

partir la trayectoria histórica del concepto de género, la relación existente entre las características que la noticia televisiva adquiere del medio en el que vive y el modo en el que se consolida su genericidad en los diversos niveles textuales (sintáctico, semántico y pragmático). Sólo entonces podremos abordar la serialidad de la noticia televisiva como la estructura posible de un género³.

Como sucede con la serialidad, los autores que se han ocupado de los géneros comienzan preguntándose a menudo por el significado del término género. Pero a diferencia de cuanto ocurre con la serialidad, los siglos y siglos de estudio de los géneros, a partir de Aristóteles, han ido conduciendo las diversas perspectivas teóricas y metodológicas hacia un conjunto de postulados cada vez más concretos y más afines entre sí. En las páginas siguientes vamos a repasar las teorías más importantes, poniendo de relieve los elementos que nos permitan definir mejor la serialidad en relación al tema que nos interesa.

Al contrario que en las etapas anteriores, la mayoría de las teorías sobre los géneros actuales que utilizan la metodologías semiótica, basan en buena parte su interpretación de los mismos en la dimensión

(3) Sin haber llegado a desarrollar específicamente este punto, algunos autores han afirmado que la serialidad es sólo una determinada configuración de un género como, por ejemplo, Wolf, quien considera el telefilm como un género, una de cuyas principales características reside en la articulación serial de su estructura (Wolf, M. 1983:12).

pragmática del texto: en la referencia a otros modelos textuales y, sobre todo, en la relación entre la producción y la fruición. Desde este punto de vista, podemos proponer a grandes rasgos una definición de los géneros que sirva como punto de partida para abordarlos. Entendemos por géneros ciertos modos de comunicación culturalmente establecidos y reconocidos, que funcionan dentro de determinados grupos sociales o comunidades lingüísticas⁴ y que Stempel, apelando a la opinión común, presenta en los siguientes términos:

Para la opinión general, el género histórico se considera algo así como un conjunto de normas (de "reglas del juego", como también se las ha llamado), que indican al lector el modo en el que deberá interpretar su texto⁵.

Un enfoque de este tipo, que se centra en el acuerdo entre el autor y el lector, nos permite abandonar los modelos demasiado abstractos e ideales, pero irrealizables, que han constituido durante mucho tiempo el terreno privilegiado de la reflexión sobre la genericidad. De este modo emerge una concepción más empírica de la misma que, sin embargo, no corre el riesgo de acabar en una taxonomía de dudosos fundamentos metodológicos⁶, y que nos evita confundir

(4) Wolf, M. 1986:169.

(5) Stempel, W.D. 1979:170.

(6) Esta es la crítica de Todorov a Frye: "El libro de Frye [Anatomía de la crítica] nos hace pensar en un catálogo en el que innumerables imágenes literarias constituyen un repertorio; pero, hay que tener en cuenta que un catálogo es sólo uno de los instrumentos de la ciencia y no la misma ciencia. Se podría añadir que quien no hace otra cosa que clasificar no puede

la genericidad con las clasificaciones concretas de los géneros.

La genericidad convencional que sostendremos en estas páginas entiende los géneros principalmente como sistemas culturales de reglas, las cuales sirven tanto para producir como para descodificar un texto⁷. Reglas en las que confluyen el sistema de códigos del autor y del lector; que determinan la legibilidad del texto y, por consiguiente, el éxito del acto de comunicación de la lectura. Esto no significa necesariamente que dichas reglas sean únicamente de carácter pragmático. Ni mucho menos que el texto de género no pueda llegar a poseer ningún tipo de valor estético (mientras estemos de acuerdo en entender la estética más como una actitud que como un juicio), sino que, al contrario de lo que sucede en la obra de arte, la necesidad de una codificación rigurosa del género, destinada a facilitar su legibilidad, no le permitirá ser completamente una obra abierta⁸. Pero, de todos modos, no cabe duda de que tampoco puede existir una obra de arte que no se remita de un modo u otro a la genericidad⁹. Es decir,

hacerla bien [...] Recogiendo millares de palabras no se llegará nunca hasta los principios, incluso los más elementales, del funcionamiento de una lengua" (Todorov, T. 1970:22).

(7) Wolf, M. 1986:169.

(8) En el sentido en que Eco utiliza el término al referirse a la obra abierta en las artes visuales. Véase Eco, U. 1962:154.

(9) No estamos de acuerdo con Jauss cuando afirma que "contra más representa un texto la reproducción estereotipada de las características de un género, más pierde en valor artístico y en historicidad" (Jauss, H. R. 1986:49). Como señala Corti, se puede constatar históricamente que los productos menores tienden a estabilizar el género y los mayores a modificarlo (Corti, M. 1972:9), pero ello no significa tampoco que estos últimos prescindan de las reglas de la genericidad, sino que las aplican de un modo diferente. Por el contrario,

que la genericidad no es ni una propiedad del texto ni únicamente un recurso para la producción, sino, además, una guía para la lectura.

Las reglas de la genericidad, que permiten la construcción de los distintos niveles del texto de género, no se aplican de modo sistemático, sin embargo, a todos los niveles del mismo. En cada uno de ellos, la genericidad adopta una configuración distinta, que hace que cada texto sea diferente a los otros textos pertenecientes al mismo género, independientemente del sistema de variantes que introduzca y de la combinatoria de las invariantes, y establece así tanto su tipo como su grado de genericidad. Las reglas de los géneros instituyen distintos modos de genericidad en los diversos niveles del texto, a los cuales es preciso examinar por separado, con el fin de poder llegar a determinar los rasgos comunes a un grupo de textos que se atribuyen a un género determinado. Es por ello por lo que el enfoque pragmático, a pesar de ser el eje del estudio de la genericidad, no sirve, sin embargo, como criterio de clasificación:

los requisitos [de la genericidad] no están distribuidos de forma regular entre los diversos sectores: algunos géneros (por ej. poemas) presentan una codificación más estricta en el nivel fonológico y sintáctico, mientras que

creemos que "los grandes textos se distinguen por la multiplicidad extrema de los rasgos genéricos y no por su ausencia" (Schaeffer, J.M. 1983:204).

otros (recetas, ensayos, leyes) ponen más énfasis en la semántica y en la pragmática¹⁰.

La división teórica del texto que vamos a realizar, con el objetivo de examinar la configuración de la genericidad en los diversos niveles del mismo, es, a grandes rasgos, la que propone Marie Laure Ryan¹¹, quien a su vez se inspira en la tripartición morrisiana (sintaxis, semántica y pragmática). Ryan entiende que, al igual que el texto, el género no es únicamente en cuanto proceso comunicativo, un determinado tipo de significado, ni un acto comunicativo concreto que represente una intención especial, ni tampoco un conjunto de rasgos formales. El género es el resultado de la combinación de distintos requisitos, pero en relación a todos los ámbitos mencionados. Por este motivo, la autora propone un estudio de la genericidad abordado desde "el marco de una gramática transformacional de orientación semántica con extensión al nivel textual"¹², e intenta definir las categorías genéricas de los diferentes niveles del texto a partir de tres tipos de requisitos:

1) Un conjunto de reglas pragmáticas, que indiquen el modo en el que se usa comunicativamente un texto de un género dado. Las reglas pragmáticas se

(10) Ryan, M. L. 1979:161.

(11) Ryan, M. L. 1979:162.

(12) Ryan, M. L. 1979:262.

refieren al contexto, a los participantes de la comunicación y a las funciones e instituciones sociales.

2) Un conjunto de reglas semánticas, que especifiquen el contenido mínimo que deben compartir todos los textos de un mismo género. Son reglas que, según Ryan, se aplican en el nivel profundo del texto, construyen el sentido del mensaje, su unidad temática y su coherencia lógico-semántica.

3) Un conjunto de características relacionadas con el nivel de superficie, que puedan definir las propiedades verbales de los géneros y sus particularidades en relación a la sintaxis, léxico, representación gráfica etc. Las reglas de superficie permiten la codificación formal (y estilística) del texto.

Además de los tres grupos de reglas, Ryan introduce un cuarto nivel de genericidad que la autora llama opciones genéricas y que define como "aquellos usos del lenguaje que son aceptables en ciertos tipos de texto, y que quedan fuera de lugar en otros"¹³.

Al igual que el texto literario, en base al que Ryan identifica las opciones genéricas, la información televisiva utiliza, frente a la ficción, un conjunto de códigos específicos destinados a obtener el efecto de realidad que distingue principalmente al género

(13) Ryan, M. L. 1979:282.

informativo de los otros géneros televisivos. Lo mismo puede decirse de los subgéneros de la noticia televisiva, algunas de cuyas características no pueden emigrar de unos a otros, so pena de modificar demasiado el propio género hasta el punto de convertirlo en algo irreconocible, a pesar de que, como señalábamos en 1.5.1., no existan los géneros en estado puro y de que las barreras entre uno y otro sean cada vez más lábiles. Pero, en nuestra opinión, las opciones genéricas ya están incluidas en lo que Ryan llama reglas de superficie.

De modo parecido a Ryan, otros autores proponen un análisis de la genericidad que atienda a los distintos niveles del texto, pero la división teórica del mismo que realizan separa, como las opciones genéricas de Ryan, elementos que en la configuración genérica del texto aparecen juntos.

Tzvetan Todorov define el género como una constelación de propiedades discursivas que renvían a cuatro aspectos del texto: sintáctico, semántico, pragmático y verbal¹⁴. La diferencia respecto a Ryan estriba en que Todorov reconoce a la expresión material de los signos (la substancia de la expresión) el

(14) Todorov entiende por aspecto verbal la materialidad estricta de los signos (Todorov, T. 1987:37). Es interesante señalar también que Todorov introdujo el aspecto pragmático sólo en un segundo momento, impulsado por la atención que le va dedicando a la instancia de la recepción en sus últimos estudios sobre los géneros. En la Introduction à la littérature fantastique, por el contrario, tomaba en consideración solamente de los otros tres aspectos (Todorov, T. 1970:23).

estatus de nivel textual, diferenciándola de la sintaxis (la forma de la expresión propiamente dicha). Pero el "aspecto verbal" podría corresponder a una parte de lo que Ryan llamaba opciones genéricas y que junto al "aspecto sintáctico" da lugar a lo que preferimos englobar bajo lo que denominamos "nivel formal del género".

Mauro Wolf, en la misma línea que los autores apenas citados, pero interesado sobre todo en el estudio de los géneros televisivos, elabora una propuesta metodológica todavía más específica que la de Todorov, al introducir en la misma la noción de acto ilocutorio, que, como vamos a ver, remite inmediatamente a la noción capital de la definición del género: el contrato que establecen el emisor y el espectador y que sustenta el proceso comunicativo. El objetivo de la división de los diversos niveles del texto que realiza Wolf es analizar las condiciones de la genericidad en los cuatro niveles del texto televisivo que el autor localiza: los del significante, los niveles semánticos, los niveles estilísticos y el nivel pragmático¹⁵. Pero, como ocurría con los autores anteriores, en el caso de Wolf, la diferenciación entre los niveles estilísticos y el nivel pragmático, a pesar de que ponga el acento en las condiciones fundamentales de la genericidad, no es necesaria, ya que este último

(15) Wolf, M. 1984:189.

puede englobar perfectamente a los niveles estilísticos.

Wolf identifica los dos primeros niveles con los dos planos del signo (expresión y contenido) y define el nivel pragmático como "la forma que asumen en el texto los roles sociales de los participantes de la comunicación" que, en nuestra opinión, engloba también lo que el autor llama niveles estilísticos ("los lugares en los que se manifiestan las fuerzas ilocutorias del texto"). Si por fuerzas ilocutorias entendemos "un segundo significado" del enunciado¹⁶, nos parece que la codificación rígida a la que tiende la genericidad televisiva sirve, justamente, para eliminar la ambigüedad del "doble significado" del acto ilocutorio, que aumenta la riqueza comunicativa del texto pero que, por eso mismo podría constituir un mayor obstáculo para la lectura.

En la noción de contrato sobre la que se apoya la concepción de la genericidad que adoptamos (véase el apartado 2.2.2), y que también ha adoptado Wolf, la idea de un pacto comunicativo entre el autor y el lector se refiere al conjunto de estrategias que el primero instala en el texto con la intención de informar y de persuadir a su lector modelo en relación a los objetivos que persigue dicho texto. El lector

(16) El acto ilocutorio es para Austin un "segundo significado": la ejecución de un acto en el decir algo, en contraposición a la ejecución de un acto de decir algo (locutorio). Véase J.L. Austin, 1955:67.

modelo, al descodificarlo y realizar la lectura sanciona, de ese modo, las propuestas del autor. Las marcas del género o, mejor dicho, las reglas del género, que en la manifestación textual forman la base de la articulación discursiva de la expresión y del contenido del texto, representan la suscripción del acuerdo entre las dos partes del contrato, y garantizan la legibilidad de dicho texto al servir de marco de referencia para poder descodificar la diferencia a partir de la identidad.

Las fuerzas ilocutorias no se pueden separar, por consiguiente, de la hipótesis del contrato que representan¹⁷ y si el acto comunicativo no funciona, el género tampoco. Por lo tanto, lo que Wolf llama "niveles estilísticos" también podría ser englobado por el nivel pragmático, porque creemos que el análisis de la serialidad que vamos a realizar puede articularse en tres niveles, sin tener en cuenta ni la substancia de la expresión, como propone Todorov, ni el análisis pormenorizado de los actos ilocutorios como sugiere Wolf.

La noticia televisiva no existe, en cuanto objeto teórico, fuera del telediario, que a su vez afirma su genericidad en cuanto género específico tanto

(17) Sólo en este sentido, estamos de acuerdo con Bruss, quien entiende por género un "acto ilocutorio literario" y lo define como el reflejo de la situación del lenguaje, reconocible e institucionalizado por una determinada comunidad (Bruss, 1974:16), a pesar de que el enfoque exclusivamente pragmático de Bruss nos parezca reductivo y el análisis de los actos ilocutorios, en relación a la genericidad, poco operante.

en relación al resto de los géneros televisivos cuanto al conjunto de los géneros informativos de los otros medios expresivos (el sistema informativo)¹⁸. El estudio de los géneros de la noticia exige una perspectiva más amplia que la noticia estricta, a fin poder examinar los tres tipos de genericidad que la producen mediante su sucesiva configuración en el texto, por lo que, como hemos dicho, no se puede liquidar simplemente bajo lo que hemos llamado nivel pragmático. Por ello hemos dividido este capítulo en cinco apartados:

a) Un breve recorrido por algunas teorías de los géneros, cuyo objetivo es determinar los puntos problemáticos de las mismas y ver en qué modo se pueden resolver a la hora de afrontar las clasificaciones de la noticia televisiva.

b) El nivel pragmático de la genericidad, en el que se sitúa el contrato entre el emisor y el espectador y se fijan sus respectivos roles en el texto¹⁹. Así mismo, examinaremos las características que el género informativo adquiere de la televisión.

(18) El concepto de genericidad es relativo, pues proviene de una relación de semejanza que puede variar en función a la referencia con la que se establece la comparación. Como señala Ryan: "La diferenciación de géneros en subgéneros es potencialmente ilimitada: a partir de cada género codificado, sólo se necesita añadir una regla obligatoria para obtener un subgénero. El reconocimiento cultural impone, sin embargo, límites a esta proliferación de subgéneros" (Ryan, M.L. 1979:260, nota 2).

(19) La importancia de la aproximación pragmática a los géneros radica en que permite "incluir por primera vez la hipótesis del espectador como elemento textual, como cooperador" (Vilches, L. 1985:68).

c) La definición de los tres niveles de genericidad que dan lugar a la noticia televisiva.

d) El nivel semántico, en el que se examinan las categorías temáticas de las noticias televisivas en relación a las del sistema informativo de los diferentes medios expresivos.

e) El nivel expresivo, en el que se estructura la forma de la expresión de la genericidad. Las clasificaciones formales de la noticia televisiva se realizan en función de las características que diferencian al medio televisivo de los otros medios expresivos.

2.1. Las raíces de la genericidad.

La importancia del texto aristotélico, por lo que se refiere al problema de los géneros, no reside únicamente en el hecho de haber constituido el origen de una reflexión que en el curso de los siglos sucesivos se irá articulando progresivamente, ni tampoco en su 'éxito' crítico, constituida por referencias, a menudo pseudoeruditas, y por rechazos, con frecuencia ingenuos sino, sobre todo, y de modo aún más rotundo, por haber constituido un campo teórico y problemático del que sería difícil evadirse en adelante, y al que sería necesario tener en cuenta siempre²⁰.

El estudio de los géneros se remonta al sustrato de nuestra cultura, a la Grecia Clásica, y desde entonces constituyen una de las preocupaciones constantes de los estudios sobre todas las manifestaciones artísticas en todos los periodos históricos. A partir de Platón, han ido alternándose consecutivamente dos actitudes frente a la genericidad, que han convertido la teoría de los géneros en un camino tortuoso y, a veces, sin salida.

Por un lado, en algunos momentos históricos se tendía a abordar el estudio de los géneros a partir únicamente de instrumentos empíricos, que intentaban legitimar, a posteriori (y presentando los resultados como si fuesen teorías), observaciones parciales y ligadas de un modo demasiado estrecho al punto de vista de la tendencia cultural dominante en un momento dado.

(20) Casetti, F, en Bettetini, G. (ed altri), 1977:23.

Por otro lado, se producía la inclinación contraria, que ha llevado a innumerables teóricos del género a volver a interpretar indefinidamente la clasificación aristotélica, encasillando las nuevas modalidades de producción textual bajo categorías anacrónicas y, por lo tanto, ficticias. Categorías dependientes de una teoría que, para poder legitimarlas, se tenía que presentar a priori como un postulado ontológico necesario.

El resultado ha sido que, históricamente y excepto en los casos en los que se negaba rotundamente la genericidad²¹, el concepto de género se ha ido debatiendo entre dos polos aparentemente irreconciliables, que a la hora de la verdad terminaban por convertirse, sin embargo, en dos caras de una misma moneda. Si se estudiaba la genericidad a partir de agrupaciones de textos que presentaban semejanzas evidentes en el nivel de la manifestación discursiva, se deducía empíricamente un conjunto de categorías comunes que se utilizaban posteriormente como criterios absolutos de clasificación:

(21) Croce constituye, sin lugar a dudas el mejor ejemplo. En Estetica come scienza dell'espressione niega rotundamente la existencia de los géneros literarios y más adelante, en Aesthetica in nuce, admite que en cuanto criterios empíricos de clasificación pueden ser útiles para agrupar las obras de un autor, pero sin olvidar que no se puede aceptar "el traspaso de dichos conceptos clasificadores a las leyes estéticas de la composición y a los criterios estéticos del juicio" (Croce, B. 1946:40).

El error fundamental de la mayoría de los teóricos del género ha sido abordar las obras literarias mediante inducciones simples y ponerse a la espera de los rasgos pertinentes, como si ellos fueran a manifestarse por sí solos para ser captados por la mente²².

Por el contrario, pero con el mismo resultado, si se aceptaba como punto de partida un concepto ideal de metagénero, se justificaba la permanencia de cualquier tipo de género o su evolución mediante la simple referencia al modelo:

La historia de la teoría de los géneros está caracterizada por esos esquemas tan atractivos que conforman y deforman la realidad, a menudo tan diversa, del campo literario, y pretenden descubrir un "sistema" natural en donde construir una simetría artificial con el gran apoyo de falsas ventanas²³.

Ambas posturas desembocaban respectivamente en una concepción descriptiva y normativa del género, que acababan por instituir las semejanzas en leyes²⁴ y por terminar explicando la relación de genericidad únicamente en base a dicha relación de semejanza. De ese modo, la observación empírica producía listas de "normas" que presentaba como reglas, y que acababan concordando con los postulados ideales del metagénero

(22) Rolling, B. E. 1981:149.

(23) Genette, G. 1977: 213.

(24) Todorov, influenciado por Frye, propone una división de los géneros a partir del tipo de inferencia que determina la construcción de la teoría. El autor define los géneros históricos como "el resultado de una observación de la realidad literaria" y los géneros teóricos como "[el resultado] de una deducción de orden teórico (Todorov, T. 1970:17). La división de Todorov refleja, sin duda, la necesidad de conciliar las dos tendencias del estudio de la genericidad, y le sirve para resolver (justificando a Frye) los problemas que plantea el abismo abierto entre la teoría abstracta de la genericidad y las clasificaciones empíricas de los géneros.

normativo²⁵. Al final, y en ambos casos, la genericidad se convertía en un principio que se autogeneraba.

Una situación de este tipo chocó más de una vez con los teóricos que adoptaban el punto de vista de las poéticas que exaltaban la prevalencia de lo racional²⁶, de lo individual²⁷ o de lo original²⁸, y la historia de la teoría del género refleja, mejor que cualquier otro aspecto de la reflexión sobre la actividad artística, todas las contradicciones y todas las variaciones que caracterizan a nuestra cultura a lo largo de tantos siglos. Pero quizás ello se deba, al menos en buena parte, a la fuerza con que se implantaron los principios sobre los géneros que la Antigüedad había forjado, y que se convirtieron en el punto de partida indispensable de casi todas las aportaciones posteriores.

En el proyecto del Estado ideal que Platón esboza en la República encontramos ya una clasificación de los géneros literarios que Aristóteles recogería y perfeccionaría, elaborando una teoría completa sobre el género que se convertiría en la referencia más

(25) Wellek y Warren señalan que la teoría clásica (la hipótesis de los metagéneros como modelos) es normativa, mientras que la teoría moderna (la observación empírica de las características del género en el texto) es descriptiva, pues no limita el número de géneros ni prescribe cánones para los autores (Wellek, R., - Warren, A. 1963:325).

(26) Voltaire niega rotundamente la utilidad de cualquier tipo de clasificación genérica (Voltaire, 1767).

(27) Croce sostiene que es imposible pasar del pensamiento individual a lo universal y rechaza el carácter arbitrariamente empírico de las reglas de clasificación de los géneros (Croce, 1908).

(28) Manzoni, sin renegar de la clasificación aristotélica, denuncia la arbitrariedad de las reglas de codificación que el clasicismo ha convertido en pura imitación (Manzoni, 1823).

recurrente de la reflexión posterior sobre la genericidad. Si se tiene en cuenta sólo su formulación teórica, la aportación de Platón a la teoría de los géneros no ha sido decisiva, al estar condicionada por una concepción estética de carácter ético que lo aboca a una consideración excesivamente reductiva de las manifestaciones de la creatividad artística. En términos semióticos, podemos decir que la clasificación de Platón de los géneros literarios entre imitación (tragedia y comedia) y narración (lírica)²⁹ atiende solamente a una parte del plano de la expresión del signo³⁰, a lo que hoy entendemos por modalidades discursivas³¹, por lo que resulta insuficiente para abordar la complejidad de la articulación de los diferentes niveles de genericidad de dicho signo.

Aristóteles recibe la influencia de la concepción moralizadora del género de Platón, pero la interpreta de un modo radicalmente diverso. De hecho, Aristóteles no sólo parece ignorar la condena rotunda de Platón de la imitación³², sino que, al interpretarla como uno de los impulsos básicos del ser humano, le atribuye un valor positivo. Para Aristóteles, la

(29) La República, 394^c.

(30) No todos los autores están de acuerdo con una interpretación de este tipo, basada más bien en el resultado al que llega Platón que en las premisas de las que parte. Genette, por ejemplo, sostiene que Aristóteles utiliza los mismos principios de la clasificación de Platón (el contenido de Platón se convierte en Aristóteles en el objeto), aunque ignora la forma mixta" (Genette, G. 1977:192).

(31) Genette, G. 1977:188.

(32) Platón reitera la condena de la poesía (la tragedia y la comedia) en cuanto imitación de las acciones humanas en casi todas sus obras.

imitación produce en el ser racional un efecto de catarsis como consecuencia del placer que el hombre experimenta ante los productos de la imitación en la actividad literaria. A diferencia de la mimesis platónica, la mimesis aristotélica:

no es una mera reproducción del mundo sensible ni se aleja de la verdad, sino que es la construcción conforme al ideal intrínseco y real, de una armoniosa totalidad de vida y de acción, que revela el más profundo secreto de los corazones y de las acciones humanas, mucho mejor de cuanto pueda hacerlo la historia³³.

Es así como Aristóteles introduce en la definición del género una dimensión de carácter pragmático, que instala en la teoría los dos polos de la creación artística: el de la producción (autor) y el de la recepción (espectador), esbozando implícitamente y avant la lettre lo que hoy llamamos contrato, estipulado entre quien produce y quien interpreta. Respecto a Platón, cuya concepción formal del género contemplaba exclusivamente el punto de vista de la producción³⁴, la valoración positiva de la mimesis y de la función catártica que Aristóteles le atribuye a la obra, lo llevan a sobrepasar el planteamiento puramente formal del Maestro y a formular una clasificación de los géneros literarios que, a partir de un enfoque

(33) Albergiani, F. 1974:LVI.

(34) En términos semióticos podríamos decir que el público figura en la teoría de Platón sólo como horizonte, pero no como actante de la comunicación.

pragmático, recorre simultáneamente los dos planos del signo: el de la expresión y el del contenido.

Según Aristóteles, la epopeya, la tragedia, la comedia, la poesía ditirámica y la mayor parte de la aulética y de la citarística son todas ellas imitaciones, pero se diferencian entre sí en tres aspectos, según los objetos que imiten (contenido), los diferentes modos con los que lleven a cabo la imitación (expresión) y los medios que empleen para ello³⁵. Los dos elementos fundamentales de la aportación de Aristóteles, el concepto de catársis y los dos planos del signo (expresión y contenido) que contempla su clasificación, continúan inspirando casi todas las teorías contemporáneas de los géneros. Su importancia sigue siendo capital con tal de que la teoría aristotélica constituya sólo el punto de partida de la reflexión sobre la genericidad, y no se intente, como se ha hecho con frecuencia, convertirla en un principio ontológico. Por ello, es preciso tener en cuenta que Aristóteles no intentó clasificar los géneros, y ni tan siquiera definirlos, sino que su posición:

es la del historiador o la del crítico que, en cuanto filósofo, intenta discernir los principios generales con los que poder justificar sus aseveraciones³⁶.

(35) Aristóteles, Poética, I, 1447^a y 1448^b.

(36) Segre, C. 1976:565.

La clasificación sistemática de los géneros no llegaría, como señala Cesare Segre, hasta la época alejandrina. Los gramáticos y los filólogos alejandrinos los abordan, por primera vez, con una voluntad clasificatoria y normativa, y colocan la reflexión sobre los géneros en el centro de sus preocupaciones literarias. En primer lugar, intentan relacionar géneros y estilos, para poder clasificarlos a continuación (a la tragedia, la comedia y el drama satírico les corresponden los estilos sublime, humilde y medio respectivamente). Cada género se divide, a su vez, en varios subgéneros, que se distinguen entre sí en relación al contenido.

Desde el período alejandrino hasta el Romanticismo, los géneros seguirán siendo categorías de clasificación, para pasar a convertirse con Goethe en categorías poéticas, y con Hegel en categorías metahistóricas³⁷. El concepto de genericidad normativa, negado por el idealismo y considerado más tarde por el formalismo como un principio organizador del texto, ha ido cediendo su sitio a un concepto de genericidad cultural que se explica "no sólo como un hecho técnico sino como el reflejo cultural del ambiente"³⁸. Por ello nos parece necesario considerarlo, en primer lugar, en su dimensión pragmática.

(37) Segre, C. 1976:568-571.

(38) Segre, C. 1976:583.

2.2. El nivel pragmático de la genericidad.

Por el hecho de que los géneros existen como instituciones es por lo que funcionan como horizontes de expectativa para los lectores, como modos de escritura para los autores. Estos son, efectivamente, los dos aspectos de la existencia histórica de los géneros (o, si se prefiere, del discurso metadiscursivo que toma los géneros por objeto). Por una parte, los autores escriben en función del sistema genérico existente (lo que no quiere decir de acuerdo con él), de lo que pueden manifestar tanto en el texto como fuera de él o, incluso, en cierto modo, ni una cosa ni otra: en la cubierta del libro; esta manifestación no es, claro está, el único modo de demostrar la existencia de los modelos de escritura. Por otra parte, los lectores leen en función del sistema genérico, que conocen por la crítica, la escuela, el sistema de difusión del libro o simplemente de oídas; aunque no es preciso que sean conscientes de ese sistema³⁹.

Como señala Francesco Casetti, para analizar un texto no bastan la semántica o la sintaxis, sino que también es necesaria la pragmática, entendida no como una mera lista de datos externos, sino como la observación del momento en el que el texto, al hacerse y al darse, traza sus objetivos y su destino⁴⁰. Por ello, la dimensión pragmática ha tenido que modificar, en el estudio del género, tanto la noción necesaria de género, que pretendía convertirlo en un principio eterno, como las clasificaciones fundadas en las semejanzas.

Preguntarse qué son los géneros y de dónde proceden es, para muchos autores, la premisa para poder

(39) Todorov, T. 1987:38.

(40) Casetti, F. 1986:57-58.

trazar una metodología con la que analizar a continuación sus distintos niveles. Respecto a su origen, parece imposible determinar un momento histórico que les confiera una partida de nacimiento. Karl Viëtor señala que los géneros son productos artísticos cuya procedencia no está muy clara⁴¹, mientras que Todorov llega incluso a sostener que no ha habido nunca literatura sin géneros ni, por lo tanto, un antes de los géneros⁴². Pero ninguno de los dos autores sostiene, a pesar de todo, que los principios del género puedan ser de tipo ontológico o necesario, aunque aluden a una "tendencia natural" en la configuración de la genericidad que no compartimos. Para Todorov, los géneros mezclan lo natural y lo cultural⁴³, pero sólo pueden funcionar como tales en el interior de la cultura que los produce y los absorbe⁴⁴, mientras que para Viëtor, la disposición estructural de ciertos contenidos presenta una aptitud natural hacia

(41) Viëtor, K. 1931:13.

(42) Todorov, T. 1987:34.

(43) Por el contrario, Genette examina la denominación de "formas naturales" que los románticos aplicaron a la tríada lirica/épica/dramática, y llega a la conclusión de que "todas las clases, todos los subgéneros, géneros o supergéneros son categorías empíricas" (Genette, G. 1977:229). La explicación que da Rolling al hecho de que muchos autores hayan elaborado a menudo clasificaciones de los géneros sin especificar los presupuestos teóricos y metodológicos sobre los que se fundaban es la siguiente: "dichos teóricos han dado por supuesto implícitamente el dualismo clásico entre nomos y physis, entre lo que es natural y convencional, real y arbitrario, de facto y de jure" (Rolling, B.E. 1981:132).

(44) En este último punto, todos los teóricos de los géneros están de acuerdo. En relación a los géneros cinematográficos, por ejemplo, Tudor sostiene que "Los factores cruciales que distinguen un género de otro no son sólo características inherentes a los propios films; dependen también de la cultura concreta dentro de la que se opera" (Tudor, A. 1987:5).

ciertas formas expresivas codificadas convencionalmente⁴⁵.

En estas páginas vamos a intentar demostrar, a través de la noticia televisiva, que los géneros son sistemas institucionalizados y culturales, resultado de una codificación bivalente y compleja que conecta los dos polos de la comunicación en virtud de un acuerdo explícito e intrínseco al texto. Por ello es imposible contruir una única tipología de los géneros que consiga reflejar todos los niveles de su manifestación.

En el nivel pragmático del texto se examina, por lo tanto, la proyección exterior de la genericidad: la relación de intertextualidad que un texto mantiene con los otros que pertenecen a su mismo género⁴⁶, así como el proceso comunicativo que se establece entre el autor y el lector. El término que vincula estos dos ámbitos del nivel pragmático del texto es la noción del género en cuanto regla, que a su vez renvía a la de contrato. Lo que equivale a decir, en última instancia, que el género no es sólo un conjunto de reglas, sino también de modos con los que dichas reglas se institucionalizan, se codifican y se convierten en algo reconocible y vinculante⁴⁷.

(45) Viëtor, K. 1931:22.

(46) Según Schaeffer, cada género, en cuanto metatexto, posee su propia genericidad (Scheaffer, J. M. 1983:200).

(47) Wolf, M. 1983:12.

2.2.1. La intertextualidad del género.

Rechazar el concepto de metagénero en cuanto modelo absoluto de producción, no significa que se renuncie a operar dentro de un nivel mínimo de abstracción y de generalización, que constituyen dos de los postulados indispensables de cualquier tipo de teoría. Como señala Bernard E. Rolling, todas las clasificaciones de los géneros tienen que vincularse lógicamente a algún compromiso de teoría del género, sea de modo implícito o explícitamente⁴⁸. No obstante, una metodología que pretenda operar en base a modelos codificados, con la intención de extrapolar a las clasificaciones empíricas que se querrían construir, las propias características del modelo, es inaceptable, porque presupone una genericidad simplificada que, a la hora de la verdad, no existe en ningún tipo de texto:

Cada teoría de los géneros se basa, sobre todo, en una cierta concepción de la obra, en una imagen que, por un lado, comporta un cierto número de propiedades abstractas y, por otro lado, algunas leyes que gobiernan las distintas relaciones de dichas propiedades⁴⁹.

El concepto de género es complejo. A través de la genericidad no se intenta constatar una simple

(48) Rolling, B.E. 1981:132.

(49) Todorov, T. 1970:18.

relación de semejanza entre un grupo de textos, sino definir las reglas de articulación tanto de la identidad como de la diferencia. Es cierto que Todorov propone una diferenciación entre géneros elementales (que se distinguen por la presencia de una característica relativa a la genericidad) y complejos (que poseen diversas características), pero sólo en relación a lo que el autor citado llama géneros teóricos que, como manifiesta en su crítica a Northop Frye, serían posibles pero no necesariamente existentes⁵⁰.

Recurrir a la hipótesis del metagénero en cuanto término de la comparación puede servir, en todo caso, para identificar la genericidad, pero no para analizarla. A lo sumo, obtendríamos un conjunto de resultados heterogéneos que tendríamos que clasificar de nuevo para reconstruir otra vez el modelo del que, paradójicamente se había partido al realizar la clasificación. Por ello no nos parecen aceptables posiciones como la de Michel Riffaterre, quien define la genericidad como una sensación de déjà vu: una parentela entre textos que remiten idealmente a una entidad que los trasciende; una estructura común a diversos textos que representan las variantes de dicho género⁵¹.

(50) Todorov, T. 1970:19.

(51) Riffaterre, M. 1972:15. Tampoco estamos de acuerdo con la teoría de la recepción de los géneros del mismo autor, quien sostiene que el género existe solo como un fantasma en la mente

Por el contrario, la teoría de las relaciones intertextuales de Gerard Genette proporciona una buena explicación de la semejanza, "manifiesta o secreta", entre un texto y todos los que se le parecen, sin tener que llamar en su auxilio a un metagénero hipotético para establecer la comparación. El texto le interesa a Genette sobre todo por su transcendencia textual, por su transtextualidad⁵² que, según el autor, puede ser de cinco tipos diferentes: la intertextualidad (presencia efectiva de un texto en otro), la paratextualidad (relación del texto con los elementos que lo rodean), la metatextualidad (relación crítica de un texto con otro), la hipertextualidad (relación de un texto con su hipotexto) y la architextualidad, que es la relación entre un texto y los que pertenecen a su mismo género⁵³. La relación de architextualidad es casi siempre una relación muda que explica, al máximo, una mención paratextual o que en todo caso señala su pertenencia a un determinado paradigma.

Genette entiende que ninguna de las relaciones transtextuales puede definir por sí sola la proyección externa del texto. En el caso de la architextualidad del género, el autor señala que tiende a constituirse

del lector, el cual lo percibe no como algo lexicalizado, sino como formado por cuadros de referencia en los que los elementos no están colocados por orden. Contra Rifatterre, y en la posición opuesta, véase J. M. Scheaffer, 1983:190.

(52) Genette, G. 1982:7.

(53) Genette define la architextualidad como el conjunto de categorías transcendentales o generales de las que cada texto representa una parte (Genette, 1982:11).

históricamente por medio de la imitación (hipertextualidad), y los ejemplos que nos da son evidentes por sí mismos: "Vigilio imita a Homero, Gúzman imita el Lazarillo"⁵⁴. Por ello, parece que Genette sugiere que la genericidad es el resultado de la imitación entre textos concretos, y no entre un texto y un modelo lo que, además de explicar el principio de semejanza, constituye una razón para entender la evolución histórica de los géneros. Evolución que de ese modo dependería de las modificaciones llevadas a cabo concretamente en los propios textos de género.

La teoría de la transtextualidad de Genette aplicada al estudio de los géneros, que el autor no ha desarrollado completamente, constituye la base de la reflexión de Schaeffer quien, partiendo de las consideraciones de Genette en relación a la architextualidad, afirma que la constitución del género depende, sobre todo, de la estrategia discursiva de metatexto:

La constitución del género depende directamente de la estrategia discursiva del metatexto (y, por lo tanto, del teórico de la literatura): él es el que delimita, al menos parcialmente, las fronteras del género, el que elige el nivel de abstracción de los rasgos que considerará pertinentes [para su caracterización], el que configura el [consiguiente] modelo explicativo (y este último punto es decisivo ya que concierne al estatuto que se confiere a la genericidad⁵⁵.

(54) Genette, G. 1982:14.

(55) Schaeffer, J. M. 1983:199.

Sólo en estos términos, en cuanto referencia concreta (los otros textos), como sugiere Genette⁵⁶, o en cuanto posición crítica, como afirma Jean Marie Schaeffer, se puede hablar del metagénero como modelo de clasificación de los géneros, en el mismo sentido en que Gubern señala que el género se constituye ante todo como un "modelo de modelos"⁵⁷.

La semejanza de la genericidad instituye en el texto un juego de repeticiones y de imitaciones que lo acerca a otros textos, los cuales, aunque no siempre presenten el mismo tipo de semejanzas y de imitaciones, reproducen las mismas reglas del juego⁵⁸. Por ello, al igual que las semejanzas, las diferencias entre aquellos textos que pertenecen a un mismo género forman parte de lo que podemos llamar organización estructural de la genericidad, por lo que, la articulación de la diferencia también contribuye a explicar la genericidad tanto como la misma repetición⁵⁹. Las variantes del texto constituyen categorías específicas de un grado de genericidad superior que se desdobra indefinidamente en el nivel del contenido:

(56) Posición que también defiende Todorov: "En general, no reconocer la existencia de los géneros equivale a sostener que la obra literaria no mantiene relaciones con las otras obras existentes. Los géneros representan justamente el medio gracias al que la obra entra en contacto con el universo de la literatura" (Todorov, T. 1970:12).

(57) Gubern, R. 1987:321.

(58) Schaeffer, J. M. 1983:186.

(59) Neale, S. 1980:53.

El género es un modelo cultural rígido, basado en fórmulas estandarizadas y repetitivas, sobre las que se tejen las variantes episódicas y formales que singularizan a cada producto concreto y dan lugar a familias de subgéneros temáticos dentro de cada género⁶⁰.

Pero las características estructurales del género no se pueden explicar solamente en función de las relaciones (de semejanza) que mantienen entre sí los diferentes textos que pertenecen a tal o cual género. Al igual que el texto, el género puede mantener con los otros géneros de un mismo período histórico o de una misma cultura toda una red de semejanzas, cuya evolución ha ido determinando históricamente la formación de géneros nuevos, como resultado de la evolución y de la contaminación de géneros diferentes.

Hans R. Jauss, quien interpreta la historia de los géneros como un proceso en constante evolución, justifica el nacimiento de un género nuevo a partir de algunas modificaciones estructurales, que hacen que un grupo de géneros simples, ya existentes, se inserten en un principio de organización superior⁶¹. La teoría evolucionista había sido introducida en la reflexión sobre la genericidad por Brunetière, buscando en el interior de la literatura el principio de su propio desarrollo. La teoría de Brunetière, acorde con los principios que los formalistas postularían más

(60) Gubern, R. 1987:321.

(61) Jauss, H. R. 1970:54.

adelante, influiría posteriormente en autores como Tynjanov, quien, sin embargo, no acepta la idea de una evolución gradual de la literatura (que, en su opinión, procede mediante saltos y cambios bruscos)⁶². Jauss, a su vez, se inspira en algunos de los principios de los formalistas, intenta completarlos elaborando una teoría de los géneros en la que el nivel pragmático del texto se convierte, a través de la instancia de la recepción, en el objetivo privilegiado del estudio de la genericidad:

El estudio de las interrelaciones entre literatura y sociedad, entre la obra literaria y el público, escapará todavía más a la simplificación psicológica y sociológica contra más reconstruya el horizonte de espera de los géneros, que constituye de antemano la intención de las obras y la comprensión de los lectores⁶³.

También podría hablarse de un cierto evolucionismo en Maria Corti, quien sostiene que un género puede transformarse de dos modos: progresivamente, hasta que va adquiriendo una forma específica o, por el contrario, cuando entra en crisis toda su codificación y tiene que adaptarse a las nuevas exigencias para no desaparecer⁶⁴.

Sin embargo, otros teóricos como Alastair Fowler, aunque no se opongan a la hipótesis de la

(62) Véase Brunetière, F. 1890 y Tynjanov, J. 1929.

(63) Jauss, H. R. 1970:69.

(64) Corti, M. 1972:9.