

En los E.E.U.U., al igual que en Italia, y en Inglaterra, como en Francia, la originalidad del nuevo medio se identificaba con la ausencia de saltos temporales en la enunciación y, sobre todo, en su enunciado. Característica que se teorizó abundantemente, hasta llegar incluso a la manifestación de escuelas y de modelos que parecían inexpugnables y destinados a dominar para siempre el ejercicio televisivo de calidad¹⁴.

De ese modo, la autonomía cotextual (la contraposición casual) del modelo televisivo originado se fue transformado en un modo de cualificar el lenguaje televisivo, que progresivamente fue pasando de la información a la ficción¹⁵.

Sin embargo, la primera irrupción "revolucionaria" que nos ofrecía el acontecimiento en directo estaba destinada a dejar paso a otro tipo de temporalidad diferente y mucho más elaborada. Temporalidad que no escatimaba ningún tipo de recurso para proponer como presente eterno ese tiempo artificial y capaz de abolir cualquier distinción general entre pasado, presente y futuro. La despreocupación de la televisión de los comienzos a la hora de asumir un rol de archivo, que intentaba identificar la génesis de la imagen con la génesis del acontecimiento, ha sido colmada después, y de modo progresivo, por una narratividad

(14) Bettetini, 6. 1985:30.

(15) Bettetini, 6. 1985:30.

que pone en evidencia sus orígenes épicos. Dicha narratividad está dirigida a la composición final de un cuadro construido por tomas en directo, en diferido y de imágenes de archivo, cuyo resultado es una historia que se desliza cómodamente a través de un tiempo cronológico y lineal. La repetición continua de una serie de imágenes de memoria ambigua¹⁶, manifiesta explícitamente la eterna paradoja de la esencia temporal del tiempo televisivo:

en cuanto depósito de contenidos, cada uno de estos archivos [las imágenes de repertorio] tiene límites evidentes, pero como instrumentos de conservación de la forma temporal, cada uno de ellos es (o pretende ser) absoluto, ya que contiene o puede llegar a contener todo el pasado, al que convierte en presente frente a la visión¹⁷.

La manipulación del tiempo de la narración televisiva no es sólo el factor fundamental de la pretensión de veracidad del telediario sino que, como vamos a ver, sanciona el carácter de testimonio que con frecuencia se le atribuye de modo inherente a la imagen.

Omar Calabrese explica el valor de la imagen, en cuanto referencia de nuestra percepción, a partir de la tendencia de las formas estéticas

(16) En cada nueva utilización, la imagen de repertorio adquiere un valor diferente que se superpone a los anteriores, e incluso a veces los anula.

(17) Colombo, 1986:49.

contemporáneas a forzarse a sí mismas hasta el último límite posible. Tendencia que, según el autor, encuentra su más específica manifestación en el modo de representar el tiempo y el movimiento por medio de las tecnologías comunicativas. La cámara nos ha ido acostumbrado a una representación del tiempo televisivo por encima o por debajo de lo perceptible. La imagen a cámara lenta, en su búsqueda del acmé de la acción, al segmentar cada uno de sus componentes, constuye una especie de tiempo analítico que, "sustrayéndose al prototipo de la velocidad del flujo de la vida, nos permite observar y valorar el acontecimiento en todas las formas posibles". Inversamente, al superar el umbral superior de la percepción, la representación adquiere una velocidad inusitada, y construye un tiempo sintético en el que "el esquema de la acción es más importante que su geometría"¹⁸. La temporalidad analítica y la temporalidad sintética construyen, de ese modo, la ilusión perpetua de una imagen contemporánea y veraz.

Paul Ricoeur, en su interpretación fonomenológica del tiempo de la narración postula, siguiendo a Ingarden¹⁹, un modelo de tiempo real que, en última instancia, es el resultado de la

(18) Calabrese, O. 1987:58.

(19) Ingarden, R. 1931.

interacción entre el texto y el lector. En las técnicas contemporáneas de narración (a partir, sobre todo, de la novela psicologista de los primeros años del siglo XX), el autor va estrechando cada vez más el círculo de la cooperación con el lector, pidiéndole (obligándole) continuamente a que supla todas las carencias de la máquina narrativa:

La lectura se convierte en un pic-nic en el que el autor aporta las palabras y el lector el significado²⁰.

A diferencia de Eco, que prevé un lector modelo hipotético (como condición de la realización virtual de cada obra), al que define como "un conjunto de condiciones felices, establecidas textualmente, que tienen que satisfacerse para que el contenido potencial de un texto pueda llegar a ser plenamente actualizado"²¹, la fenomenología del acto de la lectura necesita un lector de carne y hueso el cual, efectuando el rol de lector previsto en y por el texto, lo transforme²².

Ricoeur, a partir de la mimesis aristotélica (Aristóteles no concedió apenas importancia al tiempo, debido también en este caso

(20) Ricoeur, P. 1983-III:247.

(21) Eco, U. 1983:62.

(22) Ricoeur, P. 1983-III:247.

a la atención que dedica a la acción de los personajes), y de la teoría agustiniana de los tres presentes²³, busca en la definición fenomenológica del tiempo (de Husserl a Heidegger) las relaciones entre el tiempo representado y el tiempo real. Así llegará a resolver, al menos en cierto modo, los problemas que habían planteado algunos autores, como Kate Hamburger (de la que trataremos en el apartado 5.1.2), que corta los lazos del texto con el mundo real al haber colocado en dicho texto un narrador que representa a una instancia de la enunciación netamente separada del autor real. El narrador de Ricoeur, por el contrario, construye un presente ficticio que, sin embargo, sigue teniendo como referente el mundo real.

Ricoeur critica también a Harald Weinrich (cuya teoría sobre la temporalidad expondremos en el apartado 5.1.3), quien al abordar las funciones de los verbos desde una perspectiva que no es estrictamente temporal no clarifica, en opinión del autor francés, la idea de temporalidad de los tiempos verbales. En definitiva, para Ricoeur, la temporalidad es el eje del texto, y el análisis textual no puede prescindir de ningún modo de ella. De hecho, Ricoeur subraya asimismo que algunas semióticas atemporales, como la greimasiana, que ha

(23) Presente del presente, presente del pasado y presente del futuro.

sido fundada siguiendo un modelo lógico y no cronológico, se ha visto obligada a elaborar la teoría de la aspectualidad para poder explicar tanto el movimiento del texto como los distintos estadios de la narración.

Lo que echamos en falta en Ricoeur, en medio del itinerario de la temporalidad que ha trazado, es una referencia explícita a Henri Bergson, más cercano a él de cuanto lo pudieran esta Husserl y Heidegger, ya que lleva hasta el extremo la necesidad de filtrar el tiempo a través del sujeto fenomenológico (real).

Bergson²⁴ recibe el legado agustiniano, depurado por las interpretaciones de Husserl y Heidegger, y da un paso hacia adelante en el sistema trazado por los dos filósofos alemanes al realizar una inversión de la dirección del planteamiento fenomenológico del tiempo y descargar el peso del futuro sobre el presente para poder unir intrínsecamente presente y pasado. El presente es, en la obra de Bergson, el eje de la temporalidad, pero no es el centro desde el que se mide dicha temporalidad, como ocurría, sin embargo, en Agustín. En Bergson no hay nada que se parezca a un presente consistente a partir del cual se puedan generar el pasado y el futuro. Bergson llama al

(24) Bergson, H.1897.

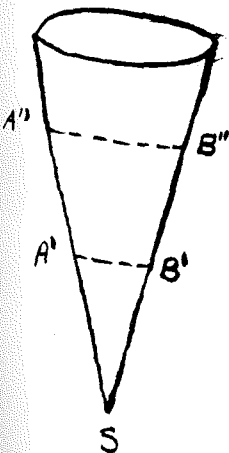
presente presente actual, porque justamente pertenece a su esencia y a su definición el que cambie o pase. Es un presente en continuo movimiento que debe su ser a la paradoja de su esencia etérea: el presente actual se convierte sistemáticamente en pasado (presente virtual) para que un nuevo presente lo remplace continuamente. Es preciso que pase en el momento mismo en que es presente; en el momento en que es.

El presente actual y el presente virtual tienen que coincidir necesariamente, porque, de lo contrario, el presente no pasaría y cada momento de nuestra vida es, a la vez y por lo tanto, actual y virtual, percepción y recuerdo. El tiempo es simultáneamente presente que pasa y pasado que se conserva. Un pasado al que nos dirigimos de modo necesario por medio del presente que pasa y de modo voluntario, cada vez que evocamos un recuerdo. El tiempo no existe en nosotros, sino que somos nosotros los que existimos en el tiempo y percibimos y recordamos gracias a él. La prueba fenomenológica de la coexistencia del pasado y del presente, que nosotros separamos en la percepción inmediata y en el recuerdo, nos la proporciona la ilusión del déjà vu:

Según Bergson, la paránesis (ilusión de [algo] ya visto y de ya vivido) no hace sino concretar la siguiente evidencia: hay un recuerdo del presente, contemporáneo del propio presente y tan bien adaptado a él como el rol al actor²⁵.

No es por casualidad por lo que la lectura de la temporalidad que Bergson realizó en vísperas de la segunda guerra mundial vuelve a aparecer con tanta insistencia en el pensamiento de muchos autores contemporáneos. La dimensión omnipotente que ha adquirido progresivamente la idea de tiempo, como flujo o como memoria, sobre la que se apoya todo el patrimonio de nuestra cultura, ha ido generando nuevos códigos de interpretación del mundo y del pensamiento que han terminado identificando vida y movimiento. Identificación que se lleva a cabo en medio de una nebulosa indeterminada, en la que la idea de la evolución necesaria, no es más que la garantía hipotética de un ayer-hoy-mañana que se superponen en la

(25) Deleuze, 1985:108. Reproducimos la nota número 21 del cuarto capítulo del libro de Deleuze, en la que el autor interpreta el cono con el que Bergson explica la interrelación entre el presente y el pasado: "Sin duda, el punto S es el presente actual; pero está claro que no se trata de un punto, estrictamente hablando, ya que comprende también el pasado de este presente, la imagen virtual que dobla, la imagen actual. En cuanto a las secciones del cono AB, A'B' ... no son circuitos psicológicos a los que les corresponderían imágenes-recuerdos; son circuitos puramente virtuales, de los que cada uno contiene todo nuestro pasado tal y como se conserva en sí (los recuerdos puros). Bergson aclara completamente este punto. Los circuitos psicológicos de las imágenes-recuerdos o de las imágenes-sueño, se constituyen solamente cuando nosotros "saltamos de una S a una de estas secciones, para actualizar tal o cual virtualidad que debe descender entonces hasta un nuevo presente S'" (Deleuze, G. 1985:106).



percepción diferida y absoluta del mundo a la que nos han acostumbrado los medios de comunicación.

Sobre todo en el telediario, la evidencia indiscutible e inmediata de la imagen no es más que la interpretación convencional de una nueva enunciación, que impone la coexistencia del acto y del presente al presente virtual de los enunciados que repite. De ahí que la impresión de déjà vu, frente a un texto serial y, por lo tanto, a un telediario, es únicamente la reminiscencia inconsciente de la absorción continua de un modelo cuya estructura fundamental es siempre idéntica. En el telediario, el modelo está determinado de antemano por la propia concepción de la noticia que, entendida como excepcionalidad, nos ofrece una imagen circular del mundo en la que el caos altera continuamente el orden hasta llegar a ser, finalmente y cada vez, absorbido de nuevo por el orden. En el análisis de la temporalidad de la serie (párrafo 5.2.3.) veremos que la construcción temporal que sustenta y da forma a la serie es fundamentalmente de tipo acumulativo. En esa acumulación desmesurada de instantes casi idénticos, que se diferencian sobre todo por su colocación espacial, cada elemento contribuye a la impresión de ese déjà vu, al ir articulándose en torno a una repetición circular del presente que.

en nuestra opinión, encuentra una interpretación coherente y adquiere una cierta validez epistemológica en la teoría bergsoniana del tiempo.

No obstante, la necesidad de la representación temporal del telediario de postular dicha idea de presente "que fluye" y que produce un presente virtual (pasado) con el que no se mezcla sino al que tan sólo remite, no genera necesariamente una temporalidad representada incapaz de encontrar una cierta correspondencia con la temporalidad real. Ni tampoco se puede reducir todo el proceso a una simple explicación que interprete dicha representación como el mero resultado de una codificación arbitraria que han elaborado la imagen electrónica y el género informativo (proporcionando progresivamente al espectador las claves para interpretarla). Como ocurre con todos los elementos que entran en juego en el telediario, dicha codificación responde y refleja las constricciones que impone el modo de hacer información televisiva. Al final, el tiempo de la representación de la noticia constituye sólo una de las distorsiones que el proceso productivo determina en la información y en la imagen.

El factor "tiempo" tiene una importancia decisiva en el telediario, incide en todas las fases de su realización y se refleja claramente en

la estructura del texto. En el capítulo anterior veíamos que el poco tiempo a disposición para preparar las noticias entre una y otra edición y la enorme cantidad de material que llega cada día a la redacción, hacen que el periodista se vea obligado convertir su trabajo en algo rutinario, para poder cumplir así con las exigencias del medio. De ese modo, mientras que reduce la posible gama de noticias, al dirigirse directamente a las fuentes que pueden satisfacer mejor sus necesidades, el periodista agiliza la selección aplicando rígidamente al acontecimiento los valores-noticia. La actualidad es, generalmente, el valor noticia prioritario y se convierte inevitablemente en el horizonte del texto a todos los niveles del mismo. Por ello, cuando no se posee por naturaleza se crea.

Como también veíamos en el segundo capítulo, las características del telediario frente a los otros géneros informativos radica precisamente en la promesa de actualidad y de veracidad que le asegura al espectador. Promesa que constituye el verdadero objetivo del tipo de contrato que el modelo elegido le propone a dicho espectador. Por este motivo, el contrato está dirigido, sobre todo, a persuadir al espectador en relación a las distintas modalidades que el género

se compromete a actualizar, con el fin de alcanzar la actualidad y la veracidad textuales mediante la interpretación de la realidad que lleva a cabo.

Sólo hay que examinar el resultado para observar que la actualidad y la veracidad se obtienen mediante el uso de elementos paratextuales. Elementos que, más que pruebas, constituyen verdaderas declaraciones, amparadas a su vez en las mismas bases del propio contrato. Los frecuentes subtítulos "Directo", "Sonido telefónico", "Archivo" etc., obedecen, por lo tanto, a la necesidad de enfatizar una actualidad que, al irse configurando de este modo, no sólo define el género sino que permite la realización de la serie mediante la continua recuperación de una memoria que va construyendo mientras la repite.

La necesidad de enfatizar la actualidad, unida a la necesidad de que las noticias no superen una determinada longitud (a causa de la brevedad del telediario) y a la necesidad de distribuir el tiempo de las noticias en función del material visual, hacen que al espectador se le ofrezca, al final, una mezcla condensada de acmé (se tiende a representar sobre todo la acción), de presente (la última acción) y de fragmentos (necesidad del montaje para seleccionar los puntos más significativos de la filmación). Todo esto, unido a

la movilidad intrínseca de la imagen montada y al auxilio del soporte sonoro (construido con el objetivo de alcanzar los objetivos apenas mencionados a los que con frecuencia no llegan las imágenes), producen un efecto de presente coherente en la representación (en virtud de las modalidades que ha elegido), pero contradictorio en sus principios, porque que en sus presupuestos nace ya como siendo pasado.

La paradoja llega incluso hasta el extremo de que en algunas de las noticias más actuales -en las que se realiza una conexión en directo- la única progresión realmente perceptible es la de la narración de la voz en off, a la que ilustra una segunda imagen (con frecuencia se trata sólo de una diapositiva) que aparece en la pantalla. Esta modalidad es una constante de TJ2, canal que, en el período analizado, siguió con especial interés los sucesos de Tienamén, incluso en los días en los que el gobierno chino había prohibido cualquier tipo de filmación. En ese caso, sólo los términos del contrato con el espectador podrían permitir que los subtítulos "En directo por teléfono" que aparecían sobre la diapositiva legitimasen el discurso de esa voz en off, la cual nos aseguraba que el periodista estaba viendo literalmente lo que nos iba contando (noticia número 2 del 19/5). Así mismo, los datos

cronológicos especificación cronológica, que TJ2 tiende a facilitar al espectador sólo de modo aproximativo, se convertía en un instrumento concreto del proceso de referencia que, incorporados a la historia a la que contextualizaban, estaban destinados a convalidar la veracidad de la historia narrada:

Ahora son las tres de la mañana en China [noticia número 2 del 20/5, construida del mismo modo que la que acabamos de describir].

La prohibición de filmar en Pekín también permite a TD1 (el 21/5) justificar la falta de correspondencia entre las imágenes que, sin embargo, ha conseguido grabar el enviado especial, y la narración de los hechos que el mismo realiza en directo por teléfono, subrayando el valor de documento excepcional de las mismas. En este caso, al igual que en el ejemplo de TJ2, se pone de relieve la necesidad de la estructura serial tanto de cada noticia del telediario como del propio programa. Dicha estructura permite, mediante la reiteración de las invariantes (tanto en relación a las funciones narrativas cuanto a la configuración discursiva de las mismas), cumplir, en cualquier caso y por encima de cualquier eventualidad, las condiciones estipuladas en el contrato del género.

Pero no olvidemos que el género informativo tiene que estar preparado en todo momento, y mejor que los géneros de ficción, para reciclar cualquier tipo de novedad, sin que los presupuestos del mismo se vean alterados ni puestos nunca en cuestión por el espectador que los suscribe.

Presupuestos que la estructura de la temporalidad inscribe en el texto al convertir lo que se narra en una secuencia en la que el valor postulado de la actualidad acaba siendo, de un modo u otro, no sólo el principio del texto sino, sobre todo, el resultado.

5.1. Las funciones del tiempo en el telediario.

5.1.1. Contemporaneidad y veracidad de la noticia.

Al definir la serialidad como la repetición organizada de algunas constantes (el mecanismo estructural de los textos) veíamos que la función de la articulación del tiempo era, sobre todo, la construcción de un determinado tipo de ritmo que caracterizase al texto como tal, y que en el telediario refleja los condicionamientos a los que lo sometían sus objetivos y los medios a su alcance.

Las funciones principales de la representación temporal, en cuanto realización textual de la relación comunicativa del telediario son:

- 1) Dar a las noticias (fragmentos) la forma de una narración, y a todo el telediario la de una historia completa.

- 2) Contribuir a articular al texto de modo simple y esencial (a causa del espectador modelo

que postula y de la brevedad del espacio televisivo a disposición).

3) Resaltar los valores de actualidad y de espectacularidad que se le atribuyen a la noticia incluso cuando no los tiene.

Estos objetivos, que constituyen la filosofía de base del periodismo televisivo, se alcanzan pocas veces, a pesar de que presidan la selección de las noticias al constituir los valores-noticia más importantes. Las rutinas productivas, instrumentos indispensables para que el periodista pueda realizar su trabajo, son un arma de doble filo que muchas veces acaban produciendo un texto en el que dichos valores están representados más bien de modo artificial o simbólico. De ahí deriva la necesidad del contrato con el género y la frecuente ilegibilidad de la imagen que, a pesar de constituir la característica fundamental del telediario, tiene que apoyarse (para poder ser interpretada) en otros recursos. Como resultado, la puesta en escena da lugar a **diversos niveles textuales**, separados pero no **autónomos**.

Por un lado tenemos una puesta en escena tout court que se limita a codificar y a organizar de nuevo los elementos de la percepción directa del acontecimiento, mientras que por otra parte

introduce una "enunciación integrativa" destinada a reducir la ambigüedad de la codificación y a convertir al texto en algo legible:

La simple puesta en escena del acontecimiento, en cuanto grabación y manipulación del material grabado sin ulteriores intervenciones de puesta en escena, a menudo produce textos por debajo de un umbral aceptable de comprensibilidad. La puesta en escena tiene que corregir dicha significación insuficiente del acontecimiento, sugiriendo líneas de comprensión del enunciado y reduciendo la ambigüedad y la apertura del sentido [...] dicha corrección tiene lugar generalmente introduciendo a un personaje (periodista o locutor) que enuncia una narración/comentario integrativa, la cual construye en recorrido de sentido y un nivel aceptable de legibilidad del enunciado²⁶.

Al respecto, el telediario del 17/5 de RAI 1 constituye un modelo de la posibilidad de construir una edición entera apoyándose casi únicamente en el conductor y en algunas imágenes que ilustran convencionalmente su discurso. De un total de 12 noticias que presenta este día (la número 13 es sólo el anuncio del partido de fútbol), ya que ha sido reducido a causa del partido Stuttgart/Nápoles que RAI 1 transmitió en directo a continuación, cinco de ellas no tienen imágenes, sino que son leídas por el conductor, y otras cinco presentan filmaciones breves que acompañan a la voz en off del conductor. Por lo tanto, esta edición cuenta sólo con dos servicios realizados por otros periodistas.

(26) Balestrieri, L. 1984:50.

La imagen sirve, por lo tanto, para definir al género informativo televisivo y el texto hablado y los otros recursos de los que se vale el telediario para poderla descodificar, lo que lleva a Lorenzo Vilches a considerar a la voz como el actante central de los telediarios:

Consideraremos el uso de la voz como un actante central de los telediarios y como una de las formas simbólicas de representación del discurso informativo en la sociedad²⁷.

Vilches sostiene que, en cuanto actante, la voz desarrolla en el telediario las siguientes funciones:

1) La voz como actante de la comunicación o de la enunciación, que se presenta en el texto bajo la forma de enunciador/enunciatario o narrador/narratario respectivamente, a través de los actores que asumen en la superficie discursiva del texto los roles actanciales: los personajes de las noticias, los periodistas etc., según se pongan de parte del emisor o del espectador (en las modalidades en las que los hemos clasificado en el capítulo anterior).

2) La voz como actante de la enunciación o del enunciado. Voz que puede encarnar tanto al

(27) Vilches, L. 1989:209. En relación a los actantes y a los actores del telediario véase 4.2.

sujeto como al objeto de la comunicación mediate los actantes enunciador, observador o informador, de los que también hemos hablado en el apartado 4.2.2.

Pero la voz y la imagen no siempre son simultáneas, como lo demuestra el análisis de Vilches de los telediarios de TVE, a pesar de que TD1 sea el informativo que más se esfuerza por hacerlas concordar de entre los cuatro que analizamos. La frecuente diacronía entre las imágenes del telediario y el soporte sonoro, que es lo que ha ido configurando los códigos del género informativo, es lo que permite en el texto la construcción de ese aquí-ahora casi simulado de la realidad representada.

De todas las voces que convergen en la noticia, la voz en off es, cualitativa y cuantitativamente, la más potente, la que mejor se oye. La voz en off es la que permite o, mejor dicho, la que exige, un tratamiento serial de la información, en función de la capacidad que tiene de anular el valor "objetivo" de la imagen/testimonio (en principio, testimonio de un solo acontecimiento) y convertirla en un valor de cambio, que tiene el poder demiúrgico de transformar el acontecimiento en una matriz capaz de ser repetida al infinito, al adquirir cada vez

de un valor de uso diferente. El poder de la información reside justamente en eso, en hacer de un instrumento como la voz en off un cheque en blanco:

La voz en off, de algún modo, es la metáfora del poder de la información. En efecto, la voz en off puede disponer de la imagen original y representarla bajo un nuevo lenguaje (la presentación de las noticias es una representación del poder de la información). En el editaje de las noticias, al grabar una voz diferente de la original, se suprime al otro para fijar la voz del propio saber. Es una expropiación del la diferencia del acento particular, de la identidad del otro, para darle un sentido homogéneo, semejante al que tiene la ficción en el cine. De ahí la sensación astringente, de contracción y de estreñimiento, que tiene el espectador de las noticias. Todo es comprimido, resumen de otro resumen y cita de otra cita educada en la brevedad como virtud primera. Suprimiendo las particularidades de la enunciación original, se crea la gran voz: la Voz de la noticia²⁸.

La polifonía de la voz en la noticia, que introduce en el discurso un concierto de voces rítmicas, supeditadas y envueltas en la voz en off, genera una "construcción híbrida"²⁹ a la que la gran Voz convierte, en cierto modo, en algo homogéneo. Pero ello produce inevitablemente una estratificación de temporalidades, que ponen en evidencia las estrategias de la construcción simulada del aquí-ahora de la noticia y el juego de dichas temporalidades en el texto serial.

(28) Vilches, L. 1989:218.

(29) Tomamos la terminología que Bachtin utiliza para definir la pluridiscursividad de la novela para definir el pluridiscorso de la noticia que, como en la novela humorística inglesa de la que habla Bachtin, introduce el discurso del otro de forma disimulada. Véase Bachtin, M. 1975:111-112.

La temporalidad representada de la noticia ofrece dos estructuras temporales diferentes en el enunciado y tres referencias temporales. Las dos estructuras son la de las imágenes y la verbal, mientras que las referencias temporales están constituidas por el tiempo de la narración (construido a través de las imágenes), el tiempo del relato (el tiempo enunciado por los personajes hablantes del acontecimiento) y el tiempo de la enunciación integrativa. Una vez más, hay que decir que es la instancia de la enunciación la que constituye la referencia temporal de base (el presente del aquí-ahora del texto) y la marca distintiva del género:

en el caso de los informativos diarios, la definición del género radica en la simultaneidad de la emisión con el espectador, y, secundariamente con el acontecimiento³⁰.

Para poder determinar el tipo de temporalidad que configura el modelo serial de la noticia, vamos a partir de las consideraciones de Emile Benveniste, Kate Hamburger y Harold Weinrich acerca de la construcción de la temporalidad en el texto. Consideraciones que nos servirán como soporte metodológico para poder interpretar la

(30) Vilches, L. 1989:254.

temporalidad del enunciador del estudio (temporalidad de base del telediario), así como las otras dos referencias temporales, que no son sino la de la historia y la del discurso del acontecimiento narrado.

Los tres autores citados parten de la crítica a la rigidez y a la insuficiencia con las que generalmente se trata a las formas verbales, a las que se les atribuye un valor sintagmático por sí mismas (derivado de su valor convencional en el paradigma), entendidas siempre y solamente como modos de designar el presente, el pasado y el futuro de la acción que el infinitivo del verbo especifica. Emile Benveniste pone de relieve que el valor de las formas verbales no se adquiere por medio de una simple transposición, sino en relación al tipo de enunciación del que forman parte. Hamburger sostiene que los tiempos verbales no marcan una simple división de la temporalidad, sino que definen el mundo del texto y Weinrich, como Benveniste, cree que el sujeto de la enunciación asume una posición temporal respecto a lo que enuncia, condicionando así tanto la articulación temporal del enunciado como sus diversos valores temporales.

La importancia de estas aportaciones se halla, sobre todo, en las nuevas posibilidades que

abrieron al análisis textual, al ampliar el campo del análisis de contenido y de la crítica literaria con elementos provenientes de la lingüística y de la sintaxis. Así respondían, en cierto modo, a una cuestión que los pioneros de la crítica literaria contemporánea habían abierto (a partir de Henry James), al establecer una clasificación de los textos (o macroclasificación de los géneros literarios) en relación a la posición que ocupa el narrador en el texto. Respuesta que los lingüistas formulaban desde la instancia que produce el texto (enunciador) y no desde el sujeto que delega en el mismo (narrador).

Según el grado de presencia del narrador en el texto, James, Lubbock y Beach (por citar tres de los nombres más significativos) establecen una clasificación global de los géneros literarios en dos grandes categorías: el modo de representación narrativo, caracterizado (en mayor o menor medida) por la presencia de un narrador "fuerte" que controla hasta los mínimos resquicios de lo que se cuenta, y el modo de representación dramático, en el que desaparece (o pierde fuerza) la instancia narrativa, debido al desplazamiento del punto de vista que pasan a detectar de esa forma a los personajes de la historia. El objetivo de esta segunda forma es construir un texto en el que todos

sus elementos contribuyan a resaltar el aquí-ahora del mismo.

Henry James dedicó parte de sus reflexiones y de su producción literaria a la crítica de la omnipotencia del narrador, elaborando una teoría del "punto de vista restringido" que se basa en un principio de simplicidad y de economía del texto. Partiendo de la crítica de Platón al arte como imitación (por oposición a la narración simple) y del concepto aristotélico de mimesis, James clasifica los textos literarios en dos grandes grupos, según obedezcan al criterio de mostrar o de narrar lo que cuentan (Showing vs Telling)³¹. El narrador omnipotente (que había consolidado su imperio en la novela naturalista de los años anteriores), mantiene un punto de vista monofocal y constante, delimitando y dirigiendo el campo visual del lector, quien recibe así la historia estructurada y determinada.

James propone una reducción del punto de vista delegándolo a los propios personajes, quienes verán sólo lo que puedan ver, lo que hace que el lector esté obligado a cooperar, completando (y eventualmente resolviendo) todo lo que falta a la monofocalización y a la subjetividad de cada

(31) James expuso casi todas sus teorías literarias en las introducciones de sus obras, publicadas todas juntas por primera vez en 1956 en un volumen en italiano, y revisadas por A. Lombardo (véase bibliografía).