

# La televisión y sus géneros: ¿una teoría imposible?

---

Wenceslao Castañares  
Profesor del Departamento de Periodismo III  
U.C.M.

**E**n lógica coincidencia con su grado de aceptación entre el gran público, la televisión ha suscitado una cantidad ingente de estudios desde las diversas perspectivas que hoy siguen vigentes tanto en el terreno más específico de la comunicación de masas como en el más amplio de la cultura de masas. Esta constatación más que descalificar la pretensión de D. Wolton de considerar a la televisión como "objeto no pensado", permite reescribirla como objeto pensado "pero en vano" (1992:21). Para tratar de organizar esta enorme producción se siguen utilizando categorías heredadas de la tradición americana que se remonta a Lasswell, lo que permite seguir hablando en ocasiones de análisis de contenido (en ocasiones, textual), de audiencia o recepción, de efectos, etc. Pero al mismo tiempo, han ido surgiendo otros tópicos que deconstruyen esas categorías introduciendo aproximaciones y pasajes que atraviesan unos límites que se perciben como demasiado rígidos. Una de estas categorías es sin duda la de género como tipo de discurso.

En una primera aproximación puede sorprender que una categoría que, por su origen hay que considerar extranjera, que sobrepasa con creces los límites de lo televisivo, y que ha gozado siempre de una embarazosa ambigüedad, aparezca de forma tan reiterada tanto en los estudios empíricos como aquellos que se autodefinen como críticos. Bien es cierto que en cada uno de ellos aparece de forma bien distinta. En los estudios de carácter empírico aparece más bien como un concepto no analizado, que se cuele a través de otros, gracias a su vinculación a las de los diversos tipos de público o a los distintos momentos de consumo. Caso muy distinto a lo que ocurre en lo que podríamos llamar con Allen (1992:5) "pensamiento crítico contemporáneo" (*contemporary criticism*) una familia mal avenida en la que habría que incluir desde la semiótica a los estudios culturales, pasando por la teoría de la narratividad, el psicoanálisis o los estudios feministas, por citar sólo algunos de sus miembros en cuyo contexto aparece de forma explícita y con una sorprendente autonomía.

Son muchas las razones que pueden aducirse para justificar este interés. Entre las más relevantes se encuentra sin duda el que se trate de una categoría que, como decía antes, ha permitido transitar ese espacio que va del texto al contexto (Grandi 1995) y que está por encima de las diferencias que llevan a unos a centrarse en el texto, a otros a privilegiar las relaciones lector-texto o las del lector-contexto. Y es que no puede per-

derse de vista que, sea cual sea el nivel de análisis que elijamos, la comunicación de masas es un hecho a la vez social y discursivo. En cuanto hecho social involucra a agentes humanos —algunos de los cuales son instituciones— que llevan a cabo una acción comunicativa que obedece a reglas que también están institucionalizadas. Los discursos producidos se rigen por múltiples reglas establecidas y reconocibles en determinadas comunidades sociales. La noción de género aparece entonces como las distintas formas de producir, y consecuentemente, de interpretar, los textos o discursos. Pero, como acabo de decir, es también una categoría construida en el ámbito de la teoría de la literatura y del arte pero que ha gravitado de forma inevitable en el campo más específico de la comunicación y la cultura de masas.

## 1. LA HERENCIA DE LA TEORÍA LITERARIA

En la discusión en torno a los géneros han estado involucradas demasiadas cuestiones disputadas, pero dos de ellas me parecen especialmente relevantes para nuestros propósitos. En primer lugar, la pretensión de trasplantar al campo de la literatura el procedimiento clasificatorio para los seres vivos que estableciera Linneo en el siglo XVIII; en segundo, la discusión en torno a la "literariedad", lo que situaba el problema en el ámbito de la poética y, más tarde, en el de la estética.

Lo que modernamente entendemos por teoría de los géneros literarios es en realidad una construcción de la época romántica, aunque sus orígenes se encuentren en el prerromanticismo y continúe más allá de la época postromántica. El principio fundamental de esa teoría establece la existencia de tres géneros fundamentales, épica, lírica y dramática, que se corresponden, como diría Goethe, con las actitudes "naturales" desde las que el artista se enfrenta a la realidad. Estos tres géneros fundamentales se concretan después en los géneros propiamente dichos en los que es posible incluir cualquier obra literaria.

La teoría poseía, pues, un cierto fundamento substancialista que se pretendía reforzar con el procedimiento clasificatorio utilizado por Linneo. Entendidos como categorías lógicas, los géneros literarios, al igual que los utilizados en las Ciencias Naturales, permitían clasificar las obras de acuerdo con unos criterios de semejanzas y diferencias que daban lugar a una serie de clases y subclases que podía ser fácilmente ordenadas. Resultado de todo ello fueron diversas taxonomías que tenían como objetivo presentar un sistema perfectamente jerarquizado mediante relaciones unívocas de inclusión.

Esta perspectiva teórica parecía funcionar adecuadamente cuando era aplicada a las épocas clásicas, pero cuando se adoptaba una perspectiva histórica y empezaban a considerarse las obras de épocas no clásicas como la Edad Media o del Romanticismo en adelante, el sistema de categorías genéricas saltaba hecho añicos. Quedaba meridianamente claro que los géneros no constituían categorías estables sino más bien manifestaciones históricas, aunque algunas de ellas mantenían una vigencia o perdurabilidad mayor que otras. Se llegó, pues, a la conclusión de que los géneros

cambian, y dado que la innovación absoluta apenas es concebible, un género siempre proviene de otro u otros géneros.

El argumento de la historicidad no pretendía negar la existencia de los géneros (como quería Croce). Se seguía manteniendo que una obra siempre pertenece a un género (o lo instaura); pero obligaba a concebirlos de forma más ambigua. Los géneros eran, ante todo, tipos ideales a los que ninguna obra podía encarnar de forma perfecta. Se obviaban así algunos de los problemas tradicionales, pero quedaban importantes cuestiones a las que dar respuesta: ¿son los géneros unas categorías previas a las que las obras se adscriben (o deben adscribirse) o, por el contrario, algo que se constituye en el devenir histórico? ¿qué características deben tomarse en consideración para definir los géneros? ¿pueden ser considerados constantes estos criterios? ¿los criterios aceptados han de ser tomados en su conjunto o algunos de ellos han de tenerse por más relevantes que otros?

Lo que tales preguntas venían a plantear era, en definitiva, un espinoso problema: el de las relaciones entre el género y la obra. Los argumentos de los historicistas habían venido a condenar el sistema lógico de categorías genéricas ordenadas por relaciones de inclusión, pero había que admitir alguna forma de relación. Para algunos la solución consistió en olvidarse definitivamente de la noción de "sistema" para hablar de "grupos" o "familias históricas" (Jauss 1986:43). La respuesta sorteaba, sin duda, algunas de las dificultades, pero dejaba intacto otro de los problemas: el de cómo concebir las relaciones entre los distintos miembros de esa familia. Para solucionarlo se propuso un cambio de perspectiva notable: recurrir a la lingüística. Entre la generalidad de la lengua y las particularidades individuales o habla es posible –se argumentaba– situar una realidad intermedia: la competencia comunicativa que permite la evaluación correcta de las diferentes situaciones de enunciación. Dicho planteamiento obligaba a abandonar el campo de lo literario para situar el problema en el ámbito más amplio del discurso y en una perspectiva que bien podríamos denominar semiótica.

## 2. EL ENFOQUE DISCURSIVO

Al reconducir el problema de los géneros para situarlo en el terreno de lo semiótico se explicitaba lo que en muchos momentos había constituido un presupuesto no discutido: el de la literariedad. La teoría tradicional de los géneros no tenía necesidad alguna de discutirlo: los géneros eran clases de textos literarios. Pero, al cambiar de perspectiva, la crítica literaria moderna no ha tenido más remedio que replantearse lo y, al hacerlo, ha terminado por reconocer que lo que llamamos "literariedad" es también un problema de competencia.

En teoría debería ser fácil describir las reglas que son propias de la competencia meramente lingüística y distinguirlas de aquellas otras que pertenecen a la competencia literaria. Pero lo cierto es que lo que parecía una tarea fácil no lo ha sido tanto y algunas de las explicaciones que prometían clarificar el problema (como la atribu-

ción al lenguaje literario de una "desviación" respecto de la norma) han terminado en un rotundo fracaso. Lo literario es un terreno heterogéneo que no se deja describir de modo tan nítido que nos permita distinguirlo de lo no literario. La solución no podía ser más que ésta: "encontrar un modo de usar la noción de competencia sin partir de la controvertida dicotomía 'literario' no literario" (Ryan 1988:258). Se impone, pues, la realización de una tipología de los discursos dentro de la cual englobar la teoría de los géneros.

Abordar el problema de los géneros desde el punto de vista del discurso supone abandonar el estrecho margen desde el que se concebía la *mise en forme* en la teoría tradicional. Las reglas de la competencia discursiva no pueden situarse sólo en el de la forma, en su doble faceta expresiva y de contenido; es, ante todo, un problema de reglas pragmáticas que involucran a los sujetos (sus creencias, saberes, valores, etc.), los actos de habla que realizan, las circunstancias espaciales y temporales que los contextualizan. En la definición de los géneros han de intervenir, por tanto, una enorme variedad de factores y muy diversas combinaciones. Aceptar este hecho tiene importantes implicaciones metodológicas. Como muy bien ha señalado M.L.Ryan, si no existe ningún método mecánico de detección que permita identificarlos, "la única manera de elaborar un inventario de géneros es reconstruir el paradigma de los términos con los cuales la gente responde a la pregunta: qué es este texto" (1988:258).

Estamos, pues, ante procedimiento inductivo que da por supuesta la existencia de algún tipo de categoría previa que permite clasificar los textos. Por lo demás, se viene a aceptar también que un texto siempre pertenece a un género y que las categorías genéricas no pueden darse por definidas, ya que están sometidas a una evolución no siempre previsible.

La adopción de la perspectiva discursiva ha permitido también acercarse a los problemas cognitivos involucrados y descubrir que, al igual que ocurre con otros conceptos, los géneros funcionan en ocasiones, más que como categorías lógicas perfectamente definidas, como *prototipos*. La diferencia fundamental entre las categorías lógicas y los prototipos reside en que las primeras pueden ser perfectamente definidas, de tal manera que las relaciones que mantienen entre sí pueden ordenarse de forma jerárquica. En cambio, los segundos, se basan en la semejanza y el parecido —el "aire de familia" del que nos hablara Wittgenstein—, lo que les hace más difícilmente definibles y jerarquizables. Sin entrar en los pormenores de una semántica de los prototipos podría decirse que las primeras mantienen relaciones verticales; las segundas, horizontales. Utilizar un prototipo en lugar de una categoría lógica para el reconocimiento de los textos significa renunciar a encontrar características necesarias y suficientes en todos y cada uno de los miembros de una clase de textos. Basta que una serie de textos posean características comunes —ni siquiera es necesario que alguna de esas características se encuentre en cada uno de ellos— para que se les considere pertenecientes a un género.

Por otra parte, la perspectiva pragmática privilegiada por la teoría discursiva acentúa los aspectos comunicativos. Ya desde la perspectiva historicista —sobre todo desde

las teorías ligadas a la estética de la recepción— se habían subrayado algunas de estas cuestiones, modificando el punto de vista tradicional. Si las diversas *poéticas* centraban su atención en cuestiones que tenían que ver con la acción creadora del autor, ahora se insiste en que, si bien los géneros constituyen modelos de escritura para el autor, son también *horizontes de expectativas, criterios para el reconocimiento y la comprensión* por parte del destinatario. Las categorías genéricas adquieren así una función metatextual: la de definir el “marco” en el que tiene lugar la comunicación. El género actúa como organizador de los principios de producción e interpretación del discurso: el texto ha de ser considerado, por ejemplo, como referido a la realidad o a un mundo de ficción, serio o humorístico, etc.

En definitiva, contextualizar el problema de los géneros en el ámbito del discurso quizá, como ha dicho Greimas, no ha aportado tantas respuestas como abierto nuevos interrogantes. Sin embargo, la nueva vía abierta permite observar el panorama de manera diferente. Todavía no se vislumbran las metas, pero es cuestión de andar ese camino.

### 3. EL DISCURSO TELEVISIVO

Si tenemos en cuenta lo anteriormente expuesto, hablar de géneros televisivos sin tener en cuenta las especiales características del discurso de la televisión, sería condenarse de antemano al fracaso. Cualquier teoría de los géneros televisivos ha de partir necesariamente de una descripción de las características específicas del discurso televisivo.

Lo primero que habría que destacar es algo que de puro evidente no ha sido siempre lo suficientemente valorado por una semiótica —perspectiva desde la que sin duda hay que abordar el problema— muchas veces excesivamente sesgada por el “prejuicio lingüístico”. El discurso televisivo es audiovisual, es decir, posee una substancia de la expresión más compleja de lo que ya lo es el discurso meramente verbal. Sonidos, imágenes de distinta naturaleza y origen, palabra hablada y escrita, se mezclan y entretienen dando lugar a un texto complejo que no por ello resulta difícil de interpretar.

La visualidad confiere a ese discurso propiedades especiales que afectan al modo en que se activa el reconocimiento y la interpretación de las imágenes. La rápida expansión de la tecnología televisiva tiene mucho que ver con el hecho de que su discurso vaya dirigido a la vista. Los signos visuales utilizados por la televisión obedecen a códigos que no necesitan de un aprendizaje especial para su reconocimiento, lo que no quiere decir que su interpretación sea siempre fácil o exenta de complejidad. Se trata, por lo demás, de signos que poseen un fuerte carácter icónico e indicial lo que les dota de una gran capacidad para la objetivación y, por tanto, de una gran eficacia veridictiva: uno está dispuesto a creer aquello que ve.

Pero no menor importancia tiene el que haya consolidado la recuperación del lenguaje hablado que había iniciado la radio. El esfuerzo realizado por los destinatarios de ese

discurso para hacerlo fácilmente comprensible incluso para aquellos que no poseen la formación que la alfabetización y la escritura habían exigido, es otro aspecto de la cuestión que no debiéramos olvidar cuando abordamos el tema de su capacidad de seducción. Todo ello contribuye a hacer del discurso televisivo un *discurso popular*.

Esta especificidad substancial que afecta a la expresión se corresponde con otra no menos marcada pero que afecta ya a lo formal. "Heterogeneidad", "fragmentación", "sincretismo", "mestizaje", "espectacularidad", son términos repetidos con los que se trata de definir algunas de las señas de identidad del discurso de la televisión.

La *heterogeneidad* que ya hemos constatado en la substancia y forma de la expresión afecta también a los contenidos: además de los que ella misma produce, otros muchos textos pensados y producidos originalmente para otros medios, son presentados con mayores o menores adaptaciones en la programación televisiva. Y lo mismo podría decirse de los aspectos pragmáticos. Si, a título de ejemplo, nos centramos en los aspectos performativos del discurso televisivo, las funciones que pueden llevar a cabo no se reducen a esas tres funciones tan citadas de formar, informar, entretener, sino que, como veremos, puede ampliarse a multitud de otras funciones no menos importantes.

Ese conjunto ingente de materiales es organizado en lo que se ha dado en llamar entre nosotros la "parrilla" o "rejilla de programación", expresiones felices que señalan una de las características que, aunque heredadas de la radio, son también muy notables en el discurso televisivo. Con ellas se alude a una *fragmentación* que sin embargo no indica aislamiento o desorganización sino más bien continuidad y orden. La programación puede ser concebida como un texto fragmentado donde unidades menores llamados programas, se suceden unos a otros en una organización temporal a la vez vertical y horizontal, es decir, diaria y semanal. Pero dentro de esa sucesión, la existencia de casillas o lugares de inserción relativamente independientes, permite injertar unidades más pequeñas, dentro de las cuales puede haber otros fragmentos a su vez insertados. De ahí que se hayan utilizado también las metáforas del mosaico y el injerto. Los italianos han querido referirse a este hecho con otra expresión sugestiva: "palimpsesto", un lugar donde se borra y se vuelve a escribir. El fenómeno de la contraprogramación lo hace especialmente evidente.

La existencia de estas unidades menores, hace necesaria una intensa *intertextualidad*, es decir, una continua remisión de unos programas a otros. La intertextualidad no proviene sólo de la yuxtaposición de textos, sino, sobre todo, de otro tipo de relaciones más complejas. En primer lugar, es el resultado de una deixis autorreferencial: la televisión hace alusión a sí misma y unos programas anuncian, citan o comentan a otros. Sin embargo, la intertextualidad es, la mayoría de las veces, un presupuesto comunicacional: la remisión de unos textos a otros, aunque necesaria, no es explícita; pero si se desconoce, no es posible comprender lo que la televisión dice.

El discurso televisivo presenta también de forma sobresaliente una serie de marcas que hacen de él un *discurso orientado a un destinatario* que suele estar perfectamente definido. Todo texto dibuja o representa a su lector modelo, pero en pocos casos esta

representación se hace de forma tan precisa como en el discurso televisivo. El objetivo prioritario de un programador televisivo es conectar con un destinatario que tiene una edad, unos intereses, unos gustos, un tiempo de ocio o una ocupación bastante definidos. El destinatario es aquí un cliente al que se pretende conocer profundamente porque de ello depende el negocio.

A pesar de que estructuralmente la comunicación televisiva, como la masiva en general, se dirige a destinatarios que sólo con grandes dificultades pueden convertirse en interlocutores reales, la *conversación* y el diálogo conforman en gran medida los diferentes modos en que la televisión conecta con ellos. No se trata sólo de que, con frecuencia, la televisión, encarnada en el presentador o presentadora de un programa, mire a la cámara interpelando con su mirada al telespectador, convirtiéndole en la única razón de ser de lo que aparece en pantalla; o que se dirija a él como si sólo él existiera en el mundo: "No se vaya, volvemos enseguida", "Mañana volveremos a estar con ustedes. No nos falten", etc. Más allá de tales procedimientos retóricos, la televisión ha convertido la conversación en una de las formas fundamentales de organizar sus mensajes: la entrevista a personajes famosos, la tertulia, la charla confidencial o amistosa, etc., aparecen como un ingrediente que puede encontrarse en los géneros más diversos.

Por más que se le parezca, no se trata sin embargo de la conversación intrascendente de la vida cotidiana. La conversación, la charla de la televisión, está traspasada por el ingrediente, hoy por hoy, más definitorio de lo televisivo: el espectáculo. El conocido presentador de programas de la radio y la televisión Julio César Iglesias afirmaba en cierta ocasión: "Todo lo que no es carta de ajuste en la televisión actual es espectáculo". Aunque añadía a modo de justificación: "la función del espectáculo no implica necesariamente una falta de calidad". Nada escapa a la decidida voluntad fascinadora del espectáculo televisivo. Si no hay espectáculo no hay televisión.

Junto a todo estos caracteres hay que añadir necesariamente otro que afecta de forma notable al problema de los géneros. Se trata de la *movilidad*, del cambio evolutivo al que se ve sometido el discurso televisivo. Sin la menor exageración puede decirse que la televisión es el medio que más rápidamente está evolucionando desde el punto de vista discursivo. Este cambio afecta a todos los niveles y ha dado lugar, por consiguiente, al cambio de géneros preexistentes y a la aparición de otros nuevos. A esta evolución, sintetizada en el paso de la *paleotelevisión* a la *neotelevisión*, al que nos referiremos más adelante, han contribuido tanto factores internos del medio como otros más externos, entre los que inevitablemente hay que citar el progreso tecnológico, pero también, cambios sociales decisivos respecto a los modos de producción y consumo y a la forma de concebir lo público.

Sin duda con lo dicho no se agotan las peculiaridades del discurso televisivo; pero no cabe duda de que bosquejan de forma bastante aproximada algunos de los factores que conforman peculiaridades que influyen, en ocasiones decisivamente, en la forma en que se constituyen los géneros.

#### 4. LOS PROGRAMADORES Y EL PÚBLICO

¿Cómo se organiza y cómo se reconoce un conjunto tan amplio y heterogéneo como el de los materiales discursivos que ofrece la televisión?

En tanto que institución, la televisión ha sido siempre muy consciente de la necesidad de conectar con su público aún antes de ponerse en contacto directo con él: los posibles televidentes tenían que contar con una información previa sobre lo que la televisión iba a ofrecerles. Desde muy pronto esta información se hace pública por dos canales: el adelanto de la programación diaria y semanal que se incluye en los medios de comunicación escritos, y la que ofrece la misma televisión, bien mediante programas especiales, bien mediante el anuncio expreso de determinados programas en los bloques publicitarios que las cadenas se reservan para sí mismas.

Si, por motivos prácticos nos centramos en el primero de los procedimientos —la información escrita—, es fácil observar que, aunque haya algunas diferencias entre unas cadenas y otras, los nombres propios de los programas suelen ir precedidos o seguidos de indicadores de géneros. Entre los más frecuentes se encuentran los siguientes: noticias (telediario), dibujos (animados), cine, deporte (fútbol, fútbol americano, golf,...), programa infantil, teleserie, magazine, telenovela, tertulia, debate, documental, concurso, etc.

Es verdad que en otras ocasiones aparece sólo el nombre del programa. Ahora bien, en estos casos o se trata de un programa bastante consagrado ya, o su título incluye expresiones que sugieren relaciones intertextuales que sin duda resultan sugerentes para el espectador medio o para aquel segmento de la audiencia al que van especialmente dirigidos<sup>2</sup>. Cuando no ocurre esto, el título del programa no dice nada.

Si éstas son las marcas genéricas que utilizan las informaciones de la prensa escrita, no puede extrañarnos que en gran parte sean también las utilizadas por los mismos telespectadores. Si preguntamos a éstos por sus programas favoritos suelen responder con categorías como las siguientes: "telediario", "informativos", "películas", "series", "debates", "documentales", "programas deportivos", etc.<sup>3</sup> Es decir, con nombres genéricos muy semejantes a los que usan las cadenas de televisión.

La eficacia práctica de este tipo de categorías es bastante asombrosa. Como demuestra el uso compulsivo del mando a distancia, un telespectador medio es capaz de reconocer en pocos segundos el tipo de programa ante el que se encuentra. Y es este reconocimiento lo que le permite adoptar la actitud interpretativa adecuada. Pero desde el punto de vista teórico tienen un grave inconveniente: se trata de categorías difícilmente sistematizables porque mezclan criterios de clasificación muy diversos. Por poner algunos ejemplos, algunos se refieren a la función que cumplen ("informativos"), otros al contenido ("deportivos"), otros al público ("infantiles"), otros a su estructura ("magazine") etc.

Por lo demás, es fácil suponer que si la información que se ofrece al público contiene las categorías examinadas es porque, en parte al menos, son las que utilizan los

responsables de la programación de las distintas cadenas. Esta hipótesis se ve confirmada en las obras que de vez en cuando los profesionales de los medios se atreven a publicar<sup>4</sup>. Podemos ver entonces que cuando se aborda el problema de los géneros se usan las categorías conocidas del gran público y que acabamos de citar, aunque también a otras que parecen más técnicas; por ejemplo: *reality shows*, comedias de situación (*sit-com*, *sit-com* española), *talk-show*, *info-show*, *telemovies* (o simplemente *movies*), *talk-shows*, etc. Denominaciones que revelan su origen americano y que, por razones obvias, no llegan al gran público.

El lenguaje de los programadores presenta la escasa sistematicidad en las denominaciones que ya apreciábamos en la información escrita o en los telespectadores. Se pasa de unas categorías a otras que deberían estar incluidas en las anteriores o a la inversa. No existe entre los programadores ningún intento de ser precisos en esta cuestión. Se habla de información, entretenimiento, ficción, pero dando a estas expresiones sentidos muy generales o muy concretos, según los casos. La lectura atenta pone de manifiesto que tales expresiones no tienen el sentido que pueden tener fuera de este contexto. Un caso especialmente llamativo es el siguiente. "Ficción" es un término que lejos de referirse a todo programa cuyo contenido no ha de ser considerado como tomado de la realidad, es utilizado para referirse casi exclusivamente a las comedias de situación.

## 5. LOS INTENTOS DE SISTEMATIZACIÓN DE LOS TEÓRICOS

En sus intentos de realizar una clasificación genérica de los textos televisivos los expertos se han comportado de forma bastante diferente a como lo hacen los programadores y, sobre todo en el pasado, han seguido el camino marcado por la tradición literaria de los géneros, es decir, han tratado de establecer categorías que describieran las diversas manifestaciones textuales y que pudieran ser ordenadas de forma lógica.

Si nos atenemos a la frecuencia de su uso, una de las clasificaciones de mayor éxito es aquella que establece tres grandes géneros de programas, que coinciden con lo que se consideran las tres grandes funciones de la televisión: educar, informar, entretener. Pero este sistema categorial tripartito ha dado lugar a otro aún más reducido y que sólo contempla dos categorías, la información y el entretenimiento, aunque admitan también que ambos ingredientes pueden combinarse de diversas formas<sup>5</sup>. La reducción es comprensible si se acepta que la educación es, al fin y a la postre, una modalidad de información. En cualquier caso responde a una concepción bastante extendida, aunque en ocasiones no muy consciente, que ha visto en la televisión "una ventana abierta al mundo" desde la que contemplar la realidad de lo que en él ocurre, y, al mismo tiempo, una "caja mágica" de la que pueden sacarse espectáculos grandiosos.

Más allá de cualquier preferencia, las clasificaciones basadas en este tipo de categorías genéricas plantean las mismas dificultades cuando han de ser justificadas. El primero de sus inconvenientes es que resultan bastante reduccionistas. En primer lugar, porque sólo reparan en uno de los aspectos del discurso, el de su funcional-

dad; en segundo, porque, aun aceptando esa perspectiva, el más somero de los análisis revela inmediatamente que la televisión realiza otras muchas funciones: invita a consumir tal o cual cosa, busca y encuentra al desaparecido, se ofrece como intermediario de buena voluntad para la solución de los conflictos de carácter amoroso, perdona, promete la felicidad, ayuda a buscar empleo, etc., etc. (Castañares 1995b).

A pesar de su debilidad, las distinciones funcionalistas están en la base de otra categorización corriente pero que aparentemente se refiere a los contenidos del discurso. La información –suele afirmarse– se refiere a la realidad; el entretenimiento crea mundos de ficción. Realidad y ficción se convierten así en categorías genéricas usadas con asiduidad entre algunos profesionales y, en ocasiones, se cuelan en el de los teóricos.

Como he mostrado en otro lugar (Castañares 1996), la distinción entre la realidad y ficción constituye un problema teórico que si no resulta fácil resolver desde el punto de vista epistemológico, desde el punto de vista semiótico se convierte prácticamente en insoluble. En contra de lo que a veces se cree, la ficcionalidad no es una propiedad textual que pueda definirse atendiendo únicamente al nivel del contenido; es necesario acudir también a marcas textuales que pertenecen a los niveles expresivo y pragmático. Prueba de ello es que, cuando se les pone ante la tesitura de clasificar los textos desde esta perspectiva, los telespectadores se basan en criterios diversos. Unas veces se trata de criterios formales que afectan a la expresión, como pueden ser el ritmo de las imágenes o los diversos usos de la “mirada” de la cámara; otras veces se trata –efectivamente– del contenido: los personajes, los lugares, los acontecimientos narrados, la puesta en escena. Y otras, en fin, son de carácter pragmático: los sujetos del discurso, las situaciones, etc.

Un análisis detenido de este problema lleva a una conclusión que no debiera sorprendernos: todos esos criterios que acabamos de mencionar son convencionales. Los productores de programas de televisión han ido acumulando una serie de procedimientos formales y pragmáticos diversos que convencionalmente –lo que no quiere decir arbitrariamente– se han asociado a determinados contenidos y no a otros. Así por ejemplo, suele decirse que la forma en que se ofrecen las noticias de actualidad debe ser distinta de la presentación de un concurso de aventuras o de un telefilm. Pero lo cierto es que esos criterios pueden variarse. Aquellos que mantienen la distinción que comentamos han olvidado dos principios semióticos muy básicos que podríamos formular de la manera siguiente: “todo signo puede usarse para mentir”; “toda regla puede (y debe) ser violada”. En otros términos: nada impide que la narración de un hecho ficticio adquiera el formato de un informativo (o a la inversa) como así ha ocurrido en ocasiones.

Pero no es necesario acudir a casos de violación de reglas que podrían considerarse excepcionales, como el tantas veces citado de Orson Welles. Basta simplemente recordar que las convenciones varían y lo que en un tiempo fueron distinciones netas en otro tienden a neutralizarse. La evolución sufrida por el discurso televisivo en los últimos veinte años es bastante elocuente: la televisión ha ido cambiando no sólo las cosas de las que habla si no, sobre todo, la forma en que habla. El cambio sufrido a

permitido a U. Eco (1986) a hablar de *paleotelevisión* y *neotelevisión*. Este cambio de situación –en el que han profundizado posteriormente otros autores como Casetti y Odin (1990)– ha supuesto un golpe definitivo para la pretensión de establecer nítidamente la diferencia entre lo real y lo ficticio en el discurso televisivo.

Desde el punto de vista temático, lo que caracteriza a la *neotelevisión* es precisamente que cada vez habla menos del mundo exterior (como hacía o fingía hacer la *paleotelevisión*) y más de sí misma y del contacto que mantiene con el público. Más que un vehículo para mostrar al público unos hechos, la televisión se convierte a sí misma en aparato de producción de hechos. No se trata ya únicamente de acontecimientos que tienen lugar para que la televisión los transmita –desde un evento deportivo hasta un debate preelectoral–, sino que un acontecimiento que inicialmente tenía otro origen, empieza a transformarse desde el momento en que es ofrecido por la televisión. Podríamos citar muchos ejemplos, pero baste la alusión a algunos que se han convertido –o van camino de convertirse– en clásicos: el comportamiento de los estudiantes iraníes durante la crisis de los rehenes americanos, el juicio de un famoso deportista norteamericano, la muerte de una princesa, la boda de una infanta,...

Para la *neotelevisión* cada vez importa menos la relación entre lo que se dice y lo que ocurre al margen del decir, mientras que lo verdaderamente relevante es una situación de enunciación que el espectador pueda recibir como “auténticamente televisiva”. Como ha dicho Eco “*ya no está en cuestión la veracidad del enunciado, es decir, la concordancia entre enunciados y hechos, sino más bien la veracidad de la enunciación, que concierne a la cuota de realidad de todo lo que sucede en la pantalla*” (1986:206).

En definitiva, la televisión no es –ni puede serlo– una “ventana abierta al mundo”, ni un espejo de la realidad; la televisión produce hechos que escapan a este tipo consideraciones: no son ni reales ni ficticios. De esta manera se hace imposible cualquier categorización genérica que pretenda basarse en una distinción teórica entre la realidad y la ficción. Es más, es precisamente esta carencia de propiedades definitorias lo que caracteriza al discurso televisivo, como lo prueban los *reality shows*, los *magazines* o los concursos que pueden verse en la programación actual.

## CONCLUSIÓN

Las clasificaciones que han realizado los teóricos no se han limitado a establecer categorías tan generales como las aquí aludidas. Sería fácil citar clasificaciones más detalladas que pretenden organizar de forma más concreta la variedad difícilmente manejable de los programas televisivos. Examinar detalladamente las diversas propuestas es algo que aquí no podemos hacer. Pero en la base de muchas de ellas han operado dos principios que creemos insostenibles: por una parte, la pretensión de ordenar lógicamente un conjunto tan heterogéneo; por otra la utilización de categorías funcionales o de contenidos que por sí solas no pueden dar cuenta de una realidad compleja.

La situación del teórico no es, pues, cómoda. Desautorizado por una teoría de los géneros que se ha vuelto poco manejable, carente de criterios convencionales que en otros tiempos pudieron tener alguna virtualidad pero que la misma televisión ha fagocitado, apremiado en la reflexión por la velocidad de unos acontecimientos que no controla, se ve obligado a adoptar una estrategia nueva. En ocasiones es la negación misma del interés del problema<sup>6</sup>, actitud en la que es posible observar un cierto sabor a derrota. Pero lo cierto es que no es posible desembarazarse fácilmente de un problema que viene planteado por la necesidad misma de utilizar expresiones que identifiquen no las cosas concretas, sino las clases en las que de alguna maneja hay que incluirlas para que puedan ser comprendidas. Entre la actitud de no ser capaces de reconocer la ineficacia de las antiguas clasificaciones —que ya no se refieren a lo que hay— y la confesión de la incapacidad para resolver un problema real, cabe una situación intermedia: enfrentarse a la realidad y tratar de dominarla desde una nueva perspectiva.

Estamos de acuerdo con M. Wolf cuando, ante la ineficacia de los planteamientos teóricos de repertorios cerrados y lógicamente ordenados de las antiguas categorías genéricas, aconsejaba pasar de las reglas discursivas entendidas como "categorías analíticas" para la descripción y clasificación de los textos, a las reglas discursivas como "categorías etnográficas". Estas categorías etnográficas "funcionan en una determinada comunidad social y en relación con el sistema de conocimiento que poseen sus miembros, como elementos de reconocimiento de los actos comunicativos realizados" (1984:191).

Pero la misión del analista no termina cuando, comportándose como un etnógrafo, llega a realizar un repertorio provisional de géneros. En realidad su tarea no ha hecho más que empezar. Hay que averiguar después qué es lo que caracteriza a cada género; cuáles son sus rasgos más relevantes; si las reglas de constitución del género son detectadas en un texto que sirve de modelo o, por el contrario, obedecen a categorías más amplias; cómo evolucionan los géneros; qué rasgos se mantienen y cuáles van perdiendo importancia en el proceso de evolución, etc., etc.

Algunas de estas preguntas tienen respuestas que hay que considerar provisionales, pero que pueden constituir un punto de partida para análisis más rigurosos. De lo dicho anteriormente nosotros estaríamos dispuestos a mantener las siguientes conclusiones:

1. Todo texto resultado de un acto comunicativo logrado, pertenece a un género o lo crea.
2. Las categorías genéricas son culturalmente dependientes.
3. La competencia que los miembros de una cultura poseen sobre los géneros es variable.
4. El repertorio de rasgos que define un género no es un conjunto completo: los géneros cambian.
5. No existe un repertorio de géneros que pueda considerarse cerrado: unos géneros desaparecen o se olvidan y otros nuevos aparecen.
6. No existe ningún método mecánico o apriorístico de detección que permita al analista identificar los géneros existentes en una cultura.

7. Las reglas que constituyen los géneros afectan a los diferentes niveles textuales.
8. Existen reglas que cabe considerar más frecuentes, pero no necesariamente obligatorias en todos los casos. Esto quiere decir que, en ocasiones, los géneros se constituyen a partir de prototipos, entendiendo esta noción en el sentido expresado más arriba.
9. Los géneros constituyen modelos de escritura para el autor, pero también, en cuanto contienen criterios de reconocimiento, son horizontes de expectativa para el destinatario. Ambos aspectos son igualmente relevantes.
10. Los géneros contribuyen a definir la situación comunicativa. En este sentido pueden equipararse a los marcos.

Dada la naturaleza cambiante de la televisión, si se adopta la actitud etnográfica que hemos sugerido, el analista tiene que asumir una tarea que nunca podrá dar por acabada. Al menos hasta ahora, la ley que gobierna la televisión es que no hay ley; o lo que es lo mismo, que todo vale con tal de que el espectáculo continúe. Y el espectáculo continúa, porque la televisión generalista —que ha sido el objeto de nuestro discurso— convive ya con una televisión distinta: la televisión temática. Tenemos, pues, plateado el mismo problema, pero en un contexto diferente. Como es sabido, algunos incómodos inquilinos que hemos expulsado por la puerta terminan entrando por la ventana.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Utilizo la expresión en un sentido semejante a como lo hacen Bateson y Goffman, aunque ellos se refieren más específicamente a los principios de organización que gobiernan los acontecimientos sociales y nuestra implicación en ellos (Goffman 1974:10-11).
- <sup>2</sup> Así por ejemplo, en la programación de Canal + no aparecen con denominaciones de géneros programas como los siguientes: "Buenos días, buenos clips", "Del 40 al 1", "Primer plano", "Redacción" (más indicador temporal), "Estreno C+". Un espectador medio reconocerá sin duda las referencias intertextuales que poseen dichas denominaciones.
- <sup>3</sup> Todas estas categorías han sido tomadas de una encuesta informal que hace el diario EL PAÍS (23-X-1994) a una muestra de personajes que van desde un torero a una ministra, pasando por un cocinero, un académico, un filósofo, etc. La pregunta sólo se refería a los programas favoritos (a los que a veces los encuestados se refieren por su nombre), por lo que muchas de las categorías utilizadas normalmente por los telespectadores no aparecen. A pesar de todo, las citadas puede considerarse representativa para los efectos que nos proponemos.
- <sup>4</sup> En el caso español, contamos con una obra reciente que puede servirnos de referencia. Ricardo Vaca Berdayes ha publicado este mismo año *Quién manda en el mando*, una obra que expone no sólo las ideas del autor sino de otros altos responsables de las cadenas de televisión española.
- <sup>5</sup> Caso muy especial es el de Baggeley y Duck (1976) que realizan la siguiente clasificación: información, entretenimiento, información con entretenimiento, entretenimiento con información, información = entretenimiento. No sabemos, sin embargo, qué criterio utilizar para apreciar en la práctica tan sutiles distinciones.
- <sup>6</sup> Maria Pia Pozzato constata que "al parecer hoy se tiende a ver el problema [de los géneros] como algo más difícil que interesante" (1995:218). Es claro que nos encontramos entre los que creen que es interesante, entre otras razones, porque es difícil.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. 1977. *Contributti bibliografici ad un progetto di ricerca sui generi televisivi*. RAI (Servizio Opinioni).
- AA.VV. 1986. *Théorie des genres*. Paris: Seuil.
- ABRIL, Gonzalo 1995. "La televisión hiperrealista". C.I.C. 1: 93-101.  
- 1997. *Teoría general de la información. Datos, relatos y ritos*. Madrid: Cátedra.
- ALLEN, Robert 1992. *Channels of Discourse, Reassembled*. Londres- N. York: Routledge.
- BAGGALEY, J.P. - DUCK, S.W. 1976. *Dynamics of Television*. Westmead, Farnborough, Hants: Saxon House, Tekfield Limited.
- CASETTI, Francesco -ODIN, Roger 1990. "De la paléo- à la néo-télévision". *Communications*, 51: 9-26.
- CASTAÑARES, Wenceslao 1995a. "Nuevas formas de ver, nuevas formas de ser: el hiperrealismo televisivo". *Revista de Occidente*, 170-171: 106-119.  
- 1995b. "Géneros realistas en televisión: los *reality shows*". C.I.C., 1: 9-26.  
- 1996. "Realidad, ficción, representación" en J.M. Pozuelo Yvancos - F.Vicente Gómez (eds). *Mundos de ficción*. Murcia: Universidad de Murcia. I:445-451
- CAVICCHIOLI, Sandra - PEZZINI, Isabella 1993. *La tv-verità. Da finestra sul mondo a panopticon*. Torino. VQPT/NUOVA ERI.
- ECO, Umberto, 1986. "TV: la transparencia perdida" en *La estrategia de la ilusión*. Barcelona, Lumen.
- GARRIDO GALLARDO, M. Ángel (ed.) 1988. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros.
- GENETTE, Gérard (1986) "Introduction à l'architexte" en AA.VV. 1986: 89-159
- GOFFMAN, Erwin 1974. *Frames Analysis*. N. York: Harper and Row.
- GRANDI, Roberto 1995. *Texto y contexto en los medios de comunicación*. Barcelona: A. Bosch.
- GREIMAS, Algirdas Julien 1983. *La semiótica del texto*. Barcelona: Paidós.
- KLEIBER, Georges 1995. *La semántica de los prototipos*. Madrid: Visor.
- POZZATO, Maria Pia 1995. "El análisis del texto y la cultura de masas en la socio-semiótica" En Grandi 1995; 183-226.
- JAUSS, Hans Robert 1986. "Littérature médiévale et théorie des genres" en AA.VV. 1986:37- 76.
- RYAN, Marie-Laure 1988. "Hacia una teoría de la competencia genérica" en Garrido Gallardo (ed.) 1988: 254-301.
- TODOROV, Tzvetan 1988. "El origen de los géneros" en M. Ángel Garrido Gallardo (ed.), 1988: 31-47.
- VACA BERDAYES, Ricardo 1997. *Quién manda en el mando*. Madrid. Visor.
- VIÉTOR, Karl 1986. "L'histoire des genres littéraires" en AA.VV. 1986:9-35.
- WOLF, Mauro 1984. "Géneros y televisión". *Análisi*, 9:189-198.
- WOLTON, Dominique 1992. *Elogio del gran público. Una teoría crítica de la televisión*. Barcelona: Gedisa.