

medio, aplican a la selección de las noticias, y que reflejan, a grandes líneas, el valor de uso de lo que es noticiable. Dichos criterios son:

1) De entre dos informaciones parecidas, se da prioridad a la que concierne a una metrópolis o a la capital.

2) Las noticias espectaculares priman sobre los acontecimientos serios (entre un terremoto y la reconversión de la industria pesada, por ejemplo, se prefiere el primero).

3) La información que concierne a más de un país se considera más importante que la relativa a uno solo.

4) Se prefiere el deporte respecto, por ejemplo a las informaciones sobre descubrimientos científicos, a menos que éstas no sean verdaderamente espectaculares (o estén relacionadas con temas tematizados o tematizables).

5) Los acontecimientos violentos tienen más posibilidades de ser transmitidos que los no violentos.

6) Las noticias que provengan de fuentes prestigiosas tendrán mayor relevancia que las que provengan de fuentes secundarias.

La lista de Boyd-Barret y Palmer que, como todas las agrupaciones de tipo temático, es sólo orientativa, ilustra (aunque no sature) la

preferencia por algunos items temáticos de la información. A los valores de actualidad y de espectacularidad se le une el de narratividad y juntos hacen posible que la estructura se convierta en estructura serial. De hecho, el valor de cambio que cada medio atribuirá a las informaciones de las fuentes y de las agencias dependerá estrictamente de las exigencias del formato, teniendo en cuenta el conjunto del material del que se dispone para realizar una determinada edición y su propia concepción ideológica (en relación a lo noticiable) y estética del producto.

3.3. La manipulación voluntaria.

3.3.1. La narratividad.

Si la noticia se restringese a la narración breve y sin adornos, el reportaje se reduciría a un collage sin sentido de hechos separados, sin trama, inútil y al azar. Pero si la noticia se expande de modo que incluya explicaciones y antecedentes, el sentido se introduce inevitablemente junto a la opinión y a la tendenciosidad¹⁴⁴.

Trazar una distinción categórica entre manipulación involuntaria y manipulación voluntaria es, en el fondo, arbitrario, pues la primera, entendida como una consecuencia de la dinámica del sistema informativo, determina y decide la segunda. No obstante, si consideremos pertinente tal distinción, y sólo a nivel teórico, es porque nos sirve para diferenciar el proceso productivo de su resultado en cuanto producto y en cuanto texto. Además, es preciso recordar que son los propios periodistas quienes buscan la legitimidad de su trabajo a través de una distinción de este tipo. Por ello renuncian conscientemente a la manipulación voluntaria (la interpretación

(144) Golding, P.-Elliot, P. 1979:17.

ideológica de los hechos) a cambio de otro tipo de intervenciones que, sin embargo, ponen al descubierto la subjetividad y los condicionamientos que presiden el proceso productivo de la información. Claudia Trinchieri llega a esta misma conclusión cuando, al final de su investigación sobre la práctica y la ideología de la profesión periodística, afirma que:

la exigencia de evitar la manipulación evidente de la información lleva entonces a proponer como modo de emancipación la práctica de procedimientos objetivos, el deseo de igualdad, a pasar a segundo plano la necesidad de conocimientos específicos, el percibirse como "trabajadores" al eliminar de las propias reivindicaciones el objetivo de un control sobre la organización del trabajo y sobre el producto global¹⁴⁵.

Es obvio que con el material y los recursos de que dispone, el teledirio (o la forma que adopta), tal y como es no agota todas las posibilidades de crear determinadas estrategias discursivas. Pero si nace ya como proyecto o como espacio televisivo, tenderá inevitablemente a acomodar (acomodándose) los factores que hacen posible su realización, y que mantienen rigurosamente su identidad en cada manifestación concreta diferente. Por ello, la estructura narrativa adopta de buena gana la forma serial, que

(145) Trinchieri, Cl. 1977:614.

le permite cumplir sistemáticamente con las exigencias de un proyecto diseñado y concebido a priori como un molde de producción en serie.

Esta es la razón por la que el telediario no puede concebirse ni estructurarse fuera del sistema televisivo global que, anteponiendo la función del entretenimiento a las otras dos, confiere indistintamente la marca de la casa a todos sus productos. Los géneros televisivos son, sobre todo, y por encima de sus diferencias específicas y de sus orígenes o de sus funciones, géneros televisivos, que la televisión recicla y unifica, dotándolos del mismo lenguaje, de los mismos recursos expresivos y, sobre todo, del mismo ritmo. Ritmo que, en definitiva, es lo que constituye la especificidad del medio televisivo respecto a otras formas de expresión.

La maquinaria que produce las noticias en serie (las agencias, las fuentes, los periodistas etc.) no es independiente de la que reconstruye la serie ordenada (la redacción), por lo que hablar de manipulación voluntaria significa solamente hablar de los mecanismos del último estadio de la producción de la serie. De la inserción de los fragmentos de la realidad representada en un discurso global que llamamos texto.

Como hemos visto en 2.4. los núcleos temáticos de cada noticia se reducen a una variedad restringida de items temáticos con los que se construyen noticias que señalan una progresión narrativa (y por lo tanto temporal) siempre idéntica, con un comienzo, un desarrollo y un final (incluso en el caso de las noticias que desaparecen del circuito informativo sin haber completado el ciclo entero). Por ello, la construcción de la narratividad, el contenido, es algo secundario para quienes realizan el texto respecto a la expresión y, como señala Gubern, constituye uno de los tres factores de desrealización de lo real:

Tres factores contribuyen a esta desrealización de lo real representado, que accede así a la condición de mero espectáculo: uno es la selección de lo excepcional e insólito como materia de lo noticiable; otro su inserción en el marco de ficciones y otros espectáculos de entretenimiento; y otro es la construcción dramática de noticias como microhistorias con sus protagonistas y con un principio y un final, similares a los espectáculos de ficción narrativa¹⁴⁶.

Las estrategias discursivas de la noticia se ponen en práctica a través de un enunciador que unifica el producto (construye una historia) al adaptarla al modelo del género, y que se la propone al enunciatario como si se tratara de una trama lógica y fácil de interpretar, a partir de

(146) Gubern, R. 1987:368.

los códigos de los que el medio televisivo lo ha dotado. Ese saber-hacer del enunciador está dirigido a transformar lo que "parece" en lo que "es" (construcción de la realidad), al convertir la repetición en significación (construcción de historias autónomas y diferentes).

Dado que la estructura serial es pertinente sólo en el nivel discursivo del texto, los elementos que la forman se configurarán en ese nivel y, como las marcas de la temporalidad, las marcas de la articulación temática se convierten en las marcas del acto enunciativo. Una sintaxis de la enunciación nos permitiría analizar "lo que llamamos información" a través de:

un conjunto de 'lugares', es decir, de valencias vacías y de posiciones abstractas que se pueden rellenar cada vez con distintas manifestaciones concretas¹⁴⁷.

A la sintaxis del enunciado (las marcas de la serialidad en este caso) le podemos contraponer, por lo tanto, una sintaxis de la enunciación (el proceso de comunicación inscrito en el texto), que nos daría razón de los expedientes que el texto despliega con la intención de tender un puente entre el enunciador y el enunciatario. Se trataría

(147) Calabrese, O. 1981:204.

de poder regular, de esta forma, el sistema de interpretación de los códigos actualizados en el texto y, por lo tanto, la transmisión de saber que constituye el objetivo teórico del telediario.

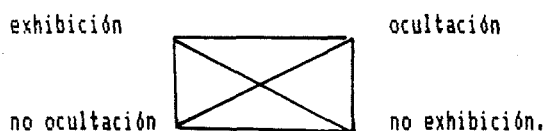
Además del observador (de quien hablaremos en el apartado 4.2.2), una de cuyas principales funciones es proyectar y resolver en el texto las tareas que el enunciador ha previsto para el enunciatario, el enunciador pone en juego otros expedientes destinados siempre a convencer al enunciatario de que lo que ve es la realidad, exhibida por medio de un juego dialógico que el emisor instaura con él. Uno de dichos expedientes, utilizados en el texto para integrar en él al enunciatario, es la figura del informador (de quien también hablaremos en 4.2.2.), cuya tarea, en cuanto sujeto de la narración, que posee un cierto saber sobre la misma, consiste en distribuir o en equilibrar dicho saber entre los personajes y el enunciatario¹⁴⁸.

Los movimientos del observador y del informador están dirigidos a cumplir un programa narrativo completo que consiste en la transmisión de saber del enunciador al enunciatario. Gracias a estas dos figuras y a la objetividad (convencional) que se le atribuye al signo icónico, la tarea que

(148) Calabrese, O. 1981:208.

le queda por cumplir al enunciador omnipotente se reduce a colocarse entre el texto y el enunciatario como garantía del contrato con el género. Así, a cambio de la fe que deposita en dicho género, el enunciatario recibe no sólo un saber (o un simulacro de saber pero que pasa por verdadero saber) sino, y sobre todo, la impresión de la necesidad de ese saber.

Pero, dado que las instancias que el enunciador delega en el texto no pueden soportar por sí mismas todo el peso del contrato comunicativo, el enunciador no puede eclipsarse detrás de ellas, y está obligado a indicar siempre de algún modo su presencia positiva (presencia efectiva) o negativa (ausencia), que puede realizar de cuatro formas diferentes¹⁴⁹:



1) La exhibición es el caso extremo de presencia confesada por parte del enunciador, y corresponde a una especie de "transmisión firmada" que no remite tanto a un individuo concreto (ya que en el telediario el enunciador respresenta en realidad al ente televisivo), sino más bien a un estilo o a un principio de construcción.

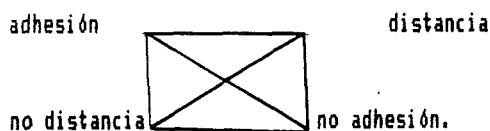
(149) Casetti, F. 1981:295.

2) La ocultación se produce cuando el enunciador se esconde detrás de tomas o de expresiones que parecen causales o fortuitas, en la que se describe sin ningún tipo de implicación (narración estricta sin elementos de comentario).

3) La no ocultación tiene lugar cuando el enunciador delega su función al informador o a los personajes, los cuales asumen la responsabilidad directa de lo que muestran.

4) La no exhibición produce un texto impersonal, en el que las citas y los índices dudosos hacen que sea imposible atribuirle un origen concreto.

Cada una de estas cuatro posiciones exige o prevé una respuesta del enunciatario que la complete y la descodifique, por lo que, a su vez, el destinatario podrá ser postulado por el texto de cuatro modos diversos:



1) Adhesión: el enunciatario coincide con la figura del observador, quien no sólo está presente en el texto sino que parece como si éste se articulara en función de él.

2) Distancia: el enunciador ha sido excluido del texto y el se impersonal de la comunicación no se dirige a nadie en concreto.

3) No adhesión: el enunciatario se convierte en cómplice del informador, que exige su adhesión pero lo desplaza como actor.

4) No distancia: parece que el texto se dirige a alguien que por casualidad pudiera comprender¹⁵⁰.

Por supuesto, es prácticamente imposible que exista alguna noticia construida con una sola de estas posiciones, sino que se alternan constituyendo los diferentes puntos de vista y construyendo la progresión de la diégesis. Por otro lado, cada uno de los vértices del cuadrado puede combinarse con todos los otros, por lo que la interrelación de las instancias enunciativas es, en realidad, variada y multiforme.

En el enunciado, las dos instancias (observador, informador) y los actores que delegan o que las representan (conductor, periodistas, personajes, etc.) acomodan su presencia o su ausencia a la necesidad de sostener la debilidad objetiva de la trama narrativa y de lo artificioso de la construcción temporal. En la noticia serial,

(150) En el apartado 4.2.2 definiremos concretamente cada una de estas posiciones en relación a la muestra de análisis de la que nos ocupamos.

todos ellos contribuirán a estabilizar el sistema de las invariantes (junto a la representación del espacio y de los personajes), para terminar produciendo la impresión de continuidad que la serie no puede esperar, al contrario que otros tipos de estructuras narrativas, del resto de los elementos de la diégesis. De ese modo, cada serie (cada noticia serial) se propone autónomamente y de modo autosuficiente en relación a las otras, a pesar de que todas ellas reproducen la misma estructura que, junto al ritmo que resulta de su alternancia en el texto, es el único eje que la sustenta¹⁵¹.

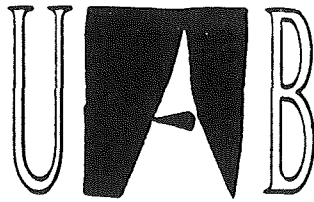
(151) En 2.4. hemos visto algunas de las posibilidades de enlazar unas noticias con otras. Véase también Rositi, 1982.

UNIVERSITAT AUTÒNOMA
DE BARCELONA
BIBLIOTECA

REG. 200.025

SIG.

REF. 125



Universitat Autònoma de Barcelona
Facultat de Ciències de la Informació

Departament de Periodisme

LA SERIALIDAD EN LA INFORMACIÓN TELEVISIVA.
LOS TELEDIARIOS

vol. II

Tesis Doctoral. María Rosario LACALLE ZALDUENDO

Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Biblioteques



1500372405

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

"LA SERIALIDAD EN LA INFORMACION TELEVISIVA. LOS TELEDIARIOS"

(Volumen II)

TESIS DE DOCTORADO

presentada por

MARIA ROSARIO LACALLE ZALDUENDO

dirigida por el Dr. LORENZO VILCHES MANTEROLA

Bellaterra, mayo de 1990.

4. LOS PERSONAJES Y EL ESPACIO DE LAS NOTICIAS.

Si la noticia serial encuentra una fórmula concreta en los esquemas y en la conformación de la genericidad, el "diálogo" entre las dos instancias de la comunicación que subscriben el contrato (destinador y destinatario) se plasmará inevitablemente en un texto que refleje en su configuración discursiva el resultado del proceso de construcción de la realidad que constituye el objetivo del trabajo periodístico.

Dicha configuración adquiere una manifestación textual concreta, al presentar el contenido redundante de las noticias mediante una gama (restringida en cuanto a sus funciones, pero potencialmente ilimitada respecto a su caracterización), de personajes y de lugares. La articulación temática desorden/orden se avale de dichos personajes y lugares para poder dotar al contenido de cada acontecimiento de la identidad autónoma y orgánica que le corresponde en el plano de la expresión de la realidad representada.

Por personajes de la noticia entendemos tanto los protagonistas del acontecimiento cuanto los de las noticias propiamente dichas. Estos últimos, los periodistas, señalan su presencia en el texto a un doble nivel. Por un lado, las características de la

profesión que realizan y la ideología periodística, que sustenta algunos de los valores de lo noticiable, se reflejan en el producto acabado que, como hemos señalado en el capítulo anterior, no es sino el resultado de la planificación y del desarrollo de un trabajo especializado y serializado:

Es un hecho bien sabido en la psicología individual que la gente tiene tendencia a no percibir como verdaderos más que los acontecimientos que correspondan a lo que se cree que se tiene que producir. Parece que, desde su posición de seleccionador, el redactor de un periódico se da cuenta (aunque a lo mejor no llegue a tener nunca una clara conciencia de ello) de que la comunidad no reconocerá más que los acontecimientos que el periodista, en cuanto representante de su cultura, cree que son verdaderos¹.

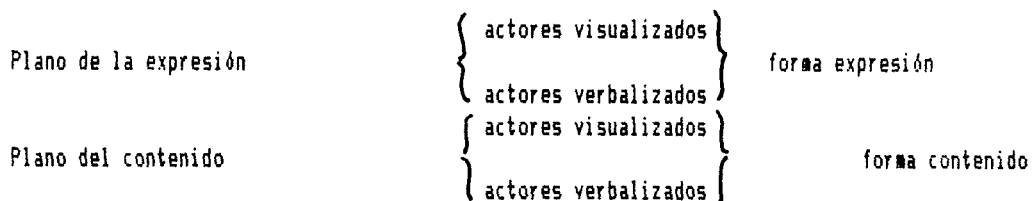
Pero además, el periodista se convierte con frecuencia en el protagonista de su propia noticia, y a una cara y a un nombre se le terminan atribuyendo los valores que representa.

En cuanto al espacio, se puede decir que adquiere en el telediario una doble proyección, en calidad tanto de espacio representado como de espacio textual. En calidad de espacio representado constituye el marco de la acción, bien se trate del espacio del acontecimiento o del espacio del estudio. Así mismo, contribuye a conferir a la noticia su identidad como género, mediante la atribución de lugares canónicos estereotipados en relación a una misma categoría de

(1) White, D. M. 1950:214.

acontecimientos. Como espacio textual (la duración del telediario), unifica la fragmentación de los diferentes espacios representados de cada noticia, al jerarquizar las distintas partes del texto y constituir así la estructura del mismo, sobre la que se articulan la narratividad y el ritmo.

Los personajes y el espacio constituyen el nivel icónico del texto y, en cuanto signos, se pueden articular en los dos planos del mismo, en el de la expresión y en el del contenido, a través de la doble dimensión que constituye su escenario: la imagen y el sonido. Articulación que Lorenzo Vilches representa por medio del esquema siguiente²:



Como se puede observar en el esquema trazado, los actores se sitúan en la forma del contenido del texto y "representan" la de la expresión del mismo mediante las técnicas discursivas que les confieren forma diegética, con el fin de poder construir de ese modo la noticia:

(2) Vilches, L. 1989:227.

La noticia, por tanto, desde el punto de vista de los diversos actores que percibe el espectador, es el resultado del juego de estos cuatro niveles posibles de interacción, correspondientes al plano de la expresión o al plano del contenido. La interacción que se da entre los cuatro niveles de actores posibles significa que existe una actividad de interrelaciones en cualquier momento de la cadena secuencial de una noticia³.

Sin embargo, como el citado autor señala a continuación "no existe necesariamente una relación de presuposición entre ellos". Ello pone en evidencia una vez más que, incluso en la superficie del texto, la noticia, al igual que el telediario completo y que el texto serial en general, se caracteriza por la fragmentación y por la independencia forzada de las diferentes partes que lo componen. Por esa razón, la función de los personajes, al igual que la del espacio (en cuanto ambiente y en cuanto espacio propiamente dicho) es dotar de continuidad al texto, a partir de la simulación de dicha continuidad entre sus propias palabras y sus acciones.

En este capítulo vamos a examinar, por lo tanto, la configuración del género informativo en base al papel que desempeña la caracterización de los personajes y del espacio, así como las determinaciones a las que está sujeto el texto a causa de la organización del trabajo periodístico y de la inserción de dicho texto en el conjunto de la programación televisiva.

(3) Vilches, L. 1989:228.

Con el fin de constextualizar a los informadores en el sistema en el que producen las noticias, vamos a repasar, en primer lugar, las condiciones en las que se lleva a cabo el trabajo periodístico y las razones de la ideología que lo sustenta. De ese modo, sus funciones aparecerán más claras, y los roles actanciales que desempeñan en el texto nos servirán para conjugar el trabajo especializado en serie con la producción de la serie que, como veíamos en el primer capítulo son inseparables.

4.1. El trabajo del periodista.

4.1.1. La profesión periodística.

La noticia es localizada, recogida y diseminada por profesionales que trabajan en organizaciones. De tal manera, la noticia es, inevitablemente, un producto de los informadores que actúan dentro de procesos institucionales y de conformidad con prácticas institucionales⁴.

Como afirma Tuchman, la noticia es un producto del profesionalismo informativo, que se ha ido desarrollando paralelamente a las modernas organizaciones informativas, con el fin de satisfacer las necesidades de la organización⁵. Ello conlleva una atribución de noticiabilidad variable a los acontecimientos, y depende de un conjunto de "ajustamientos recíprocos entre los numerosos y heterogéneos factores implicados"⁶.

Los periodistas se ven obligados a combatir cada día con algunos condicionamientos ligados intrínsecamente a las características de la noticia: la incertidumbre, los casos excepcionales, la falta de tiempo y de espacio para poder desarrollar de modo

(4) Tuchman, G. 1978:16.

(5) Tuchman, G. 1978:17.

(6) Wolf, M. 1985:312.

adecuado un servicio etc. Dichas dificultades se superan en buena parte gracias a las prácticas organizativas del trabajo, que inevitablemente terminan simplificando la realidad representada, pero cuya ventaja es la posibilidad de poder trabajar rápidamente y de modo seguro⁷. Veamos en qué modo ilustra Michael Frayn la progresiva rutinización de la redacción, mediante la descripción caricaturizada de las nuevas modalidades de trabajo y de las nuevas posibilidades que la informática ha ido introduciendo:

La soporífera calma que invadía el laboratorio del Departamento del periódico de Goldwasser se rompía solamente por el leve crujido de la cansada impresora. Los asistentes se inclinaron sobre los componentes del experimento unitario del Departamento, que habría constituido la prueba de que -en teoría- un ordenador digital podría ser programado de modo que llegase a producir el periódico adecuado, con toda la variedad y con todo el "sentido periodístico" del viejo [periodico] equivalente hecho a mano. En medio de un aburrimiento infinito, hojearon montones de artículos recortados de los periódicos, estudiando la mezcla de temas y clasificándolos en elementos variables e invariables. En otros sitios, otros asistentes copiaron en fichas dichos componentes variables e invariables y después los archivaron, codificados de modo que el ordenador pudiese elegir ficha tras ficha, siguiendo una secuencia lógica, y llegar a construir de ese modo un artículo. Una vez que Goldwasser y sus colegas hubiesen demostrado la teoría, el mundo comercial se hubiese encargado sin duda de ponerla en práctica. La estilización del periódico moderno se hubiese completado. Su último lazo con la palabra real, cruda, caótica y susceptible se habría roto⁸.

El ciclo de trabajo de un telediario comprende normalmente cuatro fases: planificación, recogida del material, selección y realización. En el telediario la planificación de las noticias tiene mucha más

(7) Garbarino, A. 1985:41.

(8) Frayn, M. 1972:82.

importancia que en otros medios de información, pues se ve obligado a compensar la falta de tiempo con una agenda bien estructurada que le permita construir por adelantado el programa y la estructura de cada edición, así como rellenar los posibles huecos que puedan originar los numerosos contratiempos que tiene que sortear. Ello hace afirmar a Golding y Elliot, en vista del resultado de su observación del trabajo en tres entes televisivos diferentes (Suecia, Irlanda y Nigeria), que el trabajo del periodismo televisivo es, en realidad, un trabajo de rutina, standard, repetible y previsible, esencialmente pasivo y con pocas diferencias entre país y país⁹.

No obstante, esta línea de investigación, en la que convergen todos los trabajos más recientes de lo que se ha llamado Sociología de las Organizaciones, encuentra grandes resistencias entre los propios profesionales de la información, quienes continúan presentando el trabajo periodístico más bien como el resultado de algunas "cualidades" inmanentes del periodista o, en todo caso, como la asimilación de unos valores y de una ideología profesionales, que como la consecuencia inevitable de tener que completar cada día el ciclo productivo con acontecimientos "siempre nuevos" y, con frecuencia, efímeros e incluso lejanos.

(9) Golding, P.-Elliot, P. 1979:83.

Al respecto, es significativa la investigación que Claudia Trinchieri llevó a cabo en 1977 entre un grupo de periodistas milaneses, y que le permite afirmar la predominancia del ingreso motivado de los entrevistados en el periodismo, atraídos sobre todo por la perspectiva de un trabajo interesante y poco rutinario. Trinchieri expresa la convicción de que el deseo específico de llegar a ser periodista deriva de las mismas modalidades de reclutamiento, así como de determinadas condiciones ambientales y psicológicas de los aspirantes:

Convicción que deriva no sólo de una valoración realista de las modalidades de reclutamiento que, al huir de una reglamentación burocrática y al ser el fruto de una captación, están ligadas a la historia privada de cada periodista y, sobre todo, a lazos de solidaridad de tipo familiar o amistoso. Pero también a causa de la importancia que se le atribuyen a las motivaciones que han orientado a los entrevistados hacia este trabajo, que no se considera fruto de una elección casual ni tampoco una última salida, sino que se conecta con aspiraciones personales como la valorización de las propias capacidades y aptitudes, el deseo de desarrollar un trabajo variado, a menudo contrapuesto a la "repetición grisácea" del trabajo burocrático, así como a la posibilidad de entrar en contacto con diversas realidades, de los "desviados" a los directivos, de las que de lo contrario [los aspirantes a periodistas] se imaginan que estarían excluidos¹⁰.

A grandes rasgos podríamos definir las redacciones como empresas especializadas en la recogida de noticias, constituidas a nivel organizativo en base a una jerarquía rígida y compuestas por un conjunto de profesionales que interpretan la realidad a partir de

(10) Trinchieri, Cl. 1977:579.

algunos fragmentos de la misma seleccionados previamente. Proceso que David Manning White, uno de los pioneros de este campo de estudio resumía del modo siguiente:

En la cadena de las comunicaciones, una noticia se transmite a partir de un seleccionador [gatekeeper] a otro. Desde el reportero hasta el corrector, pasando del jefe de sección a las secretarías de redacción de los diferentes despachos de las agencias de prensa, el proceso de elección y de rechazo se produce constantemente¹¹.

En general, casi todos los sociólogos están de acuerdo en definir la profesionalidad de los periodistas a tres niveles diferentes¹²:

1) La profesionalidad técnica, que implica el conocimiento del medio en el que trabaja, de las fuentes que necesita etc.

2) La profesionalidad ideológica, que le permite la perfecta socialización con las reglas de la redacción.

3) La profesionalidad cultural, que es el resultado de la conjunción entre una cultura general sólida y una buena cultura profesional, tanto general como específica, en relación a los temas de los que el periodista se ocupa normalmente.

De los tres puntos citados, el primero y el tercero se dan por descontados a la hora de definir las

(11) White, D. M. 1950:206.

(12) Bechelloni, G. 1982:52.

características del buen periodista, mientras que la definición de la profesionalidad ideológica (o política, como la llaman algunos autores) ha sido tradicionalmente conflictiva. La atención que se le va dedicando se debe, como señala Wolf, a su supuesta incidencia en la capacidad de tematización o de contextualización de un cierto tipo de periodismo:

es justamente a través de este componente no técnico de la profesionalidad como se determinan los "éxitos a medias" del periodismo actual, pero también porque a través de ella se puede determinar una perspectiva de los éxitos al tematizar o al contextualizar que caracterizan a un periodismo diverso¹³.

Sin embargo -prosigue el mismo autor- los tres ámbitos citados de la profesionalidad están intrínsecamente interrelacionados, y es necesario no descuidar ninguno de ellos porque es el conjunto lo que permite definir de modo adecuado al profesional de la información. Ello equivale a decir que cada uno de los tres componentes desempeña un determinado papel en el proceso de noticiabilidad, que Wolf presenta como un continuum en el que se van colocando los filtros por los que atraviesa la información a partir de determinados parámetros: los valores noticia, el tiempo a disposición, el acontecimiento imprevisto etc.¹⁴.

(13) Wolf, M. 1985a:368.

(14) Wolf, M. 1985:369.

El interés específico por el estudio de la profesionalidad periodística nace en los años cincuenta. Las distintas clasificaciones de los informadores que los sociólogos han realizado, en relación a la concepción del periodista de su propio trabajo, tendían a diferenciar dos actitudes diversas a la hora de afrontar la tarea periodística que reflejaban dos modos distintos de informar y, por lo tanto, de representar la realidad: el gatekeeper y el advocate.

El término gatekeeper (o periodista filtro), fue elaborado por Kutz Lewin en 1947¹⁵ para designar algunas zonas de los canales informativos que funcionan como filtro de la información. White lo utilizó en 1950 para estudiar los puntos del proceso productivo que dejan pasar o que descartan una información, mientras que Pool y Shulman abordaban la profesionalidad en 1959 en relación a la capacidad de "definir un producto estándar para cada uno de los muchos tipos de rutina de los que se componen la mayoría de las noticias"¹⁶.

El periodista gatekeeper defiende la objetividad y establece una división neta entre los hechos y las opiniones. La cualidad principal que se le atribuía era su capacidad de identificar, enfatizar y difundir lo que se consideraba importante. Más

(15) Levin, K. 1947:145.

(16) Grandi, R. 1985:358.

adelante, el concepto de gatekeeper se incorporó definitivamente a la sociología de las profesiones para estudiar los puntos del proceso productivo de los emisores que inciden de modo notable en la configuración del mensaje¹⁷.

Walter Gieber, preocupado por la incapacidad de los medios de valorar e interpretar los problemas de la realidad cotidiana, critica el modelo del periodismo objetivo y estudia al gatekeeper desde una perspectiva más amplia que la simple figura del "periodista seleccionador" de los estudios anteriores. Gieber desenmascara la supuesta objetividad de la noticia, a la que define como "el producto de algunos hombres que son miembros de una burocracia cuya finalidad es la recogida de noticias (o su génesis)¹⁸. El autor entiende por gatekeeper tanto los periodistas como las fuentes externas a las burocracias, pero también aquellos miembros del público que influyen la lectura de otros miembros del público¹⁹. Sin embargo, el autor estudia sobre todo a los periodistas y su relación con las fuentes, porque considera que son quienes, mediante su labor, condicionan verdaderamente la noticia.

En los años sesenta, el modelo profesional del gatekeeper entra en crisis y nace como alternativa otra

(17) Wolf, M. 1985:179.

(18) Gieber, W. 1964:188.

(19) Gieber, W. 1964:184.

figura del periodista en cuanto defensor (advocate), preocupado por definir la realidad mediante la representación adecuada en los mass media de todos los puntos conflictivos en relación a un determinado tema²⁰.

Estas dos figuras profesionales corresponden a lo que casi podríamos llamar dos actitudes "existenciales" diferentes en relación a la función que desempeñan. El gatekeeper cree fundamentalmente en la capacidad de autoregulación del sistema social y en la interacción entre los subsistemas político e informativo como campo de pruebas de los conflictos. En definitiva, el gatekeeper constituye lo que Morris Janowitz llama "una especie de funcionario público"²¹.

El advocate, por el contrario, mira al sistema social con pesimismo, subrayando las dificultades que encuentran algunos grupos sociales para defender sus intereses y la inmovilidad que provocan algunos sectores sociales, interesados en mantener su hegemonía en perjuicio de los menos potentes. En los años sesenta y setenta el advocacy journalism era, aún y sobre todo, la respuesta de los jóvenes periodistas, que se caracterizaban por una formación más sólida y mayores exigencias respecto a la información que producían, a

(20) Janowitz, M. 1975:124.

(21) Janowitz, M. 1975:129.

un periodismo demasiado institucionalizado y cuya función era legitimar al sistema político:

La influencia de los nuevos estudiantes ha originado algunos conflictos que se concretan en los problemas del advocacy journalism y el enfrentamiento entre los viejos editores y los reporteros más jóvenes, los cuales han cambiado y aún siguen cambiando los dictámenes del periodismo²².

Mientras tanto, y como resultado de los ataques recibidos, el modelo del gatekeeper se renueva definitivamente y se extrapola al estudio del proceso productivo global. Bajo el nombre de gatekeeping se estudiaban:

todas las formas de control de la información que derivan de las decisiones respecto a la codificación del mensaje, de la selección, de la formación del mensaje, de la difusión, de la programación y de la exclusión de todo el mensaje o de algunos de sus componentes²³.

Roberto Grandi traza una línea que entrelaza los distintos estudios sobre el gatekeeper, según la cual MacCombs y Shaw demuestran la hipótesis de la agenda setting²⁴ en 1977 a partir de los datos del análisis de White de 1950, mientras que Danton llega en 1975 a la conclusión de que el estudio de Pool y Shulman de 1959 había puesto de relieve ya "las influencias standard de la estructura de la relación

(22) Bagdikian, B. H. 1973/74:571.

(23) Donohue, G.-Tichenor, P.-Olien, C. 1972:43.

(24) En relación a la agenda setting véase 3.1.4.

que los periodistas tienen con los grupos de referencia que coinciden con las fuentes y con sus colegas, así como el papel que la actividad ocupacional desempeña en cuanto elemento de socialización"²⁵.

En los últimos años, las dos tendencias dominantes en los estudios de la comunicación de masas (Gatekeeping y Newsmaking) se han ido fundiendo en una sola corriente, empujadas por "la necesidad de integrar el análisis del papel del gatekeeper en el del conjunto de los roles productivos y de la organización burocrática"²⁶, lo que traslada definitivamente la atención de los estudios sobre la manipulación explícita a los de la manipulación involuntaria²⁷. Así, se pasa del interés por el estudio de la noticia en cuanto reflejo de la realidad social a la noticia en cuanto resultado de un proceso de producción bien definido²⁸. En este contexto, la figura del profesional se examina principalmente en función del proceso de socialización que realiza, así como de su relación con las fuentes.

Aún a riesgo de caer en lo que Grandi llama "un exceso de ideologismo y una restricción excesiva del ámbito del análisis" (debido a la supervaloración del rol de algunos de los actores del proceso informativo

(25) Grandi, R. 1985:359.

(26) Wolf, M. 1985:183.

(27) Véase 3.2.

(28) Grandi, R. 1985:360.

en perjuicio de otros, la especificidad de esta investigación, que no pretende presentar un panorama exhaustivo de los estudios sobre las comunicaciones de masas sino desentrañar los elementos que originan la producción de la noticia en serie, nos obliga a concentrarnos sobre todo en la figura del periodista que. Figura que, aunque no sea la única que determine el proceso de producción de la noticia, es la más importante.

4.4.2. La estructura de la redacción.

A grandes rasgos podemos clasificar a los periodistas en dos clases: corresponsales y redactores. Los corresponsales trabajan durante la mayor parte del tiempo fuera de la redacción y son, a la vez, fuentes y productores de las noticias. Los redactores, por el contrario, desempeñan su tarea principalmente en la redacción. Su materia prima la constituyen las noticias de las fuentes y de las agencias, que ellos interpretan, seleccionan y vuelven a escribir. Los enviados especiales suelen ser periodistas redactores, que se desplazan ocasional y temporalmente para cubrir un determinada noticia. Por supuesto, esta distinción no vale para las pequeñas emisoras ni para las sedes locales, en las que el periodista está obligado a

desarrollar diversas tareas en función de las necesidades del momento.

A diferencia del redactor, quien generalmente desempeña una tarea específica y limitada en la cadena de la fabricación de las noticias, el corresponsal (o el cronista) puede realizar diversas fases del proceso productivo pero, además y sobre todo, generalmente entra directamente en contacto con el acontecimiento. Respecto al trabajo del corresponsal, el del redactor aparece como una ocupación rutinaria y serializada:

Si las fuentes de estos últimos [los redactores] se basan en su mayor parte en despachos de agencia y en artículos de los enviados y de los corresponsales, el cronista "va hasta el hecho" y mantiene relaciones directas con las fuentes, por lo que, en cierta medida, disminuye la parcelización del trabajo y una misma persona puede seguir sea la fase de recogida de la información que su redacción²⁹.

A pesar de que en algunos países de los canales televisivos que examinamos hay Facultades específicas para la formación de periodistas³⁰, muchos de los profesionales se forman en los propios medios sin haber pasado antes por una escuela o por una Facultad periodística y, en principio, ni siquiera es necesario ninguna clase de título concreto para acceder a la profesión³¹. Algunas, investigaciones, como la que

(29) Trinchieri, Cl. 1977:584.

(30) Al respecto, véase Bechelloni, G. (a cura di), 1982.

(31) Véase Matejko, 1967; Johnstone, J. W.C.-Slavsky, E. J.-Bowmann, W.W. 1973; Bechelloni, G. (a cura di), 1982; Garbarino, A. 1985.

realizó Jeremy Tunstall³², demuestran que hay una relación directa entre la especialidad del periodista, la clase social de la que proviene y el nivel de estudios que posee. Pero hay que tener en cuenta que el autor llevo a cabo su investigación en base únicamente a una muestra de periodistas de Gran Bretaña, por lo que una generalización de ese tipo no sería válida, como lo demuestra, por ejemplo, el estudio de Milly Buonano en relación a los periodistas franceses³³. De todos modos, lo que sí está claro es que el nivel de formación de los periodistas ha ido aumentando progresivamente, y que ello ha tenido una gran repercusión en los grandes cambios que la información ha ido experimentando a partir de los años sesenta:

A causa de la expansión de la educación superior y de una demanda más sofisticada a los periódicos por parte de sus audiencias, se produjo un aumento de reporteros provenientes de la clase media, con un bagaje cultural de tipo universitario. Dichos reporteros introdujeron un punto de vista diferente en las redacciones -condicionado por el estudio formal y académico de la política y de las fuerzas sociales y económicas, y opuesto a los standad simplistas previamente aceptados por la mayoría de los periódicos. Ello produjo tensiones entre los viejos y tradicionales líderes y los jóvenes principiantes, más preparados intelectualmente.

La configuración progresiva del trabajo en serie, que hace que cada periodista se aplique casi exclusivamente a la parcela de la cadena productiva que se le asigna, y la necesidad de la planificación a la

(32) Tunstall, J. 1972:152.

(33) Buonanno, M. 1982:73-91.

que nos referíamos, acarrea una fuerte centralización en las redacciones. Centralización que permite trazar de modo coherente y eficaz la planificación, distribuir las tareas de modo que se aprovechen al máximo todos los recursos técnicos y humanos y componer, con las piezas que resultan al final de la fase de redacción, esa media hora de realidad representada que constituye el telediario:

En las grandes organizaciones, cada departamento compite con los otros a causa de la escasez de algunos recursos como los económicos y la falta de personal. Desde el momento en que cada departamento realiza una tarea diferente, tiene diferentes objetivos que otras subunidades de la misma organización. Es más, los individuos identifican sus propios intereses con los de la subunidad³⁴.

La ausencia en el grupo que compone la redacción de la idea de una unidad final del producto (como consecuencia de la división del trabajo) tiene como contrapartida una mayor valoración del papel de los periodistas directivos y, sobre todo, del director, obligados a realizar un texto "uniforme" con las distintas noticias:

Para solucionar estos problemas [la especialización] la mayor parte de los entrevistados cree que es oportuno conservar una cierta fluidez en sus tareas. Pero con una solución de este tipo se supervalora de reflejo el rol de los jefes, a los que se les atribuye, dada la organización de la actual

(34) Dimmick, J. W. 1979:212.

estructura decisonal, la función de asignar el trabajo y de coordinarlo, rompiendo la sectorialidad de las intervenciones individuales³⁵.

En cada uno de los escalones de la distribución del poder y de las competencias, las noticias van sufriendo un proceso de selección diferente que sedimenta los valores-noticia en razón de lo funcionales que resulten en el proceso productivo. En el vértice de la jerarquía, el director elige de entre los temas que le presentan los jefes de redacción los que le parezcan más convenientes y puede proponer, a su vez, temas y contenidos, así como tomar decisiones en relación a la distribución del espacio del telediario. Por su parte, el jefe de redacción selecciona las noticias que más tarde encargará a los periodistas, así como las propuestas que éstos realizan³⁶. Como señala Nuccio Fava, director de los servicios informativos de RAI 1, aunque la estructura de la redacción sea democrática y a pesar de que el director se ve obligado a delegar parte de sus competencias en muchas ocasiones³⁷, se trata de una estructura unitaria, con una base y un vértice perfectamente señalados y diferenciados³⁸. La labor del director se pone de relieve en el siguiente párrafo de John Soloski, en el

(35) Trinchieri, Cl. 1977:598.

(36) Garbarino, A. 1985:49/49.

(37) Pero, en realidad, los únicos periodistas que tienen peso en las decisiones y que pueden llegar a influenciar la línea editorial son las "grandes firmas". Véase Bagdikian, B. H. 1973/74:576.

(38) Entrevista a Nuccio Fava realizada por la autora el 8/2/89.

que el autor describe la función de la reunión diaria del director con los jefes de sección:

Durante la reunión editorial, el director selecciona temas para el periódico de entre las noticias preparadas por los jefes de sección y le señala al jefe de sección de la ciudad qué reporteros asignar (para cubrir) los diversos temas. También aprovecha la reunión para criticar el trabajo de la plantilla de la redacción, por medio de una copia del periódico del día anterior, del que señala la pobreza de la compaginación los [distintos] problemas y la falta de un verdadero trabajo de edición en los relatos escritos pobremente. Las críticas se dirigen a mejorar la competencia profesional del equipo redaccional. Aunque las críticas puedan ser severas, es raro que el editor critique directamente a un periodista, pues prefiere que sea el jefe de sección quien se las haga directamente al reportero³⁹.

En relación a los canales que analizamos, un ejemplo tomado de RAI 1 ilustra las conclusiones de Soloski y pone de relieve, al subrayar la recurrencia de la asignación vertical de los servicios, los mecanismos de censura implícita que sufre todo periodista:

El jefe de redacción sale de la primera reunión de la mañana con una serie de propuestas que, si interesan, se transformarán en servicios. En la reunión matutina convergen las noticias provenientes de las agencias, las que [el jefe de sección] ha seleccionado a partir del material que llega de las sedes locales, las que provienen de otros informadores o de otras fuentes extraordinarias. También les da mucha importancia a las que provienen de la primera página de los diarios y a las de los primeros boletines de la radio aunque, por supuesto, hay siempre propuestas que surgen de la competencia del propio redactor⁴⁰.

(39) Soloski, J. 1989:220.

(40) Entrevista realizada por la autora a Alberto Rogmanoli, redactor de sucesos de RAI 1, el 17/2/89.

Esto significa que incluso en los propios medios existe la convicción de que para la mayor parte de los periodistas, su trabajo es casi como cualquier otro, y de que sólo unos pocos de entre ellos escapan de la presión del trabajo rutinizado. La frase "somos trabajadores como los otros" que los mismos periodistas pronuncian reiteradamente implica:

la conciencia de que no son más que la base [sic] sumergida de un iceberg del que sólo a cuyos vértices se les concede el prestigio, la necesidad de rupturas con actitudes de desinterés y de individualismo mucho más difundidas entre los propios colegas, la convicción de que una defensa de la autonomía profesional se puede encontrar sólo en una acción de grupo; pero que a la vez implica la conciencia de que se colocan en una posición de privilegio que deriva del poder ser -por estatus- observadores de realidades de las que generalmente el público está excluido y, en definitiva, mediadores que condicionan la relación entre este último y las fuentes⁴¹.

Por ello, como señala Tuchman, además de influenciar la capacidad del periodista, cada noticia influye potencialmente en la consideración que tiene de sus superiores y en la propia capacidad de la red de generar provecho⁴². De lo que se desprende que la integración social del periodista en el medio es una de las condiciones necesarias para llevar a cabo con éxito su tarea.

Aleksander Matejko señala que para que el sistema social del staff de un grupo informativo pueda desarrollar satisfactoriamente sus funciones, es

(41) Trinchieri, Cl. 1977:584.

(42) Tuchman, G. 1972:193.

necesario que dichas funciones estén conectadas con la existencia y con el desarrollo del medio, así como con la existencia del colectivo editorial⁴³. Funciones que el autor citado clasifica del modo siguiente:

- 1) La adopción y la realización de objetivos.
- 2) La adaptación a las exigencias del ambiente externo.
- 3) La manutención y el potenciamiento de la cohesión interna.
- 4) El control eficaz de la actividad en el ámbito del colectivo nacional.

En las cuatro funciones del sistema social de la redacción que señala Matejko se puede observar una doble proyección del periodista. Por un lado, en relación con el medio del que forma parte y por otro, respecto a los sectores externos que se mueven en el mismo ámbito. La necesidad del periodista de relacionarse y de trabajar en un radio de acción mucho más amplio que el de su propio medio, le permite afirmar a Tunstall que el profesional de la información desarrolla simultáneamente (o al menos potencialmente) tres roles diferentes: el de empleado, el de colector de noticias y el de concurrente colega⁴⁴.

El primero se refiere a la relación de trabajo del periodista especializado con la redacción de su

(43) Matejko, A. 1967:146.

(44) Tunstall, J. 1972:152.

emisora. El de colector de noticias designa la recogida de información en el área de fuente de noticias especializada, mientras que el rol de competidor-colega indica al periodista especializado como perteneciente a un grupo de colegas que cubren la misma área de fuentes de noticias.

4.1.3. El proceso de socialización.

El proceso de socialización del periodista lo afecta principalmente en relación al rol de empleado, y su mayor o menor integración en la redacción determinará profundamente las noticias que produce. Además, el concepto de socialización engloba también el aprendizaje progresivo del joven periodista (o del recién llegado) de las técnicas del trabajo, del informador en general y del modo específico de cada redacción en particular. Técnicas que la mayoría de los periodistas afirman que han aprendido con relativo poco esfuerzo, mientras que, sin embargo, todos ellos coinciden en subrayar las enormes dificultades que presenta el proceso de socialización. Al respecto, consideramos oportuno remitirnos de nuevo a la investigación de Trinchieri, cuyos resultados homologan el caso italiano, que la autora ha estudiado específicamente, a la situación de los otros países:

quien ha realizado el periodo de prácticas estos últimos años [...] declara que se ha ido apropiando de modo más bien fácil y rápido de las "técnicas" esenciales como son la velocidad de escritura, la capacidad de resumir, la simplicidad del lenguaje y la relación con las fuentes. La dificultad que al parecer el practicante encuentra más a menudo está constituida por la socialización en el interior de la redacción⁴⁵.

En relación a este punto es preciso señalar que el proceso de socialización se realiza de un modo que podríamos definir casi como "subterráneo" e informal. En general, el periodista se va adaptando a su trabajo mediante contactos con los periodistas más antiguos:

Si se prescinde de la intervención benévola y a título personal de algún colega más viejo, nadie enseña al joven las "malicias" del oficio. Uno se convierte en periodista imitando, al menos al principio, a sus colegas⁴⁶.

Otro modo que el periodista tiene de aprender su trabajo, que además desempeña directamente un importante papel en el proceso de socialización, es lo que Lee Sigelman llama "revisiones redaccionales"⁴⁷, es decir, que en base a las correcciones que se le hacen el periodista intuye y desarrolla sus propios criterios a la hora de confeccionar una noticia, pero de modo que concuerden siempre, en la medida de lo posible, con la línea editorial. Además, a través las reuniones de los

(45) Trinchieri, Cl. 1977:586.

(46) Trinchieri, Cl. 1977:586.

(47) Sigelman, L. 1973:168.

directivos el joven periodista conoce la "política" del medio y sus tendencias.

Una buena "socialización" significa para el periodista no sólo mejores condiciones de trabajo sino también mayores posibilidades de promoción profesional, y conlleva un control menor por parte de la dirección. Sin embargo, ello no garantiza automáticamente una mayor posibilidad de tomar iniciativas ya que, en general, a una censura menor desde lo alto le corresponde una mayor autocensura del propio periodista, quien generalmente prefiere abandonar temas e interpretaciones controvertidas antes que tener que enfrentarse a los jefes.

No obstante, con sus pros y sus contras, una buena socialización es fundamental para que el periodista aplique todo el entusiasmo a su trabajo y para que pueda desarrollar al máximo sus iniciativas y su independencia. Lo que los profesionales llaman "creer en el periodismo" significa en realidad trabajar en un medio con el que se sienten afines ideológicamente, entendiéndolo una vez más por ideología la asunción del proceso productivo y de las rutinas como algo casi connatural a la actividad que ejercen. Ello le permite afirmar a Soloski que "las normas de la conducta que emanan de la profesionalidad de la

información constituyen un mecanismo transorganizacional de control"48.

De hecho, todas las investigaciones realizadas en este sector subrayan la ausencia de conflictos de tipo ideológico-político en las redacciones, al menos por lo que se refiere a los periodistas especializados:

A pesar de las notables diferencias por lo que se refiere a las opiniones políticas personales, se ha podido constatar una ausencia casi absoluta de conflictos de cualquier tipo entre los corresponsales y las organizaciones periodísticas, en relación a la línea política del medio [...] La mayoría de los [periodistas] especialistas considera los problemas de tipo político-ideológico mucho menos importantes que las cuestiones que se refieren a la (autonomía y al control en general)49.

En condiciones óptimas, el trabajo periodístico despierta en el redactor el deseo de consenso con los jefes y con todo el grupo redaccional, así como el desarrollo de una conciencia profesional que constituye un modo eficaz de control y de recompensa50. Como señalaba Warren Breed en 1955, la política del medio es "oculta" y quienes la definen -los directivos- tienen que conseguir llevar al periodista a su propio terreno para que funcione:

[La política del medio] No está declarada programáticamente, dada la existencia de las normas éticas del periodismo. Pero dado que, a menudo, la política del medio se opone a dichas normas, los directivos tienen cuidado de

(48) Soloski, J. 1989:213.

(49) Tunstall, J. 1972:176. Véase también Soloski, J. 1989:218.

(50) Soloski, J. 1989:217.

no colocarse en situación de poder ser acusados abiertamente de manipular una noticia o un resumen⁵¹.

En el artículo del que hemos tomado la cita, Breed señala ocho motivos de conformidad del periodista con la línea política del medio en el que trabaja:

1) El peso de la autoridad institucional y las posibles sanciones que derivarían del choque con los superiores.

2) El sentimiento de obligación y de estima que los propios superiores inculcan al periodista.

3) La aspiración a la movilidad.

4) La ausencia de solidaridad conflictual en las redacciones.

5) El sentido de pertenencia al grupo de la redacción del periodista integrado.

6) El interés que generalmente despierta en el periodista el trabajo que desarrolla.

7) Las numerosas gratificaciones no monetarias que obtiene como, por ejemplo, los contactos.

8) El hecho de que la noticia se va convirtiendo en un valor en cierto modo "objetivo" para el periodista.

Los ocho motivos de conformidad con el trabajo periodístico apenas citados atenúan la idea de una profesionalidad entendida como algo conflictual,

(51) Breed, W. 1955:132.

mientras que sugieren una concepción de la misma a partir de la que el periodista va desarrollando una serie de capacidades que le permiten "adaptarse a la lógica productiva del aparato"⁵². El resultado de una feliz adaptación por parte del periodista al ambiente que lo rodea es, obviamente, una información más "conformista" y menos variada, pero también más eficaz y más elaborada. Más eficaz porque la improvisación cede paso a la previsión y se acaba considerando noticia sólo lo que se espera que sea noticia, y más elaborada porque al desarrollo tecnológico se le une la maestría en confeccionar y arreglar que se obtiene sólo mediante el aprendizaje sistemático y reiterado.

Una vez más podemos afirmar que, como en la producción en serie de objetos, la de la noticia compensa la pérdida de originalidad al abaratar el coste y al garantizar, de ese modo, su presencia tempestiva e inagotable en el mercado. En este sentido, la caracterización de los personajes y del espacio se convierten en la clave necesaria de su inteligibilidad. En los únicos puntos de referencia seguros para poder recorrer mediante una lectura rápida y lineal (como la que realiza el espectador del telediario) el laberinto de la fragmentación y de la hipercodificación textual que esconde.

(52) Wolf, M. 1985:371.

4.2. El estatuto semiótico del personaje.

En calidad de elemento humano en el interior de cada encuadre, el personaje es el polo de atracción preferido para la mirada de un espectador que está buscando a alguien que lo tome de la mano y lo acompañe en el descubrimiento de cada nueva imagen, de cada nuevo trozo de historia. El hombre espectador necesita al hombre personaje⁵³.

Podríamos decir que la representación de la realidad del telediarario sigue estrictamente una de las máximas de la Poética de Aristóteles, para quien la acción cumplía el rol fundamental de la tragedia. La importancia de la acción da como resultado en Aristóteles un detrimento de la caracterización de los personajes, categoría que constituye uno de los puntos menos claros de la Poética, ya que el interés del personaje en la obra era para el filósofo griego más bien el resultado de lo que dicho personaje hacía que de lo que era. No obstante, la necesidad de dotar a la tragedia de coherencia lleva a Aristóteles a delinear, aunque lo haga de modo sucinto, los caracteres necesarios de los personajes de las tragedias⁵⁴.

Los personajes tienen que poseer, en primer lugar, un carácter bueno. El carácter, consecuencia de la voluntad, tiene que destacarse por su grandeza

(53) Tomasi, D. 1988:44.

(54) Aristóteles, Poética, cap. XV, 1454^a y 1454^b.

moral, por su valor o por cualquier otro tipo de virtudes que se puedan conciliar con sus defectos. En segundo lugar, el carácter del personaje tiene que ser apropiado a dicho personaje, de modo que posea los atributos de la figura que se representa: la virilidad, la feminidad etc. La tercera propiedad, que Aristóteles llama semejanza, se refiere a la concordancia del personaje con la tradición o con la historia que lo ha inspirado. La coherencia del personaje con sus acciones es la cuarta propiedad.

La crítica literaria y la semiótica se han resentido durante mucho tiempo de la indiferencia con la que Aristóteles trata al personaje⁵⁵, debido sobre todo a la herencia de la Poética que las teorías formalistas y estructuralistas, las primeras en trazar una definición sistemática del personaje, han propagado en relación a este tema. Para Vladimir Propp el personaje cuenta solamente en relación a las funciones de las que se hace cargo, mientras que la caracterización concreta que adquiere en cada fábula (sexo, edad, apariencia física etc.) es irrelevante. La

(55) Uno de los pocos autores que no están de acuerdo con la interpretación tradicional de Aristóteles en relación al personaje es el semiólogo italiano Gianfranco Marrone. Marrone sostiene que la importancia de la acción respecto al carácter en la Poética es sólo casual y ocasional, ya que Aristóteles trata únicamente de la tragedia (y no de los otros géneros). Dado que en la tragedia el carácter de los protagonistas aparece como un dato que el espectador conoce a priori, la atención se centra alrededor de la acción que realizan los personajes, por tratarse del medio a través del cual las acciones virtuales y posibles de los personajes se transforman en acontecimientos susceptibles de ser narrados. La importancia de la acción depende técnicamente, por lo tanto, de la estructura de la tragedia, desde el momento en que la acción es lo que actualiza una de las virtualidades posibles del carácter y la convierte en algo único y ejemplar. Véase Marrone, 6. 1988:11-22.

caracterización del personaje forma parte de lo que Propp llama especie, cuya definición "no constituye la finalidad de una morfología general"⁵⁶, por lo que resulta superfluo en el tipo de análisis que propone. De igual modo, Boris Tomasevskij cree que el personaje no es un elemento funcional de la trama, lo que le permite que pueda desaparecer tranquilamente sin que ello constituya un gran obstáculo para la articulación narrativa de la misma. No obstante, y ello supone ya un paso hacia adelante respecto a Propp (sobre todo porque incidirá en las teorías posteriores), Tomasevskij admite que el personaje puede llegar constituir un buen hilo conductor de los diferentes motivos de la trama:

El héroe no es en absoluto un componente indispensable de la fábula que, en cuanto sistema de motivos, puede hacer a menos perfectamente de él y de su caracterización. El personaje es el resultado de la organización del material de una trama y representa, por un lado, un medio de unir en serie los motivos y, por otra parte, una encarnación y una personificación de las razones de su unión⁵⁷.

Eso significa, sin embargo, que la influencia aristotélica es aún mayor en el autor citado que en Propp, desde el momento en que el Tomasevskij entiende que el reconocimiento del personaje que encarna una determinada función es lo que permite que se realice el

(56) Propp, V. 1928:31.

(57) Tomasevskij, B. 1928:340. De todos modos, hay que tener en cuenta que, como señala Barthes, el último Tomasevskij modificó en parte su posición respecto al personaje: "Tomasevskij llegará a denegar al personaje cualquier tipo de importancia narrativa, punto de vista que, sin embargo, atenuará más tarde" (Barthes, R. 1966:16).

proceso de catarsis, ya que el personaje tiene que "atraer en mayor o menor medida la atención del lector"⁵⁸. Pero, por otro lado, al valorar la propiedad de conducir la acción que Aristóteles le reconoce al personaje en la Poética, Tomasevskij demuestra que el uso que se ha hecho de la misma (en relación al tema del personaje), y que incluso hoy se sigue haciendo, es demasiado rígido y literal.

Respecto a Propp y a Tomasevskij, Claude Lévi-Strauss se manifiesta todavía de un modo mucho más radical, cuando afirma, en su crítica a la Morfología del cuento de Propp, que es necesario eliminar a los personajes a la hora de definir las funciones:

Para definir las funciones, consideradas como las unidades constitutivas del cuento, es preciso eliminar en primer lugar a los personajes, que sirven sólo para "sostener" las funciones. La función se indicará solamente a través del nombre de una acción⁵⁹.

Sin embargo, en los últimos estructuralistas, y pese a que todavía no se harán grandes concesiones al personaje, se puede constatar ya una mayor apertura en relación al papel que dicho personaje cumple en la narración, así como la necesidad de elaborar un estatus del mismo más específico. Todorov se inspira en Propp y continua manteniendo en segundo plano al personaje,

(58) Tomasevskij, B. 1928:337.

(59) Lévi-Strauss, Cl. 1960:169.

pero admite la existencia de dos grandes categorías narrativas, una centrada en torno al personaje (psicológica) y otra construida sobre todo alrededor de la trama (no psicológica):

Si el ideal teórico de James era un relato subordinado completamente a la psicología de los personajes, es difícil ignorar la existencia de toda una tendencia literaria en la que las acciones no se llevan a cabo con el fin de 'ilustrar' al personaje, sino donde, por el contrario, los personajes están subordinados a la acción⁶⁰.

Apertura que todavía es más evidente en Barthes, quien, en los cuatro años que median desde la Introduction à l'analyse structurale des récits hasta S/Z, terminará por modificar radicalmente su concepción del personaje. En la Introduction, y a pesar de que reconoce que "los problemas suscitados por una clasificación de los personajes del relato todavía no se han resuelto bien"⁶¹, manifiesta su completo acuerdo con las posiciones de los otros estructuralistas a los que nos acabamos de referir:

El análisis estructural, que ha tenido mucho cuidado en no definir a los personajes en términos de esencias psicológicas, se ha esforzado hasta ahora, por medio de diferentes hipótesis [...] en definir al personaje no como un "ser" sino como un "participante"⁶².

(60) Todorov, T. 1971:78.

(61) Barthes, R. 1966:17.

(62) Barthes, R. 1966:16.

En S/Z, por el contrario, termina aboliendo la dicotomía personaje/persona al reconocer el valor de la descripción de los caracteres en el relato:

El personaje es, por lo tanto, un producto combinatorio: la combinación es relativamente estable (caracterizada por la vuelta de los semas) y más o menos compleja (ya que conlleva rasgos más o menos congruentes, más o menos contradictorios); dicha complejidad determina la 'personalidad' del personaje⁶³.

La semiótica de Greimas, heredera también de la aportación de Propp, contribuye sin embargo a mejorar el estatus teórico del personaje aunque, en realidad, no llegue a resolver todas las perplejidades que suscitaba la lectura de los formalistas. Al introducir una distinción entre actantes y actores, Greimas permite entrever, por el hecho de situar a estos últimos en un nivel diferente del que se realizan las funciones, al menos una remota posibilidad de tomarlos en consideración en virtud de la caracterización específica que adquieren en el nivel discursivo del texto. Pero no a caso, este nivel es justamente el punto menos elaborado y más controvertido de la semiótica generativa que, incluso ahora, permanece anclada todavía en torno a las funciones⁶⁴.

En medio de este panorama el análisis de James Bond que Eco realiza, publicado en el mismo volumen de

(63) Barthes, R. 1970:66.*

(64) De Greimas, véanse sobre todo 1966:34-65 y 1983:45-63.

Communications en el que Barthes, Greimas y Todorov presentan sus aportaciones en relación al personaje, se distingue por el tono diferente de su teoría semiótica respecto a los autores mencionados. A pesar de que Eco huya también de la interpretación psicoanalítica en pos del análisis estructural, convierte las "funciones" en "oposiciones fijas" y, sin que llegue a afirmarlo explícitamente, subraya la dependencia que la narración tiene -al menos en el caso de Fleming- del personaje, al antropomorfizar las "oposiciones fijas" (Bond/«M», Bond/El Malo etc.) y atribuir a la caracterización de los personajes un rol fundamental en la configuración de la serie de James Bond⁶⁵.

Está claro que, a diferencia de los otros autores, en Eco no puede hablarse de una teoría del personaje, sobre todo si se tiene en cuenta que sus aportaciones posteriores al análisis textual⁶⁶, consecuencia de su preocupación por los procesos de comunicación y de significación, se centran en torno a los actores de dichos procesos y no en torno a los del relato. Sin embargo, y en relación una vez más al objetivo de nuestro trabajo, las consideraciones de Eco en el análisis de James Bond demuestran por sí mismas que que la figura del personaje es uno de los elementos fundamentales del texto serial.

(65) Eco, U. 1966:85.

(66) Nos estamos refiriendo sobre todo a Lector in fabula, 1979.

Después de algunos años sin aportaciones relevantes en este campo, si se prescinde de las modificaciones que Todorov y Barthes introdujeron a sus postulados iniciales, un artículo de Philippe Hamon, titulado Pour un statut sémiologique du personnage, soluciona en parte, pero sin llegar a resolver completamente, algunos de los postulados más problemáticos de los formalistas, que comenzaban a parecer obsoletos a la luz de la narrativa contemporánea.

A partir de la teoría greimasiana, pero sin llegar a hacer de ella un credo inmutable, Hamon intenta dar el golpe de gracia a la dicotomía personaje/persona que tanto había torturado a sus predecesores. La solución que propone Hamon, y a pesar de que la metodología de análisis que elabora siga centrándose en torno a las funciones, no deja de constituir un progreso digno de tener en consideración. El personaje, producto por antonomasia de cada texto concreto, no sólo es un efecto del texto, como el autor afirma en un primer momento:

[El personaje] es tanto una reconstrucción del lector cuanto una construcción del texto (el efecto-personaje quizás sea sólo un caso particular de la actividad de la lectura)⁶⁷.

(67) Hamon, P. 1972:89.

Sino que, además, es un efecto de contexto porque, en cuanto soporte de las conservaciones y de las transformaciones del relato:

no es un dato a priori y estable que solamente habría que reconocer, sino una construcción que se realiza gradualmente⁶⁸.

Aparte del valor de la aportación de Hamon en general, respecto a las teorías precedentes en las que se inspira, en relación al tema que nos ocupa sus observaciones nos proporcionan algunas valiosas sugerencias que hacen posible una interpretación más correcta del papel del personaje en el género informativo. Género en el que todo está subordinado, como veíamos en los capítulos anteriores, a la consecución del efecto de realidad.

Hamon realiza una tripartición de los signos, derivada a su vez de la tripartición de la semiótica en sintaxis, semántica y pragmática, según la cual los signos pueden renviar a una realidad del mundo externo, a una entidad de la enunciación o a otro signo disjunto del mismo enunciado. Sirviéndose de dicha clasificación, el autor distribuye a los personajes del relato en tres grandes categorías: personajes-

(68) Hamon, P. 1972:95.

referenciales, personajes-conmutadores y personajes-anáforas⁶⁹.

En la categoría de personajes-referenciales, entre los que Hamon incluye a los personajes históricos, mitológicos, alegóricos o sociales, es en la que podríamos incluir a los personajes del telediario. Son personajes-referenciales porque se trata de existentes que sólo pueden ser interpretados a la luz de su pasado y de su definición fuera del texto:

Todos ellos remiten a un sentido total y fijo, inmovilizado por una cultura, a roles, a programas, a usos estereotipados, y su legibilidad es directamente proporcional al grado de participación del lector en dicha cultura (tienen que aprenderse y reconocerse). Integrados en un enunciado, funcionarán esencialmente como "anclaje" referencial, al renviar al gran Texto de la ideología, de los ciclos o de la cultura. Por lo tanto, asegurarán lo que Barthes llama "efecto de lo real"⁷⁰.

Inspirándose en las consideraciones apenas citadas de Hamon, Paola Pugliatti intenta, a su vez, definir al personaje histórico quien, como los de nuestras noticias, se va conformando progresivamente en el texto, en cuanto efecto de personaje, paralelamente al efecto de verosimilitud. Por ello, Pugliatti recoge la definición del personaje-referencial de Hamon y la integra con la clasificación que Lucio Lugnani realiza entre personajes narrativos y personajes teatrales. Lugnani sostiene que estos últimos, al presentarse a sí

(69) Hamon, P. 1972:92.

(70) Hamon, P. 1972:92.

mismos, parece como si fuesen construyéndose, lo que determina en un grado mucho mayor el efecto de verosimilitud:

El personaje narrativo está completamente dicho; el teatral se muestra y dice: su específica verosimilitud reside justamente en eso, en definirse por cómo se muestra y por lo que dice, en el exhibir un cuerpo que casi se mueve y habla⁷¹.

La conclusión de Pugliatti, a la que adherimos completamente, es que, al menos en lo que se refiere a los personajes que han tenido [o tienen] una correspondencia en el mundo real de referencia, la dicotomía entre personaje/persona cae por sí misma, desde el momento en que:

El personaje, entonces, tiene que reconocerse en cuanto persona, es más, en cuanto tal persona⁷².

De lo que se deduce que un personaje textual derivado o inspirado en un personaje real sólo puede ser comprendido correctamente mediante la referencia intertextual a los lugares del mundo real o, en todo caso, de los textos que reclaman para un nombre propio una entidad existencial, y no una mera construcción textual.

(71) Lugnani, L. 1986:173. En el quinto capítulo trataremos de la importancia del modo de representación dramático en el telediarío, así como de las teorías más importantes en relación a este tema.

(72) Pugliatti, P. 1986:26.

En el breve recorrido que hemos realizado a través de las teorías semióticas del personaje se pueden constatar algunos puntos comunes a todas ellas, que justifican la importancia que el texto serial atribuye a la caracterización y al rol de los personajes. Nos estamos refiriendo al papel que el personaje cumple en cuanto eje del relato, tanto por lo que se refiere a su valor para quien lo produce, que lo utiliza con el fin de unir narrativamente los distintos segmentos temáticos que componen la historia del texto, cuanto en virtud de la guía de lectura que supone para el lector, a quien conduce sin vacilaciones a lo largo del texto. Atribuciones que incluso uno de sus detractores, Tomasevskij, había llegado a discernir con claridad:

Un procedimiento usual para agrupar y unir en serie los motivos es la introducción de personajes que constituyan portavoces vivientes. El esfuerzo de atención del lector se ve facilitado mediante la pertenencia de un motivo a un personaje determinado. Dicha figura sirve de hilo conductor que permite orientarse entre la masa de los motivos y constituye un elemento auxiliar para su clasificación y su ordenación⁷³.

Pero, además, no hay que olvidar que, como señalábamos más arriba al hablar de Tomasevskij, el personaje no sólo tiene que ser reconocido, sino que también tiene que conseguir atraer la atención del lector. Ello significa que la implicación emotiva de

(73) Tomasevskij, B. 1928:337.