

ocasión mediante el habitual "Y ahora volvemos a la noticia más importante de la noche", el conductor añade:

Tim Sebastian está en el estudio de Washington ahora: Tim Sebastian ...

La última figura que hemos mencionado, el informador, es sin embargo una especie de cómplice del enunciatario, al cual le facilita la conquista del saber en el momento adecuado. Su rol actancial puede ser ejecutado por distintos actores como los periodistas, los expertos que facilitan informaciones sobre un determinado tema etc. La figura del informador no puede coincidir nunca simultáneamente con la del observador, porque como nos hace notar Calabrese⁹⁵, la aparición del informador en el texto coincide siempre con un desplazamiento del observador, quien se identificará con el destinatario para poder absorber juntos la porción de saber que el informador les delega, en cuanto mediador entre el enunciatario y el mundo⁹⁶.

Al igual que en el caso del observador, el rol de informador también es muy frecuente en el telediario, y la enunciación se sirve de él para

(95) Calabrese, O. 1981:208.

(96) Para Hamon, la transmisión del saber en el texto a través de uno o varios informadores es también una de las características sobre las que se apoya el efecto de realismo. Véase Hamon, P. 1972:434.

certificar la "objetividad" de la imagen. Tanto mediante la presencia del periodista/especialista en el lugar de los hechos cuanto a través de actores que, en calidad de expertos o de testimonios, garantizan la referencialización y la interpretación.

En relación al papel del informador, se puede observar una vez más que la configuración que adquiere en los distintos telediarios es siempre el resultado de la caracterización concreta del género que cada uno de ellos ha elegido.

En el caso de TD1, los primeros planos de los autores de las declaraciones se alternan con frecuencia con planos medios en los que aparecen encuadrados junto al periodista quien, vuelto de espaldas al espectador, recoge su mirada que dirigen juntos -periodista y espectador- hacia el informador.

TG1 compensa la falta sistemática de declaraciones de testimonios y expertos con el espacio fijo que dedica a los cronistas y a los enviados especiales de política interior y, en el caso del período que analizamos, a las noticias del corresponsal en Moscú, hasta los que accede a menudo a través de la pantalla en el estudio (plano que generalmente se repite varias veces a lo largo de una misma noticia). Además, las entrevistas en estudio también son más frecuentes en TG1 que en los otros telediarios (el 8/5 en relación al dinero bajo mano que había circulado en

el festival San Remo, y el 14/5 al Padre Pagliara, religioso que había sido secuestrado en Mozambique).

TJ2 prefiere las entrevistas realizadas a través de la pantalla en las que el diálogo estudio/ exterior enfatiza la simultaneidad de la información con la transmisión, a la vez que se refuerza la impresión de "objetividad" al presentar al entrevistado en el escenario de los hechos.

El informador general de TG1 aparece en la noticia que realiza con menos frecuencia que los de TD1 y BBCN1 y, normalmente, quien lo presenta es el conductor, que de ese modo acerca el escenario del acontecimiento al del estudio por medio de la pantalla, como en la entrevista. Sin embargo, TJ2 es el único telediario en el que aparecen siempre los nombres de los técnicos que realizan el servicio, consecuencia también de la necesidad de subrayar el trabajo en equipo que tiene el canal Antenne 2. En BBC1, además del nombre del periodista que aparece en subtítulos, se señala siempre su especialización⁹⁷.

La conclusión a la que se llega una vez más a partir del análisis de las figuras y de los roles actanciales que hemos considerado hasta aquí es que,

(97) Al respecto, es interesante notar que BBCN1 es el único telediario en el que cada vez está realizada siempre por un informador al que se le atribuye una competencia concreta (corresponsal religioso, corresponsal de sanidad etc.), lo que acentúa aún más la división y la especialización del trabajo pero produce el efecto de una información altamente cualificada.

paradójicamente, la mayor parte de la noticia está destinada a hacer-creer en vez de a hacer-saber:

La mayor parte del texto, como puede verse, está dedicada justamente a hacer que el destinatario acepte el tipo de contrato comunicativo previsto por el emisor y no contratado en absoluto con el propio destinatario. La mayor parte del texto, por lo tanto, no está destinada a "hacer saber" (es decir, a hacer un informativo) sino que está destinada a un hacer persuasivo e interpretativo, los cuales modalizan la transferencia del objeto saber⁹⁸.

Paradoja que no nos sorprende porque ya estaba inscrita en las premisas del propio género, al que los actores de la noticia, los verdaderos sujetos de la enunciación, prestan su cuerpo y su voz y toman en préstamo las del espectador, en cuanto enunciataria y en cuanto destinatario, para poder convertir la ilusión de la realidad representada en un sucedáneo de la misma realidad.

(98) Calabrese, O. 1981:211.

4.4. El espacio.

En la definición del espectáculo de variedades como género televisivo, la individualización de un espacio de representación se convierte en el componente esencial. El espacio de su puesta en escena, reconocido y legitimado, es el lugar privilegiado del estudio en cuanto modelo de producción y de reproducción de la estructura narrativa del género⁹⁹.

Al igual que en el programa de variedades, que junto al telediario es el género más específicamente televisivo, la función más importante de la representación del espacio en el telediario es la caracterización del género. Pero no se trata, ni mucho menos, de la única. A lo largo de las páginas siguientes intentaremos definir las diferentes funciones que cumplen los distintos espacios del telediario, así como los mecanismos que hacen necesaria la estructura serial para que la representación de los mismos, en cuanto componentes imprescindibles del texto y del género, puedan configurar de modo adecuado la realidad de la realidad representada.

El estatuto semótico del espacio todavía es más complicado que los personajes. Aunque generalmente aparezca configurado en la superficie discursiva del texto como el fondo en el que se desarrolla la acción,

(99) Bianco, A.-Bolla, L.-Buovolo, M.-Castropignano, I. 1984:160.

el espacio puede llegar a ser también el protagonista de las noticias. Volviendo de nuevo a la clasificación del grado de visibilidad de la imagen del telediario de Vilches que hemos presentado más arriba, podemos observar que en las noticias de tipo simbólico (en las que el espacio codificado puede asumir determinados valores de tipo connotativo), así como en las imágenes que definíamos como índices (en las que la huella certifica la realidad), el espacio metafórico o metonímico del símbolo o el espacio sinecdótico del índice que ocupan la pantalla constituyen, en cuanto sujeto u objeto de la noticia, el verdadero protagonista de la misma. Por ello, debido a su capacidad de convertirse en el fondo significante en el que se desarrolla la acción o en protagonista, el espacio puede cumplir también funciones de actante. El espacio del telediario es plural porque, en cuanto signo, se articula en los dos planos del mismo y porque, en cuanto componente del texto, recorre sus diferentes niveles.

Considerado como un actante, el espacio del telediario de TVE 1 es, sin duda alguna, al que se le concede mayor protagonismo, consecuencia una vez más de la referencialización explícita y constante que el TD1 realiza del lugar del acontecimiento, así como del mayor esfuerzo, respecto a los otros telediarios, por hacer coincidir las imágenes con el texto hablado, que

lo llevan a representar el espacio de la acción de modo absoluto cuando falta la acción. Por ello, y en relación a los otros tres entes, se puede decir que TD1 realiza una caracterización del espacio casi exhaustiva, mediante un conjunto de categorías, construidas casi siempre ad hoc, que le permiten construir la referencia de la noticia. Nos estamos refiriendo, por ejemplo, al nombre del lugar del acontecimiento que aparece en subtítulos, mientras las imágenes y la voz del periodista presentan a los personajes o a la acción ("Junta de Castilla-León", noticia número 10 del 11/5; "Madrid", primera noticia del 12/5; "Sede PSOE", noticia número 6 del 15/5 etc.).

Pero, y lo que es aún más importante, la referencia explícita y exacta del espacio en TD1 concede a las imágenes la legitimidad que la falta de un valor específico de actualidad y de acción les habrían negado por principio, y que no serían admisibles en otro tipo de modelo informativo diferente. Por ejemplo, los subtítulos "Material incautado", en relación a las armas secuestradas al Comando Donosti de la tercera noticia del 9/5; "Ayuntamiento de Guadalajara", noticia número 10 del 11/5 en la que se ve la fachada del Ayuntamiento mientras se habla de las mociones de censura de CDS y FP contra el PSOE; "Papeles de Sokoa", noticia número 7

de la misma edición, en la que se muestran algunos documentos que el ojo del espectador no puede leer etc.

TJ2 se coloca, en este sentido, en la misma línea de TD1, pero al realizar la referencialización de los lugares con mucho menos rigor que el telediario español, no presenta nunca un espacio textual tan bien definido. Además, la referencialización se realiza sólo ocasionalmente y el espacio tiende a aparecer sólo en estrecha conexión con los personajes y, por lo tanto, depende siempre de ellos.

BBCN1, preocupado sobre todo por el sujeto de la noticia (lo que justifica la gran profusión de declaraciones), el espacio es estrictamente una prueba de la veracidad de la imagen y posee pocas veces la relevancia necesaria para poder llenar completamente la pantalla. Incluso en los casos en los que el espacio es el verdadero protagonista de la noticia. Por ejemplo, en las noticias 13 del 11/5 y 11 del 14/5, relativas a la protesta por parte de un grupo de actores y de público de la iniciativa de construir un nuevo edificio encima del viejo teatro de Shekaspeare, y en las que una buena parte de la noticia está compuesta por esquemas del antiguo teatro y por declaraciones de los manifestantes.

Además, BBCN1 no señala nunca por medio de subtítulos el lugar del acontecimiento, que sin embargo presentan el mismo conductor, al introducir la noticia,

o los periodistas a lo largo de la misma. Finalmente, se puede constatar que las referencias puntuales ("Aquí, en medio de la plaza ..., primera noticia del 15/5), no están dirigidas tanto a "ambientar" los hechos cuanto a certificar la inmediatez de los mismos, al igual que en los ejemplos en los que el periodista pasea entre la gente a los que nos hemos referido en el apartado 4.2.2.

Las estrategias de veridicción de TGI, por el contrario, tienden a relegar el espacio al mero rol de contenedor, llegando incluso a dotarlo, por ello, de un poder simbólico mucho mayor que el que adquiere en otros canales. Ello se puede observar a partir del uso constante de fotografías de lugares estereotipados (Montecitorio, la Casa Blanca etc.) para ilustrar la noticia que da el conductor. Así mismo, es espacio/fondo sirve para insertar al cronista o al corresponsal en el lugar de unos hechos que, de ese modo, parece que ya no tienen que ser vistos necesariamente para poder acceder directamente (mentalmente) hasta ellos, sino que basta con que se nos cuenten.

En TGI el espacio (su referencia), el del lugar de los hechos, tiende a reducirse en relación a una imagen saturada de los personajes que, aunque no hablen o incluso aunque no actúen, caracteriza el espacio textual de este telediario. Por el contrario, el

espacio simbólico, el de la diapositiva que con frecuencia llena la pantalla o el de la fotografía que aparece a la derecha del conductor, constituye una de las principales invariantes de la serie del telediario italiano y, respecto a los otros tres canales, que no cuentan con ningún tipo de anclaje tan extremadamente estereotipado, adquiere un peso decisivo en la configuración de la estructura del texto. Así mismo, el espacio más "real", el del estudio tiene también una importancia mucho mayor en TG1 que en los otros tres canales¹⁰⁰.

Además, la peculiar organización del trabajo de TG1, con la consiguiente especialización de algunos de los periodistas que provoca, hace que la unidad aristotélica del texto, por lo que se refiere al lugar, esté completamente supeditada a la identidad del personaje. Por ello, el enviado especial a China durante el viaje de Gorbachov no es otro que el corresponsal de la RAI en Moscú, Demetrio Volciv, quien continúa ocupándose de los sucesos de Tienamén incluso cuando vuelve a Rusia al terminar la visita del líder soviético. Así que no es extraño que el espectador de TG1 llegue a considerar inseparables los destinos de la China y de la URSS, si el telediario italiano programa

(100) "TG1 intenta ofrecer al espectador todos los puntos de vista posibles. La frecuencia con la que presentamos entrevistas en el estudio, para que el entrevistador entre en contacto directamente con el entrevistado, es una prueba de ello" (Entrevista realizada por la autora a Nuccio Fava el 8/2/89).

ya de antemano y presenta del siguiente modo algunas noticias:

Los sucesos de Pekin desde el observatorio de nuestro corresponsal en Moscú (noticia número 4 del 20/5).

No obstante, en general el papel predominante del personaje y la preferencia por los esquemas narrativos contruidos en torno a la acción, en los cuatro canales examinados, hacen que el espacio sea, en primer lugar y por antonomasia, el lugar de la autenticidad del acontecimiento. En calidad de espacio representado, el espacio del acontecimiento es el testimonio de la verdad de la noticia, mientras que en cuanto espacio de la representación, el espacio, y principalmente el espacio del estudio, constituye el punto material de encuentro entre la realidad representada y la realidad empírica del sujeto telespectador. Es decir, que cada cosa en la noticia adquiere por derecho un espacio propio. Incluso el público televisivo.

Es por ello, y desde el punto de vista de un uso riguroso del lenguaje, por lo que decíamos al comiendo de este apartado que en el telediario no se puede hablar propiamente de espacio sino de "espacios", por lo que es necesario comenzar clasificándolos para poder definirlos a continuación. aunque, por supuesto,

el resultado de la clasificación variará en función del criterio que se adopte.

A partir de las observaciones que acabamos de realizar nos sentimos tentados de clasificar el espacio en: espacio de la historia y espacio del discurso. Por espacio de la historia se entendería el espacio del acontecimiento propiamente dicho, mientras que podríamos llamar espacio del discurso al espacio de la puesta en escena. Pero una clasificación de este tipo plantea diversos problemas en un texto tan heterogéneo como el telediario, que se realiza mezclando distintos lenguajes semióticos y códigos diferentes.

Se podría hacer una primera objeción, por ejemplo, en relación a las noticias sin imágenes que el conductor lee directamente, o aquellas en las que aparece en una viñeta una imagen fija (fotográfica) al lado del conductor. Por no hablar de la imagen electrónica que a veces llena toda la pantalla y que aparece acompañada de la voz en off, como los diagramas, los mapas etc. En los ejemplos mencionados es difícil establecer qué se entiende por espacio de la historia y por espacio del discurso.

Dificultad más que lógica si tenemos en cuenta que los dos niveles en los que Hjemslev divide el texto, el de la expresión y el del contenido, se desdoblán a su vez en cuatro planos, lo que pone en evidencia que la definición de los espacios del

telediario necesita una clasificación más articulada, que tenga en cuenta no sólo los diferentes planos del texto, sino también los distintos modos de construir la imagen. Exigencia que, aunque pueda aparecer como algo vital en el telediario (en relación a otros modos de codificación textual), es la característica de toda representación iconográfica:

El espacio es, para el hombre, una experiencia sensorial primordial, visual, táctil y cinestésica, pero también acústica y olfativa) y un concepto derivado de toda experiencia sensorial. No es sorprendente, por lo tanto, que la representación iconográfica del espacio (espacio virtual), en tanto que plasmación gráfica de un concepto, pueda configurarse de modos variados y de acuerdo con diferentes sistemas simbólicos¹⁰¹.

Nuestra propuesta de clasificación se basa en un conjunto de articulaciones que recorran sucesivamente los dos planos del texto, y que se podría presentar del modo siguiente:

1) Plano de la expresión:

1.1. El espacio de la forma de la expresión engloba el espacio textual, que se identifica con el tiempo del discurso.

(101) Gubern, R. 1974:119.

1.2. El espacio de la substancia de la expresión se refiere al tipo de reproducción visual que nos ofrecen los telediarios y que a su vez puede ser¹⁰²:

1.2.1. Pregrabado: material grabado por la cámara de televisión, se trate de grabaciones del estudio televisivo o extratelevisivo.

1.2.2. Postproducción: intervención electrónica sobre el material grabado (sonorización, montaje etc.).

1.2.3. Generación audiovisual: material no grabado sino construido por medio del tratamiento electrónico.

2) Plano del contenido:

2.1. El espacio de la forma del contenido se divide a su vez en espacio televisivo y espacio extratelevisivo. El primero comprende el estudio central y los estudios periféricos, mientras que el segundo se divide en interiores y exteriores.

2.2. El espacio de la substancia del contenido se refiere propiamente a lo que Chatman llama ambiente, y que podemos clasificar en personajes y objetos.

4.4.1. El espacio de la expresión.

(102) Tomamos la terminología de Vilches L. 1989:93.

a) El espacio textual.

El espacio de la forma de la expresión o espacio textual, como preferimos llamarlo, no es ni más ni menos que la duración de la noticia. Duración que, sin embargo, no sólo no adquiere significación en relación a la del acontecimiento que se narra, sino tampoco respecto a la duración global del telediario:

En relación al acontecimiento excepcional, la longitud de la noticia corresponde a una jerarquía de importancia, correlación que sin embargo puede faltar en los hechos de rutina por lo que la noticia más larga no siempre es la más importante [...] la mayor longitud de la noticia está ligada a una elección de tipo editorial, que aparece escindida tanto de un orden de importancia jerárquica cuanto de inmediata actualidad¹⁰³.

Ello significa claramente que entre las funciones que desempeña el espacio textual no se contempla la representación proporcional de la noticia respecto al acontecimiento. Pero no sólo en relación a los valores de lo noticiable, como señala Mancini en el párrafo citado, sino mucho menos en relación a su duración. Característica que, como veíamos en el primer capítulo¹⁰⁴, constituye uno de los rasgos distintivos de la serie¹⁰⁵. La función más importante del espacio textual, como la del resto de los elementos que

(103) Mancini, P. 1981:52.

(104) Véase 1.5.3.

(105) Para una explicación más detallada de este punto véase 5.2.2.

componen el telediario, es la consecución del efecto de realidad de la realidad representada.

El espacio textual es el espacio de la puesta en escena. El espacio textual organiza el acontecimiento en el texto, mediante determinados criterios de tipo semántico y estético, a partir de la construcción del punto de vista:

El punto de vista de la puesta en escena exaspera, hasta agotarlas, las modalidades de la percepción real. La diferencia entre experiencia directa del acontecimiento en el interior del mundo real y la experiencia directa, mediada por la nueva codificación televisiva es que, en el primer caso, el juego del punto de vista, que no obstante es determinante para la conformación semántica del acontecimiento, está limitado por las condiciones materiales de la percepción, mientras que, en el segundo caso, el punto de vista está exaltado y multiplicado por el aparato tecnológico de la puesta en escena¹⁰⁶.

El punto de vista, pues, interviene en el espacio del acontecimiento forzándolo hasta lo indecible, con tal de obtener el efecto que desea. Pero la manipulación del punto de vista se revela, sin embargo, como la única posibilidad de convertir el texto en algo legible. El espacio textual es, a fin de cuentas, el espacio significativo:

Más allá de su consistencia como objeto cultural y semiótico, el acontecimiento es material, discontinuo, ambiguo; constituye un desafío para la puesta en escena, que tiende al control semántico, a la continuidad de lo legible, a la circulación de la información¹⁰⁷.

(106) Balestrieri, L. 1984:23.

(107) Balestrieri, L. 1984:27.

El precio que se paga por ello es la reducción de lo real a un objeto semiótico, a un signo, lo que explica la necesidad de la información de instituir el signo en un objeto que se hace pasar por la realidad representada¹⁰⁸. Así se explica que el espacio textual sea profundamente retórico. Citación reiterada de otros espacios idénticos sobre los que se articulaba la narratividad de noticias iguales, y premonición de futuros espacios que encierran la promesa de la repetición ad infinitum de la serie de las noticias. El espacio textual es necesariamente elíptico y voluntariamente anafórico y catafórico¹⁰⁹.

b) El espacio electrónico.

La paradoja de la realidad representada que, más que mostrada, es, en el fondo y en cuanto "realidad", algo presupuesto, se pone al descubierto sobre todo en lo que hemos llamado espacio electrónico, que corresponde a la substancia de la expresión del texto. El espacio electrónico es, por lo tanto, el soporte físico del texto al que, como hemos dicho más arriba, dividíamos en razón de la técnica con la que ha sido producido.

(108) Véase 3.1.1.

(109) Para la definición de la anáfora y de la catáfora véase 5.2.2.

Como hemos visto en el apartado anterior, el material grabado, del que aún ahora se compone la mayor parte del espacio textual del telediario, está sujeto a un conjunto de determinaciones, necesarias para poder transformar el espacio "real" en espacio textual. Tanto si se trata de material pregrabado o de la directa simultánea, a la subjetividad del punto de vista de la cámara se une la del editaje, que puede llegar a descartar parte o toda una filmación por problemas relacionados con la calidad y la legibilidad de la imagen, sin que influyan necesariamente los valores de lo noticiable.

No obstante, y a pesar de la manipulación de la realidad que implica en sí misma la toma televisiva el material grabado remite a un referente (en calidad de signo) al que la opinión común le atribuye el estatus ontológico de mundo real. A causa de ello, e independientemente de la mirada subjetiva del punto de vista y de la arbitrariedad del montaje, la substancia de la expresión del signo televisivo se convierte al final el aval más importante del contrato con el género.

Pero, paradójicamente, en el medio televisivo se constata una tendencia creciente a intervenir aún en el material "manipulado" por la cámara, añadiendo elementos extraños al signo que "está en lugar de" el referente postulado, que van desde recomposición sui

generis de la "realidad" grabada, el cambio total de la banda sonora, las modificaciones del chromakey, la digitalización de algunas imágenes etc., hasta la creación ex nihilo de nuevas imágenes, construidas electrónicamente, que no tienen otro tipo de relación con el referente postulado que la semejanza convencional. Así ocurre, por ejemplo, con de los mapas, de los gráficos o de las imágenes digitales, casi tan perfectas como una fotografía.

Todo ello comporta la instauración constante de nuevos códigos que van definiendo cada vez de modo más específico el lenguaje televisivo y construyendo un espacio ad hoc en función de la imagen televisiva¹¹⁰. La diferenciación entre los distintos géneros, a los que la progresiva progresiva conversión en arquetipos de la substancia del contenido tiende a difuminar, termina realizándola el destinatario. Es el espectador medio/modelo del texto quien, gracias al incesante aprendizaje de los nuevos códigos y a su adhesión incondicional al contrato del género, va especializándose, a la par que la creación, en una modalidad de fruición serial que termina modificando su propia conducta¹¹¹. Esa es la razón por la que, como veremos al final del capítulo, el espacio del espectador va constituyendo cada vez más el espacio más

(110) Lambert, A. 1984:159.

(111) Véase en 1.5.3. la definición de la serialidad en el consumo que propone Calabrese.

importante del texto. Espacio que, como decíamos en 4.2.2. no lo puede llenar obviamente el mismo espectador, sino el simulacro del mismo que construye dicho texto.

4.4.2. El espacio del contenido.

a) El espacio representado.

Llamamos al espacio de la forma del contenido espacio representado, ya que constituye el plano denotativo del espacio que "vemos" en la imagen televisiva, y a pesar de que la etiqueta le venga grande, porque no existe representación del contenido sin representación de la forma.

El espacio dominante de la representación es el espacio del estudio, y sobre todo del estudio central, que constituye el lugar simbólico por excelencia de la conjunción entre el destinador y el destinatario: de la relación entre el emisor y el espectador. Es como si el rol de observador, que también pueden desarrollar el corresponsal desde el espacio del acontecimiento o desde el estudio periférico, constituyesen sólo la verificación empírica inmediata de una certidumbre mucho más importante, como la de "crear" la realidad

representada, que le corresponde sin duda al estudio central.

La importancia del estudio central, que Lorenzo Vilches subraya en su investigación sobre los telediarios de TVE, es determinante también en los otros tres canales examinados en este trabajo, en los que el estudio central hace casi siempre de bisagra entre los estudios periféricos y las filmaciones exteriores.

Desde el estudio central, el conductor principal presenta e introduce los distintos servicios, da y quita la palabra a los periodistas, lee las noticias breves, contesta al teléfono en el caso de las noticias imprevistas o de las conexiones en directo, entrevista a los especialistas sobre un determinado tema. Así mismo, pone en evidencia el carácter serial de las noticias al recordarle al espectador la próxima cita, al subrayar lo que les falta a algunas informaciones relativas a acontecimientos "en curso" y al realizar previsiones respecto a noticias que aún no se han acabado. Por ello se puede hablar en la información televisiva de una actualidad diferida de la noticia y de una simultaneidad del acto comunicativo:

si el sistema de producción de la información no está construido sobre el concepto de simultaneidad como algo importante, el texto informativo resultante es de una "actualidad diferida" en la que cuenta más el efecto

comunicativo simultáneo de la emisión que el efecto informativo simultáneo del acontecimiento¹¹².

Característica necesaria de todo texto serial, que tiene que estar preparado para poder introducir elementos extraños al curso de la acción.

La fragilidad del esquema narrativo determina el hecho de que la caracterización del espacio representado constituya uno de los elementos más importantes de la serie. De ese modo puede servir en todo momento como punto de referencia al espectador¹¹³, así como para facilitarle la lectura gracias a las informaciones redundantes de los lugares repetidos que, con frecuencia, sirven indistintamente en cuanto marco de contextualización de noticias diferentes. Por eso podemos afirmar que el espacio de la serie, como el espacio del telediario, no sólo es un actante cuya función sería contener y clasificar los demás elementos del texto, sino que, además, es un verdadero protagonista:

Se puede decir que en los telefilms los lugares pueden llegar a configurarse en función de un margen absoluto singular, de creciente autonomía, respecto a los elementos en juego [...] viven de un significado propio antes de que intervenga la acción [...] Descargados de la función marginal de ser simples "soportes", los escenarios cumplen una doble función [...] podemos definirlos como amplios contenedores, "lugares de recogida", depósitos cuya capacidad es casi ilimitada [...] Además, dentro de determinados espacios, cada dato

(112) Vilches, L. 1989:257.

(113) Lipari, P. 1984:71.

adquiere una definición precisa: los lugares funcionan entonces como "jaulas clasificatorias"¹¹⁴.

b) El espacio temático.

El hecho de que el espacio del telediario pueda no servir necesariamente a la acción, en cuanto fondo sobre el que ésta se destaca y se desarrolla, hace que la substancia del contenido del mismo adquiera un relieve mucho mayor que en otro tipo de representaciones no seriales. Es en este sentido en el que se puede hablar del espacio como ambiente. Un ambiente que, como hemos visto en el apartado anterior, no puede ser nunca neutro ni vacío, sino que aparece caracterizado con mucha atención y lleno de seres y de objetos destinados a connotar el primer plano (el personaje y la acción), determinado su significado:

Los personajes existen y se mueven en un espacio que existe de modo abstracto en el nivel narrativo profundo, es decir, que es anterior a cualquier otro tipo de materialización, como la pantalla bidimensional del cine, la escena tridimensional, el espacio del ojo mental. El espacio narrativo abstracto contiene, en sus dos polos opuestos, la figura y el fondo. Del mismo modo en el que podemos distinguir en un retrato a la persona del fondo en el que se ha colocado, en una historia podemos distinguir al personaje del ambiente. El ambiente "ambienta al personaje" en la acepción normal de la expresión y construye el puesto y la colección de objetos "contra los cuales" emergen sus acciones y sus pasiones de modo adecuado¹¹⁵.

(114) Lipari, P. 1984:72.

(115) Chatman, S. 1978:144.

La configuración del ambiente y las funciones que el espacio está destinado a cumplir son importantísimas, pues determinan una buena parte de la elección del punto de vista de la representación. El punto de vista decide, a su vez, la relación entre el sujeto que percibe y el acontecimiento:

Dicha relación se expresa en primer lugar mediante la individuación de una organización prospectiva del acontecimiento a partir del punto de origen de la mirada. La colocación material de la cámara, así como la elección de sus movimientos y de los planos de las tomas, es el resultado de la elección de una configuración concreta de las relaciones de espacio entre los cuerpos, los volúmenes y los movimientos interiores del espacio del acontecimiento¹¹⁶.

Las funciones más importantes del ambiente son, por lo tanto, caracterizar el género¹¹⁷ y construir el significado a través de la elección del punto de vista, de la contextualización y de la atribución de un sistema complejo de valores connotados al texto, que sólo pueden encontrar una interpretación apelando a la memoria completa de la serie. Sólo en este sentido se puede explicar el desdoblamiento de los dos planos del signo (expresión y contenido) que se lleva a cabo en el modelo de repetición serial.

La repetición reiterada de algunas imágenes estereotipadas o incluso de las mismas imágenes (repetición literal de la expresión), adquiere un valor

(116) Balestrieri, L. 1984:23.

(117) En relación a este tema, véase Leutrac, J.L. 1973.

concreto y diferente en cada caso, gracias a la atribución de una marca distintiva que las caracterice y que modifique el plano del contenido respecto al significado que se le asignaba en las repeticiones anteriores. Es así como se construye la memoria acumulativa de la serie, que mediante la sensación de déjà vu permite la continuación de la misma, anclada en un sistema de invariantes cuyo valor de cambio acaba siendo el único soporte real de la diferencia.

Al respecto, el mejor ejemplo sigue ofreciéndonoslo TDI, cuyo contrato con el espectador le obliga a renovar constantemente las premisas de la "verdad" que el telediario parece poner a prueba siempre en cada edición. Pensemos, por ejemplo, en la mención "Material incautado" de la que hemos hablado en 4.4, o al rótulo "Zaragoza, esta mañana" que acompaña a las imágenes del descubrimiento de un alijo de droga en un coche (noticia número 13 del 11/5). Pero en general, se puede decir lo mismo de la continua referencia que realiza a través de la descripción de la imagen, del lugar de la acción y de la fecha (como en los dos ejemplos apenas citados), del medio de transmisión ("Sonido telefónico", noticia número 10 del 9/5), de la modalidad de la misma ("Directo", noticia número 11 del 10/5) y de la acción ("Reunión Ministros Agricultura CEE", noticia número 11 del 16/5).

4.5. El espacio del espectador.

Antes de terminar este capítulo querríamos completar con algunas observaciones las que ya hemos ido haciendo a lo largo del mismo y de los anteriores, en relación al papel que el espectador cumple en el telediarlo, en cuanto destinatario, enunciatario, narratario y, en definitiva, espectador modelo.

En cuanto destinatario, el espectador se encuentra colocado en el interior del texto a través del enunciatario, de modo que tenga que sancionar la realidad pertinente seleccionada y representada. Sanción que realiza en cuanto co-autor de la misma, junto al destinador, al haberla convertido en algo pertinente a través del punto de vista:

El espacio escénico de la puesta en escena televisiva, como conjunto del espacio del acontecimiento y del destinatario, así como resultado de su relación, aparece estructurado continuamente por medio de la selección temporal de los puntos de vista¹¹⁸.

En cuanto destinatario/autor del punto de vista, el espectador detecta también -gracias a los principios del género- los códigos necesarios para interpretarlo, y de ese modo avala y favorece, por

(118) Balestrieri, L. 1984:24.

medio de su presencia y de su competencia, la tendencia al uso de una retórica cada vez menos formal y más convencional de la imagen televisiva. Bajo el disfraz de narratario que el espectador adquiere en el texto verbal, el espectador puede garantizar definitivamente el uso de la metonimia, que la configuración poco rigurosa de la imagen convertiría con frecuencia en algo indescifrable.

Finalmente, caracterizado como espectador modelo, el espectador no sólo puede manejar con destreza los códigos que le consigna el emisor sino que también se somete sin reservas a los distintos recorridos, narrativos y de sentido, por los que está previsto que su mirada. Pero su mirada real en cuanto espectador y no en cuanto actante o en cuanto actor.

En vista de todo esto, no nos sorprende que el espacio del espectador, un espacio diseñado con tanto cuidado, sea nulo, desde el momento en que el espectador que lo ocupa no podrá ser nunca el espectador empírico al que los sondeos le piden que defina el programa que le gustaría ver. Se trata de un destinatario abstracto, desmaterializado y reducido a la categoría de mirada o de persona gramatical, cuyo único poder, en cuanto destinatario modelo es en realidad, su capacidad de persuadir al destinatario real con el que pretende identificarse.

5.- EL TIEMPO DE LA NOTICIA TELEVISIVA.

Vamos a tomar el momento presente. Qué es el momento presente? El momento presente es el momento que consta un poco de pasado y un poco de porvenir. El presente en sí es como el punto finito de la geometría. El presente en sí no existe. No es un dato inmediato de nuestra conciencia. Pues bien, tenemos el presente y vemos que el presente está gradualmente volviéndose pasado, volviéndose futuro¹.

Hubo un tiempo en el que el tiempo coincidía con el ritmo de la naturaleza y con el ritmo de la vida que se imponía a los hombres. Un tiempo que debía su existencia a las actividades y a los mitos que lo poblaban, y en el que cada actividad y cada mito tenía su propio origen, su ritmo y su duración. El tiempo mítico presidía el inicio de cada sociedad y cumplía siempre la misma función: exorcizar el peligro de lo desconocido por medio de la hipótesis del eterno retorno de todas las cosas.

Los primeros hombres, en medio de una intuición rudimentaria de lo que mucho más tarde se llamaría pasado, presente y avenir, imaginaban una especie de tiempo constituido por una infinidad de ciclos que, en virtud de una repetición ininterrumpida, garantizaban la continuidad de la

(1) Borges, J.L. 1979:99.

vida y la reproducción de la especie. La función del mito, materializada por la sucesión simbólica del rito, constituía la raíz común del tiempo del mundo y del tiempo de los hombres, tal y como lo expresaban algunos mitos como el de Cronos, que justificaba la eternidad del dios griego en virtud de su ciclicidad y la mortalidad de los hombres por su incapacidad de recorrer desde el principio hasta el final un ciclo entero². El único instrumento con el que el hombre contó durante mucho tiempo para medir su propio tiempo y el del mundo era el cielo³.

El calendario constituyó la primera (y fundamental) ruptura entre el tiempo de los dioses y el de los hombres. El calendario no solamente escindió el tiempo original, sino que además introdujo un tercer tiempo: su propio tiempo. Un tiempo crónico que se colocaría entre el tiempo vivido y el tiempo cósmico. El calendario constituyó la primera representación convencional del tiempo:

El tiempo del calendario constituye el primer puente trazado por la práctica de la historia entre el tiempo vivido y el tiempo cósmico. Constituye una creación que no deriva exclusivamente de ninguna de las dos perspectivas sobre el tiempo; a pesar de que tenga algo de una y

(2) Attali, J. 1982:29.

(3) Attali, J. 1982:50.

de la otra, su institución constituye la invención de un tercer tiempo⁴.

La estructura del calendario aporta al tiempo físico inicial, sin presente, ni pasado, ni futuro, una continuidad uniforme, infinita y segmentable a voluntad, en la que los acontecimientos del mundo adquieren una posición precisa y definida en el tiempo, mientras que los acontecimientos de nuestra vida, a su vez, se delimitan y toman forma en relación a los acontecimientos fechados. El calendario cosmologiza el tiempo vivido y humaniza el tiempo cósmico, volviendo a inscribir (introduciendo de nuevo) el tiempo de la narración en el mundo. Se narra sólo en el tiempo y se puede narrar sólo cuando se subdivide y se representa el tiempo⁵.

Más tarde, Occidente daría un paso hacia adelante en la constitución del tiempo artificial-representado, mediante la invención del horario de la orden benedictina, así como gracias a la invención del reloj mecánico⁶. Contra el mito del eterno retorno, los benedictinos consideraban el tiempo como algo unidireccional e irreversible y,

(4) Ricoeur, P. 1983-III:154.

(5) "En la imagen-movimiento del cine y de la televisión, la capacidad icónica del flujo temporal permite plasmar miméticamente la transitividad y constituye, de un modo aún más evidente que en otros medios, la base de la narratividad" (Gubern, R. 1987:256).

(6) Zerubavel, E. 1981:68 y Attali, J. 1982:65.

por lo tanto, irrecuperable. De ese modo, lo trataban como un recurso valioso que debía ser utilizado del mejor modo posible, fragmentando la jornada en una serie de intervalos, a cada uno de los cuales le atribuían (lo identificaban con) una ocupación rigurosa⁷. El horario benedictino, que transmitió íntegramente su concepción utilitarista del tiempo al mundo occidental, es el ejemplo ideal-típico del horario genérico y presupone, sobre la base de que cada acontecimiento puede tener lugar sólo en un momento dado, un tiempo como principio ordenador para mantener divididas las cosas. La Reforma se encargaría de hacer llegar este legado a la Modernidad.

Con la difusión del reloj mecánico, "que, finalmente, instituye la hora como la venticuatroava parte de la jornada"⁸, inicia una nueva era del tiempo, concebido como la dimensión organizativa de la vida humana. Un tiempo constituido por infinidad de duraciones, de las que ninguna de ellas llega a asumir el rol de tiempo fundamental, a diferencia de las formas de medir el tiempo premecánicas, que respetaban el devenir universal y extraían de él todos los elementos de observación⁹.

(7) Zerubavel, E. 1981:87 y sig.

(8) Le Goff, M. 1977:34

(9) Colombo, F. 1986:55.

Hemos iniciado este capítulo con algunas consideraciones sobre la historia del tiempo cuantitativo y de la representación del tiempo porque, como iremos viendo en las páginas sucesivas, la representación del tiempo en el telediario es un modelo estereotipado de la concepción social de dicho tiempo, y la representación del tiempo en la noticia serial traduce la idea de un tiempo fragmentado, irreversible y fugaz, que expresa, en el tiempo (por acumulación) de la serie, la ambición de totalidad que intenta asumir la reconstrucción artificial de los fragmentos:

La serie reposa sobre la acumulación lineal y no sobre la instancia metonímica de la significación. Se trata de un discurso informativo positivo. En la serie, no hay nada negativo, ni tampoco falta (nada) que pueda concebirse sólo como acumulación de información y de detalles sobre los agentes de la narración¹⁰.

La impresión global que se desprende de la construcción del tiempo del telediario es la de un tiempo veloz. Lucha encarnizada entre un presente de la enunciación, que se sabe convertido en pasado desde que se enuncia, y la promesa de un futuro que es ya (y solamente) la anticipación del próximo telediario -la presentación del próximo capítulo de

(10) Laizet, B. 1987, comunicación personal escrita octubre 1987..

la serie- En ese tiempo artificial, hecho de retazos, la noticia pone de relieve la contradicción que la envuelve: se define por sus características de actualidad y excepcionalidad, cuando, en realidad, su carácter de única (consecuencia de la concepción utilitarista del tiempo) la confina a la historia e, inversamente, su deseo de hacerse presente eterno puede apoyarse solamente en la promesa de una repetición falaz.

La imagen del tiempo que nos lega el telediario es la de una duración compuesta por otras duraciones (las de cada noticia), fragmentadas, a su vez, a causa de un montaje que segmenta el tiempo de la representación con las medidas del tiempo cronológico. El espectador integra perceptivamente el soporte sonoro del telediario con el soporte visual y cree que está presenciando una historia con un desarrollo temporal comprensible. Pero los segmentos contiguos no tienen siempre relaciones temporales evidentes, del mismo modo que tampoco tenían relaciones espaciales evidentes.

En el tiempo de la noticia, como en el tiempo de la serie, "cuenta sólo la unidad narrativa y temática de las partes funcionales, sin ninguna relación proporcional de tiempo narrado"¹¹.

(11) Calabrese, O. 1987:40.

El tiempo de la noticia "que continua", que se convierte en serial, es potencialmente infinito, pero no es proporcional ni al tiempo de la narración ni al tiempo narrado. Entre el ahora y el mañana de la noticia "que sigue" no hay un salto catastrófico, pero tampoco hay una unidad temporal constante. Solamente la imagen de un presente contradictorio y forzado.

El telediario, a pesar de todas las influencias que recibió de los informativos de la radio y de los primeros informativos cinematográficos, ha configurado sus propios códigos de representación de la temporalidad que, obviamente, hereda de la televisión, la cual difería ya desde el principio de cualquier otra forma de manifestación visual. La cámara televisiva, descendiente directa de la cámara fotográfica, construye una discontinuidad fundamental de la temporalidad que ni siquiera el movimiento logra recomponer satisfactoriamente. En la fotografía, el tiempo de la vida ha muerto:

El acto fotográfico, al cortar, convierte al tiempo evolutivo en un tiempo fijo, al instante en perpetuación, al movimiento en inmovilidad, al mundo de los vivos en el reino de los muertos, la luz en tinieblas y la carne en piedra¹².

(12) Dubois, Ph. 1986:148.

En la televisión, la cámara que, sobre todo en la toma en directo, parece devolvernos la ilusión de la continuidad del tiempo de la vida, no escapa a la irreversibilidad del instante fotográfico, "que mata" porque corta e inmoviliza.

Al analizar la toma en directo, Umberto Eco subraya la contradicción congénita de la cámara televisiva. Dado que la simple grabación de los acontecimientos que desfilan delante del objetivo no podía garantizar por sí misma la coherencia del texto, el realizador se vio obligado a dominar la propia casualidad de la vida, recurriendo a un género de organización tradicional del texto de tipo aristotélico. Es decir, un texto al que por las leyes de la causalidad y de la necesidad rijen que, en realidad, son las leyes de la verosimilitud¹³. No obstante, los primeros pasos de la televisión se caracterizan por el deseo de romper con la tradición cinematográfica en la que se había inspirado al menos en parte, pero que la convertía en un medio subalterno y la forzaba a encasillarse en algunos parámetros que coartaban su propia capacidad expresiva. Por ello, y durante algunos años, se creía que para representar el tiempo televisivo no eran necesarios los saltos temporales:

(13) Eco, U. 1962:186 y sig.