

En relación a los gráficos I, II, II, IV y V (que representan todas las noticias sin intervención de informadores distintos del conductor), en los gráficos X, XI y XII se puede observar que el telediario construye sus índices formales de genericidad mediante la especificación de dichos servicios. De ese modo, se los propone al espectador en calidad de etiquetas, con lo que le facilita tanto la identificación como la descodificación de cada uno de ellos. Las categorías que cada uno de los cuatro canales analizados utiliza sistemáticamente son las siguientes:

- TGI: servicio, corresponsal y enviado especial (estos dos últimos casos equivalen en la terminología sociológica a reportaje o ilustración filmada). Cuando sólo se presenta el nombre del periodista, sin especificar el tipo de servicio que realiza, se trata casi siempre de la reconstrucción de los hechos a partir de las imágenes de las agencias.

- TD1: corresponsal y enviado especial. En todos los otros casos aparece solamente el nombre del autor, sin que se especifique nunca el tipo de servicio que realiza.

- BBCN1: corresponsal, enviado especial y reportaje. En BBCN1 todos los servicios aparecen adscritos específicamente a una de estas tres

denominaciones, como consecuencia de la elevada especialización del trabajo de este canal

- TJ2: el reportaje y el comentario son los dos nombres que reciben los servicios de TJ2, entendiendo por reportaje el trabajo realizado utilizando material original del propio canal, y por comentario la organización narrativa (la conversión en noticia) del material procedente de las agencias.

Como se puede apreciar en el gráfico X, la presentación del servicio se realiza normalmente a través del uso de subtítulos en los cuatro canales. En TD1 aparece siempre sobreimpreso el nombre del autor del servicio, a menos que se trate de un servicio redaccional. Pero la calificación del periodista se especifica siempre sólo si se trata de un enviado especial y, algunas veces, también en el caso de los corresponsales. En ambos casos, el título enviado o corresponsal se señala al lado del nombre del autor.

Por el contrario, TD1 no utiliza etiquetas de género en relación al servicio que presenta, pero, cuando se trata de corresponsales o de enviados especiales, coloca siempre, junto al nombre del autor, el lugar. En cambio en BBC1 y en TJ2, el nombre del periodista es inseparable del tipo de servicio o de su estatus profesional siempre que aparece en la pantalla ("Corresponsal de Asuntos Exteriores", "Jefe de Asuntos

Exteriores" etc., en BBCN1 y "reportaje" o "comentario" en TJ2).

Como también podemos observar, falta el gráfico XI de TD1, debido a que el conductor de este canal no presenta nunca al periodista ni tampoco el género. Por el contrario TJ2 lo especifica normalmente, de modo consecuente con la exhibición continua del dialoguismo que el conductor de este canal lleva a cabo continuamente con el resto de quienes contribuyen a formar el programa (como veremos en 4.2.2). En TG1 y BBCN1 el conductor presenta al autor de la noticia sólo en contadas ocasiones (gráficos XIA y XIC), lo que nos lleva a pensar que se trata más bien de una iniciativa personal del propio conductor que de una verdadera modalidad de compaginación.

La sistematicidad con la que se lleva a cabo la presentación del autor y del género por medio de los subtítulos, constituye una verdadera invariante estructural en cada uno de los cuatro modelos, mientras que la presentación que realiza el conductor de TJ2 sería solamente una invariante temática de este canal. Al igual que la identificación de sí mismo que realiza el corresponsal en el extranjero o el enviado especial de BBCN ("Keith Graves, BBC News" etc.), único caso entre los canales que analizamos (gráfico XIIC).

De todas formas, y en relación a la interpretación de los gráficos mencionados, lo más

importante es que, tanto si se trata de invariantes estructurales como de invariantes temáticas, la recurrencia de la definición de los propios servicios constituye, junto a la personificación de los periodistas, el soporte sobre el que se va construyendo la continuidad de la serie. Continuidad que, junto a las demás invariantes estructurales (las declaraciones, la utilización sistemática de recursos informáticos, los nudos textuales etc.) y temáticas (los géneros del contenido, la repetición de espacios y de personajes etc.), permite que cada texto sea sólo un ejemplo bien logrado de la ejecución de un contrato que garantiza el éxito seguro de la comunicación, con tal de que no se alteren las condiciones fundamentales del mismo. Un contrato capaz de acoger, en última instancia, cualquier tipo de modalidad que no sea contradictoria con el resto de sus cláusulas.

La garantía de veracidad que ofrece el conductor/delegado de TG1 atenúa, de ese modo, la importancia de la imagen en cuanto prueba. Esa es la razón principal por la que, en el telediario italiano, el número de noticias sin imágenes sea exorbitante respecto al de los otros tres canales, los cuales recurren a la noticia hablada sólo si la tempestividad y la importancia que se le atribuye lo justifican. Así mismo, la viñeta con la fotografía que aparece a la derecha del conductor del telediario de RAI 1 es más

bien, y en cuanto referente, una pauta de lectura (característica estructural del macrogénero telediario) que una prueba de la veracidad de cada noticia concreta.

Del mismo modo, otro de los géneros que mejor caracterizan a TGI es, como decíamos, la crónica. La crónica de TGI cuenta con algunas secciones fijas, como la parlamentaria, en la que el corresponsal de Montecitorio (Victorio Orefice o Francesco Pionati) comenta los "hechos" de Gobierno, sin otro certificado de veracidad a menudo que su propia presencia (insertada en una diapositiva del interior del edificio mediante el cromakey) recurriendo a las filmaciones sólo cuando la longitud de la noticia + la novedad de las imágenes lo aconsejen.

Además de estas dos modalidades, que cubren cada día una parte parte del espacio del telediario de RAI 1, entre las noticias filmadas dicho telediario demuestra una clara preferencia por lo que estamos llamando servicio. El menor espacio que TGI concede a las declaraciones y a la aparición del periodista en relación a los otros tres canales, le permite eludir con frecuencia la correspondencia entre imagen y texto hablado, lo que se traduce inevitablemente en un uso metonímico abundante de la imagen aún mayor que en los otros entes. Por ello, la imagen resulta siempre comprimida respecto al texto oral, que inevitablemente

tiene que suplir las carencias de un paratexto tan exiguo.

La utilización de la metonimia es consecuente, por otra parte, con el carácter predominantemente simbólico de todos los elementos de un programa en el que lo que se cuenta acaba siendo casi siempre más importante que lo que se ve. Al menos por lo que se refiere a la atribución de significado, pero no en relación a la caracterización del dicho programa, dinámico, bastante bien compaginado y coherente con sus principios después de todo.

La ilustración filmada es también otro género idóneo a la elección estilística de TGI y se usa con frecuencia en noticias de las que, como las de la Mafia, tienen una larga historia en telediarios anteriores pero no se dispone muchas veces de imágenes actuales. La investigación también es bastante frecuente en la última parte del telediario. Casi siempre se trata de noticias culturales o científicas que al no poner en juego, contrariamente a los grandes temas políticos, los valores de verdad del género, permiten que la instancia de la enunciación se mantenga aquí entre bastidores y que la profusión de imágenes externas, a las que en este caso tiende a adaptarse el comentario, compense la abundancia de imágenes de estudio en las otras noticias. De igual modo, las entrevistas -que TGI considera como los pilares de la

objetividad y de la veracidad- se especifican siempre, mediante la enunciación del conductor o mediante la impresión en subtítulos al presentar al periodista ("Entrevistas [realizadas] por") como, por ejemplo, en la primera noticia del 13/5.

En los otros tres canales, por el contrario, los grandes géneros son sobre todo la investigación, género idóneo para integrar el servicio con todos los elementos que, sobre todo en BBCN1 y TD1, generalmente forman parte de la noticia (declaraciones, presencia del periodista etc.). Los servicios de los corresponsales y de los enviados especiales de estos dos canales constituyen a menudo verdaderos reportajes, en los que las imágenes filmadas por los equipos del canal y el trabajo del periodista en el lugar de los hechos se integran con frecuencia con las filmaciones de Eurovisión y con el trabajo de otros periodistas de la redacción. A veces, podemos oír más de una voz en off comentando las imágenes lo que, junto a la palabra de los protagonistas produce un efecto dialógico en el que la multiplicación de los puntos de vista y la variedad del material ponen de relieve la existencia de una información más completa, y de una instancia de la enunciación menos omnipotente.

Quizás sea TJ2, también en este caso, el ejemplo de paso intermedio entre el telediario "de estudio" de RAI 1 y la búsqueda del acontecimiento en

el lugar donde se genera del telediario inglés. T2 intercala a menudo noticias cortas entre los grandes géneros, a las que el conductor presta su voz y, con mucha menos frecuencia, su propia imagen, además de los bloques "Monde" y "En Bref" a los que ya nos hemos referido. En el caso de la sección que hemos llamado "Viajes" tenemos un buen ejemplo -único en el conjunto analizado- de información que se genera a partir del soporte sobre el que se construye. Los reportajes de la Antártida y de la isla de San Barthelamy han sido provocados y hechos a medida para ilustrar, a través del valor que adquieren en el interior del telediario, la política de un canal para el que ofrecer espectáculo es el modo más seguro de competir con el resto de los canales televisivos franceses.

BBCN1 es el canal que más personaliza la información, en el sentido de que la presencia recurrente del autor de la noticia en la pantalla refleja el objetivo del ente de construir una información propia en el que el soporte externo (las imágenes de Eurovisión, los despachos de las agencias etc.) parecen constituir más bien un parámetro de referencia de lo noticiable (es preciso señalar que las imágenes que coinciden con las de los otros entes son siempre o muy espectaculares o muy importantes como, por ejemplo, los choques entre manifestantes y policía en Panamá). En cualquier caso, BBCN1 tiende a separar

el propio material del de las agencias siempre que puede y, como veremos en 4.2.2, es frecuente que las filmaciones de las agencias aparezan en la primera parte de la noticia junto a la voz en off del conductor, para dar paso a continuación a la noticia que el periodista realiza con el material del canal o, al menos, con la mayor cantidad posible de imágenes filmadas por el equipo de la BBC.

TD1 recurre de mejor grado que BBCN1 al material externo, pero subraya siempre su participación directa mediante la presencia del periodista y el uso continuo de la imagen con una mayor vocación deíctica. Mediante el lenguaje/imagen (los subtítulos que especifican el tiempo y el lugar) TD1 dota a la capacidad de la cámara "de haber estado ahí" del valor de cambio necesario en relación a la inexpresividad de algunas imágenes que, en resumidas cuentas, del acontecimiento han captado solamente sus huellas.

2.6. Genericidad y serialidad.

Como se puede observar mediante la comparación de los diferentes modos de definir los géneros de las noticias que hemos examinado, al contrario que las clasificaciones de carácter semántico, las tipologías formales presentan pocas variaciones unas respecto a las otras, debido a la homogeneidad del punto de vista que adoptan (la estructura de la noticia). Pero, como en el caso anterior, sirven para analizar sólo algunos aspectos de la noticia. Sin embargo, la heterogeneidad tanto de las clasificaciones en sí como de los objetivos que persiguen puede encontrar, gracias al carácter complementario que unas y otros poseen, una articulación de conjunto que no tenga que desembocar inevitablemente en una escala jerárquica.

El panorama de las teorías de los géneros de las que hemos tratado en el segundo apartado, nos ha servido para determinar las premisas teóricas y los instrumentos metodológicos que consideramos más apropiados para analizar la genericidad de las noticias televisivas. Pero también para darnos cuenta de que la complejidad del fenómeno que llamamos "género" no sólo justifica la proliferación de las clasificaciones, sino que, además, permite que cada una encuentre el espacio

que le corresponde en el análisis del mismo. Como ya hemos visto antes, el género noticia es en los telediarios, más que un género propiamente dicho, un grado inferior de genericidad, que aparece como un subgénero respecto a la información y a la televisión. Por ello, para llegar a clasificar los géneros de la noticia hay que atravesar previamente dos niveles diferentes de genericidad:

1) Los géneros del medio televisivo, que se distinguen unos de otros en función del tipo de audiencia que tendrían que tener. Este tipo de clasificación de los géneros, heredero de la dicotomía platónica "narración vs imitación", se realiza en el primer grado de genericidad, porque utiliza categorías generales que permiten distinguir lo que los críticos literarios llaman grandes géneros, y que a partir de la división de Frye se ha convertido en el criterio de base de todo tipo de clasificación genérica¹⁸⁸. De entre todas las clasificaciones que se han propuesto preferimos la del grupo de Airenti, que divide los géneros televisivos en: narrativo, espectáculo, informativo y participativo¹⁸⁹.

2) Los géneros informativos de la televisión, que la investigación de los citados autores clasifica en relación a la periodicidad y al tipo de servicio que

(188) Frye, N. 1969:330-332.

(189) Airenti, G. (ed altri), 1984:58.

proponen en: telediario, entrevista, documental y servicios especiales del telediario. El telediario contiene, a su vez, todas las posibles clasificaciones de las noticias.

Lo que nos interesa subrayar sobre todo es que en los tres niveles de genericidad se establecen respectivamente los tres tipos de contrato que hemos definido anteriormente, el contrato implícito, el contrato fiduciario y el contrato genérico. La correspondencia entre niveles de genericidad y contratos justifica tanto la diversidad de los instrumentos utilizados en cada caso cuanto la relativa importancia de cada uno de los niveles del texto, en razón del nivel de genericidad en torno al cual se centre el análisis. Ello nos permite conciliar los diversos enfoques de las clasificaciones de los géneros y determinar los instrumentos pertinentes en cada caso, que podríamos distribuir del modo siguiente:

1) En el análisis de los géneros televisivos se estudiaría el proceso comunicativo y, por lo tanto, el sistema de códigos y los modos de interrelación entre el emisor y el espectador.

2) El análisis de los géneros informativos se tendría que centrar principalmente en torno a las reglas semánticas, a la configuración textual de los valores de verdad que se ponen en juego en el texto y a la construcción del efecto de realidad.

3) El análisis de los géneros de la noticia se basará fundamentalmente en la configuración formal del texto y en el análisis de su estructura.

En los capítulos tres y cuatro vamos a ir examinando respectivamente los dos planos de la configuración genérica del texto/noticia y del macrotexto/telediario (el del contenido y el de la expresión), para tratar de ver en qué modo y por qué se va conformando el texto en cuanto serie en función de sus características en cuanto género. Tanto en relación a la configuración textual que adopta como al proceso de producción que genera dicha serie.

3.- EL NIVEL SEMANTICO DE LA NOTICIA.

Una vez que hemos examinado la genericidad del texto serial, en función de su relación con otros textos y de la codificación del mismo, en este capítulo y en el siguiente vamos a ver de qué modo se construye la serialidad en los dos planos del texto.

Por lo que se refiere al contenido cabe decir que su interpretación -en un género como el informativo- es inseparable de los principios y de los postulados que sustentan el trabajo periodístico. La especialización del trabajo, que determina la falta de homogeneidad del producto final, el papel que juega el sistema informativo en el interior del sistema social y, sobre todo, en relación al sistema político, así como la progresiva consolidación de determinados modelos narrativos, han visto en la estructura de la serie el vehículo idóneo para integrar al sistema político dentro del sistema social mediante la reiteración de determinados valores que remiten al espectador a un mundo del que el sistema político se proclama artífice y árbitro.

Sin embargo, la importancia relativa del contenido respecto a la solidez de los arquetipos que lo representan (como se ha puesto en evidencia en el capítulo anterior), nos ha llevado a analizar la estructura narrativa (en cuanto discurso) en el capítulo cuarto, a través de los dos ejes en torno a los que se articula: los personajes y el espacio. En este capítulo, por lo tanto, más que del texto vamos a tratar del proceso: de los valores que definen lo noticiable y del rol que desempeña socialmente el sistema informativo.

Para ello, consideramos necesario repasar brevemente algunas de las teorías de la comunicación que prepararon conceptualmente el camino a la necesidad de la repetición en cuanto material narrativo (medio) a través del que el sistema informativo lleva a cabo sus objetivos. La hipótesis de la tematización y la estructura del sistema informativo constituye, por lo tanto, pasajes obligatorios para comprender la estabilidad del modelo informativo (el telediario) y su capacidad sin par de afrontar la diversidad para convertirla en homogeneidad y poder garantizar así la retroalimentación y la capacidad de autogeneración de los pilares fundamentales del sistema social.

Es superfluo señalar que no nos hemos propuesto interpretar las teorías de la comunicación que mencionamos a través de una nueva luz. Por el contrario, son dichas teorías las que nos permiten explicar la irreversibilidad del texto, que se mantiene y se expande gracias a la circularidad del sistema.

En el capítulo anterior hemos visto que de las tres funciones que tradicionalmente se le atribuyen a la televisión (formar, informar y entretener), la función informativa se define como género y como discurso sobre la realidad asumiendo e integrando en sus principios algunas de las características de las otras dos funciones. El resultado es un mensaje híbrido y ambiguo, que quiere satisfacer, a la vez, la exigencia de evasión de lo cotidiano y la toma de conciencia informativa de la realidad.

En el telediario, la función espectacular acaba siendo la función predominante, hasta el punto de que en el periodismo televisivo, el efecto de espectáculo prevalece con frecuencia sobre el contenido de la información. Como señalan Calabrese y Volli, el modo en el que el público ve (y gusta) un telediario se parece más al de una platea teatral que a la lectura de un periódico. En el escenario del espectáculo la dirección de los

acontecimientos, las sorpresas, la capacidad de dar sentido a la realidad, la inmediatez de la comunicación y la personalidad de los intérpretes pueden desplazar incluso el sentido de la información, la fiabilidad, la capacidad de llegar los primeros a las noticias, la autoridad y la calidad del análisis¹. En la televisión, incluso la información es espectáculo

Por ello, en el telediario cada cosa tiene que interesar por el modo en el que se presenta, con el fin de capturar la atención de quien mira. La dramaticidad y la simplicidad se acaban anteponiendo a cualquier otro tipo de consideraciones (al remitir siempre al espectador a fórmulas consolidadas por el contrato), por lo que llega a ser más importante "el gesto y la performance aislada que no su contribución a un discurso más general y más complejo"² (que encontrará su articulación adecuada en el esquema de género). Al final, la imagen que deriva de este flujo común es, a la vez, "casual y contingente"³.

Al haber encontrado el terreno abonado por los otros medios de comunicación⁴, la información

(1) Calabrese, O.-Volli, U. 1980:11.

(2) Livolsi, M. 1984:25.

(3) Livolsi, M. 1984:25.

(4) La prensa incidió sólo de forma indirecta en la construcción del telediario que nace "como síntesis del periodismo radiofónico y del noticiario de actualidades cinematográficas que históricamente le precedieron" (Gubern, R. 1987:343).

televisiva no ha tenido que inventar un nuevo objetivo (la garantía de la veracidad), sino nuevas formas de conseguirlo, reconstruyendo una idea de realidad a la que autolegitima, gracias a la capacidad de representar el referente que se le atribuye intrínsecamente a la imagen, así como a la credibilidad que le otorga el contrato con el género (representado a través del rol de los periodistas, de las declaraciones de los protagonistas de las noticias, de la estructura narrativa etc.). Elementos destinados a hacer de la credibilidad el principio sine qua non de las noticias⁵.

Hay autores que no estarían de acuerdo con una interpretación de este tipo como, por ejemplo, Giovanni Bechelloni, quien prefiere hablar, más que de una televisión absoluta y total, de tres televisiones diferentes: la televisión-cultura de masas, la televisión-periodismo de actualidad y la televisión-servicio⁶. El segundo modelo, al que pertenecería el telediario, se define en función de las características que va adquiriendo con el fin de dotar a la información de credibilidad. Credibilidad que, para Bechelloni, discurre por

(5) Afirmación que Tuchman realiza repitiendo la definición de la credibilidad del Glasgow Media Group. Véase Tuchman, G. 1978a:111 y Glasgow Media Group 1976.

(6) Bechelloni, G. 1984:153.

derroteros bien diversos a los de los programas-espectáculo:

Los elementos de espectacularidad, que pueden aparecer en el periodismo televisivo de actualidad, derivarán de sistemas lógicos de credibilidad y de importancia que no se pueden confundir con los elementos externos que se superponen en función de manipulaciones bien diversas⁷.

De todas formas, los diferentes autores coinciden en que el mejor modo de neutralizar la dicotomía información/espectáculo acaba siendo la fuerza de la mirada de quien se dirige al público. El conductor del telediario, al igual que el presentador de un programa de variedades, al implicar en primera persona al espectador, se convierte en la garantía del acto de la enunciación, que llega a adquirir de ese modo incluso mayor peso que el del propio enunciado. Sólo que el telediario, cuya entera estructura reposa en función del lazo de unión que el conductor/observador⁸ lleva a cabo (de las noticias entre sí, y del destinador con el destinatario a través de cada noticia), las propiedades que el género le atribuye a la imagen acaban garantizando, a su vez, la veracidad del enunciado. La autoridad del conductor (TG1) o la excedencia de la imagen

(8) Del actante observador nos ocuparemos en 4.2.2.