

permitir que los valores de verdad del mismo se adecuen convencionalmente a los del mundo real que se postula como referencia¹²¹. Cuando se inscribe en la estructura de la enunciación, el contrato fiduciario se presenta como un contrato de veridicción¹²², que en el telediarlo garantiza al espectador no sólo la concordancia entre el signo (la imagen) y su referente externo (la "realidad" presupuesta), sino que dota a dicho signo, el enunciado, de un estatuto real. De ese modo, el espectador acaba confundiendo la realidad con el efecto de realidad del texto y considerando al acontecimiento narrado como la prueba visual inconfutable de su existencia¹²³. Es por ello por lo que Calabrese afirma que:

yo, [en cuanto] espectador, estoy colocado en la condición de ver algo que ocurre realmente en otro punto del espacio. No es importante en qué medida esté manipulada, grabada o preparada la transmisión. Lo que se verifica, de cualquier modo, es un cierto efecto de realidad, que me da la sensación de "ver con mis ojos" lo que acontece más allá de la pantalla¹²⁴.

(121) Lo que no es tan simple como parece, pues no siempre se alcanza con éxito. Como señala Grossi, remitiéndose a Luhmann, hacer/hacer no significa necesariamente hacer/crear: "establecer las reglas del juego permite solamente que éste proceda, aunque los jugadores no lo condvidan" (Grossi, G. 1984:377).

(122) Greimas lo llama contrato fiduciario enunciativo, tomando la terminología de F. Nef (Greimas, A. J.-Courtés, J. 1979, voz contrato. En relación a la verdad del texto informativo, estamos plenamente de acuerdo con Brussini-James, para quienes "El régimen de la verdad es una estructura, y su historia en la televisión es la de la organización de los elementos de dicha estructura" (Brusini, H.-James, F. 1982:19).

(123) Morin, V. 1978:188.

(124) Calabrese, O.-Volli, U. 1980:14.

Ello nos permite hablar de una doble veracidad de la información televisiva: una veracidad perceptiva, que garantiza la restitución fiel de nuestras percepciones, y una veracidad histórica, que atribuye una existencia real a lo que la imagen nos muestra¹²⁵.

3) Al tercer tipo de contrato lo podríamos llamar específicamente, y a falta de un término más adecuado, contrato genérico¹²⁶. El emisor propone un itinerario de lectura al espectador y le va indicando el recorrido y la interpretación del mismo mediante las marcas del género. Por ejemplo, la vuelta sistemática al estudio de BBCN1 y TD1 entre noticia y noticia; el cambio de la fotografía que aparece en el recuadro de la derecha del conductor de TG1 entre una noticia sin imágenes y la siguiente o el modo de encajar unas noticias en otras de este telediario; la identificación mediante nombre, apellido y rol actancial que desempeñan la noticia la mayor parte de los personajes que realizan declaraciones en TJ2 etc.

Resumiendo todo lo que hemos expuesto hasta aquí, podemos decir que la noción de género en cuanto institución, entendida, como una interrelación de códigos o como un conjunto de reglas negociables, que permite al autor modelo construir a su lector modelo (horizonte y razón de la escritura), encuentra su

(125) Gubern, R. 1974:49.

(126) Tomamos el término de Lejeune, Ph. 1973.

fundamento epistemológico y su base en la noción de contrato, que podríamos definir en los siguientes términos:

Se trata del acuerdo de fondo gracias al cual el emisor y el receptor reconocen que están actuando en un ámbito común: que ambos son partes de una misma partida, que operan en relación recíproca, que obedecen a reglas similares (o, al menos, aceptadas mutuamente), que persiguen fines análogos (o, al menos, paralelos). Dicho de otro modo, se trata del acuerdo gracias al cual el emisor y el receptor reconocen que están comunicando, y que lo están haciendo de un modo y por razones que condividen fundamentalmente¹²⁷.

Por lo tanto, la necesidad del contrato genérico entre las dos instancias de la comunicación se traduce en el texto en la necesidad del género como quía indispensable de la lectura y de la posibilidad de comunicar. Considerar el contrato como la condición pragmática de la genericidad nos conduce a estudiar los géneros televisivos a partir de la estructura que adquieren los códigos (o las reglas) en los dos planos del enunciado (en el de la expresión y en el del contenido).

Las taxonomías de los géneros sirven, de ese modo, en cuanto criterios operativos con los que afrontar la construcción y la interpretación de la genericidad, entendida como un fenómeno estrictamente textual y no "metafísico". En los apartados sucesivos vamos a ver de qué modo se configura la genericidad en

(127) Casetti, F. 1988:15.

los dos planos de la noticia televisiva y de qué forma incide en dicha configuración el contrato entre el emisor y el espectador.

2.3. La genericidad de la noticia televisiva.

Lo que importa es reconocer que cualquier tipo de investigación dirigida a construir determinados modelos a partir de un género literario, sea para proponerlos como modelos a imitar, como ocurría en el siglo XVI, sea que lo haga con una pura intención de formalización, como ocurre hoy, tiene que profundizar, en primer lugar, en el modo en que se codifican en el género las relaciones biunívocas entre la forma del contenido y la forma de la expresión¹²⁸.

El estudio de la genericidad a partir de la forma del contenido, del significado, de los elementos que pertenecen al género del texto, ha prevalecido históricamente en las metodologías de clasificación descriptivas, que abordaban los géneros a partir de un enfoque estrictamente empírico de los mismos (mediante simples inferencias inductivas). El análisis de las semejanzas semánticas acababa desembocando casi siempre en conjuntos o en concatenaciones de items temáticos, que pretendían adquirir a continuación el estatuto de categorías generales por el mero hecho de haber agrupado y dotado de un orden determinado a las semejanzas "intuitivas", a pesar de que la "cientifidad" de tales semejanzas fuera de naturaleza más bien sospechosa.

(128) Corti, M. 1972:18.

De igual modo, la actitud opuesta, la referencia al contenido del metagénero abstracto, a la categoría inefable que servía como modelo absoluto de la clasificación normativa (en las metodologías deductivas), se fundaba más bien en supuestas semejanzas, aparentes y, con frecuencia, imprecisas, que en una verdadera relación de correspondencia temática, muy difícil de determinar a partir únicamente de la forma del contenido¹²⁹.

Las semejanzas de tipo temático entre un texto y otro no pueden explicar la relación de genericidad, que se basa en la aplicación de determinadas reglas y no en un simple parentesco temático. Es más, el análisis de la forma del contenido no sirve por sí mismo ni siquiera para explicar la identidad de los motivos que caracterizan a los textos pertenecientes a un mismo género, dado que la identidad de los mismos sólo se puede establecer si responde a ciertos requisitos, tanto del punto de vista de la semántica discursiva como de la sintaxis¹³⁰.

Por el contrario, los estudios de los géneros centrados en las relaciones formales de genericidad de aquellos textos semejantes en virtud de las técnicas

(129) Como señala Viëtor "parece que algunas obras contienen el elemento genérico con mayor pureza relativa que otras, pero nunca se puede encontrar ningún texto del que se pueda afirmar que ha realizado el tipo (Viëtor, K. 1931:28).

(130) Omar Calabrese se expresa en estos términos en relación a la transformación del motivo del texto literario en motivo pictórico, y creemos que lo mismo se puede afirmar respecto a la transformación del motivo en diferentes textos de un mismo género (Calabrese, O. 1985:24).

discursivas utilizadas, han aportado criterios y resultados mucho más adecuados a los objetivos de toda clasificación de los géneros, debido a la progresiva importancia que ha ido adquiriendo la estructura de la obra en toda la producción artística de nuestro siglo (a partir del formalismo y del estructuralismo). Además, han empujado a las teorías sobre los géneros a tomar conciencia progresivamente de la importancia del nivel pragmático de la genericidad que, como hemos señalado, aparece ya, en cuanto proyecto, en la estructura discursiva (mediante la introducción del destinatario en el texto).

No obstante, ni la forma de la expresión ni la del contenido pueden reflejar de modo autónomo e independientemente del nivel pragmático la complejidad del texto, que es el resultado de la relación indisoluble de los dos planos del signo, como diría Saussure. Pero, a pesar de que todas las teorías contemporáneas de los géneros sean conscientes de la necesidad del análisis global de los distintos niveles del texto, en la mayoría de los autores se constata una tendencia clara a hacer que prevalezca de modo decisivo uno de los dos planos sobre el otro, a favor, casi siempre, de la forma de la expresión.

En general, la elección está clara, porque definir el género como un sistema de reglas presupone que la obra se conciba como un espacio de juego en el

que, más que mensajes, se dibujan una serie de puntos estratégicos que nos permiten reconstruir dichos mensajes¹³¹. En relación al telediario, la configuración formal adquiere una importancia mucho mayor todavía porque el telediario es siempre, incluso mientras se enuncia, más que un texto, un proyecto. La importancia de la actualidad de la noticia hace que, al menos en potencia, el telediario no esté completamente acabado hasta el final de su transmisión, de modo que se pueda modificar si es necesario incluir noticias "de última hora" que han llegado a la redacción después de que el telediario haya empezado.

Sin embargo, no puede decirse lo mismo de otros géneros hipercodificados (como por ejemplo, algunos de los géneros cinematográficos), en el que los motivos temáticos y narrativos pueden llegar a ser incluso más importantes que su configuración textual. Por ello, y de acuerdo con Todorov, no creemos que se puedan establecer de antemano reglas universales, válidas indiscriminadamente para cualquier tipo de género de cualquier medio expresivo, sino que la jerarquía de los diversos niveles del texto y su importancia en la configuración de la genericidad tienen que determinarse previamente antes de realizar las clasificaciones concretas de los géneros¹³².

(131) Del género, como de cualquier proceso comunicativo, se puede decir que "no transmite significados, sino estímulos que provocan significados en el receptor" (Gubern, R. 1974:124).

(132) Todorov, T. 1970:9.

La solución que proponen Wellek y Warren, cuya aportación ha sido decisiva en relación a la teoría de los géneros, no nos parece satisfactoria, pero la consideramos un buen ejemplo de la incertidumbre que reina en este punto, al terminar postulando la superioridad de los elementos formales del texto sin haber conseguido encontrar un estatus definido a la forma del contenido del mismo. En un primer momento, los citados autores sostienen la necesidad de clasificar las obras literarias a partir tanto de la forma de la expresión como de la del contenido:

El género tendría que concebirse, en nuestra opinión, como una clasificación de las obras literarias fundada, teóricamente, sea sobre la forma exterior (el metro o la estructura concreta), sea sobre la forma interior (la actitud, el tono o la finalidad o, por decirlo simplemente, el tema y el público)¹³³.

Pero más adelante postulan, apoyándose en la Poética de Aristóteles, que es necesario buscar los elementos de la genericidad en las características formales del texto, y consideran pertinentes las clasificaciones por temas sólo a un nivel inferior (en cuanto subgéneros), en los textos que no son de ficción:

En general, nuestra concepción del género literario tendría que inclinarse hacia soluciones de tipo formal, es decir, tendría que tender a reducir a

(133) Wellek, R.-Warren, A. 1963:322.

género las formas de las octavas reales heroicas o las del soneto en vez de las de la novela política o las de las novelas sobre el trabajador de la industria. Precisamente porque se trata de géneros literarios y no de clasificaciones por temas, que podrían realizarse igualmente en las obras extrañas a la ficción y al mundo de la fantasía. La poética de Aristóteles, que habla sólo de la épica, de la tragedia y de la lírica (mélica) como de los géneros fundamentales de la poesía, se preocupa de diferenciar los medios expresivos y las propiedades de cada una de estas formas en función de su relación estética con el producto¹³⁴.

En la posición de Wellek y Warren encontramos dos puntos que nos parecen bastante polémicos o, al menos, discutibles. Por lo que se refiere a la interpretación de la teoría de Aristóteles, ambos autores no toman en consideración que el Estagirita elabora su clasificación de los géneros literarios, como sostiene Genette, no sólo en función del modo de representación, sino también del objeto representado¹³⁵. Respecto a la legitimidad que los autores citados les otorgan a las clasificaciones temáticas en las obras ajenas a la ficción, se deduce que es una consecuencia de su concepción de la teoría literaria, desde el momento en que entienden que dichas clasificaciones son de carácter "puramente sociológico"¹³⁶

(134) Wellek, R.-Warren, A. 1963:324.

(135) Genette, G. 1977:192, representa el sistema aristotélico de los géneros del modo siguiente:

modo	dramático	narrativo
objeto		
superior	tragedia	epopeya
inferior	comedia	parodia

(136) Wellek, R.-Warren A. 1963:323.

Además, lo que ambos autores no especifican son los criterios con los que diferencian la realidad de la ficción, que deja sin resolver uno de los problemas que plantea su reflexión sobre los géneros, una de las más completas y de las más correctas por lo que se refiere a casi todo el resto. Pero dado que nuestro objeto de estudio no es el texto literario, las observaciones de los dos autores anglosajones refuerzan nuestra convicción de que no se puede abordar el análisis de la información televisiva sin la ayuda de los instrumentos de la sociología de la comunicación.

Como vamos a ver más adelante, las tipologías temáticas de las noticias son, en efecto, de carácter sociológico, porque configuran las categorías interpretativas del emisor y del receptor. Por ello no tiene sentido oponerlas a las tipologías formales, que son de carácter textual, ya que unas y otras se complementan y nos permiten examinar la genericidad tanto en el proceso y en sus implicaciones como en el producto.

En cuanto a la diferencia entre realidad y ficción, que a nivel extratextual es de carácter ontológico y a nivel textual de carácter pragmático, en relación a la noticia es importantísima, pues el contrato fiduciario entre el emisor y el espectador, al reflejarse en la estructura de la enunciación del texto, determina una buena parte de la configuración

formal de la noticia. La hipótesis del contrato fiduciario es el único criterio válido en general para diferenciar la ficción de lo que no es ficción, ya que la estructura de la narratividad y la representación del referente se realizan en ambos casos en base al mismo tipo de convenciones, al menos por lo que se refiere a los textos verosímiles respecto a los verdaderos.

Maria Corti, desde una perspectiva más amplia que la estricta teoría literaria, afirma sin titubeos, como conclusión de una reflexión semiótica sobre los problemas que plantea el estudio de los géneros, que el análisis de la genericidad tiene que realizarse a partir de las relaciones de los elementos que pertenecen al género en la forma de la expresión y en la del contenido¹³⁷. De igual modo, Cesare Segre sostiene que la definición de los géneros se construye examinando el recorrido de las variaciones históricas de la relación entre el contenido y determinadas formas expresivas¹³⁸.

El eco de la propuesta de Maria Corti recibe una formulación práctica, concretamente en el ámbito que nos interesa, en el análisis de los géneros de la noticia televisiva que llevan a cabo Calabrese y Volli, quienes se decantan también, como Wellek y Warren,

(137) Corti, M. 1972:18.

(138) Segre, C. 1976:564.

hacia las características formales del texto informativo, desde el momento en que la perspectiva que adoptan, al analizar el telediario, es sobre todo de tipo textual. Pero, como veremos en el próximo apartado, están obligados a completarla con otras clasificaciones que reflejen en conjunto todas las características de la genericidad de la noticia¹³⁹.

Calabrese y Volli señalan que los criterios de selección y de compaginación de las noticias del telediario se realizan atendiendo esencialmente a la forma del mismo. El efecto enfático que el emisor les confiere a las noticias constituye una verdadera guía para el espectador, quien las interpreta a partir de la forma del texto informativo. La mayor o menor duración que se les asigna, la colocación en el telediario que se les atribuye y la estructura que las sustenta constituyen las reglas de la genericidad más importantes y, por consiguiente, el punto en el que confluyen los acuerdos textual, fiduciario y genérico entre el emisor y el espectador.

El papel secundario del contenido de las noticias en la fruición de las mismas es el reflejo del hecho de que prevalezca la forma a la hora de construir el texto. El telediario, como los otros textos televisivos, es, sobre todo, un espacio que hay que rellenar de una determinada manera: un "encajonamiento

(139) Calabrese, D.-Volli, U. 1980: 31-38.

entre programas", y para garantizar la construcción completa diaria de la programación televisiva

el telediario tiene que durar exactamente el mismo tiempo cada día, independientemente de los acontecimientos acaecidos¹⁴⁰.

El acontecimiento llega ya elaborado a la redacción y las reglas de la genericidad (en cuanto criterio operativo de clasificación y de producción) se aplican al adaptar los fragmentos informativos (noticias) del modo que más convenga al andamiaje que los convierte en un texto completo (el telediario).

La posición de Mauro Wolf, bastante cercana a la de Calabrese y Volli, refleja también el conflicto entre la consciencia de la necesidad de analizar la genericidad en los diversos niveles del texto (véase la primera parte del capítulo) y una separación teórica entre género y contenido que no parece homologar del mismo modo los dos planos del texto. Al menos eso se deduce cuando Wolf afirma que la televisión no se distingue "por los temas, argumentos y contenidos" de los que habla, sino por el ensambalaje de géneros que realiza¹⁴¹. Sin embargo, cuando se trata de analizar un

(140) Calabrese, G.-Volli, U. 1980:28. Como veremos, la posibilidad de reducir la duración no depende de las noticias, sino de la programación global, como hará RAI 1 para poder retransmitir los partidos de fútbol en directo.

(141) Wolf, M. 1984:196. A continuación, el autor señala, en relación al ensamblaje de los diversos géneros televisivos, tres líneas principales de la continua modificación de los mismos: 1) la contaminación entre contenidos y géneros; 2) la contigüidad de contenidos diversos dentro de un mismo género; 3) la contigüidad de géneros para un mismo contenido

género específico como la serialidad, Wolf ennumera, en su intervención de Chianciano, las características de la configuración de la genericidad, subrayando la importancia de los aspectos de tipo temático, hasta el punto de afirmar que:

en el telefilm todo aparece como algo funcional al argumento, al desarrollo de la trama¹⁴².

Establecer un orden de prioridades entre los elementos que configuran la genericidad no implica necesariamente eliminar ninguno de ellos, a pesar de que, como señala Gubern, la codificación de la genericidad del texto no tome en consideración los diversos niveles en la misma medida:

Los códigos diegéticos o narrativos, así como las tipologías de intrigas o de argumentos, resultan secundarias en comparación con la inmediatez informativa del código iconográfico de los géneros, integrado por categorías icónicas de paisajes, de objetos, de vestuarios, de maquillajes etc.¹⁴³.

Los productos televisivos son el resultado de los objetivos que el medio televisivo ha trazado, así como de los instrumentos con los que cuenta para alcanzarlos. La macrodivisión canónica de los géneros

(Wolf, M. 1984:196). Wolf se inspira en el análisis de la entrevista televisiva de Lombezzi, A. 1980:174. Rizza también es del mismo parecer, como se desprende de la tipología de las tendencias de compaginación de la televisión que traza (Rizza, N. 1986:34).

(142) Wolf, M. 1983:13.

(143) Gubern, R. 1987:324.

televisivos en relación a sus funciones: informar, educar y entretener, ha sido desde los comienzos de la televisión sólo una pantalla sobre la que ostentar la distinción de servicio público, bajo cuyo patrocinio iban naciendo los primeros entes televisivos de los países de Europa Occidental. Detrás, se escondía y se sigue escondiendo la verdadera vocación del medio: el espectáculo, que supedita la función informativa y la pedagógica a la función espectacular. Al final, las tres funciones se reducen a una sola: entretener. Capturar la atención del espectador y obtener a cualquier precio su consenso: exagerando, reduciendo, transformando... Incluso banalizando.

La vocación espectacular de la información televisiva es tan fuerte que a veces termina imponiéndose al valor de actualidad que, por el contrario, constituye uno de los principales criterios de lo noticiable en los otros medios informativos¹⁴⁴. La información televisiva es, ante todo y sobre todo, una estructura y por ello, las marcas de su caracterización en cuanto género se sitúan sobre todo en la forma de la expresión. Ello explica que la del contenido sea más bien un criterio de organización y un presupuesto que un verdadero principio de producción del texto (aunque

(144) "En el periodismo televisado el concepto de urgencia está progresivamente siendo superado por el de la estructura formal adecuada, de tal manera que la información periodística es cada vez más entendida y valorada como un verdadero espectáculo" (Martínez Albertos, J. L. 1983:516).

llegue a incidir de modo notable en la compaginación de las noticias, sobre todo en TG1 y en TJ2).

Lo que diferencia a la información de los otros géneros televisivos es que la espectacularización a la que el medio somete al mensaje es, en este caso, espectacularización de lo real. La realidad en sí misma no es espectáculo. En primer lugar, porque es gradual; porque lo excepcional fluye de modo indisoluble entre la marea de lo cotidiano. En segundo lugar, porque es directa; porque se vive y no se contempla como si fuese un espectáculo. En la realidad, lo excepcional está tan ligado a lo cotidiano que a veces ni se distingue. Nada de lo que acontece existe en estado puro, desligado de lo que lo precede, de lo que lo sigue y de lo que le es simultáneo, y el individuo es, como el acontecimiento, una parte del acontecer en el que está insertado. Por el contrario, la realidad/signo de la imagen televisiva es metonímica y simbólica. Es metonímica porque se superpone a la normalidad cotidiana y termina anulándola, y es simbólica porque en vez de representar la realidad la sustituye:

como se dice hoy en día, dado que la palabra no es más que la cosa que designa, las palabras de una historia, al igual que las de un reportaje, evaporan de ellas mismas los hechos que narran¹⁴⁵.

(145) Morin, V. 1978:188.

Las noticias televisivas constituyen la "punta de iceberg" de las noticias de las agencias¹⁴⁶. Al proporcionar información sólo acerca de acontecimiento principal, cuyos detalles añade en función de las imágenes de que se disponga y del espacio que se le conceda, la noticia de la televisión fragmenta todavía más la realidad cotidiana de cuanto no lo haga la información de los otros medios, y se erige en su esencia y su emblema. La despedida del conductor de TDI, a la que ya hemos aludido: "Estas han sido algunas de las noticias más importantes de la jornada", se convierte en un ritual que se limita a señalar una de las condiciones más importantes del contrato genérico del telediario: su función de mediador entre la realidad más "importante" y más "actual" y el espectador. Por ello, y ahí reside sobre todo su carácter de espectáculo (en el sentido literal del término), es catártica. Y contra más lejana y más extraña a la cotidianidad, mucho mayor es su función catártica, porque como señala Baudrillard:

No deseamos nunca el acontecimiento sino su espectáculo; nunca las cosas, sino su signo¹⁴⁷.

(146) Van Dijk, T. A. 1984:266.

(147) Baudrillard, J. 1983:65.