

Profesor de Comunicación Televisiva. Universidade de Vigo. Facultade de Ciencias Sociais e da Comunicación. 36005 Pontevedra.

Reflexiones teóricas en torno al concepto de género y a las dificultades que plantea su aplicación en la investigación sobre contenidos televisivos

Theoretical reflections on the concept of genre and the difficulties in its application to tv contents research

Recibido: 7 de septiembre de 2009

Aceptado: 1 de octubre de 2009

RESUMEN: La relativa juventud de la investigación académica sobre televisión ha favorecido la asunción, a la hora de enfrentarse a sus propios retos, de las teorías establecidas en el estudio de artes y medios de comunicación de nacimiento más temprano. El presente artículo aborda la complejidad de adaptar una teoría de los géneros tradicional y heredada a las peculiaridades propias de un medio distinto, con unas dinámicas particulares de distribución y consumo por parte del espectador.

Palabras clave: teoría de los géneros, contenidos televisivos, investigación, television studies.

ABSTRACT : *Relatively recent academic research on television has led to the assumption –when faced with its own challenges– of the established theories in the study of arts and former media. This article addresses the complexity of adapting a traditional and inherited theory of genre to the features of a different media, with particular dynamics of distribution and consumption by the viewer.*

Key words: *Genre theory, television contents, research, television studies.*

1. Introducción a la teoría de los géneros: el concepto de género

Al hablar del concepto de género en un sentido amplio se alude, por lo general, a una categoría que permite agrupar una serie de elementos similares en cuanto a alguna de sus características. El término originario del griego (*γενος*) y adoptado por los latinos (*genus*) parte de significados ligados a la familia, al origen común y al linaje para ramificarse en un abanico semántico aplicable a varios ámbitos del conocimiento como la gramática, la litera-

tura o la biología, que, en todo caso, conservan la esencia del *género* primitivo.

El Diccionario de la Real Academia Española recoge como primera acepción del término la de “conjunto de seres que tienen uno o varios caracteres comunes” y como acepción referida a las artes “cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y de contenido”.

Sin embargo, tras la aparente claridad que irradia la definición, se encuentra un intrincado entramado teórico al que cualquier investigador debe aproximarse con cautela y de la mano de los diversos estudiosos que se han enfrentado al problema con anterioridad.

La preocupación por establecer una serie de criterios que permitan agrupar en categorías los productos artísticos, así como la definición de las pautas estilísticas que deberían seguir las obras para adecuarse a este marco genérico, se manifiesta de manera muy temprana en la historia, con figuras destacadas como Aristóteles u Horacio, cuya impronta marca durante siglos la teoría de los géneros literarios, con obras como la *Poética* o el *Arte poética* en las que el concepto de género se asume como un “orden natural de las cosas”, como algo ya establecido e incontrovertible, de modo que sus esfuerzos se centran, sobre todo, en definir las pautas que rigen un repertorio de géneros incuestionable¹.

En el devenir de la historia el concepto de género se ve sometido a numerosos debates y definiciones que lo situaron, según etapas, entre la forma que constriñe al creador con sus pautas y mandatos, y la “institución” que aporta a creadores y públicos un código común y un punto de encuentro entre el producto cultural y las expectativas de los consumidores, entre los postulados románticos y las teorías formalistas, entre lo “natural” y lo “convencional”.

La relativa juventud de la investigación académica sobre televisión –no es de extrañar en un medio de comunicación que no cumple la centena– ha favorecido que se asuman, a la hora de enfrentarse a sus propios retos, las teorías establecidas en el estudio de artes y medios de comunicación anteriores y de cuyas influencias bebe, en gran medida, la televisión. Además, tal y como apunta Bignell: “This is appropriate since some of the most established television genres derive from types found in other media”².

¹ Cfr. ARISTÓTELES, *Aristóteles. Obras*, traducido por SAMARANCH, Francisco de P., Aguilar, Madrid, 1991. HORACIO, *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, traducido por SILVESTRE, Horacio, Ediciones Cátedra, Madrid, 1996.

² BIGNELL, Jonathan, *An introduction to television studies*, Routledge, London, 2004, p. 114.

Sin embargo, considero que la televisión presenta diferencias y peculiaridades significativas suficientes como para que con una simple transposición de las teorías de los géneros literarios y cinematográficos no sea suficiente.

Con ánimo de reflexionar sobre el concepto de género, expondré a continuación una serie de definiciones aportadas principalmente desde la literatura o el cine y que contribuirán a comprender mejor la problemática del término y las dificultades específicas que presenta su uso en la investigación sobre televisión.

2. Definiciones en torno al concepto de género

En este punto se podrían presentar en orden cronológico una serie de definiciones del concepto de género que mostraran el devenir histórico del término. Sin embargo, ya que esto no es un tratado de teoría de los géneros, se ha optado –puesto que parece más adecuado a los propósitos de este artículo– por comenzar con una reflexión en torno al género literario planteada por Levin³ (1946) y recogida por Wellek y Warren⁴; esto permitirá presentar una serie de preguntas fundamentales sobre el género a las que todos los teóricos de este campo han tratado de dar respuesta y que servirán para componer un panorama lo más amplio y clarificador posible sobre las implicaciones del término en los campos televisivo, cinematográfico y literario.

Según Wellek y Warren, para Levin, el género (literario) es “una ‘institución’, como lo es la Iglesia, la Universidad o el Estado. Existe no como existe un animal, o incluso como un edificio o una capilla, una biblioteca o un Capitolio, sino como existe una institución [y añade que] 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”⁵.

A partir de este planteamiento, asumo como propia la idea de que el género puede concebirse en cierto modo como una “institución” y planteo, al menos, tres preguntas clave implícitas en la propuesta de Wellek y Warren:

a. ¿Quién es el que crea esa institución? o dicho de otro modo ¿quién establece los géneros?

b. ¿Cuál es la utilidad de la institución? o ¿para qué sirven los géneros?

³ Cfr. LEVIN, Harry, “Literature as an Institution”, *Accent*, vol. 6, 1948, pp. 159-168.

⁴ Cfr. WELLEK, René, WARREN, Austin, *Teoría literaria*, Editorial Gredos, Madrid, 1981.

⁵ WELLEK, René, WARREN, Austin., *op. cit.*, p. 271.

c. ¿Puede cambiar la institución? o ¿son los géneros algo mutable con el paso del tiempo?

En la medida en que estas preguntas sean respondidas, ayudarán a comprender mejor el significado del concepto de género y sus implicaciones tanto creativas como industriales.

2.1. ¿Quién establece los géneros?

Stephen Neale⁶ cita –y critica– en su obra *Genre* la definición de Ryall publicada en *Screen Education* en 1975 que defiende que el género es una estructura que está en un plano superior al de las obras individuales y que está conformada por diversos elementos: “The master image for genre criticism is the triangle composed of artist/film/audience. Genres may be defined as patterns/forms/styles/structures which transcend individual films, and which supervise both their construction by the film maker, and their reading by an audience”⁷.

Según este planteamiento el género es una estructura, por encima de la obra individual, que afecta al proceso creativo del autor y, al mismo tiempo, al proceso de recepción del público, que influye de este modo también en la obra misma, y que implica, por lo tanto, a los tres elementos (autor, público y obra) en la definición del concepto de género.

La tesis de Ryall hace suponer que existe un código convencional representado por el género que enlaza la creación del artista –esto es, la emisión de un mensaje– con la interpretación del público –la recepción del mensaje–, pero del que ninguno de los dos elementos –emisor y receptor– son autores o responsables únicos. ¿Tiene el género entonces existencia *per se*?

Lacey⁸, que parte de la misma propuesta de Ryall, defiende, sin embargo, que la institución media entre el artista y la audiencia, de modo que un artista individual siempre está sometido a una estructura de producción mayor que condiciona su obra, como las editoriales en el caso de la literatura o los estudios en el caso del cine, y que este condicionamiento puede ser tanto creativo como tecnológico. Se debe tener en cuenta, además, que en ciertos campos como el cine y la televisión la individualidad del artista queda dilui-

⁶ Cfr. NEALE, Stephen, *Genre*, British Film Institute, London, 1980, p. 7.

⁷ RYALL, Tom, “Teaching Through Genre”, *Screen Education*, n.º 17, 1975, p. 28

⁸ Cfr. LACEY, Nick, *Narrative and genre. Key concepts in media studies*, Macmillan Press, London, 2000, p. 133.

da en un complejo equipo de trabajo que suele ser, en su conjunto, responsable del producto final.

Figura 1. Triángulo de Ryall. Elaboración propia



Fuente: Neale (1980).

Figura 2. Triángulo de Lacey



Fuente: Lacey (2000).

El hecho de que al definir el concepto de género se relacione a artista, industria, obra y público es, sin duda, una circunstancia que habla de la complejidad que implica enfrentarse a un tema poliédrico. Si se observa el género desde una perspectiva audiovisual, las distintas vertientes del concepto podrían esquematizarse del siguiente modo según Altman⁹:

⁹ Cfr. ALTMAN, Rick, *Los géneros cinematográficos*, Paidós, Barcelona, 2000, p. 35.

- el género como *esquema básico* o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria;
- el género como *estructura* o entramado formal sobre el que se construyen las películas;
- el género como *etiqueta* o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores;
- el género como *contrato* o posición espectral que toda película de género exige a su público.

Por lo tanto, se vuelve a presentar el género como una estructura que, por una parte, influye en la dinámica de la producción industrial (industria/autor, según los planteamientos expuestos con anterioridad), en su producto (obra) y que, por otra parte, representa un código de reconocimiento e interpretación de las obras para el espectador (público); además Altman añade la función de servir como “etiqueta” de la industria a la hora de ofrecer los productos a sus públicos que representa una nueva variante de ese código de interpretación, puesto que no sólo permite a la audiencia “leer” la obra, sino también elegirla para su consumo.

Según estas reflexiones, una conclusión obvia –llevada ya de modo estricto al terreno audiovisual– es que el público reconoce los elementos que componen un género, pero en realidad se puede ir más allá y afirmar, con Schatz que “movies are made by filmmakers, whereas genres are ‘made’ by the collective response of the mass audience”¹⁰, o dicho de otro modo: la industria propone los rasgos genéricos y la respuesta de la audiencia es la que los consolida o no. Esto es comprensible si se considera que el sistema productivo de las industrias culturales provoca que las obras audiovisuales –si se deja al margen su faceta artística– sean consideradas, en la mayoría de los casos, simples productos de consumo, que, como tales, deben cumplir con unas expectativas comerciales. Esta relación entre la oferta de los estudios y los gustos de la audiencia está descrita a la perfección por Konigsberg: “Por razones económicas, los estudios siempre han estado deseosos de hacer películas que atrajeran al público más amplio posible, y, para conseguirlo, han dependido de fórmulas que ya han demostrado tener éxito. Al mismo tiempo la industria, al seguir los gustos del público, ha perpetuado estos gustos”¹¹.

En la misma línea de pensamiento Altman señala: “No podemos hablar de género si este no ha sido definido por la industria y reconocido por el pú-

¹⁰ SCHATZ, Thomas, *Hollywood genres*, McGraw-Hill, Boston, 1981, p. 264.

¹¹ KONIGSBERG, Ira, *Diccionario técnico Akal de cine*, Akal, Madrid, 2004, p. 243.

blico, puesto que los géneros cinematográficos, por esencia, no son categorías de origen científico o el producto de una construcción teórica: es la industria quien los certifica y el público quien los comparte”¹².

Sin embargo, a pesar de lo expuesto por Altman, lo cierto es que el hecho de excluir de la definición y reconocimiento de los géneros los criterios científicos o teóricos –que restan primacía por lo tanto al criterio de la audiencia en favor del colectivo de los críticos, situación que, por otra parte, en ningún caso implica que ambos sean contradictorios– choca de manera frontal con algunas clasificaciones de géneros que parten de un análisis crítico de un corpus de obras en los que se identifican rasgos genéricos comunes que se consolidan con los años.

Aumont¹³ afirma, a su vez, que “los géneros sólo existen si son reconocidos como tales por la crítica y el público” y al abundar en esta posible doble definición del género según el colectivo que lo identifica, debo recordar las reflexiones de Todorov en lo relativo a la clasificación de los géneros por parte de la crítica, cuando distingue entre “géneros históricos” y “géneros teóricos”. Para Todorov¹⁴, los géneros históricos son el resultado de la observación de la realidad (literaria) y del análisis de una serie de obras, mientras que los géneros teóricos son el producto de deducciones sobre una construcción teórica (literaria) preexistente. En un segundo nivel, Todorov distinguirá, dentro de los géneros teóricos, entre géneros elementales y complejos: los géneros teóricos elementales serán los clasificados según la presencia o ausencia de una “característica estructural simple”, mientras que los complejos requerirán la “conjunción de varias características”; Todorov afirma finalmente que “everything suggests that historical genres are a sub-group of complex theoretical genres”. De este modo, en la tesis final de Todorov, los géneros teóricos complejos –definidos de manera incuestionable por la crítica– se funden con los géneros históricos, definidos también por la crítica, pero más próximos, sin duda, a los criterios de la audiencia por su carácter observacional.

En definitiva, y tras lo expuesto, considero que se puede hablar de la posibilidad de definición de los géneros a través de dos vías que pueden ser complementarias:

¹² ALTMAN, Rick, *op. cit.*, p. 35

¹³ Cfr. AUMONT, Jacques y MARIE, Michel, Diccionario teórico y crítico del cine, La Marca, Buenos Aires, 2006, p. 108.

¹⁴ Cfr. TODOROV, Tzvetan, *The fantastic. A structural approach to a literary genre*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1975, pp. 13-21.

a) Desde una perspectiva empresarial. La industria audiovisual trabaja del mismo modo que cualquier otra empresa: detecta las necesidades y preferencias de los consumidores –incluso las genera– y ofrece productos que las satisfagan. En el ámbito audiovisual, al menos, las características que a lo largo de la historia han configurado de manera progresiva un género son propuestas por la industria en cada una de sus producciones. La respuesta del público al producto ofrecido es analizada y evaluada, para detectar los elementos de atracción o rechazo en la obra, de modo que se produzca el mayor amoldamiento posible entre los gustos de la audiencia y los productos futuros. De este modo, algunos rasgos genéricos se consolidan mientras que otros desaparecen, según las preferencias del público, y se crean tanto géneros como ciclos de obras.

b) Desde una perspectiva académica. El análisis de un corpus de obras –método inductivo– o la investigación sobre una hipótesis teórica previa –método deductivo– pueden identificar tanto las señas de identidad que definen un género como el catálogo de obras en las que se manifiestan esos rasgos.

En esta idea de la complementariedad de los dos criterios propuestos incide de manera especial Feuer al afirmar que “some genres are accepted by the culture, while others are defined by critics”¹⁵, y usa como ejemplo de género de origen teórico –según la terminología propuesta por Todorov y ya mencionada– aceptado y empleado por la audiencia, el llamado *cine negro* o *film noir*, que vino a denominar a una serie de películas que hasta la fecha de acuñación del término habían sido agrupadas bajo las etiquetas de “películas de detectives”, “películas de gangsters” o “thrillers”.

2.2. ¿Para qué sirven los géneros?

En el apartado anterior se esbozaba, a partir de las reflexiones de Altman¹⁶, que el género puede desempeñar la función de un código de interpretación de las obras para el espectador –un nexo entre la oferta de la industria audiovisual y los gustos del público– tanto desde el punto de vista de la comprensión como del consumo.

En esta idea abundan Rodríguez Merchán y Rodríguez de Lucas cuando afirman que “los mecanismos de género, además de facilitar la lectura (inter-

¹⁵ FEUER, Jane, “Genre study and television”, en ALLEN, Robert C. (ed.), *Channels of discourse, reassembled*, Routledge, London, 1992, pp. 140.

¹⁶ Cfr. ALTMAN, Rick, *op. cit.*, p. 35.

acción obra-lector), cumplen otras funciones quizá más decisivas: la interacción productor-público, en términos económicos e industriales”¹⁷. Por lo tanto, cabe distinguir al hablar de la “utilidad” del género entre dos vertientes muy relacionadas: el género como código de interpretación y el género como estándar industrial derivado de ese mismo código.

Son muchos los autores, como los propios Rodríguez Merchán y Rodríguez de Lucas (de entre los citados en este apartado podría nombrar también a Altman, Konigsberg o Schatz) que hablan del género como un código de convenciones configurado por las reacciones de una audiencia a las propuestas narrativas de los estudios. Este proceso es el que la industria audiovisual repite los esquemas que el público confirma como válidos y relega los que quedan obsoletos está sintetizado con gran sencillez y claridad por Braudy cuando afirma: “In fact, the history of convention in American film has always been the history of successive exhaustions of convention”¹⁸.

Esta fórmula genera, de manera acumulativa, una serie de expectativas en el público, que aprende y asume las convenciones genéricas que se consolidan durante el proceso y que, aún más lejos, espera y demanda en nuevas películas de género¹⁹. El espectador tiene, desde este punto de vista, un papel central en el proceso que, sin embargo, puede matizarse en la medida en que se considere la importancia de la industria audiovisual como iniciadora de la mecánica de consolidación de características genéricas; para Andrew “genres construct the proper spectator for their own consumption. They build the desire and then represent the satisfaction of what they have triggered”²⁰. Desde esta perspectiva se incide más en el papel de la industria: es verdad que es el espectador el que sanciona o rechaza las características genéricas, pero su elección está limitada a un abanico cerrado de posibilidades que se corresponden con la oferta de los productores de contenidos, que, a su vez, pueden estar condicionados por el contexto político o social que favorece que irruman en pantalla determinados temas y también tratamientos muy concretos sobre ellos²¹.

¹⁷ RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo y GARCÍA DE LUCAS, Virginia, Voces del capítulo “Géneros”, en SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio (ed.), *Diccionario de creación cinematográfica*, Ariel, Barcelona, 2002, p. 49.

¹⁸ BRAUDY, Leo, *The world in a frame. What we see in films*, University of Chicago Press, Chicago, 2002

¹⁹ Lo cual no impide que sea necesario un cierto grado de innovación dentro de los géneros, como se verá en el apartado siguiente.

²⁰ ANDREW, Dudley, *Concepts in film theory*, Oxford University Press, Oxford, 1984, p. 110.

²¹ Es conocida la gran importancia propagandística que se ha otorgado al cine. A modo de ejemplo de la influencia sobre los géneros por parte del contexto social o político se podría citar el gran cambio de perspectiva del cine bélico estadounidense entre la II Guerra Mundial y la Guerra de Vietnam.

Al tomar por separado la vertiente del género relacionada con la interpretación por parte del público de los códigos del producto audiovisual, Onaindía destaca, sobre el cine, el valor del género como mecanismo eficaz a la hora de “despertar un horizonte determinado de expectativas en el espectador porque condiciona el tono de la película, así como la problemática, el significado de los escenarios y sus contraposiciones, etc.”²².

Este “horizonte de expectativas” tiene un amplio recorrido dentro de los estudios literarios –aunque también resulta válido para el ámbito audiovisual– desde su formulación por Hans Robert Jauss en 1970, quien a su vez tomó elementos de un acervo académico previo para la acuñación del término. Para Jauss

aunque aparezca como nueva, una obra literaria no se presenta como novedad absoluta en medio de un vacío informativo, sino que predispone a su público mediante anuncios, señales claras y ocultas, distintivos familiares o indicaciones implícitas para un modo de recepción completamente determinado. Suscita recuerdos de cosas ya leídas, pone al lector en una determinada actitud emocional y, desde el primer momento, hace abrigar esperanzas en cuanto al “medio y el fin” que pueden mantenerse o desviarse, cambiar de orientación o incluso disiparse irónicamente en el curso de la lectura, con arreglo a determinadas reglas de juego del género o de la índole del texto²³.

El concepto relaciona la experiencia genérica del espectador con las características de cada nueva obra de género que se le presenta. Las obras pueden adaptarse de forma perfecta a las expectativas de los espectadores, sin fisuras de ningún tipo; pero también puede producirse una “distancia estética” entre lo esperado y el surgimiento de una nueva obra que provoque –o certifique–, con su éxito, un “cambio de horizonte”. Del mismo modo también se puede producir una situación intermedia: la “evocación” de un horizonte de expectativas que se subvierte a lo largo de la obra²⁴.

En cualquier caso, es obvio que la coincidencia buscada entre los gustos y expectativas del público y las obras no sólo habla de las condiciones de recepción de una obra artística en distintos momentos históricos y con distintos factores económicos, políticos y sociales, sino también de una condición necesaria a la hora de valorar desde una perspectiva industrial y económica la producción de nuevas obras.

²² ONAINDÍA, Mario, *El guión clásico de Hollywood*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 39.

²³ JAUSS, Hans Robert, *La historia de la literatura como provocación*, Península, Barcelona, 2000, p. 164.

²⁴ Cfr. JAUSS, Hans Robert, *op. cit.*, pp. 163-171.

Desde este punto de vista, al considerar al cine no sólo como un arte sino también como una industria, Aumont afirma que “el género cinematográfico está estrechamente ligado con la estructura económica e institucional de la producción”²⁵.

Los géneros tienen importancia desde esta perspectiva, al menos en dos aspectos: como facilitadores de la elección de consumo por parte de los espectadores y como elementos de estandarización y, por lo tanto, de optimización de recursos y abaratamiento de costes por parte de la industria. Rodríguez Merchán y Rodríguez de Lucas²⁶ afirman en este sentido que el género cinematográfico no sólo contribuye a reducir los costes del proceso productivo, sino que fideliza a los espectadores, que saben lo que pueden esperar de una obra de un género determinado; para Andrew: “Genres are specific networks of formulas which deliver a certified product to the waiting customer”²⁷.

Este proceso de aprendizaje o adoctrinamiento del espectador fue y es posible gracias a la progresiva estandarización de los productos audiovisuales. Staiger²⁸, al hablar de los distintos elementos que confluyeron en el proceso de estandarización de las prácticas cinematográficas, dedica un apartado a la influencia de la publicidad y de la creación de marcas, en el que destaca que si bien la estandarización era necesaria no lo era en menor medida la diferenciación y la especialización por parte de los estudios. De este modo, mientras las mecánicas de guión, producción y rodaje se perfeccionaban y mimetizaban, los estudios se esforzaban en diferenciarse, por ejemplo, a través de la contratación de estrellas en exclusiva, a través de ciertos elementos estéticos de dirección artística y fotografía y, sobre todo, a través de la especialización en géneros concretos, de modo que, durante ciertos períodos históricos los nombres de *Universal* o *Metro Goldwyn Mayer* estuvieron unidos al terror y al musical respectivamente, así como a sus respectivas estrellas.

Llegados a este punto, y habiendo tratado las que, a nuestro juicio, son las principales funciones del género (como código de interpretación y como estándar industrial), se puede todavía apuntar un nuevo y relevante enfoque

²⁵ AUMONT, Jacques y MARIE, Michel, *op. cit.*, pp. 108-109.

²⁶ Cfr. RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo y RODRÍGUEZ DE LUCAS, Virginia, *op. cit.*, pp. 47-48.

²⁷ ANDREW, Dudley, *op. cit.*, p. 110.

²⁸ Cfr. STAIGER, Janet, “El modo de producción de Hollywood hasta 1930”, en BORDWELL, David, STAIGER Janet, THOMPSON, Kristin, (eds.), *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1997, pp. 97-170.

sobre el tema implícito en lo expuesto y que ya se ha esbozado de manera indirecta al hablar de la industria audiovisual, referido a condicionantes sociales, políticos y económicos a los que se puede ver sometida una obra, y que están relacionados de forma muy estrecha con las investigaciones de la Escuela de Frankfurt en torno a los efectos de los medios de comunicación de masas en la sociedad de consumo.

Según Altman, se puede hablar de los géneros también desde una perspectiva *ritual* –encabezada por Lévi-Strauss– o desde una perspectiva ideológica –liderada por Althusser–.

La aproximación ritual es aquella que considera que el público es el creador de los géneros y que “los esquemas narrativos de los textos genéricos emanan de prácticas sociales ya existentes, como superación imaginativa de las contradicciones inherentes a dichas prácticas”²⁹. De este modo los géneros contribuyen a la organización de las sociedades y a la transmisión de valores culturales.

Por otra parte, la aproximación *ideológica* considera a los gobiernos y a la industria como los principales actores en la creación de discursos genéricos que transmiten a la sociedad los mensajes y valores promovidos desde la jerarquía. Desde esta perspectiva las obras “ofrecen soluciones imaginarias a problemas reales de la sociedad [y constituyen] señuelos para inducir al público a aceptar no-soluciones ilusorias, que en todo momento se prestan a los designios del gobierno o de la industria”³⁰.

La constatación del uso de los medios de comunicación con finalidad propagandística realizado por parte tanto de democracias como de regímenes totalitarios, y que reafirma la postura *ideológica*, no es obstáculo para que, al mismo tiempo, se observe en una misma obra o en obras de un mismo período la impronta de las costumbres de la época, la reproducción o la transgresión, según el caso, de las pautas sociales consideradas como correctas por la comunidad –tanto por estar reflejadas en la obra como por ser ocultadas a causa de la censura–; lo que puede aportar argumentos a favor también de una interpretación *ritual* de las obras y de los géneros. Sobre este doble juego es interesante señalar una idea de Schatz referida a los géneros de Hollywood:

As has often been said, Hollywood movies are considerably more effective in their capacity to raise questions than to answer them. This characteristic seems particularly true of genre films. And as such, the genre's fundamental impulse is to continually *renegotiate* the tenets of American

²⁹ ALTMAN, Rick, *op. cit.*, p. 50.

³⁰ ALTMAN, Rick, *op. cit.*, p. 51.

ideology. And what is so fascinating and confounding about Hollywood genre films is their capacity to “play it both ways,” to both criticize and reinforce the values, beliefs, and ideals of our culture within the same narrative context³¹.

De este modo, el análisis de la evolución de ciertos elementos genéricos puede ofrecer una visión interesante sobre las prácticas, usos y principios que definen tanto a las sociedades en cuyo contexto se produjo la obra como a las sociedades en las que se inscriben los receptores de la obra, la evolución y fijación de los “horizontes de expectativas”, la influencia de las tendencias políticas y culturales en los productos audiovisuales y los cambios producidos en espectadores, industria e ideología dominante.

2.3. *¿Son los géneros mutables?*

La autoridad argumentativa de Aristóteles y Horacio a la hora de describir las características que deben cumplir los géneros literarios hace que estos parezcan, a simple vista, categorías perpetuamente inmutables y, de hecho, cuando ambos autores sientan las bases de la teoría de los géneros, la vocación de sus textos –y de quienes los recuperan– es la de describir un canon al que las obras se deben adaptar de manera inexorable. Sin embargo, esta perspectiva válida para enjuiciar las obras artísticas clásicas no alcanza para definir y clasificar ciertas obras posteriores concebidas en momentos históricos muy distintos, que hacen, con su transgresión, que las fronteras genéricas se amplíen para darles cabida o que, incluso más lejos, nuevos géneros lleguen a surgir.

Resulta cuando menos paradójico que un concepto que surge como canon de lo apropiado, como molde al que debe adaptarse toda obra que aspire a portar un determinado marchamo genérico de prestigio, resulte a la postre flexible y permeable a los cambios que las propias obras introducen en el modelo. Schatz³² habla del género como un concepto dual en el que se puede identificar una *estructura estática profunda* que permite definir un género por sus normas, componentes y función, y una *estructura dinámica superficial* que permite identificar un género por las obras que lo componen. Existen elementos narrativos y estéticos que se mantienen estables de una obra de género a otra, pero, al mismo tiempo, cada nueva obra está influida por aspectos ideológi-

³¹ SCHATZ, Thomas, *op. cit.*, p. 35.

³² Cfr. SCHATZ, Thomas, *op. cit.*, pp. 16-18.

cos, económicos o estéticos propios de la época en la que surge y aporta nuevos elementos susceptibles de hacer variar las fronteras del género.

El concepto de la evolución genérica en el campo audiovisual está ligado a las necesidades de la industria y al concepto de “horizonte de expectativas” al que se ha hecho referencia. En el apartado anterior se apuntaba que la historia de los géneros era la historia del sucesivo agotamiento de convenciones, y esto es así porque los gustos del público cambian, lo que “están dispuestos a creer” evoluciona y da lugar a un continuo tira y afloja en el que los autores y la industria deben mezclar en las medidas oportunas el respeto al código genérico y la innovación en cada obra de género.

Según afirma Konigsberg: “El realizador creativo se apoya en las convenciones, pero también imprime su propia visión en la obra. Es la inyección de lo innovador en lo familiar lo que produce ese especial placer que sentimos al ver una película de género”³³; y en este mismo sentido apunta Warshow que “variation is absolutely necessary to keep the type from becoming sterile; we do not want to see the same movie over and over again, only the same form”³⁴. Ambos autores hacen referencia a la necesidad de introducir innovaciones en las películas de género, pero también de la satisfacción que produce al espectador el reconocimiento del rastro de lo conocido en la nueva obra.

La obra de género debe innovar y no limitarse a cumplimentar una serie de códigos genéricos que pueden derivar en clichés, pero, al mismo tiempo, esa innovación debe encuadrarse dentro de un marco “inteligible” para el espectador, debe partir de las convenciones asumidas por el público; según Jauss:

El nuevo texto evoca para el lector (oyente) el horizonte de expectativas que le es familiar a partir de textos anteriores y las reglas de juego que son variadas, corregidas, modificadas o también sólo reproducidas posteriormente. La variación y la corrección determinan la libertad de movimiento, la modificación y la reproducción de los límites de la estructura de un género³⁵.

En vista de estas afirmaciones parece claro que los géneros cambian y evolucionan empujados por las obras que, al mismo tiempo, engrosan poco a po-

³³ KONIGSBERG, Ira, *op. cit.*, p. 243.

³⁴ WARSHOW, Robert, *The immediate experience. Movies, comics, theatre & other aspects of popular culture*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 2001, p. 147.

³⁵ JAUSS, Hans Robert, *op. cit.*, p. 164.

co el corpus genérico. Las obras de género, circunscritas a unas normas concretas, reciben, al mismo tiempo que estos condicionantes estilísticos, la influencia de una serie de factores sociales y culturales que hablan de la época de producción de la obra y que hacen que las fronteras genéricas se ensanchen.

En definitiva, considero, con Rodríguez Merchán y Rodríguez de Lucas³⁶, que los géneros son evolutivos y que cambian de un modo parejo a la sociedad.

3. *La teoría de los géneros y la televisión: pertinencia y aplicabilidad*

Llegados a este punto, tras haber realizado un breve repaso sobre las principales cuestiones que se suscitan en torno a la teoría de los géneros –referidas en su mayoría al ámbito literario y cinematográfico–, cabe preguntarse todavía si todo lo enunciado es aplicable, y en qué medida, al ámbito televisivo.

A pesar de haber usado para la aproximación a la teoría de los géneros televisivos los referentes de la crítica literaria y cinematográfica, es necesario matizar que, en muchos aspectos, la aplicabilidad de los desarrollos teóricos no es transferible de manera directa de un campo a otro, sino que existen características propias de cada medio y una evolución y recorrido histórico particulares que obligan a establecer matizaciones a las afirmaciones generales e introductorias que he realizado.

Quizá lo primero en lo que debería fijarse un investigador al tratar de trasladar lo dicho hasta ahora al terreno televisivo, es en la gran diferencia existente en cuanto a los esquemas de distribución y consumo entre cine y televisión. Mientras que al espectador de cine se le ofrece un producto único e individual, al espectador televisivo se le presenta una parrilla de programación por canal³⁷ y se le concede una extrema facilidad para cambiar de un producto a otro en un instante. Debo señalar, como un breve apunte al menos, que en el diseño de la parrilla televisiva se intenta establecer un flujo de programación que no atiende a criterios genéricos, sino a los ritmos de vida y a las preferencias de los sectores de audiencia más interesantes, por lo que

³⁶ Cfr. RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo y RODRÍGUEZ DE LUCAS, Virginia, *op. cit.*, p. 49.

³⁷ Me refiero al modelo de televisión todavía mayoritario y vigente, que, sin embargo, comienza a explorar las sinergias con nuevas ventanas de distribución de los productos audiovisuales, como son la telefonía móvil o la variedad de modalidades que ofrece internet.

se suceden una serie de programas que nada tienen que ver entre sí en lo que a género se refiere. Esta característica de la televisión es la que lleva a afirmar a Casey:

On one level, television genres can be fairly readily identified [...], and much more interesting research has been carried out on individual television genres [...]. Moreover, the television industry utilises genre classification not only as a shorthand means of *scheduling*, targeting and maintaining popularity, but as a whole organising principle in the case of genre-based television channels [...]. Television has long relied on regularity of programming to provide continuity, predictability and reassurance to its audiences, and to some extent these principles are still in evidence in the production of popular but generically recognisable programmes such as *Friends* or *Who Wants to Be a Millionaire?* But television is also primarily organised around time-slots and on a traditional division between 'fiction' and 'faction'. Thus, some important factors point to a second level where a simple genre classification proves inadequate for a full understanding of television³⁸.

Por lo que la misma autora concluye: "As an academic tool of analysis, the genre approach may be finally losing its relevance"³⁹.

Sin embargo existen otros autores que hablan de la utilidad de los géneros a la hora de plantear un análisis de los contenidos televisivos. Mittell⁴⁰ considera que el género es un concepto "omnipresente" en todo lo que tiene que ver con la televisión y que son muchos los frentes del fenómeno televisivo que muestran la "dependencia" del medio con respecto al género. Para el autor, la vigencia y utilidad de los géneros está presente a la hora de crear contenidos por parte de las productoras, o a la hora de identificar canales temáticos, en las preferencias de visionado de la audiencia y en sus prácticas de tipo *fan*, en la crítica periodística sobre televisión, en los cursos y proyectos de investigación académicos o en las propias guías de televisión como *TV Guide*. Sin embargo, Mittell admite: "But despite this virtual omnipresence of genre within TV, little theoretical research has explained the role of genre specifically in the context of television"⁴¹.

³⁸ CASEY, Bernadette, "Genre", en CASEY, Bernadette, CASEY, Neil, CALVERT, Ben, y otros, *Television studies. The key concepts*, Routledge, London, 2002, pp. 135-137.

³⁹ CASEY, Bernadette *op. cit.*, p. 137.

⁴⁰ Cfr., MITTELL, Jason, "A cultural approach to the television genre theory", en ALLEN, Robert C. y HILL, Annette (eds.), *The television studies reader*, Routledge, London, 2004, pp. 171-172.

⁴¹ MITTELL, Jason, *op. cit.*, p. 173.

La situación esbozada por estos dos autores refleja la complejidad de adaptar una teoría de los géneros tradicional y heredada a las peculiaridades propias de un medio distinto, con unas dinámicas particulares de distribución y consumo por parte del espectador. Es fundamental tener en cuenta, a la hora de analizar los contenidos televisivos, aspectos como las estrategias de programación, las pausas y los formatos publicitarios integrados en los contenidos o las herramientas de construcción de formatos para fidelizar al espectador empleadas por los canales de televisión. En este sentido coincido en cierta medida con Casey y considero que la teoría de los géneros no es suficiente para abordar el estudio de los contenidos televisivos. Sin embargo, pienso también que, a pesar de la hibridación y mestizaje en la televisión a los que se alude de manera constante, existe una estructura genérica básica e identificable que constituye la urdimbre de cualquier formato televisivo considerado de forma individual y separada con respecto a la parrilla de programación de la que forma parte. Desde este punto de vista, considero imprescindible la teoría de los géneros para comprender y explicar mejor los contenidos emitidos en televisión, pero es cierto que, como afirman Mittell⁴² y Feuer⁴³, en general, la investigación específica sobre géneros televisivos es escasa y se tiende a considerar suficiente trasladar de manera directa la investigación literaria o cinematográfica sobre esta cuestión o a adoptar, sin más, las denominaciones y características propuestas por la industria o la audiencia.

Jane Feuer⁴⁴ distingue de manera clara entre las características propias de los géneros literarios por una parte y de los géneros cinematográficos y televisivos por otra; se basa para ello en los conceptos de *género histórico* y *género teórico* formulados por Todorov y ya citados, sobre los que Feuer se apoya para afirmar que, mientras que la crítica literaria ha descrito, en su mayoría, los géneros desde una perspectiva teórica o deductiva, la crítica televisiva y cinematográfica ha optado, en general, por las denominaciones genéricas asentadas por su uso histórico. El enfoque resulta, por lo tanto, radicalmente opuesto: mientras que la teoría literaria adopta un esquema del tipo *top-down*, al definir los rasgos genéricos y clasificar las obras según su adecuación o no al canon establecido, la crítica televisiva y cinematográfica ha optado en gran medida, según Feuer, por un planteamiento *bottom-up*, de modo que es el análisis de cada obra y su comparación con otras (realizado por

⁴² Cfr. MITTELL, Jason, *op. cit.*, pp. 171-173.

⁴³ Cfr. FEUER, Jane, *op. cit.*, pp. 139-141.

⁴⁴ Cfr. FEUER, Jane, *op. cit.*, pp. 139-140.

el asentamiento de usos sociales, según la autora) el que establece los puntos de conexión entre ellas y los géneros a los que dan lugar⁴⁵.

En relación con esto, se destaca la necesidad de desarrollar desde la crítica televisiva modelos teóricos que permitan compensar el desequilibrio histórico que lastra a una teoría de los géneros televisivos basada en gran medida en las categorías propuestas desde la industria o desde la audiencia: “One of the goals of film and television genre criticism is to develop more theoretical models for these historical genres, not necessary remaining satisfied with industrial or commonsense usage”⁴⁶.

Así pues, ¿cuáles son los escollos que plantea la clasificación genérica en televisión?

4. El problema de la clasificación genérica en televisión

Desde mi punto de vista –y asumo que la clasificación de los géneros es una tarea complicada, y más en el caso de la televisión– considero que las dificultades que se plantean al investigador a la hora de establecer categorías genéricas pueden agruparse en tres grandes áreas con diversidad de manifestaciones:

- a) La propia naturaleza compleja del medio.
- b) La imposibilidad de aplicar un sistema como el de Linneo en las Ciencias Naturales.
- c) Los intereses clasificatorios de quienes proponen los géneros.

4.1. Dificultades derivadas de la naturaleza compleja del medio

Casetti y Di Chio afirman en su *Análisis de la televisión* que el medio televisivo es un objeto de investigación *complejo y elusivo*⁴⁷. Complejo por las diferentes facetas de análisis que presenta: “Es un dispositivo tecnológico, pro-

⁴⁵ A pesar de estar de acuerdo con el planteamiento general de Feuer, considero necesario matizar que, en mi opinión, el proceso descrito para el ámbito televisivo y cinematográfico –que es el inductivo– evoluciona en un segundo momento hacia un modelo deductivo, esto es: una vez que los géneros han sido definidos a partir del análisis de las obras individuales y de la comparación entre ellas existe un canon o patrón por el que evaluar la adscripción de nuevas obras individuales a un género concreto.

⁴⁶ FEUER, Jane, *op. cit.*, p. 140.

⁴⁷ Cfr. CASSETTI, Francesco y DI CHIO, Federico, *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*, Paidós, Barcelona, 1999, pp. 13-15.

ductor de información y de espectáculo, una realidad económica e industrial, un instrumento de influencia y de poder, un archivo de formas culturales, una presencia que incide en el ritmo de nuestra vida cotidiana y muchas otras cosas más”⁴⁸. Incluso al ceñirse en exclusiva al ámbito estrictamente comunicativo se señalan varias perspectivas posibles: “Se puede examinar su lenguaje, pero también sus efectos sociales; sus resultados de audiencia específicos, pero también sus implicaciones ideológicas y políticas”⁴⁹. Cada uno de estos puntos de vista puede dar origen –y de hecho lo hace– a distintos ámbitos de investigación en torno al medio.

Desde la perspectiva de la teoría de los géneros esa disparidad de funciones que puede cumplir la televisión es también un elemento de complejidad a la hora de crear categorías genéricas que pueden conjugar aspectos como el contenido de un programa, su estructura, su función u objetivo, o el público al que se dirige para dar lugar a múltiples posibilidades clasificatorias.

Casetti y Di Chio caracterizan también a la televisión como un objeto de estudio *elusivo*, como “algo que se escapa o que incluso desborda hasta el punto de que casi no se puede definir de modo instantáneo, ni tampoco se puede retratar de modo sintético”⁵⁰. De manera más específica Casetti y Di Chio afirman:

Pero la televisión es también un objeto elusivo, porque no se puede aislar de lo que tiene alrededor: de los otros medios de comunicación y de espectáculo (periódicos, cine, publicidad, etc.), con los que mantiene un denso diálogo; de los acontecimientos que ocurren a nuestro alrededor, que “nutren” cuanto se transmite por la pequeña pantalla y que, a la vez, son “alimentados” por la televisión; de los espectadores, que interpretan continuamente la oferta televisiva, originando una red de discursos sociales que, con frecuencia, ocupan el lugar de las imágenes y de los contenidos efectivamente “emitidos” y, finalmente, del mercado de bienes de consumo, que encuentra en la televisión una caja de resonancia y, a la vez, un contrapeso⁵¹.

La televisión se presenta como un medio que ya no es sólo una ventana hacia el mundo puesto que su programación presenta, en muchos casos, referencias metadiscursivas, de modo que son sus propios contenidos los que nu-

⁴⁸ CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁹ CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico, *ibíd.*

⁵⁰ CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico, *op. cit.*, p. 14.

⁵¹ *Ibíd.*

tren a otros derivados de los anteriores y esto, aunque no es una característica exclusiva del medio televisivo, sí que supone, por su volumen y cantidad, una diferencia con respecto a sus referentes más inmediatos como la radio o el cine. En la medida en la que todos estos elementos influyen en el contenido de los programas emitidos, tienen también su repercusión en la configuración de géneros y subgéneros y añaden más dificultad a una tarea ya de por sí compleja.

Apuntaba antes que una de las diferencias básicas de la televisión con respecto al cine (de donde deriva buena parte de la teoría de los géneros aplicada a la televisión) era la *programación*.

El modelo de negocio básico de la televisión —o al menos el modelo de negocio de la televisión que es consumida de modo masivo por la población— se basa en la atracción de audiencia para anunciantes y, en este sentido, es importante señalar, aunque sea de manera breve, que la audiencia que interesa a la televisión para su venta publicitaria es una audiencia fiel y estable, que reproduce patrones de conducta y visionado frente a sus pantallas y permite un cierto grado de predictibilidad, bien de modo vertical (a lo largo del día), bien de modo horizontal (a lo largo de la semana o las temporadas). Este hecho condiciona en gran medida el tipo de contenido que a la televisión le interesa emitir, tanto desde un punto de vista estructural como temático y añade un grado de complejidad en cuanto a los contenidos que no se producen en otros referentes audiovisuales como el cine.

El modelo de distribución de contenidos de la televisión tradicional⁵² se basa en una parrilla de programación en la que los programas no se suceden siguiendo una coherencia temática o de género, sino en función de los hábitos y preferencias de la audiencia, que condiciona con su aceptación o rechazo tanto su ubicación a lo largo de la emisión como su continuidad. A pesar de que este modelo de distribución es herencia de la radio, alcanza las más altas cotas de desarrollo en el medio televisivo y constituye, según González Requena una “unidad sistemática y organizada [y una] estructura de orden superior unificadora de las estructuras autónomas constituidas por los diversos programas”⁵³, por lo que se puede afirmar que la programación es en sí misma un objeto de estudio que va más allá de la suma de los programas que la in-

⁵² Me refiero a la televisión tradicional como modelo de consumo mayoritario aún en nuestros días, pero no se puede obviar la profunda transformación en la que se encuentra inmerso el medio y que apunta hacia modelos de visionado menos lineales y bajo demanda.

⁵³ GONZÁLEZ, Jesús, *El discurso televisivo. Espectáculo de la posmodernidad*, Cátedra, Madrid, 1992, p. 25.

tegran y que representan la unidad de análisis básica para cualquier teoría de los géneros televisivos.

Por otra parte, y también a diferencia de los productos cinematográficos, se debe señalar la *fragmentación* del discurso televisivo como fuente de complejidad en el análisis del medio. Esta característica es señalada tanto por el mismo González Requena⁵⁴ como por Castañares, quien afirma que la *fragmentación* no indica “aislamiento o desorganización, sino más bien continuidad y orden”⁵⁵ en clara relación con el concepto de *programación* y con los criterios ya citados para la yuxtaposición de programas. Por su parte, González Requena⁵⁶ añade una serie de niveles desde los que se puede contemplar la *fragmentación*: en primer lugar se refiere a los distintos “cortes” (publicitarios o de autopromoción, por ejemplo) dentro de un programa tomado como unidad de contenido; en segundo lugar a la división en capítulos de ciertos contenidos seriados; en tercer lugar se refiere a los distintos bloques más o menos autónomos que pueden formar parte de espacios como los informativos o los magazines; el cuarto nivel de fragmentación sería el que representan la partición en distintos espacios o emisiones de una unidad temática, como puede ser el tratamiento en distintas ediciones de un programa, o incluso en distintos programas, de un determinado evento con una cierta continuidad en el tiempo, como un proceso electoral; en quinto lugar cita a una tipología concreta de programas dedicados a “remitir” “anunciar, presentar, publicitar” otros programas del canal; en el sexto punto habla de las referencias que se producen entre programas de un mismo canal o incluso de otros y, en séptimo y último lugar alude a los elementos de continuidad, como cartas de ajuste, cabeceras de programas o elementos de autopromoción de los que afirma que carecen de “toda autonomía discursiva”.

A nuestro juicio, a estas características de la televisión como objeto de estudio complejo –que se refieren a aspectos que tienen relación con el modo en el que los contenidos se organizan y emiten, y con el modo en que el fenómeno se percibe y estudia desde un punto de vista académico– habría que añadir, al menos, una que está muy relacionada con el consumo televisivo por parte de los espectadores y con la forma en que los contenidos televisivos se ven: el condicionamiento de las pautas de visionado de la audiencia que produce la programación como estructura televisiva dominante sobre los

⁵⁴ Cfr. GONZÁLEZ, Jesús, *op. cit.*, pp. 31-33.

⁵⁵ CASTAÑARES, Wenceslao, “La televisión y sus géneros: ¿Una teoría imposible?”, *Cuadernos de información y comunicación*, n° 3, 1997, p. 172.

⁵⁶ Cfr. GONZÁLEZ, Jesús, *op. cit.*, pp. 32-33.

contenidos individuales. Lo cierto es que los contenidos audiovisuales concebidos para su exhibición cinematográfica se articulan como contenidos únicos y cerrados para consumir de un modo continuo (esto es, de principio a fin) como unidades autónomas con sentido completo (se podrían hacer matizaciones en el caso de sagas, trilogías y secuelas) y con duración determinada, mientras que los productos televisivos están insertados en una estructura mayor que es la *programación* y que busca con su configuración mantener la fidelidad del espectador de un programa a otro en un flujo constante de contenidos que, como ya se dijo, atiende a los gustos y hábitos de la audiencia. Se trata por lo tanto de un planteamiento muy distinto: se pasa del consumo de un producto individual con límites muy claros, al consumo de productos insertados en una estructura más compleja que pretende establecer un “efecto arrastre” de un espacio a otro, sin necesidad de relacionarlos según temas o géneros. Aún más allá, ciertos productos televisivos se multiplican a lo largo de la parrilla diaria e invaden con sus contenidos otros espacios de la cadena o dan lugar a distintas “manifestaciones” de un mismo formato⁵⁷ en distintos horarios a lo largo del día y de la semana, en busca del seguimiento de una audiencia ya fidelizada.

En relación con esto último, no se pueden obviar fenómenos como el consumo fragmentado no ya sólo porque el espectador pueda cambiar de canal y romper el flujo de programación al crear un flujo propio de visionado entre productos de diferentes cadenas de televisión (sin entrar en modelos de consumo de televisión a la carta o similares), sino porque el espectador puede consumir sólo ciertos fragmentos de un programa, simultaneando el visionado, o incorporándose de forma tardía procedente de una emisión de otro canal⁵⁸.

Por último se debe hacer referencia al hecho de que la “esclavitud” con respecto a la audiencia a la que aludía antes provoca una primacía, en gene-

⁵⁷ Esto se puede apreciar con facilidad en formatos como *Gran Hermano* u *Operación Triunfo* que colonizan temáticamente otros programas como los magazines matinales o, incluso, los espacios informativos. Es también habitual que de un mismo formato se puedan ver distintas manifestaciones como los casting, las galas, los resúmenes o los debates, multiplicando la fragmentación de un mismo contenido y ofreciendo incentivos de continuidad para el seguimiento de la audiencia.

⁵⁸ No es extraño que en la confección de la estructura de un programa se tenga en cuenta esta circunstancia y se ofrezcan de manera periódica resúmenes de lo anterior o avances de lo siguiente o que incluso los presentadores puedan dar verbalmente la bienvenida a los espectadores que acaban de sintonizar procedentes de otras emisiones, como, por ejemplo, una retransmisión deportiva multitudinaria.

ral, de los criterios empresariales sobre los artísticos en el medio, lo que produce también una circunstancia que contribuye a incrementar la dificultad a la hora de analizar los contenidos televisivos: la *hibridación*. La *hibridación* no es más que la mezcla de elementos considerados de distintos géneros en un mismo producto televisivo y, aunque no es exclusiva del medio ni mucho menos de la época actual, lo cierto es que es una tendencia al alza en televisión que dificulta enormemente la tarea de asignar a un programa una etiqueta concreta. La *hibridación* provoca también que algunas de esas “mezclas” particulares de géneros puedan consolidarse paulatinamente de modo que los límites del género –en un proceso descrito con anterioridad– deban ampliarse para dar cabida a un nuevo tipo de formato televisivo. El problema que esto plantea a la hora de emprender una clasificación de los contenidos televisivos es evidente.

4.2. Dificultades derivadas del uso como referente de clasificación de la taxonomía de Linneo en las Ciencias Naturales

Resulta relativamente habitual que al hablar de la clasificación genérica en televisión se aluda, del mismo modo que se ha hecho aquí, a referentes anteriores como la literatura o el cine; aún más allá –y para ejemplificar la distancia existente entre una teoría de los géneros televisivos que se tiene que enfrentar a un objeto de estudio dinámico y cambiante caracterizado por la *fragmentación* y la *hibridación*– se suele recurrir al sistema taxómico por antonomasia, el aplicado a la biología por Linneo⁵⁹, que representa exactamente lo contrario: la clasificación firme y exhaustiva de especies puras⁶⁰. En palabras de Altman, referidas al cine, pero con una aplicación mayor si cabe al ámbito televisivo: “El modelo científico de nomenclatura binomial de Linneo presupone la existencia de especímenes puros, pero la historia de los géneros nos ofrece híbridos y mutantes”⁶¹.

Para que un sistema de categorías cumpla su función, que no es más que la de agrupar y clasificar distintos elementos individuales similares entre ellos

⁵⁹ Se debe aclarar, sin embargo, que la taxonomía de Linneo no se ha mantenido inmutable desde su primera formulación y que ha sido ampliada y mejorada sucesivamente tanto por el propio Linneo como por investigadores posteriores, pese a lo cual sigue considerándose el prototipo de clasificación científica.

⁶⁰ Linneo partía de la premisa de que las especies eran inmutables y, aunque a lo largo de su vida su opinión fue evolucionando, la esencia de su clasificación se basaba en ese hecho.

⁶¹ ALTMAN, Rick, *op. cit.*, p. 37.

con respecto a algún criterio, estas categorías deben ser, al menos, *exhaustivas* y *excluyentes*. En este sentido afirma Krippendorff:

La “exhaustividad” se refiere a la capacidad de un lenguaje de datos para representar todas las unidades de registro, sin excepción. Ninguna unidad debe quedar excluida porque se carezca de términos descriptivos adecuados. La propiedad de “exclusión mutua” se refiere a la capacidad del lenguaje de datos para representar todas las unidades de registro, sin excepción. Ninguna unidad debe pertenecer a dos categorías o estar representada por dos datos puntuales distintos. Este doble requisito exige que la semántica de un lenguaje de datos divida el universo de unidades de registro posibles en *clases bien diferenciadas* y que los miembros de cada una de estas clases estén representados por un *dato diferente*, de modo que las distinciones establecidas en el universo aparezcan inequívocamente representadas en los datos⁶².

Como es sencillo deducir, en el caso de la televisión el fenómeno de la *hibridación* choca de manera frontal con las exigencias de *exclusión* y *exhaustividad* de una clasificación de carácter científico. Un producto audiovisual que se considere híbrido tendrá posibilidades de pertenecer a, como mínimo, dos categorías distintas según los diversos elementos de género que integre. Por otra parte, es frecuente en las clasificaciones genéricas que exista alguna categoría denominada “otros” o “miscelánea” que, obviamente, permite cumplir el criterio de exhaustividad de un modo literal, al albergar cualquier formato que pueda escaparse al resto de categorías planteadas, pero que, en realidad, no aporta gran cosa a la correcta clasificación de los géneros de cualquier tipo. Sobre este asunto Casey apunta: “The problem of inconsistency of terminology may be partially explained by the fact that genres evolve, cross-cut and parody themselves, none more so than in the fast-changing world of television, where hybridity is now common”⁶³.

Ante la dificultad que implica conjugar estos condicionantes Castañares apunta:

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 pro-

⁶² KRIPPENDORFF, Klaus, *Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica*, Barcelona, Paidós, 1990, pp. 109-110.

⁶³ CASEY, Bernadette, *op. cit.*, p. 136.

totipos 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 segundos, 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 género⁶⁴.

Un sistema de clasificación basado en los *prototipos* en lugar de en las categorías puede resultar más funcional en un momento determinado, según los objetivos planteados para esa clasificación, pero desde luego no es suficiente en una investigación académica que necesita, precisamente, delimitar una parcela concreta dentro del amplio y difuso espectro de los géneros televisivos. Sin embargo, como digo, se trata de una cuestión de objetivos.

4.3. Dificultades derivadas de los intereses clasificatorios de quienes proponen los géneros

Al analizar cualquier clasificación genérica se debe tener en cuenta el objetivo con el que se plantea y las necesidades a las que intenta dar respuesta. Al hablar de los modelos de comunicación Martín Algarra alerta del peligro que supone considerar que los modelos “por ser meras descripciones de elementos y fuerzas, son productos científicos filosóficamente neutros [y añade que] la posibilidad de descomponer las realidades de un modo u otro nos hace ver la existencia de concepciones teóricas distintas en los diversos modelos utilizados en el estudio de la comunicación”⁶⁵. En la misma línea Feuer apunta: “Genres are rhetorical and pragmatic constructions of an analyst, not acts of nature”⁶⁶.

⁶⁴ CASTAÑARES, Wenceslao, *op. cit.*, p. 170.

⁶⁵ MARTÍN, Manuel, *Teoría de la comunicación. Una propuesta*, Madrid, Tecnos, 2003, p. 94.

⁶⁶ FEUER, Jane, *op. cit.*, p. 141.

Del mismo modo creo que, ante una clasificación genérica, se debe tener en mente la finalidad con la que ha sido concebida, los problemas que pretende solucionar y la entidad que la propone. Si se considera que la práctica totalidad de clasificaciones genéricas formales provienen, bien de los distintos estamentos de la industria audiovisual, bien de ámbitos académicos, se puede suponer que las finalidades con que son planteadas son distintas.

Las lógicas limitaciones de un artículo impiden exponer con detalle modelos clasificatorios concretos que puedan ejemplificar las dificultades derivadas de la autoría de estos; a pesar de ello, considero interesante ofrecer un esbozo de las tendencias observadas en este sentido en el marco de una investigación más amplia e inédita⁶⁷ que permitirá, al menos, situar mis apreciaciones en contexto.

En general, las clasificaciones manejadas por los distintos sujetos de la industria audiovisual no pretenden ni necesitan ser exhaustivas o exclusivas. Los modelos clasificatorios más simples son los que responden a necesidades organizativas de las empresas que, al centrarse en su propia producción, sólo necesitan organizar aquellos contenidos que producen o emiten; ejemplo de esta tendencia podrían ser las tradicionales divisiones en los organigramas de los canales de televisión, como TVG⁶⁸ entre “informativos” y “programas”, o las que se pueden observar en algunas productoras como Granada⁶⁹, entre “unscripted” y “scripted”, o Endemol⁷⁰, entre “non-scripted programmes” y “scripted programmes”. En el extremo opuesto, con la necesidad de ser exhaustivas pero no necesariamente excluyentes, se encuentran aquellas que, con el objetivo de facilitar al máximo la rápida localización de productos audiovisuales por parte del espectador, ofrecen extensos listados de “géneros” que incluyen un mismo producto dentro de varias categorías, como en el caso de las compañías que ofrecen servicios de EPG como Tivo o InOut.

A estas deficiencias clasificatorias –sólo imputables desde una perspectiva académica– se debe añadir una común y fundamental: el hecho de que en una única tipología converjan, de un modo excluyente y en el mismo nivel

⁶⁷ En el desarrollo de la investigación referida se han analizado modelos de clasificación de productoras audiovisuales; canales de televisión públicos, privados, en abierto y de pago; empresas de medición de audiencias y consejos audiovisuales de varios países, así como clasificaciones de géneros televisivos planteadas por investigadores entre 1963 y 2007.

⁶⁸ Cfr. “Directorio TVG”, http://www.crtvg.es/CRTVG/dir_tvlg.asp?Tipo=CIA, 02-03-2009.

⁶⁹ Cfr. “Wellcome to Granada America” (s.f.), <http://www.granadaamerica.com/sf/gm>, 16-03-09.

⁷⁰ Cfr. “Main business areas”, [http://www.endemol.com/Main business areas](http://www.endemol.com/Main%20business%20areas), 08-03-2009.

de jerarquización, categorías definidas en función de variables distintas, como el público al que se orienta el producto televisivo, su estructura o la temática de sus contenidos, lo que impide una coherencia clasificatoria desde el punto de vista académico, que, por otra parte, tampoco es exigible a estas instituciones.

Como ejemplo de esto podría referirme, de forma general, a las clasificaciones que usan de un modo diferenciado y excluyente categorías como *ficción*, *concursos* e *infantil* en un mismo nivel jerárquico, y etiquetan como infantil cualquier tipo de obra dirigida a ese público, incluyendo obras de ficción y concursos.

Por otra parte, dentro del ámbito académico y sin entrar en aquellas investigaciones que como fin último plantean la elaboración de una tipología de géneros televisivos, las clasificaciones serán un objetivo instrumental para alcanzar un objetivo principal que no implicará necesariamente una exhaustividad taxonómica. A esto se debe añadir la opinión de Altman que considera que “aunque nos gusta pensar que somos objetivos y estamos distanciados de nuestros objetos de estudio, los críticos tenemos objetivos y necesidades, también necesitamos diferenciar nuestros productos de los de nuestros rivales en la crítica”⁷¹, y justifica así, no ya que se plantee una clasificación instrumental para alcanzar objetivos finales, sino el derecho del académico o crítico de reivindicar su propio criterio de clasificación frente a otros. Al hilo de este concepto Altman remata: “En vez de limitarnos a considerar que algunos críticos tienen razón y otros están equivocados, debemos interpretar ambas actitudes como intentos de ganar jurisdicción sobre el derecho a redefinir los géneros en cuestión”⁷² y concuerda también con el punto de vista de Feuer, que señala: “Each genre analyst has a reason for constructing the genre categories he or she claims to ‘discover’”⁷³.

A través del análisis de los modelos académicos seleccionados se pueden observar dos tendencias clasificatorias principales: por una parte aquellas que reproducen los patrones de la industria y se adaptan a la nomenclatura más o menos consuetudinaria, adoptando criterios clasificatorios que mezclan variables en distintos niveles jerárquicos, y por otra, aquellas clasificaciones que se alejan en cierta medida –si es necesario– de las denominaciones tradicionales de los géneros y buscan su definición según varios criterios no excluyentes que pueden aplicarse de modo simultáneo. En algunos casos las clasi-

⁷¹ ALTMAN, Rick, *op. cit.*, p. 114.

⁷² ALTMAN, Rick, *op. cit.*, p. 120.

⁷³ FEUER, Jane, *op. cit.*, p. 141.

ficaciones resultantes son tan complejas que su utilidad se hace cuestionable (como, por ejemplo, en el modelo expuesto por Hazard, Moriarty y Timmons⁷⁴, basado en 12 escalas que representan gradaciones entre los polos opuestos de distintos factores de clasificación o “program dimensions” que, sin embargo, imposibilitan la creación de categorías o la simple aproximación a las nomenclaturas estandarizadas) mientras que en otros la exhaustividad y exclusividad parecen compatibles, en cierta medida, con las denominaciones genéricas de uso común (como en el caso del modelo presentado por Gómez-Escalonilla⁷⁵, en el que los contenidos se agrupan según cuatro variables jerarquizadas que, sumadas, logran caracterizar los contenidos; si bien no conduce a un catálogo de géneros, sí que intenta respetar la nomenclatura estandarizada en aquellas variables que lo permiten).

La reflexión general que se podría apuntar es que la diversidad de objetivos con los que se puede emprender una clasificación genérica provoca que los criterios clasificatorios sean dispares y que, por lo tanto, los resultados también lo sean. El resultado es una multiplicidad de clasificaciones que rara vez se aproximan a los criterios deseables, aunque difícilmente alcanzables, de exclusión y exhaustividad y que, desde el punto de vista científico, pocas veces resultarán enteramente satisfactorios.

5. Conclusiones

La situación esbozada en el presente artículo ofrece más preguntas que respuestas y es sólo un reflejo de la escasa atención –con notables salvedades– que desde el ámbito académico se ha prestado a la aplicabilidad de la teoría de los géneros en los *Television Studies*.

Si bien es cierto que las peculiaridades de los contenidos televisivos dificultan la aplicación directa de los desarrollos teóricos en el campo de los géneros al estudio de la televisión, desde mi punto de vista –tal y como he defendido–, el concepto de género es útil a la hora de investigar sobre los contenidos en este medio siempre que se tengan en cuenta ciertas limitaciones y obstáculos que la clasificación de las obras audiovisuales presenta en este

⁷⁴ Cfr. HAZARD, William R., MORIATY, J. David, TIMMONS, Victoria C., “A Nontopical System of TV Program Categories”, *Educational Technology Research and Development*, vol. 12, nº 2, 1964, pp. 146-163.

⁷⁵ Cfr. GÓMEZ-ESCALONILLA, Gloria, *Programar televisión: análisis de los primeros cuarenta años de programación televisiva en España*, Dykinson, Madrid, 2003.

campo, como la estructura de programación –que desplaza totalmente el foco de atención de los contenidos audiovisuales y sus géneros en favor del concepto de flujo– o el fenómeno de la hibridación de los contenidos –que desmerece la importancia del género en la investigación sobre televisión–.

Por eso, se considera relevante la identificación de las dificultades que plantea la aplicación del concepto de género a la investigación sobre televisión, como un primer paso que posibilite el incremento de la presencia de modelos de clasificación teóricos, procedentes del ámbito académico, que aporten nuevos puntos de vista frente a los modelos históricos predominantes y que contribuyan a enriquecer el conocimiento y la investigación sobre contenidos televisivos.

A pesar de que el presente artículo es fundamentalmente descriptivo y de que, por lo tanto, la propuesta de un modelo de clasificación excede sus objetivos, sí es cierto que lo expuesto hasta este punto permite esbozar al menos las líneas que podrían guiar una futura investigación derivada.

Desde mi punto de vista las clasificaciones de tipo académico no pueden renunciar a la exhaustividad ni a la exclusividad, como tampoco deben alejarse en exceso de la nomenclatura estandarizada y empleada de forma mayoritaria tanto por la industria como por la propia audiencia. La primera renuncia implica abandonar un criterio científico en favor de la engañosa claridad de los géneros históricos y abundar, desde el ámbito académico, en un área en la que la propia industria y los espectadores han sabido resolver sus propios problemas. La segunda renuncia supone dejar de lado los códigos comunes que facilitan la comprensión y la comunicación entre los tres actores principales en la configuración de los géneros, al intentar crear sistemas *ex novo* que, por la radicalidad de los planteamientos, pueden presentar serias dificultades de implantación y dudas en cuanto a su utilidad real. Entiendo, por lo tanto, que no se trata de seguir a pies juntillas el camino marcado por las clasificaciones de origen histórico, pero tampoco de plantear clasificaciones tan alejadas de los estándares que resulten ininteligibles o inútiles más allá de la mera especulación teórica.

Se podría entender que un género como el magacín –mencionado con profusión en la bibliografía consultada– se caracteriza fundamentalmente por su estructura y que admite, sin embargo, el complemento de múltiples adjetivos que lo definirán con mayor precisión según otros criterios como el tipo de público al que se dirija o el tema; de este modo, podrá haber magacines infantiles, según el público, o magacines deportivos o de corazón según su temática. Del mismo modo que la gramática define según criterios diversos los distintos tipos de nombre: común y propio, concreto y abstracto, individual y colectivo, los contenidos televisivos pueden ser definidos con más preci-

sión si se asumen distintos criterios jerarquizados a la hora de ponerles una etiqueta a los diferentes programas. ¿Es esto útil? Quizá no sea lo más operativo en el ámbito profesional pero considero que puede aportar una visión más clara y ordenada sobre los géneros en la investigación académica. Como ya se ha apuntado, esto no implica necesariamente la renuncia a la nomenclatura clásica de tipo histórico y aceptada de forma mayoritaria, puesto que los géneros “convencionales” pueden encontrar acomodo en nuevos modelos de clasificación según la característica dominante que los condicione.

Se trata, en todo caso, de una tarea pendiente en la investigación sobre contenidos televisivos que es necesario abordar no ya como tema colateral en trabajos de objetivos más amplios, sino como un asunto con entidad suficiente como para ser objetivo fundamental de investigaciones específicas que permitan desarrollar de un modo consistente una teoría de los géneros televisivos coherente con las especificidades propias del medio.

Bibliografía citada

- ALTMAN, Rick, *Los géneros cinematográficos*, Paidós, Barcelona, 2000.
- ANDREW, Dudley, *Concepts in film theory*, Oxford University Press, Oxford, 1984.
- AUMONT, Jacques y MARIE, Michel, *Diccionario teórico y crítico del cine*, La Marca, Buenos Aires, 2006.
- ARISTÓTELES, *Aristóteles, Obras*, traducido por SAMARANCH, Francisco de P., Aguilar, Madrid, 1991.
- BIGNELL, Jonathan, *An introduction to television studies*, Routledge, London, 2004.
- BRAUDY, Leo, *The world in a frame. What we see in films*, University of Chicago Press, Chicago, 2002.
- CASEY, Bernadette, "Genre", en CASEY, Bernadette, CASEY, Neil, CALVERT, Ben, et al., *Television studies. The key concepts*, Routledge, London, 2002, pp. 135-137.
- CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico, *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*, Paidós, Barcelona, 1999.
- CASTAÑARES, Wenceslao, "La televisión y sus géneros: ¿Una teoría imposible?", *Cuadernos de información y comunicación*, número 3, 1997, pp. 167-182.
- "Directorio TVG", http://www.crtvg.es/CRTVG/dir_tvlg.asp?Tipo=CIA, 02-03-2009.
- FEUER, Jane, "Genre study and television", en ALLEN, Robert C. (ed.), *Channels of discourse, reassembled*, Routledge, London, 1992, pp. 138-160.
- GÓMEZ-ESCALONILLA, Gloria, *Programar televisión: análisis de los primeros cuarenta años de programación televisiva en España*, Dykinson, Madrid, 2003.
- GONZÁLEZ, Jesús, *El discurso televisivo. Espectáculo de la posmodernidad*, Cátedra, Madrid, 1992.
- HAZARD, William R., MORIATY, J. David, TIMMONS, Victoria C., "A Nontopical System of TV Program Categories", *Educational Technology Research and Development*, vol. 12, nº 2, 1964, pp. 146-163.
- HORACIO, *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, traducido por SILVESTRE, Horacio, Ediciones Cátedra, Madrid, 1996.
- JAUSS, Hans Robert, *La historia de la literatura como provocación*, Península, Barcelona, 2000.
- KONIGSBERG, Ira, *Diccionario técnico Akal de cine*, Akal, Madrid, 2004.
- KRIPPENDORFF, Klaus, *Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica*, Barcelona, Paidós, 1990.
- LACEY, Nick, *Narrative and genre. Key concepts in media studies*, Macmillan Press, London, 2000.
- LEVIN, Harry, "Literature as an Institution", *Accent*, vol. 6, 1948, pp. 159-168.
- "Main business areas", [http://www.endemol.com/Main business areas](http://www.endemol.com/Main%20business%20areas), 08-03-2009.
- MARTÍN, Manuel, *Teoría de la comunicación. Una propuesta*, Madrid, Tecnos, 2003.
- MITTELL, Jason, "A cultural approach to the television genre theory", en ALLEN, Robert C. y HILL, Annette (eds.), *The television studies reader*, Routledge, London, 2004, (pp. 171-181).
- NEALE, Stephen, *Genre*, British Film Institute, London, 1980.
- ONAINDÍA, Mario, *El guión clásico de Hollywood*, Paidós, Barcelona, 1996.

- RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo y GARCÍA DE LUCAS, Virginia, Voces del capítulo "Géneros", en SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio (ed.), *Diccionario de creación cinematográfica*, Ariel, Barcelona, 2002, pp. 25-69.
- RYALL, Tom, "Teaching Through Genre", *Screen Education*, n° 17, 1975, pp. 27-33.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio, (ed.), *Diccionario de creación cinematográfica*, Ariel, Barcelona, 2003.
- SCHATZ, Thomas, *Hollywood genres*, McGraw-Hill, Boston, 1981.
- STAIGER, Janet, "El modo de producción de Hollywood hasta 1930", en BORDWELL, David, STAIGER Janet, THOMPSON, Kristin (eds.), *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1997, pp. 97-170.
- TODOROV, Tzvetan, *The fantastic. A structural approach to a literary genre*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1975.
- WARSHOW, Robert, *The immediate experience. Movies, comics, theatre & other aspects of popular culture*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 2001.
- "Wellcome to Granada America" (s.f.), <http://www.granadaamerica.com/sf/gm>, 16-03-09.
- WELLEK, René, WARREN, Austin, *Teoría literaria*, Editorial Gredos, Madrid, 1981.

Copyright of Comunicación y Sociedad is the property of Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, S.A. and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.