



Universitat Autònoma de Barcelona  
Facultat de Ciències de la Informació

Departament de Periodisme

---

LA SERIALIDAD EN LA INFORMACIÓN TELEVISIVA.  
LOS TELEDIARIOS

vol. I

Tesis Doctoral. María Rosario LACALLE ZALDUENDO

Universitat Autònoma de Barcelona  
Servei de Biblioteques



1500372404

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE BARCELONA  
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACION  
DEPARTAMENTO DE PERIODISMO

"LA SERIALIDAD EN LA INFORMACION TELEVISIVA. LOS TELEDIARIOS"

(Volumen I)

TESIS DE DOCTORADO

presentada por

MARIA ROSARIO LACALLE ZALDUENDO

dirigida por el Dr. LORENZO VILCHES MANTEROLA

Bellaterra, mayo de 1990.

- 2.2.2. El contrato con el lector (pg. 152)
- 2.2.3. Los contratantes del género (pg. 202)
- 2.2.4. Los tres contratos de la noticia televisiva (pg. 209)
- 2.3. La genericidad de la noticia televisiva (218)
- 2.4. El nivel semántico de la genericidad (pg. 235)
  - 2.4.1. La relación entre los items temáticos y la enunciación (pg. 235)
  - 2.4.2. Del item a su función: la tipificación de las noticias (pg.268)
  - 2.4.3. Información vs comentario (pg. 292)
  - 2.4.4. Las características de las clasificaciones de los géneros a partir del contenido (pg. 301)
- 2.5. El nivel formal de la genericidad (pg. 304)
- 2.6. Genericidad y serialidad (pg. 333)

### 3.- EL NIVEL SEMANTICO DE LA NOTICIA (pg. 337)

- 3.1. El contenido de la noticia (pg. 355)
  - 3.1.1. La representación de la realidad (pg. 355)
  - 3.1.2. El proceso de referencia de la realidad representada (pg. 369)
  - 3.1.3. La articulación temática (pg. 380)
  - 3.1.4. Del caos al orden (pg. 383)
  - 3.1.5. El sistema social y el sistema informativo en las teorías de la comunicación de masas (pg. 391)
  - 3.1.6. La tematización (pg. 404)
- 3.2. La distorsión involuntaria (pg. 414)
  - 3.2.1. La noticiabilidad (pg. 414)

- 3.2.2. Las rutinas productivas (pg. 422)
  - a) Las fuentes de noticias (pg. 424)
  - b) Las agencias de noticias (pg. 430)

3.3. La manipulación voluntaria (pg. 439)

- 3.3.1. La narratividad (pg. 439)

**4.- LOS PERSONAJES Y EL ESPACIO DE LAS NOTICIAS (pg. 449)**

4.1. El trabajo del periodista (pg. 454)

- 4.1.1. La profesión periodística (pg. 454)

- 4.1.2. La estructura de la redacción (pg. 465)

- 4.1.3. El proceso de socialización (pg. 473)

4.2. El estatuto semiótico del personaje (pg. 479)

4.3. Los protagonistas del telediario (pg. 492)

- 4.3.1. Los protagonistas del acontecimiento (pg. 496)

- 4.3.2. Los protagonistas de las noticias (pg. 525)

4.4. El espacio (pg. 580)

- 4.4.1. El espacio de la expresión (pg. 589)

- a) El espacio textual (pg. 590)

- b) El espacio electrónico (pg. 592)

- 4.4.2. El espacio del contenido (pg. 595)

- a) El espacio representado (pg. 595)

- b) El espacio temático (pg. 598)

4.5. El espacio del espectador (pg. 601)

**5.- EL TIEMPO DE LA NOTICIA TELEVISIVA (pg. 603)**

- 5.1. Las funciones del tiempo en el telediario (pg. 626)

5.1.1. Contemporaneidad y veracidad de la noticia (pg. 626)

5.1.2. La construcción de la historia (pg. 645)

5.1.3. La referencia de la temporalidad (pg. 653)

5.1.4. La tendencia a la simplificación y a lo esencial (679)

5.2 Los diferentes niveles de la temporalidad (pg. 679)

5.2.1. El tiempo narrado (pg. 679)

5.2.2. El tiempo de la narración (pg. 691)

5.2.3. El tiempo de la serie (pg. 714)

6.- CONCLUSIONES (pg. 720)

7.- BIBLIOGRAFIA (pg. 726)

## 0.- INTRODUCCION.

### 0.1. El objeto teórico.

Al presentar un trabajo la mayoría de los autores se atienen a la descripción del mismo, es decir, del tema, de la metodología adoptada y de los resultados obtenidos. En el caso de esta tesis, sin embargo, la tentación de remontarnos hasta las premisas de lo que la fue configurando en nuestra cabeza como una investigación específica, es tan fuerte que no nos permite sustraernos al deseo de realizar lo que podríamos llamar una breve "historia" de la misma. Tentación que, no obstante, no es independiente de la necesidad de contextualizar, dentro de un marco más amplio, el tema que expondremos a lo largo de los cinco capítulos de que consta la tesis.

De ese modo, vamos a intentar convertir en lo más lineal posible un recorrido que en algunas ocasiones podrá parecer casi laberíntico, como consecuencia de la variedad de las disciplinas que concurren necesariamente en un trabajo de este tipo. Por lo tanto, esta tesis es el resultado de algunos quilómetros de escritura que más de una vez corrían el riesgo de adentrarse en lo que en principio parecían

atajos y que, al final, amenazaban con acabar en callejones sin salida, por lo que a veces nos hemos visto obligados a dar una vuelta, para poder centrar en la medida de lo posible, el objeto de nuestra investigación.

Para que este trabajo no le dé al lector la sensación de terminar, después de un itinerario tan lleno de curvas y de cuestas, en lo que podría parecer la recta casi banal de una petitio principii, es necesario no perder de vista en ningún momento que la serialidad es sólo una estructura. Al intentar estudiar la noticia televisiva desde la perspectiva de su capacidad de convertirse en una serie, no se ha tratado de "descubrir" en ningún momento en el texto serial quién sabe qué propiedades que le atribuyesen de modo inmanente una esencia distinta de la de los textos no seriales. Al contrario, lo que vamos a intentar demostrar es justamente que la serialidad es el resultado de unas pocas operaciones que permiten la continuidad potencialmente indeterminada de un texto, mediante la articulación rigurosa -siguiendo ciertos criterios establecidos de antemano en el contrato con el género<sup>1</sup> que el texto le propone al espectador al que se dirige- de un número limitado de invariantes. Invariantes que sirven como base y como referencia a

---

(1) Del contrato que el género establece con el lector/espectador del mismo hablaremos en los apartados 2.2.2, 2.2.3 y 2.2.4.

los distintos modos de organizar tanto la estructura de dicho texto como su manifestación discursiva.

Por ello, el telediario nos va a servir en cuanto modelo en el que poder verificar nuestras hipótesis en relación a las características del modelo textual serial (general e independiente, en cierto modo, de la configuración concreta que adquiera en cada texto). El telediario, tal y como se concibe actualmente en todos los canales televisivos del mundo (y sin olvidar la variedad de formas que presenta en cada caso en cuanto texto realizado), llega a configurar tanto su proceso de producción como su estructura en base a la necesidad real de su posible continuidad indeterminada. Por consiguiente, y en contra de lo que parecen sugerir algunas teorías, que iremos exponiendo progresivamente, no será sólo el proceso de producción lo que determine el producto. La identidad del producto condiciona también la realización de todas y cada una de las fases del proceso, en cuanto presupuesto que preside la construcción completa del mismo (prevista y calculada en el contrato genérico que el ente establece con el espectador).

El espacio que le vamos a dedicar a lo que en este trabajo se considera la parte sociológica del mismo (el estudio de dicho proceso productivo, pues el análisis de la serialidad propiamente dicho intentaremos abordarlo con los instrumentos de la

semiótica), surge a partir de la imposibilidad práctica de separar un nivel del otro, al tratarse de dos polos que poseen la cualidad recíproca de ser, a la vez, condicionados y condicionantes. Propiedad que hace que, en último extremo, las noticias -las noticias que atraviesan todas las fases productivas y que llegan al telediario- lleguen a ser exactamente como son en cada uno de los diferentes modelos textuales elegidos (en los telediarios de los diferentes canales), y no como "a lo mejor" podrían ser, a partir del mismo material y a través del mismo tipo de proceso, si se instituyera como referencia un modelo estructural diferente. Pero además se trata de no caer en la misma trampa en la que se encuentra atrapado el propio sistema informativo, al tener que convalidar día tras día el sistema político del que termina haciendo parte el sistema informativo y al que de ese modo acaba por representar<sup>2</sup>, mediante la realización textual del acontecimiento (la conversión en noticias).

Ello implica necesariamente huir, en la medida de lo posible, de las interpretaciones ideológicas (en el sentido político del término). Interpretaciones que de convertirse en una clave de lectura, pueden llegar a constituir un parapeto cómodo desde el que abordar un texto que, como el telediario, se autolegitima legitimando el referente al que representa aunque, de

---

(2) Este tema será el objeto del tercer capítulo.

ese modo, se acabe explicando irremediablemente el proceso que lo explica.

Pero antes de hablar de los criterios temáticos y metodológicos con los que vamos a intentar afrontar nuestro trabajo, permítasenos que esboce -y este es el punto del que habíamos partido- las circunstancias en las que empezó gestándose.

Nuestra tesis de licenciatura<sup>3</sup> trataba de uno de los aspectos más significativos de la tendencia que, en nuestra opinión, caracteriza mejor a toda la producción artística del momento cultural en el que vivimos: la repetición de lo ya dicho mediante el uso de las citas en un texto. La elección de la citación, en cuanto mecanismo estructural de la repetición, estuvo determinada entonces por la imposibilidad de desarrollar en un estudio breve, como la tesis de licenciatura, la enorme complejidad de las diferentes formas que puede adoptar dicha repetición. De entre todas ellas, el uso de las citas se puede considerar, desde un punto de vista estructural, como uno de los mecanismos más simples de construir un texto mediante la repetición organizada de algunas partes, elementos o motivos de otros textos, cuya identidad puede aparecer tanto enmascarada como explícita en el nuevo texto que los engloba.

---

(3) Tesina que presentamos en esta misma Facultad en enero de 1986, titulada "La citación en la imagen. Un modelo: Spielberg".

Desde esta misma perspectiva, la serialidad se presenta, casi en el extremo opuesto, como uno de los modos más complejos, no tanto de construir la identidad concreta del texto, como en el caso anterior, diferenciándolo y remitiendo a la vez a los textos a los que se refiere, sino, y sobre todo, de permitir la continuidad potencialmente infinita de dicha identidad. Continuidad que el texto serial va realizando a lo largo de un número indeterminado de exhibiciones de los elementos que, a causa de su reiteración, hacen posible que se mantenga la identidad en cada "capítulo" de la serie, al que las variantes convierten, a la vez, en algo diverso en cada nueva manifestación. Por ello, la idea de estudiar la estructura del texto serial se sitúa, en nuestro caso, en un horizonte más amplio, cuyo objetivo sería interpretar algunas de las manifestaciones más recurrentes de nuestra cultura a través del análisis de aquellas clases de productos que las representan.

Sin embargo, hemos eliminado casi completamente de la metodología de esta tesis todos aquellos textos que ya habíamos utilizado en el primer trabajo, aún a riesgo de presentar el tema que nos ocupa como si apenas tuviese relación con el contexto en el que nace como objeto teórico; como objeto social, podríamos incluso decir. Se trata, por tanto, más que de determinar el papel de la estructura serial en la

producción contemporánea de textos, de elaborar una definición lo más específica posible de la serialidad, a partir de las numerosas definiciones que se han propuesto. De ese modo podremos interpretar, con la misma metodología de análisis y considerando al texto sobre todo en cuanto objeto comunicativo, los diversos géneros y especies que engloba el término "serial", así como los principios que los gobiernan.

Además, entre la tesis de licenciatura y la tesis doctoral, han ido apareciendo algunas obras<sup>4</sup> cuyo objetivo fundamental es enmarcar los temas que hemos mencionado interesan en el contexto cultural en el que se generan. Por ello, en este trabajo se decidió dar por descontada la existencia de una corriente de estudios -por llamarla de algún modo- preocupada sobre todo por interpretar la repetición y sus principios en el seno de una discusión de carácter estilístico, que se está empeñando en introducir en la reflexión estética aquellos productos calificados tradicionalmente como "menores" (como, por ejemplo, el texto serial).

En consecuencia, ésta es también la razón por la que hemos decidido eliminar de nuestro trabajo toda una discusión general de carácter estético y pasar directamente a definir y a encuadrar el concepto de

---

(4) Nos referimos sobre todo a L'età neobarocca de Omar Calabrese (véase bibliografía), de la que trataremos específicamente en 1.5.3.

repetición y sus funciones solamente en relación al tema específico que nos interesa<sup>5</sup>. Pero, independientemente de que una elección así constituyese ya nuestra premisa sine qua non, por las razones expuestas, para emprender el estudio de lo que en este lugar llamamos "noticia serial", los resultados que íbamos obteniendo a medida que avanzaba nuestra investigación, iban perfilando cada vez más la definición de la serie que perseguíamos, y despojándola progresivamente de una parte del complicado andamiaje teórico en el que se apoyaban algunos autores<sup>6</sup>.

Al final, hemos llegado a la conclusión de que lo que la mayor parte de los teóricos presentaban como si se tratase casi de una estructura matemática es, en realidad, algo mucho más simple, pero no por ello más imperfecto. La estructura serial permite, mediante la identificación del proceso con el producto, la generación ad infinitum de "capítulos" seriales, sin tener que buscar necesariamente un punto de apoyo en el estatus artístico que dichos autores le atribuyen, por otro lado justamente, en cuanto mecanismo estructural para la producción de textos. Pero sin perder de vista

---

(5) De todo esto hablaremos en el primer capítulo, dedicado a la definición del texto serial, en el que trazaremos además la metodología para analizar la serie que utilizaremos.

(6) De hecho, como veremos en 1.5.3, el único límite de la propuesta de Calabrese es que, a pesar de presentar la serialidad como una estructura, serviría sólo para definir los elementos de contenido de un tipo de serie como el telediario (que se sostiene sobre una promesa de veracidad), pero no su configuración discursiva.

que tampoco es ése el horizonte que preside toda la discusión.

En el estudio de la noticia del telediario, en cuanto proyecto y en cuanto texto serial, la misma configuración del proceso productivo en función del producto es lo que nos ha llevado a eliminar de nuestro análisis una de las dos configuraciones de la serialidad que postula Calabrese en su propuesta de análisis de las series de ficción<sup>7</sup>. Como vamos a ver, dicha configuración no es significativa en el modelo informativo, construido más bien en función de la estructura global del programa que del contenido de las distintas noticias.

Así, "la variación de un idéntico", la repetición de las mismas noticias en al menos dos de los canales de la muestra de análisis que hemos elegido (pero también potencialmente en todos los telediarios del mundo), no se rige a partir de los mismos parámetros que lo que Calabrese llama "la identidad de varios diversos"<sup>8</sup> (la continuidad de una misma noticia en distintos telediarios de un mismo canal, al igual que la configuración del propio telediario). A nuestro juicio, y por los motivos que vamos a exponer a continuación, este segundo tipo de articulación serial

---

(7) La "variación de un idéntico" y la "identidad de varios diversos", de lo que trataremos también en el apartado 1.5.3.

(8) Véase 1.6.

es el que configura la estructura y la identidad del producto.

Por ello, la alternancia de las variantes y que las invariantes que, como veremos en el primer capítulo, constituye para algunos autores la clave de la serialidad, no puede ser, en realidad, el único criterio para poder identificar el producto, anclado sólidamente -como cualquier otro tipo de texto- en un contrato con el espectador que prevé, además y en cuanto postulado, la continuidad indeterminada de la serie.

No obstante, la conclusión a la que llegamos a lo largo de estas páginas no constituye, por lo tanto, una petitio principii. Es verdad que la serialidad está determinada por las condiciones del contrato, el cual permite tanto la configuración de las invariantes como la inserción de las variantes a lo largo de un esquema temporal virtual, sin principio y sin fin, de la serie potencial. Pero la imposibilidad de encontrar criterios concretos que rijan la articulación de la "variación de un idéntico" en la noticia repetida en los distintos canales nos remite inevitablemente a la configuración del género, en cuanto único soporte posible sobre el que se articula la serie.

Los archivos de los servicios informativos de la RAI, en los que se conservan todas las filmaciones tanto de los servicios informativos del canal como las

de las agencias que llegan diariamente a la redacción, nos han permitido revisar el material que el telediario italiano había descartado para realizar las ediciones que componen la muestra de análisis que hemos elegido. Material casi idéntico (excepto en los casos en los que el canal cuenta con equipos destacados en otros países) en los cuatro canales de los que nos vamos a ocupar aquí (RTVE, RAI, BBC y ORTF), ya que los otros tres, al igual que RAI 1, lo recibían simultáneamente a través de Eurovisión, Visnews, UPI, CBS e Intervisión.

Comparando minuciosamente las filmaciones originales con las imágenes que aparecían en la noticia correspondiente de cada uno de los cuatro canales observados, llegamos a la conclusión de que era absolutamente imposible establecer ningún tipo de criterio recurrente que guiase el uso que cada canal hacía de dichas imágenes. Pero ello, en vez de constituir un obstáculo en el recorrido que habíamos trazado para analizar la serialidad, reforzaba nuestras hipótesis más importantes, desde el momento en el que así se podría llegar a demostrar que tanto la estructura de las invariantes como la identidad de la serie que dichas invariantes permiten, no reposa en meros criterios de permutación de tipo estilístico, sino en la configuración textual de las condiciones del contrato que cada programa establece con el espectador al que se dirige.

Por lo tanto, el análisis del género, la configuración del mismo en el texto y la articulación del esquema temporal que lo sustenta, en cuanto soporte de la noticia y en cuanto postulado teórico en virtud de los valores que definen lo noticiable, serán el objeto de los siguientes capítulos. En dichos capítulos iremos exponiendo las razones por las que creemos que el análisis de la estructura del telediario no sólo representa un buen ejercicio para demostrar que la serialidad obedece a la realización textual de algunos principios determinados en calidad de base teórica, sino que, además, la información televisiva diaria constituye el modelo serial por excelencia. El orden que vamos a mantener es el siguiente:

- En el primer capítulo presentaremos las distintas definiciones de la serialidad que se han propuesto. A continuación, y a partir de los elementos de dichas definiciones que nos merezcan mayor consideración, intentaremos determinar las características de la serie, así como el valor en el texto de cada uno de sus componentes. Por último, haremos una revisión de las metodologías con las que algunos autores analizan (o presentan un proyecto de análisis) de las series de ficción, con el fin de elaborar la nuestra en función del texto informativo.

- Una vez que hemos determinado que la serialidad es un grado ulterior de la configuración textual del

género, a partir de la definición de los componentes de la serie, dedicaremos el segundo capítulo a examinar los elementos que configuran el modelo de cada telediario en función del modelo del género adoptado. Para ello, intentaremos definir las tres dimensiones del género (sintáctica, semántica y pragmática). El nivel pragmático del género, en el que se sitúa el acuerdo entre el emisor y el espectador del mismo, es el que lo separa específicamente de los géneros de ficción, y en torno al cual se van tejiendo las marcas distintivas del programa.

El objetivo de este capítulo es, por lo tanto, analizar la configuración del género, a través de las marcas textuales del mismo, en cada uno de los canales televisivos de la muestra de análisis, con el fin de determinar los dos planos del mismo sobre los que se apoya la articulación serial (expresión y contenido). Todo ello pasa a través de una revisión del concepto de genericidad<sup>9</sup>, de las teorías sobre los géneros más importantes y de las tipologías de los géneros informativos televisivos, que nos servirá para poner de relieve que la configuración del género se tiene que articular paralelamente en los dos planos del texto,

---

(9) A lo largo de estas páginas adoptaremos la distinción terminológica que propone Jean Marie Schaeffer entre género y genericidad. Schaeffer define el género como "una metacategoría de clasificación de los textos: una norma de lectura, y la genericidad la función textual de la semejanza entre grupos de textos que pertenecen a un mismo género" (Schaeffer, J. M. 1983:174). La diferencia nos parece importante porque, como vamos a ver, podría servir para conciliar las dos tendencias opuestas y parciales del estudio de los géneros.

dando lugar así a la combinatoria entre invariantes y variantes sobre la que se organiza la continuidad hipotética de la serie.

- En el tercer capítulo analizaremos la configuración de los elementos de la serie en el plano del contenido, es decir, la articulación temática de los items noticiables. Para ello, es necesario examinar el proceso a través del cual se lleva a cabo la construcción de la realidad, mediante el que el género informativo garantiza en la televisión la promesa de "verdad" que le ha hecho al espectador. Examinaremos el proceso productivo de la información, con el fin de determinar la importancia de la manipulación "involuntaria" a la que el mismo somete al producto, así como el modo en el que el modelo elegido por el programa incide en la organización del proceso completo.

- En el cuarto capítulo analizaremos la estructura de la expresión en los cuatro modelos textuales de los que nos ocupamos. Lo que nos interesa en este caso es, sobre todo, la configuración de los personajes, en cuanto elemento fundamental tanto de la narratividad como de la identidad del género. De igual modo, incluiremos en este capítulo los espacios del telediario, en calidad de marco en el que se desarrollan las acciones de dichos personajes y en función de su caracterización en cuanto elemento invariante de la serie.

Dado que los periodistas son, además de los artífices de las noticias, los principales protagonistas tanto de cada una de ellas como de la serie que se va construyendo (en virtud de su continuidad), el análisis de la representación de los personajes -actores y actantes- está precedido por una revisión del trabajo periodístico, clave de la producción en serie, así como de los valores y de las distintas modalidades que la determinan.

- Finalmente, en el último capítulo nos ocuparemos del eje de la estructura serial: el análisis de la temporalidad. La serie determina una tercera temporalidad, por encima de las dos temporalidades del género (la de la narración y la de lo narrado). Se trata de una temporalidad indeterminada, de duración potencialmente infinita.

Dicha temporalidad, cuya propiedad más importante reside en su capacidad de expandirse, permite que vayan sucediéndose los elementos invariantes de la serie. Las invariantes, al alternarse con las variantes, permitirán la continuidad textual hipotética de las mismas historias (noticias), que el espectador irá descodificando y asimilando a partir de las pautas de lectura que le proporciona la continuidad potencial del texto. Ahí reside la eficacia del modelo serial y la clave del mismo.

## 0.2. El corpus de análisis.

El tipo de hipótesis que intentamos demostrar - que la serialidad es sólo un grado más de la configuración genérica del Texto- nos hubiese permitido verificar nuestras aserciones en cualquier tipo de muestra (de género), con tal de que la misma fuese homogénea. Sin embargo, las características del tema específico que habíamos elegido -la información diaria de la televisión- nos imponían algunas restricciones que nos han conducido a delimitar sucesivamente el corpus de análisis, hasta llevarnos a optar por el período que va del 8 al 21 del mayo de 1989 (ambos inclusives) de los telediarios del primer canal de Radio Televisión Española (RTVE), Radio Televisione Italiana (RAI)<sup>10</sup> y British Broadcasting Corporation (BBC), a los que designaremos respectivamente a lo largo de este trabajo mediante las abreviaturas TD1 (Telediario 1), TG1 (Telegiornale 1) y BBCN1 (BBC News 1), así como el del segundo canal de la Organisation Radiodiffusion Television Française (ORTF), que llamaremos TJ2 (Telejournal 2).

---

(10) La sigla procede exactamente de la denominación "Radio Animazione Italiana", como se llamó a la RAI de los comienzos.

La restricción más importante se debía sobre todo a que, desde el momento en que la información de televisión española constituía nuestro centro de interés, la homogeneidad necesaria de la muestra de análisis se tenía que construir a partir de las características de RTVE. Dado que se trata del primer canal público nacional de una democracia occidental, era necesario elegir entes afines, por lo que, habiendo descartado la televisión alemana, debido al carácter regionalista que presenta su estructura, consideramos que la BBC, la RAI y la ORTF, en calidad también de entes públicos, reunían los requisitos necesarios para poder realizar el mismo tipo de análisis en todos ellos. Además, al mismo tiempo nos ofrecían la ventaja de que presentaban las diferencias necesarias como para que la muestra de análisis se pudiese considerar general y representativa. La elección del segundo canal francés se debió, como es evidente, a que TF1 se había convertido en un canal privado en 1987, por lo que Antenne 2 había pasado a ser el canal público más importante del Estado francés.

En el caso de la RAI, sin embargo, la elección no fue tan simple porque, debido a la peculiar estructura organizativa que la televisión presenta, no estaba tan claro cuál era el canal más importante en este caso. Pero una vez eliminada RAI 3, por el marcado carácter regional que todavía la distingue, RAI 1 aparecía como

el canal más adecuado, desde el momento en que goza sistemáticamente del mayor índice de audiencia en Italia, y de que está controlado por el partido mayoritario de ese país (la Democrazia Cristiana), como vamos a ver en el apartado 0.2.2.

Por lo que se refiere al período seleccionado, cabe decir que la pretensión de generalidad de nuestra hipótesis nos obligaba a utilizar indiscriminadamente una muestra de análisis elegida al azar. El período elegido, que corresponde a un momento de lo que se entiende por normalidad en la producción de noticias<sup>11</sup>, con la ventaja de que circunstancias excepcionales, como las huelgas parciales de la BBC y la reducción de TG1 en dos ocasiones para poder retransmitir los partidos de fútbol en directo, reforzaría ulteriormente nuestra tesis. Veremos que, a pesar de todo, la estructura de la serie se mantiene prácticamente inalterada, incluso cuando la cantidad de imágenes de las que se disponga se haya visto reducida considerablemente.

Antes de terminar esta introducción, sin embargo, querríamos añadir un breve resumen de la historia y de la situación de cada uno de los cuatro canales

---

(11) Pues no se trataba de un período "bajo", como los meses de vacaciones, ni tampoco coincidía con un período electoral en ninguno de los cuatro países elegidos. La crisis de gobierno de Italia y las protestas de los estudiantes chinos con motivo del viaje de Gorbachov a Pekín, que determinarían la elección del resto de las noticias de algunas ediciones constituyen, desde el punto de vista de la programación televisiva, acontecimientos completamente fortuitos.

televisivos elegidos, en el contexto de sus respectivos países. De ese modo nos servirá como referencia constante en todo nuestro trabajo, para poder situar las numerosas referencias a cada canal que iremos haciendo a lo largo del análisis sin tener que fragmentar continuamente nuestra exposición.

#### 0.2.1. Gran Bretaña.

El modelo que diseñó la televisión británica serviría más tarde como referencia a todos los canales televisivos que iban naciendo, bajo el patrocinio y el control de los distintos Estados de Europa Occidental, después de la segunda guerra mundial. La televisión en blanco y negro nace en Inglaterra en 1936, aunque la guerra interrumpiese las transmisiones hasta el 7 de julio de 1947. El color llegaría en 1967

Como en los otros canales de los que nos ocupamos, la historia de la televisión británica se remonta a la radio y, concretamente, al esfuerzo de su primer director general, Jonh Reith, por transformar la empresa privada en pública. Preocupado por los numerosos problemas de tipo técnico que habría de originar la interferencia de las ondas, Reith vio en la televisión sobre todo un potente instrumento para influenciar a la sociedad y propuso, bajo la tutela del

Estado, el servicio público como el único modo eficaz de conjugar la calidad de los programas con los intereses de la sociedad. El financiamiento del ente público mediante canon y la prohibición de emitir publicidad, que más tarde constituiría la única fuente de ingresos de las televisiones privadas británicas, parecía asegurar al ente público la independencia tanto del Estado como de intereses particulares.

En 1954, un nuevo documento (Television Act) sanciona el nacimiento de la televisión privada en Gran Bretaña, financiada completamente por la publicidad pero controlada por el Independent Television Authority, otro ente público encargado de vigilar el sistema televisivo privado. Rápidamente se constituyen 15 sociedades privadas, destinadas a gestionar la programación en función de diversas áreas geográficas bien delimitadas, y en septiembre de 1955 comienzan las primeras emisiones en la zona de Londres.

La era de oro de la BBC dura más o menos hasta 1971, año a partir del cual los 10 millones de libras de déficit la irán obligando a producir cada vez menos, hasta que en 1973 el Gobierno tendría que decidirse a llevar a cabo las últimas grandes reformas:

El decreto de la Independent Broadcasting Act se remonta a los años 70, exactamente a 1973, y la modificación parcial del gobierno conservador de Heath de 1974, completaba el significado y el papel de la empresa privada en el sistema televisivo inglés. La Independent Broadcasting Act, después de haber sancionado

las características de la televisión comercial y de haber confirmado de nuevo el rol insustituible de la publicidad, instituyó el IBA (Independent Broadcasting Authority, órgano de control y de gobierno del sistema televisivo comercial), e introducía numerosas reglas con el fin de precisar el control del Ejecutivo en el sistema, así como una normativa antitrust dirigida a impedir la constitución de monopolios y de oligopolios en el sector<sup>12</sup>.

Actualmente, la cobertura territorial del sistema televisivo británico es del 99% y está constituido por dos canales públicos, dos privados (con control público, como hemos visto) y 15 regionales, que emiten también en galés y en gálico (en Gales y en Escocia respectivamente). La audiencia media del espectador inglés se calcula en tres horas y media diarias (hasta 33 por semana), y la situación organizativa es la siguiente:

Los cuatro canales televisivos de difusión nacional están repartidos en función de un sistema bipolar: BBC1 y BBC2 pertenecen a la esfera pública, mientras que ITV (Independent Television) y Channel 4 son privados. La gestión de los dos canales públicos mencionados corresponde a dos Consejos de Administración nombrados por el Gobierno, mientras que el Ministro del Interior designa al Presidente de cada Consejo.

En la BBC los miembros del Consejo (The Board of Governors) eligen al Director General, a quien se le delega el funcionamiento de la organización, mientras

---

(12) Barberio, R. Macchitella, C. 1989:51.

que el Consejo se pronuncia sólo más adelante en relación a la política que se lleve a cabo. El Consejo de Administración del sector privado (Independent Broadcasting Authority) nombra a los Presidentes de los dos canales privados.

ITV es el resultado de concesiones otorgadas a 15 compañías privadas durante un período de 8 años (renovables), y tiene un carácter más bien regional. Teóricamente, cada una de las compañías es responsable de la producción y de la programación en una región determinada aunque, a la hora de la verdad, los Big Five controlan el 70% de las mismas (Thames y LVT, ambas de Londres; Granada de Manchester; Central de Birmingham y Yorkshire de Leeds), por lo que la descentralización acaba siendo más aparente que real. De hecho, de las 18,30 a las 22,40 todas las compañías mencionadas difunden los mismos programas que las londinenses. Además, los informativos de ITV se producen en un ulterior canal de Londres (Independent Television News), que forma el número 16 y del que las otras 15 compañías se dividen el capital.

Channel 4 (SCP, Sianel Pedwar Cymru) nace en 1982 y transmite también, además de en inglés, en galés. Al contrario de lo que ocurre en BBC1 e ITV, BBC2 y Channel 4 tienen una relación más bien complementaria que competitiva, debido sobre todo al bajo índice de audiencia de ambos (9/10% BBC2 y 7/8% Channel 4).

Respecto al contenido de la programación, el documento Television Act de 1981 obliga a las compañías del IBA y de la BBC a respetar el equilibrio político. Lo más importante son los acontecimientos nacionales y la información sobre los protagonistas de la vida política del país, mientras que se intenta enlazar las noticias del exterior, siempre que sea posible, con las de la información interior. No obstante, y como podremos observar en la muestra de análisis, los acontecimientos internacionales importantes merecen todo el despliegue de fuerzas de la BBC que, por encima de las exigencias concretas en relación a su estatuto, dirigirá todos sus esfuerzos a la construcción de una información lo más general y representativa posible.

Por último, es interesante señalar que la BBC dedica el 40% de su presupuesto a la producción de ficción aunque, sin embargo, represente sólo el 4% de su producción total, y que una posible privatización de la televisión pública podría ser una realidad en Gran Bretaña en un futuro inmediato.

#### 0.2.2. Italia.

En septiembre de 1939 entran en función los primeros transmisores-video de las estaciones experimentales de Roma-Monte Mario y Milán y después de

la guerra (en 1949) se realizan ya algunas demostraciones de transmisiones televisivas, mientras que en Turín se crea en ese mismo año un estudio y un transmisor. Pero la RAI empezará a transmitir regularmente en blanco y negro con 625 líneas sólo a partir del 3 de enero de 1954, y gozará de la exclusiva hasta 1972, gracias a un decreto del Gobierno:

La televisión italiana nace oficialmente en 1954 cuando la RAI, concesionaria pública radiotelevisiva, pone en marcha la programación regular. La RAI de entonces era un organismo de naturaleza fundamentalmente pública, sujeto a un rígido control por parte del Ejecutivo, con los altos mandos designados por el Gobierno y con una producción informativa y general "orientada ideológicamente". Una empresa estructurada y dirigida a alcanzar un provecho de tipo más bien político que económico<sup>13</sup>.

El Gobierno nombra al Consejo de Administración, al Presidente, al Administrador Delegado y al Director General del canal televisivo público, que depende del Ministerio de Correos y Telecomunicaciones. El Parlamento nombra a la Comisión de Vigilancia, compuesta por 30 miembros, cuyo objetivo es garantizar la independencia política y la objetividad informativa de la difusión. En 1954 la RAI alcanza ya casi el 50% del territorio nacional (frente al 36% del comienzo).

En 1956 llegan las primeras emisoras privadas. En Milán nace el Centro Milanese Cinetelevisivo, formado por un grupo de industriales. En Nápoles, Achille

---

(13) Barberio, R.-Macchitella, C. 1989:51.

Lauro, armador y exponente del MSI (Movimento Sociale Italiano), quiere crear un canal regional. En Roma nace la sociedad Il Tempo Televisivo, la cual le pide al Ministerio de Correos y Telecomunicaciones el uso de canales televisivos. Un año más tarde, en 1957, nace otra televisión privada en Milán, la Televisione Libera (TVL), apoyada por un grupo de empresarios lombardos, mientras que en aquel mismo período la publicidad llega a la RAI con Carosello<sup>14</sup>, algunos días después de que se hubiese activado el repetidor de Pescara, que permitía le permitía alcanzar el 90% del territorio nacional.

En 1960 la Corte Constitucional declara ilegítimas las aspiraciones de los privados y confirma el monopolio del Estado. Monopolio que al año siguiente pondría en marcha el segundo canal de la televisión nacional, RAI 2. Las televisiones privadas volverían a emitir en 1971, pero esta vez vía cabo.

En 1975 el Parlamento aprueba la Ley 103 de reforma del sistema radiotelevisivo. Los poderes de la RAI pasan del Ejecutivo al Parlamento y al Consejo de Administración, nombrado por decisión de dos tercios del Parlamento. Se reconoce el poder de autonomía de las distintas redes y cabeceras de la RAI (de las que hablaremos a continuación), se les atribuyen algunos

---

(14) Carosello era un programa autónomo de unos quince minutos de duración que la RAI emitía hacia las 9 de la noche y que consistía en un conjunto de historias publicitarias.

poderes a las Administraciones Regionales y se introduce en el medio el derecho de acceso y de rectificación. Así mismo, se reconoce oficialmente la publicidad, que de ese modo sale del molde de Carosello para pasar a introducirse entre los distintos programas, pero que no puede ocupar más que el 5% del total transmitido. También se esboza el proyecto de RAI 3, que nacería en 1979 como un servicio alternativo a las otras dos RAI<sup>15</sup>, así como el de las televisiones regionales. Se vuelve a afirmar otra vez el monopolio de la televisión de Estado y se decreta el cierre de las emisoras en funcionamiento.

De ese modo, iniciaba una larga cadena de sentencias y de revocaciones de las mismas cuyo resultado ha sido que, hasta el momento en que estamos acabando de escribir esta tesis, aún no se han perfilado definitivamente ni el modelo ni el estatus jurídico exacto de la televisión que los italianos llaman "Comercial".

En 1976 la Corte Constitucional decreta la Sentencia 102, que reconocía de nuevo a los privados el derecho a constituir empresas televisivas de ámbito local, pero en 1984 los magistrados de Roma, Turín y Pescara ordenan el cierre de Canale 5, Italia 1 y Rete

---

(15) RAI 3 nació como un espacio dedicado a los programas regionales y culturales, y durante bastante tiempo se ha considerado en Italia como la RAI "menor". Sin embargo, ha ido perdiendo progresivamente las características que la distinguían al principio de RAI 1 y RAI 2 y en la actualidad cuenta prácticamente incluso con el mismo presupuesto que las otras dos.

4, los tres mayores canales privados. Finalmente, en 1985 los tribunales de Turín y de Roma confirman de nuevo el derecho de las emisoras privadas a la transmisión contemporánea nacional de programas informativos realizados mediante el uso de cassettes pregrabadas.

Los tres canales públicos de la televisión italiana cubren actualmente el 99% del territorio nacional y el número de las privadas llegó a ser casi de 700 en 1987.

Antes de terminar estas observaciones sobre la RAI, consideramos necesario detenernos un momento en la estructura político-organizativa de la televisión italiana que, como iremos viendo a lo largo de toda la tesis, determinará en buena medida la configuración del telediario del que nos vamos a ocupar. RAI 1 constituye, en nuestra muestra de análisis, el único caso de lo que podríamos llamar "ideología confesada", en el sentido de que el canal no se presenta exactamente como una red televisiva estatal, sino más bien de partido.

En efecto, la dirección de las tres RAI está distribuida entre los partidos mayoritarios (la Democrazia Cristiana, el Partito Socialista y el Partito Comunista) mediante la forma que en Italia se conoce como Lottizzazione. Ello significa que cada partido ejerce una influencia explícita y directa sobre el

canal que se ha adjudicado, aunque hablar de canales, en el caso de la RAI, no sea correcto. Cada una de las tres RAI forma lo que en este caso se llama red, que a su vez se divide en diferentes cabeceras. De ese modo, los servicios informativos de una determinada red, la radio y la ficción por ejemplo, de RAI 1) forman cabeceras independientes entre sí y tienen un director diferente en cada caso. El director de la cabecera sólo ha de rendir cuentas directamente al director general de la RAI, a pesar de que los presupuestos y una buena parte de los recursos de los que disponen, así como la orientación ideológica, sean comunes a las diferentes cabeceras de una misma red. Algunos servicios, como por ejemplo los técnicos, forman a su vez una cabecera y las tres RAI pueden disponer indiferentemente de sus prestaciones. El telediario de RAI 1 pertenece a la cabecera TG1, que comprende todos los servicios informativos de la red.

### 0.2.3. Francia.

Francia cuenta con dos canales públicos de televisión (Antenne 2 y FR3) y cuatro privados (FR1, La Cinq, M 6 y Canal Plus), que en 1987 cubrían aproximadamente el 80% del territorio nacional. La historia de la televisión pública en este país, la

organización de la misma y el hecho de que el mayor canal, FR1, se haya privatizado, hacen del caso francés un ejemplo singular que también representa como la RAI, al menos hasta cierto punto, un caso especial dentro del panorama de las televisiones de Estado.

La televisión también llega pronto a Francia, exactamente en 1935 (y la televisión en color en 1979) aunque, al igual que en los dos países anteriores, las emisiones regulares no tendrían lugar hasta después de la guerra (en 1948). En ese momento, las transmisiones dependen de la Radiodiffusion Television Francaise, que depende del Ministerio de la Información, el cual también había incorporado y adaptado la televisión, como en los otros países, a la vieja estructura de la radio. Sin embargo, será la Quinta República Francesa la que en 1959 convierta la RTF en un ente público autónomo, dotado de un estatuto propio, pero cuyo Director General seguía siendo nombrado por el Ministerio de la Información. Aquellos años legarían a la historia de la televisión francesa la enseñanza sin par de De Gaulle acerca del enorme poder del nuevo medio.

La ORTF nace en 1964. Ya no se trata de un ente público, sino de una sociedad privada con participación estatal, que cuenta con un Consejo de Administración, un Presidente-Administrador delegado, un Director general y, al igual que la BBC, un Consejo de

Dirección<sup>16</sup>, la mayoría de cuyos miembros son elegidos por el Gobierno. El Gobierno también controla, dentro de ciertas modalidades establecidas en el estatuto, la información y la programación.

La reforma siguiente no llegaría hasta 1974 y estaba destinada, como sostenía el propio Valery Giscard D'Estaing, a terminar con la excesiva burocratización de la ORTF, que estaba asfixiando el sistema:

Una reforma divide la ORTF en siete sociedades diferentes: tres televisivas, TF-1, A2, FR-3 (la última de las cuales de ámbito nacional); una radiofónica, Radio France; una de producción, la Societé Française de production (SFP) a la que le corresponden las tareas productivas de todo el sistema francés; una sociedad de estudio, investigación y experimentación, así como de reciclaje profesional, el Institut National de l'Audiovisuel (INA) y, finalmente, la sociedad que gestiona las distintas redes y los puentes radio, TDF. Cada sociedad es autónoma respecto a las otras, y está dirigida por un Consejo de Administración autónomo compuesto por seis miembros, dos de los cuales son designados por el Gobierno, y por un Presidente nombrado por el Ejecutivo<sup>17</sup>.

En 1981, la izquierda crea, al ganar las elecciones, una instancia superior del audiovisual (Haute Autorité), encargada de vigilar la programación, así como de nombrar a los Presidentes de los canales públicos. Al mismo tiempo, el Gobierno promueve la creación de los cabos de fibras ópticas, sistema muy costoso que debería permitir la interacción y el

---

(16) Barberio, R.-Machitella, C. 1989:39.

(17) Barberio, R.-Machitella, C. 1989:52.

intercambio entre el abonado y el centro de transmisión.

Canal Plus nace en 1984 y transmite mediante señales codificadas a las que se accede a través de un canon. Además, goza de un estatuto especial y en este momento es la red más rica de Francia. Un año más tarde, Mitterrand crea La Cinq y M 6 (este último canal estaba destinado a los jóvenes y a la música). Por el contrario, La Sept nace en calidad de sociedad de producción, sin una figura jurídica de emisora televisiva. Al principio, su objetivo era producir programas culturales ambiciosos, que luego vendería a buen precio a los canales públicos. Actualmente también emite y será acogida en el satélite TDF1 cuando éste sea operante.

#### 0.2.4. España.

La historia de la televisión española es mucho más lenta que la de los otros países, al haber nacido tarde y bajo el control riguroso de una dictadura que la identificaba sin más con un medio -poderoso, sí, pero como cualquier otro- de expresión del poder. La televisión en blanco y negro no llega a España hasta 1956, mientras que el sistema de color PAL se adopta en 1968 y traería la pantalla en color en 1975.

La televisión nacional cubre aproximadamente un 98% del territorio nacional y cuenta con tres canales nacionales, a los que se suman los cuatro regionales (que, en realidad, emiten desde 1984 por el tercer canal) y dos privados<sup>18</sup>. La existencia de los canales regionales constituye una modalidad única en el contexto de las televisiones que analizamos y, como veremos, incidirá notablemente tanto en la elección temática como en la configuración del contrato con el espectador del telediario nacional que vamos a analizar.

Las mismas fechas del nacimiento de la televisión española y del inicio de las transmisiones regulares (el 28/10/1956, día de Cristo Rey y el día siguiente, 33º aniversario de la fundación de la Falange respectivamente) constituyen un buen índice de la vocación totalitaria con la que llega a España el nuevo medio, mientras que su historia, a lo largo del Régimen, se caracteriza sobre todo por la escasa variedad tanto de las reformas como de las transmisiones.

En 1956 se emite desde los estudios de RTVE de Paseo de la Habana, pero las transmisiones cubren todavía sólo Madrid y un radio de 100 Kms. En 1959 la televisión llega a Barcelona y en 1960 se crea un

---

(18) En 1987 el índice de audiencia total se calculaba en 25 millones de personas de más de 14 años (88% de la población).

centro de producción y de difusión en la capital catalana. Las instalaciones de Prado del Rey se inauguran en 1964, a la vez que se comienza a emitir en lengua catalana desde Barcelona. El segundo canal (UHF, Ultra High Frequency) nace en 1965, año en el que desaparece el canon.

En los primeros años de la historia de la televisión de la España democrática, las fechas más sobresalientes son 1980, en la que se vota el nuevo estatuto de RTVE, y 1981, año en el presidente Suárez introduce por primera vez las cámaras en el hemiciclo del Parlamento para retransmitir los debates (Suárez había sido director de RTVE de 1969 a 1973), que más tarde permitirían grabar el intento de golpe de Estado del 23-F.

En 1983 comienza la coproducción de películas con las productoras cinematográficas. En 1984 inicia la programación de la televisión autonómica catalana (TV3), que en 1987 alcanza 90 horas por semana, más las de las transmisiones en catalán difundidas desde Madrid por los dos canales nacionales. En 1987 Cataluña contaba ya con más de 100 televisiones locales

En 1986, TV3, ETB (la televisión vasca) y TVG (la televisión gallega) firman un acuerdo para defender sus intereses comunes frente a la televisión nacional.

Este año han comenzado a funcionar los dos primeros canales privados, Antena 3 y Tele 5. Canal

Plus, previsto en parte como televisión libre y en parte mediante abono, también comenzará a emitir próximamente.

"Y como una de esas ideas aparentemente excéntricas y abstractas que tantas veces en su vida adquirieron una importancia inmediata, se le ocurrió que la ley de esta vida que uno anhela exhausto y añorando la ingenuidad, no es otra cosa que la del orden narrativo. Aquel orden simple que consiste en el hecho de que uno puede decir: "Después de que había ocurrido esto, sucedió aquello". Es la simple secuencia, la reproducción de la multiplicidad sobrecogedora de la vida en una forma dimensional, como diría un matemático que tranquiliza. Ensartar a lo largo de un hilo todo lo que ocurrió en el tiempo y el espacio, precisamente en aquel famoso "hilo de la narración" del que consiste ahora también el hilo de la vida. Dichoso aquél que puede decir "cuando", "antes" y "después" (Robert Músil, Der mann ohne eigenschaften, pg.650).

## 1.- LA DEFINICION DE LA SERIALIDAD.

### 1.1. El texto serial.

Hace mucho tiempo que el término serialidad dejó de aplicarse exclusivamente al ámbito económico de la producción industrial (la producción en serie de las mercancías) para pasar a designar también un cierto tipo de narratividad, cuya estructura (la expresión del texto) y cuya articulación temática (el contenido del mismo) reflejaban en la obra acabada las técnicas y los principios de la producción industrial en serie. Cuando comenzó a entreverse con claridad que se podía hablar de una diferencia puramente textual entre objetos narrativos, concebidos como obras únicas, y capítulos o episodios de una serie, el concepto de serialidad emprendió la búsqueda de una definición de carácter textual, más allá de la sociología<sup>1</sup> o de la psicología<sup>2</sup>, en pos de un análisis de carácter

---

(1) De los estudios sobre la serialidad de carácter sociológico tomaremos en cuenta en este trabajo sobre todo los de Abruzzese y Lamberti, que aportan algunas reflexiones interesantes para un enfoque de tipo textual. Véase Abruzzese, A. (a cura di), 1984.

(2) En el campo del psicoanálisis, pero a partir también de una reflexión general sobre la textualidad, Ivan Fónagy ha analizado el valor de las redundancias en los diversos niveles del texto, a las que atribuye tanto un valor estético como narrativo. Fónagy parte de Freud y de Lacan, quienes definen la repetición como un principio de muerte (entendida como la tendencia a volver al estado de la materia inanimada que conserva en sí misma el modelo de una repetición física o material). Para Fónagy, todo esquema narrativo se remonta a las pulsiones

semiótico y de una reflexión de tipo estético sobre la serie<sup>3</sup>.

El éxito de las series de ficción televisivas fue lo que despertó la atención de los estudiosos en esta última década y la encauzó hacia un fenómeno que estaba alcanzando proporciones inconmensurables. Teóricos que provenían de disciplinas distintas intentaban, con sus aportaciones, estudiar y desvelar los mecanismos gracias a los que la obra serial adquiriría un carácter transnacional, que le permitía arrastrar tras sí a los espectadores de todo el mundo. En Europa, la explosión del tema alcanzó su cúspide en Italia en 1983, como consecuencia de los congresos que tuvieron lugar allí en dicho periodo (Chianciano, Cattolica, Napoli y Urbino), en los que, por primera vez, comenzaba a hablarse de una "estructura" común y específica de determinados textos, llamados genéricamente series, a pesar de que cada autor seguía -y aún hoy se sigue- abordando la serialidad desde una perspectiva diferente<sup>4</sup>.

La heterogeneidad de los planteamientos, las pocas propuestas metodológicas que se han hecho y la

---

más elementales de la naturaleza humana, de las que a su vez derivan las principales figuras de la repetición, la cual se expresa, en última instancia, como una pulsión de muerte en las estructuras no verbales de las obras literarias. Véase. Fónagy, I. 1982.

(3) Véanse Casetti, F. 1984 y 1988 Calabrese, D. 1984 y 1987. Basaremos nuestra propuesta de análisis de la noticia serial sobre todo en las aportaciones de ambos autores.

(4) En relación a los aspectos de tipo económico y social de la producción de las series de ficción véase Allen, R. C. 1985.

falta de análisis textuales completos de las series<sup>5</sup>, han dado como resultado una bibliografía dispersa y atomizada, de la que a veces emergen incluso hasta tesis contradictorias. A grandes rasgos podríamos decir que en el estudio de la serialidad han prevalecido durante casi una década dos tendencias diferentes que, en nuestra opinión, han contribuido sólo de modo muy limitado a la comprensión del fenómeno serial:

a) Por un lado, están los estudios preocupados sobre todo por las condiciones de producción de las series, que buscan en los factores económicos y sociales la clave de la configuración del texto serial.

b) Por otro lado, se ha tendido a estudiar la serialidad como un fenómeno aparte, sin ninguna relación con el resto de la producción textual de la que, sin embargo, representa solamente una determinada modalidad.

Como respuesta a la atomización y a la dispersión de las reflexiones en este campo, el objetivo global de nuestro trabajo es elaborar una teoría de la serialidad en la información televisiva, que proponemos, en primer lugar, como un caso particular (y no como un fenómeno independiente) de la producción textual del medio electrónico y, en segundo lugar, como el modelo por excelencia de la serialidad. A lo largo de estas páginas intentaremos demostrar que

---

(5) A excepción del que Francesco Casetti realizó para la RAI en 1984. Véase Casetti, F. 1984.

en la noticia, como en las series de ficción, las características de la producción, que permiten la reproducción en serie, son el resultado de un modelo textual bien definido, cuya principal diferencia con otros tipos de textos (las obras únicas) reside principalmente en la articulación de la temporalidad. A las temporalidades de la enunciación y del enunciado de la obra única se añade en la serie una tercera temporalidad hipotética que las engloba: la de la serie total, cuya función formal es garantizar la continuidad textual de dicha serie, a través de la repetición de los elementos invariantes y del ritmo que la caracterizan en cuanto tal<sup>6</sup>.

Para ello consideramos necesario, en primer lugar, realizar un breve recorrido a través de los autores que han estudiado la serialidad de ficción, intentando recuperar los elementos que nos parezcan relevantes en función de nuestro objeto de estudio. A continuación, delimitaremos el campo teórico de nuestra investigación, ya que vamos a ocuparnos de un cierto tipo de serie (la noticia televisiva) que presenta diferencias considerables respecto a las series de ficción (de cuyo estudio procede la bibliografía específica sobre el tema).

Es decir, que aunque postulemos una estructura igual y universal del texto serial e independiente, en

---

(6) Calabrese, O. 1987:35.

cierto modo, de la configuración discursiva que adopte (de las marcas que cada género trace en la superficie del texto) no podemos eludir la necesidad de tomar en consideración el carácter específico de la información televisiva, con todas las limitaciones que la producen y que la llevan a adoptar la forma serial. Por ello, el análisis de la noticia serial tiene que estar integrado en y ser guiado por el estudio de las características del sistema informativo y del medio televisivo.

Al respecto, es preciso subrayar que la idea de estudiar una noticia como una serie (potencial o actual) no constituye un modo aislado de abordar, desde una cierta perspectiva, el telediario. Al contrario, se enmarca en el ámbito de las preocupaciones más candentes de la sociología de la comunicación y explica, en cierta medida, la importancia de algunas líneas de investigación en este campo (como la agenda setting, la tematización, los estudios sobre newsmaking, los efectos a largo plazo etc.). Dichas investigaciones substituyen a la vieja sociología del análisis de contenido por una sociología del conocimiento, que limita al mínimo indispensable el uso de métodos cuantitativos y estrictamente empíricos en favor de una comprensión más científica de los medios de comunicación, de su estructura, de su rol social y de sus efectos.

Antes que nada, hay que señalar también, sin embargo, que la denominación de "noticia serial" que utilizaremos a veces a lo largo de estas páginas, es sólo una etiqueta ad hoc cómoda para designar el paralelismo y la relación reflexiva que existen entre el modo (y la finalidad) de la producción de información y su realización concreta en un texto (el telediario).

El telediario no es ni el resultado inevitable ni el mero producto de un conjunto de condicionamientos, como a veces se pretende. Por el contrario, refleja la perfecta concordancia entre el producto-noticia y el ámbito en el que se inserta y a partir del cual se genera (nuestro sistema cultural), al plasmar la oferta de la información, que en la sociedad occidental se vende, en el producto que mejor se compra: el producto serial. Dicho de otro modo, creemos que la noticia es el resultado de un complejo proceso socioproductivo en el que, con las posibilidades de que se dispone (la estructura del sistema informativo y las características del medio televisivo), se realiza un texto que no es sólo su reflejo, sino también su mejor resultado.

El carácter rutinario (necesario) del proceso informativo, que adopta los principios productivos de la cadena de montaje, y la baja definición icónica de la imagen electrónica en la televisión (que ha obligado

al medio a definir y a fijar sus propios códigos iconográficos), coincidiendo en el telediario con los principios productivos del modelo de la serialidad industrial. Al final, como la mercancía serial, la noticia serial, construida también a partir de la necesidad de la especialización del trabajo y del uso estereotipado de la imagen para que aumente su eficacia (énfasis del primer plano, atenuación de los contrastes etc.), acaba convirtiendo tanto las carencias del propio género informativo como las del medio electrónico en las propiedades más sobresalientes de la serie que construye.

## 1.2. Serialidad y genericidad.

Para denunciar la retórica se podía decir ¡esto es literatura! Para denunciar el artificio se podía decir ¡esto es teatro! Para denunciar la mistificación se podía decir ¡esto es cine! Para denunciar algo [como la televisión] no se puede decir ¡esto es televisión! Porque ya no hay un universo de referencia. Porque la ilusión ha muerto o porque es total. El día en que podamos decir del mismo modo ¡esto es televisión!, querrá decir que todo habrá cambiado<sup>7</sup>.

Es cierto que no podemos decir ¡esto es televisión!, ni siquiera del mismo modo en el que podríamos decir ¡esto es radio!, delante de una transmisión en directo, o ¡esto es prensa!, delante de un determinado artículo de opinión. Pero, sin embargo, el público televisivo no percibe como algo ajeno ni incluso productos que pertenecen a otros medios expresivos (como los films, por ejemplo). El párrafo citado de Baudrillard, al denunciar la falta de lo específicamente televisivo, no hace sino proclamar la facilidad con la que el medio puede llegar a caracterizar como algo suyo incluso lo que no le pertenece.

De ahí que para analizar cualquier tipo de producto televisivo sea necesario tener en cuenta lo único que en realidad es esencialmente televisivo: el lenguaje del medio. El lenguaje de la televisión

---

(7) Baudrillard, J. 1983:77.

convierte la diversidad en algo homogéneo y permite recuperar de modo indiscriminado elementos de los otros medios expresivos. Pero, a la vez, diversifica la homogeneidad, mediante la permutación sin fin y sin posibilidad de agotamiento de algunos elementos, característicos y recurrentes, que percibimos una y otra vez como diferentes sólo porque adoptan una configuración discursiva y una posición distintas en cada nuevo texto .

Creemos que el carácter serial de la noticia televisiva se debe, fundamentalmente, a una codificación en cuanto género lo suficientemente rígida como para permitir sin titubeos una elaboración del acontecimiento (conversión en noticia) casi idéntica en los diversos canales televisivos que examinamos, como consecuencia de la organización del sistema que la genera. Pero, a la vez, puesto que se trata, además de un producto, del motor de dicho sistema, tiene que ser lo bastante flexible como para poder reciclar e incorporar cualquier nuevo elemento susceptible de ser aprovechado, así como para poder afrontar situaciones imprevistas que no se hayan contemplado de antemano en el esquema de base, so pena de paralizar todo el sistema.

Desde un punto de vista formal podemos decir que los principios que gobiernan y que hacen posible la producción serial son los mismos principios que

configurar el género, entendiendo por género, a grandes rasgos y de modo provisional, un juego de repeticiones y de imitaciones, que un texto realiza basándose en otros modelos textuales<sup>8</sup>, mientras que la serialidad implica, por encima del género, la apertura de los dos extremos del esquema de dicho género (el principio y el final teóricos del texto). La indeterminación de los límites temporales del texto es lo que permite la reproducción potencialmente infinita de dicho esquema, mediante la introducción de elementos nuevos, capaces de conformarse a las características del sistema, junto a la repetición de los ya existentes<sup>9</sup>.

Esto equivale a decir que la noticia televisiva es el resultado, a nivel textual, de una codificación de la expresión y del contenido poco precisa en cuanto formulación teórica, pero rigurosa en relación a las operaciones que se requieren para producirla y a los principios que las gobiernan<sup>10</sup>. Dichas operaciones y

---

(8) Schaeffer, J. M. 1986:186.

(9) O, mejor dicho, la reproducción "industrial" de un esquema de género industrial y comercial, forjado por los medios de expresión contemporáneos. Dichos medios aceleran la producción mediante la institución de nuevos códigos, más rigurosos y mejor definidos cada vez, que modifican sustancialmente el esquema de género, como señala Gubern en el caso del cine: "El género, por lo tanto, pasó [con el cine] de ser una categoría clásica fraguada en el humanismo ateniense a ser una institución industrial y comercial, cuyo estatuto se había reforzado con la emergencia en el siglo XIX de las industrias culturales" (Gubern, R. 1987:320).

(10) Esto demuestra que, como en el caso de la lengua natural, quienes utilizan un sistema (en este caso el emisor y el espectador del telediario) suelen llegar a poseer una competencia correcta del proceso y son capaces de actualizar las reglas del sistema, a pesar de que sólo unos pocos de entre ellos conozcan exactamente los principios que gobiernan dicho sistema. Por ello nos parece correcto aplicar las nociones de proceso y sistema a nuestro trabajo en el mismo sentido en el que las usa Louis Hjelmslev en los Prolegómenos a una teoría del lenguaje (véase bibliografía).

dichos principios, que el periodista presenta y entiende como la esencia de la noticiabilidad, no sólo la caracterizan como producto acabado, sino que le otorgan un certificado de necesidad que garantiza tanto sus valores en cuanto noticia como su existencia.

Es por ello por lo que la diferencia entre el género, en cuanto mecanismo productivo, y la serialidad, en calidad de modo de producción, se puede situar, en última instancia, a nivel estrictamente textual. La diferencia entre el texto de género y el capítulo de una serie reside en la articulación del esquema temporal: autónomo y cerrado sobre sí mismo en el primer caso, y potencialmente ilimitado y dependiente del conjunto de la serie en el segundo. Es decir, que en el texto de género el tiempo es sólo uno de los elementos de la narratividad, mientras que en la serie constituye su soporte estructural más importante.

La identificación a priori que el emisor realiza de la forma del género y el modo en que lo utiliza como un espacio vacío, que va rellorando sucesivamente y ad infinitum con una gama de contenidos, potencialmente indeterminada pero en realidad restringida, permiten que la noticia se reproduzca constantemente. Reproducción que tiene lugar a partir de un conjunto de variantes, imprevisibles sólo en relación a su colocación espacial en el texto y a su representación, pero previsibles de antemano en

cuanto a su función. Desde este punto de vista, la serialidad de la información televisiva es el resultado de una aplicación rigurosa del esquema del género al proceso productivo. Los textos seriales nacen a partir del hábil manejo de un conjunto de reglas que sirven de moldes para transformar un mismo acontecimiento en innumerables noticias y diversos acontecimientos en una misma noticia, así como a un pacto sólido entre el emisor y el espectador que, al vincularlos contractualmente, proyecta en el texto a la producción y a la fruición.

La serialidad de la noticia es sobre todo (pero no sólo) un modo de producción mediante la reproducción, gracias a algunos parámetros (códigos) que instituyen un modelo concreto y formal de comunicación entre el emisor y el espectador. La serialidad se manifiesta de dos modos distintos: serialidad horizontal o variación de un idéntico (la misma noticia emitida por los distintos canales) y serialidad vertical o identidad de varios diversos (las diferentes "noticias" o "capítulos" sobre un mismo tema y en un mismo canal)<sup>11</sup> aunque, por las razones mencionadas en la introducción, la configuración serial se realice verdaderamente sólo en función de un mismo texto (en nuestro caso, de un mismo canal), como

---

(11) Calabrese, O. 1987:34.

consecuencia de la conversión en discurso de las reglas del contrato que suscribe.

La genericidad del texto (en este caso de la noticia) es lo que funda su capacidad de reproducción serial, económica (en relación a la obra única) y funcional (de fácil comprensión por su misma familiaridad, al ser repetida indefinidamente). La genericidad es ese "algo en común" que une al texto de modo intrínseco y necesario, pero aparentemente casual con los otros textos y determina los diferentes niveles del mismo. Se instala en él y lo arranca del solipsismo que nuestra cultura niega incluso a la obra única, formando con él y con todos los textos que se le parecen una familia (genericidad temática), un estilo (genericidad formal), una escuela (genericidad retórica o estilística), una serie (genericidad global)<sup>12</sup> ... La serie es, en definitiva y en general, un género. Pero un género "industrial".

La noticia serial es a la vez, como veremos, un género, un microgénero y un macrogénero, que constituyen también los tres niveles de genericidad del texto serial de ficción. Es un microgénero porque forma parte de un texto más amplio, el telediario, que a su vez se configura como un género concreto, mixto e híbrido. Es un macrogénero porque engloba en su

---

(12) "El telefilm es desde sus orígenes la miniaturización de un género cinematográfico". Calabrese, O. 1987:40.

interior géneros más pequeños, los géneros de cada noticia. Pero por encima y por debajo de estas dos magnitudes extremas es, fundamentalmente, un género:

- Por su definición: es un modo culturalmente establecido y reconocido de comunicación, que funciona dentro de ciertos grupos sociales o comunidades lingüísticas.

- Por que es operante. Se trata de un conjunto de reglas que sirven tanto para producir cuanto para interpretar un texto.

- Por su función: establece un contrato entre emisor y receptor que satisface las expectativas de la fruición y permite a la vez la continuidad (respecto a las reglas) y la variedad (la desviación potencial de las mismas)<sup>13</sup>.

---

(13) Wolf, M. 1984:189.

### 1.3. Los diferentes enfoques de la serialidad.

Al inicio, el cine de los movie-serial captura a sus heroínas y a sus paladines de la literatura de apéndice. What happened to Mary, la primera serie cinematográfica, es de 1912. La estructura de la cadena de montaje de los estudios se presta perfectamente a la producción en serie. La crítica frunce el ceño, pero el público invade los nickel-odeons y los surrealistas, con Breton a la cabeza, revelan la modernidad de este procedimiento y la ausencia de deudas con el teatro, elogiando la simplicidad de la interpretación [...] De los movie-serials y de las series radiofónicas, el cine toma prestados personajes y filones (y películas); engloba actores y directores y así, en la primera posguerra, nacen (en menos de dos años) las series televisivas<sup>14</sup>.

No hay duda de que la serialidad no es una invención ni del cine ni de la televisión. Según Alberto Abruzzese, la serialidad tiene una larga historia que remite a la época romántica y a todas las discusiones de la historia de la estética sobre la innovatio y la repetitio<sup>15</sup>. Pero aunque el citado autor considere que si se puede hablar de la serialidad como componente activo de cualquier proceso productivo, no cabe duda de que la fábrica cinematográfica impone, mejor que ningún otro medio, la lógica de la serie a todo el proceso expresivo, "con un poder de formalización de los standard más elevado que en el pasado", y que encontrará en la televisión el terreno más abonado para afianzarse y extenderse<sup>16</sup>.

(14) Cavatorta, S.-Duiz, R. 1981:60.

(15) Abruzzese, 1984:52.

(16) Abruzzese, 1984:53.

La serialidad moderna, la de la televisión, nace en América como resultado de una síntesis bien lograda entre las exigencias de la producción y las expectativas presupuestas en el público, a partir de la experiencia cinematográfica<sup>17</sup>:

Las populares series televisivas derivaron de los seriales cinematográficos nacidos en vísperas de la Primera Guerra Mundial, así como de los comics de aventuras serializados en los periódicos y generalizados en los años treinta, paralelamente a los seriales radiofónicos, fórmula que adoptaba el modelo suministrado por el folletín y la novela por entregas desde mediados del siglo XIX y que a su vez heredó la narración seriada de Scherezade en Las Mil y Una noches. Con su continuidad periodizada las series constituyeron uno de los elementos cruciales para obtener la adición del público al medio, basado en el interés suscitado por la incertidumbre del desenlace, y a menudo el golpe de efecto, abierto al final de cada episodio<sup>18</sup>.

Lo primero que nos llama la atención al acercarnos a la serialidad es que a la pregunta qué es la serialidad se ha respondido casi siempre de modo demasiado genérico o de modo demasiado parcial. Pero dado que estamos postulando como punto de partida, para poder estudiar las noticias del telediario desde la perspectiva elegida, una estructura común a todos los textos que llamamos seriales (y que los diferencia de la obra única), intentaremos construir, antes de abordar el estudio de nuestra serie, y a partir de las sugerencias de los autores que han estudiado la

---

(17) Sobre la historia de la serialidad cinematográfica véanse Lacourbe, R. 1983 y Chiti, R.-Quargnolo, M. 1954. Sobre la de la serialidad televisiva, Allen, R.C. 1985 y López-Pumarejo, T. 1987.

(18) Gubern, 1987:349.



serialidad, una definición que nos permita tratar del modo más completo posible los diferentes aspectos del fenómeno serial en la noticia. A grandes rasgos, podemos clasificar las definiciones de los diferentes autores que hemos tomado en consideración en tres grupos, en función del punto de vista que han adoptado frente a la serialidad.

1) El primer grupo intenta definirla en base a las modalidades de fruición que cada serie configura e instaura. Desde esta perspectiva, el serial es para Vito Zagarrío una acción dramatizada dividida en episodios y la serie una estructura textual caracterizada sobre todo por la continuidad de los personajes<sup>19</sup>. Según Zagarrío, etimológicamente uno y otra provienen de ámbitos diversos, aunque la progresiva expansión del término serie haya ido absorbiendo el término serial y se acabe por utilizarlos indistintamente para designar a un mismo tipo de producto:

Serial es un término televisivo que indica las series televisivas, compuestas por varios capítulos, cada uno de los cuales tiene una trama con un comienzo y un final y cuyo orden de emisión es intercambiable. En América este modelo se llama serie<sup>20</sup>.

---

(19) Zagarrío, V.1983:41 (cita a Williams, R. 1975).

(20) Zagarrío, V. 1983:41.

Otros autores han elaborado tipologías más sofisticadas, pero dentro de la misma línea que los anteriores, como la que propone Lorenzo Pellizzari, que llama film de episodios a lo que Zagarrío y Raymond Williams denominan serie, y lo define en los siguientes términos:

Episodios entrelazados y unidos por un motivo conductor, bien se refiera a los protagonistas o al tema; fruición única pero con posibilidad de fruiciones separadas, que pueden incluso resaltar el valor expresivo de cada episodio; personajes acciones finos o móviles, según la elección que se realice, pero con un máximo de posibilidades determinadas, tanto para la estaticidad como para la movilidad<sup>21</sup>.

Las definiciones de este tipo, además de no justificarse ni metodológica ni epistemológicamente (se trata sólo de un conjunto de observaciones poco rigurosas), no aportan ningún elemento relevante para el análisis textual de la serialidad, pues se centran en la historia del mismo sin tener en cuenta la configuración formal del texto, el discurso<sup>22</sup>. La historia de la narración serial no repite de un modo tan diverso a como pueden hacerlo los peores films de género, articulados a partir de arquetipos y de motivos recurrentes que inspiran sin cesar a todo un filón de películas de serie "B". Si el texto serial reclama una diferencia respecto al género (se trate del mejor

---

(21) Pellizzari, L. 1983.:76.

(22) Utilizamos los términos historia y discurso según la definición de Chatman, S. 1978.

ejemplo de un género o de la banalización estereotipada del mismo), y si dicho texto se realiza siguiendo algunos parámetros determinados y estudiados con cuidado, la serialidad se plasmará sobre todo en la articulación estructural del discurso, mediante la articulación de los elementos invariables en la estructura temporal de la serie postulada (pero no necesariamente terminada). La serialidad, como la genericidad, recorre los dos planos del signo, pero se estabiliza sobre todo en la forma de la expresión del mismo.

No obstante, las definiciones de los autores apenas citados nos permiten trazar ya un primer esbozo metodológico del estudio de la serialidad que hemos emprendido. En general, entendemos por series televisivas aquellos productos cuyo proyecto prevé de antemano una estructura en compartimentos (en capítulos o en episodios), pero sin que establezcamos por el momento diferencias concretas a nivel de longitud (series o miniseries), de procedencia (sceneggiato o serie original) ni de temática (telenovela, policíaca etc.), que traduciremos más adelante en una tipificación de la noticia, cuando propongamos una clasificación de la misma en función de las características del género que las distingue unas de las otras.

2) El segundo grupo de autores, que representan otra de las tendencias más comunes al tratar de la serialidad y cuyas aportaciones han contribuido poco a impulsar el estudio de este tema (pues también han llevado a una despreocupación bastante generalizada por el análisis de la estructura del texto), parte del interés que ha suscitado la búsqueda de los factores que hacen del telefilm una fórmula fácil y eficaz, apta para un público universal y creada con una finalidad puramente comercial<sup>23</sup>.

Giovanna Grignaffini, por ejemplo, quien localiza perfectamente el rasgo fundamental de la serialidad: la indeterminación de la temporalidad, propone un estudio de la serie centrado en el retorno a lo idéntico y en la posibilidad de extenderse en cualquier dirección sin ofrecer nunca una conclusión definitiva. Pero, al final, la autora acaba supeditando el análisis del producto a lo que ella llama "la función inicial del telefilm", ocupar un espacio de transmisión, y desplaza así el nudo central a segundo plano sin tomar en consideración los puntos que nos merecen mayor interés<sup>24</sup>.

La misma observación podría hacérsele, al menos en parte, a Alberto Abruzzese, quien, preocupado sobre

---

(23) Sin olvidar que un enfoque de este tipo también puede dar lugar a análisis parciales pero importantes para comprender algunos aspectos del fenómeno serial, como el de López-Punarejo citado más arriba.

(24) Grignaffini, G. 1983:47.

todo por la situación de la televisión italiana (sostiene que la televisión italiana no ha sido capaz de crear una serialidad propia y que por ello ha tenido que absorber los productos y el modelo americano), aborda el tema desde una perspectiva más bien económica, social y política. No obstante, a diferencia de los autores que ven el telefilm principalmente como una inversión, Abruzzese no elude la reflexión de la función estética de la serialidad, lo que lo acaba conduciendo inevitablemente a la estructura textual, aunque tampoco se detenga demasiado en ello.

Abruzzese entiende la serialidad como una necesidad de la televisión contemporánea. Necesidad paralela y consecuente con la propia autoafirmación del medio, que se diferencia cada vez más de las otras formas de espectáculo, y con las expectativas de una sociedad posindustrial y posmoderna que tiene que asumir las consecuencias de la innovación tecnológica y del consumo. Su enfoque, fundamentalmente sociológico, le impide buscar en el texto las huellas del saber-hacer (y de la universalidad de la fórmula del telefilm americano), pero le permite ver con claridad las características del texto serial. Abruzzese sostiene que la serialidad tiene que englobarlo todo porque no puede ser más que general, es decir, forma general de la comunicación y de la representación; porque produce un saber que no puede activarse más que expresando y

haciendo emerger (mediante el proceso de producción) todos los mecanismos sobre los que se basa socialmente<sup>25</sup>.

Amato Lambertini, quien se interesa, al igual que Abruzzese, por el significado social de la serialidad, a la que define como la capacidad de transformar continuamente lo real en mítico, insiste en que hay que tratarla como un producto específicamente televisivo. Para Lambertini, la serialidad de la televisión está determinada por una división del trabajo acentuada y articulada en base a un conjunto de especializaciones productivas, a una elevada coordinación técnico-productiva y a una gran racionalización de las estructuras<sup>26</sup>.

3) El tercer grupo de autores que han estudiado la serialidad, la han enfocado, por el contrario, a partir de la estructura del propio texto y ven en la organización de la iteración de las series su principal característica y su base. Desde este punto de vista, lo que define al texto serial es la constancia de su esquema narrativo, que se repite en cada capítulo<sup>27</sup>. El telefilm se caracteriza por una continua presentación de esquemas, formas y lugares que, proponiéndose continuamente como idénticos, permiten en cualquier

---

(25) Abruzzese, A. 1984:28.

(26) Lambertini, A. 1984:61.

(27) Eco, 1983:65.

momento la incorporación de un espectador que llegue con retraso<sup>28</sup>.

Para Jesús González Requena, la serie no es una mera sucesión temporal compuesta por discursos independientes, entrelazados y coordinados, sino por un único discurso complejo en el que puede llegar a desaparecer incluso la historia<sup>29</sup>. Por ello, el autor considera que la importancia de la serie no reside ni en la narratividad ni en la continuidad, sino en la reproducción de su estructura recurrente<sup>30</sup>. Robert Sklar se expresa más o menos del mismo modo que González Requena, al definir la serie como una narración puramente repetitiva, estática y sin final, al contrario que la narración heroica, mutable y concluyente<sup>31</sup>.

Según Thomas Elsaesser, la serie encierra una idea de mecanicidad, como consecuencia de la percepción inmediata y plana que propone y de su indiferencia por la progresión narrativa. En opinión de Elsaesser la serialidad ha transformado el concepto de texto clásico, al presentarse como un ejemplo de compaginación y de mise en abîme, en el que el desarrollo de los episodios no está garantizado por una

---

(28) Marchesano, N.- Tricomi, A. 1982:59.

(29) González Requena, J. 1981:38.

(30) González Requena, J. 1981:38.

(31) Sklar, R. 1983:88.

lógica interna, sino por el hecho de que se reproduzcan las condiciones internas de la historia<sup>32</sup>.

En la misma línea que los autores apenas citados, Francesco Casetti desarrolla y analiza, sin embargo, los dos elementos fundamentales de la serialidad: el juego entre variantes e invariantes y la articulación de la temporalidad, y define la serie como la construcción esteroripada de las características del género. La serialidad consiste, para Casetti, en la repetición de un tema, explotado en todas sus posibilidades, de duración potencialmente infinita y en el que, junto a una continua aparición de las nuevas variantes, se nos propone una continua repetición del juego<sup>33</sup>.

Según Casetti, la repetición y la serialidad surgen como consecuencia de un intento de ratificar un saber basado en la ausencia de un centro, y de definir un objeto no sólo por sus características, sino por sus relaciones de parentesco. Dicho objeto se constituye como objeto de repertorio (para que pueda ser repetido indefinidamente) y se inserta en clases homogéneas, exhibiendo todas sus variantes. De ese modo, se acentúa el efecto de déja vu que produce, pero se disimula la mecánica de la repetición que una representación

---

(32) Elsaesser, Th. 1983:149.

(33) Casetti, F. 1984:33.

reiterada y literal desvelaría sin otro tipo de efecto que la pura redundancia.

Casetti considera que en la serie se acaba imponiendo una presencia excesiva de cada elemento, que tiende a ocupar a ultranza el espacio y el tiempo y que, junto a la alternancia de las variantes y de las invariantes, constituyen los dos ejes de la estructura serial:

- el de la dialéctica entre identidad y diferencia (siguiendo los principios del género),
- el de la dialéctica entre espaciamiento y temporalidad (que crea el principio característico de la serie).

Al igual que Casetti, creemos que la estructura serial es el resultado de una combinatoria entre variantes e invariantes de los dos planos del signo, articuladas a través de la triple temporalidad del texto (la de la enunciación, la del enunciado y la de la serie). Entre los dos ejes de la serialidad, la repetición organizada y la temporalidad, se entretejen y se organizan todos los elementos que van haciendo de cada acontecimiento una serie potencial. En el resto de este capítulo y en los sucesivos iremos definiendo la serie a partir de la siguiente trayectoria:

- 1) Determinar la función textual de la dialéctica entre repetición y diferencia.

2) Analizar las marcas textuales de la repetición, entendidas como una guía para el lector (género).

3) Examinar la articulación temática del texto a la luz del proceso productivo (contenido).

4) Estudiar la configuración discursiva de dicha configuración en función de la forma que le otorga la repetición organizada del texto (expresión de la superficie discursiva).

5) Finalmente, trataremos de la temporalidad en cuanto base del esquema textual serial.

#### 1.4. El valor de la repetición en el texto serial.

Considerar la serialidad como una estructura implica, ante todo, reconocerle un valor estético específico y, por lo tanto, eliminar el dualismo entre obra única (susceptible de juicio estético) y copia (no clasificable estéticamente). La serialidad difumina la frontera entre la obra única y la copia y establece una graduación y una mediación: participa de algunas características de la obra única (la articulación racional de la diferencia) y de la copia (la necesidad estructural de la repetición).

Walter Benjamin fue el primero en poner en crisis la dicotomía clásica "obra de arte vs reproducción", al señalar que los conceptos de "aura" y de "genio" habían perdido su función en la sociedad industrial: garantizar la calidad de una obra<sup>34</sup>. Al constatar el fin de una concepción de la obra de arte como obra única y dotada, por lo tanto, de una existencia parasitaria en el ámbito de lo ritual, Benjamin negaba a la repetición y a la reproducción la

---

(34) La reflexión estética de Benjamin se centra principalmente en torno a la fotografía, pero las conclusiones a las que llega son válidas para cualquier modo de producción artística que permita una reproducción industrial. Véase Benjamin, W. 1936.

propiedad de descalificar, sin más consideraciones, a un producto como artístico.

Con Benjamin comienza una nueva fase en la historia de la estética en la que el concepto de repetición ya no volvería a oponerse a la originalidad a la hora de juzgar un producto como artístico. Luckás repetiría, a su vez, la operación de Benjamin, en su lectura del cine como el resultado de la muerte del arte, y Northrop Frye, al clasificar los géneros literarios según su ritmo, demostraría que la obra de arte no nace nunca como tal, sino que se legitima a posteriori gracias a la convención, a la reacción de la sociedad y al trabajo de la crítica<sup>35</sup>.

Abruzzese señala que antes que Benjamin, pero desde otra perspectiva, Goethe había subrayado ya la importancia de la repetición como base material necesaria para activar la posibilidad de comunicar, de narrar y de determinar los elementos informativos del texto (diferentes o transgresivos), cuyo valor depende de su capacidad de destacarse sobre la continuidad del fondo en el que se insertan. Según Goethe, la misma tragedia griega era ya, de hecho, la repetición continua de una narración idéntica; de una situación semejante sobre la que luego se ejercían las transgresiones.

---

(35) Frye, N. 1957:464.

Siguiendo la línea de Goethe, Abruzzese afirma que los primeros grandes manuales sobre el trabajo serial, que constituyen los primeros intentos en la época contemporánea de construir un texto atendiendo casi únicamente a la articulación de la diferencia y de la repetición, reproducen la estandarización de los modelos narrativos que el francés George Polti había elaborado a finales del siglo XIX apelando a Goethe<sup>36</sup>. Al Goethe que invitaba a los artistas y a los filósofos a salir del estrecho marco nacional en que los habían confinado Hegel y los hegelianos, para legitimar la fuerza expresiva de la repetición<sup>37</sup>. Polti había codificado treinta y seis situaciones dramáticas que comprendían todas las narraciones posibles, lo que permitía elaborar textos diferentes atendiendo a una combinatoria bastante simple. Más adelante, la teoría de Vladimir Propp<sup>38</sup>, generada a partir de preocupaciones bien diversas, respondería, (y en cierto modo solucionaría), a los problemas que la articulación de las variantes y de las invariantes planteaba a los estudiosos de la época, atrapados, como Polti, en taxonomías temáticas que se basaban en criterios más bien intuitivos que metodológicos<sup>39</sup>.

---

(36) Como el propio autor italiano sugiere, Abruzzese se refiere al Goethe de las conversaciones con Eckermann. Véase Eckermann, J. P. 1941.

(37) Abruzzese, A. 1984:51.

(38) Nos referimos sobre todo a la Morfología del cuento (véase bibliografía).

(39) En realidad, más que encontrar una solución, Propp sentó las bases de las que otros estudiosos partirían a la búsqueda de un modelo más general, como Greimas -a través de Hjelmslev- o Bremond.

A medida que la concepción de lo concepto de artístico iba deslizándose cada vez más hacia la técnica, se buscaba el punto de ruptura a partir del cual la repetición ya no se opusiera siempre y necesariamente a la creación. Benjamin lo atribuye a la fotografía que, no obstante y como señala Roman Gubern, no había nacido con una intención explícita de reproducción:

el tiempo necesario para los preparativos de un daguerrotipo se extendía entre 30 y 45 minutos. Añádase a ello que el peso de los primeros aparatos construidos por Daguerre y puestos a la venta por Giroux era, con todos sus accesorios de unos cincuenta kilos y, por último, el hecho determinante de que el daguerrotipo se obtenía sobre una capa de metal sólido que no podía utilizarse como negativo para impresionar copias, no admitiendo por lo tanto una reproducción seriada<sup>40</sup>.

La inversión progresiva de los viejos conceptos, como consecuencia de la imposición de la máquina, va generando una serie de reflexiones acerca del valor del principio de repetición como única posibilidad de manifestar el pensamiento, de convertir en un discurso y de juzgar la obra de arte. Según Roland Barthes, la calidad de una obra de arte se podría definir como la distancia más corta respecto a la idea que la ha hecho nacer. Sólo que el hecho de que dicha idea sea inaprensible nos obliga a buscar fuera

---

(40) Gubern, G. 1974:28.

de la propia obra algunos de los principios de su definición:

pero como esa idea es inaprensible, porque precisamente el autor está condenado a no comunicarla más que en la obra, es decir, a través de la mediación misma que se interroga, la "calidad literaria" sólo puede definirse de un modo indirecto<sup>41</sup>.

Por ello, Barthes entiende que la calidad de una obra es una impresión de rigor, el sentimiento de que un autor "se somete con persistencia a un mismo y único valor", a un imperativo que es lo que permite dotar a la obra de unidad y que puede variar a través de las diferentes épocas<sup>42</sup>.

Este mismo y único valor que el artista posee de modo intuitivo y abstracto tiene que ser expresado a través de conceptos generales. Ni el artista crea de la nada ni nuestro intelecto puede comunicar el pensamiento mediante el discurso sin servirse de conceptos generales y repetidos. O dicho de otro modo, que la repetición, independientemente de que llegue a ser el mecanismo estructural de algunos textos, hace posible la escritura y el conocimiento, por lo que la oposición entre lo que no se repite y lo que se repite se reduce, al final, a una simple articulación teórica

---

(41) Barthes, R. 1964:195.

(42) Barthes, R. 1964:195.

de la realidad, que no será nunca definitiva ni necesaria:

A diferencia de los acontecimientos irrepetibles, los estados de cosas repetibles son construcciones de nuestro intelecto, que las elabora gracias a su capacidad de crear conceptos abstractos y servirse de ellos, ya que sin ellos no puede percibir la realidad [...] la diferencia entre lo que no se puede repetir y lo que se repite depende de la red de conceptos de la que nos servimos para articular la realidad<sup>43</sup>.

Repetición y diferencia son, por lo tanto, dos conceptos interrelacionados y de confines tan frágiles que la prioridad ocasional de uno de ellos respecto al otro reposa sólo en la atenuación a la que simultáneamente se le somete al segundo.

Así se expresa también Deleuze, al señalar que la repetición no es más que el otro polo de la diferencia: un puro simulacro que coexiste en un espacio en el que se distribuye la diferencia. La repetición es la universalidad de lo singular "una potencia singular que difiere en su naturaleza de la generalidad" que, en realidad, es sólo "la generalidad de lo particular"<sup>44</sup>. La repetición es transgresión, excepción, exhibición de la singularidad contra todos los particulares sometidos a la ley. Es un universal contra todas las generalidades que hacen ley. Como Kierkegaard o Nietzsche, Deleuze opone la repetición a

---

(43) Amsterdamski, S. 1980:77.

(44) Deleuze, G. 1968.

todas las formas de la generalidad, a las leyes de la naturaleza, a la ley moral, a la generalidad de las costumbres y a la particularidad de la memoria.

La necesidad que la repetición tiene de la memoria lleva a Deleuze a poner en cuestión la legitimidad del pensamiento, que es la facultad que nos permite conceptualizar la diferencia y la repetición. La memoria presupone la actividad de un sujeto que anule la diferencia cada vez que la encuentre, la vuelva a integrar en su propia identidad en cuanto sujeto (que recuerda) y la traduzca en repetición (en el recuerdo), gracias a la imagen del mundo que elabora en virtud del reconocimiento y de la reminiscencia.

El reconocimiento es una actividad inmanente al sujeto, que le permite interpretar los objetos que le rodean al aplicarles sus propias categorías conceptuales. La reminiscencia, sin embargo, es una actividad trascendente al sujeto, que lo remite a lo que ha conocido antes de su configuración como sujeto. Ambos (reconocimiento y reminiscencia) coartan su capacidad creadora, reduciendo todo a una simple identificación (a una tautología), que el sujeto sólo puede superar si deja de atribuir un origen al pensamiento, de modo que conciba un pensamiento sin imagen en el que las cosas ya no puedan reflejarse<sup>45</sup>.

---

(45) Para un desarrollo completo del tema véanse Ferraris, M. 1981 y la interpretación que hace Deleuze de Henry Bergson en Deleuze, G. 1985.

La repetición y la diferencia se anularían al convertirse en un único gesto del pensamiento, en el que todo sería repetición (la falta de un origen presupone una continuidad indeterminada) y diferencia (nada se podría comparar con nada).

El resultado será una repetición entendida como diferencia sin concepto; una repetición diferente porque se predicará de elementos diferentes pero que tienen el mismo concepto; un continuo alternarse de repetición y de diferencia que volverían eternamente.

Percibimos la diferencia solamente como algo opuesto a la repetición y, a la vez, como si formara parte de la repetición; no existe una diferencia sin repetición y no existe un texto que para poder proponerse como algo diferente no repita. Veremos que la característica del texto serial reside en el hecho de que (a diferencia de otros tipos de textos) se presenta, desde su mismo proyecto, como una repetición organizada en función de un tiempo sin fronteras, que da lugar a un texto en el que lo diferente no es lo específico, sino sólo lo contingente.

A la propiedad de la repetición de constituir el pensamiento y la textualidad se le añade otro valor: garantizar la legibilidad del pensamiento y el paso de la información a la comunicación. como señala señala Philippe Hamon, al hablar del personaje en cuanto soporte de las conservaciones y de la transformaciones

del relato, la repetición es la condición de que se pueda leer el texto:

La repetición representa un elemento esencial de la coherencia y de la legibilidad del texto, de modo que asegure a la vez la permanencia y la conservación de la información a lo largo de la diversificación de la lectura<sup>46</sup>

La redundancia garantiza la comunicación y la originalidad pura nos conduciría sin remedio al vacío semántico. La densidad de la originalidad de un mensaje (por unidad de tiempo o por unidad de superficie) debe de ser tal que no rebase el tope crítico de las aptitudes humanas (cuyo límite ha sido empíricamente evaluado en 16 bits por segundo). Un mensaje es tanto más probable y obvio cuando más se atiene a las reglas del sistema de significación en el que se inspira, debido:

a la exigencia [de la cultura contemporánea] de encontrar lo culturalizado y lo ya dicho en todas las partes, entendiendo la vida cultural más como una combinatoria que como una creación ex nihilo<sup>47</sup>.

Por ello, el exceso de originalidad puede llegar incluso a destruir el mensaje, cuando el incremento de la información, suministrado por la

---

(46) Hamon, P. 1972:108.

(47) Eco interpreta de ese modo la definición del código de Barthes. Véanse Barthes, R. 1970 y Eco U. 1976:37.

novedad del mensaje, quede anulado en función de su ininteligibilidad social, decayendo la información hacia cero o convirtiéndose el mensaje en ruido<sup>48</sup>. Y viceversa, "un mensaje tiene mayores posibilidades de ser bien recibido si responde a las expectativas y hábitos establecidos (tipicidad)"<sup>49</sup>.

La necesidad epistemológica y fundamental de la repetición, en medio de una historia que transmite su cultura y su saber a partir de la repetición ancestral del mito, no añadiría nada nuevo a una época -la nuestra- si no fuera porque dicha repetición ha ido sustrayéndose poco a poco a la necesidad de estructurar el pensamiento, de hacer inteligible el mensaje y de articular la narratividad<sup>50</sup>, proponiéndose a sí misma como algo necesario, como el símbolo de una sociedad que con la mirada querría abarcar el entero universo. Una sociedad que uno de los filósofos de la modernidad define, a través de la figura de la obesidad, en los siguientes términos:

Obesidad fatal, primaria, placentaria: es como si estuviesen en estado de su propio cuerpo y no pudiesen liberarse. El cuerpo engorda, engorda sin llegar a parir. Pero también obesidad secundaria o de simulación, a imagen y semejanza de los sistemas actuales, saturados por una cantidad de información que no llegan a parir. Obesidad característica de la modernidad operativa, de su delirio de almacenar todo y de memorizar todo, de alcanzar -inútilmente-

---

(48) Gubern, R. 1974:140.

(49) Gubern, R. 1974:225.

(50) La teoría greimasiana es uno de los mejores ejemplos de la necesidad de la repetición en el texto, ya que su base metodológica reside, sobre todo, en la articulación de las invariantes del mismo.

los límites del inventario del mundo y de la información, y de desplegar, a la vez, una potencialidad monstruosa de la que no hay representación posible ni posibilidad de convertirla en acto<sup>51</sup>.

En el caso de los medios de comunicación, la repetición tiene que enfrentarse con un riesgo mucho mayor que el que se encuentra en otro tipo de textos, al estar determinados por la casualidad de la fruición, por la imposibilidad de programarla, por la necesidad de informar al espectador que llegue con retraso etc. Pero cuando la repetición supera el umbral de la utilidad subordinada a la relación entre lenguaje y comprensión, puede llegar a conseguir verdaderos efectos de tensión poética<sup>52</sup>. Cuando el texto se construye utilizando conscientemente la repetición para obtener tales efectos, la repetición ya no será sólo la garantía de la inteligibilidad, ni tampoco la constante en la que se inserte la originalidad, sino que se habrá convertido en uno de sus principales mecanismos estructurales.

---

(51) Baudrillard, J. 1983:25.

(52) Bettetini, G. 1983:95.

## 1.5. Los elementos de la serialidad.

### 1.5.1. La repetición como mecanismo estructural de los textos seriales.

Fausto Colombo define el efecto de la repetición en el texto como una sensación de déjà vu. Como la impresión experimentada, delante de una experiencia que parece nueva, de haberlo visto ya todo; como el efecto de algo ya conocido. Por ello, Colombo sostiene que la mirada que el texto requiere al espectador lo lleva más a reconocer que a ordenar, y más a identificar que a interpretar<sup>53</sup>. Sólo que en el texto serial, la impresión de déjà vu sobrepasa la sensación o el efecto y se presenta como un hecho. O mejor dicho, cada espectador tiene que reconocerla como un hecho para poder dotarla de significación.

El lector -o el espectador- puede descodificar un texto gracias a su capacidad de activar las dos posibilidades de la propia memoria, que el texto prevé y dirige. Frente a un texto, la memoria cumple una doble función: actúa como memoria endófora y como

---

(53) Colombo, F. 1984:87.

memoria esófora<sup>54</sup>. La labor de la memoria endófora consiste en localizar los diversos elementos del texto, sintetizando lo ya dicho y almacenándolo para la comprensión de lo que deberá ser enunciado posteriormente. Es una memoria dirigida al interior del texto, que analiza todas las virtualidades que dicho texto actualiza. La memoria esófora, dirigida al exterior del texto, estructura su mundo posible y lo clasifica en función de su pertenencia a un conjunto más vasto: el género y la serie. La memoria esófora estratifica y ordena los significados que se han ido sedimentando a lo largo del tiempo, formando lo que podríamos llamar la enciclopedia personal de cada lector<sup>55</sup>. Veremos que el texto serial subraya el aspecto esóforo de la memoria textual, al estar construido sobre todo a partir de numerosas referencias a la memoria intertextual del espectador<sup>56</sup>.

---

(54) Colombo, F. 1983 y 1986.

(55) Utilizamos el término enciclopedia en el sentido en el que lo define Eco. Véase U. Eco, 1979.

(56) López-Pumarejo -siguiendo la línea de Allen- llega a la conclusión contraria. Al igual que Casetti y Colombo (Casetti -a cura di- 1984), López Pumarejo cree que "en la serie, la trama no es un elemento central, como en el film o en el documental" (López-Pumarejo, T. 1987:46), pero forzado por el planteamiento del que parte (considera que la serie es una obra cerrada, frente a la obra de arte, que es una obra abierta), López Pumarejo sostiene que el lector o el espectador provisto de una enciclopedia cultural consistente no podrá interpretar mejor un texto que otro lector que carezca de amplias referencias intertextuales (op. cit. pg. 111). Creemos que este razonamiento no es correcto en relación a algunas series modelo (como Indiana Jones de S. Spielberg), y que tampoco sirve en relación a la mayor parte de las series televisivas, cuya fidelidad al esquema de género en perjuicio de la trama y del argumento (generalmente muy elementales), obliga al espectador a recurrir a las otras series y a los códigos interpretativos del modelo televisivo. Esto se verá todavía mejor en la noticia serial.