

evolución la consideran poco pertinente respecto a la relación de intergenericidad que va dando origen a las mutaciones en los géneros, por lo que, en su opinión, los cambios podrían entenderse fácilmente examinando la relación de cada uno de dichos géneros con los otros. Según Fowler, los géneros mantienen diversos tipos de relaciones con los otros géneros (inclusión, combinación, inversión, contraste y jerarquización), lo que puede explicar la variedad de las manifestaciones textuales a partir de algunas pocas categorías, que cada época exalta o ignora, dando como resultado el predominio de algunos géneros sobre otros en cada nuevo período histórico:

Cada época parece contar con un repertorio relativamente reducido de géneros a los que los lectores y críticos pueden responder con entusiasmo. Y el repertorio disponible de sus escritores es, posiblemente, aún menor [...]. Además, cada época supone nuevas omisiones en el repertorio potencial. En sentido amplio, todos los géneros pueden haber existido en todas las épocas<sup>65</sup>.

La ventaja de una teoría como la de Fowler es que nos evita la tentación de acabar construyendo listas de taxonomías interminables con las que poder catalogar exhaustivamente los diversos tipos de genericidad, gracias a un análisis de la misma basado en unos pocos rasgos distintivos.

---

(65) Fowler, A. 1979:116.

Por el contrario, autores como Viëtor y Rolling (que sin embargo sostienen posiciones diametralmente opuestas entre ellos), rechazan, por distintas razones, la teoría evolucionista del género. Viëtor considera que la producción de textos de un mismo género se debe al peso de los modelos antiguos, a las tradiciones europeas y literarias consolidadas, así como a la continua voluntad de figuración de la sociedad, y no a características estructurales o intrínsecas del propio género<sup>66</sup>. Rolling, en cambio, examina el concepto de evolución en biología y afirma que no corresponde a lo que se entiende por evolución en los géneros. Para este autor, el concepto de evolución no es pertinente en una teoría literaria, cuyo interés radica en el significado y no en los procesos históricos<sup>67</sup>.

De cualquier modo, y sin despreciar el valor semiótico de la interpretación de Rolling ni las sugerencias de los demás autores, la propuesta de Jauss nos permite, al encontrar diversos niveles de genericidad en la genericidad, considerar de otro modo los postulados embarazosos como el del arquetipo o las taxonomías interminables, y abordar definitivamente el

---

(66) Viëtor, K. 1931: 33.

(67) Rolling, B. E. 1981:151. Todorov también señala, refiriéndose a la evolución de los géneros, que existe una gran diferencia entre los términos género y ejemplar según se apliquen a los seres naturales o a los textos: "En el primer caso la aparición de un nuevo tipo no modifica necesariamente las características de la especie" mientras que "cada obra modifica el conjunto de los posibles, cada nuevo ejemplo cambia la especie" (Todorov, T. 1970:10). En otro artículo, el autor afirma que "el éxito editorial y la atención de los críticos acaban convirtiendo la obra excepcional en una regla" (Todorov, T. 1987:33).

género sólo en cuanto instrumento útil de producción, que garantiza el éxito de la comunicación entre al autor y el receptor<sup>68</sup>. La ventaja de una definición textual de la genericidad reside en que:

permite fijar un criterio empírico, lo cual no es el caso de las teorías ontológicas en las que los géneros son por definición transcendentales a la textualidad y por ello mismo empíricamente inabordables<sup>69</sup>.

Como vamos a ver más adelante, los tres tipos de géneros que dan lugar al texto/noticia (géneros televisivos, géneros informativos y géneros de la noticia), requieren una triple adhesión del espectador. Los tres contratos que éste tiene que sancionar sucesivamente para poder realizar la lectura de la noticia del modo en el que la ha previsto el emisor (contrato con el macrogénero informativo, con el género telediario y con el microgénero noticia) garantizan, a través del itinerario de la manifestación discursiva, la funcionalidad del género y el éxito completo de la lectura.

---

(68) Todorov, inspirándose en los niveles de genericidad de Tomasevskij, cuya formulación acepta con reservas, defiende también la idea de que "los géneros existan a niveles de generalidad diferentes y que el contenido de tal noción se pueda definir a través del punto de vista elegido" (Todorov, T. 1970:9). Una consideración de este tipo ha sido fundamental en el estudio de los géneros, porque al negar la exhaustividad de las diferentes tipologías ha contribuido a desplazar el centro de atención hacia el estudio pragmático de los mismos. El texto de Tomasevskij que cita Todorov es "Thématique", 1925.

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

### 2.2.2. El contrato con el lector.

El texto es un proceso comunicativo a través del cual el destinatario descodifica y actualiza un conjunto de mensajes que el destinador ha "cifrado" gracias a las reglas de la genericidad, a los códigos culturales y expresivos del medio y del momento histórico en el que escribe. En estas páginas no tenemos intención de adentrarnos en una polémica acerca de la inmanencia del texto (el texto existe independientemente de su lectura) o de su potencialidad (el texto existe sólo en virtud de la lectura). Ni tampoco determinar la diferencia entre "sistema de reglas" y "sistema de códigos", que algunos autores consideran al parecer como dos cosas netamente separadas<sup>70</sup>, pero que en este contexto nos vamos a permitir usar como términos equivalentes, pues lo que nos interesa resaltar, sobre todo, es la idea de convecionalidad que encierran. Nuestro objetivo es, por lo tanto, poner de manifiesto que por medio del proceso de fruición del texto se reconstruye un proceso comunicativo en el que los dos polos del mismo, el destinador y el destinatario, se intercambian información, y que las marcas de la genericidad sirven

---

(70) Neale, por ejemplo, afirma que los géneros no pueden ser formas de codificación textual, sino sistemas de orientaciones, expectativas y convenciones que circulan entre la industria, el texto y el sujeto (Neale, S. 1980:19).



sobre todo para señalar el itinerario que sigue dicho proceso.

La comunicación interpersonal directa constituye el modelo comunicativo por excelencia, pero no el único. Las innumerables discusiones de los teóricos de la comunicación de masas, a partir de los años sesenta, en torno a la noción de feedback, parece que se han concluido definitivamente en nuestra década gracias a algunas aportaciones de la semiótica (y de la narratología), que rechaza el concepto restringido de feedback y propone en su lugar una gama más amplia de posibilidades de respuesta al mensaje que la estricta participación directa de la relación interpersonal.

La separación entre producción y recepción del mensaje, a causa de la ausencia de una situación de interacción real entre el emisor televisivo y sus espectadores, así como de la posibilidad de transmitir en diferido<sup>71</sup> que tiene la televisión se atenúan en la información televisiva acentuando, por el contrario, las marcas de género. Dichas marcas, diseminadas a lo largo del texto, hacen que los dos actantes de la comunicación confluyan en la adhesión al pacto con el

---

(71) Mancini, P. 1986:257.

género<sup>72</sup>, y aseguran el funcionamiento comunicativo del texto<sup>73</sup>.

A causa de todo ello, el contenido de los géneros televisivos puede incluso llegar a ser más bien secundario respecto a su caracterización formal, estructurada en torno a unos puntos de referencia fijos (los nudos textuales), que constituyen el lugar de encuentro en el texto del emisor y del espectador:

Se trata [por lo tanto] de puntos en los que se decide la orientación del discurso y en los que, al mismo tiempo, se revela el tipo de elecciones realizadas: constituyen verdaderos y propios centros de confluencia de una doble instancia, la del emisor y la del receptor, que ahí se revelan como perfectamente complementarias y pertenecientes a una única estrategia comunicativa<sup>74</sup>.

Los nudos textuales son los lugares del texto en los que se sitúan principalmente las marcas del género, y sirven como bisagra de la textualidad al uniformar narrativa y formalmente un discurso tan fragmentado como el del telediario, que debe su

---

(72) Es importante señalar que, como indican Paolo Fabbri y Aurelia Marcarino, el contrato cognitivo de los discursos-objetos postula un saber compartido que, en realidad, es una imposición de fuerza dentro de un discurso que genera un sistema complejo de expectativas (Fabbri, P. Marcarino, A. 1985). Así mismo, Genette subraya que el optimismo del término pacto genérico en relación "al rol del lector, que no ha firmado nada", pero admite que los índices que el autor coloca en el texto para especificar su propuesta implican la aceptación de la misma por parte del espectador, salvo pena de realizar una recepción errónea. Véase Genette, G. 1982:9, nota 4, y también Ryan, M. L. 1979:293.

(73) Partiendo de Ryan, Wolf entiende también por marcas del género lo que la autora llama "regularidades-ligadas-al-género": hábitos de percepción, importancia atribuida al programa, criterios de programación, etc. (Wolf, 1984:190), identificación que compartimos plenamente.

(74) De Berti, R. 1984:50. En realidad, el autor define lo que él llama nudos textuales en relación a la serialidad y no a la genericidad, pero creemos que se puede aplicar indistintamente a los dos ámbitos desde el momento en que consideramos que la serialidad es una configuración posterior del género.

inteligibilidad sobre todo a su extrema caracterización en cuanto género. En el telediario, los nudos textuales están formados sobre todo por lo que Genette llama paratexto<sup>75</sup>, que corresponde a la careta, el prólogo, los subtítulos de las distintas noticias, las estrategias utilizadas para unir una noticia a otra, etc.

El paratexto constituye el índice (el marco) del género telediario y el de los microgéneros de las diferentes noticias que lo componen, así como el lugar de la firma del contrato con el género<sup>76</sup> entre el emisor y el espectador. La función de los nudos textuales es también de tipo fáctico<sup>77</sup>, ya que se trata sobre todo de puntos de referencia para la fruición que, al configurar el formato del programa, permiten la identificación rápida y eficaz del texto mediante el contacto que establecen entre el emisor y el espectador, facilitando así la descodificación del mismo.

La careta constituye el nudo central y la marca del género, que diferencia explícitamente al telediario, en función de su contrato, del resto de la programación televisiva. La función de la careta se podría definir en los siguientes términos:

---

(75) Genette define el paratexto como el conjunto de elementos que rodean el texto propiamente dicho: título, subtítulo, intertítulos, introducción, prólogo, epílogo etc. (Genette, 6. 1982:9).

(76) Hasta el punto de que Wolf señala que "es posible que en el proceso de descodificación la atribución del género se funde en los primeros elementos que aparecen, es decir, tiempo y disposición en la programación, siglas, etc". (Wolf, 1984:193).

(77) En el sentido en el que define el término Jakobson. Véase Jakobson, R. 1960:217.

Como un videoclip o un spot, la careta vende un programa (y, cada vez con más frecuencia, al patrocinador), lanza una promesa y propone un contrato: para conseguirlo no duda en aprovechar el patrimonio acumulado por los videomakers y los art-directors en las zonas límite entre la música y la publicidad. Sujetas, de hecho, al mismo imperativo -realizar el máximo de persuasión espectacular y de información en el menor tiempo posible- vueltas a escribir por el squeeze-zoom y por el graphic computer, las imágenes y las fotos, se trate o no de fotos de archivo, desfilan: evocan a los espectadores potenciales (en relación a las distintas edades, horarios, profesiones etc), ofrecen un marco que encauza las espectativas y exhiben la señal más fuerte y convincente de todas, el Presentador<sup>78</sup>.

En los cuatro canales televisivos de los que nos ocupamos, la careta representa, en cuanto margen del texto (ya que aparece siempre al principio y al final del mismo), el tipo de contrato comunicativo que el emisor propone al espectador y determina, junto al resto de los elementos del paratexto, la definición y la estructura global del programa. A nivel temático, la utilización de la careta en cada telediario la convierte en el símbolo del mismo que, junto al sumario y mediante un efecto retórico (al funcionar como una sinécdoque), garantiza al espectador la "verdad" del telediario que delimita, gracias a la referencia sistemática al contrato con el género. A nivel estructural, en cambio, la careta se convierte en uno de los elementos que determinan el ritmo del programa.

En este sentido, los canales televisivos analizados nos ofrecen cuatro modelos diferentes que,

---

(78) Barlozzetti, G. 1986:228-229.

sin embargo y ajustándose de modo coherente al tipo de texto específico al que caracterizan, utilizan la careta con el fin de alcanzar el mismo tipo de objetivos.

TG1 es el único programa que repite habitualmente el sumario del principio al final del mismo<sup>79</sup>, utilizando la careta, además de para delimitarlo, para separar las noticias que componen dicho sumario. Una presentación de este tipo produce un gran efecto de dinamismo y, como en las series de ficción, facilita al espectador ocasional una fruición más cómoda del texto. Pero, al subrayar a machamartillo el sumario, le propone más bien un verdadero resumen del programa, reforzado por los subtítulos que concentran en unos pocos items el contenido de cada noticia, que una simple guía a partir de la que éste podría encauzar su percepción selectiva. Resumen que el propio conductor subraya en los siguientes términos:

Estamos en el epílogo. Vamos a ver las noticias principales (telediario del 20/5).

Una prueba de ello es que, a diferencia de cuanto ocurrirá en otros canales, las noticias del sumario siguen el mismo orden que en el texto y la

---

(79) Excepto cuando acorta la edición. En el período analizado ocurre dos veces, a causa de la retransmisión en directo de los partidos de fútbol los días 10 y 17/5.

primera noticia de dicho sumario es siempre la que abre la edición. Así mismo, la presentación del telediario de RAI 1 prefigura ya y representa un texto excesivamente fragmentado, que sólo puede adquirir una cierta homogeneidad por medio de la presencia casi continua del conductor. El conductor de TG1 también aparece encuadrado junto a las noticias del sumario del final del programa, salvo en algunas ocasiones como, por ejemplo, en la edición del 19/5, en la que dicho conductor lee directamente el sumario sin imágenes, o en los casos en los que no hay sumario (cuando se reduce la duración del programa).

Por ello, en TG1 la imagen acaba dependiendo casi completamente del texto oral, y la autoridad de la palabra del conductor (avalada por la presencia constante de una fotografía a su derecha cuando lee las noticias) y de los periodistas/delegados del conductor (como veremos en el apartado 4.2.2, a veces los propios cronistas presentan a los otros periodistas), hace que no sean tan necesarios los otros elementos del paratexto, como la identificación de personajes, espacios, acciones etc., que en TG1 se llevan a cabo más bien esporádicamente. En concreto, los únicos personajes identificados, además de los periodistas, cuyo nombre aparece siempre en subtítulos al principio del servicio que presentan, son los grandes nombres políticos, financieros etc., de los que además figura

rigurosamente, junto al nombre y apellido, el rol actancial ("Presidente del Consejo de Ministros", "Secretario de PCI" etc.), pero solamente en aquellas ocasiones en las que dichos personajes realizan declaraciones.

En el período analizado sólo unos pocos personajes "menores", que figuran con su voz en algunos de los reportajes de la segunda parte del programa, estarán identificados también con nombres y apellidos. Todo ello determina que la figura del conductor (y la de unos pocos cronistas, de los que trataremos en el apartado 4.2.2.) emerja, más que como protagonista por excelencia, como un verdadero demiurgo, una de cuyas principales funciones es dotar al texto de la coherencia que difícilmente podría poseer por sí mismo.

Los distintos sistemas de referencias dentro y fuera del texto constituyen las estrategias más frecuentes con las que el conductor de TG1 intenta organizarlo y dotarlo de una cierta unidad, en relación a la memoria del mismo que la continuidad de las noticias va construyendo. A grandes líneas, las referencias de unas noticias a otras del telediario italiano podrían clasificarse en tres grupos diferentes:

- 1) Las referencias internas como, por ejemplo, cuando el 11/5 el conductor introduce la noticia número 9 del modo siguiente: "Hemos abierto el [tele]diario

con el congreso del Partido Republicano". Noticia que a su vez había sido mencionada al final de la noticia de apertura en estos términos:

Si podemos, durante el telediario les ofreceremos entrevistas con los líderes [de los partidos] que, como hemos visto, han asistido en masa al congreso del Partido Republicano.

2) Las referencias externas mediante las que se le remite al espectador a telediarios anteriores, como el 11/5, que relaciona la tercera noticia sobre la coordinación de las competencias de los magistrados con el caso de la "pequeña Serena", del que el espectador habitual del telediario ya sabía prácticamente todo<sup>80</sup>, sin necesidad de que se le repita de nuevo:

También ha sido aplazada para el miércoles la discusión que estaba prevista para hoy en relación al problema de las críticas; de la legitimidad de las críticas a las sentencias de los magistrados, problema suscitado después del caso tan discutido de la pequeña Serena.

3) La continuidad forzada de las noticias mediante isotopías de carácter vago y construidas ad hoc, que pueden ser modificadas en cada telediario ("Y pasamos a Oriente Medio", el 8/5 para relacionar una noticia de Bolivia con otra sobre el Líbano, que a su

---

(80) Se trata de una niña cuyos padres adoptivos perdieron su custodia al descubrirse que la habían traído clandestinamente de Filipinas, y sobre cuyo problema TGI había ofrecido amplios servicios.



vez hace como si se uniera necesariamente a la de Polonia por el mero hecho de que el conductor especifique: "De Oriente Medio a Polonia"). Hay que señalar que, en cualquier caso, es muy extraño que el conductor de TG1 pase de una noticia a otra sin realizar ningún tipo de referencia a las anteriores.

Del mismo modo, el periodista que aparece en algunas de las noticias de TG1 (casi siempre por lo que se refiere a los cronistas de política interior, y con mucha menos frecuencia que en los otros canales si se trata de corresponsales, enviados especiales o periodistas en general) asume también -pero provisionalmente- y en cuanto delegado del enunciador a través del conductor, el punto de referencia del género, sobre todo en las noticias que se introducen directamente sin la intervención del demiurgo/conductor (modalidad prácticamente inexistente en el resto de los entes analizados), o en las que el autor de una noticia presenta la siguiente.

En consecuencia, el uso reiterado del chromakey<sup>81</sup>, con el fin de situar al periodista - también de modo simbólico- en un espacio de referencia, es otra de las estrategias más frecuentes de TG1, telediario que acaba siendo el menos específicamente

---

(81) El Chromakey se basa en la posibilidad de excluir una determinada tonalidad de color de las filmaciones, lo que permite que las imágenes sometidas a dicho procedimiento puedan perder sus contornos de modo que otras imágenes puedan ser incluidas en las primeras como si formasen parte de la misma escena. Este procedimiento se usa sobre todo para introducir al periodista en un escenario del que no formaba parte.

televisivo de todos los que examinamos (pero el que está más rigurosamente codificado), hasta el punto de que en algunos días del periodo del que nos ocupamos llega a ofrecer hasta ocho noticias sin imágenes (por ejemplo, el 12/5 y el 16/5).

La careta también tiene una clara vocación de genericidad en TD1, a pesar de que el telediario español (junto al de la BBC) sea tan diferente al de RAI 1. Al tratarse del informativo con mayor afán pedagógico de los cuatro, TD1 construye las marcas de identificación de la definición del género sobre las que se basa de un modo mucho más enfático que los otros canales, por lo que se puede reducir a la figura del conductor casi a un mero elemento estructural. Su función sería, por lo tanto, asegurar la continuidad del telediario serial mediante la reiteración de su presencia, como los personajes principales de las series.

La careta de TD1 aparece además dos veces a lo largo del programa, y separa generalmente bloques temáticos diferentes. En ambas ocasiones introduce un plano general de la escena del estudio (en el que podemos ver a los dos conductores), repitiendo, por lo tanto, el comienzo del telediario. Ello constituye una llamada explícita a la memoria del espectador desde el momento en que, como decíamos, éste identifica

necesariamente la careta del programa con el tipo de contrato que "firma".

El telediario español es el único que no tiene sumario al principio, lo que le impide al espectador activar su memoria selectiva global desde el comienzo pero, como contrapartida, le ofrece la posibilidad de una fruición más relajada e incluso menos atenta, en virtud del relieve que adquiere el resto del paratexto (encaminado no sólo a completar las noticias, sino sobre todo a encauzar la memoria selectiva del espectador), así como de la posibilidad, al final del programa, de volver a ver las "principales" noticias del día. El esfuerzo por coordinar las imágenes con la voz en off del conductor o del periodista, unido al modo de subrayar el referente que TD1 lleva a cabo continuamente en el paratexto, al señalar mediante subtítulos el lugar ("Madrid"), el tiempo, ("esta mañana"), la acción ("rueda de prensa") e incluso la descripción de la imagen ("material incautado"), hace que tampoco este telediario sea específicamente televisivo en el sentido más literal del término, a pesar de que paradójicamente se sitúe en las antípodas del telediario de RAI 1.

Por eso, con el sumario del final, y a pesar del constante "Estas han sido algunas de las noticias más importantes de la jornada ..." con el que el conductor da por terminado el programa, no se intenta

sólo inducir al espectador a aprehender una "realidad" que se superpondría así a las otras (función que desempeña el sumario del principio de TG1 y TJ2), sino más bien soldar la memoria global de cada noticia en relación a la serie completa. En consecuencia, generalmente se seleccionan para el sumario noticias que han sido tratadas en días anteriores o de las que se da por descontada su continuidad en los días sucesivos, y que en dicho sumario no aparecen en el mismo orden con el que han ido sucediéndose en el texto.

La careta de BBCN1 que, como la de la RAI 1, separa también el sumario del texto, pero no las distintas noticias del sumario entre sí, no se propone, sin embargo, al separar sumario y texto, presentar este último como la ampliación de lo que ofrece el sumario, desde el momento en que el de BBCN1 está compuesto casi siempre sólo por dos noticias (y a veces incluso por una).

A pesar del "Good evening" con el que el conductor empieza la primera noticia, aunque ya haya establecido el primer contacto con el espectador al prestar su voz en off a las imágenes del sumario (que en BCN1 aparecen sin subtítulos), el sumario del telediario inglés se utiliza simplemente para anticipar algunos de los items más importantes, estableciendo la línea que caracteriza al texto de este programa, en el

que se tiende siempre a convencer mediante el hecho de mostrar todo, y no de insinuarlo o simplemente de decirlo. Estrategia que, mediante el uso de una analepsis<sup>82</sup> en la despedida del programa, sirve también a BBCN1 para soldar la memoria del algunas noticias en relación a la serie, ya que el telediario acaba generalmente con un breve resumen de la noticia que ha abierto la edición. Veamos dos ejemplos:

Y de nuevo la noticia más importante de esta noche: el Comité Ejecutivo Nacional del Partido Laborista se ha reunido para discutir los [diferentes] puntos de vista de la política de los partidos. Los líderes del Partido han propuesto mantener las armas nucleares británicas pero no usarlas nunca, ni mucho menos utilizarlas para amenazar. Desde el telediario de las nueve, buenas noches (edición del 10/5).

Y de nuevo, la noticia más importante: El Presidente Gorbachov ha llegado hoy a China para [realizar] la primera visita de un líder ruso en treinta años. Y esto ha sido todo por hoy en el telediario de las nueve (edición del 15/5).

Notemos que, de modo consecuente con cuanto acabamos de exponer, BBCN1 no aplica nunca la calificación de "noticias más importantes" a los acontecimientos producidos (al contrario de cuanto hacía TG1), sino que la escala de importancia se establece sólo y explícitamente respecto a las noticias de la propia edición, como ocurría en TD1.

---

(82) De esta figura retórica hablaremos en 5.2.2.

Al igual que en TDi, el conductor de BBCN1 sirve más bien para contribuir a formar el ritmo del texto que para consolidar el contrato con el espectador (aunque constituya también el punto de unión de la firma del contrato y la guía para identificar el programa con el mismo), delegando dicha tarea a la imagen que nos transporta directamente al lugar de los hechos, a las referencias que proporciona el uso frecuente de subtítulos, a las declaraciones que dotan de una gran movilidad al punto de vista y a la presencia constante de los otros periodistas en cada noticia.

Del mismo modo en que se prescinde de los nexos explícitos entre una noticia y otra, en BBCN1 es muy extraño que el conductor añada informaciones o comente la noticia que acabamos de presenciar. La vuelta a la noticia anterior desde el estudio se realiza solamente cuando se considera estrictamente necesario puntualizar algún detalle en relación a la noticia que apenas se ha emitido. Por ejemplo, en la noticia número cuatro del 10/5 (la desaparición de un juez), el conductor señala la existencia de un error en el telediario de las seis en relación a la fotografía de dicho juez, después de que la cámara en el estudio lo enfocara de nuevo (tras la fotografía del juez que cubría la pantalla mientras la voz en off del conductor refería los hechos):

A las seis cometimos un error. Nos equivocamos con la fotografía del juez.

Excepcionalmente, el comentario al final de la noticia -siempre brevísimo- puede servir para valorizar dicha noticia, por ejemplo, subrayando la actualidad de las imágenes:

El presidente Bush hablando hace escasos minutos (fin de la edición del 11/5).

El telediario francés es el que presenta más variedad respecto a los canales que hemos analizado, tanto en la construcción como en la compaginación de las diferentes ediciones, utiliza también la careta del programa al principio y al final del mismo. Pero con frecuencia introduce en el interior del telediario bloques temáticos que tienen prácticamente la forma de un sumario, con una careta propia que se intercala entre las diferentes noticias del bloque ("Monde", que comprende tres o cuatro noticias breves del extranjero). Otras veces se trata de modo aún más claro de simples bloques estructurales ("En bref", cuyo único parámetro común a todas las noticias es su corta duración).

El sumario de TJ2 presenta dos formas diferentes: puede estar compuesto por imágenes y

subtítulos, que el conductor presenta con voz en off, como en el telediario de RAI 1, o bien aparece un plano general del estudio con el conductor que lee directamente los resúmenes de algunas de las noticias que van a ser tratadas y los subtítulos que ponen de relieve los items más importantes. El uso de dichos subtítulos en ambos casos nos indica que el telediario tiende a estructurar de un modo determinado la memoria selectiva del espectador (como en RAI 1), al facilitarle concretamente los principales items temáticos. Pero la ausencia de la careta entre el sumario y el texto le atribuye más bien un papel de guía del espectador (como el del final del sumario de TD1) que no la función de destacar dichas noticias respecto al resto, por lo que el orden del sumario tampoco coincidirá a menudo con el del texto.

El cambio frecuente del conductor (cuatro diferentes en las dos semanas analizadas), la variedad de los géneros temáticos y estructurales utilizados y la amplia galería de protagonistas del acontecimiento que circula en TJ2 (contrariamente a la figura del periodista, que pocas veces aparecerá en la pantalla) obligan al telediario francés a apoyar también una buena parte de la codificación en los elementos paratextuales. Elementos que, como en TD1, resultan fundamentales a la hora de codificar el texto, a la vez que diseñan el trayecto del espectador.



La novedad respecto a los otros tres canales radica en que TJ2 especifica con frecuencia, además de los elementos de referencia a los que ya nos hemos referido en TD1 (lugar, fecha, "Directo", "Archivo" etc.), incluso el medio técnico de producción de las imágenes ("Video móvil", por ejemplo, en las noticias 9 y 12 del 9 y del 20/5 respectivamente) o lo que el propio telediario define como "Medios de transmisión" (France Telecom, por ejemplo, en la noticia número 14 del 11/2).

A partir de los gráficos que presentamos a continuación podemos hacernos ya una idea de cómo se organiza la estructura en cada uno de los cuatro modelos informativos elegidos, en función de los diferentes tipos de recursos formales utilizados para poder insertar las diferentes noticias en el programa<sup>83</sup>.

En relación a los citados gráficos, así como a todos los que irán apareciendo a lo largo de la tesis, es preciso señalar que han sido contruidos en base a los mismos parámetros, de modo que puedan resultar significativos a simple vista si se comparan unos con otros. Los números de línea horizontal representan siempre los catorce telediarios que hemos analizado,

---

(83) A la hora de interpretar todos los gráficos que acompañan este trabajo es preciso tener en cuenta que el menor número posible de noticias de BBCN1 los días 9 y 10/5 corresponde a la huelga parcial del personal de la BBC, mientras que AI 1 redujo prácticamente a la mitad las ediciones del 10 y del 17/5 a causa de los partidos de fútbol que retransmitió en directo.

mientras que los de la vertical se refieren a la cantidad de noticias aparecidas<sup>84</sup>. Por lo tanto, cada una de las categorías que representen los gráficos aparecerá señalada tanto en los días concretos en los que figura como en las noticias, ordenadas siempre ordenadas siempre en relación al lugar que ocupan respecto al resto de las noticias de cada telediario (en el eje vertical).

Los números romanos representan la categoría que se analiza, mientras que las letras mayúsculas se refieren al canal (A = TD1, B = TD1, C = BCN1 y D = TJ2). Por lo tanto, cada categoría aparecerá representada siempre en cuatro gráficos distintos (uno por cada canal), excepto en los casos en los que una determinada modalidad no figure en alguno de los canales en cuestión.

---

(84) El valor extremo es 28 porque el mayor número de noticias que se registra en el período analizado es 27.

GRAFICO I A

La estructura de los géneros - TG1  
SIN CONDUCTOR

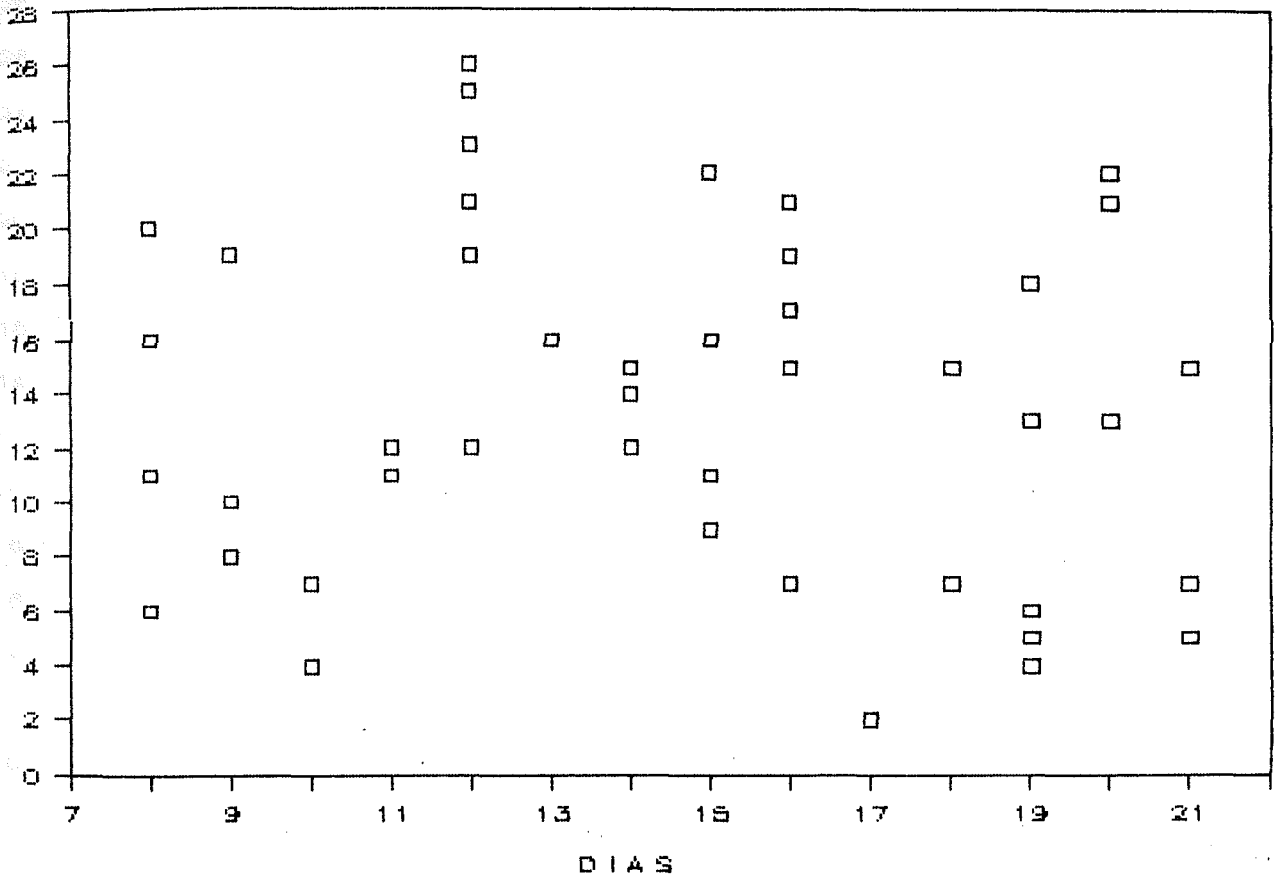


GRAFICO I B

La estructura del los géneros — TD1  
SIN CONDUCTOR

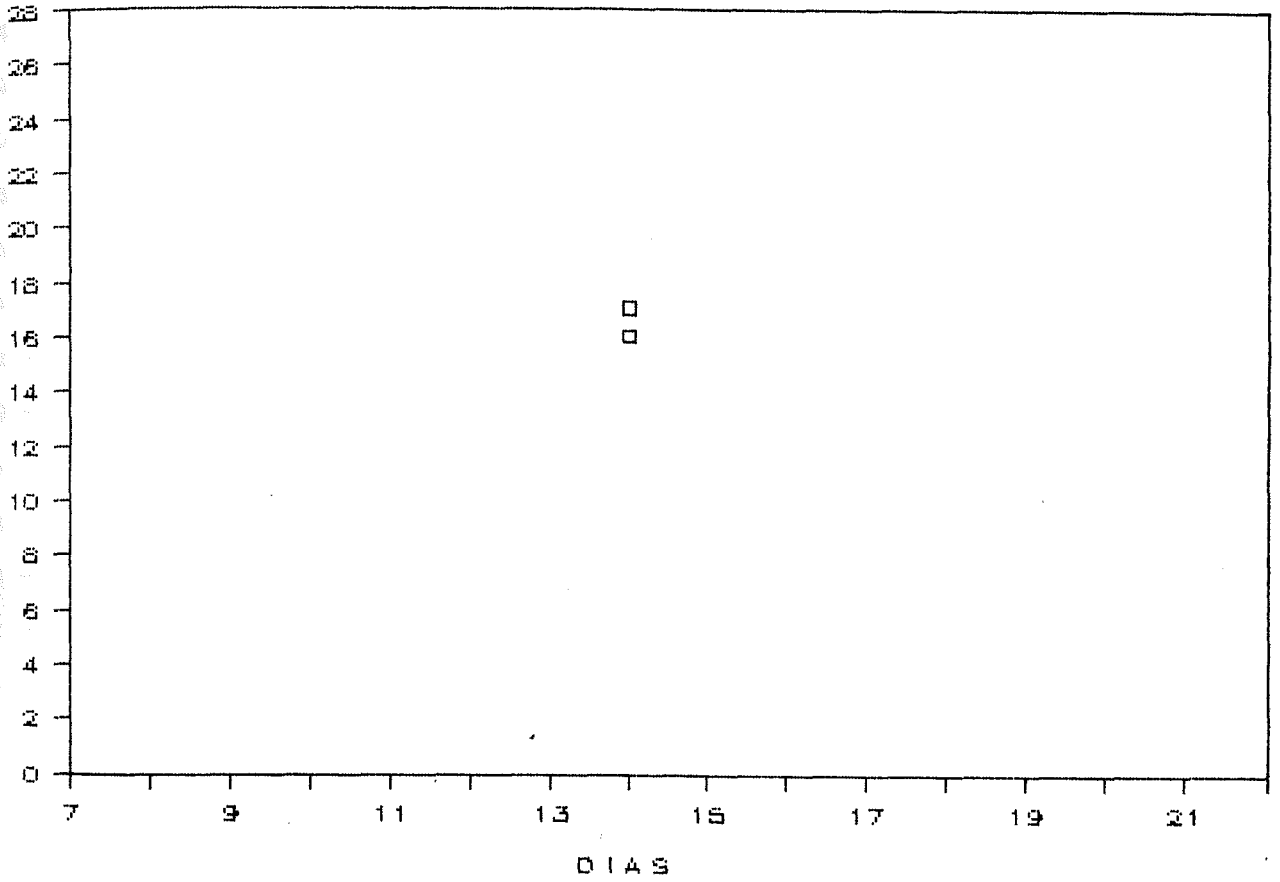


GRAFICO I C

# La estructura de los géneros – BBCN1

SIN CONDUCTOR

