ser meros ejemplos de un prototipo teórico, son la encarnación del género, los títulos a partir de los cuales se forjó el género.

   La TRC encuentra en el mito de las civilizaciones una narración sencilla y clara de sus principios constituyentes:

   El espacio fílmico se organiza en cuatro territorios narrativos caracterizados por su emoción o tono dominante. El tono es como el clima, la atmósfera de ese ecosistema cinematográfico que condiciona la naturaleza de su fauna y su flora. Con sus filmes, los creadores tienen por objetivo conquistar una región del territorio. Unos apostarán por una pequeña provincia del reino de la Comedia, otros, más ambiciosos, por una amplia región ubicada entre los reinos de la Épica y el Drama. De todos los filmes, solo unos pocos conseguirán el éxito suficiente que les permita plantar una pica en el territorio deseado. Ese título pionero, que propone una forma artística diferenciada del resto y que consigue el favor del público, es el germen de un posible género. Pero para que se convierta en el arquetipo primigenio de un género, es necesario que detrás de él vengan muchos más títulos con los mismos rasgos. Solo un ejército de títulos y éxitos garantizará que la pequeña conquista llevada a cabo por el arquetipo primigenio se convierta en un imperio genérico. Como las civilizaciones, los géneros nacen, crecen y alcanzan su apogeo para iniciar un periodo de decadencia hasta desaparecer. Y como las civilizaciones, los géneros cinematográficos son definidos

> por una serie de títulos arquetípicos que, como los grandes núcleos urbanos, establecen los rasgos del conjunto y sirven de referencia al resto del territorio.

Así como cada época tiene sus civilizaciones que conquistaron el mundo, el universo fílmico está definido en cada época por un sistema de géneros que lo conquistaron. En el análisis de correspondencias se ha dibujado el mapa del año 2025, un mapa compuesto por 32 arquetipos en su versión básica y 160 en su versión completa. Los títulos están extraídos entre los filmes mejor valorados por los usuarios de IMDb y es por tanto un reflejo bastante objetivo de los filmes más representativos de nuestro tiempo. Aunque objetivo, este mapa es solo un esbozo, una primera aproximación a la realidad, como ocurría con los mapas de Juan de la Cosa o Mercator. La ubicación de los arquetipos es aproximada y responde, en parte, a la emoción experimentada por el autor de esta tesis al ver los filmes. Su ubicación precisa requeriría de la evaluación por parte de los usuarios de IMDb para establecer un valor estadístico con distribución normal, tal y como ocurre con las valoraciones de calidad.

Por otro lado, este mapa se compone de los filmes mejor valorados en IMDb, una base de datos propiedad de Amazon cuyos usuarios son, en su mayoría, estadounidenses. Hay una presencia mayoritaria de largometrajes producidos en el país de John Ford, lo que provoca que el resto de cinematografías estén claramente infrarrepresentadas. Este hecho no constituye una limitación o un problema metodológico. Como se ha visto a lo largo de la tesis, los sistemas de géneros dependen no solo de la época, también del lugar, y el mapa que aquí se representa es el correspondiente a un territorio que se extiende por gran parte del mundo occidental, pero que tiene su epicentro en Hollywood. Para hacer un mapa del sistema fílmico español habría que crear una comunidad de usuarios con epicentro en Madrid. De este nuevo conjunto de valoraciones surgiría una constelación o red de arquetipos en la que, seguramente, estarían incluidos filmes como *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963), *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961) o *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984), ausentes en esta tesis. Lo mismo sucedería con el sistema fílmico francés, italiano, ruso o japonés. Cada país tendrá su propio sistema de géneros y arquetipos. Del mismo modo, si hiciéramos el mapa del sistema fílmico correspondiente al año 1975 o al 2075, los títulos y géneros que los definirían serían diferentes.

Derivada de la TRC, hemos planteado en esta tesis un método para «medir» la emoción de un filme concreto. A partir de la semiótica generativa de Greimas y de las modalizaciones lingüísticas, hemos diseñado un modelo para determinar el tono de los discursos cinematográficos. Es el modelo semio-cognitivo de las emociones. Este modelo sirve, tanto a creadores como analistas, para determinar la potencial emoción de cada escena y la manera con que puede lograrse. Se distinguen dos fuentes emocionales netamente diferenciadas: una emoción lírica, derivada de la estructura espacial de los elementos —la emoción de un plano—, y una emoción narrativa, derivada de la estructura temporal de los elementos —la emoción de una secuencia o una trama—. Así, mediante el desglose en escenas de un filme y el análisis tonal de cada escena, es posible determinar la composición tonal del filme, y por tanto, el tono o emoción dominante del filme, es decir, el reino al que pertenece.

La mayor parte de los largometrajes de ficción son narrativos, por lo que la emoción derivada del relato ha ocupado un lugar fundamental en nuestro estudio empírico. Para ello, se ha simplificado el modelo actancial de Greimas para centrarnos en el eje del deseo que, en nuestra opinión, es el que opera en la generación de emociones. La cambiante relación entre el sujeto protagonista y el objeto de deseo determina el tono narrativo del filme. Esta relación puede fundamentarse en la establecida por los acontecimientos narrativos —lo que efectivamente sucede en el filme— o por las expectativas creadas —lo que, sin suceder en el

filme, pensamos que va a ocurrir—. Si tras el acontecimiento narrativo, el protagonista se acerca al objeto de deseo surgirá una emoción de alegría o euforia, mientas que si el protagonista se aleja de él, surgirán emociones de ira, alegría humorística o tristeza en función de la naturaleza del suceso narrado. Por su parte, si el relato nos crea la expectativa de que el sujeto se va a acercar o va a conseguir su objeto, se creará una emoción de esperanza, mientras que si la expectativa nos hace creer que el sujeto se va a alejar del objeto, la emoción será de miedo, inquietud o desasosiego.

Un segundo método para medir las emociones, derivado de la TRC, es el que tiene en cuenta el o los géneros del largometraje. Mucho más operativo que el método semio-cognitivo, pero menos preciso, se basa en el valor emocional de los géneros, que siempre es una media estadística. Con este método, el valor emocional surge de las etiquetas genéricas del filme, a partir de las cuales se pondera el tono del filme. Su principal ventaja es que nos permite tener un primer valor de la emoción de cualquier filme sin necesidad de analizarlo, solo a partir de su información genérica. Esta sencillez nos ha permitido analizar macroscópicamente el consumo cinematográfico de las emociones, es decir, cuál es la dieta emocional de un espectador o de un determinado mercado a partir de los datos de taquilla.

Un tercer método, que no ha sido considerado en esta tesis, es el de las encuestas. Avanzamos aquí uno de los siguientes pasos de nuestra investigación: el estudio de la respuesta emocional en los espectadores desde un punto de vista pragmático.

5.1.2 RELEVANCIA DE LA INVESTIGACIÓN REALIZADA

En primer lugar, la teoría de los reinos cinematográficos (TRC) resume, condensa y da sentido a la teoría de los géneros desde una nueva perspectiva. Si hasta el momento, eran el estilo, el contenido y la estructura, los aspectos que se tenían en cuenta para caracterizar los géneros, la teoría de los reinos cinematográficos demuestra la necesidad de incorporar la emoción como el elemento nuclear de cualquier teoría de géneros.

1. Cambio de paradigma en el estudio de los géneros

   La TRC supone un cambio de paradigma en el estudio de los géneros. Integra los géneros cinematográficos en un sistema único de géneros aplicable a otras disciplinas artísticas como la literatura, el cómic, el teatro o los videojuegos. El modelo de la TRC con sus tres sistemas —de comunicación, de discurso y de géneros— es aplicable también a la literatura, al cómic, al teatro y a los videojuegos. Asimismo, la TCR da paso a una concepción de los géneros basada en la emoción. Desde esta nueva perspectiva, la clásica tríada de la literatura formada por lírica, épica y drama es desmontada para dar paso a un sistema de modos de estilo temporal en cuyos extremos se sitúan la lírica y la narrativa. Los dramas —considerados únicamente en su dimensión textual— podrían ser líricos o narrativos, si bien la mayoría —las obas de Shakespeare, Lope de Vega o Valle Inclán— acabarían encuadrados dentro de la narrativa, como sucedería con los guiones cinematográficos, porque, sencillamente, cuentan una historia.

   La teoría de los reinos cinematográficos tiene unas innegables consecuencias en los estudios literarios y cinematográficos. Establece la emoción como el aspecto determinante de la experiencia estética. Desde esta perspectiva, los sistemas genéricos de cada época adquieren una nueva luz. En el siglo XVI, los géneros narrativos más

populares eran las novelas de caballerías, la novela picaresca y la novela pastoril. Mientras la primera era un género claramente épico, la novela pastoril se movía entre el Drama y la Comedia, y la novela picaresca entre la Comedia y el Suspense. Así, es posible llevar a cabo, tanto un análisis sincrónico con el que establecer los sistemas de géneros de cada época y lugar, como un análisis diacrónico con el que identificar los géneros que han ido ocupando los respectivos reinos a lo largo de los siglos.

La TRC abre una nueva perspectiva que considera las artes como un mercado de las emociones.

2. El cine como un mercado de las emociones

La producción audiovisual ha tenido los géneros como su principal herramienta para acometer la producción del siguiente proyecto. Los géneros daban una pauta creativa a productores, guionistas y directores para elegir los elementos de su siguiente proyecto, confiando en que los espectadores abrazarían una propuesta similar a la que acababa de triunfar en taquilla.

En la actualidad, las películas de superhéroes parecen ser el ejemplo más claro de este uso de los géneros que trasciende los nombres propios de directores, productores, actores, etc. Poco importa quién escribió el guion o quién dirigió la cinta. Las individualidades creativas están en muchas ocasiones extraviadas en el oropel de los efectos especiales y las batallas sin fin.

Sin embargo, este sistema de géneros no descansaba en ninguna teoría. La TRC es el aparato teórico que da sentido al sistema de géneros, el que sea. La querencia de un espectador por un filme o un género determinado reside en el significado y la emoción que despiertan en él. En función del tono o sensibilidad dominante, se puede ver el consumo preferente de una sociedad determinada.

Consumo individual

Los gustos de los espectadores dicen mucho de su personalidad y estado de ánimo. De este modo, el tema y el tono de las películas favoritas de un espectador determinará su temperamento cinematográfico.

Esto tiene unas consecuencias importantes a nivel práctico. Los espectadores pierden una cantidad de tiempo enorme en elegir lo que quieren ver. Es tal el volumen ofertado que el espectador se siente abrumado, perdido ante semejante océano. En la actualidad, las plataformas cuentan con una estructura de géneros y una serie de etiquetas o *tags* para orientar al espectador en su elección. Asimismo, las plataformas también sugieren al espectador títulos parecidos a la opción recién vista o seleccionada, confiando en satisfacer su gusto. El mapa del sistema fílmico (MSF) va más allá, convirtiéndose en un instrumento muy útil para orientar al espectador en su elección. Con él, solo sería necesario elegir una composición emocional o uno de los arquetipos del sistema fílmico para que la plataforma nos ofreciera títulos similares tonalmente, de un modo riguroso y efectivo.

Las películas tendrían un diagrama de composición emocional que permitiría al espectador conocer de antemano las emociones que, potencialmente, podría sentir. En la tesis se ha propuesto un método semio-cognitivo para determinar el tono de un filme. Otro método posible sería la valoración del espectador. Así como IMDb da una nota a cada filme a partir de las valoraciones de los usuarios, también podría dar un valor emocional de cada filme. El conjunto de valores emocionales seguiría

una distribución normal, tal y como hacen las valoraciones de calidad actuales, de tal forma que un filme vendría acompañado no solo de una nota, también de un valor emocional con un diagrama como el descrito en el análisis de *Con faldas y a lo loco*. Este sello tonal orientaría al espectador en su elección de un modo más preciso que el de los géneros.

Consumo colectivo

Como corolario de lo anterior, el gusto del público dice mucho del temperamento y el estado de ánimo de una sociedad determinada.

La TRC también nos permite comparar mercados con unos parámetros objetivables. Por ejemplo, analizar las similitudes y diferencias del mercado audiovisual español con respecto al del resto de países europeos y Estados Unidos, en términos de producción y demanda de emociones. A partir de los resultados obtenidos se puede comparar el carácter emocional de las sociedades de un modo cuantificable y parametrizable.

También es posible hacer un estudio diacrónico de las sociedades para ver cómo han evolucionado a lo largo de los años. La estructura emocional del consumo ha podido permanecer estable o haber cambiado con el paso del tiempo, lo que nos daría una idea de la evolución de la sociedad y nos permitiría asociar esas transformaciones en el consumo a determinados eventos históricos.

La TRC nos permite establecer la estructura de consumo emocional de un determinado mercado, para así establecer la pertinente estructura de producción emocional que sería necesaria para cubrir dicha demanda. Esto nos obligaría, en cualquier caso, a replantear la políticas de subvenciones, introduciendo la composición emocional de la obra en los criterios de selección. Aparentemente, carece de sentido subvencionar un 65% de proyectos dramáticos cuando el consumo de dramas en España es del 18%. También carece de sentido considerar que los proyectos dramáticos tienen *per sé* mayor calidad que los cómicos o los épicos. Por tanto, a los criterios actuales de selección, debería añadirse el factor emocional, de tal forma que el dinero asignado a proyectos se distribuyera en proporción al equilibrio emocional más probable del consumo cinematográfico.

Del mismo modo, los proyectos individuales deberían recibir dinero en función de su reino. Hacer un filme de acción o un *thriller* es mucho más costoso que un drama, por lo que el tope de dinero que un filme de acción podría recibir debería estar por encima del tope de un filme dramático.

5.1.3 FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

Se dice que el cine forma parte de la industria del entretenimiento. Debería decirse más apropiadamente que forma parte de la industria del sentido. Con sus narraciones, el cine forja el sentido de vida de los espectadores, como los grandes libros sagrados. Su consumo nos habla del estado anímico de las sociedades, de sus necesidades espirituales, de sus niveles de esperanza y paz interior.

Cuando se inició la tesis, las hipótesis de trabajo eran más numerosas, la ambición mayor. La presente tesis que aquí concluye forma parte de una investigación sociológica sobre el

mercado cinematográfico y sus estructuras que no ha hecho más que empezar. El siguiente paso de nuestra investigación, que ya ha sido iniciado, pasa por estudiar los patrones de consumo en función de las emociones y responder a las siguientes preguntas: ¿es posible estudiar la demanda cinematográfica como un consumo de emociones? ¿Es el consumo de emociones cinematográficas estable en el tiempo, o cambia? Y si cambia, ¿cómo lo hace? ¿Y de qué factores depende?

La pregunta fundamental es si el consumo de ficción es un reflejo del estado emocional de las sociedades, o si, por el contrario, tiene un efecto compensador. ¿Qué hacemos cuando nos sentimos tristes? ¿Vamos a ver una comedia o nos sumergimos en un drama para purgar la emoción que no nos deja avanzar? Durante el New Deal, las películas que triunfaron fueron las de Frank Capra, optimistas relatos que hacían frente a una desoladora situación social, con cifras de paro exorbitantes y un estado de ánimo depresivo. En el franquismo, los géneros más populares fueron la comedia musical de figuras como Marisol o Manolo Escobar, y la comedia costumbrista, la españolada protagonizada por actores como Paco Martínez Soria o Alfredo Landa. Y a finales del siglo XX, justo en los años de mayor bonanza económica de nuestra historia, surgió con fuerza en España el drama social de Fernando León de Aranoa e Icíar Bollaín. Pareciera que el cine tiene un efecto compensador. Sin embargo, los primeros resultados de nuestra investigación sobre el consumo cinematográfico dicen todo lo contrario. Surge, pues, de un modo natural, como próximo objetivo:

1) *Identificación de las estructuras de consumo cinematográfico*

   En una incipiente investigación, que podría haber formado parte de esta tesis, se han estudiado los patrones de consumo cinematográfico tanto en Estados Unidos como en España. Los primeros resultados nos permiten constatar que:

   a) Existe un equilibrio a lo largo del tiempo entre el consumo de géneros de amor (drama y comedia) y el consumo de géneros de poder (épica y suspense).

   b) La composición emocional del consumo de emociones es distinta en España que en los Estados Unidos. Si bien tienen una estructura similar, se observan pequeñas diferencias también estructurales. Así, por ejemplo, el consumo de épica en los Estados Unidos es de media 3 puntos superior al de España, y el consumo de drama, 3 puntos inferior, mientras que el consumo de comedia y suspense es similar.

   c) La composición emocional del consumo cinematográfico de los países varía con el tiempo: hay épocas de mayor equilibrio entre emociones, mientras que hay otras épocas en las que prevalecen unos reinos sobre otros. Sin embargo, en Estados Unidos, en el periodo comprendido entre 2001 y 2015, las emociones más consumidas son la Épica y la Comedia.

   Este enfoque nos permite analizar el estado de ánimo de las sociedades a través del cine y el impacto emocional que ejercen los medios de comunicación y todo tipo de relato en la configuración del estado de ánimo de las sociedades. Surge aquí otra pregunta fundamental: ¿cómo interactúan los relatos de ficción con los relatos de realidad?, es decir, ¿cómo influyen los discursos en redes sociales y en los medios de comunicación tradicionales en la configuración del estado emocional de las sociedades? ¿Existe diferencia entre unos y otros? ¿Y cuáles son más efectivos?

Otras líneas de investigación que surgen de esta tesis son las siguientes:

2) *Aplicación de la TRC a la literatura y otras artes narrativas*

Tal y como se ha aplicado la TR al cine, pude aplicarse a la literatura, el teatro, la ópera, el cómic o los videojuegos. Queda pendiente aplicar la TRC a todas estas artes, tanto en el momento presente, como en el pasado, y comprobar su viabilidad y sus limitaciones.

En el caso de la literatura, esta nos mostrará cómo ha ido variando la tesitura emocional del mundo. Habrá habido épocas y lugares llenas de épica y suspense, mientras que otras habrán sido fundamentalmente tragicómicas. ¿Y qué relación ha habido con el contexto histórico? ¿Qué géneros triunfaron en el turbulento Renacimiento? ¿Y por qué surgió la novela gótica en plena Ilustración? Son muchas las cuestiones de índole artístico e histórico que se pueden abordar desde la teoría de los reinos. La historia es, esencialmente, un conjunto de discursos, y su tono nos revela el tono de la época.

3) *Estudio de las emociones en el público cinematográfico*

Los géneros y el método semio-cognitivo han sido la vía que hemos utilizado para determinar las emociones de los filmes. No obstante, conviene explorar otros métodos.

En primer lugar, están la encuestas. Sería conveniente investigar el efecto emocional de un filme en un grupo de personas a partir de sus valoraciones después de cada escena. Podríamos observar la distribución de la respuesta emocional y comprobar su coherencia con la emoción derivada de la etiqueta genérica.

En segundo lugar, se podría determinar esta respuesta emocional mediante la lectura neuropsicológica de las emociones con herramientas informáticas como Copérnica, una potente IA capaz de leer las emociones de las personas a partir de sus expresiones faciales o el tono de la voz. En este caso, los espectadores no tendrían que detener su experiencia audiovisual para responder a la encuesta y su flujo emocional no se vería interrumpido.

Acabamos estas conclusiones con nuestra última aportación: el trompo genérico.

4) *Diseño del trompo genérico*

El mapa del sistema fílmico es una representación gráfica del espacio fílmico en función de las emociones. En él están representados los filmes de ficción, pero no los filmes de realidad, como los documentales. Para ampliar su ámbito de aplicación sería necesario incluir los aspectos estilísticos temporales y espaciales. Recordemos que el estilo espacial admitía dos límites asintóticos entre los que se desarrollaba: la pura realidad y la pura fantasía. Por su parte, el estilo temporal se desarrollaba entre otros dos extremos teóricos: la pura lírica y la pura narración. Todos los filmes se mueven entre ambos extremos. La inclusión en el modelo del estilo temporal y el estilo espacial nos permite construir un modelo tridimensional con forma de trompo, como el que usa Leonardo DiCaprio en *Origen* (*Inception*, Christopher Nolan, 2010).

En el eje vertical estaría representado el estilo espacial del filme. En el extremo inferior del trompo estaría la pura realidad. Su contacto con el suelo es tan insignificante como el número de obras. En el extremo superior estaría la pura abstracción. Su contacto con el cielo es, igualmente, tan mínimo como el número de obras.

> En el eje horizontal, estaría representado el estilo temporal del filme. Iría desde el origen de pura lírica hasta la pura narrativa, en el punto más alejado del eje de rotación. Todos los filmes participan de ambas, entre un extremo y otro se despliega el amplio espectro de modos temporales.
>
> El estilo material correspondería a la materia del trompo. Así como una peonza puede estar hecha de madera, metal o plástico, un filme está hecho de un material que determina su textura.
>
> El movimiento del trompo es un indicio de la emoción generada. En el centro lírico, el movimiento es mínimo y concentrado. A medida que nos alejamos del eje, la velocidad aumenta, tal y como lo hace la narratividad.

El cine puede ser lírico o narrativo, realista o fantástico. Puede ser en color o blanco y negro, con imagen fotográfica o de animación. Sea como sea, el cine logra que comprendamos y sintamos el mundo, la vida. El cine amplia nuestra conciencia racional y emocional del mundo. Significado y emoción. Sentido. Entre la realidad y la imaginación, entre la quietud y el movimiento, el cine es un espejo de sentido, que gira y gira sin cesar.



REFERENCIAS, ÍNDICES Y ANEXOS

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abad Nebot, F. (1985). *Géneros literarios*. Salvat.

Abramson, L. Y., Seligman, M. E., & Teasdale, J. D. (1978). Learned helplessness in humans: Critique and reformulation. *Journal of Abnormal Psychology*, *87*(1), 49–74.

Acádemie française. (n.d.). *genre | Dictionnaire de l'Académie française | 9e 401ed.* Retrieved January 31, 2026, from https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9G0530.

Aguado Aguilar, L. (2010). *Emoción, afecto y motivación: un enfoque de procesos* (1ª. ed., 2ª. reimpr). Alianza.

Alberto J. L. Carrillo Canán, May Zindel, & Víctor Gerardo Rivas López. (2016). Las emociones cinematográficas en Bordwell. *Nuevo itinerario*, (10), 1–19.

Althusser, L. (1974). *La revolucion teórica de Marx* (M. Harnecker, Ed.; [12ª ed.]). Siglo XXI.

Altman, R. (1984). A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. *Cinema Journal*, *23*(3), 6–18. https://doi.org/10.2307/1225093

Altman, R. (1989). *The American Film Musical*. Indiana University Press.

Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Paidós.

Amorós, A. (1980). *Introducción a la literatura*. Castalia.

Aquino, S. T. de. (2001). *Suma teológica – Tomo II*. Biblioteca de autores cristianos.

Aradra Sánchez, R. M. (2014). La retórica del verso: aproximaciones a la métrica desde al retórica. *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, *0*(7). https://doi.org/10.5944/rhythmica.13115

Aristóteles. (2004). *Poética* (A. Villar, Ed.). Alianza.

Aristóteles. (2014). *Retórica* (A. Bernabé, Ed.; 1ª ed., 4ª reimp.). Alianza.

Arnold, M. B. (1960). *Emotion and personality*. Columbia University Press.

Aumont, J. (1990). *Análisis del film* (M. Marie, Ed.). Paidós.

Aumont, J. (2002). *La imagen*. Paidós.

Austin, J. (1962). *How to do things with words?* Oxford University Press.

Bajtin, M. M. (2009). *Estética de la creación verbal* (12ª reimp.). Siglo Veintiuno Editores.

Balló, J. & Pérez, X. (2007). *La semilla inmortal: los argumentos universales en el cine* (4ª ed). Anagrama.

Bally, C. (1965). *Linguistique générale et linguistique française* (4 éme. Ed.). Francke.

Balmori, G. (2002). *La comedia clásica norteamericana*. JC.

Barthes, R. (2007). *El placer del texto; y Lección inaugural* (J. M. Marinas, N. Rosa, & O. Terán, Eds.). Siglo XXI.

Barthes, R. (2009). *La cámara lúcida*. Paidós.

Baudry, J.-L. (1978). *L'effet cinéma*. Albatros.

Bazin, A. (1990ª). El «western» o el cine americano por excelencia. In *¿Qué es el cine?* (pp. 243–254). Ediciones Rialp.

Bazin, A. (1990b). Evolución del «western». In *¿Qué es el cine?* (pp. 255–266). Ediciones Rialp.

Beaugrande, R. A. de. (1997). *Introducción a la lingüística del texto* (W. U. Dressler, Ed.). Ariel.

Benavente, Fran. (2017). *El héroe trágico en el wéstern: el género y sus límites*. Athenaica Ediciones Universitarias.

Berger, P. L. (1999). *Risa redentora: la dimensión cómica de la experiencia humana* (M. Bofill, Ed.). Kairós.

Bergman, I. (2018). *Linterna mágica*. Tusquets.

Bergson, H. (2016). *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. Alianza editorial.

Berlin, B., & Kay, P. (1969). *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*. University of California Press.

Bermúdez Antúnez, S. (2010). Las emociones y la teoría literaria. Un encuentro enriquecedor para la comprensión del texto literario. *En-Claves Del Pensamiento*, *4*(8), 147–167.

Birdwhistell, R. L. (1952). *Introduction to Kinesics: n Annotation System for Analysis of Body Motion And Gesture*. Washington D.C. Department of State.

Blasius, J., & Greenacre, M. J. (1998). *Visualization of categorical data*. Academic Press.

Bondebjerg, I. (2015). Film: Genres and Genre Theory. In *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences: Second Edition* (pp. 160–164). https://doi.org/10.1016/B978-0-08-097086-8.95052-9

Borde, R., & Chaumeton, E. (1955). *Panorama du film noir américan*. Éditions de Minuit.

Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Paidós.

Bordwell, D. (1997). *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960* (J. Staiger & K. Thompson, Eds.). Paidós.

Bordwell, D. (2010). *El arte cinematográfico: una introducción* (K. Thompson, Ed.; 1º ed., 4ª reimp.). Paidós.

Boucher, J. (1979). Culture and Emotion. In A. Marsella, R. G. Tharp, & B. J. Ciborowsky (Eds.), *Perspectives on Cross-cultural Psychology*. Academic Press.

Breithaupt, F. (2023). *El cerebro narrativo: lo que nuestras neuronas cuentan* (J. Chamorro Mielke, Ed.). Sextopiso.

Browne, N. (1998). *Refiguring American film genres: Theory and history*. Univ of California Press.

Brunetière, F. (1897). *Questions de critique* (3e éd). Calmann-Lévy.

Brunetiére, F. (1947). El carácter esencial de la literatura francesa y otros ensayos. In M. Granell (Ed.), *El carácter esencial de la literatura francesa y otros ensayos* (1ª. ed.). Espasa-Calpe.

Burch, N. (1985). *Praxis del cine* (5ª ed.). Fundamentos.

Burch, N. (1999). *El tragaluz del infinito (contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico),* (4ª ed.). Catedra.

Buscombe, E. (1970). The Idea of Genre in the American Cinema. *Screen*, *11*(2), 33–45. https://doi.org/10.1093/screen/11.2.33

Cabanac, M. (2002). What is emotion? *Behavioural Processes*, *60*(2), 69–83. https://doi.org/10.1016/S0376-6357(02)00078-5

Calsamiglia Blancafort, H. & Tusón, A. (1999). *Las cosas del decir: manual de análisis del discurso* (A. Tuson, Ed.). Ariel.

Campos, J. (1997). *Comedia: humor y sátira en el cine*. La Máscara.

Canga Sosa, M., & González Hortigüela, T. (2022). La interpretación como práctica textual: entre semiótica y psicoanálisis. *Signa (Madrid, Spain)*, (31), 293–313. https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.29762

Canini, L., Leonardi, R., & Benini, S. (2009). *Emotional identity of movies*. 1821–1824.

Carroll, N. (2005). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. A. Machado Libros.

Carter, M. (2014). *Myth of the Western: new perspectives on Hollywood's frontier narrative*. Edinburgh University Press. https://doi.org/10.1515/9780748685592

Casas, Q. (1994). *El 403wéstern. El género americano*. Paidós.

Casetti, F. (2009). *Cómo analizar un film* (F. Di Chio, Ed.; 1ª ed. En la Cole...). Paidós.

Cassirer, E. (1984). *Filosofía de la Ilustración* ([3ª ed. En españ...). Fondo de Cultura Económica.

Cawelti, J. (1976). *Adventures, Mystery And Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago University Press.

Cawelti, J. G. (1984). *The Six Guns Mystique* (2nd ed.). Bowling Green State University Popular Press.

Cervoni, J. (1992). *L'énonciation*. Presses Universitaires de France.

Chandler, C. (2003). *Nobody's perfect: Billy Wilder: a personal biography* (Simon & Schuster, Ed.). Pocket.

Chandler, R. (1996). *El simple arte de matar: (texto bilingüe)* (M. González de la Aleja, J. A. González López, & A. Gonzalo Ausín, Eds.). Universidad de León.

Cohan, S. (2002). *Hollywood musicals, the film reader* (S. Cohan, Ed.). Routledge.

Cohen, C. (2006). *El western: el cine americano por excelencia*. Paidós Ibérica.

Colón, P. S. (2008). El cine en el diván: teoría fílmica y psicoanálisis. *Revista de Medicina y Cine*, *4*(1), 4–11. https://revistas.usal.es/cinco/index.php/medicina_y_cine/article/view/109

Coma, J. (1987). *Luces y sombras del cine negro* (J. M. Latorre, Ed.; 2ª ed.). Dirigido por.

Coma, J. (1998). *Raíces profundas; ¡Qué bello es vivir!* Dirigido por.

Conde, J. A., Grödal, T., & Buckland, W. (2019). *Semióticas del cine y del audiovisual: nuevas tendencias*. Editorial Utadeo.

Cortázar, J. (n.d.). *El sentimiento de lo fantástico*. Retrieved February 7, 2024, from http://ciudadseva.com/texto/el-sentimiento-de-lo-fantastico/

Cortés, J. M. G. (1997). *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*. Anagrama.

Coseriu, E. (1999). *Lecciones de lingüística general* (2ª ed.). Gredos.

Costa, M., & Obeso, I. (2024). La empatía. Las claves neurológicas del comportamiento social. *National Geographic*.

Croce, B. (2021). *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general* (P. Aullón de Haro, J. García Gabaldón, & Á. Vegue y Goldoni, Eds.; nueva ed.). Instituto Juan Andrés de Comparatística y Globalización.

Crowe, C. (2002). *Conversaciones con Billy Wilder*. Alianza.

Crowe, R. (2025, September 29). El impactante cambio físico de Russell Crowe. *La Nación*. https://www.lanacion.com.ar/ 404 uture 404 s 404 n 404404 /personajes/el-impactante-cambio-fisico-de-russell-crowe-nid29092025/

Cuesta Abad, J. M., & Jiménez Heffernan, J. (2005). *Teorías literarias del siglo XX : una antología* (J. M. Cuesta Abad & J. Jiménez Heffernan, Eds.). Akal.

Custen, G. Frederick. (1992). *Bio/pics: how Hollywood constructed public history*. Rutgers University Press.

Damasio, A. R. (2009). *El error de Descartes: la emoción, la razón y el cerebro humano* (J. Ros, Ed.; 1ª ed., 6ª ed). Crítica.

Dante Alighieri. (2018). *De vulgari eloquentia = Sobre la elocuencia en lengua vulgar* (R. Pinto, Ed.). Cátedra.

Darwin, C. (1984). *La expresion de las emociones en el hombre y en los animales* (T.-R. Fernández, Ed.). Alianza.

Davidson, R. J., Scherer, K. R., & Goldsmith, H. Hill. (2003). Handbook of affective sciences / edited by Richard J. Davidson, Klaus R. Scherer, H. Hill Goldsmith. In *Affective sciences* (1st ed.). Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/oso/9780195126013.001.0001

Davis, M. (1983). Measuring individual differences in empathy: Evidence for a multidimensional approach. *Journal of Personality and Social Psychology*, *44*, 113–126. https://doi.org/10.1037/0022-3514.44.1.113

De Jong, P. H., & Merckelbach, H. (1998). Blood-injection-injury phobia and fear of spiders: Domain specific individual differences in disgust sensitivity. *Personality and Individual Differences*, *24*(2), 153–158.

Deleuze, G. (2001). *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*. Paidós.

Derrida, J., & Ronell, A. (1980). The Law of Genre. *Critical Inquiry*, *7*(1), 55–81.

Díez Taboada, J. M. (1965). Notas sobre un planteamiento moderno de la teoría de los géneros literarios. *Homenajes. Estudios de Filología Española II*.

Diller, W. W. (2000). *Film Genre 2000 – New Critical Essays* (W. W. Dixon, Ed.). State University of New York.

Domínguez Sánchez, F. J. (2010). La alegría, la tristeza y la ira. In *Psicología de la emoción* (pp. 267–338). Editorial Centro de Estudios Ramón Areces.

Ducrot, O. (2006). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (T. Todorov, Ed.; 24ª ed.). Siglo XXI.

Echart, P. (2005). *La comedia romántica de Hollywood de los aós 30 y 40*. Ediciones Cátedra.

Eco, U. (1989). *La estructura ausente: introducción a la semiótica* (4ª ed). Lumen.

Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Lumen.

Edurne Portela: "La carcajada de 'Ocho apellidos vascos' no es decente" | Cultura | EL PAÍS. (n.d.). Retrieved October 31, 2024, from https://elpais.com/cultura/2016/09/21/actualidad/1474472394_579399.html

Eichenbaum, B. (2012). La teoría del "método formal." In *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 31–76).

Eisenstein, S. M. (1995). *La forma del cine*. Siglo XXI Editores.

Ekman, P. (2017). El rostro de las emociones. *RBA Libros*.

Ekman, P., & Friesen, W. (1969). The Repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage and Coding. *Semiótica*, *1*(1), 49–98.

Ekman, P., & Friesen, W. W. (1978). *The Facial Action Coding System (FACS): A technique for the measument of facial movement*. Consulting Psychologists Press.

Fehr, B., & Russell, J. A. (1984). Concept or Emotion Viewed from a Prototype Perspective. *Journal of Experimental Psycology: General*, *113*(3), 464–486.

Fernández-Abascal, E. G. (2012). *Psicología de la emoción* (E. G. Fernández-Abascal, Ed.; 1ª ed., 3ª reimp.). Centro de Estudios Ramón Areces.

Feuer, J. (1992). *El musical de Hollywood*. Verdoux.

Floch, J. M. (1993). *Semiótica, marketing y comunicación: bajo los signos, las estrategias* (M. del R. Lacalle & M. F. Fernández, Eds.). Paidós.

Forgas, J. P. (1993). Affect, Appraisal and Action: Towards a Multiprocess Framework. In R. S. Wyer & T. K. Srull (Eds.), *Perspectives on anger and emotion. Advances in social cognition* (Vol. 6). Lawrence Erlbaum Associates.

Frank, N. (1946). Un 405 nouveau 405 genre policier: "L'Aventure criminelle." *L'Écran Français*, (61).

Frazer, J. G. (1989). *La rama dorada: magia y religión* (2ª ed.; 12ª reimpr.). Fondo de Cultura Económica.

Freedberg, D., & Gallese, V. (2007). Motion, emotion and empathy in esthetic experience. *Trends in Cognitive Sciences*, *11*(5), 197–203. https://doi.org/10.1016/j.tics.2007.02.003

Freud, S. (1970). *El chiste y su relación con lo inconsciente* (L. López Ballesteros y de Torres, Ed.; 2ª ed.). Alianza.

Friedman, L. D., Desser, David., Kozloff, Sarah., Nochimson, Martha., & Prince, S. (2014). *An introduction to film genres* (First edit). W.W. Norton & Company.

Frijda, N. (1986). *The Emotions*. Cambridge University Press.

Frye, N. (1990). *Anatomy of Criticism*. Penguin Books.

Gallagher, T. (2003). Shoot-Out at the Genre Corral: Problems in the "Evolution" of the Western. In B. K. Grant (Ed.), *Film Genre Reader III* (pp. 262–276). University of Texas Press.

Gallese, V. (2011). Embodied Simulation Theory: Imagination and Narrative. *Neuropsychoanalysis*, *13*(2), 196–200. https://doi.org/10.1080/15294145.2011.10773675

Gallese, V. (2017). Visions of the body. Embodied simulation and aesthetic experience. *Aisthesis. Pratiche, Linguaggi e Saperi Dell'estetico*, *10*(1), 41–50. https://doi.org/10.13128/Aisthesis-20902

Gallesse, V., & Guerra, M. (2019). *The Empathic Screen: Cinema and Neuroscience*. Oxford University Press.

García Berrio, Antonio., & Huerta Calvo, Javier. (1992). *Los géneros literarios: sistema e historia (una introducción)*. 274.

García Yebra, V. (1974). Introducción. In *Poética*. Gredos.

Garrido Gallardo, M. Á. (ed.). (1988). *Teoría de los géneros literarios* (M. Á. Garrido Gallardo, Ed.; Arco Libros).

Garrido Gutiérrez, I. (2000). *Psicología de la emoción*. Síntesis.

Garzón, M. (2024, January 10). *El extraño caso de la película que es líder de audiencia siempre que la emiten en televisión (y van decenas de veces)*. Sensacine. https://www.sensacine.com/noticias/cine/noticia-1000060008/

Gaut, B. (1999). Identification and Emotion. In C. R. Plantinga & G. M. Smith (Eds.), *Passionate views: film, cognition and emotion* (pp. 200–2016). The Johns Hopkins University Press.

Gaut, B. (2010). Empathy and Identification in Cinema. *Midwest Studies in Philosophy*, *34*(1), 136–157. https://doi.org/10.1111/J.1475-4975.2010.00211.X

Real Academia Española (n.d.) *Género | Diccionario de La Lengua Española, 23ª ed., [versión 23.8.1 en línea]*. Recuperado el 27 de octubre de 2025, de Diccionario de la Lengua Española. https://dle.rae.es/g%C3%A9nero?m=form

Genette, G. (1979). *Introduction a l'architexte*. Éditions du Seuil.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Taurus.

González Requena, J. (2007). *Clásico, manierista, postclásico: los modos del relato en el cine de Hollywwod* ([2ª ed.]). Castilla.

Gosselin, P., & Simard, J. (1999). Children's knowledge of facial expressions of emotions: Distinguishing fear and surprise. *The Journal of Genetic Psychology: Research and Theory on Human Development*, *160*(2), 181–193.

Grant, B. K. (1995). *Filme Genre Reader II*. University of Texas Press.

Grant, B. K. (2003). *Film Genre Reader III* (Barry Keit Grant, Ed.). University of Texas Press.

Grant, B. K. (2007). *Film Genre: From Iconography To Ideology*. Wallflower Press.

Grant, B. K. (2012). *Film Genre Reader IV* (B. K. Grant, Ed.). University of Texas Press.

Grant, B. K. (2023). *Film Genre – The Basics*. Routledge.

Greenacre, M. (2008). *La práctica del análisis de correspondencias*. Fundación BBVA.

Greenacre, M., & Blasius, J. (1994). *Correspondence Analysis in the Social Sciences*. Academic Press.

Greimas, A. J. (1982). *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (E. Ballón Aguirre & H. Campodónico Carrión, Eds.). Gredos.

Greimas, A. J. (1987). *Semántica estructural: investigación metodológica* (A. de la Fuente, Ed.). Gredos.

Greimas, A. J. (1991ª). *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Tomo II* (E. Ballón Aguirre & H. Campodónico Carrión, Eds.). Gredos.

Greimas, A. J. (1991b). *Sémiotique des passions: des états de choses aux états d'âme* (J. Fontanille, Ed.). Editions du Seuil.

Grimal, P. (1985). La théorie des genres littéraires dans l'"Art Poétique" d'Horace. In *Los géneros literarios: actes del VII Simposi d_Éstudis Classics 21-24 de Març de 1983* (pp. 7–20).

Grödal, T. (1999). Emotions, Cognitions, and Narrative Patterns in Film. In *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion* (pp. 127–145). The Johns Hopkins University Press.

Grödal, T. (2006). The PECMA Flow: A General Model of Visual Aesthetics. *Film Studies*, *8*(1), 1–11. https://doi.org/10.7227/FS.8.3

Grödal, T. (2009). *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture and Film*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195371314.001.0001

Grödal, T. (2011). Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition. *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*, 1–320. https://doi.org/10.1093/ACPROF:OSO/9780198159834.001.0001

Grödal, T. (2017). How film genres are a product of biology, evolution and culture-an embodied approach. *Humanities & Social Sciences Communications*, *3*(1), 1–8. https://doi.org/10.1057/palcomms.2017.79

Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. Crítica.

Halliday, M. A., & Hasan, R. (1985). *Language, context, and text: aspects of language in a social-semiotic perspective*. Deakin University.

Hård, A., Sivik, L., & Tonnquist, G. (1996). NCS, natural color system—From concept to research and applications. Part I. *Color Research & Application*, *21*, 180–205. https://doi.org/10.1002/(SICI)1520-6378(199606)21:3%3c180::AID-COL2%3e3.0.CO;2-O

Hegel, G. W. F. (2007). *Lecciones sobre la estética*. Akal.

Heredero, C. F. & Santamarina, A. (1996). *El cine negro: maduración y crisis de la escritura clásica*. Paidós.

Hernadi, P. (1972). *Beyond Genre. New Directions in Literary Classification*. Cornell University Press.

Ho, K. (2011). *Movies ' Genres Classification by Synopsis*. https://api.semanticscholar.org/CorpusID:9398158

Hoffman, M. L. (1992). La aportación de la empatía a la justicia y al juicio moral. In N. Eisenberg & J. Strayer (Eds.), *La empatía y su desarrollo* (pp. 59–93). Biblioteca de Psicología. Desclée de Brower.

Hoffmann, E. T. A. (2001). *El hombre de la arena* (S. Freud, C. Bravo-Villasante, & L. López-Ballesteros y de Torres, Eds.; 3ª ed.). Jose J. de Olañeta.

Howell, S. (1984). *Society and Cosmos: Chewong of Peninsular Malaysia*. Oxford University Press.

Huerta Floriano, M. A. (2005). *Los géneros cinematográficos: usos en el cine español (1994-1999)*. Publicaciones Universidad Pontificia.

Huerta Floriano, M. A. (2019). *Los géneros cinematográficos: una introducción*. Tirant Humanidades.

IMDb | Genres. (n.d.). Retrieved November 17, 2025, from https://help.imdb.com/article/contribution/titles/genres/GZDRMS6R742JRGAG?ref_=helpms_helpart_inline#

IMDb | Help. (n.d.). Retrieved March 10, 2025, from https://help.imdb.com/article/contribution/titles/genres/GZDRMS6R742JRGAG#

Infografía: Así han cambiado las preocupaciones de los españoles desde los años 80 | Público. (n.d.). Retrieved October 31, 2024, from https://m.publico.es/columnas/110606394683/strambotic-infografia-asi-han-cambiado-las-preocupaciones-de-los-espanoles-desde-los-anos-80/amp

Isidoro. (2004). *Etimologías* (J. Oroz Reta, M. A. Marcos Casquero, & M. C. Díaz y Díaz, Eds.; Ed. Bilingüe). Biblioteca de Autores Cristianos.

Izard, C. E. (1991). *The psychology of emotions*. Plenum Press. https://doi.org/10.1007/978-1-4899-0615-1

Jakobson, R. (1963). *Essais de linguistique générale* (N. Ruwet, Ed.). Les Editions de Minuit.

Jauss, H. R. (1986ª). *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética* (J. Siles & E. M. Fernández Palacios, Eds.). Taurus.

Jauss, H. R. (1986b). Litérature mediévale et théorie des genres. In *Théorie des genres*. Éditions du Seuil.

Jauss, H. R. (2002). *Pour une esthétique de la réception* (C. Maillard & J. Starobinski, Eds.). Gallimard.

Kaminski, M. (2008). *The Secret Story of Star Wars*. Legacy Books Press.

Kaminsky, S. (1974). *American Film Genres: Approaches to a Critical Theory of Popular Film*. Dayton, Ohio: Pflaum Pub.

Kaminsky, S. M. (1972). The Samurai Film and the Western. *Journal of Popular Film*, *1*(4), 312–324. https://doi.org/10.1080/00472719.1972.10661669

Keltner, Dacher., Oatley, Keith., & Jenkins, J. M. (2013). *Understanding Emotions*. J. Wiley & Sons.

Kerbrat Orecchioni, C. (1980). *L'énonciation de la subjetivité dans le langage*. Armand Colin.

King, S. (2016). *Danza macabra* (O. Palmer Yáñez & J. Palacios, Eds.; 2ª ed.). Valdemar.

Kitses, J. (2008). *Horizon's West: Directing the Western rom John Ford to Clint Eastwood*. British Film Institute.

Kleinginna, P. R., & Kleinginna, A. M. (1981). A categorized list of emotion definitions, with suggestions for a consensual definition. *Motivation and Emotion*, *5*(4), 345–379. https://doi.org/10.1007/BF00992553

Kohler, P. (1938). Contribution à une philosophie des genres. *Helicon*, *I*, 233–244.

Koopman, E. M. E. (2015). Empathic reactions after reading: The role of genre, personal factors and affective responses. *Poetics*, *50*, 62–79. https://doi.org/10.1016/J.POETIC.2015.02.008

Korai, M., Bauk, A., & Sindhi, A. (2021). Movie Genre Classification from RGB Movie Poster Image Using Deep Feed-forward Network. *Yanbu Journal of Engineering and Science*, *18*. https://doi.org/10.53370/001c.29615

Kumar, S., Kumar, N., Dev, A., & Naorem, S. (2022). Movie genre classification using binary relevance, label powerset, and machine learning classifiers. *Multimedia Tools and Applications*, *82*, 1–24. https://doi.org/10.1007/s11042-022-13211-5

Lacan, J. (2009). *Escritos I* (T. Segovia, Ed.; 3ª) [Book]. Siglo XXI.

Lacasse, A. (1995). Sur la notion de genre au cinéma. *Iris*, (20).

Lang, P. J. (1994). The motivational organization of emotion: Affect-reflex connections. In N. E. Van de Poll, S. H. M. Van Goozen, & J. A. Sergeant (Eds.), *Emotions: Essays on emotion theory* (pp. 61–93). Lawrence Erlbaum Associates.

Lang, P. J., Bradley, M. M., & Cuthbert, B. N. (1990). Emotion, attention, and the startle reflex. *Psychological Review*, *97*(3), 377–395. https://doi.org/10.1037/0033-295X.97.3.377

Lang, P. J., Greenwald, M. K., Bradley, M. M., & Hamm, A. O. (1993). Looking at pictures: Affective, facial, visceral, and behavioral reactions. *Psychophysiology*, 261–273.

Langford, B. (2005). Film Genre. In *Hollywood and Beyond*. Edinburgh University Press. https://doi.org/doi:10.1515/9781474470131

Lasswell, H. D. (1948). *The Structure and Function of Communication in Society*. Harper & Bros.

Latorre, J. M. (1987). *El cine fantástico*. Fabregat.

Latorre, J. M. (1994). *Blade Runner; Amarcord*. Dirigido por.

Lázaro Carreter, F. (1986). *Estudios de poética: (la obra en sí)* (2ª ed., reimpr.). Taurus.

Lazarus, R. S. (1986). *Estrés y procesos cognitivos* (S. Folkman, Ed.). Martínez Roca.

LeDoux, J. E. (1999). *El cerebro emocional* (2ª ed). Planeta.

Leutrat, J.-L., & Liandrat-Guigues, S. (1990). *Les Cartes de l'Ouest. Un genre cinématographique: le western*. A. Colin.

Madsen, A. (1968). *Billy Wilder*. Martin Secker & Warburg.

Marañón, Gregorio. (1985). Contribución al estudio de la acción emotiva de la adrenalina. *Studies in Psychology*, *6*(21), 75–89. https://doi.org/10.1080/02109395.1985.10821419

Marina, J. A. & López Penas, M. (2002). *Diccionario de los sentimientos* (2ª ed. En "Compactos"). Anagrama.

Marks, I. M. (1975). *Fears and phobias*. Heinemann Medical.

Martín Díaz, M. D. (2010). La sorpresa, el asco y el miedo. In *Psicología de la emoción* (pp. 221–265). Editorial Centro de estudios Ramón Areces.

Martín Díaz, M. D., Domínguez Sánchez, F. J., & Férnández Abascal, E. (2013). La hostilidad, el humor, la felicidad y el amor. In *Psicología de la emoción* (pp. 373–430). Editorial Centro de Estudios Ramón Areces.

Mauss, M. (2001). *A general theory of magic* (R. Brain & D. F. Pocock, Eds.). Routledge.

McDougall, W. (2013). *An Introduction to Social Psychology*. Hardpress Publishing.

McKee, R. (2002). *El guión: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones* (1ª ed.). Alba.

Mead, M. (2006). *Sexo y temperamento en tres sociedades primitivas* (I. Malinow, Ed.). Paidós.

Merrian-Webster. (n.d.). *Genre | Merrian-Webster Dictionary*. Retrieved January 31, 2026, from https://www.merriam-webster.com/dictionary/genre

Mestre Escrivá, V., & Samper García, P. (1997). Empatía en la teoría de la personalidad: G. Allport y los estudios actuales sobre el tema. *Revista de Historia de La Psicología*, *18*(1–2), 191–203.

Metz, C. (1971). *Langage et cinéma*. Larousse.

Metz, C. (2001). *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Paidós.

Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine. 1, 1964-1968*. Paidós.

Miret, R. (2009). *Películas clave del cine musical* (C. Balagué & A. Gorina, Eds.). Robinbook.

Moine, R. (2002). *Les genres du cinéma*. Nathan.

Moliner, M. (1999). *Diccionario de uso del español* (2ª ed., 2ª reimp.). Gredos.

Monterde, J. E. (2002). El wéstern como lucha de clases. *Dirigido*, *315*, 58–61.

Moreno, F. Á. (2010). *Teoría de la literatura de ciencia ficción: poética y retórica de lo prospectivo*. Portal Editions.

Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Paidós.

Muñoz, J. (2006). Horacio. Arte poética (Epístola a los Pisones). *Studium Veritatis*, *5*, 221–249. https://doi.org/10.35626/sv.8-9.2006.167

Muñoz Vera, Marcos. (2017). *It's showtime!: 50 títulos esenciales del cine musical* (1st ed.). Editorial UOC.

Munsó, J. (2006). *Diccionario del cine musical*. T&B Editores.

Neale, S. (1980). *Genre*. British Film Institute.

Neale, S. (1990). Questions of genre. *Screen*, *31*(1), 45–66. https://doi.org/10.1093/screen/31.1.45

Nunes, I. (2020). Finding Emotions in Screenplays for Genre Classification. *Proceedings of the 15th Doctoral Symposium in Informatics Engineering*, 56–61.

Oatley, K. (1994). A taxonomy of the emotions of literary response and a theory of identification in fictional narrative. *Poetics*, *23*(1), 53–74. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/0304-422X(94)P4296-S

Oatley, K., & Gholamain, M. (1997). Emotions and Identification: Connections Between Readers and Fiction. In *Emotion and the Arts* (pp. 263–282). Oxford University Press.

Oatley, K., & Johnson-Laird, P. (1987). Towards A Cognitive Theory of Emotions. *Cognition and Emotion*, *1*, 29–50. https://doi.org/10.1080/02699938708408362

O'Brien, C. (1996). Film Noir in France: Before the Liberation. *Iris*, (21), 7–20.

Öhman, A. (1994). The Psychophisiology of Emotion: Evolucionary and Non Conscious Origin. In P. Eelen, P. Bertelson, & D. d'Ydewalle (Eds.), *Current advances in Psychological Science: An International Perspective* (pp. 197–227). Lawrence Erlbaum Associates.

Ortony, A., Clore, G. L., & Collins, A. (1996). *La estructura cognitiva de las emociones*. Siglo XXI.

Osgood, C. Egerton., Suci, G. J., & Tannenbaum, P. H. (1976). *La medida del significado*. 350.

Panksepp, J. (1998). *Affective Neuroscience: The Foundations of Human and Animal Emotions*. Oxford University Press.

Papps, B. P., & O'Carroll, R. E. (1998). Extremes of self-esteem and narcissism and the experience and expression of anger and aggression. *Aggressive Behavior*, *24*(6), 421–438.

Pavis, P. (2002). *Diccionario del teatro: dramaturgia, 411estética, semiología*. Paidós.

Persson, P. (2003). *Understanding cinema: a psychological theory of moving imagery*. Cambridge University Press.

Piotrovski, A. (1998). Hacia una teoría de los cine-géneros. In F. Albèra (Ed.), *Los formalistas rusos y el cine* (pp. 139–156). Paidós.

Plantinga, C. R. (1999). The Scene of Empathy and Human Face on Film. In C. R. Plantinga & G. M. Smith (Eds.), *Passionate views: film, cognition, and emotion* (pp. 239–256). The Johns Hopkins University Press.

Plantinga, C., & Smith, G. M. (Ed.) (2022). *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion*. Johns Hopkins University Press. https://doi.org/10.56021/9780801860102.

Platón. (2007). *Diálogos* (Vol. 13B). Editorial Porrúa.

Plutchik, R. (1980). Emotions: A general psychoevolutionary theory. In P. Ekman & K. R. Scherer (Eds.), *Approaches to Emotion*. Lawrence Earlbaum Associates.

Propp, V. (1987). *Morfología del cuento: seguida de Las transformaciones de los cuentos maravillosos* (E. Mélétinski, Ed.; 7ª ed.). Fundamentos.

Qaisar, S. M. (2020). Sentiment Analysis of IMDb Movie Reviews Using Long Short-Term Memory. *2020 2nd International Conference on Computer and Information Sciences, ICCIS 2020*. https://doi.org/10.1109/ICCIS49240.2020.9257657

Radcliffe, A. (1826). On the Supernatual in Poetry. *New Monthly Magazine*, *16*(1), 145–152.

Raible, W. (1990). ¿Qué son los géneros? In *Teoría de los géneros literarios* (pp. 303–339). Arco/Libros.

Real Academia Española. (n.d.). *Género | Diccionario de la lengua española, 23ª ed., [versión 23.8.1 en línea]*. Retrieved April 30, 2025, from https://dle.rae.es/g%C3%A9nero?m=form

Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Páginas de Espuma.

Roas, D. (2019). El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación. *Revista de Literatura*, *81*(161), 29–56. https://doi.org/10.3989/REVLITERATURA.2019.01.002

Roas, D., & Alazraki, J. (2001). *Teorías de lo fantástico* (D. Roas & J. Alazraki, Eds.). Arco/Libros.

Roch, E. (2008). *Películas clave del cine belico* (M. Delgado, Ed.). Robinbook.

Rosch, E. (1973). On the internal structure of perceptual and semantic categories. In T. E. Moore (Ed.), *Cognitive Development and the Acquisition of Language* (pp. 111–144). Academic Press.

Rosch, E., & Lloyd, B. B. (Eds.) (1978). *Cognition and categorization*. Lawrence Erlbaum.

Roseman, I., Antoniou, A., & Jose, P. (1996). Appraisal Determinants of Emotions: Constructing a More Accurate and Comprehensive Theory. *Cognition & Emotion*, *10*, 241–278. https://doi.org/10.1080/026999396380240

Rozin, P., & Fallon, A. (1987). A Perspective on Disgust. *Psychological Review*, *94*, 23–41. https://doi.org/10.1037//0033-295X.94.1.23

Rozin, P., Haidt, J., & Mccauley, C. (2005). Disgust: The Body and Soul Emotion. In *Handbook of Cognition and Emotion* (pp. 429–445). https://doi.org/10.1002/0470013494.ch21

Ruch, W. (1995). Will the real relationship between facial expression and affective experience please stand up: The case of exhilaration. *Cognition and Emotion*, *9*(1), 33–58. https://doi.org/10.1080/02699939508408964

Ruiz Jiménez, E. (2025, May 1). Bienvenidos a la era del musical deprimente: el cine canta ante el drama y el apocalipsis. *El País*. https://elpais.com/cultura/2025-05-01/bienvenidos-a-la-era-del-musical-deprimente-el-cine-canta-ante-el-drama-y-el-apocalipsis.html

Sadoul, G. (1972). *Dictionary of Film Makers* (P. Morris, Ed.). University of California Press.

Salway, A., & Graham, M. (2003). Extracting information about emotions in films. *Proceedings of the ACM International Multimedia Conference and Exhibition*, 299–302. https://doi.org/10.1145/957052.957076

Sánchez Hernández, M. E., & Huerta Floriano, M. Á. (2021). *La narrativa cómica a partir del origen ritual de los géneros*. Universidad Pontifica de Salamanca.

Sánchez Noriega, J. L. (2002). *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Alianza.

Sanders, J. (2009). *The Film Genre Book*. Leiton Buzzard: Auteur.

Santos Fontela, C. (1973). *El musical americano*. Akal.

Saussure, F. de. (1994). *Curso de lingüística general* (A. Alonso, Ed.; 1ª ed., 5ª reimp.). Alianza.

Schachter, S., & Singer, J. (1962). Cognitive, social, and physiological determinants of emotional state. *Psychological Review*, *69*(5), 379–399.

Schaeffer, J.-M. (1988). Del texto al género. In *Teoría de los géneros literarios* (pp. 155–179). Arco/Libros.

Schaeffer, J.-M. (2006). *¿Qué es un género literario?* (J. Bravo Castillo & N. Campos Plaza, Eds.). Akal.

Schatz, T. (1976). American Film Genres. *Cinema Journal*, *15*(2).

Schatz, T. (1981). Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System. In *Theatre Journal* (Number 2). Random House. https://doi.org/10.2307/3207477

Scherer, K. R. (1984). On the nature and function of emotion: a component process approach. In *Approaches to Emotion* (pp. 293–318). Lawrence Erlbaum Associates.

Scherer, K. R. (1988). *Facets of Emotion*. Lawrence Erlbaum Associates.

Scherer, K. R. (1990). Stress et coping: 413nouvelles413 approaches. *Cahiers Psychiatriques Genevois*, *9*, 147–154.

Scherer, K. R., & Ekman, Paul. (2009). *Approaches to emotion*. Psychology Press.

Scherer, K. R., & Ekman, Paul. (2014). *On the Nature and Function of Emotion: A Component Process Approach*. 293–317. https://doi.org/10.4324/9781315798806-18

Scholes, R. (1974). *Structuralism in Literature: An Introduction*. Yale University Press.

Schrader, P. (1997). Notes On Film Noir. In B. K. Grant (Ed.), *Film Genre Reader II* (pp. 213–226). Texas University Press.

Schwering, S., Ghaffari-Nikou, N., Zhao, F. O., Niedenthal, P., & MacDonald, M. (2021). Exploring the Relationship Between Fiction Reading and Emotion Recognition. *Affective Science*, *2*. https://doi.org/10.1007/s42761-021-00034-0

Searle, J. (1974). *Actos de habla*. Cátedra.

Sebeok, T. A. (1974). *Estilo del lenguaje* (Edward. Stankiewicz, Ed.). Cátedra.

Seco, M., Andrés, O., & Ramos, G. (2005). *Diccionario del español actual* (O. Andrés & G. Ramos, Eds.; 1ª ed., 3ª reimpr.). Aguilar.

Seligman, M. E. P. (1991). *Indefensión: en la depresión, el desarrollo y la muerte* (L. Aguado Aguilar, Ed.). Debate.

Shaukat, Z., Zulfiqar, A. A., Xiao, C., Azeem, M., & Mahmood, T. (2020). Sentiment analysis on IMDB using lexicon and neural networks. *SN Applied Sciences*, *2*(2), 1. https://doi.org/10.1007/s42452-019-1926-x

Shklovski, V. (2012). El arte como artificio. In *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 77–98). Biblioteca nueva.

Shklovskii, V. B. (2021). *Sobre arte y literatura*. Ediciones Asimétricas.

Silva, V. M. de A. e. (2005). *Teoría de la literatura* (1ª ed., 12ª reimp.). Gredos.

Simsolo, N. (2007). *El cine negro: pesadillas verdaderas y falsas* (A. Martorell Linares, Ed.). Alianza.

Small, E. (1979). Literary and Film Genres: Toward a Taxonomy of Film. *Literature Film Quarterly*, *7*(4).

Smith, C., & Ellsworth, P. (1985). Patterns of Cognitive Appraisal in Emotion. *Journal of Personality and Social Psychology*, *48*, 813–838. https://doi.org/10.1037//0022-3514.48.4.813

Smith, G. M. (2003). *Film structure and the emotion system*. Cambridge University Press.

Smith, M. (2022). *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/oso/9780198871071.001.0001

Spang, Kurt. (1993). *Géneros literarios*. Editorial Síntesis.

Staiger, E. (1966). *Conceptos fundamentales de poética* (J. Ferreiro Alemparte, Ed.). Rialp.

Stam, R. (2001). *Teorías del cine: una 413introducción413413*. Paidós.

Stein, N., Trabasso, T., & Liwag, M. (1993). The representation and organization of emotional experience: Unfolding the emotion episode. In M. Lewis & J. M. Haviland (Eds.), *Handbook of emotions* (pp. 279–300). The Guilford Press.

Stempel, W.-D. (1988). Aspectos genéricos de la recepción. In *Teoría de los géneros literarios*. Arco/Libros.

Stotland, E. (1969). Exploratory Investigations of Empathy. *Advances in Experimental Social Psychology*, *4*I, 271–314. https://doi.org/10.1016/S0065-2601(08)60080-5

Sunstein, C. R. (2001). *Republic.com*. Princeton University Press.

Tan, E., & Frijda, N. (1999). Sentiment in film viewing. *Communication Research – COMMUN RES*.

Tan, E. S. (1996). *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*. Routledge.

Tarantino, Q. (n.d.). *Tarantino Plays the Audience Like an Orchestra*. Retrieved December 22, 2025, from https://www.youtube.com/shorts/TFtVD1lY1eo

Tellenbach, H. (1976). *Melancolía: visión histórica del problema, endogeneidad, tipología, patogenia clínica*. Ediciones Morata.

Thompson, R. A. (1992). Empatía y comprensión emocional: el desarrollo temprano de la empatía. In N. Eisenberg & J. Strayer (Eds.), *La empatía y su desarrollo* (pp. 133–162).

Tinianov, J. (2012). Sobre la evolución literaria. In *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 123–139). Biblioteca nueva.

Todorov, T. (1974). *Introducción a la literatura fantástica* (5ª reimpr.). Editorial Tiempo Contemporáneo.

Todorov, T. (1988). El origen de los géneros. *Teoría de Los Géneros Literarios* /, 31–48.

Tomachevski, B. (1982). *Teoría de la literatura*. Akal.

Tomachevski, B. (2012). Temática. In *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 271–314). Biblioteca nueva.

Tomkins, S. (1963). *Affect, imagery, consciousness: II. The Negative Affects*. Springer.

Tomkins, S. (1984). Affect theory. In P. Ekman & K. R. Scherer (Eds.), *Approaches to Emotion* (pp. 163–196). Lawrence Earlbaum Associates.

Topal, K., & Ozsoyoglu, G. (2017). Emotional classification and visualization of movies based on their IMDb reviews. *Information Discovery and Delivery*, *45*, 0. https://doi.org/10.1108/IDD-05-2017-0045

Trías, E. (2009). *Creaciones filosóficas. 1, Ética y estética*. Galaxia Gutenberg.

Truby, J. (2022). *The Anatomy of Genres* (1st ed.). Picador.

Truffaut, F. (2011). *El cine según Hitchcock* (H. Scott, Ed.; 5ª ed., reimpr). Alianza.

Van Tieghen, P. (1938). La question des genres literaires. *Helicon*, *I*, 95–101.

Vernet, M. (1980). Genre. In J. Collet, M. Marie, D. Percheron, J.-P. Simon, & M. Vernet (Eds.), *Lectures du film* (pp. 108–114). Albatros.

Wang, H. L., & Cheong, L. F. (2006). Affective understanding in film. *IEEE Transactions on Circuits and Systems for Video Technology*, *16*(6), 689–704. https://doi.org/10.1109/TCSVT.2006.873781

Wellek, R., & Warren, A. (1974). *Teoría Literaria*. Gredos.

Wittgenstein, Ludwig. (2021). *Investigaciones filosóficas* (J. Padilla Gálvez, Ed.; 2nd ed.). Editorial Trotta.

Wood, R. (2004). Ideology, genre, auteur. In L. Brady & M. Cohen (Eds.), *Film Theory and Critcism*. Oxford University Press.

Wright, J. H. (2003). Genre Films and the Status Quo. In B. K. Grant (Ed.), *Filme Genre Reader III* (pp. 42–50). University of Texas Press.

Wright, W. (1975). *Six guns and society: a structural study of the Western*. University of California Press.

Wunderlich. (1971). Pragmatik, Spreschsituation, Deixis. *LiLi*, (1), 153–190.

Yadav, A., & Vishwakarma, D. K. (2020). A unified framework of deep networks for genre classification using movie trailer. *Applied Soft Computing.*, *96*, 106624. https://doi.org/10.1016/j.asoc.2020.106624

Yartz, A. R., & Hawk, L. W. (2002). Addressing the specificity of affective startle modulation: fear versus disgust. *Biological Psychology*, *59*(1), 55–68. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/S0301-0511(01)00121-1

Yenter, A., & Verma, A. (2017). Deep CNN-LSTM with combined kernels from multiple branches for IMDb review sentiment analysis. *2017 IEEE 8th Annual Ubiquitous Computing, Electronics and Mobile Communication Conference, UEMCON 2017*, *2018-January*, 540–546. https://doi.org/10.1109/UEMCON.2017.8249013

Zadeh, L. A. (1965). Fuzzy sets. *Information and Control*, *8*(3), 338–353. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/S0019-9958(65)90241-X

Zhang, F., Qingtao, Z., Lu, L., & Li, Y. (2021). Sentiment analysis of movie reviews based on deep learning. *Journal of Physics: Conference Series*, *1754*, 012234. https://doi.org/10.1088/1742-6596/1754/1/012234

Zhou, H., Hermans, T., Karandikar, A., & Rehg, J. (2010). *Movie Genre Classification via Scene Categorization*. https://doi.org/10.1145/1873951.1874068

Zillmann, D. (1991). Empathy: Affect From Bearing Witness to the Emotions of Others. In D. Zillmann & J. Bryant (Eds.), *Reception and Reaction Processes* (pp. 135–168). Lawrence Earlbaum Associates.

Zizek, S. (2015). *Acontecimiento* (R. Vicedo, Ed.; 2ª ed). Sexto Piso.

Zumalde, I. (2011). *La experiencia fílmica*. Cátedra.

Zumthor, P. (1972). *Essai de poétique médiévale*. Editions du Seuil.

REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS

Adamson, A., & Jenson, V. (Directores). (2001). *Shrek* [Película]. DreamWorks Animation.

Akerman, C. (Directora). (1975). *Jeanne Dielman, 23, Quai de Commerce, 1080 Bruxelles* [Película]. Paradise Films; Unité Trois.

Aldrich, R. (Director). (1962). *What Ever Happened to Baby Jane?* [¿Qué fue de Baby Jane?] [Película]. Warner Bros.

Alfredson, T. (Director). (2008). *Låt den rätte komma in / Let the Right One In* [Déjame entrar] [Película]. EFTI.

Allen, W. (Director). (1975). *Love and Death* [La última noche de Boris Grushenko] [Película]. Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions.

Allen, W. (Director). (1985). *The Purple Rose of Cairo* [La rosa púrpura del Cairo] [Película]. Orion Pictures.

Allen, W. (Director). (1987). *September* [Septiembre] [Película]. Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions; Orion Pictures.

Allers, R., & Minkoff, R. (Directores). (1994). *The Lion King* [El rey león] [Película]. Walt Disney Pictures.

Almodóvar, P. (Director). (1984). *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* [Película]. El Deseo.

Almodóvar, P. (Director). (1988). *Mujeres al borde de un ataque de nervios* [Película]. El Deseo.

Almodóvar, P. (Director). (1990). *¡Átame!* [Película]. El Deseo.

Almodóvar, P. (Director). (1997). *Carne trémula* [Película]. El Deseo; Ciby 2000.

Almodóvar, P. (Director). (1999). *Todo sobre mi madre* [Película]. El Deseo.

Almodóvar, P. (Director). (2002). *Hable con ella* [Película]. El Deseo.

Almodóvar, P. (Director). (2004). *La mala educación* [Película]. El Deseo.

Almodóvar, P. (Director). (2006). *Volver* [Película]. El Deseo.

Almodóvar, P. (Director). (2009). *Los abrazos rotos* [Película]. El Deseo.

Almodóvar, P. (Director). (2011). *La piel que habito* [Película]. El Deseo; Blue Lake Entertainment; FilmNation Entertainment.

Almodóvar, P. (Director). (2013). *Los amantes pasajeros* [Película]. El Deseo.

Almodóvar, P. (Director). (2016). *Julieta* [Película]. El Deseo.

Almodóvar, P. (Director). (2019). *Dolor y gloria* [Película]. El Deseo.

Almodóvar, P. (Director). (2021). *Madres paralelas* [Película]. El Deseo.

Altman, R. (Director). (1973). *The Long Goodbye* [El largo adiós] [Película]. ABC Circle Films; Lion's Gate Films; United Artists.

Amenábar, A. (Director). (1996). *Tesis* [Película]. Las Producciones del Escorpión; Sogetel.

Amenábar, A. (Director). (1997). *Abre los ojos* [Película]. Las Producciones del Escorpión; Sogecine.

Amenábar, A. (Director). (2001). *The Others* [Los otros] [Película]. Las Producciones del Escorpión; Sogecine; Cruise-Wagner Productions.

Amenábar, A. (Director). (2004). *Mar adentro* [Película]. Sogecine; Himenóptero; UGC Images.

Amenábar, A. (Director). (2009). *Agora* [Ágora] [Película]. Telecinco Cinema; Mod Producciones.

Amenábar, A. (Director). (2015). *Regression* [Regresión] [Película]. Mod Entertainment; Himenóptero.

Anderson, P. T. (Director). (2007). *There Will Be Blood* [Pozos de ambición] [Película]. Paramount Vantage.

Anderson, W. (Director). (2014). *The Grand Budapest Hotel* [El gran hotel Budapest] [Película]. American Empirical Pictures; Indian Paintbrush.

Anno, H., & Tsurumaki, K. (Directores). (1997). *Neon Genesis Evangelion: The End of Evangelion* [Película]. Gainax; Production I.G.

Anspaugh, D. (Director). (1993). *Rudy* [Rudy. Reto a la gloria] [Película]. TriStar Pictures.

Antonioni, M. (Director). (1975). *Professione: Reporter* [El reportero] [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Aronofsky, D. (Director). (2000). *Requiem for a Dream* [Película]. Thousand Words; Protozoa Pictures.

Aronofsky, D. (Director). (2008). *The Wrestler* [El luchador] [Película]. Protozoa Pictures; Wild Bunch; Vertigo Films.

Aronofsky, D. (Director). (2022). *The Whale* [La 418ballena418] [Película]. A24; Protozoa Pictures.

Arzner, D., & Cukor, G. (Directores). (1930). *The Royal Family of Broadway* [Película]. Paramount Pictures.

Ashby, H. (Director). (1971). *Harold and Maude* [Harold y Maude] [Película]. Paramount Pictures.

Aster, A. (Director). (2018). *Hereditary* [Película]. A24; PalmStar Media; Finch Entertainment; Windy Hill Pictures.

Attenborough, R. (Director). (1982). *Gandhi* [Película]. Indo-British Films; Goldcrest Films; International Film Investors.

Audiard, J. (Director). (2024). *Emilia Pérez* [Película]. Why Not Productions; Page 114; Pathé; France 2 Cinéma; Saint Laurent Productions.

Avildsen, J. G. (Director). (1976). *Rocky* [Película]. Chartoff-Winkler Productions; United Artists.

Bacon, L. (Director). (1933). *42nd Street* [La calle 42] [Película]. Warner Bros.

Balagueró, J. (Director). (2009). *[REC]²* [Película]. Filmax.

Balagueró, J. (Director). (2011). *Mientras duermes* [Película]. Filmax; Antena 3 Films.

Balagueró, J., & Plaza, P. (Directores). (2007). *[REC]* [Película]. Filmax.

Bancroft, T., & Cook, B. (Directores). (1998). *Mulan* [Mulán] [Película]. Walt Disney Pictures; Walt Disney Feature Animation.

Bardem, J. A. (1956). (Director). *Calle Mayor* [Película]. Suevia Films; Play Art; Iberia Films.

Barratier, C. (Director). (2004). *Les choristes* [Los chicos del coro] [Película]. Galatée Films; Vega Film; France 2 Cinéma; Pathé; Novo Arturo Films; Canal+.

Bayona, J. A. (Director). (2007). *El orfanato* [Película]. Rodar y Rodar; Telecinco Cinema.

Bayona, J. A. (Director). (2012). *The Impossible* [Lo imposible] [Película]. Apaches Entertainment; Telecinco Cinema.

Bayona, J. A. (Director). (2016). *A Monster Calls* [Un monstruo viene a verme] [Película]. Apaches Entertainment; Telecinco Cinema.

Bayona, J. A. (Director). (2023). *Society of the Snow* [La sociedad de la nieve] [Película]. Misión de Audaces Films; Netflix; El Arriero Films.

Beaumont, H. (Director). (1929). *The Broadway Melody* [La melodía de Broadway] [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.

Becker, J. (Director). (1960). *Le trou* [La evasión] [Película]. Filmsonor; Play Art; Titanus.

Benigni, R. (Director). (1997). *La vita è bella* [La vida es bella] [Película]. Melampo Cinematografica.

Benioff, D.; Weiss, D. B. (Director). (2011–2019). *Game of Thrones* [Juego de tronos]. [Serie]. HBO Entertainment; Television 360; Grok! Studio; Startling Television.

Bennett, C. & Marton, A. (Director). (1950). *King Solomon's Mines* [Las minas del rey Salomón] [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Bergman, I. (Director). (1957). *Smultronstället* [Fresas salvajes] [Película]. Svensk Filmindustri (SF).

Besson, L. (Director). (1994). *Léon: The Professional* [El profesional] [Película]. Gaumont.

Bird, B. (Director). (1999). *The Iron Giant* [El gigante de hierro] [Película]. Warner Bros. Animation.

Bird, B. (Director). (2007). *Ratatouille* [Película]. Pixar Animation Studios.

Blanco, J., Abad, J. & Martínez, M. (Directores). (2009). *Planet 51* [Película]. Ilion Animation Studios; HandMade Films.

Bogdanovich, P. (Director). (1972). *What's Up, Doc?* [¿Qué me pasa, doctor?] [Película]. Warner Bros.

Bogdanovich, P. (Director). (1973). *Paper Moon* [Luna de papel] [Película]. Paramount Pictures.

Bong, J.-ho (Director). (2003). *Salinui chueok* [Memories of Murder / Crónica de un asesino en serie] [Película]. CJ Entertainment.

Bong, J.-ho (Director). (2019). *Gisaengchung / Parasite* [Parásitos] [Película]. Barunson E&A.

Boorman, J. (Director). (1981). *Excalibur* [Película]. Orion Pictures; Cinema '84.

Borau, J. L. (Director). (1975). *Furtivos* [Película]. El Imán Producciones Cinematográficas.

Boyle, D. (Director). (1996). *Trainspotting* [Película]. Channel Four Films.

Bresson, R. (Director). (1956). *Un condamné à mort s'est échappé* [Un condenado a muerte se ha escapado] [Película]. Gaumont; NEF.

Brooks, J. L.; Groening, M.; Simon, S. (1989–). *The Simpsons* [Los Simpson]. [Serie]. Gracie Films; 20th Television Animation.

Brooks, M. (Director). (1974). *Blazing Saddles* [Sillas de montar calientes] [Película]. Crossbow Productions; Warner Bros.

Brooks, M. (Director). (1974). *Young Frankenstein* [El jovencito Frankenstein] [Película]. Gruskoff/Venture Films; Crossbow Productions; Jouer Limited; (distribución) 20th Century Fox.

Brooks, M. (Director). (1987). *Spaceballs* [La loca historia de las galaxias] [Película]. Brooksfilms; Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Brooks, M. (Director). (1974). *Blazing Saddles* [Sillas de montar calientes] [Película]. Crossbow Productions; Warner Bros.

Brooks, M. (Director). (1981). *History of the World: Part I* [La loca historia del mundo] [Película]. 20th Century Fox; Brooksfilms.

Brooks, M. (Director). (1987). *Spaceballs* [La loca historia de las galaxias] [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM); Brooksfilms.

Brooks, R. (Director). (1967). *In Cold Blood* [A sangre fría] [Película]. Columbia Pictures.

Browning, T. (Director). (1932). *Freaks* [La parada de los monstruos] [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.

Buñuel, L. (Director). (1950). *Los olvidados* [Película]. Ultramar Films.

Buñuel, L. (Director). (1961). *Viridiana* [Película]. UNINCI; Films 59.

Buñuel, L. (Director). (1972). *Le charme discret de la bourgeoisie* [El discreto encanto de la burguesía] [Película]. Greenwich Film Productions.

Buñuel, L. (Director). (1977). *Cet obscur objet du désir* [Ese oscuro objeto del deseo] [Película]. Greenwich Film Productions.

Burton, T. (Director). (1988). *Beetlejuice* [Bitelchús] [Película]. The Geffen Company; (distribución) Warner Bros.

Camerini, M. (Director). (1954). *Ulisse* [Ulises] [Película]. Lux Film; Paramount Pictures.

Cameron, J. (Director). (1997). *Titanic* [Película]. 20th Century Fox; Paramount Pictures; Lightstorm Entertainment.

Cameron, J. (Director). (1984). *The Terminator* [Terminator] [Película]. Hemdale Film Corporation; Pacific Western Productions.

Cameron, J. (Director). (1986). *Aliens* [Aliens: El regreso] [Película]. Brandywine Productions; 20th Century Fox.

Cameron, J. (Director). (1991). *Terminator 2: Judgment Day* [Terminator 2: El juicio final] [Película]. Carolco Pictures; Lightstorm Entertainment.

Campanella, J. J. (Director). (2009). *El secreto de sus ojos* [Película]. Haddock Films; Tornasol Films; Telefe.

Camus, M. (Director). (1984). *Los santos inocentes* [Película]. Ganesh; RTVE.

Cantet, L. (Director). (1999). *Ressources humaines* [Recursos humanos] [Película]. Haut et Court.

Cantet, L. (Director). (2008). *Entre les murs* [La clase] [Película]. Haut et Court; France 2 Cinéma; Canal+.

Capra, F. (Director). (1944). *Arsenic and Old Lace* [Arsénico por compasión] [Película]. Warner Bros.

Capra, F. (Director). (1934). *It Happened One Night* [Sucedió una noche] [Película]. Columbia Pictures.

Capra, F. (Director). (1936). *Mr. Deeds Goes to Town* [El secreto de vivir] [Película]. Columbia Pictures.

Capra, F. (Director). (1938). *You Can't Take It with You* [Vive como quieras] [Película]. Columbia Pictures.

Capra, F. (Director). (1939). *Mr. Smith Goes to Washington* [Caballero sin espada] [Película]. Columbia Pictures.

Capra, F. (Director). (1941). *Meet John Doe* [Juan Nadie] [Película]. Warner Bros.

Capra, F. (Director). (1946). *It's a Wonderful Life* [¡Qué bello es vivir!] [Película]. Liberty Films.

Carax, L. (Director). (2021). *Annette* [Película]. CG Cinéma; Tribus P Films; Arte France Cinéma; UGC; Detailfilm; Scope Pictures; Wrong Men; RTBF; Eurospace; Piano; Garidi Films; Théo Films.

Carné, M. (Director). (1938). *Hôtel du Nord* [Película]. Paris Cinéma Location.

Carné, M. (Director). (1938). *Quai des brumes* [El muelle de las brumas] [Película]. Ciné-Alliance; Pathé.

Carné, M. (Director). (1939). *Le jour se lève* [Película]. Pathé; Ciné-Alliance.

Carney, J . (Director). (2006). *Once* [Película]. Summit Entertainment; Samson Films.

Carpenter, J. (Director). (1978). *Halloween* [Película]. Compass International Pictures; Falcon International Pictures.

Carpenter, J. (Director). (1982). *The Thing* [La cosa (El enigma de otro mundo)] [Película]. Universal Pictures; Turman-Foster Company.

Cassavetes, N. (Director). (2004). *The Notebook* [El diario de Noa] [Película]. New Line Cinema; Gran Via Productions; Avery Pix.

Chaplin, C. (Director). (1921). *The Kid* [El chico] [Película]. Charles Chaplin Productions.

Chaplin, C. (Director). (1925). *The Gold Rush* [La quimera del oro] [Película]. Charles Chaplin Productions; United Artists.

Chaplin, C. (Director). (1928). *The Circus* [El circo] [Película]. Charles Chaplin Productions; United Artists.

Chaplin, C. (Director). (1931). *City Lights* [Luces de la ciudad] [Película]. Charles Chaplin Productions.

Chaplin, C. (Director). (1936). *Modern Times* [Tiempos modernos] [Película]. Charles Chaplin Productions.

Chaplin, C. (Director). (1940). *The Great Dictator* [El gran dictador] [Película]. Charles Chaplin Productions; United Artists.

Chávarri, J. (Director). (1984). *Las bicicletas son para el verano* [Película]. In-Cine; Jet Films; Impala.

Chazelle, D. (Director). (2014). *Whiplash* [Película]. Bold Films; Blumhouse Productions; Right of Way Films.

Chazelle, D. (Director). (2016). *La La Land* [La ciudad de las estrellas (La La Land)] [Película]. Summit Entertainment; Lionsgate.

Cherry, M. (Creador y productor ejecutivo). (2004–2012). *Desperate Housewives* [*Mujeres desesperadas*] [Serie de televisión]. Cherry Productions; ABC.

Chomet, S. (Director). (2003). *Les Triplettes de Belleville* [Bienvenidos a Belleville] [Película]. Les Armateurs; Production Champion; Vivi Film.

Cimino, M. (Director). (1979). *The Deer Hunter* [El cazador] [Película]. EMI Films; Universal Pictures.

Cimino, M. (Director). (1980). *Heaven's Gate* [La puerta del cielo] [Película]. Partisan Productions; United Artists (distrib.).

Clark, B. (Director). (1981). *Porky's* [Película]. Astral Bellevue Pathé; Melvin Simon Productions.

Clements, R. & Musker, J. (Director). (1989). *The Little Mermaid* [La sirenita] [Película]. Walt Disney Feature Animation; Walt Disney Pictures.

Clements, R., & Musker, J. (Directores). (1992). *Aladdin* [Aladdín] [Película]. Walt Disney Pictures.

Clouzot, H.-G. (Director). (1955). *Les diaboliques* [Las diabólicas] [Película]. Filmsonor; Vera Films.

Coen, J., & Coen, E. (Directores). (1990). *Miller's Crossing* [Muerte entre las flores] [Película]. (Sin productoras claramente acreditadas; 20th Century Fox como distrib.).

Coen, J., & Coen, E. (Directores). (1996). *Fargo* [Película]. PolyGram Filmed Entertainment; Working Title Films.

Coen, J., & Coen, E. (Directores). (1998). *The Big Lebowski* [El gran Lebowski] [Película]. Working Title Films; PolyGram Filmed Entertainment.

Coen, J., & Coen, E. (Directores). (2007). *No Country for Old Men* [No es país para viejos] [Película]. Miramax Films; Paramount Vantage.

Coixet, I. (Director). (2003). *My Life Without Me* [Mi vida sin mí] [Película]. El Deseo; Lions Gate Films.

Columbus, C. (Director). (2001). *Harry Potter and the Sorcerer's Stone* [Harry Potter y la piedra filosofal] [Película]. Warner Bros.; Heyday Films; 1492 Pictures.

Coogler, R. (Director). (2015). *Creed* [Creed: La leyenda de Rocky (II)] [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer; Chartoff-Winkler Productions; Warner Bros.

Cooper, M. C., & Schoedsack, E. B. (Directores). (1933). *King Kong* [Película]. RKO Radio Pictures.

Coppola, F. F. (Director). (1972). *The Godfather* [El padrino] [Película]. Paramount Pictures; Alfran Productions.

Coppola, F. F. (Director). (1974). *The Godfather Part II* [El padrino: Parte II] [Película]. Paramount Pictures; The Coppola Company.

Coppola, F. F. (Director). (1979). *Apocalypse Now* [Película]. Zoetrope Studios; United Artists.

Cortés, R. (Director). (2010). *Buried* [Buried (Enterrado)] [Película]. Versus Entertainment; The Safran Company.

Cortés, R. (Director). (2022). *Luces rojas* [Película]. Nostromo Pictures; Antena 3 Films; Wild Bunch.

Cosmatos, G. P. (Director). (1993). *Tombstone* [Tombstone: La leyenda de Wyatt Earp] [Película]. Hollywood Pictures; Cinergi Pictures.

Costner, K. (Director). (1990). *Dances with Wolves* [Bailando con lobos] [Película]. Tig Productions; Majestic Films International; Orion Pictures.

Cottrell, W., Hand, D. & Jackson, W. (Director). (1937). *Snow White and the Seven Dwarfs* [Blancanieves y los siete 423enanitos] [Película]. Walt Disney Productions.

Craven, W. (Director). (1984). *A Nightmare on Elm Street* [Pesadilla en Elm Street] [Película]. New Line Cinema; Smart Egg Pictures; Media Home Entertainment.

Crichton, M. (Director). (1951). *The Lavender Hill Mob* [Oro en barras] [Película]. Ealing Studios.

Crowe, C. (Director). (2000). *Almost Famous* [Casi famosos] [Película]. DreamWorks Pictures; Columbia Pictures; Vinyl Films.

Cuadri, A., & Palencia, E. (Creadores). (1997–2002). *Al salir de clase* [Serie de televisión]. BocaBoca; Telecinco.

Cuerda, J. L. (Director). (1989). *Amanece, que no es poco* [Película]. Compañía de Aventuras Comerciales; RTVE (TVE); Paraíso.

Cukor, G. (1936). (Director). *Camille* [Margarita Gautier] [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Cukor, G. (Director). (1940). *The Philadelphia Story* [Historias de Filadelfia] [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.

Cukor, G. (Director). (1964). *My Fair Lady* [Película]. Warner Bros.

Curtis, S. (Director). (2019). *The Art of Racing in the Rain* [El arte de vivir bajo la lluvia] [Película]. Fox 2000 Pictures; 20th Century Fox.

Curtiz, M. (Director). (1935). *Captain Blood* [El capitán Blood] [Película]. Warner Bros.

Curtiz, M. (Director). (1938). *The Adventures of Robin Hood* [Robín de los bosques] [Película]. Warner Bros.

Curtiz, M. (Director). (1940). *The Sea Hawk* [El halcón del mar] [Película]. Warner Bros.

Curtiz, M. (Director). (1942). *Casablanca* [Película]. Warner Bros.

Curtiz, M. (Director). (1945). *Mildred Pierce* [Alma en suplicio] [Película]. Warner Bros.

Darabont, F. (Director). (1994). *The Shawshank Redemption* [Cadena perpetua] [Película]. Castle Rock Entertainment.

Darabont, F. (Director). (1999). *The Green Mile* [La milla verde] [Película]. Castle Rock Entertainment.

Dardenne, J.-P. & Dardenne, L. (Director). (1999). *Rosetta* [Película]. Les Films du Fleuve; RTBF; ARTE France Cinéma.

Dardenne, J.-P. & Dardenne, L. (Director). (2005). *L'enfant* [El niño] [Película]. Les Films du Fleuve.

Dardenne, J.-P. & Dardenne, L. (Director). (2014). *Deux jours, une nuit* [Dos días, una noche] [Película]. Les Films du Fleuve; Archipel 35; Eyeworks Film & TV Drama.

Daves, D. (Director). (1957). *3:10 to Yuma* [El tren de las 3:10] [Película]. Columbia Pictures.

De la Iglesia, Á. (Director). (1995). *El día de la bestia* [Película]. Iberoamericana Films; Sogetel.

De la Iglesia, Á. (Director). (2008). *Los crímenes de Oxford* [Película]. Tornasol Films; Oxford Films.

De la Iglesia, Á. (Director). (2017). *El bar* [Película]. Pokeepsie Films; Nadie es Perfecto.

De Mille, C. B. (Director). (1923). *The Ten Commandments* [Los diez mandamientos] [Película]. Famous Players-Lasky Corporation.

De Palma, B. (Director). (1983). *Scarface* [El precio del poder] [Película]. Universal Pictures.

De Sica, V. (Director). (1948). *Ladri di biciclette* [Ladrón de bicicletas] [Película]. Produzioni De Sica.

De Sica, V. (Director). (1952). *Umberto D* [Película]. Produzioni De Sica.

DeBlois, D., & Sanders, C. (Directores). (2010). *How to Train Your Dragon* [Cómo entrenar a tu dragón] [Película]. DreamWorks Animation.

Del Toro, G. (Director). (2006). *Pan's Labyrinth* [El laberinto del fauno] [Película]. Esperanto Filmoj; Tequila Gang; Estudios Picasso.

DeMille, C. B. (Director). (1956). *The Ten Commandments* [Los diez mandamientos] [Película]. Paramount Pictures.

Demme, J. (Director). (1991). *The Silence of the Lambs* [El silencio de los corderos] [Película]. Orion Pictures.

Demy, J. (Director). (1964). *Les parapluies de Cherbourg* [Los paraguas de Cherburgo] [Película]. Parc Film.

Deodato, R. (Director). (1980). *Cannibal Holocaust* [Holocausto caníbal] [Película]. F.D. Cinematografica.

Docter, P. (Director). (2015). *Inside Out* [Del revés (Inside Out) (I)] [Película]. Pixar Animation Studios; Walt Disney Pictures.

Docter, P., & Peterson, B. (Directores). (2009). *Up* [Película]. Pixar Animation Studios; Walt Disney Pictures.

Docter, P., & Silverman, D. (Directores). (2001). *Monsters, Inc.* [Monstruos, S.A.] [Película]. Pixar Animation Studios; Walt Disney Pictures.

Dominik, A. (Director). (2007). *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* [El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford] [Película]. Warner Bros. Pictures; Plan B Entertainment; Scott Free Productions.

Donaldson, R. (Director). (2005). *The World's Fastest Indian* [Burt Munro. Un sueño, una leyenda] [Película]. The Aardman Company; New Zealand Film Commission.

Donen, S., & Kelly, G. (Directores). (1952). *Singin' in the Rain* [Cantando bajo la 425lluvia] [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.

Donner, R. (Director). (1985). *The Goonies* [Los Goonies] [Película]. Amblin Entertainment; Warner Bros.

Dorado, J. (Director). (2013). *Mindscape* [Película]. Ombra Films; Antena 3 Films.

Dos Santos, J., Powers, K., & Thompson, J. (Directores). (2023). *Spider-Man: Across the Spider-Verse* [Spider-Man: cruzando el multiverso] [Película]. Columbia Pictures; Sony Pictures Animation.

Dreyer, C. T. (Director). (1928). *La Passion de Jeanne d'Arc* [La pasión de Juana de Arco] [Película]. Société Générale des Films.

Duffer, M.; Duffer, R. (Director). (2016–2025). *Stranger Things*. [Serie]. 21 Laps Entertainment; Monkey Massacre Productions; Netflix.

Dunham, L. (Creadora y productora ejecutiva). (2012–2017). *Girls* [Serie]. Apatow Productions; HBO Entertainment; HBO.

Durkin, S. (Director). (2023). *The Iron Claw* [El clan de hierro] [Película]. A24; House Productions; BBC Film; Access Entertainment.

Eastwood, C. (Director). (1976). *The Outlaw Josey Wales* [El fuera de la ley] [Película]. Malpaso Productions; Warner Bros.

Eastwood, C. (Director). (1985). *Pale Rider* [El jinete pálido] [Película]. Malpaso Productions; Warner Bros.

Eastwood, C. (Director). (1992). *Unforgiven* [Sin perdón] [Película]. Malpaso Productions; Warner Bros.

Eastwood, C. (Director). (1995). *The Bridges of Madison County* [Los puentes de Madison] [Película]. Malpaso Productions; Warner Bros.

Eastwood, C. (Director). (2004). *Million Dollar Baby* [Película]. Malpaso Productions; Warner Bros.

Eastwood, C. (Director). (2008). *Gran Torino* [Película]. Malpaso Productions.

Edwards, B. (Director). (1963). *The Pink Panther* [La 425pantera425 rosa] [Película]. Mirisch G-E Productions.

Edwards, B. (Director). (1968). *The Party* [El guateque] [Película]. Mirisch-Geoffrey Productions.

Edwards, B. (Director). (1987). *Blind Date* [Cita a ciegas] [Película]. Delphi V Productions; TriStar Pictures.

Eisenstein, S. M. (Director). (1925). *Bronenosets Potyomkin* [El acorazado Potemkin] [Película]. Goskino; Mosfilm.

Elliot, A. (Director). (2009). *Mary and Max* [Película]. Melodrama Pictures.

Erice, V. (Director). (1973). *El espíritu de la colmena* [Película]. Elías Querejeta Producciones Cinematográficas.

Evans, D. M. (Director). (1993). *The Sandlot* [The Sandlot: Historia de un verano] [Película]. Island World; 20th Century Fox.

Farhadi, A. (Director). (2011). *A Separation* [Nader y Simin, una separación] [Película]. Dreamlab Films.

Farrelly, P. (Director). (2018). *Green Book* [Película]. Participant Media; DreamWorks Pictures; Amblin Partners.

Farrelly, P., & Farrelly, B. (Directores). (1994). *Dumb and Dumber* [Dos tontos muy tontos] [Película]. New Line Cinema.

Fassbinder, R. W. (Director). (1974). *Angst essen Seele auf* [Todos nos llamamos Alí] [Película]. Tango Film; Filmverlag der Autoren.

Fassbinder, R. W. (Director). (1979). *Die Ehe der Maria Braun* (El matrimonio de María Braun] [Película]. Albatros Filmproduktion; Trio Film; WDR.

Feig, P. (Director). (2011). *Bridesmaids* [La boda de mi mejor amiga] [Película]. Apatow Productions; Relativity Media; (presentada por) Universal Pictures.

Fellini, F. (1957). (Director). *Le notti di Cabiria* [Las noches de Cabiria] [Película]. Dino De Laurentiis Cinematografica; Les Films Marceau.

Fellini, F. (Director). (1963). *8½* [Fellini 8½] [Película]. Cineriz; Federiz.

Ferguson, J., Hand, J., & Jackson, S. (Directores). (1940). *Fantasia* [Fantasía] [Película]. Walt Disney Productions.

Fincher, D. (Director). (2014). *Gone Girl* [Perdida] [Película]. 20th Century Fox; Regency Enterprises; TSG Entertainment; Pacific Standard.

Fincher, D. (Director). (1995). *Se7en* [Seven] [Película]. New Line Cinema.

Fincher, D. (Director). (1999). *Fight Club* [El club de la lucha] [Película]. Regency Enterprises; Fox 2000 Pictures.

Fleming, V. (Director). (1934). *Treasure Island* [La isla del tesoro] [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Fleming, V. (Director). (1937). *Captains Courageous* [Capitanes intrépidos] [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Fleming, V. (Director). (1939). *Gone with the Wind* [Lo que el viento se llevó] [Película]. Selznick International Pictures.

Fleming, V. (Director). (1939). *The Wizard of Oz* [El mago de Oz] [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.

Folman, A. (Director). (2008). *Waltz with Bashir* [Vals con Bashir] [Película]. Bridgit Folman Film Gang; Les Films d'Ici; Razor Film.

Ford, J. (Director). (1941). *How Green Was My Valley* [¡Qué verde era mi valle!] [Película]. 20th Century Fox.

Ford, J. (Director). (1950). *Rio Grande* [Río Grande] [Película]. Argosy Pictures; Republic Pictures.

Ford, J. (Director). (1939). *Stagecoach* [La diligencia] [Película]. Walter Wanger Productions; United Artists.

Ford, J. (Director). (1952). *The Quiet Man* [El hombre tranquilo] [Película]. Argosy Pictures; Republic Pictures.

Ford, J. (Director). (1956). *The Searchers* [Centauros del 427desierto] [Película]. C.V. Whitney Pictures; Warner Bros.

Ford, J. (Director). (1962). *The Man Who Shot Liberty Valance* [El hombre que mató a Liberty Valance] [Película]. John Ford Productions; Paramount Pictures.

Forman, M. (Director). (1975). *One Flew Over the Cuckoo's Nest* [Alguien voló sobre el nido del cuco] [Película]. Fantasy Films; United Artists.

Forman, M. (Director). (1984). *Amadeus* [Película]. The Saul Zaentz Company.

Forman, M. (1989). (Director). *Valmont* [Película]. Renn Productions; Timothy Burrill Productions.

Forsyth, B. (Director). (1983). *Local Hero* [Un tipo genial] [Película]. Goldcrest Films.

Fosse, B. (Director). (1972). *Cabaret* [Película]. Allied Artists Pictures; ABC Pictures.

Fosse, B. (Director). (1979). *All That Jazz* [All That Jazz (Empieza el espectáculo)] [Película]. 20th Century Fox.

Foy, R. (Director). (1929). *Gold Diggers of Broadway* [Las castigadoras de Broadway] [Película]. Warner Bros.

Francisci, P. (Director). (1957). *Le fatiche di Ercole* [Los trabajos de Hércules] [Película]. Pietro Francisci Produzione; Lux Film.

Frankenheimer, J. (Director). (1963). *Birdman of Alcatraz* [El hombre de Alcatraz] [Película]. Norma Productions.

Frears, S. (1988). (Director). *Dangerous Liaisons* [Las amistades peligrosas] [Película]. Lorimar Film Entertainment; NFH Limited.

Freda, R. (Director). (1960). *I giganti della Tessaglia* [El gigante de Tesalia] [Película]. Galatea Film.

Friedkin, W. (Director). (1973). *The Exorcist* [El exorcista] [Película]. Warner Bros.; Hoya Productions.

Fuller, S. (Director). (1951). *The Steel Helmet* [Casco de acero] [Película]. Deputy Corporation; Lippert Pictures.

Fuller, S. (Director). (1962). *Merrill's Marauders* [Invasión en Birmania] [Película]. United States Pictures; Warner Bros.

Fuller, S. (Director). (1980). *The Big Red One* [Uno rojo: división de choque] [Película]. Lorimar; United Artists.

García Berlanga, L. (Director). (1963). *El verdugo* [Película]. Naga Films; Zebra Films.

Gaztelu-Urrutia, G. (Director). (2019). *El hoyo* [Película]. Basque Films; Mr. Miyagi Films.

Gaztelu-Urrutia, G. (Director). (2024). *The Platform 2* [El hoyo 2] [Película]. Basque Films.

George, T. (Director). (2004). *Hotel Rwanda* [Película]. United Artists; Lionsgate Films; Miracle Pictures; Kigali Releasing.

Gibson, M. (Director). (1995). *Braveheart* [Película]. Icon Productions; The Ladd Company.

Gibson, M. (Director). (2016). *Hacksaw Ridge* [Hasta el último hombre] [Película]. Cross Creek Pictures; Icon Productions; AI Film; Demarest Films; Pandemonium Films; IM Global; Argent Pictures; Vendian Entertainment; Kilburn Media.

Gilliam, T., Jones, T., & Palin, M. (Directores). (1975). *Monty Python and the Holy Grail* [Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores] [Película]. Python (Monty) Pictures.

Giordana, M. T. (Director). (2003). *La meglio gioventù* [La mejor juventud] [Película]. Rai Cinema; Sacher Film; BiBi Film.

Glazer, J. (Director). (2016). *The Zone of Interest* [La zona de interés] [Película]. A24; Film4; Access Entertainment.

Godard, J.-L. (Director). (1963). *Le Mépris* [El desprecio] [Película]. Les Films Concordia; Rome-Paris Films.

Gondry, M. (Director). (2004). *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* [¡Olvídate de mí!] [Película]. Focus Features; Anonymous Content; This Is That Productions.

González Iñárritu, A. (Director). (2015). *The Revenant* [El renacido] [Película]. Regency Enterprises; New Regency; Anonymous Content; M Productions; Appian Way Productions; RatPac Entertainment; 20th Century Fox (distrib.).

González Molina, F. (Director). (2010). *Tres metros sobre el cielo* [Película]. Antena 3 Films; Zeta Cinema.

González, D. (Director). (2023). *Culpa mía* [Película]. Pokeepsie Films.

Goold, R. (Director). (2019). *Judy* [Película]. Pathé; BBC Film; Ingenious Media; Calamity Films; Confit Productions.

Granik, D. (Director). (2010). *Winter's Bone* [Película]. Anonymous Content; Winter's Bone Productions; (prod. Adicional) Smuggler Films.

Green, H. (Director). (1929). *Broadway Scandals* [Película]. Fox Film Corporation.

Greno, N., & Howard, B. (Directores). (2010). *Tangled* [Enredados] [Película]. Walt Disney Animation Studios; Walt Disney Pictures.

Griffith, D. W. (Director). (1915). *The Birth of a Nation* [El nacimiento de una nación] [Película]. Epoch Producing Corporation.

Guazzoni, E. (Director). (1912). *Quo Vadis?* [Película]. Società Italiana Cines.

Gunn, J. (Director). (2014). *Guardians of the Galaxy* [Guardianes de la galaxia] [Película]. Marvel Studios; Walt Disney Studios.

Hallström, L. (Director). (1993). *What's Eating Gilbert Grape* [¿A quién ama Gilbert Grape?] [Película]. J&M Entertainment; A Band Apart.

Hallström, L. (Director). (2009). *Hachi: A Dog's Tale* [Siempre a tu lado (Hachiko)] [Película]. Inferno Productions; Stage 6 Films.

Hamer, R. (Director). (1949). *Kind Hearts and Coronets* [Ocho sentencias de muerte] [Película]. Ealing Studios.

Hancock, J. L. (Director). (2009). *The Blind Side* [The Blind Side: un sueño 429posible] [Película]. Alcon Entertainment; 3 Arts Entertainment; Left Tackle Pictures; Netter Productions; Zucker/Netter Productions.

Haneke, M. (Director). (2000). *Code inconnu* [Código desconocido] [Película]. Les Films du Losange.

Hanson, C. (Director). (1997). *L.A. Confidential* [L.A. Confidential] [Película]. Regency Enterprises; The Wolper Organization; Warner Bros.

Hawks, H. (Director). (1932). *Scarface* [Scarface, el terror del hampa] [Película]. The Caddo Company.

Hawks, H. (Director). (1938). *Bringing Up Baby* [La fiera de mi niña] [Película]. RKO Radio Pictures.

Hawks, H. (Director). (1940). *His Girl Friday* [Luna nueva] [Película]. Columbia Pictures.

Hawks, H. (Director). (1941). *Ball of Fire* [Bola de fuego] [Película]. Samuel Goldwyn Productions.

Hawks, H. (Director). (1932). *Scarface* [Scarface, el terror del hampa] [Película]. The Caddo Company; United Artists.

Hawks, H. (Director). (1938). *Bringing Up Baby* [La fiera de mi niña] [Película]. RKO Radio Pictures.

Hawks, H. (Director). (1940). *His Girl Friday* [Luna nueva] [Película]. Columbia Pictures.

Hawks, H. (Director). (1944). *To Have and Have Not* [Tener y no tener] [Película]. Warner Bros.

Hawks, H. (Director). (1946). *The Big Sleep* [El sueño eterno] [Película]. Warner Bros.

Hawks, H. (Director). (1959). *Rio Bravo* [Río Bravo] [Película]. Warner Bros.

Heder, S. (Director). (2021). *CODA* [CODA: los sonidos del silencio] [Película]. Vendôme Pictures; Pathé; (en asociación con) Apple Original Films.

Henckel von Donnersmarck, F. (Director). (2006). *Das Leben der Anderen* [La vida de los otros] [Película]. Wiedemann & Berg Filmproduktion.

Henson, B. (Director). (1992). *The Muppet Christmas Carol* [Los Teleñecos en Cuento de Navidad] [Película]. Walt Disney Pictures; Jim Henson Productions.

Hervey, M. (Director). (1929). *Broadway Babies* [Película]. Warner Bros.

Hill, G. (Director). (1969). *Butch Cassidy and the Sundance Kid* [Dos hombres y un destino] [Película]. Campanile Productions; 20th Century Fox.

Hill, G. (Director). (1973). *The Sting* [El golpe] [Película]. Universal Pictures.

Hirschbiegel, O. (Director). (2004). *Der Untergang* [El hundimiento] [Película]. Constantin Film; NDR; WDR; Degeto Film; ORF; EOS Entertainment; RAI.

Hitchcock, A. (Director). (1940). *Rebecca* [Rebeca] [Película]. Selznick International; United Artists.

Hitchcock, A. (Director). (1941). *Mr. & Mrs. Smith* [Matrimonio original] [Película]. RKO Radio Pictures.

Hitchcock, A. (Director). (1943). *Shadow of a Doubt* [La sombra de una duda] [Película]. Skirball Productions; Universal Pictures.

Hitchcock, A. (Director). (1946). *Notorious* [Encadenados] [Película]. RKO Radio Pictures.

Hitchcock, A. (Director). (1951). *Strangers on a Train* [Extraños en un tren] [Película]. Warner Bros.

Hitchcock, A. (Director). (1954). *Dial M for Murder* [Crimen perfecto] [Película]. Warner Bros.

Hitchcock, A. (Director). (1954). *Rear Window* [La ventana indiscreta] [Película]. Paramount Pictures.

Hitchcock, A. (Director). (1958). *Vertigo* [Vértigo (De entre los muertos)] [Película]. Paramount Pictures.

Hitchcock, A. (Director). (1959). *North by Northwest* [Con la muerte en los talones] [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.

Hitchcock, A. (Director). (1960). *Psycho* [Psicosis] [Película]. Shamley Productions; Paramount Pictures.

Hoffmann, K. (Director). (1951). *Fanfaren der Liebe* [Película]. Neue Deutsche Filmgesellschaft (NDF).

Hooper, T. (Director). (1974). *The Texas Chain Saw Massacre* [La matanza de Texas] [Película]. Vortex, Inc.

Hooper, T. (Director). (1982). *Poltergeist* [Película]. SLM Production Group; Amblin Entertainment.

Hooper, T. (Director). (2010). *The King's Speech* [El discurso del rey] [Película]. See-Saw Films; Bedlam Productions; UK Film Council; Momentum Pictures; Aegis Film Fund; Molinare; FilmNation Entertainment.

Hopper, D. (Director). (1969). *Easy Rider* [Película]. Pando Company Inc.; Columbia Pictures.

Howard, B., & Moore, R. (Directores). (2016). *Zootopia* [Zootrópolis] [Película]. Walt Disney Animation Studios; Walt Disney Pictures.

Howard, R. (Director). (2001). *A Beautiful Mind* [Una mente maravillosa] [Película]. Imagine Entertainment; Universal Pictures; DreamWorks Pictures.

Howard, R. (Director). (2005). *Cinderella Man* [Cinderella Man. El hombre que no se dejó tumbar] [Película]. Universal Pictures; Miramax; Imagine Entertainment.

Howard, R. (Director). (2013). *Rush* [Película]. Universal Pictures; Cross Creek Pictures; Exclusive Media.

Hudson, H. (Director). (1981). *Chariots of Fire* [Carros de fuego] [Película]. Enigma Productions; Allied Stars Ltd.

Huston, J. (Director). (1951). *The African Queen* [La reina de África] [Película]. Horizon Pictures; Romulus Films.

Huston, J. (Director). (1975). *The Man Who Would Be King* [El hombre que pudo reinar] [Película]. Columbia Pictures.

Huston, J. (Director). (1941). *The Maltese Falcon* [El halcón maltés] [Película]. Warner Bros.

Huston, J. (Director). (1948). *Key Largo* [Cayo Largo] [Película]. Warner Bros.

Huston, J. (Director). (1948). *The Treasure of the Sierra Madre* [El tesoro de Sierra Madre] [Película]. Warner Bros.–First National.

Huston, J. (Director). (1950). *The Asphalt Jungle* [La jungla de asfalto] [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.

Ibáñez, G. (Director). (2014). *Automata* [Autómata] [Película]. Green Moon; Un Boyana Film Studios.

Ivory, J. (Director). (1993). *The Remains of the Day* [Lo que queda del día] [Película]. Merchant Ivory Productions; Columbia Pictures.

Jackson, P. (Director). (1992). *Braindead* [Braindead: tu madre se ha comido a mi perro] [Película]. WingNut Films; New Zealand Film Commission.

Jackson, P. (Director). (2001). *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* [El señor de los anillos: La comunidad del 431anillo] [Película]. New Line Cinema; WingNut Films.

Jackson, P. (Director). (2002). *The Lord of the Rings: The Two Towers* [El señor de los anillos: Las dos torres] [Película]. New Line Cinema; WingNut Films.

Jackson, P. (Director). (2003). *The Lord of the Rings: The Return of the King* [El señor de los anillos: El retorno del rey] [Película]. New Line Cinema; WingNut Films.

Jarmusch, J. (Director). (1984). *Stranger Than Paradise* [Stranger Than Paradise] [Película]. Cinesthesia Productions.

Jarmusch, J. (Director). (1995). *Dead Man* [Película]. 12 Gauge Productions; Miramax Films (distrib.).

Jenkins, P. (Director). (2017). *Wonder Woman* [Película]. DC Entertainment; Atlas Entertainment; Tencent Pictures; Warner Bros. (distribución).

Jeunet, J.-P. (Director). (2001). *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* [Amelie] [Película]. Claudie Ossard Productions.

Jewison, N. (Director). (1971). *Fiddler on the Roof* [El violinista en el tejado] [Película]. United Artists; The Mirisch Production Company.

Jewison, N. (Director). (1999). *The Hurricane* [Huracán Carter] [Película]. Universal Pictures; Beacon Communications.

Jolie, A. (Director). (2014). *Unbroken* [Invencible] [Película]. Legendary Pictures; Jolie Pas; 3 Arts Entertainment.

Jones, T. (Director). (1979). *Life of Brian* [La vida de Brian] [Película]. HandMade Films; Python (Monty) Pictures.

Jordan, N. (Director). (1993). *The Crying Game* [Juego de 431lágrimas] [Película]. Palace Pictures.

Kassovitz, M. (Director). (1995). *La Haine* [El odio] [Película]. Canal+; Le Studio Canal.

Kaye, T. (Director). (1998). *American History X* [Película]. New Line Cinema.

Kazan, E. (Director). (1954). *On the Waterfront* [La ley del silencio] [Película]. Horizon Pictures; Columbia Pictures.

Keaton, B., & Blystone, C. F. (Directores). (1924). *Sherlock Jr.* [El moderno Sherlock Holmes] [Película]. Metro-Goldwyn Pictures.

Keaton, B., & Bruckman, C. (Directores). (1926). *The General* [El maquinista de la General] [Película]. Buster Keaton Productions; United Artists.

Kershner, I. (Director). (1980). *The Empire Strikes Back* [El Imperio contraataca] [Película]. Lucasfilm Ltd.

Kiarostami, A. (Director). (1990). *Close-Up* [Película]. Kanoon; Ecran Noir.

Kieślowski, K. (Director). (1994). *Trois couleurs: Rouge* [Tres colores: Rojo] [Película]. MK2 Productions; CAB Productions; France 3 Cinéma.

Klimov, E. (Director). (1985). *Idi I smotri / Come and See* [Masacre (Ven y mira)] [Película]. Belarusfilm; Mosfilm.

Kobayashi, M. (Director). (1962). *Seppuku* [Harakiri] [Película]. Shochiku.

Kosinski, J. (Director). (2022). *Top Gun: Maverick* [Película]. Skydance Media; Paramount Pictures; Jerry Bruckheimer Films.

Koster, H. (Director). (1953). *The Robe* [La túnica sagrada] [Película]. 20th Century Fox.

Kramer, S. (Director). (1960). *Inherit the Wind* [La herencia del 432viento] [Película]. United Artists; Stanley Kramer Productions.

Kramer, S. (Director). (1961). *Judgment at Nuremberg* [Vencedores o vencidos] [Película]. Roxlom Films; United Artists.

Krasinski, J. (Director). (2018). *A Quiet Place* [Un lugar tranquilo] [Película]. Platinum Dunes; Sunday Night; (presenta) Paramount Pictures.

Kubrick, S. (Director). (1956). *The Killing* [Atraco perfecto] [Película]. United Artists.

Kubrick, S. (Director). (1957). *Paths of Glory* [Senderos de gloria] [Película]. Bryna Productions.

Kubrick, S. (Director). (1960). *Spartacus* [Espartaco] [Película]. Bryna Productions; Universal-International Pictures.

Kubrick, S. (Director). (1964). *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* [¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú] [Película]. Hawk Films; Columbia Pictures.

Kubrick, S. (Director). (1968). *2001: A Space Odyssey* [2001: Una odisea del espacio] [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer; Stanley Kubrick Productions.

Kubrick, S. (Director). (1971). *A Clockwork Orange* [La naranja mecánica] [Película]. Warner Bros.; Polaris Productions; Hawk Films.

Kubrick, S. (Director). (1975). *Barry Lyndon* [Película]. Hawk Films.

Kubrick, S. (Director). (1980). *The Shining* [El resplandor] [Película]. Warner Bros.; Hawk Films.

Kubrick, S. (Director). (1987). *Full Metal Jacket* [La chaqueta metálica] [Película]. Stanley Kubrick Productions; Warner Bros.

Kurosawa, A. (Director). (1950). *Rashomon* [Película]. Daiei Film.

Kurosawa, A. (Director). (1952). *Ikiru* [Vivir] [Película]. Toho.

Kurosawa, A. (Director). (1954). *Shichinin no samurai* [Los siete samuráis] [Película]. Toho.

Kurosawa, A. (Director). (1958). *Kakushi-toride no san-akunin* [La fortaleza escondida] [Película]. Toho.

Kurosawa, A. (Director). (1961). *Yojimbo* [Película]. Toho.

Kurosawa, A. (Director). (1963). *Tengoku to jigoku / High and Low* [El infierno del odio] [Película]. Toho.

Kurosawa, A. (Director). (1975). *Dersu Uzala* [Película]. Mosfilm; Daiei Film.

Kurosawa, A. (Director). (1980). *Kagemusha* [Kagemusha, la sombra del guerrero] [Película]. Toho; 20th Century Fox; Kurosawa Production Co.

Kurosawa, A. (Director). (1985). *Ran* [Película]. Herald Ace; Nippon Herald Films; Greenwich Film Productions.

Kusturica, E. (Director). (1988). *Dom za vešanje / Time of the Gypsies* [El tiempo de los gitanos] [Película]. Columbia Pictures; Channel 4 Films.

Kusturica, E. (Director). (1998). *Crna mačka, beli mačor / Black Cat, White Cat* [Gato negro, gato blanco] [Película]. Pandora Film; Komuna.

Labaki, N. (Director). (2018). *Capharnaüm* [Cafarnaúm] [Película]. Abbout Productions; Mooz Films.

LaCava, G. (Director). (1936). *My Man Godfrey* [Al servicio de las damas] [Película]. Universal Pictures.

Landis, J. (Director). (1980). *The Blues Brothers* [Granujas a todo ritmo] [Película]. Universal Pictures.

Lang, F. (Director). (1927). *Metropolis* [Metrópolis] [Película]. Universum Film AG (UFA).

Lang, F. (Director). (1931). *M* [M, el vampiro de Düsseldorf] [Película]. Nero-Film A.G.

Lang, F. (Director). (1953). *The Big Heat* [Los sobornados] [Película]. Columbia Pictures.

Lasseter, J. (Director). (1995). *Toy Story* [Película]. Pixar Animation Studios.

Laughton, C. (Director). (1955). *The Night of the Hunter* [La noche del 433cazador433] [Película]. Paul Gregory Productions; United Artists.

Lean, D. (1945). (Director). *Brief Encounter* [Breve encuentro] [Película]. Cineguild.

Lean, D. (1965). (Director). *Doctor Zhivago* [Doctor Zhivago] [Película]. Carlo Ponti Productions; Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Lean, D. (Director). (1957). *The Bridge on the River Kwai* [El 433puente sobre el río Kwai] [Película]. Horizon Pictures; Columbia Pictures.

Lean, D. (Director). (1962). *Lawrence of Arabia* [Lawrence de Arabia] [Película]. Horizon Pictures; Columbia Pictures.

Lee, A. (Director). (2005). *Brokeback Mountain* [Brokeback Mountain. En terreno vedado] [Película]. River Road Entertainment; Focus Features.

Lee, A. (Director). (2012). *Life of Pi* [La vida de Pi] [Película]. Fox 2000 Pictures; Dune Entertainment; Ingenious Media; Gil Netter Productions.

Léger, F., & Murphy, D. (Directores). (1924). *Ballet mécanique* [Ballet mecánico] [Película]. Independiente.

León de Aranoa, F. (Director). (2002). *Los lunes al sol* [Película]. Elías Querejeta PC; Mediapro; Quo Vadis Cinema; Eyescreen; Televisión de Galicia; Continental Producciones.

Leone, S. (Director). (1964). *Per un pugno di dollari* [Por un puñado de dólares] [Película]. Jolly Film.

Leone, S. (Director). (1965). *Per qualche dollaro in più* [La muerte tenía un precio] [Película]. Produzioni Europee Associati; Constantin Film.

Leone, S. (Director). (1966). *Il buono, il brutto, il cattivo* [El bueno, el feo y el malo] [Película]. Produzioni Europee Associati; United Artists.

Leone, S. (Director). (1968). *C'era una volta il West* [Hasta que llegó su hora] [Película]. Rafran Cinematografica; Paramount Pictures.

Leone, S. (Director). (1984). *Once Upon a Time in America* [Érase una vez en América] [Película]. The Ladd Company; Embassy International Pictures.

LeRoy, M. (Director). (1931). *Little Caesar* [Hampa dorada] [Película]. First National Pictures; Warner Bros.

Lewis, H. G. (Director). (1963). *Blood Feast* [Película]. Friedman-Lewis Productions (Box Office Spectaculars).

Lewis, J. (Director). (1963). *The Nutty Professor* [El 434profesor434 chiflado] [Película]. Jerry Lewis Productions; Paramount Pictures.

Linklater, R. (Director). (1995). *Before Sunrise* [Antes del amanecer] [Película]. Castle Rock Entertainment.

Linklater, R. (Director). (2004). *Before Sunset* [Antes del atardecer] [Película]. Warner Independent Pictures.

Loach, K. (Director). (2016). *I, Daniel Blake* [Yo, Daniel Blake] [Película]. Sixteen Films; Why Not Productions; Wild Bunch; Les Films du Fleuve.

Loach, K. (Director). (2019). *Sorry We Missed You* [Película]. Sixteen Films; Why Not Productions; Les Films du Fleuve; BBC Films.

Logan, J. (Director). (1969). *Paint Your Wagon* [La leyenda de la ciudad sin nombre] [Película]. Alan Jay Lerner Productions; The Malpaso Company; Paramount Pictures (distrib.).

Lubitsch, E. (Director). (1940). *The Shop Around the Corner* [El bazar de las sorpresas] [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.

Lubitsch, E. (Director). (1943). *To Be or Not to Be* [Ser o no ser] [Película]. Romaine Film Corporation. United Artists.

Lucas, G. (Director). (1977). *Star Wars: A New Hope* [La 434guerra de las galaxias] [Película]. Lucasfilm Ltd.

Lucas, G. (Director). (1999). *Star Wars: Episode I – The Phantom Menace* [*La amenaza fantasma*] [Película]. Lucasfilm Ltd.; Twentieth Century Fox.

Lumet, S. (Director). (1957). *12 Angry Men* [12 hombres sin 435 piedad] [Película]. Orion-Nova Productions; United Artists.

Lynch, D. (Director). (1980). *The Elephant Man* [El hombre 435 elefante] [Película]. Brooksfilms; Paramount Pictures.

Mackendrick, A. (Director). (1949). *Whisky Galore!* [Whisky a gogo] [Película]. Ealing Studios.

Mackendrick, A. (Director). (1951). *The Man in the White Suit* [El hombre del traje blanco] [Película]. Ealing Studios.

Mackendrick, A. (Director). (1955). *The Ladykillers* [El quinteto de la muerte] [Película]. Ealing Studios.

Mackendick, A. (Director). (1957). *Sweet Smell of Success* [435 Chantaje en 435 Broadway] [Película]. Norma Productions; Hecht-Hill-Lancaster Productions; United Artists.

Madden, J. (Director). (1998). *Shakespeare in Love* [Shakespeare enamorado] [Película]. Miramax Films; Universal Pictures; The Bedford Falls Company.

Maguire, S. (Director). (2001). *Bridget Jones's Diary* [El diario de Bridget Jones] [Película]. Working Title Films; StudioCanal; Miramax Films.

Majidi, M. (Director). (1997). *Bacheha-ye aseman* [Children of Heaven] [Película]. Institute for the Intellectual Development of Children & Young Adults.

Malick, T. (Director). (1998). *The Thin Red Line* [La delgada línea roja] [Película]. Fox 2000 Pictures; Phoenix Pictures; Geisler-Roberdeau.

Mangold, J. (Director). (2017). *Logan* [Película]. Marvel Entertainment; 20th Century Fox.

Mangold, J. (Director). (2019). *Ford v Ferrari* [Le Mans '66] [Película]. 20th Century Fox; Chernin Entertainment.

Mankiewicz, J. L. (Director). (1950). *All About Eve* [Eva al desnudo] [Película]. 20th Century Fox.

Mankiewicz, J. L. (Director). (1955). *5 Fingers* [Operación Cicerón] [Película]. 20th Century Fox.

Mankiewicz, J. L. (Director). (1972). *Sleuth* [La huella] [Película]. Palomar Pictures; Twentieth Century Fox.

Mann, A. (Director). (1953). *The Naked Spur* [Colorado Jim] [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.

Mann, M. (Director). (1995). *Heat* [Película]. Warner Bros.; Regency Enterprises.

Marker, C. (Director). (1962). *La jetée* [Película]. Argos Films.

Marquand, R. (Director). (1983). *Return of the Jedi* [El retorno del Jedi] [Película]. Lucasfilm Ltd.

Marshall, G. (Director). (1990). *Pretty Woman* [Película]. Touchstone Pictures; Silver Screen Partners IV.

Martínez-Lázaro, E. (Director). (2014). *Ocho apellidos vascos* [Película]. Telecinco Cinema; LaZona Films.

McCarey, L. (Director). (1933). *Duck Soup* [Sopa de ganso] [Película]. Paramount Pictures.

McCarey, L. (Director). (1937). *The Awful Truth* [La pícara puritana] [Película]. Columbia Pictures.

McCarey, L. (Director). (1957). *An Affair to Remember* [Tú y yo] [Película]. 20th Century Fox (20th Century Studios).

McCarthy, T. (Director). (2015). *Spotlight* [Película]. Participant Media; First Look Media; Open Road Films.

McDonagh, M. (Director). (2017). *Three Billboards Outside Ebbing, Missouri* [Tres anuncios en las afueras] [Película]. Film4 Productions; Blueprint Pictures.

McLaren, N., & Jodoin, R. (Directores). (1969). *Sphères* [Spheres] [Película]. National Film Board of Canada (NFB/ONF).

McQueen, S. (Director). (2013). *12 Years a Slave* [12 años de esclavitud] [Película]. Plan B Entertainment; Regency Enterprises; River Road Entertainment; New Regency.

McTeigue, J. (Director). (2005). *V for Vendetta* [V de Vendetta] [Película]. Warner Bros.; Silver Pictures.

McTiernan, J. (Director). (1987). *Predator* [Depredador] [Película]. 20th Century Fox; Silver Pictures.

McTiernan, J. (Director). (1988). *Die Hard* [Jungla de cristal] [Película]. 20th Century Fox; Gordon Company; Silver Pictures.

Medem, J. (Director). (2001). *Lucía y el sexo* [Película]. Sogecine.

Medem, J. (Director). (2010). *Habitación en Roma* [Película]. Morena Films; Alicia Produce.

Meirelles, F., & Lund, K. (Directores). (2002). *Cidade de Deus* [Ciudad de Dios] [Película]. O2 Filmes; Videofilmes; Globo Filmes.

Melfi, T. (Director). (2016). *Hidden Figures* [Figuras ocultas] [Película]. Fox 2000 Pictures; Chernin Entertainment; Levantine Films; TSG Entertainment.

Mendes, S. (Director). (1999). *American Beauty* [Película]. DreamWorks Pictures.

Mendes, S. (Director). (2019). *1917* [Película]. Neal Street Productions; DreamWorks Pictures; Amblin Partners.

Michell, R. (Director). (1999). *Notting Hill* [Película]. PolyGram Filmed Entertainment; Working Title Films.

Milestone, L. (Director). (1930). *All Quiet on the Western Front* [Sin novedad en el frente] [Película]. Universal Pictures.

Miller, B. (Director). (2011). *Moneyball* [Moneyball: Rompiendo las reglas] [Película]. Columbia Pictures; Plan B Entertainment; Scott Rudin Productions.

Miller, D. (Director). (1962). *Lonely Are the Brave* [Los valientes andan solos] [Película]. Joel Productions; Universal Pictures (distrib.).

Miller, G. (Director). (2015). *Mad Max: Fury Road* [Mad Max: Furia en la 436carretera436] [Película]. Warner Bros.; Village Roadshow Pictures; Kennedy Miller Mitchell.

Minnelli, V. (Director). (1951). *An American in Paris* [Un americano en París] [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Miyazaki, H. (Director). (1988). *Tonari no Totoro / My Neighbor Totoro* [Mi vecino Totoro] [Película]. Studio Ghibli.

Miyazaki, H. (Director). (1997). *Mononoke-hime* [La princesa Mononoke] [Película]. Studio Ghibli.

Miyazaki, H. (Director). (2001). *Sen to Chihiro no kamikakushi / Spirited Away* [El viaje de Chihiro] [Película]. Studio Ghibli.

Miyazaki, H. (Director). (2004). *Hauru no ugoku shiro / Howl's Moving Castle* [El castillo ambulante] [Película]. Studio Ghibli.

Mizoguchi, K. (Director). (1939). *Zangiku Monogatari* [El último crisantemo] [Película]. Shochiku.

Mizoguchi, K. (Director). (1953). *Ugetsu Monogatari* [Cuentos de la luna pálida] [Película]. Daiei Film.

Montero, C. (Creador). (2008–2011). *Física o química* [Serie]. Ida y Vuelta; Antena 3 Televisión.

Montero, C., & Madrona, D. (Creadores). (2018–2024). *Élite* [Serie]. Zeta Studios; Netflix.

Monzón, D. (Director). (2009). *Celda 211* [Película]. Vaca Films; Morena Films; Telecinco Cinema.

Moore, R. (Director). (2012). *Wreck-It Ralph* [¡Rompe Ralph!] [Película]. Walt Disney Animation Studios.

Morales, G. (Director). (2010). *Los ojos de Julia* [Película]. Rodar y Rodar; Antena 3 Films.

Mottola, G. (Director). (2007). *Superbad* [Supersalidos] [Película]. Columbia Pictures; Apatow Productions.

Mulligan, R. (Director). (1962). *To Kill a Mockingbird* [Matar a un ruiseñor] [Película]. Universal International.

Murnau, F. W. (Director). (1922). *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* [Nosferatu] [Película]. Prana-Film.

Murnau, F. W. (Director). (1927). *Sunrise: A Song of Two Humans* [Amanecer] [Película]. Fox Film Corporation.

Nakache, O., & Toledano, É. (Directores). (2011). *Intouchables* [Intocable] [Película]. Gaumont; Quad Productions.

Niblo, F. (Director). (1925). *Ben-Hur: A Tale of the Christ* [Ben-Hur] [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.

Nichols, M. (Director). (1967). *The Graduate* [El graduado] [Película]. Embassy Pictures.

Nichols, M. (Director). (2004). *Closer* [Closer: cegados por el deseo] [Película]. Columbia Pictures; Inside Track 2.

Nolan, C. (Director). (2000). *Memento* [Memento] [Película]. Newmarket Films.

Nolan, C. (Director). (2005). *Batman Begins* [Batman Begins] [Película]. Warner Bros.; Legendary Pictures; DC Comics; Syncopy.

Nolan, C. (Director). (2006). *The Prestige* [El truco final (El prestigio)] [Película]. Touchstone Pictures; Warner Bros.; Newmarket Films.

Nolan, C. (Director). (2008). *The Dark Knight* [El caballero oscuro] [Película]. Warner Bros.; Legendary Pictures; Syncopy.

Nolan, C. (Director). (2010). *Inception* [Origen] [Película]. Warner Bros.; Legendary Pictures; Syncopy.

Nolan, C. (Director). (2012). *The Dark Knight Rises* [El caballero oscuro: La leyenda renace] [Película]. Warner Bros.; Legendary Pictures; Syncopy.

Nolan, C. (Director). (2014). *Interstellar* [Película]. Legendary Pictures; Syncopy; Lynda Obst Productions; Paramount Pictures; Warner Bros.

Nolan, C. (Director). (2023). *Oppenheimer* [Película]. Syncopy; Atlas Entertainment; Universal Pictures.

O. Russell, D. (Director). (2010). *The Fighter* [Película]. Relativity Media; Paramount Pictures; Mandeville Films.

O'Connor, G. (Director). (2011). *Warrior* [Película]. Lionsgate; Mimran Schur Pictures.

Ophüls, M. (Director). (1948). *Letter from an Unknown Woman* [Carta de una desconocida] [Película]. Rampart Productions.

Ophüls, M. (Director). (1950). *La ronde* [La ronda] [Película]. Films Sacha Gordine.

Oppenheimer, J. (Director). (2024). *The End* [Película]. Final Cut for Real; Wild Atlantic Pictures; The Match Factory; Moonspun Films; Dorje Film; Anagram.

Pablos, S. (Director). (2019). *Klaus* [Película]. The SPA Studios; Netflix Animation; Atresmedia Cine.

Pakula, A. J. (Director). (1976). *All the President's Men* [Todos los hombres del presidente] [Película]. Wildwood Enterprises; Warner Bros. Pictures.

Park, C.-w. (Director). (2003). *Oldboy* [Película]. Show East; Egg Films.

Park, C.-wook(Director). (2016). *Ah-ga-ssi / The Handmaiden* [La doncella] [Película]. Moho Film; Yong Film.

Parker, T., & Stone, M. (Directores). (1999). *South Park: Bigger, Longer & Uncut* [South Park: Más grande, más largo y sin cortes] [Película]. Paramount Pictures; Warner Bros.

Pastrone, G. (Director). (1914). *Cabiria* [Película]. Itala Film.

Paulo, O. (Director). (2012). *El cuerpo* [Película]. Rodar y Rodar; Antena 3 Films.

Paulo, O. (Director). (2016). *Contratiempo* [Película]. Atresmedia Cine; Think Studio; Nostromo Pictures; Colosé Producciones.

Paulo, O. (Director). (2018). *Durante la tormenta* [Película]. Atresmedia Cine; Nostromo Pictures.

Peckinpah, S. (Director). (1962). *Ride the High Country* [Duelo en la Alta Sierra] [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.

Peckinpah, S. (Director). (1969). *The Wild Bunch* [Grupo salvaje] [Película]. Warner Bros.– Seven Arts.

Peckinpah, S. (Director). (1972). *The Getaway* [La huida] [Película]. Solar Productions; First Artists.

Peckinpah, S. (Director). (1973). *Pat Garrett & Billy the Kid* [Pat Garrett y Billy el Niño] [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.

Peele, J. (Director). (2017). *Get Out* [Déjame salir (I)] [Película]. Monkeypaw Productions; Universal Pictures.

Persichetti, P., Ramsey, R., & Rothman, R. (Directores). (2018). *Spider-Man: Into the Spider-Verse* [Spider-Man: Un nuevo 439universo] [Película]. Columbia Pictures; Sony Pictures Animation; Marvel Entertainment.

Petersen, W. (Director). (2004). *Troy* [Troya] [Película]. Warner Bros. Pictures; Radiant Productions; Plan B Entertainment; Helena Productions; Latina Pictures; Nimar Studios.

Phillips, T. (Director). (2024). *Joker: Folie à Deux* [Joker: Folie à Deux] [Película]. Warner Bros. Pictures; Joint Effort; DC Studios; Bron Creative.

Phillips, T. (Director). (2019). *Joker* [Joker] [Película]. Warner Bros.; DC Films; Village Roadshow; Bron Studios.

Plaza, P. (Director). (2012). *[REC]³: Génesis* [Película]. Filmax.

Plaza, P. (Director). (2017). *Verónica* [Película]. Apache Films; Sony Pictures España.

Polanski, R. (Director). (1968). *Rosemary's Baby* [La semilla del diablo] [Película]. William Castle Productions; Paramount Pictures.

Polanski, R. (Director). (1974). *Chinatown* [Película]. Paramount Pictures.

Polanski, R. (Director). (2002). *The Pianist* [El pianista] [Película]. R.P. Productions; Heritage Films; Studio Babelsberg.

Pollack, S. (Director). (1972). *Jeremiah Johnson* [Las aventuras de Jeremiah Johnson] [Película]. Sanford Productions; Warner Bros.

Pottier, R. (Director). (1935). *Fanfare d'amour* [Película]. Solar-Films.

Pollack, S. (Director). (1982). *Tootsie* [Película]. Columbia Pictures.

Powell, M. (Director). (1960). *Peeping Tom* [El fotógrafo del pánico] [Película]. Anglo-Amalgamated Film Distributors; Michael Powell (Theatre) Ltd.

Powell, M. & Pressburger, E. (Director). (1948). *The Red Shoes* [Las zapatillas rojas] [Película]. The Archers.

Preminger, O. (Director). (1944). *Laura* [Película]. 20th Century Fox.

Raimi, S. (Director). (1981). *The Evil Dead* [Posesión infernal] [Película]. Renaissance Pictures.

Ramis, H. (Director). (1993). *Groundhog Day* [Atrapado en el tiempo] [Película]. Columbia Pictures.

Ramsey, P., Persichetti, B., & Rothman, R. (Directores). (2018). *Spider-Man: Into the Spider-Verse* [Spider-Man: un nuevo universo] [Película]. Sony Pictures Animation.

Ray, N. (Director). (1947). *They Live by Night* [Los amantes de la noche) [Película]. RKO Radio Pictures.

Ray, N. (Director). (1950). *In a Lonely Place* [En un lugar solitario] [Película]. Santana Productions; Columbia Pictures.

Ray, N. (Director). (1954). *Johnny Guitar* (Johnny Guitar] [Película]. Republic Pictures.

Ray, S. (Director). (1955). *Pather Panchali* [Película]. Government of West Bengal.

Reed, C. (Director). (1949). *The Third Man* [El tercer hombre] [Película]. London Films; British Lion Film Corporation.

Reggio, G. (Director). (1982). *Koyaanisqatsi* [Película]. Institute for Regional Education (IRE); IRE Productions; Zoetrope Studios.

Reiner, R. (Director). (1989). *When Harry Met Sally*… [Cuando Harry encontró a Sally] [Película]. Castle Rock Entertainment; Nelson Entertainment.

Reiner, R. (Director). (1992). *A Few Good Men* [Algunos hombres buenos] [Película]. Castle Rock Entertainment.

Reiner, R. (Director). (1986). *Stand by Me* [Cuenta conmigo] [Película]. Columbia Pictures.

Reiner, R. (Director). (1987). *The Princess Bride* [La princesa prometida] [Película]. The Princess Bride Ltd.; 20th Century Fox.

Reitman, I. (Director). (1984). *Ghostbusters* [Los cazafantasmas] [Película]. Columbia-Delphi Productions; Black Rhino Productions.

Renoir, J. (Director). (1936). *Les Bas-fonds* [Los bajos fondos] [Película]. Réalisation d'Art Cinématographique (RAC).

Renoir, J. (Director). (1938). *La bête humaine* [La bestia humana] [Película]. Société Nouvelle des Établissements Gaumont.

Resnais, A. (Director). (1961). *L'année dernière à Marienbad* [El año pasado en Marienbad] [Película]. Terra Film; Les Films Tamara.

Ritchie, G. (Director). (1998). *Lock, Stock and Two Smoking Barrels* [Lock & Stock] [Película]. Summit Entertainment; HandMade Films.

Ritchie, G. (Director). (2000). *Snatch* [Snatch, cerdos y diamantes] [Película]. SKA Films; Sony Pictures.

Ritt, M. (Director). (1963). *Hud* [Hud, el más salvaje entre mil] [Película]. Salem Productions; Paramount Pictures.

Ritt, M. (Director). (1964). *The Outrage* [Cuatro confesiones] [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Robinson, P. A. (Director). (1989). *Field of Dreams* [Campo de sueños] [Película]. Gordon Company; Universal Pictures.

Rodríguez, A. (Director). (2014). *La isla mínima* [Película]. Atípica Films; Sacromonte Films.

Romero, G. A. (Director). (1968). *Night of the Living Dead* [La noche de los muertos vivientes] [Película]. Image Ten.

Romero, G. A. (Director). (1978). *Dawn of the Dead* [Zombi: El regreso de los muertos vivientes] [Película]. Laurel Group.

Rosenberg, S. (Director). (1967). *Cool Hand Luke* [La leyenda del indomable] [Película]. Jalem Productions.

Rossen, R. (Director). (1961). *The Hustler* [El buscavidas] [Película]. 20th Century Fox.

Russo, A., & Russo, J. (Directores). (2018). *Avengers: Infinity War* [Vengadores: Infinity War] [Película]. Marvel Studios.

Russo, A., & Russo, J. (Directores). (2019). *Avengers: Endgame* [Vengadores: Endgame] [Película]. Marvel Studios.

Saadi, M. (Director). (1976). *The Message* [Mahoma, el mensajero de Dios] [Película]. Filmco International Productions; Libra Films.

Sánchez, S. G. (Director). (2017). *Marrowbone* [El secreto de Marrowbone] [Película]. Telecinco Cinema.

Sandler, E. (Director). (2019). *Togo* [Película]. Walt Disney Pictures; Whitaker Entertainment.

Satrapi, M., & Paronnaud, V. (Directores). (2007). *Persépolis* [Película]. 2.4.7 Films; The Kennedy/Marshall Company; Diaphana Films.

Schaffner, F. J. (Director). (1970). *Patton* [Película]. 20th Century Fox.

Sciamma, C. (Director). (2019). *Retrato de una mujer en llamas* [Película]. Lilies Films; Arte France Cinéma.

Scorsese, M. (Director). (1980). *Raging Bull* [Toro salvaje] [Película]. Chartoff-Winkler Productions; United Artists.

Scorsese, M. (Director). (1985). *After Hours* [¡Jo, qué noche!] [Película]. Geffen Pictures.

Scorsese, M. (Director). (1990). *Goodfellas* [Uno de los nuestros] [Película]. Warner Bros.; Regency Enterprises; Silver Pictures.

Scorsese, M. (Director). (1995). *Casino* [Película]. Universal Pictures.

Scorsese, M. (Director). (2006). *The Departed* [Infiltrados] [Película]. Warner Bros.; Plan B Entertainment; Initial Entertainment Group.

Scorsese, M. (Director). (2010). *Shutter Island* [Película]. Paramount Pictures.

Scorsese, M. (Director). (2013). *The Wolf of Wall Street* [El lobo de Wall Street] [Película]. Red Granite Pictures; Appian Way; EMJAG Productions.

Scott, R. (Director). (1979). *Alien* [Alien, el octavo pasajero] [Película]. Brandywine Productions; 20th Century Fox.

Scott, R. (Director). (1982). *Blade Runner* [Película]. The Ladd Company; Warner Bros.

Scott, R. (Director). (2000). *Gladiator* [Película]. DreamWorks Pictures; Universal Pictures; Scott Free Productions.

Selick, H. (Director). (1993). *The Nightmare Before Christmas* [Pesadilla antes de Navidad] [Película]. Touchstone Pictures; Skellington Productions.

Serrador, N. I. (Director). (1976). *¿Quién puede matar a un niño?* [Película]. Penta Films.

Sheridan, J. (Director). (1993). *In the Name of the Father* [En el nombre del padre] [Película]. Hell's Kitchen Films; Universal Pictures.

Sheridan, T. (Director). (2017). *Wind River* [Película]. Savvy Media Holdings; Acacia Filmed Entertainment; The Weinstein Company.

Shinkai, M. (Director). (2016). *Kimi no na wa* [Your Name] [Película]. CoMix Wave Films.

Shults, T. (Director). (2019). *Waves* [Un momento en el tiempo – Waves] [Película]. A24.

Shyamalan, M. N. (Director). (1999). *The Sixth Sense* [El sexto sentido] [Película]. Hollywood Pictures; Spyglass Entertainment.

Siegel, D. (Director). (1976). *The Shootist* [El último pistolero] [Película]. Paramount Pictures.

Singer, B. (Director). (2018). *Bohemian Rhapsody* [Película]. 20th Century Fox; Regency Enterprises; GK Films; Queen Films; TSG Entertainment; New Regency.

Singer, B. (Director). (1995). *The Usual Suspects* [Sospechosos habituales] [Película]. PolyGram Filmed Entertainment; Spelling Films.

Siodmak, R. (Director). (1946). *The Spiral Staircase* [La 442escalera de caracol] [Película]. RKO Radio Pictures.

Sirk, D. (Director). (1955). *All That Heaven Allows* [Sólo el cielo lo sabe] [Película]. Universal-International Pictures.

Sirk, D. (Director). (1956). *Written on the Wind* [Escrito sobre el viento] [Película]. Universal Pictures.

Sirk, D. (Director). (1959). *Imitation of Life* [Imitación a la vida] [Película]. Universal Pictures.

Soderbergh, S. (Director). (2000). *Erin Brockovich* [Película]. Universal Pictures; Columbia Pictures; Jersey Films.

Sotozaki, H. (Director). (2020). *Kimetsu no Yaiba: Mugen Ressha-hen* [Guardianes de la noche: Tren infinito] [Película]. Ufotable; Aniplex.

Spielberg, S. (Director). (1981). *Raiders of the Lost Ark* [En busca del arca 442perdida442] [Película]. Lucasfilm Ltd.; Paramount Pictures.

Spielberg, S. (Director). (1984). *Indiana Jones and the Temple of Doom* [Indiana Jones y el templo maldito] [Película]. Lucasfilm Ltd.; Paramount Pictures.

Spielberg, S. (Director). (1989). *Indiana Jones and the Last Crusade* [Indiana Jones y la última cruzada] [Película]. Lucasfilm Ltd.; Paramount Pictures.

Spielberg, S. (Director). (2012). *Lincoln* [Película]. DreamWorks Pictures; 20th Century Fox; Participant Media; Reliance Entertainment; Dune Entertainment; Amblin Entertainment; The Kennedy/Marshall Company.

Spielberg, S. (Director). (1975). *Jaws* [Tiburón] [Película]. Universal Pictures; Zanuck/Brown Productions.

Spielberg, S. (Director). (1993). *Jurassic Park* [Parque Jurásico] [Película]. Amblin Entertainment; Universal Pictures.

Spielberg, S. (Director). (1993). *Schindler's List* [La lista de Schindler] [Película]. Amblin Entertainment; Universal Pictures.

Spielberg, S. (Director). (2002). *Catch Me If You Can* [Atrápame si puedes] [Película]. Amblin Entertainment; Parkes/MacDonald Productions; DreamWorks Pictures.

Stahl, J. M. (Director). (1945). *Leave Her to Heaven* [Que el cielo la juzgue] [Película]. 20th Century Fox.

Stanton, A. (Director). (2008). *WALL·E* [Película]. Pixar Animation Studios; Walt Disney Pictures.

Stanton, A., & Unkrich, L. (Directores). (2003). *Finding Nemo* [Buscando a Nemo] [Película]. Pixar Animation Studios; Walt Disney Pictures.

Star, D. (Creador). (1998–2007). *Sex and the City* [*Sexo en Nueva York*] [Serie de 443televisión]. Darren Star Productions; HBO Entertainment; HBO.

Stevens, G. (Director). (1939). *Gunga Din* [Película]. RKO Radio Pictures.

Stevens, G. (Director). (1951). *A Place in the Sun* [Un lugar en el sol] [Película]. Paramount Pictures.

Stevenson, R. (Director). (1964). *Mary Poppins* [Película]. Walt Disney Productions.

Stiller, B. (Director). (2008). *Tropic Thunder* [Película]. Red Hour Films; DreamWorks Pictures; Goldcrest Pictures; Relativity Media.

Stone, O. (Director). (1986). *Platoon* [Película]. Hemdale Film Corporation; Cinema '84.

Stone, O. (Director). (1991). *JFK* [JFK: Caso abierto] [Película]. Warner Bros.; Regency Enterprises; Ixtlan Productions.

Stuart, M. (Director). (1971). *Willy Wonka & the Chocolate Factory* [Un mundo de 443fantasía] [Película]. Wolper Pictures; Warner Bros.

Sturges, J. (Director). (1955). *Bad Day at Black Rock* [Conspiración de silencio] [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM / Loew's Inc.).

Sturges, J. (Director). (1960). *The Magnificent Seven* [Los siete magníficos] [Película]. The Mirisch Company; United Artists.

Sturges, J. (Director). (1963). *The Great Escape* [La gran evasión] [Película]. The Mirisch Company; United Artists.

Sturges, P. (Director). (1941). *Sullivan's Travels* [Los viajes de Sullivan] [Película]. Paramount Pictures.

Sturges, P. (Director). (1941). *The Lady Eve* [Las tres noches de Eva] [Película]. Paramount Pictures.

Sturges, P. (Director). (1942). *The Palm Beach Story* [Un marido rico] [Película]. Paramount Pictures.

Szifron, D. (Director). (2014). *Relatos salvajes* [Película]. Kramer & Sigman Films; Telefe; El Deseo.

Takahata, I. (Director). (1988). *Hotaru no haka / Grave of the Fireflies* [La tumba de las luciérnagas] [Película]. Studio Ghibli.

Tarantino, Q. (Director). (1992). *Reservoir Dogs* [Película]. Dog Eat Dog Productions; Live America.

Tarantino, Q. (Director). (1994). *Pulp Fiction* [Película]. Miramax Films; A Band Apart; Jersey Films.

Tarantino, Q. (Director). (1997). *Jackie Brown* [Película]. A Band Apart; Mighty Mighty Afrodite Productions; Lawrence Bender Productions; Miramax Films (distrib.).

Tarantino, Q. (Director). (2003). *Kill Bill: Vol. 1* [Kill Bill: Volumen 1] [Película]. A Band Apart; Miramax Films.

Tarantino, Q. (Director). (2009). *Inglourious Basterds* [Malditos bastardos) [Película]. Universal Pictures; The Weinstein Company.

Tarantino, Q. (Director). (2012). *Django Unchained* [Django desencadenado] [Película]. A Band Apart; Columbia Pictures; The Weinstein Company.

Tarantino, Q. (Director). (2015). *The Hateful Eight* [Los odiosos ocho] [Película]. The Weinstein Company; Double Feature Films.

Tarkovski, A. (Director). (1966). *Andrei Rublev* [Película]. Mosfilm.

Tashlin, F. (Director). (1963). *Who's Minding the Store?* [Lío en los grandes almacenes] [Película]. Hal Wallis Productions; Paramount Pictures.

Tati, J. (Director). (1958). *Mon oncle* [Mi tío] [Película]. Specta-Films; Gray-Films; Alter-Films; Film del Centauro; (distribución) Gaumont.

Tati, J. (Director). (1967). *Playtime* [Película]. Specta Films; Jolly Film.

Taylor, T. (Director). (2016). *The Girl on the Train* [La chica del tren] [Película]. DreamWorks Pictures; Reliance Entertainment; Marc Platt Productions.

Taylor, T. (Director). (2011). *The Help* [Criadas y señoras] [Película]. DreamWorks Pictures.

Thorpe, R. (Director). (1953). *Knights of the Round Table* [Los caballeros del rey Arturo] [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Tornatore, G. (Director). (1988). *Cinema Paradiso* [Película]. Cristaldifilm.

Tourneur, J. (Director). (1950). *The Flame and the Arrow* [El halcón y la flecha] [Película]. Norma Productions; Warner Bros.

Tourneur, J. (Director). (1947). *Out of the Past* [Retorno al 444pasado444] [Película]. RKO Radio Pictures.

Trousdale, G., & Wise, K. (Directores). (1991). *Beauty and the Beast* [La bella y la bestia] [Película]. Walt Disney Pictures.

Truffaut, F. (Director). (1973). *La nuit américaine* [La noche americana] [Película]. Les Films du Carrosse.

Unkrich, L. (Director). (2010). *Toy Story 3* [Película]. Pixar Animation Studios; Walt Disney Pictures.

Unkrich, L., & Molina, A. (Directores). (2017). *Coco* [Película]. Pixar Animation Studios; Walt Disney Pictures.

Van Sant, G. (Director). (1997). *Good Will Hunting* [El indomable Will Hunting] [Película]. Miramax Films; Be Gentlemen Ltd.

Verbinski, G. (Director). (2003). *Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl* [Piratas del Caribe: La maldición de la Perla Negra] [Película]. Walt Disney Pictures; Jerry Bruckheimer Films.

Vidor, C. (Director). (1946). *Gilda* [Película]. Columbia Pictures.

Vidor, K. (Director). (1941). *H. M. Pulham, Esq.* [Cenizas de amor] [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Vidor, K. (Director). (1946). *Duel in the Sun* [Duelo al sol] [Película]. Vanguard Films; Selznick International Pictures.

Vigalondo, N. (Director). (2007). *Los cronocrímenes* [Película]. Karbo Vantas Entertainment; Zip Films.

Vigalondo, N. (Director). (2016). *Colossal* [Película]. Voltage Pictures; Brightlight Pictures.

Villeneuve, D. (Director). (2010). *Incendies* [Incendios] [Película]. Micro_scope; TS Productions; Phi Group.

Villeneuve, D. (Director). (2013). *Prisoners* [Prisioneros] [Película]. Alcon Entertainment.

Villeneuve, D. (Director). (2017). *Blade Runner 2049* [Película]. Warner Bros.; Columbia Pictures; Alcon Entertainment.

Villeneuve, D. (Director). (2021). *Dune* [Película]. Legendary Pictures; Warner Bros. Pictures.

Villeneuve, D. (Director). (2024). *Dune: Part Two* [Dune: Parte dos] [Película]. Legendary Pictures; Warner Bros. Pictures.

Vinterberg, T. (Director). (2012). *Jagten* [La caza] [Película]. Zentropa Entertainments; Film i Väst.

Visconti, L. (Director). (1963). *Il Gattopardo* [El gatopardo] [Película]. Titanus; 20th Century Fox; Pathé Consortium.

Von Sternberg, J. (Director). (1927). *Underworld* [La ley del hampa] [Película]. Paramount Famous Lasky Corporation.

Von Trier, L. (Director). (2000). *Dancer in the Dark* [Bailar en la oscuridad] [Película]. Zentropa.

Von Trier, L. (Director). (2011). *Melancholia* [Melancolía] [Película]. Zentropa Entertainments; Memfis Film; Slot Machine.

Wachowski, L., & Wachowski, L. (Directoras). (1999). *The Matrix* [Matrix] [Película]. Warner Bros.; Village Roadshow Pictures.

Walsh, R. (Director). (1939). *The Roaring Twenties* [Los violentos años 20] [Película]. Warner Bros.

Walsh, R. (Director). (1941). *They Died with Their Boots On* [Murieron con las botas puestas] [Película]. Warner Bros.

Walsh, R. (Director). (1949). *White Heat* [Al rojo vivo] [Película]. Warner Bros.

Walsh, R. (Director). (1951). *Captain Horatio Hornblower R.N.* [El hidalgo de los mares] [Película]. Warner Bros.

Walsh, R. (Director). (1949). *White Heat* [Al rojo vivo] [Película]. Warner Bros. Pictures.

Warhol, A. (Director). (1965). *Empire* [Empire] [Película]. Warhol Films.

Watts, J. (Director). (2021). *Spider-Man: No Way Home* [Película]. Columbia Pictures; Marvel Studios; Pascal Pictures.

Weir, P. (Director). (1989). *Dead Poets Society* [El club de los poetas muertos] [Película]. Touchstone Pictures.

Weir, P. (Director). (1998). *The Truman Show* [El show de Truman] [Película]. Paramount Pictures.

Welles, O. (Director). (1965). *Chimes at Midnight* [Campanadas a medianoche] [Película]. Internacional Films Española; Alpine Productions.

Welles, O. (Director). (1941). *Citizen Kane* [Ciudadano Kane] [Película]. RKO Radio Pictures.

Welles, O. (Director). (1958). *Touch of Evil* [Sed de mal] [Película]. Universal-International Pictures.

Wellman, W. A. (Director). (1931). *The Public Enemy* [El enemigo público] [Película]. Warner Bros.; The Vitaphone Corp.

Wellman, W. A. (Director). (1942). *The Ox-Bow Incident* [Incidente en Ox-Bow] [Película]. 20th Century Fox.

Whale, J. (Director). (1931). *Frankenstein* [El doctor Frankenstein] [Película]. Universal Pictures.

Whale, J. (Director). (1935). *Bride of Frankenstein* [La novia de Frankenstein] [Película]. Universal Pictures.

Whedon, J. (Director). (2012). *The Avengers* [Vengadores] [Película]. Marvel Studios.

Wicki, B. (Director). (1959). *Die Brücke* [El puente] [Película]. Deutsche Film Hansa; Fono-Film.

Wiene, R. (Director). (1920). *Das Cabinet des Dr. Caligari* [El gabinete del Dr. Caligari] [Película]. Decla-Bioscop.

Wilde, O. (Director). (2019). *Booksmart* [Súper empollonas] [Película]. Annapurna Pictures; Gloria Sanchez Productions.

Wilder, B. (Director). (1953). *Stalag 17* [Traidor en el infierno] [Película]. Paramount Pictures.

Wilder, B. (Director). (1944). *Double Indemnity* [Perdición] [Película]. Paramount Pictures.

Wilder, B. (Director). (1945). *The Lost Weekend* [Días sin huella] [Película]. Paramount Pictures.

Wilder, B. (Director). (1950). *Sunset Blvd.* [El crepúsculo de los dioses] [Película]. Paramount Pictures.

Wilder, B. (Director). (1951). *Ace in the Hole* [El gran carnaval] [Película]. Paramount Pictures.

Wilder, B. (Director). (1957). *Witness for the Prosecution* [Testigo de cargo] [Película]. United Artists.

Wilder, B. (Director). (1959). *Some Like It Hot* [Con faldas y a lo loco] [Película]. The Mirisch Company; United Artists.

Wilder, B. (Director). (1960). *The Apartment* [El apartamento] [Película]. The Mirisch Corporation.

Wise, R. (Director). (1965). *The Sound of Music* [Sonrisas y 446lágrimas] [Película]. 20th Century Fox.

Wong, K.-w. (Director). (2000). *In the Mood for Love* [Deseando amar] [Película]. Block 2 Pictures.

Wong, K.-w. (Director). (1994). *Chung Hing Sam Lam* [Chungking Express] [Película]. Jet Tone Productions.

Wood, S. (Director). (1935). *A Night at the Opera* [Una noche en la ópera] [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.

Wright, E. (Director). (2004). *Shaun of the Dead* [Zombies Party (Una noche… de 447miedo)] [Película]. Working Title Films; StudioCanal.

Wright, J. (Director). (2021). *Cyrano* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM); Working Title Films; Bron Creative.

Wyler, W. (Director). (1938). *Jezebel* [Jezabel] [Película]. Warner Bros. Pictures.

Wyler, W. (Director). (1939). *Wuthering Heights* [Cumbres borrascosas] [Película]. Samuel Goldwyn Productions.

Wyler, W. (Director). (1953). *Roman Holiday* [Vacaciones en Roma] [Película]. Paramount Pictures.

Wyler, W. (Director). (1959). *Ben-Hur* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.

Wyler, W. (Director). (1968). *Funny Girl* [Película]. Rastar Productions; Columbia Pictures.

Yakin, B. (Director). (2000). *Remember the Titans* [Titanes: hicieron historia] [Película]. Jerry Bruckheimer Films; Walt Disney Pictures.

Yamada, N. (Director). (2016). *Koe no katachi* [A Silent Voice] [Película]. Kyoto Animation.

Yamazaki, T. (Director). (2023). *Gojira Minus One* [Godzilla Minus One] [Película]. Toho Studios.

Yang, E. (Director). (2000). *Yi yi* [Película]. Taiwan Public Television Service; Yang & Li Production.

Yates, D. (Director). (2011). *Harry Potter and the Deathly Hallows: Part 2* [Harry Potter y las reliquias de la 447muerte: Parte 2] [Película]. Warner Bros.; Heyday Films.

Yates, P. (Director). (1979). *Breaking Away* [El relevo] [Película]. 20th Century Fox; Zellner Productions.

Žbanić, J. (Director). (2020). *Quo Vadis, Aida?* [Película]. Deblokada; Coop99 Filmproduktion; JBA Production.

Zeller, F. (Director). (2020). *The Father* [El padre] [Película]. F Comme Film; Trademark Films.

Zemeckis, R. (Director). (1985). *Back to the Future* [Regreso al 447futuro] [Película]. Amblin Entertainment; Universal Pictures.

Zemeckis, R. (Director). (1994). *Forrest Gump* [Película]. Paramount Pictures.

Zinnemann, F. (Director). (1952). *High Noon* [Solo ante el peligro] [Película]. Stanley Kramer Productions; United Artists.

Zucker, D. (Director). (1988). *The Naked Gun: From the Files of Police Squad!* [Agárralo como puedas] [Película]. Paramount Pictures.

Zucker, D.; Zucker, J.; Abrahams, J. (Director). (1980). *Airplane!* [Aterriza como puedas] [Película]. Paramount Pictures; Howard W. Koch Productions.

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Rueda de las emociones de Robert Plutchik 32

Imagen 2. Distribución de las emociones de un grupo de 811 individuos en función de su activación (*arousal*) y su valencia afectiva. 42

Imagen 3. Doble cono de Ostwald 43

Imagen 4. Modelo occidental de la Mente. (Diagrama de Younghee Jung a partir de versión extendida de Wellman (1990) y D'Andrade (1987)) 53

Imagen 5. Diagrama del proceso cognitivo de Persson 54

Imagen 6. Dimensiones del discurso cinematográfico (estructura ternaria) 62

Imagen 7. Cuadrado semiótico vida eterna-muerte. 68

Imagen 8. Cuadrado semiótico del personaje de Donovan en *Indiana Jones y la última cruzada.* 69

Imagen 9. Cuadrado semiótico del personaje del Dr. Jones en *Indiana Jones y la última cruzada.* 69

Imagen 10. Esquema actancial de Greimas 71

Imagen 11. Sistema actancial simplificado 73

Imagen 12. Cuadro semiótico general del actante. 75

Imagen 13. Cuadrado semiótico del sujeto. El valor en juego es el objeto de deseo. 75

Imagen 14. Cuadrado semiótico del objeto de deseo. El valor en juego es el valor sagrado. 76

Imagen 15. Estructura narrativa de un largometraje tipo. 77

Imagen 16. Relato con idea controladora idealista (McKee, 2002, p. 158) 78

Imagen 17. Relato con idea controladora pesimista (McKee, 2002, p. 158) 79

Imagen 18. Relato con idea controladora irónica (McKee, 2002, p. 159) 79

Imagen 19. Curva de densidad normal 83

Imagen 20. Dinámica 'yo real' / 'yo ideal' 88

Imagen 21. Sistema actancial simplificado 91

Imagen 22. Topología del acontecimiento dramático 94

Imagen 23. Topología de la expectativa dramática 94

Imagen 24. Cuadro de las artes y las modalidades temporales 98

Imagen 25. Distribución espacial de los tipos genéricos de Grödal 119

Imagen 26. Rueda de los géneros de Petersen y Goethe (Genette, 1988, p. 220). 145

Imagen 27. Taxonomía de lógica difusa 149

Imagen 28. Rueda de color del Natural Color System (NCS) (Hård et al., 1996) 151

Imagen 29. Taxonomía basada en prototipos 153

Imagen 30. Modelo comunicativo de Jakobson 161
Imagen 31. Modelo comunicativo de Kerbrat-Orecchioni. 163
Imagen 32. Sistema general de la comunicación cinematográfica. 168
Imagen 33. Composición emocional en los géneros de Bollywood (Tomado de Yadav & Vishwakarma, 2020) 180
Imagen 34. Esquema de la investigación de Wang y Cheong (2006). 180
Imagen 35. Sistema general de la comunicación cinematográfica 184
Imagen 36. Curva de densidad normal tridimensional que rige las interpretaciones de un filme 186
Imagen 37. Sistema actancial simplificado (eje del deseo y eje de la lucha). 187
Imagen 38. Sistema general del discurso cinematográfico 188
Imagen 39. Sistema actancial simplificado (eje de la comunicación). 191
Imagen 40. Proceso de constitución de los géneros. 195
Imagen 41. Mapa del espacio fílmico (Sistema de los reinos cinematográficos). 197
Imagen 42. Número de títulos por categoría genérica en IMDb (elaborada con SPSS). 223
Imagen 43. Distancias χ^2 en el plano (planta) (elaborada con SPSS). 236
Imagen 44. Distancias χ^2 en el plano (alzado) (elaborada con SPSS). 236
Imagen 45. Mapa del espacio fílmico y los géneros en 2025 238
Imagen 46. Constelación del Drama, el reino de la tristeza 240
Imagen 47. Conexiones genéricas del 'melodrama'. 241
Imagen 48. Conexiones genéricas del cine 'bélico'. 246
Imagen 49. Conexiones genéricas del cine 'histórico'. 249
Imagen 50. Conexiones genéricas del cine 'biográfico'. 251
Imagen 51. Conexiones genéricas del cine de 'deportes'. 254
Imagen 52. Conexiones genéricas del 'drama'. 256
Imagen 53. Constelación de la Comedia, el reino de la alegría. 264
Imagen 54. Conexiones genéricas de la 'comedia romántica'. 265
Imagen 55. Conexiones genéricas del cine 'musical' 269
Imagen 56. Conexiones genéricas del cine de 'animación'. 272
Imagen 57. Conexiones genéricas del cine 'familiar'. 275
Imagen 58. Conexiones genéricas de la 'comedia'. 278
Imagen 59. Constelación del Suspense, el reino del miedo. 285
Imagen 60. Conexiones genéricas del 'terror'. 286
Imagen 61. Conexiones genéricas del cine de 'misterio'. 290
Imagen 62. Conexiones genéricas del cine 'criminal' 292

Imagen 63. Conexiones genéricas del 'noir' 295
Imagen 64. Conexiones genéricas del '*thriller*'. 299
Imagen 65. Constelación de la Épica, el reino de la ira. 302
Imagen 66. Conexiones genéricas del 'wéstern'. 302
Imagen 67. Conexiones genéricas de las 'aventuras'. 307
Imagen 68. Conexiones genéricas de la 'fantasía'. 311
Imagen 69. Conexiones genéricas de la 'ciencia ficción'. 314
Imagen 70. Conexiones genéricas de la 'acción. 316
Imagen 71. Atlas de las emociones de Paul Ekman: tristeza 324
Imagen 72. Constelación del Drama, el reino de la tristeza. 324
Imagen 73. Mapa del reino del Drama en 2025 327
Imagen 74. Atlas de las emociones de Paul Ekman: alegría 328
Imagen 75. Constelación de la Comedia, el reino de la alegría. 328
Imagen 76. Mapa del reino de la Comedia en 2025. 331
Imagen 77. Atlas de las emociones de Paul Ekman: miedo. 332
Imagen 78. Constelación del Suspense, el reino del miedo. 332
Imagen 79. Mapa del reino del Suspense en 2025 335
Imagen 80. Atlas de las emociones de Paul Ekman: ira. 336
Imagen 81. Constelación de la Épica, el reino de la ira. 336
Imagen 82. Mapa de arquetipos (versión 2025) 340
Imagen 83. Mapa de regiones (versión 2025 341
Imagen 84. Sistema actancial simplificado. 345
Imagen 85. Estructura narrativa de un largometraje tipo. 347
Imagen 86. Filme perteneciente al reino del drama. 350
Imagen 87. Filme fundamentalmente épico con elementos de comedia. 351
Imagen 88. Comedia dramática con elementos épicos 351
Imagen 89. Charlie Mondadientes delata a Botines Colombo (DET Tr1) 357
Imagen 90. Joe y Jerry descubren que van a perder su empleo (DET Tr2) 358
Imagen 91. Joe y Jerry son descubiertos por Botines Colombo en la escena del crimen (DET Tr3) 359
Imagen 92. Primer encuentro de Sugar con su misterioso millonario. 360
Imagen 93. Jerry y Osgood pasan su noche romántica bailando tangos. 362
Imagen 94. El botones del hotel promete a Joe/Josephine una botella de ginebra. 363
Imagen 95. Última escena, últimas líneas de diálogo de *Con faldas y a lo loco.* 371

Imagen 96. Los «abogados» de Botines Colombo se levantan cómicamente ante la invocación de su jefe. 372
Imagen 97. Millonarios responden al unísono ante la llegada de nuevas jóvenes. 372
Imagen 98. Una funeraria con nombre de queso para pizza. 373
Imagen 99. Mafiosos como amigos de la ópera italiana. 373
Imagen 100. El Pequeño Bonaparte acude a la convención con su audífono (elemento cómico). 374
Imagen 101. Una desolada Sugar Kane canta en tono melancólico. 375
Imagen 102. La voz de Sugar se clava en el alma de Joe y deja de ser el Don Juan que interpreta. 375
Imagen 103. Sugar canta *Running wild*. 376
Imagen 104. Sugar canta I wanna be loved by you. 376
Imagen 105. Sugar canta I'm thru with love. 376
Imagen 106. La primera aparición de Joe y Jerry convertidos en Josephine y Daphne. 377
Imagen 107. A Joe se le olvida quitarse los pendientes en su cita con Sugar. 377
Imagen 108. Los tacones delatan a Jerry en su huida. 378
Imagen 109. Jerry lo da todo en su papel como Daphne. 378
Imagen 110. Las maracas pautan el ritmo de la escena para que el público. Ría. 378
Imagen 111. Las gafas de Bienstock. 379
Imagen 112. Una bolsa de agua caliente como coctelera. 379
Imagen 113. Una ametralladora camuflada en un palo de golf. 379
Imagen 114. Las manecillas bailarinas del ascensor. 380
Imagen 115. La llegada de Botines Colombo al Seminole Ritz Hotel. 380
Imagen 116. Proyección de Spade and Archer de *El halcón maltés*. 380
Imagen 117. Distribución de valoraciones de *La chaqueta metálica* (*Full Metal Jacket*, Stanley Kubrick, 1987) 383
Imagen 118. Distribución de valor tonal para un filme. 383

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Familias de emociones de Marina y López Penas (2002). 31

Tabla 2. Familias de emociones organizadas en función de las emociones básicas (a partir de Marina, 2002). 41

Tabla 3. Proceso cognitivo del enunciado cinematográfico 56

Tabla 4. Dimensiones del ser humano 62

Tabla 5. Sistema estructural del plano (Elaboración propia a partir de Eco, 1989) 64

Tabla 6. Semiótica generativa de Greimas (1982, p. 197) 67

Tabla 7. Emoción y axiología en el modelo estructural de Greimas 86

Tabla 8. Cuadro semiótico de las pasiones (Greimas, 1991, p. 188) 87

Tabla 9. Semiótica de las emociones cinematográficas. 93

Tabla 10. Las 'comedias épicas del New Deal' de Frank Capra 137

Tabla 11. Aspectos considerados en los sistemas de géneros de Kurt Spang, Claudio Guillén, Jean-Marie Schaeffer y Wolfgang Raible (Elaboración propia) 159

Tabla 12. Variedades genéricas del cine según aspecto 169

Tabla 13. Tabla de correspondencias entre emociones y géneros (Wang & Cheong, 2006, p. 693) 181

Tabla 14. 188

Tabla 15. Semiótica de las emociones cinematográficas. (cuadro patémico). 190

Tabla 16. Géneros y subgéneros: drama, comedia, musical (Sánchez Noriega, 2002). 205

Tabla 17. Géneros y subgéneros: fantástico, terror y criminal (Sánchez Noriega, 2002) 206

Tabla 18. Géneros y subgéneros: aventuras y acción, bélico y wéstern (Sánchez Noriega, 2002) 206

Tabla 19. Géneros híbridos (Sánchez Noriega, 2002) 207

Tabla 20. Géneros y subgéneros menores 211

Tabla 21. Etiquetas genéricas utilizadas por Netflix, Filmin, HBOMax y Prime Video 212

Tabla 22. Etiquetas genéricas utilizadas por Disney, Movistar, MUBI y Sky Showtime 213

Tabla 23. Etiquetas genéricas de plataformas organizadas por grupos. 214

Tabla 24. Etiquetas genéricas utilizadas por IMDb, Filmaffinity y Rotten Tomatoes. 216

Tabla 25. Etiquetas genéricas de IMDb, Filmafinity y Rotten Tomatoes organizadas por grupos 217

Tabla 26. Categorías genéricas de IMDb 222

Tabla 27. Análisis de correspondencias 1 224

Tabla 28. Análisis de correspondencias 2 225

Tabla 29. Prueba χ^2 de Pearson de las variables 'género1' y 'género2' (elaborada con SPSS). 228

Tabla 30. Prueba χ^2 de Pearson de las variables 'género' y 'reino' (elaborada con SPSS). 229

Tabla 31. Estadísticos de dependencia entre las variables 'género' y 'reino' (elaborada con SPSS). 229

Tabla 32. Estadísticos de dependencia entre las variables 'género1' y 'género2' (elaborada con SPSS)..... 229

Tabla 33. Frecuencias observadas (recuento) y frecuencias esperadas (recuento esperado) en las confluencias de género y reino (elaborada con SPSS). 230

Tabla 34. Residuos estandarizados corregidos de las variables «género» y «reino» (elaborada con SPSS). 231

Tabla 35. Residuos estandarizados corregidos de las variables «género1» y «género2» (elaborada con SPSS). 232

Tabla 36. Residuos estandarizados corregidos de las variables «género1» y «género2» (elaborada con SPSS). 232

Tabla 37. Frecuencias observadas (recuento) y frecuencias esperadas (recuento esperado) en las confluencias de 'género1' y 'género2': de drama a animación (elaborada con SPSS)..... 233

Tabla 38. Frecuencias observadas (recuento) y frecuencias esperadas (recuento esperado) en las confluencias de 'género1' y 'género2': de familiar a *noir* (elaborada con SPSS). 234

Tabla 39. Cuadro de géneros y reinos..... 235

Tabla 40. Distribución de largometrajes analizados por género..... 239

Tabla 41. Melodramas mejor valorados en IMDb (Consultado el 24 de mayo de 2025) 242

Tabla 42. Largometrajes bélicos mejor valorados en IMDb (Consultado el 24 de mayo de 2025)..... 247

Tabla 43. Largometrajes históricos mejor valorados en IMDb (Consultado el 24 de mayo de 2025)..... 250

Tabla 44. Largometrajes biográficos mejor valorados en IMDb (Consultado el 24 de mayo de 2025)..... 252

Tabla 45. Largometrajes de deportes mejor valorados en IMDb (Consultado el 24 de mayo de 2025)..... 255

Tabla 46. Dramas mejor valorados por los usuarios de IMDb (Consultado el 24 de mayo de 2025)..... 259

Tabla 47. Comedias románticas mejor valoradas en IMDb (Consultado el 24 de mayo de 2025) 266

Tabla 48. Largometrajes musicales mejor valorados en IMDb (Consultado el 24 de mayo de 2025) 270
Tabla 49. Largometrajes de animación mejor valorados en IMDb (Consultado el 24 de mayo de 2025) 273
Tabla 50. Largometrajes familiares mejor valorados en IMDb (Consultado el 24 de mayo de 2025) 276
Tabla 51. Comedias mejor valoradas por los usuarios de IMDb (Consultado el 31 de mayo de 2025) 280
Tabla 52. Largometrajes de terror mejor valorados en IMDb (Consultado el 24 de mayo de 2025) 287
Tabla 53. Largometrajes de misterio mejor valorados en IMDb (Consultado el 24 de mayo de 2025) 291
Tabla 54. Largometrajes criminales, policiacas o de gánsteres mejor valorados en IMDb (Consultado el 24 de mayo de 2025) 293
Tabla 55. Largometrajes de cine negro mejor valorados en IMDb (Consultado el 24 de mayo de 2025) 296
Tabla 56. Thrillers mejor valorados en IMDb (Consultado el 31 de mayo de 2025) ... 300
Tabla 57. Largometrajes del oeste mejor valorados en IMDb (Consultado el 24 de mayo de 2025) 303
Tabla 58. Largometrajes de aventuras mejor valorados por los usuarios de IMDb (Consultado el 24 de mayo de 2025) 308
Tabla 59. Largometrajes fantásticos mejor valorados en IMDb (Consultado el 24 de mayo de 2025) 312
Tabla 60. Largometrajes de ciencia ficción mejor valorados en IMDb (Consultado el 24 de mayo de 2025) 315
Tabla 61. Largometrajes de acción mejor valorados en IMDb (Consultado el 31 de mayo de 2025) 317
Tabla 62. Largometrajes del reino del drama (Consultado el 31 de mayo de 2025) 325
Tabla 63. Arquetipos del reino del Drama 326
Tabla 64. Largometrajes del reino de la comedia (Consultado el 31 de mayo de 2025) 329
Tabla 65. Arquetipos del reino de la Comedia 330
Tabla 66. Largometrajes del reino del suspense (Consultado el 31 de mayo de 2025) 333
Tabla 67. Arquetipos del reino del Suspense en 2025 334
Tabla 68. Largometrajes del reino de la épica (Consultado el 31 de mayo de 2025) 337
Tabla 69. Prototipos temáticos del reino de la Épica 338
Tabla 70. Mapa del reino de la Épica en 2025 339
Tabla 71. Tabla tipo de tramas y valores. 346
Tabla 72. Modelo semiótico de las emociones. 348

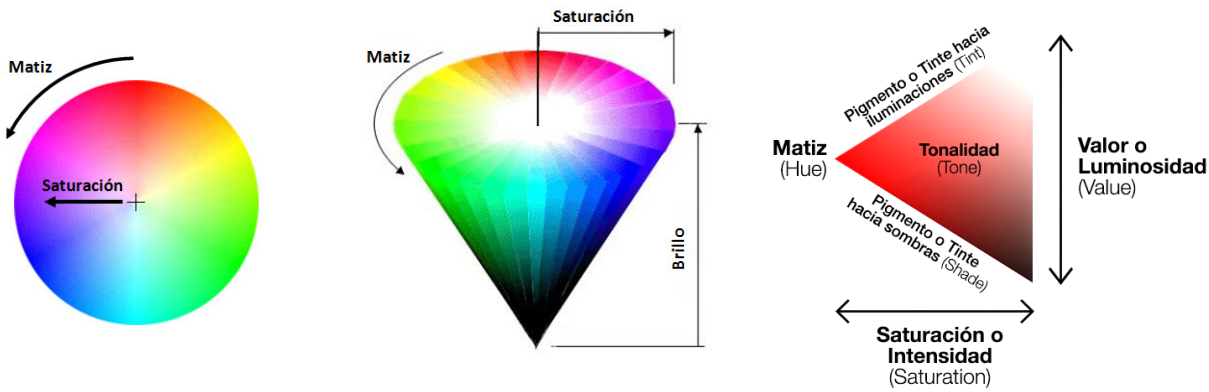
Tabla 73. Diagrama de valor tonal (diagrama de géneros) 350
Tabla 74. Ficha técnica de *Con faldas y a lo loco*..... 353
Tabla 75. Etiquetas genéricas de *Con faldas y a lo loco.*..... 355
Tabla 76. Tabla de tramas y valores de *Con faldas y a lo loco*..... 355
Tabla 77. Mapa de tramas y diagrama de cambio de valor de *Con faldas y lo loco.*..... 356
Tabla 78. Trama 1 de *Con faldas y a lo loco:* Botines Colombo y el poder de la mafia.... 357
Tabla 79. Trama 2 de *Con faldas y a lo loco:* Joe y Jerry buscan trabajo como músicos.. 358
Tabla 80. Trama 3 de *Con faldas y a lo loco:* Joe y Jerry escapan de Botines Colombo... 359
Tabla 81. Trama 4A de *Con faldas y a lo loco:* Sugr Kane y Joe se enamoran..... 360
Tabla 82. Trama 4B de *Con faldas y a lo loco:* Jerry liga con un viejo millonario. 361
Tabla 83. Trama 4C de *Con faldas y a lo loco:* Joe liga con el botones..... 363
Tabla 84. Análisis tonal por escenas de *Con faldas y a lo loco* (1 de 5)..... 365
Tabla 85. Análisis tonal por escenas de *Con faldas y a lo loco* (2 de 5)..... 366
Tabla 86. Análisis tonal por escenas de *Con faldas y a lo loco* (3 de 5)..... 367
Tabla 87. Análisis tonal por escenas de *Con faldas y a lo loco* (4 de 5)..... 368
Tabla 88. Análisis tonal por escenas de *Con faldas y a lo loco* (5 de 5)..... 369
Tabla 89. Cuadro patémico de *Con faldas y a lo loco.* 381

ANEXO: LA REPRESENTACIÓN PARAMÉTRICA DE LOS COLORES

Dependiendo de la finalidad para la que vayan destinados, los sistemas de representación y catalogación de colores son múltiples. De todos ellos, los más interesantes son aquellos que utilizan una parametrización para formar las diferentes tonalidades: el sistema RGB o el CMYK empleados en diseño gráficos son dos de los más populares. Otro cada vez más utilizado es el HSL creado por Albert Henry Munsell en 1905, que descompone el color en tres componentes:

- *matiz* o tono (*hue* en inglés),
- *intensidad* o saturación (*saturation* en inglés),
- *luminosidad* o valor (*value* en inglés).

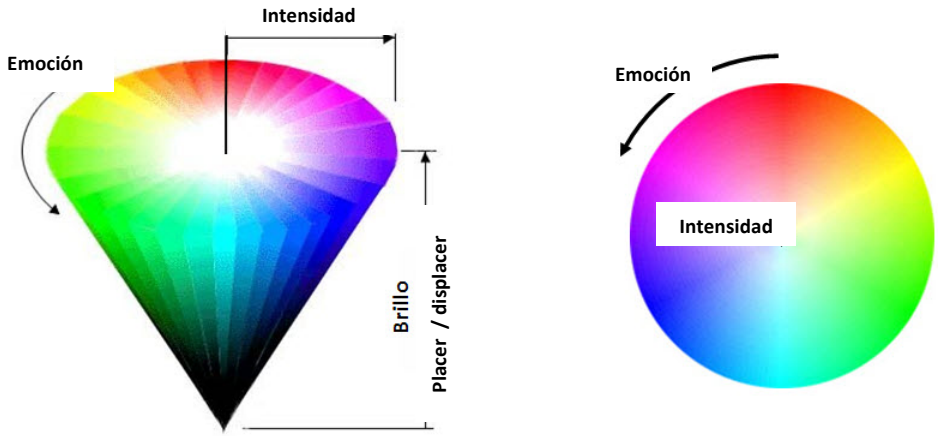
Estos tres componentes permiten una representación muy intuitiva de los colores. En el clásico círculo cromático, en cada ángulo se representa el *matiz*, y en el radio, la saturación o *intensidad*, desde el centro donde no habría color, hasta el borde de la circunferencia, punto en el que se alcanzaría el 100% de la saturación. La tercera variable, la *luminosidad*, requiere un tercer eje, perpendicular al círculo, que añada una tercera dimensión al modelo bidimensional. La figura resultante es un cono, con una base constituida por el círculo cromático de matiz y saturación, y un eje vertical en el que se despliega la luminosidad desde el negro o luminosidad nula hasta el blanco o luminosidad total.



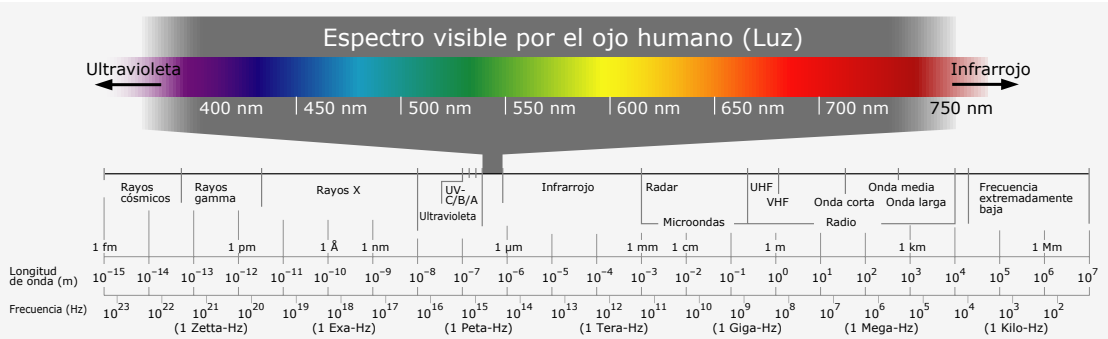
Un paso adicional de este modelo es el *doble cono de Ostwald*, creado en 1915 por el pintor alemán Wilhem Ostwald formado por dos conos atravesados por un único eje en el que se despliega la luminosidad desde el negro hasta el blanco.



Esta parametrización nos permite, además, establecer una analogía casi perfecta con la parametrización cromática de Munsell y Ostwald: a la *intensidad* de la emoción corresponde la intensidad del color; al *grado de placer* de la emoción corresponde la luminosidad del color; y a la *cualidad emocional* le corresponde el tono o matiz del color. Así, siguiendo el esquema de Cabanac, podemos representar las emociones de la siguiente manera:



La rueda de colores que utiliza el sistema HSL está formada a partir de los colores primarios del sistema aditivo: verde, azul, rojo. Puede que esta rueda sea la mejor para formar los colores en una imprenta, ya que determina la cantidad de amarillo, cyan, magenta y negro que hay que añadir a la mezcla para formar una tonalidad concreta. Sin embargo, este sistema no tiene en cuenta la percepción de los colores del ser humano. Ni siquiera tiene en cuenta la distribución por longitudes de onda del espectro luminoso, ya que, si lo observamos detenidamente, comprobamos que el espacio que ocupan los colores no es el mismo que en el sistema HSL y algunos, como el magenta, solo se pueden formar mediante combinación de otros.

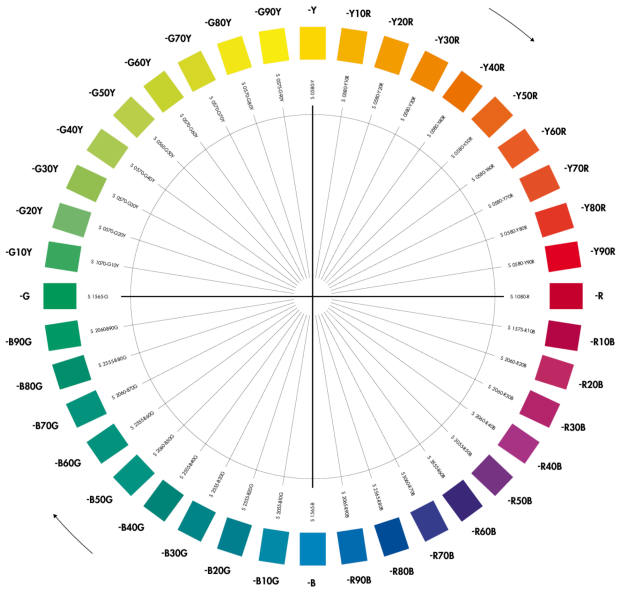


Si queremos formar un sistema para representar las emociones lo más preciso posible, lo más lógico es tomar como referencia uno que represente los colores según la percepción humana, no según la composición física de los colores.

En este sentido, es especialmente relevante el Natural Color System (NCS) desarrollado por los investigadores suecos Anders Hård, Lars Sivik y Gunnar Tonnquist (Hård et al., 1996). El NCS toma como colores primarios —aquellos de mayor relevancia perceptiva para el ser humano— el blanco, el negro, el amarillo, el verde, el azul y el rojo.

Estos cuatro últimos forman dos ejes perpendiculares, uno constituido por el verde y el rojo y otro por el amarillo y el azul. Las tonalidades puras se van mezclando con cantidades crecientes de los tonos que se encuentran a ambos lados, formando una rueda completa con los diferentes tonos. Así, comenzando con el amarillo 100%, -Y, en el cenit de la rueda,

avanzaremos como las agujas de un reloj, formando una mezcla del 90% amarillo y 10% rojo, el cual notaremos por -Y10R. La siguiente marca horaria estará constituida por el -Y20R, es decir, una mezcla de 80% amarillo y 20% rojo, y así sucesivamente hasta llegar al rojo puro -R. El rojo se mezclará entonces con cantidades crecientes de azul de manera análoga hasta llegar al -B, el 100% azul.



Tesis depositada
el 9 de febrero de 2026
en el repositorio de la Escuela de Doctorado de la
Universidad de Valladolid (UVa)