Análisis de productos televisivos ficcionales: inserción didáctica desde una perspectiva cultural

Elena María Barcellós Morante
Óscar Domínguez Núñez
Instituto Cervantes de São Paulo

1. INTRODUCCIÓN

La teledramaturgia televisiva representa una potente materia de análisis de determinados aspectos de las sociedades en la que se genera, tanto en la hibridación de productos desarrollados a partir de matrices culturales producidas originariamente en comunidades regidas por códigos socioculturales exógenos, como en la disgregación de formas que se moldean y se pueden leer según dinámicas globales. En este trabajo vamos a referirnos especialmente a las telenovelas y teleseries, cuyas especificidades interactúan con las pulsiones de los telespectadores en un proceso permanente de identificación, revisión y sedimentación de usos y valores.

Esta comunicación intentará presentar de forma escueta claves para la lectura de algunos elementos básicos que estructuran el discurso televisivo y, asimismo, suministrar informaciones esenciales de los géneros ficcionales televisivos telenovela y teleserie, según los criterios adoptados para los fines de este trabajo. En este mismo orden de ideas, se presentan esquemas de análisis para la identificación e interpretación de marcas textuales y esquemas narrativos advertidos en tales productos, de modo que estos se puedan aplicar para la construcción de instrumentos didácticos que conduzcan hacia la reflexión de los patrones culturales diseminados por productos audiovisuales.

Las premisas básicas que forjan el eje vertebrador de este trabajo parten de dos presupuestos fundamentales que se refieren, simultáneamente, a la reconfiguración de la mirada y a la reordenación de las agendas sociales. Por una parte, partimos de la consideración de que la producción audiovisual tiende a polarizar los sentidos del hombre en una interacción compleja de recepción y percepción de la realidad y, por otra, constatamos que la programación televisiva se ha integrado a las necesidades de las comunidades que, de un modo u otro, interactúan con ella.

Como ya hemos puesto de manifiesto, entendemos la ficción televisiva como uno de los observatorios más certeros de patrones socioculturales en la cultura occidental contemporánea, aunque estos materiales sean objeto de prejuicios o de usos centrados en los elementos anecdóticos o periféricos, característicos de algunos esquemas narrativos superficiales en los que se apoyan. En este sentido, defendemos su utilización y, consecuentemente, su rentabilización en materiales que tengan por objetivo el desarrollo de la competencia sociolingüística en entornos pedagógicos destinados a la enseñanza de lengua extranjera, desde una amplia, rigurosa y transversal perspectiva de análisis.

2. EL MEDIO TELEVISIVO

Los elementos constitutivos de este medio se apoyan en la difusión de un constante volumen de imágenes que se vierte en una gran variedad de géneros asociados al carácter masivo de recepción a domicilio.

> La televisión es ese espectáculo de un género particular destinado a un público inmenso, anónimo y heterogéneo, inseparable de una programación que asegure una oferta casi continua de imágenes y de géneros de condiciones diferentes. Tal es la base del éxito de la televisión y su unidad; ese carácter ininterrumpido y esa mezcla diversificada de imágenes, cuya recepción e interpretación nadie maneja (Wolton, 1990: 69).

El fenómeno televisivo viene generando, principalmente a partir de los años 50, una amplia y casi inabarcable variedad de estudios sobre análisis de la recepción, medición de las audiencias, estudios de actitudes, estudio de las motivaciones, investigación de la reacciones inmediatas, estudios culturales, análisis de contenido, análisis textuales, entre otros. Desde una perspectiva crítica, se han ido manifestando posturas radicales que maximizan o minimizan el impacto negativo de este medio en la construcción de la representación humana en la contemporaneidad. González Requena (1995), por ejemplo, indica las deficiencias del modelo fagocitante de la imagen continuada, extendida entre los límites cada vez más difusos de la telecomunicación. Según este investigador, la televisión «globaliza de modo a ofrecer una misma oferta televisiva, a pesar de la multiplicidad y de la heterogeneidad». Esta oferta, aunque sea semejante, se interpretará según dinámicas sociales propias, puesto que los públicos «antes filtran y reorganizan lo que proviene de la cultura hegemónica, y después lo integran y lo funden con lo que proviene de su memoria histórica» (Martín Barbero, 1993: 74).

Es ineludible el hecho de que el desarrollo de la televisión y su definitiva inserción en la vida cotidiana de la sociedad contemporánea occidental es consecuencia natural de los cambios en el modo de ver y de aprehender la realidad. Su asimilación se ha dado paulatina y progresivamente a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, espacio temporal en el que se ha moldeado la utilización de este aparato en función de las características técnicas del medio y de sus condiciones de recepción, cada vez más amplias y fragmentarias. Al haberse integrado epidémicamente al universo doméstico y cotidiano de un amplio y variado espectro de grupos sociales y, también, centralizado puntos de atención, el espectáculo televisivo, entendido como *metadiscurso mediático dominante*, ha acaparado diferentes funciones y se ha convertido en ente hegemónico y multiplicador en el establecimiento de las dinámicas organizadoras de los grupos que acceden a él, lo que nos conecta a su aspecto socializador y formador.

La apreciable dimensión social de la televisión —en la que destacan las funciones de identificación y representación— se reconoce muy especialmente, como ya se ha puntualizado, al transcender la tecnología que es inherente a su transmisión e instalarse en la vida del hombre común, al integrarse en su día a día y reorganizar su agenda familiar, ocupando las horas de ocio y participando de modo activo en el ordenamiento de las actividades de la familia y en la organización del hogar (Silvestone, 1996). Para este investigador, la televisión actúa como un objeto transicional y participa en la regulación de la seguridad ontológica del hombre en los términos definidos por el sociólogo Anthony Giddens (2008: 91-92):

> La seguridad ontológica es una forma, pero una forma muy importante, del sentimiento de seguridad […]. La expresión hace referencia a la confianza que la mayoría de los seres humanos depositan en la continuidad de su autoidentidad y en la permanencia de sus entornos, sociales o materiales de acción. Un sentimiento de fiabilidad en personas y cosas, tan crucial a la noción de confianza, es fundamental al sentimiento de seguridad ontológica; por lo que ambas están fuertemente relacionadas psicológicamente.
>
> La seguridad ontológica tiene que ver con el "ser", o, en términos fenomenológicos, con el "ser-en-el-mundo".Pero éste es un fenómeno anímico, no cognitivo, y está enraizado en el inconsciente.

Para Giddens, los hábitos estrechan la relación entre la seguridad ontológica y la rutina. La televisión se convierte, según esta perspectiva, en uno de los aspectos del proceso de inserción cultural al ser el difusor de una red que influirá en la configuración de los imaginarios sociales, generando vínculos inconscientes entre los distintos aspectos fragmentarios de la realidad. Las consideraciones de Baccega (2000: 104) aluden a la

complejidad inherente al medio que transita entre la alternancia entre enunciador/emisor y enuncitario/receptor que «exige permanentemente a dialética entre o "já visto" e o "por ver", ou seja, a "novidade" que responde pelas e alimenta as mudanças contínuas de identidade versus "estabilidade" que cada grupo social busca em sua dinâmica».

Como hemos adelantado, entre las características más destacadas del medio se encuentra el carácter masivo de la recepción[1], a domicilio. Puesto que televisión e imagen remiten y se emplazan en un marco y en un contexto determinado, se genera la producción de una doble función de representación activa, resultante del potente proceso interactivo entre los espectadores y lo que la televisión les muestra del mundo. De este conjunto de características derivan las dificultades en determinar la consolidación de los objetivos del emisor, de lo que se sugiere que la significación puede discrepar o ir más allá de la intención del autor.

Otro aspecto relevante, referido al impacto potencial de la televisión, indica que es uno de los modos más importantes que tiene para percibir el mundo una gran parcela de los telespectadores. Con el aparecimiento de la televisión por cable y la televisión digital, la audiencia con mayor poder adquisitivo viene desplazándose hacia programaciones especializadas, producidas en distintas partes del globo, a partir de los mismos modelos, que se desvían de la lógica de la parrilla de las cadenas abiertas, cuya programación híbrida y estratificada responde principalmente a tres fenómenos: la función de calendario, la distinción entre información y ficción y la ordenación del flujo de imágenes a través de los géneros (Wolton, 1992: 72). La pantalla del ordenador, todavía en menor escala cuantitativa, pero en crecimiento exponencial, se asocia y complementa con la pantalla televisiva como ventanas del mundo. Estas ventanas se verán supeditadas a la lógica del medio, entendido no sólo como su construcción lingüística, sino también por la incorporación de contextos seleccionados que se inmiscuirán en el mundo del telespectador. Como afirman los investigadores Cassetti & Di Chio (1999: 263):

> La televisión construye, por tanto, significados apoyándose en sistemas más o menos formalizados. Posee un lenguaje propiamente dicho que "re-crea" la

[1] A diferencia de la pantalla de cine, en la cual se generan condiciones materiales que conducen a acaparar de forma intensiva la mirada y la atención de los telespectadores y a intensificar la percepción de la experiencia estética que se representará —espacio cerrado, organización teatral de los asientos, oscuridad, silencio, imposibilidad de alterar el recorrido visual, etc.—, la pequeña pantalla se encuentra en todo tipo de ambiente y no suele acaparar la mirada de forma continuada como el cine.

> realidad a partir de criterios funcionales a las características técnicas y lingüísticas del aparato, a la intencionalidad comunicativa del emisor y al contexto cultural. Por ese motivo, aunque ver la televisión no requiera alfabetización, requiere por lo menos aprendizaje y competencia. El espectador tiene que aprender las reglas del mundo que la televisión representa y las reglas del modo en que lo representa. La tarea del analista es, pues, descubrir dichas reglas para estudiar el funcionamiento del texto.

La noción de texto se puede abordar desde distintas disciplinas y perspectivas, lo que ha conducido a una extensa variedad de definiciones no siempre consensuadas entre especialistas (Halliday *et al.*, 1976; Schimidt, 1977; Lotman, 1982; Beaugrande, 1980 etc.). Estos conceptos se extienden desde la consideración de que el texto es un signo lingüístico complejo, una unidad sintáctica de orden superior o cualquier comunicación efectuada en un determinado sistema sígnico hasta constituir un sistema cibernético que continuamente regula las funciones de sus ocurrencias constitutivas, manteniendo su estabilidad (Alcaraz Veró y Martínez Linares, 2004: 655). Desde una perspectiva interactiva, Peñamarín (1987: 146-148) indica que el texto tiene cinco características básicas: 1. No es autista; 2. El texto es un hecho social y cultural; 3. El texto es productivo; 4. El texto es un proceso interactivo; 5. Un texto forma una red y se ubica entre las otras redes.

Cassetti y Di Chio (1999: 291) concluyen que la televisión también implica una redefinición de la noción de texto, ya que, en unos casos conduce este concepto hasta los límites en procesos continuados de reducción requerido por algunos géneros como los anuncios, por ejemplo, y, en otros lo amplía hasta la dilatación, representada por las series y los *reality shows*. En estos esquemas, siguen los autores, «se borra los límites *entre* los textos (la programación como flujo) y *en los* textos (el programa contenedor)». El texto, en este sentido, se deberá acotar desde los límites del género en el que se emplaza.

3. ELEMENTOS DEL DISCURSO TELEVISIVO AUDIOVISUAL EN LE

En el apartado anterior nos hemos referido a las características generales del medio televisivo. A continuación, reflexionaremos sobre los elementos preliminares necesarios para la lectura del texto audiovisual y su incorporación en las clases de E/LE bajo la forma de tareas potenciadoras de la dimensión sociocultural. El desarrollo de estos aspectos tiene en consideración que los descriptores del *Plan Curricular del Instituto Cervantes* (*PCIC*, 2006) destacan la participación de la televisión en la conformación del universo cultural, especialmente en los siguientes apartados:

Inventario 11. Saberes y comportamientos socioculturales

1.8 Medios de comunicación e información

1.8.1 Televisión y radio

3. Identidad colectiva y estilo de vida

3.1. Identidad colectiva: sentido de pertenencia a la esfera social

3.1.1. Configuración de la identidad colectiva

La utilización didáctica de distintos géneros audiovisuales, por las especificidades que les conciernen y que los caracterizan, le exigen al docente, como mediador de escalas de conocimiento y, también, en el caso que nos ocupa, como analista de este tipo de código, el reconocimiento amplio de sus elementos constitutivos. Los códigos tienen la función de correlacionar, acumular y normalizar el lenguaje y, en el caso del medio televisivo, se seguirán las siguientes claves para su identificación:

a) entender el medio, desde sus características técnicas, modos narrativos, alcance comunicativo y su intersecciones socio-político-económicas;

b) conocer y reconocer los distintos géneros que se llevarán a clase (telediarios, *reality shows*, telenovelas etc.), sus esquemas y características —en el caso de este trabajo, telenovelas y teleseries— y;

c) la activación de recursos de análisis que le permitan al profesor rentabilizar el material a través de instrumentos didácticos, en los que se aúnan (a), (b) y las habilidades, procedimientos docentes y estrategias de comunicación y de aprendizaje.

3.1. Construcciones audiovisuales

Hemos afirmado que la explotación de materiales audiovisuales es una tendencia que obedece a la convergencia de los sentidos hacia una sensibilidad mediatizada, en la que los procesos organizadores de la sociedad se articulan a través de redes aceleradas e interconectadas que actualizan y resignifican múltiples referentes externos a una determinada comunidad. Entendemos que este es uno de los más importantes factores en la utilización de los modelos propuestos por parte del docente de E/LE, puesto que todos los productos televisivos son construcciones audiovisuales compuestas de la articulación de una diversidad de formas de capturar la

realidad.

3.2. Construcción didáctica

Es fundamental acercarse a tales productos desde una perspectiva analítico-crítica de la obra en conjunto, tramas, personajes y modos de representación antes de la selección del fragmento y posterior elaboración del instrumento pedagógico.

Los instrumentos pedagógicos generados a partir de matrices audiovisuales deben:

- Integrarse a la planificación, organización de temas y contenidos docentes.
- Elaborarse desde las fases de pre-lectura, lectura y post-lectura audiovisual.
- Estimular el debate desde varias perspectivas y posturas, sobre la base del respeto a lo humano socialmente construido y con la finalidad de que se eviten representaciones sesgadas sobre los temas tratados.

4. TELENOVELAS Y TELESERIES

Entre los antecedentes constitutivos, acumulativos y evolutivos de la telenovela se encuentran el folletín y el melodrama teatral que nace con la Revolución francesa y se articula desde una perspectiva ilustrada con el fin de facilitar y proporcionar el acceso a la cultura en los términos universalistas. Se constituyen como precursoras, asimismo, las novelas decimonónicas por entregas, ampliamente consolidadas en el siglo XIX por autores como Alexander Dumas (*El conde de Montecristo*, *Los tres mosqueteros*), Charles Dickens (*Oliver Twist*), Balzac (*La comedia humana*), Victor Hugo (*Los miserables*) o incluso Robert Louis Stevenson (*Flecha Negra*).

Este género se caracteriza por un expresivo contenido dramático y sencillez argumental y psicológica asociadas a un intenso ritmo de producción. Mario Vargas Llosa (Montero, 1984: 143-145) sugiere que el folletín es una versión decimonónica de la antigua novela medieval y que sus características se encuentran en obras de muchas culturas, incluso en las no occidentales, como, por ejemplo, *Las mil y una noches*. Para este autor, el folletín refleja una realidad paralela en la que figura un fuerte componente anecdótico, registrado a través del uso instrumental del lenguaje:

> Los hechos están como sometidos a una necesidad de partenogénesis continua. Los hechos se desdoblan, cada hecho genera a su vez otros hechos que son siempre en esencia hechos similares, semejantes; cambian los nombres, cambian los lugares, pero existen unas constantes que son típicas y tópicas del folletín. Ahora bien, que el mundo del folletín sea un mundo irreal no significa que sea un mundo inhumano. Hay una cierta vida, indudablemente, que se expresa de una manera profunda e indirecta en el folletín, y creo que es ésa la explicación de la enorme audiencia que ha tenido a lo largo de toda la historia y a través de muy distintas culturas.[…] Es un mundo irreal, pero no inhumano; es humano en la medida en que expresa, ritualizándolas, convirtiéndolas en retórica, en una forma bastante rígida, ciertas pulsiones elementales del ser humano. Hay instintos que se expresan en el folletín y hay también una ritualización de valores.

Asimismo, a lo largo del siglo XX, estos elementos influirán en la configuración de las teleseries actuales las radionovelas, hegemónicas en las décadas de 40 y 50, y más adelante, en los 60, las populares fotonovelas de las revistas de variedades. En este sentido es posible afirmar que las telenovelas transitan entre esquemas ampliamente reconocibles, palatables y adaptables a las pulsiones y expectativas de diferentes configuraciones humanas espacio-temporales.

Las características y esquemas básicos de este género se detallan en el cuadro que se expone a continuación:

Características básicas	Esquemas básicos
1. A pesar de que no existan diferencias entre los términos telenovela y teleserie, en este trabajo se asume la siguiente tipología: a) Telenovela: o Historia ficticia. o Episodios diarios y consecutivos. o Número limitado de episodios (con distintas extensiones: días, semanas, meses o años). o Alto contenido melodramático. o Suspense para mantener el interés. o Fragmentado en capítulos: — Para seriar la trama. — Episodios fragmentados para inserción de anuncios publicitarios	1. o Presenta distintos esquemas prototípicos: — de personajes — tipología de historias — formas de narración o Fondo estructural común, caracterología y argumentos distintos. o Zonas geográficas y tramas: conflictos afines a los de los telespectadores. o Modelos fuertemente codificados. 2. o Formatos — Tradicional. — Realista. — Social. — Funcional. — Híbrido.

○ Se dirige a todos los tipos de público. b) Teleserie: ○ Núcleo dramático evoluciona a lo largo de los capítulos. ○ Posibilidad de lectura integral por episodio. 2. ○ Diferentes núcleos narrativos: cómicos, sentimentales, etc. ○ Presentación, desarrollo, aparición de nuevos puntos de tensión dramática, resolución-intercambio con las expectativas del público. 3. ○ Carácter esencialmente pedagógico ○ Telenovela y el espectador: — Proceso de desarrollo evolutivo. — Una relación que se da a lo largo del tiempo.	3. ○ Hibridación, discursividad y transdiscursividad: *Lalola* (Argentina, España), *Yo soy Betty, la fea* (Colombia, México, Rusia, Países Bajos, Alemania, Brasil, India, España, etc.).

Entre las varias funciones concernientes a este medio y relacionadas por Cassetti y Di Chio (1999), destacan y se pueden relacionar con la dimensión de discursos fragmentarios como el de las telenovelas y teleseries, el llamado papel *bardo* de la televisión (Fiske y Hartley, 1978: 88, *apud* Cassetti y Di Chio, 1999: 365). Se han seleccionado las siguientes características (en cursiva):

— *Identificar las principales corrientes de opinión cultural sobre la naturaleza de la realidad (y, por tanto, realidad de la naturaleza)*: Las telenovelas interactúan con las expectativas y visiones de mundo del espectador. Este se manifiesta sobre sus temas, personajes y desarrollo de la trama a través de canales de expresión pública, en conversaciones con otros sujetos, en la participación en encuestas destinadas a desvelar su opinión, en la participación en foros o en el envío de cartas a revistas especializadas.

— *Implicar a cada individuo de una cultura en el sistema de valores dominantes de dicha cultura, mediante un mensaje que refuerce la ideología subyacente a dicho sistema*: Más allá de los esquemas superficiales, las telenovelas generalizan formas de organización social y jerarquías.

— *Celebrar, explicar, interpretar y justificar las acciones de cada representante de la cultura respecto al mundo exterior*: Los papeles de cada agente social se representarán en sus núcleos dramáticos específicos, según las dinámicas que le son propias en la sociedad.

— *Tranquilizar a la cultura en general sobre lo adecuado de su aplicación práctica, afirmando y confirmando qué ideología se puede convertir en un compromiso activo con el mundo*: El mantenimiento de orden, la resolución de conflictos según prácticas consolidadas en el universo social se manifiestan y se exigen en este modo narrativo.

— *Desvelar incluso eventuales prácticas de adecuación de la cultura, que de ese modo se podrían volver a orientar hacia una nueva posición ideológica*: Los diferentes núcleos sociales evolucionan de forma horizontal y vertical a lo largo de su historia, a partir de la hibridación con las referencias con las que se encuentren y con su consecuente remodelación en términos de praxis social. El caso de las nuevas formas de relación sentimental, la asimilación de nuevos esquemas de núcleos familiares, cambios de roles masculinos y femeninos, la exposición de variados ritos religiosos son ejemplos de incorporaciones realizados en la escritura de este género.

— *Convencer al público de que su aparición e identidad en cuanto individuo están garantizados por su propia cultura*: Al representar personajes variados se busca la identificación y la afirmación.

— *Transmite, a través de estos medios, un sentido de pertenencia cultura (seguridad e implicación)*: en los términos de Giddens citados anteriormente.

Estas características complementarias e intercambiables, aplicadas desde una perspectiva cultural, se pueden observar en los productos televisivos.

5. CONCLUSIONES

El impacto de las dimensiones públicas de los géneros audiovisuales en la sociedad justifica su inserción en las dinámicas de enseñanza-aprendizaje. Sin embargo, el proceso de selección de materiales y posterior rentabilización de contenidos puede generar dificultades prácticas ocasionadas por las dinámicas frecuentes de lectura de productos audiovisuales, realizadas de forma automática. En estos procesos se desvelan

mecanismos y procedimientos cognitivos implícitos que suelen focalizar sus elementos narrativos superficiales asociados al flujo continuado de imágenes. Al plantearse la inclusión de un determinado género discursivo en la planificación de clase, y las respectivas tareas asociadas a ellos, debe el docente dominar sus claves interpretativas. A lo largo de este trabajo hemos intentado disminuir las distancias entre este lenguaje y el universo de la enseñanza.

BIBLIOGRAFÍA

Alcaraz Varó, Enrique y María Antonia Martínez Linares, 2004, *Diccionario de lingüística moderna*, Ariel, Barcelona, p. 752.

Cassetti, Francesco y Federico di Chio, 1999, *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*, Barcelona, Cátedra. p. 384.

Giddens, Anthony, *Consecuencias de la Modernidad*, Madrid, Alianza Editorial. p. 166.

González Requena, Jesús, 1995, *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Madrid, Cátedra, p. 167.

Martin Barbero, Jesús, 1993, «De los medios a las mediaciones». *Comunication, Culture and Hegemony*, Londres, Sage, p. 325.

Montero, Dolores (adaptación), 1984, «El folletín por entregas y serial. Mesa redonda». Intervienen: Joaquín Marco, Mario Vargas Llosa, Manuel Puig, Luis Gasca, Roma Gubern, Fernando Savater, José Enrique Monterde, Juan Cueto, Vicente Molina Foix, Augusto Martínez Torres, Paco Ignacio Taibo, Guillermo Cabrera Infante, Julián Marcos, Javier Coma, Salvador Vázquez de Purga, J. L. Guarner, M. Rotellar, *Anàlisi*, 9, pp. 143-166.

Peñamarín, Cristina, 1997, «El análisis de textos en una nueva clave. Discursos e imágenes sobre la inmigración en El País», UCM. Madrid., *CIC*. nº 3, pp. 145-166.

Silverstone, Roger, 1996, *Televisión y vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu,

p. 313.

Wolton, Dominique, 1992[1990], *Elogio del gran público. Una teoría crítica de la televisión*, Barcelona, GEDISA Editorial, p. 316.