

FORMES DISCURSIVES DE LA DIVULGACIÓ CIENTÍFICA EN ELS NOUS FORMATS TELEVISIUS

INTRODUCCIÓ

En aquest article s'analitza un programa televisiu emès per la televisió pública catalana anomenat *Pecats capitals*. Aquesta anàlisi parteix i es fonamenta en el concepte de gènere i en les dimensions que el defineixen. La nostra hipòtesi inicial era que el que s'ha anomenat en l'àmbit televisiu *nou format* recolza en el concepte de gènere i que els trets principals que el caracteritzen, com són la intenció i el destinatari, han tingut un paper clau en l'evolució i la caracterització dels programes actuals. El que en terminologia televisiva s'anomena *hibridació de gèneres* i que, com el seu nom indica, fa referència a les modificacions i transformacions dels considerats tradicionalment, i també a la barreja i a l'ús complementari de gèneres diferents, s'explica per la necessitat que té la televisió d'arribar al gran públic i de respondre alhora a les dues exigències, no sempre reconciliables, d'aconseguir audiència i fer programes de qualitat.

En aquest sentit, un gènere televisiu es converteix en un camp idoni per comprovar que la combinació de formes discursives, sense oblidar les audiovisuals, i la seva concreció en una sèrie de recursos lingüístics i tècnics, responen al fet d'explicar d'una manera entenedora, però també atractiva, alguns temes com el de la recuperació de la memòria històrica emmarcada en un moment sociohistòric molt concret.

1. NOCIÓ DE GÈNERE I CARACTERÍSTIQUES D'ANÀLISI

La paraula *gènere*, com molt bé ho indica el significat etimològic, neix amb la pretensió científica de classificar i amb la finalitat d'aplicar a les ciències humanes els principis científics de les ciències naturals. En el cas dels estudis humanístics, el concepte es desenvolupa dins l'àmbit dels estudis literaris i després s'estén al discursiu.

Com tota noció, la caracterització que es fa dels gèneres està influïda pels paradigmes científics del moment i l'extensió i l'abast del concepte han anat evolucionant d'acord amb la teoria científica dominant. Són molt importants, però, per a la seva definició, totes les aportacions de l'estructuralisme que s'han vist els últims anys superades per la concepció sociocultural.

L'anàlisi centrada només en l'obra que defensava l'estructuralisme ha donat pas, amb la perspectiva sociocultural i pragmàtica, a una consideració essencial del lector o espectador, el qual pot ser previst per l'emissor pel fet que tots dos comparteixen experiències i coneixements, convencions i creences, perquè pertanyen a la mateixa comunitat. S'estableix així un diàleg entre emissor i receptor, entre guionista i audiència, que converteix qualsevol producte artístic en un diàleg permanent entre emissor i receptor a través de l'obra que el reflecteix. Un diàleg que també es dona amb d'altres textos i d'altres veus que s'han generat amb la tradició cultural i que es reflecteixen en l'obra, el que s'anomena *intertextualitat*, i *polifonia enunciativa*.

Les aportacions de Bakhtine (1979)¹ han estat reconegudes i citades per molts dels autors de diferents àmbits científics com les més rellevants respecte al concepte de gènere, tant per la importància que atorga als factors culturals que els determinen, com per la rellevància que pren la intenció com un factor clau i determinant que condiciona tots els altres trets definitoris. Segons aquest autor, «els gèneres són tipus d'enunciats relativament estables des del punt de vista temàtic, composicional i estilístic i són engendrats sempre que es doni una funció específica (científica, ideològica, oficial, quotidiana) i les condicions necessàries per a cada una de les esferes de l'intercanvi verbal».

Si en aquest treball volem analitzar el programa des d'una perspectiva genèrica, caldrà tenir en compte quines característiques defineixen el gènere i quins són els trets que el distingeixen. Un repàs per les definicions i caracteritzacions que n'han fet diferents autors mostra com amb el pas del temps la importància donada als factors socioculturals és més gran, i d'aquests sobretot se'n destaca la intenció i el destinatari.

Si bé en l'estudi d'altres autors com Schaeffer (1989), Petitjean (1991) o Adam (1997), hi figura el component pragmàtic com un element important, amb Swales (1990: 46) es converteix en el més essencial i que condiciona tots els altres. Aquest autor fa de la dimensió pragmàtica del gènere, i en concret la seva finalitat, el principal criteri distintiu d'aquest concepte, i és aquesta finali-

1. Aquest autor també n'ha remarcat la importància en dir que si els gèneres de discurs no existissin i nosaltres no en tinguéssim el domini, caldria inventar-los de nou perquè l'intercanvi verbal seria pràcticament impossible si haguéssim de construir cada un dels enunciats. També Bronckart (1996) considera que tot membre d'una comunitat és confrontat a un univers de textos ja existents, univers organitzat en gèneres empírics i històrics, és a dir formes d'organització concretes que es modifiquen amb el temps. De la mateixa manera, segons Maingneau (1998) el discurs sempre es presenta sota la forma d'un gènere de discurs particular, un butlletí meteorològic, un serial televisiu, etc.

tat la que segons ell condiona les característiques del gènere a diferents nivells: l'estructura esquemàtica, el contingut, l'estil, etc. (1990: 58), però també el mitjà i la representació del destinatari, perquè en ser productes convencionals generen expectatives en aquests (1990: 62).

Els últims temps, a més d'incloure la dimensió pragmàtica i prioritzar-la, se n'ha remarcat encara més el caràcter cultural i sociohistòric. Segons Beacco (2003), els gèneres són entitats lingüístiques, culturals i sociohistòriques que es poden analitzar per les següents dimensions: un ancoratge socio-enunciatiu-pragmàtic de l'enunciat, el material del mitjà, l'eix temàtic, un eix formal sintàctic, un eix estilístic i un eix cultural.

En el cas del mitjans audiovisuals, les audiències són molt importants en els gèneres i molts programes estan pensats per a un públic determinat que el segueix fidelment. També la dimensió material dels gèneres adquireix molta més rellevància i protagonisme en l'àmbit televisiu. Les característiques formals del mitjà (oral i escrit, visual i icònic), la dimensió espacial (brevetat o llargada) i la dimensió temporal (periodicitat) arriben a condicionar la selecció en d'altres nivells.

2. GÈNERES AUDIOVISUALS

En l'àmbit televisiu, la discussió sobre l'abast i el concepte de gènere també s'ha donat les últimes dècades i són molts els autors que es plantegen quins criteris s'han de tenir en compte per caracteritzar-los i diferenciar-los. És interessant la proposta de Wolf (1984) que aconsella passar de les regles discursives enteses com a *categories analítiques* per a la descripció i classificació dels textos a les regles discursives com a *categories etnogràfiques*. Aquestes categories etnogràfiques funcionen en una determinada comunitat social i en relació amb el sistema de coneixement que tenen els seus membres com a elements de reconeixement dels actes comunicatius realitzats (1984: 191).

Tradicionalment, la classificació de les produccions televisives havia estat condicionada per les variables de realitat o ficció, com també per la distinció entre informació i entreteniment (Castañares, 1997). Tot i això, l'evolució de la funció que s'atribueix a la televisió pública, que passaria a ser la de facilitar l'accés al coneixement, fa que les tradicionals funcions d'entretenir o informar es conjuguin en un mateix producte, en allò que s'ha anomenat la *hibridació de gèneres*. La barreja d'informació i entreteniment, així com de realitat i ficció, es traduiria en la consecució d'un producte que aporta coneixement i, alhora que hi implica emocionalment l'espectador, aconsegueix una major audiència.

A la doble intenció d'explicar i interessar, hi contribueixen tot un seguit de components que actuen tant a nivell de contingut i organització global del

discurs, el que Van Dijk (1983) anomena *macroestructura* i *superestructura*, com a nivell microestructural (seqüències, moviments). A més, tant aquesta organització global del text com l'organització més parcial de seqüències discursives es tradueix a nivell lèxic i sintàctic.

3. «PECATS CAPITALS»: UN PERÍODE HISTÒRIC EXPLICAT TEMÀTICAMENT

El programa analitzat, *Pecats capitals*, s'inclou en el departament que Televisió de Catalunya anomena *Nous Formats*, que busca justament la producció de programes innovadors que defugin els tradicionals informatius. *Pecats capitals* té la intenció de donar a conèixer la història de Catalunya de manera atractiva per atraure l'espectador, la qual cosa condiona els canvis i transformacions dels gèneres convencionals. A part del tradicional text locutat sobre imatges, en què es basa tot documental, s'hi alternen imatges d'arxiu, amb declaracions de testimonis de primera mà i dramatitzacions. La intenció del programa es focalitza, doncs, en la narració d'una història que enganxi l'espectador i en l'explicació d'una època a través d'aquesta història particular.

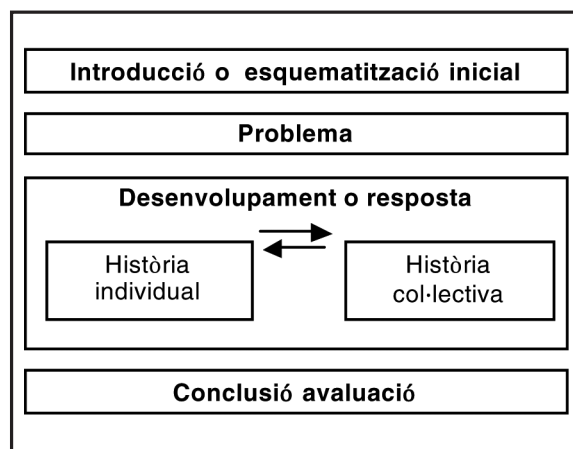
El document analitzat correspon a una part de l'episodi dedicat a l'enveja de *Pecats capitals*, una sèrie documental històrica de set capítols sobre els primers anys de la postguerra, del 1939 fins al 1959, a Catalunya. Cada capítol relata tres històries personals, i els set capítols s'organitzen temàticament gràcies als set pecats capitals. Així, el capítol dedicat a la gola mostra les condicions de vida; el de la peresa, la feina; el de la luxúria tracta de l'amor i el sexe; el dedicat a la supèrbia parla del poder; el de l'ira, de la repressió; el de l'avarícia, de la corrupció; i, finalment, el de l'enveja relata els somnis de la gent de l'època.

Així doncs, en el nostre exemple, l'últim capítol de la sèrie mostra l'enveja en sentit positiu, com a il·lusió, gràcies a la reducció de la misèria i l'increment de les comoditats i, fins i tot, algun luxe. La història analitzada és l'última del capítol, i, a través de la narració de l'aparició del cotxe PTV, narrada pel seu inventor, Guillem Tachó, exemplifica un dels petits o grans somnis d'una població, la de la Catalunya de postguerra, acostumada a viure en un malson.

4. UNA ORGANITZACIÓ GLOBAL PER INTERESSAR I FER PARTICIPAR L'ESPECTADOR

La intenció del programa *Pecats capitals* d'explicar els primers 20 anys de postguerra al màxim d'audiència possible, cosa que correspondria a un gènere expositiu, o explicatiu, es fa per mitjà d'històries personals amb la intenció

d'illustrar com va ser aquella època en primera persona i que alhora faci més propera la història general i, per tant, més atractiva per al públic. Aquesta organització de la sèrie a nivell global es concreta de la mateixa manera en cada capítol o programa. En aquest cas, pel fet que és l'últim de la sèrie, el període històric que es vol explicar és el final de la dècada dels 50, i una de les tres històries personals que l'exemplifiquen és la de l'inventor del PTV, Guillem Tachó, que contribueix a reflectir l'ambient i clima de l'època. El quadre que hi ha a continuació reflecteix com la macroestructura i la superestructura del document correspon a l'explicació, mentre que la narració contribueix a exemplificar i a fer més atractiva i entenedora aquesta explicació. En cadascun dels apartats la història col·lectiva i la història personal s'entrellacen i es complementen, d'acord amb la funció específica de cada apartat del discurs.



4.1. L'explicació

Si d'entrada es vol explicar una època, cal pensar en un discurs expositiu que té per intenció transmetre un tema desconegut a l'espectador, però l'adequació al destinatari exigeix una subfunció divulgativa i també explicativa. Cadascun d'aquests conceptes té el seu propi àmbit d'estudi, al qual no entrarem per falta de temps, i es tradueix en un seguit de mecanismes lingüístics i audiovisuals dels quals donarem alguns exemples concrets més endavant.

L'estructura prototípica de la seqüència explicativa està constituïda per quatre macroproposicions (d'acord amb Adam 2001:132): 1) una introducció o esquematització inicial que presenta un objecte complex, 2) el problema (*¿per què X?* o *¿com X?*), 3) la resposta (l'explicació) i 4) una conclusió-avaluació. En la història que ens ocupa, de la introducció se n'encarrega el presenta-

dor del programa, el mateix que, en acabar el desenvolupament, apareix en pantalla per concloure'l.

En la introducció, el presentador emmarca la història personal i la història col·lectiva en el capítol i dins la sèrie. En el primer paràgraf ancora la història particular dins el capítol i centra el tema que farà d'element comú entre les tres històries: la il·lusió després de la guerra. Tot seguit explica la relació entre aquesta il·lusió i l'enveja, triat com a tema del capítol. Es tracta, doncs, d'una introducció que presenta el tema i el contextualitza.² A continuació la tercera història del capítol, on se'ns presenta el personatge de Guillem Tachó i el context abans de la guerra i la feina que fa de mecànic. Però també el somni que té: crear el seu propi cotxe.

Pel que fa al problema, en el document que tractem es podrien plantejar les preguntes «Com era la transició a la dècada dels 50?», «Per què la gent es comença a il·lusionar?», referides a l'època en general, o també «Per què neix el PTV?», «Com va néixer el PTV?», referides a la història individual.

El desenvolupament o resposta n'és la macro proposició, que es pot considerar innovadora en el sentit que s'hi inclou una narració, així es constata la hibridació de gèneres esmentada anteriorment. La narració que constitueix el desenvolupament o resposta es construeix audiovisualment amb imatges de l'època, declaracions de Guillem Tachó mateix i d'altres implicats en la invenció del cotxe, recreacions de situacions i explicacions del narrador, que relacionen els successos i incidents del cas individual amb els esdeveniments a nivell d'història col·lectiva.

La conclusió tanca el capítol i remarca la importància de l'aparició del PTV i el fet que fos creat i comercialitzat amb mitjans només catalans. Es tanca el text amb una frase resum de la il·lusió d'uns nois i un recurs retòric que recordant el títol s'hi enllaça. Finalment, s'afegeix un acomiadament més directe de l'espectador, fins i tot expressat amb un *adiós*, que era la fórmula col·loquial d'aquella època.

4.2. La narració

La narració expositiva, com a narració, correspon a una forma de discurs que es desenvolupa en una seqüència temporal i en la qual es manifesten principalment les relacions causals. Tot i les nombroses propostes que existeixen per a l'anàlisi de la narració, n'hem tingut en compte la d'Adam/Lorda (1999: 57), que considera els següents apartats: Situació inicial, Nus

2. Apareix en aquest enquadrament el contrast amb el temps immediatament posterior a la guerra. El *malson* en què vivia la població i el fet que els país *sortís del túnel* ja indiquen que l'emissor pren partit. També cal notar la paraula *explicar*, on s'avança el caire expositiu del tema, encara que s'expressi amb una narració.

o Complicació, Acció o Avaluació, Resolució i Situació final. A més d'aquests apartats, el relat pot estar emmarcat per una proposició que serveix d'introducció, denominada Entrada-Prefaci, i per una proposició que conté una Avaluació final.

En la Situació inicial se'ns presenta el personatge de Guillem Tachó i el context abans de la guerra i la feina que fa de mecànic. Però també el somni que té de crear el seu propi cotxe. De seguida, però, apareix la Complicació o Nus, el truncament del somni individual i col·lectiu amb l'esclat de la guerra civil, quan Guillem Tachó comença a treballar en una fàbrica d'armes, ja que la indústria es militaritza. L'Acció ocupa gran part de la història, per tal com s'expliquen amb detall els passos seguits per a la invenció del cotxe i la seva comercialització, els entrebancs superats i els sentiments experimentats, a més d'entrellaçar-ho amb la història general del país. El conflicte queda resolt quan la comercialització i l'èxit del PTV són un fet. La Situació final és sobretot narrada pel locutor, que explica la desaparició del PTV per la sortida del SEAT 600, al qual no va poder fer competència. Com a conseqüència, els inventors es veuen obligats a canviar de feina i dedicar-se a la fabricació de màquines de construcció.

4.3. *La fragmentació*

En l'exposició de la història, és a dir, el desenvolupament de l'explicació, hi trobem una extraordinària fragmentació (un total de 30 fragments). El discurs narratiu tradicional es fracciona en petites unitats que donen dinamisme al programa i atreuen l'espectador, ja acostumat al llenguatge audiovisual. Veiem, doncs, representacions teatrals de situacions de l'època, i enregistraments reals tant pel que fa a imatges com veus, successions d'imatges fixes o en moviment, tant d'ara com d'aleshores, entrevistes als protagonistes de la història en l'actualitat, visualització de fonts escrites on certs fragments són llegits en veu alta pel narrador, etc. Aquesta fragmentació obliga l'espectador a fer el treball d'unió i d'atribució d'una coherència global a totes les informacions que rep, cosa que fa el producte més atractiu.

La presentació de la història individual, la invenció i comercialització del PTV, s'entrellaça constantment amb la història col·lectiva de finals de postguerra. Aquests enllaços, els fa el narrador, que vincula uns fets particulars, que hi impliquen l'espectador emocionalment, en sentir-se identificat amb el personatge, amb els fets històrics generals, que hi impliquen racionalment, en sentir-se'n afectat com a ciutadà del país. El quadre següent mostra alguns exemples de vinculació de la història individual amb la col·lectiva, ja sigui passant del concret al general o viceversa.

<i>Història individual</i>	<i>Història col·lectiva</i>
N.- Aquest noi és Guillem Tachó i treballa de mecànic. Té una bona feina al taller de la Hispano Suiza a la Sagrera. Arreglar motors li agrada molt però el seu somni va molt més lluny: vol crear el seu propi <i>cotxe</i> .	N.- I ara anem a la primera Història d'avui perquè un dels signes evidents de triomf social a la postguerra va ser tenir un <i>cotxe</i> .
N.- Guillem Tachó, el jove mecànic, va començar a treballar en una fàbrica d'armes.	N.- Totes les fàbriques es van militaritzar per produir armament de guerra.
N.- Aquest també és el <i>somni</i> de Guillem Tachó.	N.- I molts d'aquells invents tenien a veure amb la <i>il·lusió</i> de disposar d'un mitjà de transport privat.
N.- Però ben aviat el Guillem es va adonar que, un cop acabat el cotxe, necessitava ocupar el seu temps amb un nou repte. Josep Vila, un amic aficionat a la mecànica, li va donar una idea. GT.- Perquè no en fem un de més petit, perquè aquest és massa gros i després, de diners, potser en trobarem.	N.- Els anys 50 moltes empreses van tenir la mateixa idea. Motoritzar el país amb cotxes petits i barats, com el biscúter de patent francesa que es va fer molt popular.

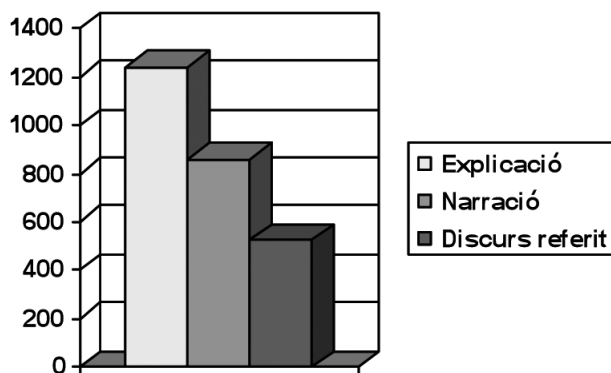
4.4. *El discurs referit*

D'altra banda, s'observa en aquest corpus una forta presència del discurs referit (cita directa o indirecta), freqüent en textos periodístics, i que Adam/Lorda (1999:150) denominen relació de *declaracions*. Aquest recurs proporciona amenitat al discurs i, en algunes ocasions, complementa la narració de la història individual, mentre que en d'altres casos aporta informació sobre la història col·lectiva.

Les funcions que compleix són diverses. D'una banda, la seva qualitat de testimonis directes d'una època passada fa que garanteixin el rigor històric. De l'altra, expressen punts de vista personals que poden contrastar amb la monotonia ideològica del narrador. El fet que recordin una història personal i en parlin fa que la sentin com a pròpia i transmetin les emocions, sentiments, records i il·lusions de manera directa i colpidora. Finalment, afavoreixen que l'espectador s'identifiqui amb la seva persona, ja sigui pel tipus de llengua o registre que utilitzen, o per la cultura, els valors, les creences i les ideologies.

4.5. Percentatge de les formes discursives

Després de delimitar cada tipus de seqüències, hem calculat el percentatge que abastava l'exposició, la narració i el discurs referit amb els resultats següents:



La gràfica anterior correspon al discurs televisiu i mostra que les seqüències explicatives ocupen el lloc més important (1.242 paraules), mentre que les seqüències narratives són molt més escasses (860 paraules). El discurs referit o declaracions de testimonis directament implicats en la història té una presència considerable dins el text (523 paraules).

5. MICROESTRUCTURES RETÒRIQUES

Entre l'organització discursiva més global i les estructures lingüístiques més locals es presenten diversos tipus de relacions retòriques que han sofert diferents denominacions i que són objecte de molts estudis actuals: seqüències textuais, moviments retòrics, microestructures, etc. Sigui quina en sigui la denominació, es busca identificar els tipus de relacions que es poden donar entre els segments que formen la informació del discurs, com ara reformulació, explicació, causa, exemple, conseqüència, etc. En la nostra anàlisi ens interessa tenir en compte les més específiques dels gèneres tractats anteriorment i la intenció informativa i implicativa del discurs televisiu analitzat. Així per exemple, observem alguns tipus de relacions com les següents que responen a la intenció informativa i implicativa del programa.

5.1. *Formes discursives retòriques per fer-se entendre*

A nivell de microestructura també hi ha molts recursos que afavoreixen una millor comprensió del tema per part de l'espectador. Un d'aquests recursos són les definicions, que ajuden a comprendre termes o conceptes complexos.

N.- Els anys 40 hi havia pocs cotxes i gens de benzina. Per moure's només hi havia la tracció animal o els vehicles amb gasogen. El convertidor de gasogen era un aparell que es va fer molt popular fruit de la necessitat i de l'enginy. A partir de la combustió del carbó s'obtenia un gas que feia funcionar els automòbils de baixa potència.

També s'inclouen diverses exemplificacions per fer el discurs més amè i perquè l'espectador tingui una visió més àmplia d'allò que s'explica.

NODO.- En Puerto Chico Santander se efectúan pruebas de un submarino de bolsillo ideado por el buzo Martín Bermúdez.

NODO.- Puede quedar fondeado entre dos aguas o a la altura que quiera el piloto. [Chaleco calefactor] Uno de los mayores inconvenientes con que tropiezan los motoristas en invierno...

N.- La propaganda oficial pretenia potenciar l'aparició de tota mena d'invents.

Les reformulacions permeten explicar un mateix concepte de dues maneres diferents, a fi que el receptor ho entengui millor.

N.- Eren els anys de l'autarquia. El règim franquista pretenia convèncer els espanyols que els productes d'aquí eren autosuficients i que eren tan bons o millors com qual-sevol de fora.

Aquestes microestructures lingüístiques per fer el tema més entenedor poden ser reforçades per unes altres formes audiovisuals pròpies del canal televisiu. En aquest cas, s'utilitzen fonts documentals audiovisuals que remeten al passat, exemplifiquen i donen més credibilitat a la història (NODO, imatges de documents escrits amb locució). D'altra banda, s'utilitza la tradicional veu *en off*, un locutor que llegeix el text (transmet allò que ens expliquen les fonts).

5.2. *Formes discursives retòriques per fer implicar*

L'explicació del tema, però, també té un altre tipus de recursos que li permeten d'arribar a l'audiència. Es tracta d'estratègies que procuren implicar emocionalment el receptor per atraure'n l'atenció i, per tant, propiciar una major comprensió. Un d'aquests recursos és utilitzar el temps verbal present per a la narració per fer-la més propera en el temps.

N.- I aquest també és el somni de Guillem Tachó. Avui finalment ha decidit d'explicar-ho al seu germà i a un amic. Tot i els pocs recursos de postguerra Tachó està convençut que ho pot fer. Pensa dedicar-hi el temps que calgui.

N.- A mesura que arribaven les peces, s'anava muntant el cotxe al taller. Acaba de néixer el PTV. Les inicials dels socis de l'empresa, Perramon, Tachó i Vila (PTV), han donat nom al cotxet.

Un altre recurs seria interpel·lar directament l'espectador.

N.- I saben com en deien popularment d'un cotxe? *Un haiga*. Els nou-rics anaven a les botigues i demanaven *el más caro que haiga*.

També s'atreu l'atenció amb l'avanç d'esdeveniments i la creació de suspens que provoca un interès immediat en l'espectador per allò que vindrà a continuació.

N.- Els germans Tachó també volen produir cotxets en sèrie però els fan falta diners. I la solució als seus problemes acaba d'entrar per la porta.

A nivell audiovisual, hi ha també recursos que possibiliten una major implicació de l'espectador. Trobem, per exemple, recreacions fictícies de la situació que s'està explicant. A més, el muntatge mateix, sotmès a una elaboració innovadora, que sota l'esquema d'una narració clàssica es presenta fragmentat per atreure l'espectador. Una fragmentació que deixa pistes per a la comprensió en forma de tipus diferents de lligams i que està pensada per a la creació de suspens.

Tots aquests recursos, tant si contribueixen a la comprensió com a la implicació, pretenen donar una contribució de veracitat a allò que s'explica, funció pròpia del discurs documental informatiu històric, que exigeix l'ús de fonts reals com els diaris, films, NODO, diàlegs reals dels testimonis, etc.

6. CONCLUSIONS

El que s'ha anomenat, en l'àmbit televisiu, *nou format* recolza en el concepte de gènere i els trets més importants que conformen aquest concepte, com ara la intenció i el destinatari, han tingut un paper clau en la caracterització de *Pecats capitals*. És per aconseguir la doble intenció d'explicar i interessar que s'utilitzen la tematització pròpia del discurs explicatiu i les històries personals viscudes, típiques de la narració. Totes dues conflueixen en un nou gènere televisiu, anomenat de nou format, mentre no s'arribi a una denominació genèrica específica.

A nivell d'organització global del discurs s'utilitzen diverses formes genèriques per aconseguir la intenció de fer entendre un tema a l'espectador. D'una banda, mentre que el discurs històric tradicional pretenia simplement exposar,

el discurs televisiu pretén explicar emocionalment, la qual cosa permet accedir a un major nombre d'audiència i atreure'n més fàcilment l'atenció cap al contingut històric. De l'altra, tal com hem vist, el tema compleix una funció clau, ja que el fet de triar, en aquest cas, la denominació dels *pecats capitals*, ofereix un atractiu afegit a la temàtica històrica.

D'acord amb la forma discursiva dominant, explicativa i narrativa es fan servir unes microestructures i uns altres recursos que contribueixen a fer el discurs més entenedor, com ara les designacions, exemplificacions, les definicions, les reformulacions i també unes altres tècniques audiovisuals que reforcin i potenciïn el discurs, com ara dramatitzacions, lligams, etc.

PILAR MONNÉ, LAIA OBIS, GERARD RIUS
Universitat de Barcelona

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ADAM 1997: Jean-Michel Adam, «Genres, textes, discours, pour une reconception linguistique du concept de genre», *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 75.
- ADAM 2001: Jean-Michel Adam, *Les textes. Types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, París, Nathan.
- ADAM/LORDA 1999: Jean-Michel Adam y Clara-Ubalina Lorda, *Lingüística de los textos narrativos*, Barcelona, Ariel.
- BAKHTINE 1979: Mihail Bakhtine, «Les genres du discours», dins *Esthétique de la création verbale*, París, Gallinard, 1984.
- BRONCKART 1996: Jean P. Bronckart, *Activité langagière, textes et discours*, Neuchâtel i París, Delachaux & Niestlé.
- CASTAÑARES 1997: Wenceslao Castañares, «La televisión y sus géneros: ¿una teoría imposible?», *CIC digital*, 3.
- MAINGUENEAU 1998: Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, París, Dunod.
- SWALES 1990: John M. Swales, *Genre Analysis, English in academic and research settings*, Cambridge, CUP.
- VAN DIJK 1983: Dijk, Teun A. van, *La ciencia del texto, un enfoque interdisciplinario*, con un «Epílogo a la edición catalana» del autor, Barcelona, Ediciones Paidós, 1983.
- WOLF 1984: Mauro Wolf, «Géneros y televisión», *Anàlisi*, 9, 189-198.