

La sociología de la comunicación de masas se esfuerza igualmente, como lo demuestran las investigaciones más recientes, en poner de relieve el papel que la memoria del espectador desempeña no sólo en la fruición del texto, sino también en su producción. La información se construye a partir del presupuesto de que el lector ha ido almacenando un sustrato sedimentado de conocimientos (adquiridos en buena parte a través de los otros medios de comunicación) a la luz de los cuales interpreta los nuevos mensajes. Por ello, Mauro Wolf critica los estudios que se obstinan en medir la relevancia de un tema sólo en función del número de veces que ha sido citado:

Las investigaciones sobre los procesos de comprensión y de construcción discursiva -en el ámbito de la psicología cognitiva y en el de la semiótica textual- proceden en una dirección diversa, subrayando que para interpretar y para comprender un texto son esenciales también los elementos que no se mencionan explícitamente. Para poder tratar la información que un texto contiene, el destinatario tiene que combinar la información que recibe con la que ya tiene depositada en la memoria⁵⁷.

La codificación del texto prevé ya su descodificación postulando una interacción entre la memoria del espectador, la memoria del texto y la memoria de los textos que lo han precedido. De hecho, una de las características que más sobresalen en las

(57) Wolf, M. 1985:165.

series es lo que podemos llamar su intertextualidad, desde el momento en que se van construyendo tanto por medio de referencias continuas a las series del mismo tipo como al resto del universo televisivo.

En el caso de la información, compuesta a menudo por noticias del presente que también fueron noticias en el pasado⁵⁸, e incluso por imágenes de repertorio repetidas infinitas veces, la información no puede construirse sólo a partir de la memoria esencial de cada noticia, sino en función del presupuesto de una interacción entre diversos medios y diversos factores que configuran tanto la idea que el espectador tiene de la realidad como lo que considera más sobresaliente de dicha realidad⁵⁹. Esta constatación ha ido modificando radicalmente el panorama de los estudios de la sociología de la comunicación, que ha abandonando progresivamente el de los efectos a corto plazo en favor de los efectos a medio y a largo, con el fin de desvelar la complejidad de los mecanismos entre los que los mensajes de los medios se generan y se reciben.

En el caso de noticias completamente nuevas, el proceso de fruición activa, con más intensidad que en la repetición de noticias ya conocidas, el mecanismo fundamental de la serie: la referencia al género (como

(58) Es muy frecuente que algunas noticias desaparezcan porque, de algún modo, decae el interés, y que después vuelvan a aparecer como nuevas noticias por la simple introducción de algunas variantes que activan su potencial de actualidad o de espectacularidad.

(59) Como veremos en el capítulo siguiente, una buena parte de muchas de las noticias de TDI y BBCNI se dedica con frecuencia a reconstruir el pasado de las mismas.

sucede normalmente, por ejemplo, con las noticias de sucesos). Así se le facilitan inmediatamente al espectador todos los elementos necesarios para que pueda descodificar un texto que no tiene aún memoria propia (es muy extraño que se realice una contextualización exhaustiva), pero que puede aprovechar sin dificultad la de los textos a los que se parece.

Pero paradójicamente, la referencia continua al género va haciendo gradualmente que, sobre todo en los textos contruidos en base a una intertextualidad dominante, las barreras entre género y género sean cada vez menos netas hasta llegar a fundirse formando una especie de macrogéneros, como podremos comprobar en la clasificación temática de las noticias que realizaremos en el apartado en 2.4.1. Clasificación que presentaremos, por lo tanto, sólo como un índice, sin ningún tipo de pretensión de haber sido exhaustivos. Dichos macrogéneros se apropian sin escrúpulos de cualquier tipo de material susceptible de ser clasificado y repetido, preocupados solamente por el modo de segmentar el texto y de ordenar y distribuir equitativamente las repeticiones que lo componen.

El texto serial, que antepone las marcas de género a cualquier otro medio de identificación, desborda las clasificaciones tradicionales de los géneros, proponiéndose a sí mismo como una clase de

género. En este sentido, el telediario, imitando los modelos del periódico y de la radio, sigue el mismo proceso que la información de los otros medios y se va perfilando como un transgénero que no es en absoluto el resultado de los géneros que contiene. Muy al contrario, los ha creado a posteriori, aplicando al acontecimiento categorías heterogéneas que ofrecen una lectura del mundo interpretada por medio de los instrumentos de la organización social y de los de los medios de comunicación. La intertextualidad de la noticia acaba por remitir al espectador, de ese modo, a una enciclopedia limitada, que es la de los estereotipos sociales, o, mejor dicho, los que los propios medios han ido construyendo.

El macrogénero de la serie es una fuente inmediata de conocimiento, un bloque de creencias que se aceptan como tales y que como tales se utilizan y se presuponen en el público⁶⁰. La serie no tiene apenas memoria como texto, pero su memoria intertextual también es limitada. Hasta incluso se puede decir que la memoria de la serie es, en cierto modo, la memoria del medio televisivo, que se distingue, sobre todo, por su carácter autorreferencial e interlegitimante⁶¹.

La capacidad de autorreferencia de la televisión es una especie de publicidad interna, ya que

(60) Bruzzone, M. G. 1979:45.

(61) López-Pumarejo, T. 1987:48.

los programas, al ser anunciados constantemente por el propio medio, convierten su anuncio en una extensión textual de sí mismos, cuyo objetivo es la creación de deseo mediante el suspense. Su capacidad interlegitimante le viene dada principalmente, en la misma línea, por su carácter intertextual, a través de una publicidad externa que promociona los elementos de la serie fuera de la misma⁶².

La eficacia de la autorreferencia y de la interlegitimidad de la serie se debe a su capacidad de convertir actores y roles en arquetipos, que vienen y van sin dificultad de una serie a las otras, y de un lado al otro del universo televisivo. Gracias al arquetipo, el público puede controlar una gran cantidad de información que si no consiguiera clasificar de modo general lo desobordaría. El arquetipo mezcla, en las justas proporciones, realidad y ficción, frustración y realización:

La riqueza de los arquetipos populares reside, como en cualquier arte narrativa, en los niveles que subyacen bajo su condición emblemática. Poque el concepto de arquetipo, a pesar de su acuñación platónica apuntando a un cielo de ideas preexistentes, remite a la suma de nuestras experiencias cotidianas acerca de la idea de valor, de belleza etc.⁶³.

(62) "Ejemplo típico: el protagonista de Dallas, Larry Hagman, anuncia una marca de canzoncillos. Hagman aparece en el spot con el sombrero tejano de su personaje J.R. Ewing. Su estilo de vida a lo Dallas se transfiere mediante el ideograma: Hagman/J.R. Ewing/calzoncillo a su consumidor potencial. Aunque el productor del anuncio no tenga nada que ver con los productores, el spot se convierte en continuidad de la telenovela por dos razones principales: en primer lugar por la intertextualidad explícita y en segundo lugar por ser inexorablemente parte del mismo flujo televisual" (López-Pumarejo, 1987:48).

(63) Gubern, R. 1974:194.

"Repetir es significar" y esta creencia, que como señala Barthes, "es el origen de todas las artes adivinatorias"⁶⁴, representa en el texto serial una promesa falaz de universalidad que, más allá de las marcas de cultura, de clase social y de lengua exhibe un mundo cotidiano y a la vez mítico. Un mundo entrelazado en una compleja maraña de parentescos, semejanzas y relaciones de casualidad y de coincidencia, de la que cada uno puede desentrañar los elementos que más le interesen. La voracidad del texto serial no tiene límites, porque es capaz de absorber y de devorar cualquier cosa que encuentre:

[El texto serial] tritura materiales heterogéneos y nos los devuelve convenientemente clasificados y ordenados en una secuencia de arquetipos preparados para satisfacer cualquier tipo de función. No existe nada verdaderamente ajeno al texto serial⁶⁵.

Como señala Paolo Lipari, la heterogeneidad del texto serial es una apariencia necesaria bajo la que se esconde una continuidad total. Cada vez que tenemos la impresión de que el espacio de la serie se abre e introduce elementos diferentes, en realidad, nada se desorganiza y las coordenadas se recuperan enseguida "gracias a la aparición (prevista y calculada) de

(64) Barthes, R. 1964:232.

(65) Lipari, P. 1984:69.

algunos vínculos que se encontraban escondidos provisionalmente, preparados para afirmar y garantizar que cada viaje prevé siempre un eterno retorno"⁶⁶.

Todo lo que parece en un principio que difícilmente podría llegar a ser acogido en el mundo teóricamente delimitado de la serie es, en realidad, "aceptado por su misma alteridad", porque el texto serial llega a clasificar incluso lo inclasificable y a normalizarlo después. El texto serial está siempre lleno pero es infinitamente recargable, y la disciplina a la que somete a sus componentes es el resultado "de la obediencia de cada elemento a sistemas determinados que, a su vez, lo dotan de un certificado de identidad sin caducidad"⁶⁷.

Cada vez que una información se repite, mediante el acto de enunciación que la genera, se introducen nuevas relaciones asociativas y, por lo tanto, nuevas atribuciones de significado que conllevan, a su vez, diferentes interpretaciones del enunciado. Como iremos viendo, la instancia de la enunciación va a ser justamente el punto de referencia sobre el que se articularán sucesivamente primero el género y después la serie.

De todas formas, ningún teórico de la comunicación de masas ha minimizado o descuidado el

(66) Lipari, P. 1984:77.

(67) Lipari, P. 1984:78.

papel de la redundancia y de la repetición en calidad de elementos fundamentales de la economía de la información, que se basa, en primer lugar, en la comunicabilidad de cada mensaje. Laswell había señalado que el contenido de las comunicaciones dependía cada vez más de la atención que el público prestaba a las repeticiones. Así mismo, Jakobson considera también que las características redundantes son tan importantes en un texto como las características propiamente distintivas.

Al analizar la noticia serial veremos que, al igual que todo texto serial, se estructura y reposa en una dialéctica entre variantes e invariantes que, sin embargo, no lo reducen a una mera permutación matemática. En este trabajo se intenta demostrar que los condicionamientos sociales, políticos y económicos a los que está sometido el telediario, así como las determinaciones del medio televisivo son, a fin de cuentas, la consecuencia de la dinámica social de una época, y generan un texto que encuentra en la estructura serial el modo idóneo para poder representarla.

1.5.2. La repetición del esquema de género.

Kubler aplica al estudio de la evolución de las formas estéticas la noción de serie matemática, a la que define como un grupo acabado de una secuencia, mientras que entiende por secuencia una sucesión abierta y susceptible de extensión⁶⁸. La serie es, por lo tanto, una parte significativa de la secuencia a la que representa en cuanto tal, por lo que la diferencia entre ambas será sobre todo de carácter cuantitativo. La definición de Kubler nos permite considerar como una secuencia el conjunto potencial de los telediarios de TVE 1, RAI 1, BBC 1 y Antenne 2, de la que hemos tomado al azar algunos ejemplos que constituyen distintas series, con la intención de ver en qué modo configura cada telediario su propia identidad y la de sus noticias, mediante una estructura recurrente y bien definida que estamos llamando serial. Dicha estructura se caracteriza a nivel formal por una articulación ordenada de elementos repetidos y de elementos diversos que, diseminados a lo largo de un esquema temporal potencialmente abierto, producen un cierto tipo de ritmo característico de cada programa.

En las páginas precedentes hemos señalado que la noticia serial es la consecuencia y el resultado idóneo del proceso productivo de la información televisiva, determinada por las rutinas de la organización que se necesitan para poder producir

(68) Kubler, G. 1972:44.

industrialmente en serie. Así mismo, hemos definido el valor de la repetición en el texto tanto a nivel comunicativo (el papel de la redundancia en la inteligibilidad del mensaje) como a nivel textual (el valor de la repetición organizada), que caracteriza la estructura del texto serial.

El lazo que une a las distintas acepciones de repetición es la ideología inherente a la producción de la noticia, entendiendo por ideología, en este caso, el conjunto de valores-noticia y el pacto que el macrogénero telediario establece con el espectador en relación a la veracidad de la misma. Veracidad que es lo que la diferencia explícita -y convencionalmente- de los otros géneros televisivos, lo que equivale a decir que, por cuanto se refiere al proceso de producción, la necesidad de la repetición no puede aplicarse sólo a la organización del trabajo especializado sino, a la vez y de modo inseparable, a la misma raíz de lo que se entiende por noticiabilidad;

La noticiabilidad está constituida por el conjunto de los requisitos que se exigen a los acontecimientos -desde el punto de vista de la estructura del trabajo en los aparatos informativos y desde el punto de vista de la profesionalidad de los periodistas- para poder adquirir la existencia pública de noticias. Todo lo que no responde a tales requisitos será quemado, al no considerarse adecuado a las rutinas de la cultura profesional [...] Se puede decir también que la noticiabilidad corresponde al conjunto de criterios, operaciones e instrumentos con los que los aparatos de información afrontan la tarea de elegir cotidianamente, de entre un número imprevisible e

indefinido de acontecimientos, una cantidad limitada y más bien estable de noticias ⁶⁹.

Uno de los componentes de la noticiabilidad son los valores-noticia, que podemos definir como los criterios relativos a la selección del material de que se dispone y a su posterior representación en el telediario. El valor-noticia es:

la lógica de una tipificación dirigida a la consecución programada de finalidades prácticas, e interesada, en primer lugar, en hacer posible la repetición de ciertos procedimientos ⁷⁰.

Como señala Mauro Wolf⁷¹, la tipificación es un concepto operativo que guía todo el proceso productivo de la noticia y que deriva de algunas creencias consolidadas en relación a:

- las características sustantivas de las noticias (su contenido);
- la disposición del material y los criterios relativos al medio informativo;
- el público;
- la concurrencia.

Los valores de la noticia se entrecruzan (están condicionados y en cierto modo condicionan) con las rutinas productivas del medio (fuentes, agencias,

(69) Wolf, M. 1985:191.

(70) Wolf, M. 1985:199.

(71) Wolf, M. 1985:209.

programación de las noticias etc., de las que trataremos en el tercer capítulo), con las características de la presentación de la noticia (impuesta por las exigencias del medio televisivo y por la configuración del género) y con la sanción de un espectador que, al aceptar el pacto de veridicción y convertir el texto en algo inteligible, refuerza y garantiza la estabilidad del modelo propuesto. Así se configuran distintas modalidades reiteradas de composición de dichas noticias, que desembocan en una clasificación difícil de determinar a nivel teórico pero perfectamente legible, gracias a algunas categorías o funciones ritualizadas día tras día en la enunciación mágica de la pequeña pantalla. Esto equivale a decir que la sanción (presupuesta) del espectador va a ser lo que, como en el género, permita el funcionamiento de la serie.

A lo largo de los capítulos siguientes iremos viendo de qué forma inciden en el texto informativo del telediario (fragmentado y no siempre coherente) las diferentes fases del proceso productivo y los valores-noticia. Dicho de otro modo, lo que nos interesa saber es por qué emerge la estructura serial como resultado de la necesidad que tiene el género informativo de apoyarse y de buscar su identificación en los mismos elementos sobre los que la serialidad de ficción tejía su sutil hilo narrativo y construía su coherencia

simulada (la codificación convencional del espacio y del tiempo, la preferencia por los personajes estereotipados, la importancia de la acción sobre la descripción etc.).

Por medio del análisis de la serie en los diversos niveles del texto intentaremos demostrar que dichos factores convergen, al final del proceso, y delinear un género específico y sólido que se revela - sostenido por el contrato- como el eje del texto serial. A tal efecto, tomamos como referencia el análisis de la serialidad que Francesco Casetti realizó para la RAI en 1984, en el que, utilizando la metodología greimasiana, el autor traza el punto de unión entre las coordenadas de la producción y de la fruición telefílmica, acorde con la línea que se va imponiendo en las teorías sobre los géneros más recientes⁷². Para ello, Casetti construye un cuadro formado por las competencias y por los conocimientos que se requieren para poder elaborar y para poder descodificar un texto serial, lo que, parafraseando al autor, equivale a decir que la base del texto serial reposa sobre la construcción y la identificación del esquema de género en cuanto hilo conductor del mismo.

Casetti entiende que cada texto, en calidad de objeto comunicativo, activa al menos dos ámbitos del saber. Por un lado, el saber de un texto se presenta

(72) Véase el apartado 2.1.

como un bien intercambiable entre un destinador y un destinatario y, por otra parte, la circulación de información presupone una capacidad de emitir y de recibir, de persuadir y de interpretar, desde el momento en que quienes participan en dicho intercambio de saber tienen que ser capaces tanto de proponerlo como de recibirlo (gracias a la reflexividad del contrato fiduciario).

La comunicación es una verdadera acción, que tiende un puente entre un saber-hacer (las competencias sugeridas y requeridas por el texto) y un hacer-saber (los conocimientos exhibidos en dicho texto). La competencia es la condición del intercambio comunicativo⁷³ y el conocimiento su puesta en juego. Competencias y conocimientos delimitan un recorrido complejo a través del texto, en el que cada estrategia actualizada constituye un eslabón de la cadena del saber que un determinado texto representa.

Para que ese saber se realice verdaderamente tiene que darse un verdadero intercambio, ya que en la comunicación del saber (comunicación participante, como la llama Greimas), el sujeto que posee el saber (S1) no se desprende del objeto de valor/saber (O) que transmite al otro sujeto (S2). En la comunicación participante la competencia (saber-hacer) constituye un

(73) Casetti se refiere a la competencia modal, entendida como "todas las condiciones previas y los presupuestos que posibilitan la acción" (Greimas, A. J.- Courtés, J. 1979:69, voz "competencia").

verdadero cruce de obligaciones y de prohibiciones, a las que el destinador y el destinatario tienen que someterse si quieren actualizar sus respectivos roles en el texto, con el fin de realizar de modo satisfactorio el proceso comunicativo.

Los rasgos de la competencia (del enunciador y del enunciatario) hay que buscarlos, por ello, en el mismo texto y, sobre todo, en el interior de los nudos textuales⁷⁴, que son los lugares que funcionan tanto como señales de las operaciones realizadas para producir un enunciado como de las que hay que cumplir para descifrarlo (la careta, los títulos de crédito, los subtítulos etc.). Los conocimientos que un texto transmite son las informaciones que el destinador dirige a los posibles destinatarios del mismo (al espectador modelo que dicho texto se prefigura)⁷⁵, gracias a las marcas diseminadas a lo largo de la estructura discursiva y a los códigos compartidos con el espectador modelo.

Casetti distingue tres grandes competencias en torno a las que se articula la producción del texto y que, en su opinión, forman el hilo conductor de la lectura:

(74) En 2.2.2 examinaremos la función de los nudos textuales en cada uno de los canales televisivos analizados.

(75) Desde ahora en adelante utilizaremos el concepto lector modelo, y por extensión el de espectador modelo, según la definición de Eco. Véase Eco, U. 1979.

1) Sabe encuadrar, que es la disposición dirigida a colocar en un marco dado todos los elementos del texto, y presupone, en la otra instancia de la enunciación, la aptitud necesaria para poder clasificar un dato dentro de un determinado conjunto.

2) Saber unificar, o capacidad de localizar el centro de un texto y de saber agregarle todos los elementos que se consideren pertinentes.

3) Saber distribuir, que presupone la capacidad de segmentar un texto y de captar el eje del mismo, así como los diversos recorridos que se van diseñando a lo largo de dicho texto.

A cada una de estas competencias le corresponde un conocimiento determinado: el saber-encuadrar nos proporcionará informaciones sobre el género (las fórmulas y los rituales que constituyen la base del texto), el saber-unificar nos conducirá a delinear el argumento (el tema) del texto y el saber-distribuir nos ayudará a descubrir la trama (la progresión) del mismo.

El trabajo de Casetti se dirige, sobre todo, a demostrar que el telefilm concede una importancia especial a la competencia del saber-encuadrar y empuja al espectador más que nada a identificar el género de la serie o incluso de cada episodio, presuponiendo en el espectador una competencia intertextual adecuada, a la vez que se le exige una competencia textual tan sólo limitada en relación a la concatenación de los hilos

lógicos de la trama y del argumento. Ello hace que la historia que se narra pueda llegar a ser reducida casi a una excusa, mientras que permite que la repetición del esquema de género se instale cómodamente en el discurso y organice el sistema de invariantes del texto, distribuyendo las variantes a lo largo de la articulación temporal de la historia.

En el texto serial, el saber-unificar y el saber-distribuir están proyectados únicamente con la finalidad de servir de refuerzo al saber-encuadrar. Si el saber-unificar es, como dice Casetti, la capacidad de determinar el centro temático del texto, su actualización requiere una competencia del espectador que le permita seleccionar de entre todos los datos de un texto aquéllos que le pertenecen exclusivamente, es decir, los que pueden resumir el argumento del mismo sin ambigüedad. Normalmente, se trata de informaciones relativas al personaje principal, al acontecimiento más importante y al ambiente dominante que, sin embargo, al aparecer estereotipados en relación al género del texto, dirigen inevitablemente la mirada más hacia dicho género que hacia el argumento del propio texto.

El saber-encuadrar es la capacidad de clasificar y de ambientar el texto. Para ello, se ponen de relieve un grupo de rasgos característicos (que en el texto serial serán casi exclusivamente de nuevo las marcas de género) y se van uniendo hasta formar un

conjunto estructurado que, sin embargo, acaba subrayando una vez más el género en vez de delinear la trama específica. El tipo de análisis del texto serial que propone Casetti tiene que recorrer las siguientes fases:

1) Seleccionar las propiedades más sobresalientes del texto o de sus elementos.

2) Ir colocándolas a lo largo de una estructura compuesta por datos standard, que puedan remitir al espectador fácilmente a situaciones más generales que la del texto concreto en examen.

3) Conseguir clasificar, de ese modo, los elementos fundamentales del texto, con el fin de construir un conjunto de indicadores fijos (las invariantes del texto) que sirvan de guía al espectador. Los indicadores fijos son los elementos del texto que permiten la identificación de los arquetipos, la inscripción de algunos datos en una red de continuas relaciones contextuales y la creación de un sistema de expectativas respecto al desarrollo progresivo del texto.

Casetti subraya que, aparentemente, se observan dos estilos diferentes en la construcción del telefilm americano, pero que, en realidad, el savoir faire es siempre el mismo⁷⁶. En el primero, la fórmula maneja

(76) Se trata solamente de ejercicios de estilo o de variaciones sobre un mismo tema, como señala Calabrese (Calabrese, O. 1987:44).

con destreza cada elemento y las posibles desviaciones del esquema básico no llegan a adquirir nunca los contornos de una verdadera alternativa. En el segundo modelo, la trama y el argumento adquieren un cierto relieve, a causa de la introducción de elementos diversos de los que la fórmula prevé estrictamente, con lo que absorben parte de la atención que, de otro modo, se dedicaría al reconocimiento del esquema de género. En este caso, la vuelta de cada elemento a su tipicidad, que en la noticia significa sobre todo vuelta inevitable del hecho noticiable (excepcional) a la "normalidad", puede llegar a parecer el resultado de una tensión bien resuelta pero, en realidad, ello no significa que los nuevos elementos lleguen a dar lugar a acciones o a temas diferentes. Únicamente permiten la dilatación del sistema con el objetivo de que aumente el espacio canónico del mismo, por lo que las nuevas variantes acaban convirtiéndose inevitablemente en invariantes dicho sistema.

La sabiduría de esta segunda fórmula, que repite cuidadosamente a partir de la "novedad", ha alcanzado su plenitud en algunos de los mejores telefilms americanos, delineados gracias a un doble recorrido que acaba siempre en la misma meta. Mientras que, por un lado, la fórmula ha ido ampliándose al reciclar cada nueva desviación, la introducción continua de nuevas variantes demuestra, una vez más,

que "cada variante es sólo una variante del cuadro". Por ello, estamos de acuerdo con Casetti cuando afirma que estudiar la serialidad no significa identificar una sola forma unívoca, sino captar, en primer lugar, el contexto en el que se realiza, apreciando los saltos catastróficos que llega a afrontar sin que se modifique su estructura, para poder discernir, al final y correctamente, la geometría de la articulación entre variantes e invariantes.

Del cuadro general de la serialidad que acabamos de trazar se destacan, sobre todo, tres elementos que, extrapolados a la noticia televisiva, nos permiten trazar nuestra definición de noticia serial, ya que recorren continuamente todo nuestro trabajo:

a) El primero se refiere a los condicionamientos de tipo estructural y económico a los que está sometido el telediario (organización de la red informativa, cita cotidiana con el espectador, utilización de las nuevas tecnologías etc.).

b) El segundo condicionamiento, de tipo más bien ideológico, nos remite a la profesión periodística, con la configuración de los valores noticia etc.

c) El tercero, del que forman parte todas las consideraciones que haremos sobre el análisis textual en el último apartado del tercer capítulo, se refiere

concretamente a la forma del telediario, entendida como la puesta en práctica de un saber que crea su propio estilo repitiendo, gracias a la maleabilidad de un filtro (la estructura de la serie) que reserva una parte nada despreciable a las sorpresas. Aunque se trate solamente de sorpresas concebidas y previstas de antemano por el propio sistema.

1.5.3. La repetición y la diferencia en la articulación de la temporalidad.

El proyecto de análisis del texto serial de Omar Calabrese⁷⁷ es, a nuestro entender, el más completo y el que mejor articulado está de cuantos se han realizado en este ámbito, aunque tenga el inconveniente de que no deja el espacio necesario para analizar los aspectos no textuales de la serialidad. Dicho proyecto presenta algunos puntos en común con el de Casetti (sitúa el principio estructural de la serie en la alternancia de variantes e invariantes a lo largo de un esquema temporal), pero también algunas diferencias metodológicas importantes que examinaremos a continuación.

(77) La primera propuesta metodológica de Calabrese para analizar la serialidad es de 1984, pero la volvió a presentar, modificada, en 1987 (véase bibliografía).

Calabrese considera la repetición organizada de la serialidad como una de las modalidades de producción textual que mejor representan la época contemporánea y la analiza como un modelo teórico, con los instrumentos de la semiótica, desde una perspectiva estética. El texto serial es para el autor una estructura formada por la alternancia de variantes e invariantes, que se suceden progresivamente a lo largo del esquema temporal de la serie y que producen un tipo de ritmo constante que la caracteriza.

Respecto a las otras propuestas metodológicas de análisis de la serialidad, la de Calabrese presenta dos innovaciones importantes. En primer lugar, al considerarla como un ejemplo de repetición organizada, la aborda a partir de una definición rigurosa del concepto de repetitividad⁷⁸ en relación a los diversos ámbitos en los que puede hablarse de la misma. En segundo lugar, el autor identifica una triple temporalidad interrelacionada (tiempo de la narración, tiempo de lo narrado y tiempo de la serie), cuya articulación discursiva constituye la estructura sobre la que se construye la serie.

El papel que juega la repetición en los textos seriales es el parámetro que utiliza Calabrese para diferenciar netamente tres diferentes modos de

(78) Consideramos necesario mantener el término repetitividad que utiliza Calabrese en el sentido de proceso, mientras que el mismo autor entiende por repetición un acto concreto o un valor del enunciado.

repetición, que dan lugar a tres tipos de repetitividad:

1. La repetitividad industrial, que es el modo de producción en serie, a partir de una matriz única y según la filosofía de la industrialización. Se trata de la producción en serie tal y como la delinea la primera industrialización americana, y consiste en individualizar los componentes de cada producto, producirlos por separado y articularlos posteriormente para formar una unidad, siguiendo los principios de una rígida división del trabajo.

2. La repetitividad estructural, que rige el principio de construcción de algunos textos, al actuar como mecanismo estructural de los mismos. La repetición estructural va formando los textos por medio de una combinatoria de repeticiones y de diferencias, cuyo resultado es la consecución de un cierto tipo de ritmo que caracteriza a dichos textos como seriales.

3. La repetitividad en el consumo, que fomenta en el público determinadas expectativas, como consecuencia de la propuesta redundante de un mismo tipo de productos que despiertan en dicho público la continua satisfacción de dirigirse a lo que ya conoce.

La propuesta de análisis de la serialidad de Calabrese, interesado por el valor estético del texto, se centra sobre todo en el segundo concepto de repetitividad, el de la estructura textual, en el que

confluyen y se plasman en el texto serial las tres acepciones de repetitividad indicadas: el proceso productivo completo que genera la serie, el producto acabado y configurado como serial y el modelo de fruición que el texto serial origina. Por ello, la repetición constituye para el autor no sólo el substrato del texto serial sino, y sobre todo, su objeto de análisis.

Una vez que ha localizado la vertiente de análisis que le interesa (la estructura del producto), en función del punto de vista desde el que se enfoca la repetitividad, Calabrese encuentra de nuevo en la estructura del texto diferentes modos de articular la repetición. Para determinarlos, utiliza como medida dos parámetros que constituyen los dos nudos problemáticos sobre los que se configura el discurso del texto, así como las características que distinguen la serie. Dichos parámetros son el tiempo y la dialéctica entre identidad y diferencia:

1) El tiempo, que Calabrese examina en la doble dimensión que ocupa en el texto visual, como medida de la duración y como extensión textual de dicha duración, es el punto cardinal de la serialidad, porque constituye el marco en el que se suceden las repeticiones.

2) La dialéctica entre la identidad y la diferencia, que determina el tipo y el orden de la

repetición. Calabrese señala que reconstruirla equivale a encontrar un criterio pertinente para segmentar los componentes de un texto y codificarlos, de modo que se pueda establecer un sistema de invariantes (elementos repetidos) sobre el que sea posible articular el de las variantes (elementos nuevos) a lo largo del esquema temporal.

El orden de sucesión de las repeticiones desvela la estructura de base del texto que, como en cualquier otro tipo de textos, es el principio organizador de una poética. Pero en la serialidad, dicho orden configura además el tipo de ritmo del texto (y, por consiguiente, su forma estética), mientras que el orden de las variantes pone en evidencia la inestabilidad de un sistema que encuentra sus fundamentos (su identidad como sistema) y su supervivencia sólo gracias a la ritmicidad de la repetición organizada.

Calabrese subraya la importancia del ritmo en el texto remitiéndose a Benveniste, quién había señalado que en la Grecia Clásica existía un término para medir el orden dinámico de la repetición (el ritmo) y otro para medir su orden estático (el esquema)⁷⁹. El ritmo corresponde al instrumento modular de la articulación del objeto⁸⁰, a la medida temporal,

(79) Meschonnic se expresa en los mismos términos (véase Meschonnic, H. 1982).

(80) Calabrese había definido el módulo en su curso de "Semiologia delle Arti" 1984/85 (DAMS) como un elemento de un esquema.

y el esquema, al instrumento formular, a la medida espacial. La articulación del ritmo y del esquema producen lo que entendemos en general por ritmo del texto, que en la serie representa la alternancia de las variantes y de las invariantes en el esquema temporal. Por ello, y consecuente con el principio formalista del que arranca toda su reflexión sobre la estética de la repetitividad, Calabrese conduce en última instancia el análisis de la serie al análisis del ritmo, y considera que "el estudio de su articulación y de sus variaciones puede considerarse como la variación de una forma estética". De ese modo, y apelando también a Benjamin, el autor concede a la repetición organizada un estatus que a menudo se le niega por principio y sin ningún tipo de consideración.

El valor de la aportación de Calabrese no reside sólo en el hecho de facilitar algunos de los instrumentos adecuados de una metodología concreta con la que analizar la serie, lo que permite la verificación experimental de algunos de sus principios. Su teoría sobre la serialidad se emarca en el cuadro de una reflexión mucho más amplia en la que el autor propone una interpretación de los productos artísticos de la sociedad contemporánea, libre de los prejuicios heredados de una tradición esteticista de tipo idealista, que resultaba insuficiente para afrontar la complejidad de productos artísticos que provienen de

todos los ámbitos de lo social⁸¹. El rechazo de una crítica anacrónicamente clasicista, incapaz de prescindir de la concepción rígida de la obra de arte, lleva a Calabrese, a partir del formalismo⁸², a un intento de valorización estética, atendiendo sobre todo a la estructura del producto.

Sin embargo, y a pesar de que Calabrese reconoce la estrecha interrelación y las diferencias entre serie y género⁸³, la dependencia de la teoría greimasiana en la que se inspira su propuesta metodológica, desemboca en un proyecto de análisis de las series en el que serialidad se convierte en buena parte en sinónimo de genericidad. Calabrese considera que la articulación de la repetición y de la diferencia se instituyen y adoptan una configuración en el nivel discursivo del recorrido generativo greimasiano, en el que encuentra de nuevo diferentes tipos de repeticiones: un modo de repetición icónico riguroso, otro temático y un tercero que el autor italiano llama narrativo de superficie de tipo dinámico.

A Calabrese la división le resulta funcional para esbozar una tipología de los modos de repetición de la serie (calco y reproducción), a partir de un criterio cuantitativo que, a nuestro juicio no se

(81) Cuyo máximo responsable había sido Benedetto Croce, al afirmar la inmanencia de la obra de arte.

(82) Véase sobre todo Focillon, H. 1934 y Kubler, G. 1972.

(83) Calabrese, O. 1987:40.

justifica ni por sí mismo ni en relación a la teoría global que el autor propone. Pero, sobre todo, no nos parece correcto que atribuya a la serie en cuanto tal características que puede compartir con otros textos en cuanto género, como lo demuestran los ejemplos que Calabrese elige para ilustrar los tres niveles de la manifestación discursiva del texto: el color azul de los ojos del protagonista, la oposición maniqueísta entre bien vs mal, el asalto a la diligencia en los films westerns etc. No obstante (prescindiendo de la triple división del nivel discursivo, que al abordar la noticia lo vamos a estudiar principalmente desde el punto de vista del género), nos inspiramos en la metodología de Calabrese como punto de partida de nuestra propia propuesta de análisis de la noticia serial.

Al igual que Calabrese, otros autores habían visto en el ritmo del texto el principio organizador del mismo. Frye intentó clasificar los géneros literarios en función de la estructura del mismo⁸⁴ y Henri Meschonnic lo considera como la base de la organización de sentido en el texto⁸⁵. Para todos ellos, el ritmo no es un concepto ni una noción semántica o semiótica, sino una estructura, que en el texto serial domina al resto de los elementos que lo

(84) Frye, N. 1957:323-456.

(85) Meschonnic, H. 1982:69.

componen. Esto nos permite hablar de una serialidad específica del medio televisivo y, por lo tanto, considerar con los mismos parámetros a la noticia serial que a los otros tipos de series. Pero sin perder de vista, por supuesto, que el discurso informativo adquirirá, frente al resto de la serialidad de ficción, algunos rasgos distintivos extratextuales (como consecuencia del proceso productivo), que justificarán la especificidad del género informativo sin hacer que pierda las características que en cuanto tal comparte con el resto de las series.

1.6. La serialidad de la noticia televisiva.

La naturaleza ritualizada y cíclica de una parte de la información periodística, es una característica del modo en el que la realidad del mundo se da a conocer. Se obtiene la impresión de un eterno retorno, de una sociedad, entendida como orden social, que se caracteriza por el movimiento pero no por la innovación. Los cambios tienen lugar a través de pequeños acontecimientos de breve duración. Falta un posible gran dibujo⁸⁶.

Como en un capítulo de la serie Colombo, en la que el espectador sabe casi con exactitud lo que va a suceder, pero se deleita con la repetición de la fórmula, a la espera de ese pequeño particular que diferencia cada crimen de los otros, o de esa pequeña pista -siempre diversa- que pone al teniente en el buen camino, el telediario nos sirve a domicilio retazos de un mundo que, a fuerza de desfilar por la pequeña pantalla, se va convirtiendo en cotidiano. Pero de una cotidianidad expresada mediante una gama de fórmulas lo bastante diversificadas como para esperar que, si encendemos cada día el televisor a la misma hora, en el fondo esperamos que nuestro saber, casi omnipotente, sobre el mundo se enriquezca un poco más.

¿Es la televisión la que recicla y uniformiza los hechos del mundo o es la televisión la que convierte en algo diverso acciones y acontecimientos

(86) Rock, P. 1973:78.

siempre idénticos? Ni una cosa ni la otra o, mejor dicho, una cosa y la otra, ya que la televisión no es sino un elemento más (aunque se haya convertido en algo fundamental) de una sociedad que simula su coherencia y su continuidad repitiéndose. De hecho, ni siquiera el cristianismo consiguió abolir completamente la tendencia tan arraigada en las sociedades antiguas a la construcción de arquetipos, ni tampoco la consecuente idea del eterno retorno que entrañaba y que, como señala Mircea Eliade, constituyó durante siglos y siglos la única esperanza de una vida más soportable:

El cristianismo de las capas populares europeas no ha conseguido abolir ni la teoría del arquetipo (que transformaba un personaje histórico en un héroe ejemplar, y el acontecimiento histórico en categoría mítica), ni las teorías cíclicas y astrales (gracias a las cuales la historia se justificaba, y los sufrimientos provocados por la presión histórica revestían un sentido escatológico⁸⁷).

En matemáticas se define la serie como la suma indicada de un cierto número de términos, ordenados a partir de un determinado criterio de progresión⁸⁸. En el caso del tipo de serialidad de la que nos estamos ocupando en este trabajo, hemos adoptado la propuesta de Calabrese (quién la entiende como la consecución de un determinado efecto de ritmo), que modifica sustancialmente la estricta definición matemática al

(87) Eliade, M. 1951:128.

(88) Kubler, G. 1976:67.

introducirla en el sistema de las metamorfosis que proponen los formalistas. El texto serial no es el resultado de la articulación de un conjunto de términos homogéneos, sino que se tienen que clasificar en dos categorías diferentes: la de las invariantes, que constituyen el soporte sobre el que reposa el sistema y forman la base del mismo, y la de las variantes, que son los elementos nuevos del texto, contingentes en cuanto a su valor en el conjunto del sistema, pero necesarios para la constitución del mismo.

De todo ello se deduce que la estructura de la serie se basa fundamentalmente en la exageración de algunas partes del texto que llenan todo el espacio narrativo del mismo, y que corresponden a la configuración estereotipada de las características del género al que pertenece. Por lo demás, se podría decir que las directrices esenciales de la narratividad se configuran de modo parecido a las de la obra única, pero el peso desmesurado de algunos segmentos narrativos hace que se tengan que buscar en el equilibrio del conjunto de la serie (en el ritmo) la coherencia y la legibilidad que no le otorga la descompensación del total de sus componentes.

Todo esto se ve claramente al comparar la estructura de la narratividad serial con la de la obra única. Esta última no necesita reglas de sucesión predeterminadas de antemano para conjugar variantes e

invariantes ya que, en cuanto obra realizada, es inmanente a sí misma y, por tanto, es incomparable con otras obras. La obra serial, al contrario, se trasciende a sí misma porque sólo es obra en cuanto serie, y podemos hablar de serie únicamente cuando la diferencia complementa, explique y organice la identidad. Si intentamos comprobarlo tomando como referencia, por ejemplo, la propuesta de Barthes de un análisis estructural de la narración, notamos que la oposición "contingente vs necesario" de los elementos del texto en la obra única se sitúa en el plano de la narratividad (forma del contenido) y en la serie en la construcción formal del ritmo (forma de la expresión). En el primer caso, la armonía es semántica y en el segundo estructural.

Barthes divide las funciones proppianas en dos grandes grupos: las funciones cardinales (núcleos) y los satélites⁸⁹. Las primeras se refieren aquellas acciones que abren una alternativa necesaria para la continuación de la historia y determinan inevitablemente la consecución de la narración, al mantener la progresión y la tensión de la misma por medio de la introducción o de la conclusión de una incertidumbre. Los satélites son los elementos de contorno, que se pueden eliminar sin que la lógica de la trama se vea apenas afectada, por más que su omisión

(89) Barthes, R. 1966:9.

pueda llegar a empobrecer considerablemente la narración desde un punto de vista estético. En la obra serial, los núcleos coinciden, en el plano del contenido, con las invariantes y los satélites las variantes, pero lo que cuenta en este caso no es la introducción de elementos singulares, sino la distribución del conjunto.

Más arriba decíamos que la serie de la muestra de análisis que hemos elegido responde fundamentalmente al criterio de identidad de varios diversos⁹⁰, ya que con todo el material que la redacción recibe cada día a través de las agencias, se acaba por configurar siempre un texto que mantiene inequívocablemente su identidad gracias a la recurrencia de su estructura. Al igual que en el plano del contenido, en el de la expresión (que en la estructura serial acaba adquiriendo siempre un mayor relieve), las invariantes estructurales (los nudos textuales del programa en este caso) se repiten necesariamente en cada telediario. Las variantes, por el contrario, constituyen las opciones o satélites, al ser diferentes en cada noticia al menos por lo que se refiere a su manifestación discursiva⁹¹. De este modo,

(90) Calabrese, O. 1987:34.

(91) Diversos autores han señalado, aunque no hayan hablado específicamente de serialidad, que el discurso de la información se articula combinando de modo adecuado algunas características invariantes con otros elementos nuevos y variables: "Sin duda, la recuperación continua que cada texto realiza de los otros es una de las condiciones técnicas y semióticas fundamentales del discurso de la información. Se genera una especie de campo signifiante complejo con remisiones interdiscursivas permanentes y se atraviesa, de forma constante, mediante desplazamientos y condensaciones. En este torrente, algunas palabras, algunos fragmentos de frases terminan por fijarse y se reproducen en todas las unidades". Veron, E. 1981:48.

veremos que la combinatoria no solamente obedece a criterios establecidos de antemano, sino que es sobre todo la propia serie la que está rigurosamente codificada a partir del modelo del género sobre el que se construye.

Algunas noticias que empiezan siendo casi iguales a noticias anteriores, pueden acabar, al final, siendo completamente diferentes y viceversa. Ello se debe a la capacidad que tiene el texto serial de llegar a englobar cualquier cosa, y de transformar sin dificultad los satélites en núcleos, reproduciendo continuamente "nuevas" historias que se nos presentan siempre en los viejos moldes, investidas de una necesidad artificial que delinear una estructura del mundo en la que todo acaba siendo previsible, reciclable y circular.

Pero lo que recibe el espectador en la "historia del mundo" del telediario, lo que vemos en la pantalla, es un juego sutil entre invariantes y variantes del discurso, que se intercambian continuamente sus valencias, con el fin de producir constantemente un modelo lineal de la historia, que es preciso postular para no perder la fe en el progreso del modelo político sobre el que se sustenta el modelo informativo.

La elección del telediario de mantener día a día a la misma hora su cita con el espectador

ofreciéndole noticias "seriales" (que nos remiten sin cesar a noticias pasadas y que potencialmente continúan) es, en el fondo, el reflejo fiel de una dinámica social que va modificando los cánones y los postulados con los que construye la caricatura de un tiempo que predice, ordena y engloba todo⁹², proyectado en un tiempo textual que los convierte en una serie posible. Estudiar la noticia desde la perspectiva de la serie significa, en definitiva, tratarla a partir de lo que las diferentes culturas o los diferentes medios de un mismo sistema cultural tienen en común. Es decir, se trata de poner de manifiesto los mecanismos mediante los que se lleva a cabo la simplificación de la realidad, a través de su conversión en un discurso:

El término noticia asume significados diferentes, sea entre los periodistas que operan en una misma nación sea entre los periodistas que trabajan en ambientes culturales diferentes. Pero, incluso en medio de tal diversidad, todos ellos condividen algo que es muy importante: el deseo de producir un cierto tipo de información que convierta la vida en algo más fácil y más comprensible a aquellos que leen, escuchan o ven las noticias⁹³.

(92) Como sostiene Bechelloni, es mucho más probable que en la cultura de masas de diversas épocas y de diversos países del área euro-atlántica se puedan obtener indicadores del estado de la mentalidad colectiva, que en otros tipos diversos de productos culturales. Bechelloni, G. 1984:11.

(93) McCombs, M.E. 1981:89.

2. LOS GENEROS DE LA NOTICIA TELEVISIVA.

El término género revela un artilugio, un objeto construido mediante una abstracción generalizante, a partir de ciertos objetos empíricos que son los textos, que no son sino representantes impuros de tal o cual género [...] Todo género se define como una constelación de propiedades específicas que podemos llamar tipologemas y que remiten a rasgos distintivos heterogéneos (sintácticos, semánticos, retóricos, pragmáticos, extralingüísticos etc.)¹.

El interés del estudio de la serialidad de la noticia televisiva respecto a las series de ficción parecía ser que residía, en un primer momento, en que, a causa de la organización del sistema informativo, realizaba simultáneamente las dos modalidades de repetición. Como decíamos en 1.6, en cuanto noticia completa de un sólo canal televisivo respondería al criterio de identidad de varios diversos (en relación con otras noticias del mismo tipo), mientras que respecto a las mismas noticias de los otros canales televisivos, adoptaría la forma de la variación de un idéntico, por lo que se podrían examinar simultáneamente las dos manifestaciones de la serialidad de cada noticia televisiva:

a) Un primer tipo de serialidad que podríamos llamar paradigmática, constituida por las diferentes versiones de un mismo acontecimiento que aparecen al

(1) Kerbrat-Orecchioni, C. 1980:170.

menos en dos de los cuatro canales televisivos de la muestra de análisis.

b) Una serialidad que se podría denominar sintagmática, formada por una noticia completa (eventualmente a lo largo de varios telediarios) de un solo canal, y que mantiene con las otras noticias del mismo tipo una relación de genericidad.

Al manifestar simultáneamente la doble configuración de la serialidad, la noticia televisiva nos podía permitir analizar los elementos de la serie desde dos perspectivas diferentes de modo mucho más claro que en las series de ficción, que en principio adoptan sólo una de las dos configuraciones de la serialidad (la sintagmática), excepto en los casos en los que una serie se origina a partir de otra como, por ejemplo, Dinasty de Dallas.

Sin embargo, la imposibilidad de encontrar ningún tipo de orden en la manifestación paradigmática nos llevó sin remedio a considerar que la articulación serial del texto no podía residir exclusivamente en criterios intrínsecos derivados simplemente de la organización del trabajo o de un diseño específico en cuanto serie. Era necesario que la serialidad se apoyase o, mejor dicho, partiese de un principio diferente sobre el que poder modelar ese tiempo sin fronteras que le da a la serie la oportunidad de

explorar, sin posibilidad teórica de que se agote cualquier tipo dirección que emprenda.

Es en este sentido en el que el género, en cuanto relación primaria y fundamental entre un texto y todos aquellos que se le parecen, le proporciona a la serie las variantes y las invariantes necesarias, sobre las que esta última, a la que podemos considerar como la configuración ulterior de un género determinado, puede establecer la organización del ritmo que le permita la continuidad entre el pasado y el futuro del texto. Continuidad que se obtiene mediante los saltos necesarios, hacia adelante y hacia atrás, de los elementos del texto-actual de la serie que se va construyendo.

Por ello, para llegar a discernir la articulación de los componentes del texto serial, es preciso separar la genericidad de la serialidad que, como vamos a ver, son dos cosas bien diferentes, y estudiar la noticia en relación a otras noticias que no forman parte de su misma serie (serialidad sintagmática). Examinando los elementos comunes a todas ellas, podemos intentar definir sus características en cuanto género, sustrato necesario sobre el que se modula la serie, con el fin de analizar, en los capítulos siguientes, los rasgos que la configuran en un segundo momento en cuanto serie.

La noticia televisiva es el resultado de la fusión de algunos géneros informativos procedentes de diversos medios expresivos, de los que se diferencia, sobre todo, por el uso de la imagen:

Las analogías de la televisión con el periodismo precedente se producen en un macrogénero preciso, en el macrogénero calificado como informativo [...] Su estructura en subgéneros específicos tanto como su normativa suelen seguir los criterios acuñados con anterioridad por el periodismo impreso y radiofónico, de los que lo separa, como ya dijimos, su dimensión icónica².

Este carácter profundamente heterogéneo de la noticia televisiva requiere, necesariamente, una revisión de la misma a partir de una instancia pragmática. Pero no sólo. Como los otros géneros televisivos, la noticia posee muchas de las características del medio electrónico aunque, a pesar de que sea el género que quizás represente mejor la televisión, el género noticia y el medio televisivo no se identifiquen. De igual modo, las características propias de la noticia, frente a los otros géneros televisivos, tampoco reflejan todos los elementos extratextuales que adquiere de los diversos modelos textuales en los que se inspira.

Por ello, el objetivo de este capítulo es realizar una reconstrucción de la teoría de los géneros de la noticia televisiva que ponga de manifiesto, a

(2) Gubern, R. 1987:343.