

No obstante, la única referencia sistemática de BBCN1 y de TDI tiene lugar generalmente en relación a los otros informativos:

[La información] vuelve, como de costumbre a la hora del desayuno, a las siete de mañana (BBCN 10/5).

Tendrán más información en los informativos de la noche y en los boletines de Radio Nacional de España (TDI 10/5).

TGI contextualiza y avala a menudo sus noticias mediante informaciones de las que ya se ha tratado en algunos de los diarios de mayor difusión nacional, de los que aparece generalmente la cabecera en una fotografía. Ello demuestra que la interacción cognitiva desborda el texto y busca fuera del mismo las bases sobre las que gravita la interpretación correcta o, mejor dicho, la que busca el autor modelo.

La relación entre los distintos medios también es objeto específico del discurso de TJ2 el 16/5, en el que el conductor presenta como última noticia la versión francesa del primer periódico polaco independiente, exhortando al espectador a comprar al día siguiente Libération, cuyo suplemento contiene la traducción de dicho diario polaco.

Por ello nos parece importante subrayar un hecho que la investigación del grupo de Airenti no tiene en cuenta: que el telediario, consciente del peligro que entraña la referencia al exterior, está pensado y realizado de modo que facilite a cada noticia las claves necesarias para reconstruir al menos una parte del contexto interpretativo que se desea. Así mismo, implica la hipótesis de diferentes lectores modelo, cada uno de los cuales realiza un proceso de interacción cognitiva diferente.

Ello se debe, lógicamente, a la pretensión de autosuficiencia del telediario, que realiza un doble juego. Por un lado, intenta formar una sola historia con las distintas historias (noticias) que presenta: la historia de los acontecimientos más importantes de la actualidad, entendiendo por actualidad una propiedad que el propio telediario es capaz de atribuir a algunos hechos. Pero, por otra parte, presenta cada noticia como un texto autónomo, diferenciándola netamente de las demás. Esa es la razón por la que la contextualización se realice remitiendo al espectador tanto a las noticias anteriores como a las siguientes y, de hecho, los diferentes modos de compaginar las noticias entre sí constituyen la prueba evidente de la

construcción de la continuidad simulada y de la creación de contexto de cada telediario<sup>88</sup>.

La importancia del contrato con el género radica justamente en el hecho de que le permite al emisor suplir las carencias del texto, y al espectador las de su misma competencia. Gracias a la competencia sobre el género que el espectador ha ido adquiriendo en base a la fruición reiterada de telediarios anteriores, a los que se remite siempre de un modo u otro, puede llegar a realizar la lectura que el emisor le requiere, aunque su competencia cognitiva fuese limitada. La referencia específica (a través de las citas, por ejemplo), o la mención implícita (como cuando se habla de personajes públicos sin especificar su cargo) necesitan, por el contrario, una competencia cognitiva mucho más refinada que la simple identificación del género y que la comprensión literal del texto, por lo que presupone un destinatario más definido y, por lo tanto, aún más sujeto a las reglas del juego.

Como iremos viendo a lo largo de este capítulo, la competencia intertextual que se le requiere al espectador en el género informativo, que tendría que

---

(88) Calabrese y Volli señalan que los principales modos de insertar cada noticia en el telediario en función de las que la preceden y de las que la siguen son: 1) no colocar una noticia fuerte después de otra del mismo tipo; 2) aislar con atención la noticia o las noticias de la primera página, subrayando la excepcionalidad del acontecimiento y conectando la noticia de primera página o la noticia de apertura con el resto del telediario mediante expresiones que atienden la dramaticidad de la apertura; 3) no prolongar más de lo debido la lista de las noticias breves, de modo que no decaiga la atención; 4) acentuar el carácter tranquilizador de la noticia de cierre (Calabrese, O. - Volli, U. 1980:66).

ser todavía mayor que en los otros géneros televisivos, acaba convirtiéndose en algo limitado y esencial. La paradoja se explica teniendo en cuenta que uno de los medios con los que se obtiene el efecto de realidad que define al telediario en cuanto género consiste en la vuelta continua a un pasado, a menudo indeterminado (únicamente TDI facilita con frecuencia la fecha exacta de las imágenes de archivo que utiliza y BCCN1 sólo ocasionalmente), y a un futuro, a menudo incierto, pues no siempre es fácil justificar la continuidad de una noticia durante varios días sin apelar a la línea ideológica del programa. Por ejemplo, los servicios sobre la familia de Domodossola<sup>89</sup> de los días 15, 16, 18 y 19/5 de TG1, que en relación a la definición estricta de lo noticiable no podrían explicar por sí mismos ni el espacio que ocupan ni los recursos que TG1 despliega para realizarlos. Explicación que, a nivel textual, se delega al contrato del género.

Además, el pasado y el futuro presupuestos permiten, mediante su "presencia ausente", adoptar el esquema serial casi sin constricciones de ningún tipo, lo que simplifica aún más que el género el proceso de interacción cognitiva, desde el momento en el que la articulación de variantes e invariantes se convierte en

---

(89) Se trata de tres hermanos que habían sido separados al divorciarse sus padres (y entregados a las instituciones públicas). Las noticias se refieren al momento en que la familia vuelve a estar junta (a excepción de la madre, que se había marchado voluntariamente), gracias a la ayuda de un religioso que le había proporcionado al padre una casa y un trabajo.

la característica estructural más importante del texto y sirve, por ello y en cuanto eje del ritmo, como clave de lectura.

Pero, volviendo al género, lo que nos interesa subrayar es que el emisor y el receptor, al confluír en el texto, son quienes establecen los límites del mismo, así como las condiciones que se requieren para facilitar del mejor modo posible la recepción adecuada del mensaje. Cuando el emisor modifica el confín del género, se puede producir tanto una innovación como un fracaso. Si, por el contrario, es el receptor quien no respeta la barrera que el género ha establecido, el acto de la lectura se convierte en una operación estéril. De hecho, es cierto que, en cuanto enunciado, el género está sometido también en principio a un proceso de semiosis ilimitada<sup>90</sup>, pero la normalización de las reglas que gobiernan a los diferentes códigos hace que cada género establezca un límite implícito de interpretación, más allá o más acá del cual la comunicación no funciona satisfactoramente<sup>91</sup>. La configuración y la función de los dos polos de la cadena comunicativa en el texto permiten trazar, mediante el análisis semiótico, la línea de demarcación

---

(90) Tomamos la definición de semiosis ilimitada de U. Eco, quien la entiende como la capacidad del interpretante del signo de renviar a otro signo y así indefinidamente. Véase U. Eco, 1975:137.

(91) Ryan, M. L. 1979:290.

de las competencias sobre el género que todo texto requiere para poder ser elaborado e interpretado.

### 2.2.3. Los contratantes del género.

La teoría semiótica introduce en el análisis textual diversos pares de de figuras, alrededor de las cuales teje la interpretación de los distintos niveles del texto, entendido como un universo significativo. El destinador y el destinatario del esquema de la comunicación lingüística de Jakobson constituyen para Greimas los dos actantes de la comunicación textual que:

Considerados como actantes implícitos, lógicamente presupuestos, de todo enunciado, son denominados enunciador y enunciatario. Por el contrario, si están explícitamente mencionados y por este hecho son reconocibles en el discurso enunciado (por ejemplo, "yo"/"tú") serán llamados narrador y narratario. Finalmente, cuando el discurso reproduce, simulándola, la estructura de la comunicación, serán llamados interlocutor e interlocutario<sup>92</sup>.

El enunciador y el enunciatario son dos categorías de la lingüística a las que la semiótica atribuye el rol de productores del discurso, al actualizar en el enunciado las virtualidades de la lengua. En cuanto al narrador y el narratario,

---

(92) Greimas, A.J.-Courtés, J. 1979, voz: destinador/destinatario.

constituyen estrategias narrativas delegadas explícitamente en el discurso por el enunciador o por el enunciatario mediante la persona gramatical<sup>93</sup>. Ambas parejas, presupuestas o inscritas explícitamente en el enunciado, se hallan, por lo tanto, en el interior del texto, mientras que los términos destinador/destinatario remiten fuera, a los dos polos que deciden y realizan la transmisión de significado<sup>94</sup>.

Estas dos últimas figuras, el destinador y el destinatario, son las que nos interesan en el estudio del nivel pragmático de la genericidad, pues, en cuanto actantes de la comunicación, estipulan y garantizan el funcionamiento del contrato con el género. Sin embargo, preferimos la formulación de Eco, quien las antropomorfiza y las presenta como dos hipótesis textuales que explican no sólo la construcción de la significación del texto, sino también el proceso de producción y el de fruición del mismo. El autor y el lector modelo hacen de la genericidad (en cuanto semejanza), a través del contrato que establecen, una categoría operativa e interpretativa, que se realiza de modo concreto y único en cada texto. La hipótesis del metagénero transcendente y las taxonomías empíricas adquieren, por medio del enfoque pragmático, otras

---

(93) Genette, G. 1972:265.

(94) Greimas señala que, desde una perspectiva mecanicista y no dinámica, el destinador y el destinatario corresponden a la pareja que la teoría de la comunicación llama emisor y receptor. Véase Greimas, A. J. 1979, voz: destinador/destinatario.

valencias y, sin desterrarlas completamente, se pueden integrar en el análisis de los géneros. Pero sólo como horizonte teórico hipotético y como construcción metodológica respectivamente.

Desde la perspectiva psicoanalítica, que explica el funcionamiento del género, apelando al placer que el público experimenta en el reconocimiento de lo "idéntico"<sup>95</sup>, hasta la semiótica de la recepción, que lo entiende como una clave de lectura propuesta convencionalmente por el autor al lector<sup>96</sup>, o a la teoría del texto, que lo define como un conjunto de expedientes a disposición del autor y del lector<sup>97</sup>, las teorías sobre los géneros consideran casi unánimemente al polo de la recepción como el verdadero soporte sobre el que se apoya el contrato y que, por lo tanto, sostiene metodológicamente el peso de la configuración del plano de la expresión y del plano del contenido del género. Es por ello por lo que Wolf entiende que la verdadera función del género es fundar el texto en cuanto contrato<sup>98</sup>.

---

(95) Zimmer, Ch. 1984:30.

(96) Lejeune, Ph. dice en relación a la autobiografía: "La problemática de la autobiografía, que hemos examinado en estas páginas, no se basa en una relación establecida en el exterior, entre lo que está fuera del texto y el texto -ya que una relación de este tipo sería solamente de semejanza y no demostraría nada. Tampoco se funda en un análisis interno del funcionamiento del texto, de su estructura o de los aspectos del texto publicado, sino en un análisis, a nivel global de la publicación, del contrato implícito o explícito que el autor le propone al lector, contrato que determina el modo de leer el texto y los efectos que lo definen como una autobiografía" (Lejeune, Ph, 1973:161). Según Schaeffer, el género pertenece rigurosamente al campo categorías de la lectura (Schaeffer, J.M. 1983:199).

(97) Wellek R.- Warren, A. 1963:328.

(98) Wolf, M. 1986:170.

En relación al lector, el género supone, por lo tanto, un horizonte de espera<sup>99</sup> que, apelando a su memoria intertextual, le permite descodificar el texto sin ambigüedad y con el menor esfuerzo posible, así como realizar previsiones tanto en relación a los diversos recorridos narrativos, que el autor insinúa en el texto, como al desenlace de los acontecimientos<sup>100</sup>. Desde esta perspectiva, el espectador se nos presenta como la posibilidad de funcionamiento de la significación<sup>101</sup>, y el género como un proceso constante de creación y de modificación de un horizonte<sup>102</sup>. Por esa razón Jean Louis Leutrac, quien también entiende el género sobre todo como una clave de lectura, lo define como un único texto continuo:

La razón por la que se pueden percibir instancias de variación, de repetición, de rectificación y de modificación es que el espectador opera con un conjunto de expectativas y de niveles de predicibilidad. Desde esta perspectiva, el género se puede considerar como un único texto continuo<sup>103</sup>.

Al igual que para el lector, el género funciona también como expectativa para el autor<sup>104</sup>. En cuanto lugar tanto de las obras escritas como de las obras posibles, el género le permite sistematizar y

---

(99) Todorov, T. 1987:38.

(100) Neale, S. 1980:54.

(101) Neale, S. 1980:21.

(102) Jauss, H. R. 1970:48.

(103) Leutrat, J.L. 1973:36.

(104) Corti, M. 1972:9.

estructurar el vasto patrimonio de formas expresivas, items temáticos y modos de codificación que constituyen la referencia intertextual del texto que el autor construye:

Más que un recipiente vacío que permite respirar al hacer el film, el género es una estructura vital que canaliza una miriada de temas y de conceptos. Como tal, la forma le sirve al director para organizar las posibles conexiones y como espacio en el que experimentar las formas, efectos, y opiniones hacia los que su trabajo se dirige<sup>105</sup>.

La hipótesis del lector modelo le sirve al autor modelo no sólo para perfilar correctamente a su lector sino que, en cuanto figura y objetivo de la comunicación, lo construye y lo instala en el texto, mediante las marcas discursivas que con su poder demiúrgico de autor disemina a lo largo de la estructura narrativa<sup>106</sup>. Contra más se conforma el texto al esquema del género que le sirve como pauta, menos señales tendrá que colocar el autor a lo largo de dicho texto para advertir a su lector<sup>107</sup>.

Sin lugar a dudas, cabe preguntarse en este punto cuál es la hipótesis del lector modelo que construye el emisor televisivo y cómo la construye. El público televisivo es un conjunto indiferenciado y abstracto que va adquiriendo un perfil gracias a las

---

(105) Kitses, J. 1969:26.

(106) En relación a la figura del espectador en el texto véanse los trabajos de F. Casetti y, sobre todo, Dentro lo sguardo, 1986a.

(107) Bruss, E. 1974:17.

tipologías en las que el medio lo encasilla a priori, y que más tarde le propone esperando su consenso. Para Lamberti, el público es un agujero negro que el emisor va modelando a partir de la intuición de los productores (que confirman o desmienten a través de los programas pilotos) y de la valoración de los índices de audiencia<sup>108</sup>. Junto a la accesibilidad y a la conveniencia de algunas noticias respecto a otras, la hipótesis que realiza el emisor acerca de su audiencia determina completamente tanto el proceso productivo como la estructura del texto.

Sin embargo, el público al que se dirige el canal no es una masa indiferenciada ni amorfa, sino un conjunto de sectores al que el medio intenta satisfacer por medio de una oferta lo suficientemente variada como para que recoja potencialmente a las diferentes categorías. Pero, a la vez, tiene que ser lo suficientemente general a fin de que las características del medio sean siempre lo que la distingua. Por ello, Bechelloni afirma que la televisión produce masificación e individualización al mismo tiempo:

La televisión produce un público de masa y, a la vez, produce fragmentación, al distinguir, dentro de la masa, muchos tipos de públicos sectoriales

---

(108) Lamberti, A. 1984:70 y Bruzzone, M.G. 1979.

diversos, una multiplicidad de individuos. Dicho de otro modo, la televisión produce paralelamente "masificación" e "individualización"<sup>109</sup>.

Al igual que cualquier tipo de discurso persuasivo, el discurso informativo no se limita a comunicar una información, sino, y sobre todo, a programar la figura del buen espectador<sup>110</sup>, hasta el punto de que, como afirma Casetti, la información está constituida sobre todo por la interrelación el emisor y del receptor en el mensaje:

En el caso, por ejemplo, de los telediarios, en los que el flujo informativo está determinado, por supuesto, por la presencia de tal o cual noticia, pero también -y quizás aún en una medida mayor- por las relaciones entre quien muestra y quien mira: relaciones que aparecen señaladas con mucho cuidado en el texto y que varían a medida que se va desarrollando la partida<sup>111</sup>.

Dichas relaciones no constituyen lugares casuales de encuentro en el texto entre los dos polos de la comunicación, sino que fundan la estructura discursiva del mismo y el estatuto de veracidad que se le atribuye al género informativo, en función del contrato recíproco que las citadas figuras proyectan y realizan. Tanto en el plano de la expresión como en el del contenido de la cadena significativa del mensaje.

---

(109) Bechelloni G. 1984:155.

(110) Esta afirmación, que tomamos de Fabbri, P.-Marcarino, A. 1985 en relación al discurso político, nos parece perfectamente válida también para el discurso informativo en general.

(111) Casetti, F. 1986:58.

#### 2.2.4. Los tres contratos de la noticia televisiva.

La importancia del rol del lector/espectador en la teoría de los géneros y el carácter operante de la noción de género, entendido como una estructura textual, han ido haciendo que el género se evalúe sobre todo en función de su reconocibilidad; de su capacidad de servir de marco. En cuanto referencia de la narratividad, para la producción y, en cuanto pauta de lectura, para la recepción<sup>112</sup>. Hemos dicho que a las operaciones de construcción conceptual que realiza el emisor, al utilizar el género como marco de la textualidad, le corresponden de modo especular las dos fases de interpretación que lleva a cabo el espectador desde el otro lado de la cadena comunicativa. Dichas fases comprenden:

a) Un primer momento de reconocimiento conceptual del texto en función de su genericidad (la identificación de la imagen/signo con su referente "real").

b) Una fase consecutiva de elaboración inferencial, en virtud de la cual el espectador

---

(112) Marletti, C. 1985:108.

construye sus previsiones (la atribución concreta de significado a las noticias)<sup>113</sup>.

La fruición poco atenta que caracteriza al público televisivo<sup>114</sup>, determina profundamente el tipo de codificación que requiere todo género de la televisión. De igual modo, la caracterización de los géneros es una consecuencia del hecho de que el espectador no pueda controlar el flujo televisivo, al estar obligado a proceder gradualmente en la fruición del texto en función del ritmo impuesto por el emisor<sup>115</sup>. Por ello, la naturaleza indiciaria<sup>116</sup>, metonímica y sinecdótica, de la televisión la convierte en el medio expresivo más adecuado para poder disfrutar al máximo de todas las propiedades de los géneros. El objetivo está claro: facilitar la máxima comprensión, mediante la ley del mínimo esfuerzo, a un espectador que, para interpretar gradualmente lo que se le va ofreciendo en el programa, sólo tiene que proceder mediante deducciones (del género al texto) o inducciones (del indicio al género al que se remite), pero nunca a través de abducciones<sup>117</sup>.

Como hemos señalado antes, la idea de una genericidad institucional, establecida entre un emisor que propone y un espectador que asiente, instituye la

(113) Airenti, G. (ed altri) 1984:73.

(114) Gubern, R. 1974:162.

(115) Airenti, G. (ed altri), 1984:60.

(116) Utilizamos el término índice en el mismo sentido que Peirce (véase Peirce, Ch. S. 1980).

(117) Tomamos las categorías deducción, inducción y abducción de Peirce. Véase Ch, S. P. 1980.

relación contractual entre ambos como el origen epistemológico del género y el soporte de la cadena comunicativa del texto. Las reglas de la genericidad comprenden el conjunto de operaciones y de estrategias mediante las que el emisor le indica al espectador las pautas de lectura que éste tiene que actualizar y que seguir para obtener la mejor comprensión posible del texto. Se trata de un verdadero interpelación constituido por preguntas y por respuestas a las preguntas, gracias a las cuales el destinador instala en el texto a su destinatario (en calidad e sujeto de la enunciación o de narratario), bajo la forma de la persona gramatical<sup>118</sup>, con el que tiene que identificarse necesariamente el lector modelo del mismo.

Ahora bien, la singularidad del texto informativo de la televisión, respecto al de la información, por lo que se refiere al acuerdo entre emisor y espectador, reside precisamente en el tipo de contrato que el telediarario se ve obligado a estipular, y del que depende la caracterización de los géneros que resulta. En realidad, la noticia televisiva no se fundamenta sólo sobre un único contrato genérico, sino sobre distintos acuerdos, complementarios pero

---

(118) Como en la lengua, también puede hablarse de una gramática de la imagen, cuyo estudio nos parece adecuado sólo en el caso del microanálisis. En general, preferimos hablar en vez de gramática de interrelación de códigos, que nos permite analizar los textos completos y no solamente algunas secuencias de los mismos. En relación a un análisis gramatical del telefilm, véase Pace, R. 1986.

diferentes, sin los cuales es imposible interpretar el texto en los términos en los que ha sido propuesto por el autor modelo:

1) Un primer contrato implícito, que regula la situación de comunicación<sup>119</sup>. Se trata del contrato indispensable para poder establecer las condiciones mínimas de comunicación entre los dos contrayentes del mismo. El contrato implícito sienta las bases de la narratividad, al instituir el texto en cuanto mensaje. El tipo de comunicación dominante es la comunicación fáctica, generada por un doble movimiento de tensión y de distensión: el emisor se encuentra a la expectativa respecto a la reacción del espectador, quien a su vez comienza a hacer las primeras previsiones en relación al texto que se le propone.

La tensión disminuye progresivamente durante la fruición, a medida que el emisor va perfilando el texto, mientras que el espectador va colmando sus expectativas desde que realiza ya sus primeras previsiones a partir del sumario o, en el caso de TD1 que no lo tiene al principio, de lo que en el telediario del domingo viene llamado "Agenda" y que, en realidad, no es sino el sumario o la anticipación de algunas de las noticias que se tratarán a lo largo de la semana siguiente.

---

(119) Greimas, A. J.- Courtés, J. 1979. Voz contrato.

2) Un segundo contrato fiduciario que, al inscribirse en la estructura del enunciado, se refiere a los valores pragmáticos del texto<sup>120</sup>. En la noticia televisiva este contrato le garantiza al espectador que realiza una percepción correcta de la imagen convencional, elíptica y parcial, a la que generalmente el texto escrito completa y clarifica. Por ello, la información televisiva tiende a huir de algunos de los recursos electrónicos e informáticos que caracterizan cada vez más al lenguaje televisivo, pero que en algunos casos podrían comprometer excesivamente la objetividad que se busca. Por ello, se evitan en la medida de lo posible los planos subjetivos y se confinan las manipulaciones perceptivas -como la congelación y la cámara lenta- a lo que podríamos llamar los "subgéneros menores":

- Sucesos (la vuelta de la "Dulce Neus" a Madrid del 8/5 que abre el telediario de TVE 1).

- Espectáculos (el festival de música africana del 9/2 en Antenne 2).

- Deportes (algunas escenas de un partido del fútbol el 9/5 también en Antenne 2).

Naturalmente, la eficacia del contrato fiduciario no garantiza la veracidad "ontológica" del texto, que requiere aún una operación ulterior para

---

(120) Greimas lo llama contrato fiduciario enuncivo. Greimas, A.J.-Coutés, J. 1979. Voz contrato.