

La tiranía del narratario en el relato audiovisual de la realidad. Una aproximación narratológica al informativo de televisión

Cristóbal Ruitiña
ESNE-UCJC
ruiinna@gmail.com

Resumen: Apostando por un enfoque claramente narratológico, la presente comunicación explora la naturaleza de un tipo de texto en el que el papel del narratario resulta decisivo. En el discurso analizado es el narratario quien exige al autor. Y no al revés, como sucede más comunmente en los diferentes ámbitos de la ficción. En la comunicación se aprecia hasta qué punto la estrecha vinculación con la realidad del tipo de discurso analizado, característica del periodismo, condiciona los recursos narrativos empleados.

Palabras clave: narrativa, audiovisual, televisión, relato, periodismo, narratología, informativo.

Abstract: Betting for an approach clearly narratological, the present communication explores the nature of a type of text in which the paper of the narratee turns out to be decisive. In the analyzed speech it is the narratee who demands the author. And not upside-down, since it happens more commonly in the different areas of the fiction. In the communication it is estimated up to what point the narrow entail with the reality of the type of analyzed speech, characteristic of the journalism, determines the narrative used resources

Keywords: Narrative, audio-visual, television, statement, journalism, narratology, tv news program.

1. Introducción

¿Se puede analizar un informativo de televisión como si fuese un relato?. La mayor parte de los análisis narratológicos se han centrado en productos de ficción (Cascajosa Virino, 2009) o, como mucho, en aquellos que están en las fronteras de la ficción (Piñera Tarque, 2009), como la autobiografía o el film documental. Sin embargo, algunos autores ya han estudiado la dimensión narrativa de los textos periodísticos (Chillón, 1994). Y otros lo han hecho específicamente con el informativo de televisión (Barroso García, 1991) (Gordillo Rodríguez, 1999). La clave reside en distinguir entre narratología de la expresión y narratología del contenido, tal y como han hecho estudiosos como Gaudreault y Jost (1995) al precisar la naturaleza de su análisis del relato cinematográfico. Y en fijarse en el tipo de pacto narrativo. Aproximaciones narratológicas al audiovisual como la de García Jiménez (1993) parten de la idea de considerar que la estructura de una historia es relativamente independiente de las técnicas que permiten contarla. Y por esta razón siguen resultando de enorme utilidad los análisis que Genette (1998), Greimas (1987) y Todorov (1991) dedicaron a la narratología literaria

En un caso como el analizado, autor y receptor han convenido que lo que se relata es lo que acontece en la realidad. La verosimilitud debe ser máxima. Tanta que el narratario tiende a creer que el autor es el narrador. El hecho de que el material utilizado sea la realidad ¿Tiene consecuencias narratológicas?. ¿Condiciona la estructura narrativa del relato?. Desde luego. Esta circunstancia condiciona los recursos narrativos utilizados. Y los condiciona otorgando una gran importancia al narratario, un concepto al que, por otra parte, y como ha advertido Chatman (1990), los estudios literarios han prestado escasa atención. Al menos, bastante menos que al autor. Y, sin embargo, en el tipo de texto analizado la figura del receptor resulta decisiva. En la parte más historiográfica de la tesis de la que procede esta comunicación se ha puesto de relieve su papel en la gestación del mismo, del informativo de televisión analizado. Pero además de en la larga etapa de sus gestación, su presencia dominante también se nota cuando el relato finalmente se ha puesto en práctica.

2. La esclavitud del narrador

En este tipo de texto es el narratario quien exige al narrador. Y no al revés, como sucede en otros casos. El narrador, por lo tanto, debe hacer frente a una serie de limitaciones. Una de ellas se manifiesta en el uso del relato doble (Gaudreault y Jost, 1995), característico de los textos audiovisuales. La imagen discurre por un cauce y la palabra por otro. En determinados discursos, no sólo de ficción -también puede suceder en retransmisiones deportivas (Cebrián Herreros, 1978)-, la palabra puede ir en un sentido y la imagen en otro. En el tipo de texto que nos ocupa no. El receptor exige que lo que se está relatando con palabras figure también en las imágenes. El narratario no acepta disociaciones.

Tampoco acepta que le hablen únicamente en imágenes. En contra de lo que pudiera parecer a primera vista, en el tipo de texto analizado, por lo general, la palabra tiene

prioridad sobre la imagen. Y la tiene porque contribuye a reducir la incertidumbre. El receptor sólo acepta que la imagen tenga prioridad en casos muy puntuales. El autor se ve obligado a matizar las imágenes con todo tipo de rótulos: imagen del día, localizadores, identificadores. La palabra resulta decisiva. Tanto que un breve silencio puede alterar gravemente el relato. En algunos de los ejemplos analizados se ha podido comprobar cómo el realizador ha cortado un vídeo antes de tiempo porque la irrupción de un silencio demasiado largo le ha llevado a concluir que la noticia ha terminado.

Viene a confirmar esta afirmación la presencia dominante del presentador en este tipo de formato. La del presentador es normalmente la voz narrativa hegemónica. Aunque también aparecen una serie de subnarradores, los llamados redactores, que contribuyen fundamentalmente a cimentar la verosimilitud de la historia. Explica la omnisciencia de la que participa fundamentalmente el narrador. Como sucede en la narrativa fílmica pues, la palabra es acción (García Jiménez, 1993). Y, sin embargo, existe una diferencia importante. En el informativo de televisión no es el diálogo el que monopoliza la retórica, sino el monólogo, entendido como el discurso de un sólo personaje.

Estamos, por otra parte, ante un narrador homodiegético. Está en el interior de la diégesis, del mundo propuesto, no sólo porque se le oye, sino porque, directamente, se le ve. Que se le vea es necesario para fortalecer el citado pacto de verosimilitud. El narratario exige saber quién le está relatando lo que sucede. Y quiere que se lo relate un narrador testigo. Por eso decimos que el narrador del texto estudiado participa de una omnisciencia injerente, que es la propia del narrador testigo. No modifica a su antojo el mundo narrado (no es una omnisciencia editorial), pero sí sabe lo que va a pasar en lo que relata (por lo tanto, tampoco es una omnisciencia neutra). Por eso cuando anuncia algo que, por un fallo técnico, no sucede, debe pedir disculpas. Situaciones como éstas restan credibilidad al relato. El receptor puede pensar que hay alguien por encima del presentador que es el responsable del relato. Y el narrador quiere establecer la máxima confianza posible con el receptor. De ahí, que le relate lo que sucede mirándole a los ojos. Y de ahí también que trate de implicarlo en la narración mediante el uso de deícticos: con un simple gesto, o con alusiones tales como “esto que ven”. En estas alusiones detectamos asimismo las huellas de un narratario.

Al contrario de lo que sucede en el caso de los relatos fílmicos, el peso del narrador es, pues, notable. El hecho de que el narrador sea homodiegético contribuye a concluir que tanto la focalización como la ocularización (Gaudreault y Jost, 1995) son internas, es decir, las propias también del narrador-testigo. Aunque es cierto que el hecho de que el receptor no tenga acceso a la conciencia de los personajes invita a pensar que ambas son externas. Sin embargo, pensamos que esta última circunstancia no es más que una estrategia narrativa. El informativo de televisión pretende sugerir una focalización externa para consolidar el pacto de verosimilitud. Se puede apreciar cuando al final del informativo se ve a los presentadores charlando. Por otra parte, la focalización no es fija, sino variable porque el personaje focal cambia a lo largo del relato. Esto sucede cuando irrumpen los subnarradores. La ocularización es interna: se puede también observar porque, en ocasiones, el presentador nos conduce con la mirada hacia otro subrelato. Vemos lo que él va a ver.

Poco podemos decir del autor en un texto como el analizado. Su éxito reside en su ocultación. Y realmente resulta difícil deducir su existencia de lo que sucede en el relato. Al receptor sólo le es posible intuirlo cuando aparecen fallos técnicos. El tipo de texto analizado resulta eficaz cuando el receptor cree que el responsable de lo que le relatan es el narrador.

De lo analizado en el trabajo del que procede el presente texto, centrado aquél en el informativo de la televisión pública asturiana, sí se pueden extraer una serie de conclusiones acerca del narratario. Si nos fijamos en la tematización (Tuchman, 1983), destaca, desde luego, su condición asturiana. Y si nos atenemos a los recursos narrativos empleados apreciamos en él una escasa memoria, al menos a la hora de recordar todo lo relatado. De ahí la reiterada presencia de redundancias de contenido, de avances, sumarios, resúmenes. Pero por esta misma razón, por la brevedad con la que se le muestran estas redundancias, también se le supone un mínimo conocimiento acerca de los acontecimientos y personajes. A este conocimiento contribuye otro de los rasgos centrales del texto analizado: su serialidad (Lacalle Zalduendo, 1990), es decir, que se emita todos los días a la misma hora. Una característica que, por cierto, lo aleja del cine, pero que lo acerca a las series de ficción. Esta dimensión serial contribuye a explicar la fragmentación (Gordillo Rodríguez, 1999) de este tipo de relato. Y también el tipo de acción resolutive: un final de la historia en la que el narrador remite al informativo del día siguiente.

3. Las limitaciones del espacio-tiempo

Hemos abordado aspectos relacionados con el punto de vista, es decir, el autor, el narrador y el narratario. Detengámonos ahora en el tratamiento del espacio. En este caso el pacto de verosimilitud también resulta decisivo. Su tratamiento aleja este tipo de texto del cinematográfico y del literario en general. Para empezar, en el caso del cine la mimesis espacial no tiene por qué copiar fielmente el lugar de referencia, sólo lo representa. Así, imágenes de un desierto de Australia pueden servir para recrear el escenario de un planeta. El informativo de televisión no puede hacerlo. Por eso, no lo representa, sino que lo captura. Por otra parte, en común tienen que pueden ofrecer la llamada espacialidad sintética (Cebrián Herreros, 1978): una en la que dos o más escenarios son conmutados en una misma unidad de tiempo, recreando así un espacio mental que sólo existe en el momento de la transmisión, el dúplex (Pérez, 2003).

Con todo, existe una espacialidad sintética que sólo es propia de la televisión: aquella en la que opera el tiempo fiel, o dicho de otra manera, el directo (Cebrián Herreros, 1978). En este caso, el receptor puede asomarse a dos espacios a la vez en tiempo presente. Esta posibilidad, la de ofrecer varios escenarios en directo, ayuda también a cimentar el pacto de veracidad. Esto sucede cuando el receptor se asoma a un determinado espacio en tiempo real-real pero también en otras ocasiones. Porque el informativo de televisión, dada su naturaleza de relato en tiempo real, tiene la capacidad de retemporalizar los espacios, de inducir en el receptor la ilusión de que lo que está viendo sucede en presente.

En cuanto al manejo del tiempo, al igual que sucede en el cine, el informativo de televisión también recurre a la sincronía de los acontecimientos. Sin embargo, el cine puede expresarla de varias formas. El tipo de texto analizado, sólo de una, como hemos visto: el dúplex. Con todo, los procedimientos de manipulación temporal más utilizados en el informativo de televisión son los vinculados a la elipsis: tanto la analepsis (el *flashback*) como la prolepsis (el *flashforward*). De hecho, esta última, al contrario de lo que sucede con otro tipo de relatos audiovisuales, es la más frecuente en el tipo de texto analizado. Es la figura retórica a la que remite la utilización de sumarios o *cebos* (Pérez, 2003).

La elipsis, por otra parte, se ejecuta por corte, normalmente con una referencia textual explícita. El resto de técnicas rara vez se utiliza. Se las considera demasiado cinematográficas, es decir, vinculadas a la ficción. Del mismo modo, en el informativo de televisión rara vez se agiliza el tiempo. Pero sí se le ralentiza. Por ejemplo, cuando se quiere ofrecer el rostro de alguien que entra en la cárcel y no es posible que el receptor lo vea por la rapidez con la que camina. En este tipo de casos, para que la comunicación resulte más eficaz, sí es posible manipular el tiempo.

Finalmente, existe un tipo de temporalidad exclusivo de la televisión ya mencionado a la hora de tratar el espacio: el llamado tiempo fiel (Cebrián Herreros, 1978). Sucede cuando, en el medio del informativo, la realización pincha, incrusta, una señal en directo que ofrece una historia que está sucediendo en ese preciso instante. Es muy común hacerlo cuando se produce la rueda de prensa posterior al Consejo de Ministros. Sean cuáles sean las formas de manipulación del tiempo utilizadas, su objetivo es siempre contribuir a la verosimilitud del relato.

4. Otros personajes y fuentes sonoras

Para terminar, nos quedan aquellos personajes que no son ni el narrador ni los subnarradores. Hablamos de aquellos que aparecen en estilo indirecto, pero también en estilo directo, en forma de *total*, que, en la jerga de la televisión, es una declaración (Pérez, 2003). Una de las singularidades que se puede apreciar en los personajes del informativo de televisión es su contribución a las formas dialogales presentes en el texto. Decimos, formas dialogales, porque no se puede hablar propiamente de diálogo. No es un intercambio. Ni la interacción entre presentadores o entre presentadores y subnarradores ni mucho menos entre el resto de personajes. Se trata en realidad de una serie de monólogos (por breves que sean) dispuestos en forma de diálogo. No son soliloquios porque quienes los profieren saben que hay alguien al otro lado.

Por otra parte, de vez en cuando sucede que alguno de estos personajes, que no son ni el narrador-presentador ni los subnarradores-redactores, se dirige directamente al receptor. Normalmente, acostumbra a ser un político. Aunque observable en algunos experimentos literarios, es algo que no resulta usual. Al erigirse en narradores violentan de alguna forma las convenciones del formato. Finalmente, ninguno de los personajes del informativo de televisión tiene en principio dimensión psicológica, pero tampoco aparecen en virtud de su contribución a la acción: en muchos casos es el personaje el que otorga interés a la acción. Una vez más, suele ser el caso de los miembros de la clase política.

Como se ha dicho, en el tipo de texto analizado la palabra ocupa un lugar decisivo. La imagen difícilmente se sostiene por sí sola. Con una excepción, que, además, suele servir para iniciar el informativo y, por lo tanto, para capturar el interés del narratario. Después de la cabecera, el informativo ofrece la imagen de un acontecimiento. De fondo, el narrador explica lo que sucede. Sin embargo, la fuerza de la imagen es suficiente para relatar lo que ha sucedido. En este caso, predomina lo acusmático (García Jiménez, 1993), entendido como el sonido que se percibe sin ver la causa o fuente de donde proviene. Lo acusmático se utiliza a veces para crear una cierta intriga.

Pero hasta cuando llega el final del relato -la acción resolutive- la imagen precisa de muletas, precisa de la música. Para empezar, la música en un informativo de televisión cumple funciones gramaticales. A través de ráfagas, sirve para separar bloques. Pero también dramáticas: predispone al espectador a presenciar un determinado contenido. Le avisa de que, por ejemplo, llegan los deportes. Pero, incluso, y así es como interviene en la acción resolutive, la música tiene funciones *restauradoras*. La música de los segundos finales del informativo presenta sobre todo una dimensión poética. En cualquier caso, está ahí para apoyar las imágenes.

5. Conclusión

La hipótesis inicial de todo el trabajo investigador se concretaba en la siguiente pregunta: ¿Tiene la naturaleza del texto analizado, básicamente periodístico, consecuencias sobre su estructura narrativa?. En la tesis sostengo que sí, que la estrecha vinculación del tipo de discurso estudiado con la realidad propia del periodismo condiciona los recursos narrativos empleados. Fundamentalmente, porque el pacto narrativo otorga un gran poder al narratario. Y esta es, a mi modo de ver, la principal aportación de la investigación desde el punto de vista narratológico: evidenciar la existencia de un tipo de texto en el que el papel del receptor resulta decisivo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARROSO, Jaime (1991): *La producción de la información de actualidad: forma y formato de la noticia*. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 2 Vol.
- CASCAJOSA VIRINO, Concepción (2009): “La investigación sobre narrativa televisiva en España”, en: *Revista Admira On Line*, nº 1, 2009, pp. 86-97. Consultado 05-05-11.
- CHATMAN, Seymour (1990): *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid, Taurus.
- CHILLÓN, Albert. (1999): *La literatura de fets. Els nous periodismes i l'art del reportatge*. Barcelona, Llibres del Índex.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús (1993): *Narrativa audiovisual*. Madrid, Cátedra.

- GAUDREAULT, André y JOST, François (1995): *El relato cinematográfico*. Paidós Comunicación, Barcelona.
- GORDILLO, Inmaculada (1999): *Informativos en Andalucía. Estructuras narrativas del informativo diario en televisión*. Granada, Junta de Andalucía.
- GENETTE, Gérard (1998): *Nuevo discurso del relato*. Madrid, Cátedra.
- GREIMAS, Julien (1987): *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid, Editorial Gredos.
- LACALLE ZALDUENDO, M^a Rosario (1990): *La serialidad en la información televisiva. Los telediarios*. Tesis Doctoral Universidad Autónoma de Barcelona, inédita.
- PÉREZ, Gabriel (2003): *Curso básico de periodismo audiovisual*. Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra.
- PIÑERA TARQUE, Ismael (2009): *Mundos narrativos. Relato literario y relato filmico*. Kassel, Edition Reichenberger.
- TODOROV, Tzvetan (1991): *Los géneros del discurso*. Caracas, Monte Ávila Latinoamericana Editores.
- TUCHMAN, G (1983): *La producción de la noticia. Estudio sobre la construcción de la realidad*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.