

clásica el tiempo real mantiene aún su independencia respecto al tiempo del discurso y constituye siempre la referencia de este último. En cambio la televisión ha creado un tiempo de la representación específico que tiende a anular al tiempo real, y a proponerse como tiempo real o, al menos, como el tiempo necesario.

En la obra de arte clásica, la representación de la temporalidad derivaba directamente de la representación de la espacialidad, y se entendía como una consecuencia de esta última. Ello constituía, por otro lado, su posibilidad de ser leída, al traducir la representación espacial en fruición temporal. En la televisión, el tiempo natural, el tiempo del espectador, es casi inexistente, porque la representación temporal no se funda en la representación espacial sino en la representación del movimiento⁶⁴. La temporalidad analítica y la temporalidad sintética son sólo los dos límites de la representación de la imagen-movimiento, y al tiempo global de la televisión no le queda del tiempo del mundo real mucho más que la idea de flujo con la que traducimos en conceptos y

(64) Calabrese, O. 1983:6.

concebimos dicho tiempo real. El tiempo televisivo es una suma de imágenes en movimiento⁶⁵.

La relación entre el tiempo y el movimiento ha sido uno de los puntos de discusión más frecuentes de la antigua Grecia y de la Edad Media, a causa de todos los problemas y de todas las contradicciones, aparentemente irresolubles, que planteaba. Aristóteles y San Agustín sabían bien que el tiempo y el movimiento eran dos cosas diferentes pero inseparables, dado que imaginaban una temporalidad que no podía existir sin movimiento y un movimiento que no podía tener lugar más que en el tiempo. Kant introduce, por primera vez, una separación teórica de hecho, al postular un tiempo como la forma de intuición de los fenómenos (como la condición de la sensibilidad junto al espacio). Pero sólo en la época contemporánea se conseguiría una separación conceptual efectiva, con las aportaciones de la lógica del tiempo que A.N. Prior fundó al descubrir una serie de analogías estructurales entre los conceptos temporales y los conceptos modales. Los resultados obtenidos procedían de la aplicación de algunos términos, como los adverbios de tiempo

(65) La necesidad del movimiento en la televisión (cuando falta la acción) deriva de la misma lógica con la que se concibe la televisión espectáculo: "las network [...] tienen necesidad de que se verifique algo delante de ellas [...] de dar la idea de que siempre está sucediendo algo" (Tuchman, G. 1978a:109).

"antes", "después", "ahora" etc. a los esquemas formales de la lógica modal⁶⁶.

Tomando como referencia las aportaciones de Prior, quien había creado y formalizado la lógica del tiempo gracias a una síntesis afortunada entre el pensamiento filosófico sobre el tiempo y la historia de la lógica (modal y deóntica), Von Wright intenta resolver la paradoja de la relación entre el tiempo y el movimiento, saliendo del círculo vicioso en el que los dos conceptos estaban encerrados e introduciendo un tercero que le serviría como eje: el cambio, entendido como el resultado de la interacción entre el tiempo y el movimiento. Su tesis se apoya en la idea de que en un mundo sin cambio el concepto de tiempo no tendría aplicación. Von Wright postula una estrecha relación entre el tiempo, el cambio y la contradicción, ya que cada cambio (entendido como el paso de un estado "p" a otro estado "q") será un verdadero cambio sólo si los dos estados se excluyen mutuamente. Es decir, si su conjunción da como resultado una contradicción lógica⁶⁷, de donde deduce que el tiempo es el único modo de salir de

(66) Von Wright, G. H. 1968:260.

(67) La prueba de la contradicción, según von Wright, es que cada cambio sólo puede ser representado desdoblado en dos cambios elementales: " $p \uparrow \rightarrow p$ " y " $q \uparrow \rightarrow q$ ", pues de lo contrario se anularían.

la contradicción al separar "físicamente" un estado del otro.

Por esa razón el tiempo es lógicamente prioritario respecto al cambio y, por consiguiente, respecto al movimiento, con tal de que:

cualquier cosa dada en el tiempo sea divisible en partes tales que el mundo de cada parte se pueda caracterizar en términos de todos los estados que son aplicables a su caracterización (en aquel caso)⁶⁸.

La inversión de este postulado de la lógica del tiempo en la televisión, por lo que se refiere a la imagen, supedita la representación de la temporalidad al movimiento y construye una representación del tiempo absoluta que, con frecuencia, se identifica con el tiempo real.

En la linealidad del modo de representación de la televisión, la exigencia de un tiempo que se pueda postular a priori y que sirva como esquema sobre el que se pueda estructurar más tarde la noticia, se convierte, de un modo aún más absoluto que en otros medios de expresión, en la condición de toda representación.

La cámara memoriza directamente el acontecimiento como flujo, con una duración que se le atribuye de modo inmanente (entendida como

(68) Von Wright, G. H. 1968:278.

movimiento desde el principio hasta el final) y dotándolo de una primera caracterización como historia que "empieza y acaba" y que, más tarde el montaje y el texto hablado concretarán bajo la forma de un enunciado. De un tiempo narrado que finge la representación del tiempo real pero que lo que hace es substituir al tiempo real. La televisión postula dicho tiempo a priori a dos niveles diferentes: como búsqueda continua de noticias potenciales⁶⁹ y como sustrato del cambio. El tiempo a priori de la televisión refleja en el enunciado los dos niveles señalados, como efecto de presente y como historia que "se mueve", que se realiza mientras se cuenta.

La cámara, desde que separa el acontecimiento de la continuidad de la vida y lo convierte en un fragmento de la realidad (o mejor dicho, de la realidad que crea) al que presenta como noticia, decreta definitivamente la

(69) La rigidez de la compaginación del telediario y de su hora de emisión hacen que los periodistas tengan que conocer las noticias con suficiente antelación lo que, unido al coste de la información obliga a la redacción a depender de las fuentes institucionales y de las agencias. Las fuentes institucionales, que reflejan la estructura del poder y refuerzan algunos de los principales valores-noticia de la información, garantizan de antemano una buena parte del flujo de noticias que permitirá que el telediario vaya en onda a la hora habitual sin ningún tipo de problemas: "La capacidad de facilitar informaciones fiables es mayor en el caso de las instituciones, entes o aparatos que puedan programar su actividad de modo tal que satisfaga la necesidad continua de los medios de tener que cubrir acontecimientos determinados con anterioridad" (Wolf, 1985:225). Las agencias, que son las fuentes de información más prolíficas, sirven además para advertir a las redacciones sobre los acontecimientos que deben cubrir (Golding, P.-Elliot, P. 1979:105) y funcionan, a su vez, del mismo modo que las redacciones pero a mayor escaña programando las noticias a partir de sus propias fuentes. Para un desarrollo más amplio del tema véase el tercer capítulo.

imposibilidad de una relación directa entre el tiempo real y el tiempo de la noticia. La noticia serial (considerada en relación a la ausencia de confines temporales) es la instancia mediadora concreta entre el espectador y la noticia abstracta, que a su vez se sitúa entre la noticia serial y el acontecimiento. Entre ambos pasajes se establece un mismo tipo de pacto: el contrato de veridicción que, amparado en la objetividad de la cámara y de la toma en directo, garantiza como tiempo real un primer tiempo representado (y por lo tanto convencional) que servirá de parámetro para toda la serie. La posibilidad inherente al lenguaje natural, o delegada a otros recursos de lenguaje televisivo, de transmitir fielmente el tiempo cronológico, salvará la incoherencia de una imagen en la que el tiempo representado no ha sufrido nunca un verdadero parangón con el tiempo real.

Dado que la televisión no sólo ha formado un modo propio de narrar, sino también un modelo de espectador que tiende a identificar sistemáticamente su propia percepción con la representación del tiempo de la televisión, la relación entre el tiempo narrado y el tiempo representado esconderá con frecuencia, bajo la apariencia de una relación directa y lógica, una relación convencional y diferida. relación que,

gracias al montaje y a las variaciones del punto de vista, representará al tiempo por medio del movimiento. El movimiento cumplirá así las funciones que una temporalidad neutra, poco lógica y, por tanto, poco significativa en sí misma, es incapaz de realizar.

El tiempo propio de la imagen televisiva, atemporal, o por lo menos anacrónica, segmenta infinitamente el tiempo real pero, contrariamente al postulado de no contradicción de la lógica del tiempo, cada parte de la representación no refleja casi nunca a todos los estados anteriores y posteriores.

El tiempo de la representación de la noticia, postulando siempre la inmediatez y la contemporaneidad, se superpone y se confunde inevitablemente con la experiencia del tiempo real:

La puesta en escena del acontecimiento real produce un tiempo de la superficie signifiante (T) en relación funcional con un tiempo semántico (t) cuyo límite referencial es el tiempo real (TR)⁷⁰.

La transformación del tiempo real en tiempo semántico en la puesta en escena de la noticia, a diferencia de los textos de ficción o incluso de otros tipos de información televisiva, depende de

(70) Balestrieri, L. 1984:35.

las posibilidades del material de que se disponga y del espacio con el que se cuente en el telediario⁷¹. Esto se traduce con frecuencia en un verdadero desorden de la experiencia temporal, que sólo adquiere pleno sentido semántico y lógico a través de la narración del acontecimiento en el texto oral.

En la representación de la temporalidad de las imágenes de la noticia, el tiempo y el cambio se traducirán en términos de movimiento, y es sobre todo el movimiento lo que nos dará una idea de ritmo. La frecuente atemporalidad de las grabaciones, que deriva a menudo de una total imposibilidad de representar el cambio, adquiere sentido únicamente en relación al medio (televisivo) para el que ha sido prevista y concebida. La imagen-movimiento de la televisión existe sólo como movimiento y nos demuestra, de ese modo, la incapacidad de someterse a cualquier tipo de formalización teórica. Si la lógica del tiempo explica el tiempo y el movimiento por el cambio, la televisión lo explica por sí misma: la imagen televisiva y el tiempo de la televisión son sólo movimiento.

(71) Recordemos que el 10 y el 17/5 T61 reduce el tiempo del telediario a la mitad, a causa de los partidos de fútbol que retransmitió en directo.

En relación a este punto, un ejemplo tomado de BBCN1 ilustra a la perfección la falta de significado congénita del tiempo representado en la televisión, que sólo puede adquirir una significación convencional en virtud del contrato fiduciario con el espectador. La segunda noticia de BBCN1 del 15/5 se refiere a un accidente de helicóptero en Kenia, en el que murió un amigo del príncipe Andrés. En la noticia, introducida por el conductor, se van alternando las imágenes realizadas con el ordenador, las imágenes actuales, algunas declaraciones e imágenes de archivo. Dado que BBCN1 señalará en la conclusión de dicho servicio que las imágenes son de archivo (mediante el rótulo library pictures), se ve obligada a recurrir a la especificación de la temporalidad de las imágenes actuales por medio de los subtítulos recent pictures, con el fin de certificar la "actualidad" de una filmación que de lo contrario no se diferenciaría en nada de la de archivo. Lo que equivale a subrayar una vez más que es el contrato fiduciario del género el que permite convencionalmente la identificación y la sanción de dicho género.

El texto hablado, en cambio, basándose en los mismos parámetros que la imagen, por lo que se refiere al acuerdo con el espectador, pero libre en

buena parte de las constricciones a las que ésta está sometida, tiende a presentar una experiencia temporal más organizada, en la que el tiempo real puede encontrar una cierta correspondencia con el tiempo narrado, pero difícilmente con el tiempo de la imagen. La relación entre el tiempo narrado y el tiempo de la narración del telediario no siempre obedece a criterios determinnados por la estructura del texto, sino por la economía de todo el telediario. A diferencia de cuanto ocurre en otro tipo de textos, el tiempo narrado del telediario, como el tiempo narrado del texto serial en general, puede incluso llegar a ser inversamente proporcional al tiempo de la narración (una noticia demasiado larga tiene que ser comprimida, y viceversa, para compensar el ritmo del telediario). La comparación entre el tiempo narrado y el tiempo de la narración puede realizarse analizando la relación de las dos temporalidades en la puesta en escena televisiva del tiempo real a partir de las categorías de orden y de duración.

5.2.2. El tiempo de la narración.

La heterogeneidad semántica y fílmica de las noticias se compensa, en parte, con la proporción cuantitativa, hasta el punto de que se impone al espectador una graduación cualitativa que depende, en parte, del espacio que el telediario concede a cada noticia, así como del lugar que ocupa en el texto⁷².

En cada telediario hay noticias de diversa duración (longitud del tiempo representado), pero el espacio televisivo del telediario no es el resultado de la suma de los tiempos representados en las noticias, sino al contrario⁷³. Por otro lado, el tiempo total del telediario es, a su vez, un segmento del tiempo global de la programación, que obedece así mismo a la lógica serial. La necesidad de una programación serial se debe, al igual que en la información, a la recuperación constante de programas y de modelos que, junto a los nuevos productos, van conformando y formando el

(72) La línea política relativa a la compaginación "traza a grandes rasgos el cuadro de las prioridades que presidirá la descripción de los acontecimientos que aún no han tenido lugar; deciden las proporciones de cada noticia en relación a la presentación global y limitan el volumen total de acontecimientos capaces de suscitar una reacción periodística" (Rock, P. 1974:225).

(73) Ya que "la duración de cada servicio depende casi exclusivamente del tiempo que puede ser utilizado para realizarlo" (Tuchman, G. 1979:70).

lenguaje, los códigos y, en definitiva, los textos que el medio produce.

Por lo tanto, al igual que en telediario también se podría hablar de una doble serialidad (sintagmática y paradigmática) de la programación televisiva, tanto en relación a la sucesión de los programas (que continúan o que se repiten) cuanto por lo que se refiere a la homogeneidad de los mismos en función del palinsesto.

Hay una única salvedad: la de la noticia excepcional y filmada que llega a la redacción cuando ya se ha decidido cuál sería el sumario y que puede hacer que salten otras noticias, compensando cualitativamente la descompensación cuantitativa que puede comportar. Y viceversa, la falta de noticias fuertes permite eventualmente la inserción de material de depósito, que puede infringir también la rigidez de la distribución cuantitativa (cosa que sucede muy esporádicamente). Cualquier solución es buena con tal de no modificar (ni por defecto ni por exceso) el umbral del tiempo televisivo del telediario⁷⁴, que sólo

(74) La última fase del proceso de producción de la noticia, la confección del formato (que se diseña a priori) es importantísima, ya que esta destinada a contextualizar los acontecimientos que todas las fases anteriores han ido descontextualizando. Pero el modo en el que se realiza dicha contextualización impide que se le devuelva al acontecimiento la coherencia que ha perdido: "La rigidez del formato (una rigidez establecida de antemano y estable, un orden en el planing establecido con antelación refijado y respetado) acaba por constituir el parámetro al que se adaptan los contenidos del noticiario. En este sentido, ello representa el contexto (formal o

los acontecimientos que la política del medio considera excepcionales (como el fútbol) o las circunstancias de fuerza mayor (como las huelgas) parecen legitimados a modificar.

En relación al ejemplo del partido del fútbol Barcelona/Sampdoria que RAI 1 retransmitió en directo el 10/5, hay que tener en cuenta que no sólo reduce considerablemente el tiempo del telediario, sino que llega incluso hasta hacer saltar el sumario. Además, el partido se introduce en el telediario como si formase parte natural del mismo, al insertarse entre las dos mitades en las que dicho telediario había sido dividido⁷⁵. La actualidad de lo actual (la noticia) se supedita en este caso a espectáculo más espectacular (al que mejor se vende): el fútbol.

Por lo que se refiere a TJ2, que adelantó media hora la emisión del telediario para poder ofrecer también el partido en directo, se constata de nuevo en este ejemplo la afirmación global en cuanto canal y no en cuanto programa, mediante la flexibilidad de su programación. TD1, sin embargo, delegaría en el segundo canal de la televisión española la transmisión del partido, al no poder

textual) dentro del que se percibe y con el que se mide la relevancia y la significación de las noticias (Wolf, M. 1985:246).

(75) En realidad, más que de una segunda parte (como la había anunciado el conductor), se trataba de un informativo breve que coincidía con el de la edición de la noche.

recurrir ni a la transmisión en diferido ni a la modificación del propio género que ha configurado de un modo más riguroso en este sentido, en cuanto principal canal público.

La misma elasticidad del tiempo de la representación de las noticias hace que el tiempo representado del telediario cuente con muy pocas posibilidades de mantener una relación proporcional con el tiempo real, o que la proporción pueda llegar a ser incluso inversa. Para que un acontecimiento entre a formar parte del circuito de las noticias tienen que concurrir varios factores o, mejor dicho, tiene que superar varias pruebas: que sea captado por la cámara, que responda a los criterios que definen lo noticiable, que supere la concurrencia con las otras noticias etc. El único que no se toma en cuenta para decidir si una cosa es o no es noticia es la duración real del acontecimiento. Y al igual que la duración del acontecimiento no es pertinente para definirlo, tampoco lo será la representación de la duración para construir la noticia.

El proceso de producción de las series de ficción sufre también condicionamientos de este tipo pues, como el telediario, son proyecto antes que programa. El guión de las series de ficción se realiza a partir de una base establecida de

antemano, con un presupuesto fijo, un tiempo de rodaje limitado y breve, un número determinado de horas de programación etc. En definitiva, esta es la filosofía del modo de producción serial, que garantiza la cantidad y el beneficio segmentando los componentes del producto para permitir el trabajo rápido en cadena. Pero, al contrario de lo que ocurre en las series de ficción, que como toda narración de ese tipo pueden representar una temporalidad que se justifique a sí misma y cuya referencia hipotética a una temporalidad trascendente (y no determinada) serviría como base para articular la narración y para facilitar la lectura, la noticia tiene que ser construida en relación a la temporalidad real del acontecimiento, aunque sólo sea para poder remplazarla.

La obra única ha explotado durante este último siglo todas las posibilidades de representación del tiempo, desde la atemporalidad hasta la contradicción entre el tiempo narrado y el tiempo representado, descubriendo nuevas técnicas con las que poder significar el flujo del pensamiento y el flujo del cambio, a través de una temporalidad que no siempre es una línea recta. Bajo el modo de construcción del tiempo semántico de la serie no subyace sólo un proyecto estético o experimental sino, y sobre todo, el intento de

equilibrar el exceso de intertextualidad con la propuesta exasperada de autosuficiencia. Por ello, una de las características del texto serial frente a la obra única es el tipo de memoria que presupone y que activa en el espectador. La obra única mantiene un equilibrio entre la memoria esófora, que renvia al mundo real de referencia, que la encuadra en un género o en un estilo etc. y la memoria endófora, que la define como un texto específico⁷⁶. El texto serial, al anteponer el saber encuadrar en detrimento del saber unificar y del saber distribuir⁷⁷, ensalza las características intertextuales y de género respecto a las características específicas de cada obra (el tema y la trama).

Lo que define estructuralmente a la serie es, en última instancia, su ritmo, entendido como la organización en el texto de las condiciones del contrato con el espectador. Pero puesto que uno de los elementos del ritmo es la relación entre las temporalidades del texto, la obra serial se ve forzada a construir ese tiempo semántico e inmanente que subsumiendo todas las demás temporalidades garantice su memoria endófora, su carácter de texto. Sin embargo, la temporalidad

(76) Véase la definición de memoria endófora y esófora en el apartado 1.4.

(77) Véase el apartado 1.5.2.

transcendente esta ahí, fuera del texto, como presente real del je origine de la enunciación o como presente hipotético de los je origines de la ficción, y el tiempo de la narración tiene que encontrar el modo de representarlo.

Genette estudia las relaciones de los diversos elementos del texto a partir de los tres aspectos de la realidad narrativa: la histoire (contenido narrativo), el récit (enunciado o discurso narrativo, como lo llamaremos de ahora en adelante) y la narration (enunciación) y descubre dos grandes líneas que conducen la narratividad: la relación entre el discurso narrativo y los acontecimientos que relata, así como la del propio discurso con el acto que lo produce. El discurso narrativo es, por lo tanto, el eje del texto:

La historia y el acto enunciativo no existen para nosotros sino en función del discurso. Pero, de modo recíproco, el discurso narrativo no se realiza si no es narrando una historia, pues de lo contrario no sería discurso. En cuanto narrativo, vive de su relación con la historia que narra; en cuanto discurso, vive de su relación con la narración que genera⁷⁸.

El análisis de la narratividad es, para Genette, el estudio de las relaciones entre el discurso y la historia, entre el discurso y la narración y entre la historia y la narración.

(78) Genette, 6. 1972:74.

Dichas relaciones originan tres tipos de problemas distintos en el texto: el tiempo, el aspecto y el modo. De la definición de la categoría de tiempo, que Genette toma de Todorov, elimina los problemas relativos al tiempo de la enunciación y al de la perspectiva narrativa, y realiza el estudio de la temporalidad del texto teniendo en cuenta solamente las relaciones entre la historia y el discurso, que adoptaremos aquí para medir las relaciones entre el tiempo representado de la noticia y el tiempo real de acontecimiento.

La relación entre el tiempo de la historia y el del discurso puede ser examinada desde dos ángulos diferentes: el del orden y el de la duración⁷⁹. El orden de la narración es el resultado de la comparación entre los segmentos temporales del discurso y su orden de sucesión en la historia. La duración de la narración compara la distinta amplitud de los segmentos del discurso en relación a los de la historia.

Genette llama anacronías a las alteraciones del orden del discurso respecto al de la historia. La anacronía es uno de los grandes recursos de la narración moderna, preocupada a menudo por romper la simetría entre el tiempo de la historia y el del

(79) Genette incluye un tercer aspecto, la frecuencia que, sin embargo, no nos interesa en relación al discurso informativo ya que, al menos a nivel teórico, la noticia es justamente noticia porque es única.

discurso. Las anacronías se dividen en prolepsis y analepsis. Con el término prolepsis se designan las maniobras narrativas que consisten en contar o en evocar por adelantado un acontecimiento que tendrá lugar más tarde. En las analepsis, por el contrario, se evocan acontecimientos que ya se han producido antes del momento de la historia en el que aparecen de nuevo. Unas y otras son esencialmente repetitivas, pues su existencia implica que el acontecimiento haya sido especificado en la narración o que lo sea más tarde.

Las analepsis se dividen en internas y externas, según se traten de segmentos temporales que pertenezcan o no a la narración. Las analepsis externas obedecen a un criterio esencialmente estilístico pero no inciden en el desarrollo de los acontecimientos, mientras que las internas juegan también con factores de economía narrativa, al condicionar de un modo u otro la marcha del texto.

Las analepsis internas se subdividen en: heterodiegéticas, que nos conducen por una de las direcciones de la historia con un contenido diegético distinto del texto de base, y homodiegéticas, que rememoran segmentos que pertenecen directamente a la narración, llenando respectivamente las lagunas del texto (analepsis

internas homodiegéticas completivas) o remitiendo al propio pasado de la narración (repetitivas). Este último tipo de analepsis resulta idóneo al texto serial porque, como hemos visto antes, la gran competencia intertextual que dicho texto presupone en el espectador se compensa con la repetición constante de la propia del mismo. Algunos ejemplos tomados de la muestra de análisis nos servirán para ilustrar el papel que cumplen las analepsis en el telediario.

El caso más claro de analepsis externa es la doble repetición de la sigla a lo largo del telediario español, cuya función es, como veíamos en 2.2.2, subrayar el contrato del género por medio del ritmo que introduce en el texto y a través del que se define estructuralmente en cuanto tal género. En este sentido se puede decir que la reiteración de la figura del conductor en el estudio entre noticia y noticia (encuadrado siempre mediante el mismo tipo de planos) cumple la misma función y dado que el conductor es la invariante más importante de la serie, el objetivo de las analepsis externas es, sin lugar a dudas, contribuir a la configuración concreta del género a lo largo de toda la serie. En TGI, la sigla que introduce diariamente el servicio de Cannes realizaría una función equivalente.

En 2.2.2. habíamos visto también que una buena parte de la coherencia interna del texto se obtiene mediante la repetición de elementos de la serie, en virtud de la memoria acumulativa que va construyendo. Este tipo de operación presenta diferentes modalidades en la configuración textual, que van desde el uso continuo de imágenes de archivo, combinadas con las imágenes actuales y destinadas a legitimar el pasado ad hoc que construye la noticia en función de los aspectos de la misma que le interese resaltar⁸⁰, hasta sustentar la serie recuperando una parte de la memoria de la noticia "que continúa", o a la simple repetición de grabaciones con el único objetivo de cubrir la falta de imágenes actuales.

El primer caso se podría ilustrar perfectamente con la segunda noticia de TD1 del 14/5 que trata de la vista de los Reyes de España a Portugal. En cuanto noticia preprogramada se contaba ya con que sería tratada también en sucesivas ediciones del telediario, por lo que el primer día se trataba de ilustrar lo que iba a constituir para RTVE 1 el motivo principal de la misma: las relaciones económicas entre los dos países. A tal objeto, se nos ofrece la filmación

(80) Pasado que no siempre coincide con el del acontecimiento estricto, como ocurre con casi todas las noticias que habíamos llamado de secuencia, en las que diferentes temas acaban formando una única noticia compleja.

del ingreso de España y Portugal en la CEE, momento que serviría como punto de referencia los días siguientes para elaborar el balance económico de las relaciones comerciales. En este caso se trataría de una analepsis interna heterodiegética. Así mismo, el viaje del secretario norteamericano Baker a la URSS (que abre la edición del 11/5) introduce un servicio construido mediante imágenes de archivo y la voz en off del conductor que, a partir de 1963, reconstruye las relaciones soviético-americanas.

Esta modalidad de contextualizar las noticias es también característica de BBCN1, como hemos señalado en el capítulo anterior, canal que recurre de mejor grado aún que los otros a las imágenes de archivo con la intención de ofrecerle al espectador el mayor número posible de claves (en relación a la propia memoria de la noticia) para su interpretación.

Por lo que se refiere a TGI, podemos remitirnos a la noticia número dos del 11/5 de, relativa a un doble asesinato de la Mafia en Palermo. En este caso, la necesidad de contextualizar una noticia que, como ésta, renvía inevitablemente al resto de la serie, lleva a TGI a buscar en las imágenes de archivo los antecedentes y las causas necesarias para encuadrar el doble

asesinato dentro de las guerras de la Mafia. Se trataría, por lo tanto, de una analepsis interna heterodiegética que, como todas las analepsis de este tipo, sirve sobre todo para permitir la continuidad de la serie mediante la recuperación sistemática de una buena parte de su memoria. Este tipo de analepsis es una constante de TG1 y se ve claramente en noticias como la número 8 del 8/5 -la vuelta del padre Pagliara de Mozambique- que cumpliría la misma función en relación a la quinta noticia del 14/5 -entrevista en el estudio al religioso- que ya había sido anunciada en la del 8/5.

Así mismo, las crónicas de los corresponsales del Parlamento y del Gobierno realizan a menudo la misma operación, respecto a las noticias de política nacional que le siguen o que a veces introducen los propios cronistas. Por ejemplo, la noticia número 3 del 19/5, en la que el periodista Piovani hace un balance de la crisis de gobierno aludiendo a las opiniones de los partidos que constituirán el objetivo de las noticias siguientes.

Un caso extremo del uso de este procedimiento podría ser la noticia número cuatro del 16/5 de TD1, que, más que una noticia propiamente dicha, constituye el balance de las 16