



**UNIVERSIDAD DE CHILE**  
**INSTITUTO DE LA COMUNICACIÓN E IMAGEN**  
**Escuela de Periodismo**

**Seminario para optar al grado de Licenciado en Comunicación Social:**

**CONSTRUCCIÓN DEL DISCURSO  
BÉLICO TELEVISIVO:  
IRAK 2003**

**Profesor guía: Rafael del Villar**

**DAVID AZÓCAR BORDONES  
MAURO PASTÉN UBILLO  
DALIA ROJAS ROJAS  
MICHELLE ZARZAR LAVADO**

**SANTIAGO, CHILE,  
2003**

# INDICE

Página

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>1</b>
<b>I. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA</b> .....	<b>4</b>
<b>II. DISEÑO DE INVESTIGACIÓN</b> .....	<b>6</b>
<b>III. CONSIDERACIONES TEÓRICAS</b> .....	<b>7</b>
<b>IV. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS</b> .....	<b>70</b>
<b>V. ANÁLISIS DE DATOS</b> .....	<b>75</b>
<b>5.1 CNN</b> .....	<b>76</b>
5.1.1 Tablas de variables códigos .....	77
5.1.2 Tablas de variables no códigos	142
5.1.3 Reemplazo de la cadena sintagmática segmentada por conjuntos paradigmáticos posibles.	156
5.1.4 Reducción de categorías semánticas en base a una pertenencia de sentido.	186
5.1.5 Inteligibilización de las transformaciones o establecimiento de las oposiciones	188
5.1.6 Establecimiento de la matriz estructural	191
5.1.7 Conclusiones	194
<b>5.2 TV5</b> .....	<b>200</b>
5.2.1 Tablas de variables códigos	201
5.2.2 Tablas de variables no códigos	266
5.2.3 Reemplazo de la cadena sintagmática segmentada por conjuntos paradigmáticos posibles.	278
5.2.4 Reducción de categorías semánticas en base a una pertenencia de sentido.	305
5.2.5 Inteligibilización de las transformaciones o establecimiento de las oposiciones	307
5.2.6 Establecimiento de la matriz estructural	309
5.2.7 Conclusiones	312

<b>5.3</b>	<b>TVN</b>	<b>316</b>
5.3.1	Tablas de variables códigas	317
5.3.2	Tablas de variables no códigas	377
5.3.3	Reemplazo de la cadena sintagmática segmentada por conjuntos paradigmáticos posibles.	386
5.3.4	Reducción de categorías semánticas en base a una pertenencia de sentido.	406
5.3.5	Inteligibilización de las transformaciones o establecimiento de las oposiciones	408
5.3.6	Establecimiento de la matriz estructural	410
5.3.7	Conclusiones	414
<b>VI.</b>	<b>CONCLUSIONES GENERALES</b>	<b>418</b>
<b>VII.</b>	<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>423</b>

# INTRODUCCIÓN

A inicios del año 2003, los ojos del mundo estaban puestos una vez más en el Medio Oriente. Se iniciaba uno de los conflictos con mayor cobertura e impacto periodístico, desde la Guerra del Golfo de 1991, y tenía nuevamente como protagonistas a Estados Unidos, y a uno de los países más ricos del mundo árabe. Se iniciaba así, la llamada Guerra de Irak.

El enfrentamiento adquirió una particular relevancia, puesto que involucró a la nación que detenta el mayor poderío militar y económico del planeta, Estados Unidos, y a su aliado de armas, el Reino Unido, quienes desplegaron en la que es considerada cuna de la civilización, un operativo militar nunca antes visto en la historia de la humanidad.

El gobierno iraquí, liderado hasta ese momento por el cuestionado Saddam Hussein, era acusado por las naciones aliadas de poseer armas químicas y de destrucción masiva, contraviniendo las restricciones que al respecto le había impuesto la Organización de Naciones Unidas. Esta situación fue considerada una preocupante amenaza para la paz mundial y el mundo occidental, pretexto usado por el gobierno estadounidense para que, pese al rechazo generado en la comunidad internacional, y sin la aprobación del Consejo de Seguridad de la ONU, decidiera lanzar el 27 de marzo de 2003 una incontrarrestable ofensiva bélica sobre Irak.

La capital, Bagdad, fue incesantemente bombardeada durante dos semanas por aviones de la coalición anglo-estadounidense, mientras que miles de soldados ocupaban progresivamente todos los rincones de las ciudades iraquíes con el único objetivo de hacer caer al régimen de Hussein. Esta situación, proveyó a los medios de comunicación de espectaculares e inéditas imágenes de la guerra, dándole a los telespectadores la posibilidad de vivir el conflicto desde la comodidad de sus casas.

El mundo horrorizado y asombrado observaba a través de las pantallas de televisión como el gobierno iraquí tambaleaba, y cientos de edificios y objetivos militares

eran hechos polvo por los misiles aliados. El hecho que marcó un nuevo hito en la guerra contra el terrorismo, declarada por la gobernación Bush, luego de los ataques al World Trade Center el 11 septiembre del 2001, también revistió caracteres de inusitada novedad por el papel que jugó el periodismo como mediador casi directo entre lo que acontecía en el campo de batalla y los telespectadores.

Ante la magnitud del conflicto, emprendimos entonces la tarea de observar cómo se vivía la guerra por las pantallas de televisión, sin el propósito de juzgar las acciones de los bandos ni hacer un mero recuento de los hechos. Muy por el contrario, buscamos mediante un serio y elaborado estudio semiológico, analizar la cobertura noticiosa que sobre la guerra realizaron tres importantes cadenas televisivas. El criterio de elección usado fue simple, pues se escogió a las emisoras que en ese período tenían cierto grado de representatividad de algunos de los países involucrados directa e indirectamente en el conflicto: CNN de Estados Unidos, TV5 de Francia y TVN de Chile. Cada una de estas señales de televisión analizó desde su punto de vista uno los acontecimientos, que de una u otra manera les afectaba. Estados Unidos era el principal protagonista del enfrentamiento, mientras que Francia había manifestado públicamente su rechazo a la intervención militar en la zona. Chile en tanto, había jugado un importante rol como miembro no permanente del Consejo de Seguridad de la ONU, intentando equilibrar las distintas posiciones.

El enfrentamiento se convirtió en un hito de sintonía, y millones de personas en todo el mundo, gracias a las transmisiones de los diferentes canales de televisión, pudimos ser testigos directos del imparable avance aliado hacia el corazón de Irak, con la presencia de periodistas “incrustados” en las tropas. Asimismo, también pudimos vivir intensamente los bombardeos sobre Bagdad, a través de las imágenes despachadas por decenas de periodistas, apostados en el corazón de la capital irakí.

El conflicto se trasladó entonces a los medios, los que informaron desde los distintos flancos, y a través de su propio filtro editorial. Además, los canales hicieron un despliegue periodístico considerable, pues en el caso de Chile se enviaron a dos periodistas a la mismísima capital iraquí, siendo el único medio latinoamericano en presenciar el

inicio de las hostilidades desde aquel lugar. Por su parte, CNN realizó una cobertura sin precedentes, mediante corresponsales que viajaban con las mismas tropas al interior de los tanques en busca de la noticia. Mérito que compartieron con otras cadenas estadounidenses como ABC y NBC. Finalmente el canal europeo hizo una cobertura del enfrentamiento, apostando a mostrar no sólo los hechos bélicos, sino también el drama humano que eso conllevaba, visitando y mostrando la realidad de las ciudades asediadas.

Nuestro estudio apunta precisamente a descubrir las lógicas implícitas tras el discurso bélico televisivo de la guerra en Irak. A través de un análisis comparativo de tres noticiarios, intentaremos develar las distintas estructuras que subyacen el tratamiento de las informaciones relativas al conflicto. A partir de un análisis estructural de los telediarios, trataremos de establecer las principales diferencias y similitudes entre las distintas estructuras argumentativas y protocolos descriptivos de la cobertura mediática durante el desarrollo de la guerra y, a través de ello, develar los fantasmas identitarios implícitos en el relato televisual.

## **I. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA**

El objetivo de la investigación es un análisis comparativo de la puesta en imágenes de tres telediarios: CNN en inglés de EE.UU.; TV5, que transmite la señal de Canal 2 de Francia; y TVN de Chile; respecto del tratamiento que éstos realizan la guerra en Irak.

La guerra es un hecho objetivo, un acontecimiento histórico y, a su vez un hecho periodístico. El problema que emerge al estudiar como dicho acontecimiento histórico periodístico es tomado a su cargo en tele medios absolutamente distintos y correspondientes a realidades socioculturales también disímiles.

Es claro que CNN en inglés es portadora implícita (partidaria, adversaria o indecisa) del punto de vista de uno de los actores en juego en el conflicto en Irak, como es EE.UU. Francia, por su parte, se plantea como adversaria a la guerra, dada la posición adoptada por sus autoridades de ese país frente a la guerra, por lo que se constituye como otro de los actores implicados en el contexto bélico.

Todos ellos están insertos en realidades socioculturales y políticas diversas y, por tanto, recibe demandas propias de las diferentes realidades en las que se encuentran inmersas.

En un mundo globalizado donde una gran cantidad de consumidores tiene acceso a disímiles medios, la descripción de la forma de tratamiento visual de cada uno de estos noticieros y de sus diferencias nos permitirá entender las diferentes vías de construcción de realidades y las relaciones complejas de una cultura global de la imagen.

Con el objetivo general expuesto, debemos definir ahora los objetivos específicos de esta investigación:

1.- Descripción semiótica de las formas de argumentación televisual respecto al conflicto bélico en Irak en los tres noticieros antes señalados, lo que implica el estudio de los procesos cognitivos manifestados en ellos: datos/conceptos, fragmentación/totalidad, presuposición/exposición.

2.- Descripción semiótica de las estrategias persuasivas televisivas implicadas en los telediarios a analizar, esto es, la posición que asume el canal respecto a la enunciación (identificación): partidario, adversario, indeciso, otros, etc.

3.- Descripción de las formas de implicar al usuario desde el punto de vista de la identificación imaginario/simbólica presupuestada y manifestada a través del tratamiento de los códigos implicados por los medios audiovisuales: código de organización de la imagen, código narrativo, código cromático y código sonoro.

4.- Análisis comparativo de las descripciones anteriores con el objetivo de diagnosticar y diferenciar los tres telediarios respecto a los tres puntos anteriores.



## **II. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN**

Se describirá cada una de las propuestas de los telediarios respecto a la guerra en Irak, según los objetivos anteriormente señalados, para lo cual se analizará un telediario de cada canal correspondiente a la misma fecha en que se cumple exactamente un mes desde el inicio del conflicto, día que coincide con la última aparición pública de Saddam Hussein (4 de abril de 2002).

En base a esto, se construirá un modelo interpretativo del telediario el cual será validado por el procedimiento semiótico de la saturación, que corresponde a examinar si éste es efectivo para los casos dejados sin analizar. Una vez construidos los modelos interpretativos de cada uno de los telediarios, se procederá al estudio comparativo de éstos.

La unidad de análisis corresponderá a los distintos tipos de notas que componen los noticieros.

#### IV. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

El texto escrito por Rafael del Villar “*Trayectos comparativos en semiótica literaria: la complementariedad de Levi-Strauss, Petitot-Cocorda, y Kristeva en la inteligibilización del universo semántico y pulsional*” explica y compara la metodología de Levi-Strauss y Kristeva para analizar un texto cultural. Ambos utilizan en su estudio la idea o finalidad de aprehender al sujeto generador que inconscientemente se expresa a través de éste. Pero, escribe del Villar, los supuestos de ambos son antagónicos.

Kristeva pretenderá reconstruir la producción o generación de los sistemas de significación, más allá de la visión de que todo posee una racionalidad. Para ella, la cultura no es formalizable por la lógica aristotélica, ni legible como fantasma o satisfacción alucinatoria del deseo; ella se singulariza por ser goce, pulsión y expresión del soma: música al mismo tiempo que sentido.

Lévi-Strauss, por su parte, pone en acto una isotopía semántica acerca de la lógica de las cualidades sensibles, la raciocinio de los mitos, las categorías de pensamiento, las categorías del espíritu, el pensamiento objetivado, etc. Esto es la antítesis de una postura teórica que pretende develar el no-ver de una cultura “logocéntrica”.

Kristeva analiza la narratividad, el universo semántico y el espacio pulsional y Lévi-Strauss sólo el universo semántico.

Si Lévi-Strauss no considera lo pulsional, el mérito de Kristeva ha sido hacernos ver cómo opera aquello que no-vemos, pero sin embargo, carece de una metodología específica de análisis al respecto. La metodología estaba implícita en Lévi-Strauss. De allí, la complementariedad entre Lévi-Strauss y Kristeva para la inteligibilización del universo semántico y pulsional.

Petitot-Cocorda desarrolla también una isotopía semántica que niega el mirar los textos culturales desde una perspectiva logocéntrica: los modelos morfodinámicos de la

cultura sitúan las categorías del sistema a través de una geometría topológica, que debe detectar las oposiciones del sistema, pero, a su vez, los espacios de un sistema a otro: los puntos catastróficos del sistema. Éste no se autorregula en su cierre operacional; sino que incluye la contradicción: el espacio donde el desarrollo de un subconjunto puede implicar el establecimiento de su inverso. Detectar así, los espacios de catástrofe del sistema, es la tarea de los modelos de morfogénesis. Se trata de describir un sistema opositivo, y cuando dichas oposiciones generan un espacio de contradicción, de antítesis, donde un polo reenvía al otro.

De allí, la complementariedad entre Lévi-Strauss y Petitot-Cocorda para encarar la descripción de los procesos que hablan a través del sujeto.

Lévi-Strauss aporta la formalización de los sistemas opositivos en su matriz estructural, Petitot-Cocorda (a partir de René Thom) la detección de cuando los espacios oponibles se constituyen en un espacio catastrófico, más allá de los principios epistémicos diferentes que rigen ambas isotopías semánticas subyacentes.

Debido a la complementariedad de los tres autores citados por del Villar es que tomamos esencialmente este modelo para llevar a cabo nuestro trabajo.

Como se ha señalado en un comienzo, este es un análisis comparativo de tres modelos informativos audiovisuales. Para el análisis de los noticieros se tomó el modelo de análisis de los mitos planteado por Levi-Strauss. Pero, además se construyó otro modelo de protocolo, en que se incluyeron categorías que no estaban consideradas por el análisis de los mitos.

La metodología estructural de Levi-Strauss para el análisis de un texto, propone la segmentación de éste en distintas lexis, o fragmentos, los cuales deben ser estudiados sin aislarlos su contexto o de sus condiciones de producción. Esto es, en el caso de un telediario, tomar en cuenta los criterios de edición que implica manipular y reorganizar un texto informativo audiovisual.

A partir del análisis de cada uno de las unidades seleccionadas, se establecen sintetizaciones a través de categorías semánticas posibles para después, a través de un análisis paradigmático (establecimiento de columnas por medio del análisis de sus transformaciones), constituir el paralelismo o estructura fundamental. La idea es hacer un análisis en profundidad para luego ver si la estructura básica apprehendida se da en los otros textos, lo que Greimas denomina saturación.

Considerando que el texto de análisis es el noticiero, cada uno de estos fue dividido en varias lexis, correspondientes a las distintas notas informativas relacionadas con la guerra en Irak. Cada una de estas fue analizada según las categorías deducidas de la teoría de los códigos, propuesta por Rafael del Villar.

Estas fueron aplicadas al modelo del método estructuralista ideado por Levi Strauss que dicen relación con la organización de la imagen, el código narrativo, código cromático y el código sonoro.

Pero como este modelo deja fuera otros aspectos del mensaje televisivo, fue necesario construir otro modelo de protocolo complementario basado en los criterios de presencia/ausencia. Esto, para poder estudiar la argumentación, articulación, y la manifestación del texto audiovisual.

Así, la manifestación del texto se analizó según la presencia de los conceptos de presuposición/exposición. La categoría argumentativa, bajo los términos de dato y concepto. Y la articulación de la nota informativa según si era en base a fragmento o totalidad.

Para construir la identificación del noticiero frente a la guerra, nos basamos en parte de la teoría del discurso político desarrollado por Eliseo Verón y construimos las posiciones bajo las cuales se construye el discurso bélico. Estas son: partidario, adversario, indeciso y tercera persona.

De esta forma logramos un análisis acabado del mensaje en sus distintas dimensiones.

Por medio de la saturación analizamos las distintas emisiones de cada canal, comprobando la reiteración del modelo.

Luego, analizamos los datos obtenidos descomponiendo y creando distintas categorías de sentido que fueron reducidas según su reiteración en el análisis.

Después se constituyeron todas las correspondencias de oposiciones y parecidos entre cada una de las distintas categorías, estableciendo las transformaciones que darán origen a una matriz estructural, que tiene por objetivo aprehender las estructuras fundamentales del texto.

Esta estructura, indica Levi-Strauss, es una ordenación de tipo repetitivo donde una categoría reenvía a la otra, y reedita bajo una expresión diferente, una misma estructura común.

La constitución de la matriz, busca una estructura profunda que expresa las transformaciones, el orden del orden, el sistema opositivo organizador de las oposiciones establecidas en las transformaciones correlacionadas.

El análisis hecho por cada canal dará origen a una conclusión preliminar, es decir al ordenamiento fundamental bajo el cual se organizan las oposiciones de las categoría de sentido obtenidas del análisis de cada lexis de un noticiero.

Finalmente el acto de reducción- oposición, nos dará como resultado la conclusión final, cuando comparemos las estructuras primarias de construcción de mensajes audiovisuales de cada medio de comunicación.

## IV. CONSIDERACIONES TEÓRICAS

### 3.1. CONTEXTO

La información y el poder es una constante en el mundo en que vivimos. En esta era, el periodismo está situado en las esferas y la cadena del poder. En una guerra, la información es un frente más de combate. Un antiguo adagio señala que la primera víctima de una guerra es la verdad. Pero es bien sabido que la ésta no es absoluta ni única, razón por la cual la idea objetividad se presenta como una ilusión casi imposible de alcanzar. Esto, porque la manipulación televisiva es la base de un noticiero. Ésta implica recalcar ciertos aspectos y seleccionar información relevante. Pero ¿en base a qué se organiza una estrategia comunicativa?

El contrato entre el emisor y el receptor es un lazo que anuda al programa televisivo, en este caso, al noticiero, con su público. El emisor trata de actuar frente al espectador y a su vez, el telespectador, quien otorga la sintonía y define la programación de determinada estación televisiva. Entre uno y otro existe una dependencia y retroalimentación continua y constante. Como señala Verón “ *El texto contiene en efecto una imagen de aquel que habla y que muestra, al igual que una imagen de aquel que escucha y mira y, por lo tanto, dibuja una relación entre ambos*”<sup>1</sup> por ende es importante mencionar el contexto político en el que se sitúa cada canal, pues puede ser el reflejo de su sociedad.

Además, cada despliegue contenido en los tres formatos motivo de nuestro estudio, es, en cierto modo, actante de la guerra. Pertenecen a distintos países con inmersos en diferentes contextos políticos, en el marco de los cuales, los dispositivos informativos de cada canal podrían, en términos relativos influir en determinada forma o estrategia discursiva, involucrar en mayor o menor medida la posición de un canal.

---

<sup>1</sup> JOST, François. 2001. *El género televisual del contrato a la promesa*. Traducción de Jaime Cordero. Revista de Cine N°2. Editorial Facultad de Artes, Universidad de Chile. Pág. 43.

A continuación, detallaremos las circunstancias y el contexto en que se enmarcan cada una de las cadenas televisivas sujetas a análisis, además de otorgar un perfil de cada uno de ellos de cara al conflicto, considerando tanto el aspecto social, como el político, en relación a la posición adoptada por los países a los pertenecen respecto de la guerra en Irak.

### **3.1.1 CNN**

CNN forma parte del mayor conglomerado de medios del mundo: AOL Time Warner, que también es dueño de los canales de cable HBO, TNT, Cartoon Network, la compañía Warner BROS., la discográfica Warner, revistas como *Time*, *People*, *Fortune* y *Sport Illustrated*, además de los servicios de Internet de CompuServe y el navegador Netscape.

Cable News Network, (Red de Noticias de Cable) es la principal cadena de noticias de transmisión pagada de Estados Unidos y una de las más importantes a nivel mundial. Está enfocada fundamentalmente a la entrega de noticias. Transmite las 24 horas del día, durante los 365 días del año y tiene a su haber más de cinco subcadenas, que transmiten en 5 diferentes idiomas (español, alemán, coreano, árabe y japonés); cada una con programación independiente. Además, tiene dos señales en inglés: la red dedicada a las informaciones de Estados Unidos y una señal internacional que es un misceláneo de todas las señales anteriores. Es en esta última en la cual hemos basado nuestro estudio.

Esta no es la primera guerra de CNN en Medio Oriente. En 1991, año en que tuvo lugar la primera guerra del Golfo Pérsico entre Estados Unidos e Irak, la cadena televisiva fue acusada de tener nexos con Saddam Hussein, pues sus corresponsales en Bagdad fueron los únicos autorizados a quedarse en el país árabe.

Tal como ocurrió en esa primera ocasión, Estados Unidos, país en el que tiene su sede, es uno de los protagonistas de la guerra. Por lo tanto, podemos decir que el canal es parte importante del conflicto y actor político de gran influencia, toda vez que se alinea con la posición de liderazgo que asume el gobierno estadounidense.



De hecho, fue el ejército del país del norte el que invadiera Irak el 17 de marzo del 2003, en el marco de la “guerra contra el terrorismo”, proclamada tras los ataques a las Torres Gemelas, perpetrados por la red internacional Al Qaeda y su líder, Osama Ben Laden.

La acción militar no fue apoyada por la Naciones Unidas, siendo considerada como una acción unilateral por parte del presidente George W. Bush, tomada sin el consentimiento de la comunidad internacional. Sólo contó con el explícito apoyo del Presidente de la República de España, José María Aznar y el primer ministro inglés, Tony Blair.

El cuestionamiento a la acción bélica se debió a la falta de pruebas respecto a la existencia de armamento de destrucción masiva, que supuestamente poseía el régimen iraquí. Situación que jamás se ha comprobado y que fue la razón expuesta para llevar a cabo atacar Irak. Estados Unidos realizó un intenso lobby en el marco del Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas, para convencer a los países miembros de la necesidad de los ataques, so pretexto de que el régimen de Hussein, ponía en riesgo la existencia de la nación.

Sin embargo, no es el primer enfrentamiento armado que se desata en el marco de la guerra antiterrorista. Ya el 7 de octubre de 2001 comenzaba la campaña “libertad duradera” con los primeros ataques estadounidenses y británicos contra Afganistán y el terrorismo internacional. Hasta el momento no se ha encontrado al prófugo líder talibán. Guerra, que también tuvo como principal fuente informativa a la cadena norteamericana.

### **3.1.2 TVN**

Es la señal chilena de propiedad estatal. Su rol más importante en la guerra fue quizá, tener al único equipo de periodistas en la capital iraquí (Bagdad) en el momento en

que se inician los ataques. Desde los primeros bombardeos, TVN se convirtió en el reflejo permanente de mostrar la guerra “con ojos de chileno”.

El contexto político de Chile en el tiempo previo y durante los ataques a Irak es especial, pues Chile se encontraba en plena negociación de un Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos.

Aún así, el gobierno chileno no apoyó de manera irrestricta la decisión unilateral del gobierno de Bush de atacar a Irak, sin la aprobación del Consejo de Seguridad de la ONU.

La situación era particular y delicada, pues además del Tratado con Estados Unidos, Chile negociaba un acuerdo económico con la Unión Europea y era miembro no permanente del Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas, con derecho a voto en las resoluciones que decían relación con un eventual ataque multinacional bajo el alero de la ONU a Irak. La postura política de Chile frente a la votación fue de indecisión y ambivalencia, sin llegar a esgrimir nunca una postura taxativa frente al inminente conflicto. La acción más categórica al respecto, fue la petición de un retraso en la decisión de atacar, hasta ver los informes de los expertos que realizaban un peritaje en las distintas bases y laboratorios iraquíes en búsqueda de armas químicas. Debido a la falta de apoyo a la guerra manifestada por nuestro país en el seno de la organización multilateral, se temió un retroceso en las negociaciones y posterior firma de los acuerdos.

Con respecto a la situación interna, las encuestas y la opinión pública, reflejaban que la población se encontraba en contra de un accionar bélico de parte de Estados Unidos en Medio Oriente.

En términos de población, cabe señalar que Chile es la nación que posee el mayor número de población inmigrante palestina en el mundo. Nación que en la primera Guerra del Golfo apoyó abiertamente al régimen de Saddam Hussein y su causa, pero que lamentó los actos terroristas del 11 de septiembre de 2001 en el World Trade Center.

### 3.1.3 TV5

Se trata de la más importante cadena francófona del mundo. Su impronta es nutrir al telespectador de su diversidad y pluralismo, a través de los distintos posicionamientos editoriales que incluye, dado que agrupa a 10 cadenas de habla francesa (cinco galas, dos canadienses, una sueca y una belga), por lo que podríamos decir que TV5, más que productora de contenido, es un canal contenedor.

Con una programación construida alrededor de la información, TV5 ha sabido adaptar su difusión mundial por una declinación de ocho señales específicas a cada continente, considerando los husos horarios y las sensibilidades de los públicos.

Más de 135 millones de hogares pueden recibir la señal de TV5, ya sea por cable o vía satélite, 24 horas al día. En más de 165 países, llega a 11 millones de espectadores todos los días, lo que la convierte en una de las tres cadenas más grandes del mundo, junto a MTV y la CNN.

Desde un primer momento, Francia declaró una férrea opositora de la guerra, al igual que Alemania. Tal vez, la causa principal haya sido de carácter económico, debido a una serie de acuerdos entre el régimen iraquí de Hussein y la nación gala. La posición del gobierno francés fue de abierto rechazo a un enfrentamiento que comprometiera la acción de los cascos azules de la ONU en territorio iraquí. En el marco del Consejo de Seguridad, se manifestó contraria a las acciones pretendidas por el gobierno de Estados Unidos, lo que le valió la crítica y trato peyorativo de parte de la Casa Blanca, quien se refirió tanto a Francia como a Alemania como la “Vieja Europa”, dada su postura anti-belicista.

Cabe recordar, que en el período de colonización, Francia tomó posesión de una gran cantidad de territorios árabes. Tras el proceso descolonizador, se han producido crecientes olas migratorias de árabes a esa nación, provenientes del norte de África o de Oriente Próximo, quienes se han adaptado a la sociedad francesa. De los tres países a los que pertenecen las distintas empresas periodísticas, Francia es quien posee la mayor

cantidad de habitantes árabes y musulmanes en su territorio, con los que tiene un nexo histórico, lo que podría influir de alguna manera en el tipo de cobertura que realicen respecto a la guerra.

Como vemos, cada canal en estudio se relaciona de una manera distinta con el conflicto bélico, dado que se encuentran imbuidos en sociedades y contextos socio-político-culturales disímiles los que, presumiblemente, podrían influir en el tratamiento informativo que éstos hagan de la contienda en Irak.

Teniendo como base el contexto que enmarca nuestro objeto de análisis, corresponde delimitar los conceptos teóricos definidos en la formulación del problema y, a su vez, sintetizar los saberes adquiridos respecto a los modos de operación del telediario como discurso cultural.

### **3.2.- TELEVISIÓN Y GÉNERO: LA PROMESA**

Los géneros televisivos se definen en términos del cruce de lógicas diversas, donde cada actor de la comunicación persigue intereses propios. En este sentido, lo que corresponde precisar es cómo se articulan dichas voluntades en términos de proposición y recepción de los mensajes televisivos.

La idea que recoge mayor aceptación al interior de las ciencias del texto, cualquiera sea la naturaleza de éste respecto a este punto es, sin lugar a dudas, la de “contrato” o “pacto”. Sin embargo, esto no quiere decir que sea la única.

François Jost es un ejemplo de ello. Convencido que ambos conceptos corresponden a una herencia mal adquirida de la teoría literaria, señala que no constituyen la vía más adecuada para caracterizar dicha operación. Para Jost la idea de pacto *“caracteriza menos la manera que tiene el canal de dirigirse a los telespectadores vía género (por ejemplo, informativo), que, de manera más general, una función de la televisión en la sociedad,*

*cuyos desarrollos más recientes contribuirían a refundar un contrato social de delicuescencia”<sup>2</sup>*

Si bien los teóricos contractualistas sugieren la idea de pacto en términos de “nudo” entre los programas y el público, no precisan el tipo de vínculo que se establece entre ellos. Es precisamente a este vacío teórico al que apela Jost para fundar su teoría de la promesa.

El semiólogo francés sostiene que, para leer un texto ficcional, el lector debe suspender su incredulidad ante él, lo que no implicaría necesariamente el establecimiento de un contrato o pacto para ello. Para Jost bastará con considerar que se trata de *“un saber que hemos aprendido, lo que no supone el establecimiento de una convención entre dos instancias”<sup>3</sup>*. Es en este sentido, se puede aceptar como cierto, que esperamos que las noticias nos hablen del mundo real, sin tener que someter esta constatación a un contrato de credibilidad ni a otro de captación, que reducirían la comunicación televisiva al interés de una sola de las partes: *“el espectador no pide a las informaciones que sean creíbles; sino verdaderas”<sup>4</sup>*.

Debemos entender que en los géneros se entrecruzan diversas lógicas, dado fundamentalmente a que cada actor de la comunicación persigue intereses distintos. En este sentido, si se quiere caracterizar la relación que tiene el espectador con los distintos géneros, es necesario distinguir dos operaciones: (1) la definición del género como tal, que es relativamente consensual, porque *condensa todo un conocimiento acumulado* y en un sentido, institucionalizado; y (2) una “etiquetación” de un programa particular, al que se le caracteriza de acuerdo a la calificación que hagamos de él. En este caso, se cruzan diversas lógicas en las que hay que considerar que el principio de pertinencia que los mueve diverge, al igual que los intereses y objetivos.

Los géneros son en el fondo, las categorías que nos ayudan a orientarnos en la diversidad de documentos y textos audiovisuales existentes. Implica que el espectador ya

---

<sup>2</sup> JOST, François. 2001. *El género televisual del contrato a la promesa*. Traducción de Jaime Cordero. Revista de Cine, N°1, pág. 42.

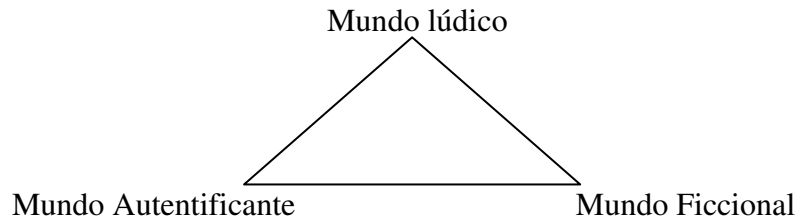
<sup>3</sup> Op cit, pág 47.

tenga ciertos conocimientos que le hagan distinguir, por ejemplo, que en el género informativo no encontrará imágenes de ciencia ficción; saberes que son independientes del rótulo que se les atribuya. Cada género entonces, es en sí una promesa, cuya esencia depende, en primer lugar, del modo de enunciación que en ella se ocupe. De esta manera, Jost distingue tres modos de enunciación:

- a) **Autentificante:** Adopta las reglas de la confirmación, en términos de buscar la verdad en las imágenes y sonidos que nos muestran, como portadores de manifestaciones de nuestro mundo. En este modo se encuentra el caso particular del telediario, donde junto a tener como modo de difusión el tiempo real o “directo”, responde a la verdad de las imágenes, como medio de atestiguar la autenticidad de los acontecimientos. Así, el noticiario, en tanto enuncia de manera “autentificante” su contenido, promete al telespectador que lo que en él se muestra es verídico y forma parte de la realidad. Jost prefiere éste término antes que el de “informativo”, pues constituye una expresión más genérica que, no sólo designa a aquéllos formatos televisivos que dan cuenta de la actualidad noticiosa, sino que engloba a todos los programas que tienen relación con un discurso “real”, que definimos en el eje verdadero-falso.
- b) **Ficticio:** En este tipo de enunciación, la verdad del discurso es juzgada en términos de la coherencia del mundo creado, cuya recepción está condicionada al parecer de del telespectador.
- c) **Lúdico:** Es un modo intermedio, en la medida en que la realidad puede desempeñar allí un papel (como en el modo autentificante), pero en la medida también en que funciona con reglas autónomas, donde sólo el respeto importa. En este sentido, la manera de avanzar en el juego obedece a sus propias leyes a las que los participantes deben conformarse.

---

<sup>4</sup> Op Cit, Pág. 47.



Estos tres grandes modos de enunciación estructuran la pluralidad de los géneros televisuales: telefilme, teleserie, serie, variedades, magazine, noticiario, reportajes, etc. El telespectador, dotado de una idoneidad genérica, asocia a cada uno de ellos una promesa global distinta, que le permite construir la relación de la emisión con el mundo, y determinar hasta qué punto están relacionados con uno u otro modo de enunciación.

Luego, el telediario como forma de funcionamiento cultural implica una promesa de género, que adscribe al modo autentificante descrito por Jost, lo que implica de suyo un compromiso de realidad con su público.

Por otra parte, en noticiario involucra una forma de producción de contenido específica, que es pertinente abordar, pues dicho concepto describe los ejes de toda producción audiovisual informativa, independiente de los objetivos que persiga cada una.

### **3.3.- PRODUCCIÓN TELEVISIVA: EL ARTE DE MANIPULAR**

Para comprender los distintos elementos que le dan cuerpo a la presente investigación, comenzaremos por explicar el funcionamiento del dispositivo que aloja nuestro objeto de estudio: el noticiario. Para esto, tomaremos las ideas desarrolladas por Lorenzo Vilches, respecto a los distintos componentes y modos de funcionamiento de los mecanismos que participan en la producción y emisión de un telediario.

Un noticiario es, en esencia, una representación fragmentaria. Esto, partiendo de la base de que sus fuentes esenciales corresponden a notas o imágenes sacadas de agencias,

que a su vez fueron elaboradas en base a otros componentes. Un verdadero “*collage que se actualiza diariamente en una constante sin fin, y posee una magnitud temporal difícil de verificar*”<sup>5</sup> como lo definiera Vilches.

Éste es el resultado final de un complejo proceso selectivo, que implica indefectiblemente cierto grado parcialidad, dado que toda elección conlleva, en alguna medida, la discriminación de ciertas informaciones. Cada noticiario pone el acento en distintos aspectos de la noticia de acuerdo a una serie de factores, comenzando por la línea editorial del medio, la selección estética de las tomas por parte del camarógrafo, la jerarquización que hace el periodista de los datos, etc.

La televisión no es una ventana al mundo, no nos presenta la realidad misma, sino que una re- presentación de ésta desde una óptica particular, a través un texto audiovisual. En este formato, la continuidad y la secuencia de los acontecimientos completa pierden relevancia, lo que importa no es el sentido de continuidad que el espectador tiene frente a la pantalla del televisor, éste ve una serie de fragmentos recortados de una noticia previa o de una guerra, pero no la guerra. Lo que interesa es la historia que la pantalla muestra; que ésta sea comprensible, coherente y que no carezca de los elementos de la mejor película. Así, cuando un individuo ve la guerra en televisión, lo que ve es un relato construido en base a fragmentos basado de la realidad, a la que los profesionales le imprimen un hilo conductor gracias a la edición.

En un noticiero el tiempo real sobra y también la realidad temporal, considerando que en treinta minutos se narra lo que ha sucedido en el mundo durante 24 horas.

Un partido de fútbol dura 90 minutos, pero en televisión bastan 5 para contarlos. Así, la imagen televisiva crea la realidad a través de su propia mirada textual, donde imagen y palabra se hayan interrelacionadas.

---

<sup>5</sup> VILCHES, Lorenzo.1989. *La manipulación televisiva*. Editorial Paidós, Barcelona, España, pág. 13.



Los micrófonos y las cámaras no dan cuenta de la realidad como es, sino que la representa mediante una serie de selecciones y omisiones basadas en los criterios de cada uno de los integrantes de la cadena periodística, desde el reportero hasta el editor. Humberto Eco señala que el saber que un acontecimiento será televisado incide en la preparación del mismo y las cámaras pueden influir en el desarrollo de los hechos. A esto se suma que hay eventos producidos especialmente para la televisión, como las conferencias de prensa y los ataques terroristas. En estos casos, las cámaras no son tan libres de captar a su antojo tal o cual escena, pues están obligadas a grabar dichos acontecimientos. Aquí, la construcción semiótica de la información aparece como previa a la grabación; una puesta en escena pretelevisiva, con un discurso presupuesto.

Así, la manipulación televisiva resulta ser anterior a la actividad de las cámaras: la realidad ha sido preparada por terceros, y a la vez será objeto de un segundo nivel de manipulación al momento de editarla. De allí que en estos casos, si la TV resulta ser objeto de manipulación, la realidad lo es por partida doble. Ante este panorama, la información sería como la gran muralla china, porque nadie sabe donde empieza y donde termina la intervención televisiva y la social., como apunta Vilches.

Ahora bien, para llevar a cabo la manipulación televisiva, se requiere de cierta técnica, en la cual, nos centraremos en los próximos apartados.

### **3.3.1. Estrategia de comunicación**

La estrategia de comunicación de un noticiero se basa en el intercambio informativo. Si el objetivo de la función informativa es la transmisión de un conocimiento, su estrategia se encuentra relacionada con el plano de la acción: saber y hacer; hacer - saber. La estrategia de la información televisual consiste en la puesta en escena del discurso informativo y de las tres estructuras informativas:

- a) El programa y su ubicación en la parrilla programática.
- b) La construcción de los valores informativos

c) Instalación de los sujetos de la información.

En el caso del informativo, se puede hablar de un medio de manipulación, pues un enunciador emisor ejerce una acción sobre los telespectadores para que sean capaces de inteligibilizar cognitivamente determinado programa. De esta manera, podemos decir que el telediario, se programa a sí mismo y hace lo propio con el telespectador.

La “estrategia de manipulación” es, entonces, una comunicación destinada a hacer-saber, donde el manipulador impulsa a su contraparte hacia la posición que le es presentada, exhortándolo a aceptar el contrato propuesto. Es en este sentido que se diferencia de la estrategia de la información, la que explicaremos en las siguientes líneas.

La información como un hacer cognitivo está construida bajo el alero de distintos factores: producción, manipulación, organización y recepción del saber contenido en la información. A diferencia de la estrategia de manipulación, su objetivo es persuadir en un acto interpretativo de la información. Lo que ambas tienen en común es el manejo de la información, en el sentido que, para lograr un fin u otro, es necesario trabajar con la noticia. En una palabra, manipularla.

En el acto de comunicar Jacobson identificó 6 factores: destinador, destinatario, código, mensaje, contexto y contacto. A los anteriores, Vilches agrega el observador, que no participa de la comunicación como un ente pasivo, sino que constituye un actor instalado por el enunciador y provisto de un “hipersaber”, cuya tarea es la observación delegada y hacer saber su observación. El periodista es el encargado de contar y mostrar su percepción. Sin él, la relación entre la estrategia del programa y la recepción no se completa; es él quien manipula la información para darla a conocer al telespectador.

### **3.3.2. El texto manipulado**

La manipulación televisiva de la información dice relación con el ajustarse a un espacio limitado y generalmente estrecho. El soporte tecnológico de la TV hace que el

tiempo para informar sea en esencia breve. Por ello, dentro de todos los procesos de transformación que se sitúan al interior de la estrategia., la primera operación que presenta para paliar con esta limitante es la selección.

Manipular en términos de táctica comunicativa, quiere decir alterar la estructura y el significado de una información, pero no implica cambiar su sentido original.

La selección de los fragmentos de información que serán utilizados en la estructuración de la nota, reenvía a una estructura mental que procesa el material que se tiene. Paralelamente, se focalizan los aspectos considerados relevantes, para luego reordenar la información, modificando prioridades y funciones originales. *“El injerto informativo es un cirugía estética o embellecimiento, para no rechazar al nuevo órgano. Un montaje es un collage y el montaje es más arduo cuando menos se desee alterar el sentido original”*<sup>6</sup> explica Vilches.

Escribir un texto en televisión es “reescribir”, no sólo en términos literarios, sino también audiovisuales. Es reorganizar la imagen y el texto. Pero no es una vil manipulación mal intencionada. Tampoco aspira a entregar una visión objetiva de los hechos. El motor del trabajo periodístico televisivo no es la pasión por el sentido, sino el manejo de la información. Sólo que el telespectador ve el sentido; el efecto de la manipulación.

La televisión se apropia de la palabra y de la imagen ajena. La aplica a un determinado contexto y termina diciendo algo diferente, cambiando su sentido original. El objeto o la palabra modifican su significación según la fuerza de quién se las apropia, asumiendo tantos sentidos, como fuerzas existentes. El sentido de la información televisiva es el producto de una correlación de fuerzas en juego, constituyendo parte de un discurso de poder implícito en ella.

---

<sup>6</sup> VILCHES, Lorenzo.1989. *La manipulación televisiva*. Editorial Paidós. Barcelona. España. Pág. 23.

El redactor es lector y autor a la vez, recorta y recompone recontextualizando. Vacía de contenido y de sentido, incorpora información de un texto en otro y lo vuelve a llenar, sabiendo que una sola imagen o palabra puede cambiar el contexto de una información.

Existen distintos tipos de manipulación informativa. Éstas pueden ir desde una reorganización del texto, sin alteración de sentido, pasando por el énfasis dado por la reiteración en la selección y llegar hasta la más absoluta censura; dependiendo de la estrategia de comunicación.

### **3.3.3. El espacio temporal en televisión**

La acelerada vida moderna llama a la inmediatez. Así, la información en la TV es una guerra donde este factor es primordial, desatándose una carrera en torno a lo instantáneo. Es el reino del “vivo y en directo”, a tal punto que el acontecimiento pasa a un segundo plano, importando más el ritmo del relato que la noticia misma. Las nuevas tecnologías han permitido la automatización de la información y con ello la simulación del feedback y la interactividad. La televisión y todo su soporte técnico abren las puertas a la exhibición de la producción delante del telespectador. También se puede hacer una simulación de instantaneidad, como en el caso del uso las imágenes utilizadas en oportunidades anteriores, dentro de una nota o reportaje informativo presente.

El juego entre los distintos tiempos y la forma en que éstos se manipulan pueden convertir un espacio de ficción en uno de información.

En un noticiero están en juego tres tiempos distintos:

- el tiempo en que un suceso ocurre
- el tiempo en que es grabado para ser emitido
- y el tiempo en que es emitido y por ende, visto por el telespectador

Cuando estos tres tiempos corresponden a un mismo momento, estamos hablando del “vivo y en directo”.

Utilizando la instantaneidad para producir una mayor interacción del telespectador con el acontecimiento y con el ritmo del texto televisivo, el “vivo y en directo” ha instituido un verdadero imperio del presente en la televisión actual. Una realidad que, para algunos aparece como una antimemoria, pues refuerza el carácter efímero de los acontecimientos.

La forma en que se manipula el tiempo en televisión, convierte a este medio en un simulador de tiempo real, donde incluso el pasado se utiliza para representar el aquí y ahora. Esta es la función de las imágenes de archivo. Convertirse en presente cada vez que son exhibidas para “rellenar “una nota informativa.

Así, la televisión y todos sus componentes son susceptibles de ser manipulados -y de hecho esa es la idea-, para entregar día a día un noticiero que apunta a distintas características; veracidad, objetividad, instantaneidad, contenidos, etc. que satisfaga la demanda del telespectador ávido de un texto continuo, de una historia sin principio, y sin final.

De todo lo anterior podemos colegir que todo telediario es, en sí mismo, una manipulación, pues refiere siempre a un relato construido a partir de fragmentos, seleccionados de acuerdo a los criterios editoriales de cada cadena televisiva. El noticiero no muestra jamás la totalidad del acontecimiento, sino que nos presenta una síntesis, lo que ya denota una narración presupuesta.

Ahora bien, teniendo claro que todo telediario argumenta un texto audiovisual, se vuelve indispensable describir dicha forma de funcionamiento. Dicho modo, posee múltiples posibilidades de construcción, de las cuales nos remitiremos a las tres puestas en práctica por los canales en estudio.

Lo anterior, se relaciona directamente con lo que se denomina “posicionamiento” de cada telediario, es decir, su imagen distintiva. De allí que la descripción en este sentido deba realizarse en términos de definir la identidad de cada canal.

### 3.4. IDENTIDAD VISUAL CORPORATIVA

La imagen global de una empresa o corporación es una noción compleja y, por tanto, difícil de percibir. Por su carácter progresivo y cambiante en cuanto a su apropiabilidad, constituye un concepto superior a las imágenes individuales unitarias. Esto, no porque la comprensión de éstas últimas sea más simple, sino porque su percepción suele ser más básica en términos de esquema compositivo, además de responder a un reconocimiento relativamente estandarizado.

En tanto sistema compuesto, la imagen global exige un distanciamiento y una memoria recopiladora de los diversos elementos que la componen, que integran un conjunto de imágenes unitarias: colores formas, tipografías, comunicados, presencias, etc.

La configuración mental de la imagen global abarca aspectos relacionados con el sujeto de la imagen y sus dos tipos de estrategia: de identidad y de visualización, en cuyo cruce confluirán las posibles identidades, que luego imprimirán su sello a un producto. En el caso específico de la televisión, a un programa.

Javier González señala que dicha imagen global tenderá a organizarse como **identidad** “*a través del establecimiento de rasgos permanentes; y como diferenciación, seleccionando rasgos exclusivos o presentándolos de una manera diferenciadora*”<sup>7</sup>. En ese sentido, serán los rasgos distintivos de la imagen global, los que definirán finalmente, la identificación de una marca.

A pesar de ser corporaciones de carácter social, los canales de televisión basan su estrategia comunicativa de posicionamiento en la imagen logotípica. Así, la ubicación espacial de cada uno de ellos no es lo que realmente importa en términos de identidad, sino su diferenciación mediante la imagen bidimensional que aparece en la pantalla.

---

<sup>7</sup> GONZÁLEZ, Javier. (2002). *Identidad Visual Corporativa: La imagen de nuestro tiempo*. Editorial Síntesis. Madrid, España. Pág.46.

Por supuesto que esta imagen se complementa y, de hecho, depende del cumplimiento de la labor que cada uno de ellos desempeña, dependiendo esto de la promesa que implique cada una de sus representaciones visuales o logos. En ese sentido, la información con respecto a la guerra en Irak debiera ser *ad hoc* a lo que cada uno, como canal, representa a través de su logo. Así, cada nota informativa es el producto que expresa la identidad editorial. Esta identificación, además está determinada por la forma de presentar los titulares, el encabezamiento o presentación de cada nota, etc. siendo en cada uno de ellos un signo distintivo.

A pesar de lo expuesto, según el análisis de Javier González<sup>8</sup>, un canal de televisión corresponde a una entidad privada de carácter mixto que posee una imagen compleja, pues funcionan bajo el criterio de empresas con fines públicos, como lo es el de comunicar.

En el caso de TVN, que es de propiedad del gobierno, también se adscribe a este tipo de institución, porque responde a una estructura de carácter autónomo, con fines de lucro.

Este tipo de instituciones es las más conocida desde el punto de vista de la imagen corporativa posee características concretas y están dotadas de una vocación de permanencia y constituyen lo que habitualmente llamamos empresas: “*entidades con una organización encaminada a la obtención de beneficios mediante la venta de un bien o la prestación de un servicio*”<sup>9</sup>.

La imagen global de una entidad comienza a ser proyectada mentalmente a partir de hechos y características provenientes del sujeto de la imagen corporativa, y puede derivar de manera natural o ser previamente planificada. Esto último, corresponde a una estrategia conceptual, a la que habrá que dar forma a través de una estrategia visual.

---

<sup>8</sup> Op. Cit. Págs. 56-60.

<sup>9</sup> Op. Cit. Pág. 59.

### 3.4.1. Estrategias de identidad

Las estrategias de identidad son selecciones previas a la visualización y se encuentran en la fase de la configuración de la imagen global. Cada una de estas estrategias produce tipologías de imagen combinables, siendo esta elección libre de normativa previa.

<u>Estrategias de identidad</u>	<u>Estrategias de visualización</u>
de entidad: unitaria	cerrada
diversificada	abierta
de producto: unitaria	
diversificada	poliforme

\* Cuadro extraído del texto *Identidad Visual Corporativa: La imagen de nuestro tiempo* de Javier González Solas. Editorial Síntesis. Madrid,. España.

#### a) La identidad unitaria o monolítica:

Puede ser resultado de una pertinencia derivada de los atributos del sujeto, pero también puede derivar de una decisión sobre el tipo de identidad que se quiere atribuir a sí misma. Es adecuada a los tipos de representación de tipo permanente, alejados de lo coyuntural y resultan adecuadas para las entidades públicas. Aún así, son susceptibles de adaptarse a las entidades privadas cuya acción se haya delimitada y restringida en un campo determinado de acción. La configuración de la identidad en este caso trasciende en el tiempo y a los individuos. Este tipo de entidades suele tener una estrategia de conceptual unitaria, lo que no implica que la estrategia visual sea cerrada.

#### b) Identidad diversificada:

Esta supone una ruptura con lo anterior. En términos visuales se manifestará exteriorizando la diversificación organizativa. Estas pueden dividirse en dos categorías: compartidas y distribuidas.



La compartida corresponde a aquellas situaciones en que una empresa es absorbida por otra o cuando una entidad comercial se desgaja en subentidades, constituyendo un holding, significando la garantía y el respaldo de la entidad principal, compartida con las entidades cobijadas bajo su nombre. La visualización de estas situaciones son variadas; y van desde el mantenimiento de cierto parentesco, hasta la aparición constante de un elemento en común.

c) Identidad de marca:

Es aquella que se corresponde con los productos como sujetos de identidad visual. En este caso, la estrategia de identidad está basada en la marca de un producto, a tal punto que en muchos casos desconocemos de qué entidad se trata, enmascarada en un producto que la identifica.

### **3.4.2. Estrategias de visualización**

Así como la correspondencia entre sujetos y estrategias de identidad tienen base en cierta analogía; el encuentro y confrontación de ambas tipologías con la diversidad de los hechos concretos va a producir una serie de cruces, que generarán una amplia gama de posibles programas de identidad visual, de entre los cuales señalamos los prototipos en torno a los cuales girarán las diversas opciones de visualización.

a) Imagen cerrada:

Es la imagen programada con el mínimo de variación y permisividad posible, tanto en sus elementos como en su declinación o en sus aplicaciones, más bien restringidas. Es el caso de los escudos y la heráldica en general, correspondientes a sujetos de carácter permanente y estable y con estrategia monolítica. Como la trascendencia la tienen asegurada esas entidades no han necesitado evolucionar. Pero la imagen cerrada no es

patrimonio exclusivo de la heráldica. Las entidades comerciales de tipo unitario y las marcas de productos también pueden adoptar este tipo de visualización.

**b) Imagen Abierta:**

Es una distensión de la anterior que se puede efectuar por varios procedimientos:

- *Declinación:* variaciones de color, forma, tipografía, estando regladas por una gramática y sintaxis programadas, que pueden adecuarse a diversos usos.
- *Distribución:* es una modalidad generalmente controlable que permite cierto desarrollo programático. Consiste en la explotación de varios sistemas de unidades portantes de la identidad, tales como es símbolo, el color, la tipografía o algún otro elemento. El tratamiento de estos elementos morfológicos no se efectúa como en la declinación, en forma de variantes, sino que se integran en lo que más adelante se denominarán las unidades básicas del programa visual
- *Interpretación:* aquí se incluyen las variaciones permisivas en mayor o menor grado de la imagen principal, que pueden dar lugar a derivaciones que llegan hasta lo decorativo y arbitrario. Por su dificultosa normatización linda ya con lo polimórfico.

**c) Imagen Poliforma:**

Esta estrategia se sitúa en el lado opuesto de la imagen cerrada. Tiende a una disolución de la identidad, no ya errática, sino difusa. Si se la aprecia desde cierta posición de rigidez mental, esta tipología es difícil de aceptar, pudiendo ser concebida como ingobernable. Esta imagen se modula según la circunstancia al tiempo que parece irreconocible. En algunos casos puede exigir un aprendizaje visual y el conocimiento de un esquema visual más complejo que el de reconocimiento básico. Es una propuesta que se desborda por el camino de la variación y de la imaginación, con el riesgo de caer en la

disolución de la imagen. En una época en que los valores permanentes parecen haberse desdibujado, es posible una floración de este tipo de imagen.

### **3.4.3. Posicionamiento**

El objetivo de todas estas estrategias publicitarias es el posicionamiento del producto, de manera de lograr que ocupe un espacio en la mente del consumidor. Del Villar<sup>10</sup> señala que el punto de partida de toda estrategia persuasiva es el diagnóstico de la naturaleza del producto, de las actitudes y valores del consumidor y de los lugares vacíos dejados por la competencia.

Así, la publicidad trata de posicionar un producto y esta estrategia no tiene más objetivo que el reconocimiento del producto por los consumidores. Esta teoría resulta de gran significancia en lo que respecta a la generación de identidad corporativa, por cuanto no hay que olvidar que la información es un bien transable en el mercado, en un proceso que depende de la imagen del canal de televisión.

En términos de la teoría publicitaria, el producto –en este caso el noticiero- debe tener asignada una cualidad específica, si esto no existe, significa que el producto necesita adquirirla. El poseer una cualidad significa tener una personalidad. Por consecuencia, identidad y personalidad deben ser específicas, distintivas y diferentes del resto de la competencia.

Frente a esto existen dos problemas que enfrentar: la constitución de los atributos (fondo) y la forma en que son presentados (forma)

Los atributos no son sólo valores funcionales intrínsecos al producto, sino valores no funcionales. Esto implica una reiteración de la identidad, para así poder entrar en la mente de los consumidores. Esto no implica una cuestión cuantitativa, sino que tiene que

---

<sup>10</sup> DEL VILLAR, Rafael. (1997). *Trayectos en semiótica filmico-televisiva*. Dolmen Ediciones. Santiago, Chile. Pág. 149.

ver con el mantenimiento en el tiempo de esa identidad. La idea es mantener ese mismo concepto central creativo, es decir, conservar la misma identificación o marca y el mismo atributo o valor. Así, los nuevos textos publicitarios deben ser variantes de la identidad y los atributos ya establecidos. En el caso de los noticieros, cada uno de ellos debe poseer cualidades explícitas usadas en términos publicitarios identitarios, los que pueden expresarse a través del logo o el lema de canal. En el caso que nos compete, tenemos dos ejemplos claros de posicionamiento mediante una consigna distintiva: CNN y su slogan “Be the first to Know” (“Sea el primero en saber”), en alusión a un atributo de instantaneidad respecto de la información que entrega informativa; y TVN, “El canal de todos los chilenos”, aludiendo a una identidad nacional.

A partir de las descripciones precedentes, es claro que en nuestra investigación llegaremos a aprehender los principios constitutivos y distintivos de la identidad de cada canal sometido a análisis.

De allí, que en esta etapa de delimitación del objeto de estudio, podemos decir ya que, tanto la CNN como TV5, construyen un identidad corporativa diversificada, pues poseen varias señales de televisión que, aunque diferenciadas en términos formales, suscriben a la misma marca. En el caso de la cadena norteamericana se trata de CNN en inglés y CNN en español; ambas bajo el respaldo del sello CNN.

En el caso de TV5, se trata de una cadena generalista, integrada por diez cadenas asociadas: France 2, France 3, France 5, ARTE Francia, RTBF (Radio Televisión Belga para la Comunidad Francesa), TSR (Televisión Suiza Romande), Radio Canadá, Televisión Québec, RFO (la Red Francia Outremer) y el CIRTEF (Concilio Internacional de Radio Televisoras de Habla Francesa). A éstas se suman además, ocho señales regionales de las cuales, siete son producidas y difundidas en París, con destino a Francia, Bélgica, Suiza, Europa, Asia-Pacífico, Oriente, América Latina y los Estados Unidos, conjuntamente con la señal Québec-Canadá difundida en Montreal.

Por su parte, TVN posee una identidad de tipo unitaria monolítica, ya que comprende una transmisión única para su señal nacional e internacional, sin considerar además ninguna otra fuente emisora asociada o dependiente.

Más allá de lo anterior, el propósito de este estudio es describir los principios constitutivos de las identidades que subyacen a los tres canales en estudio.

Teniendo en cuenta que hay implícitamente en la producción de los telediarios sujetos de estudio una identidad prefigurada, debemos considerar un nuevo elemento que complejiza aún más el análisis. No se trata de estudiar el telediario en general, sino de los discursos culturales implícitos en el marco de la cobertura de la Guerra de Irak.

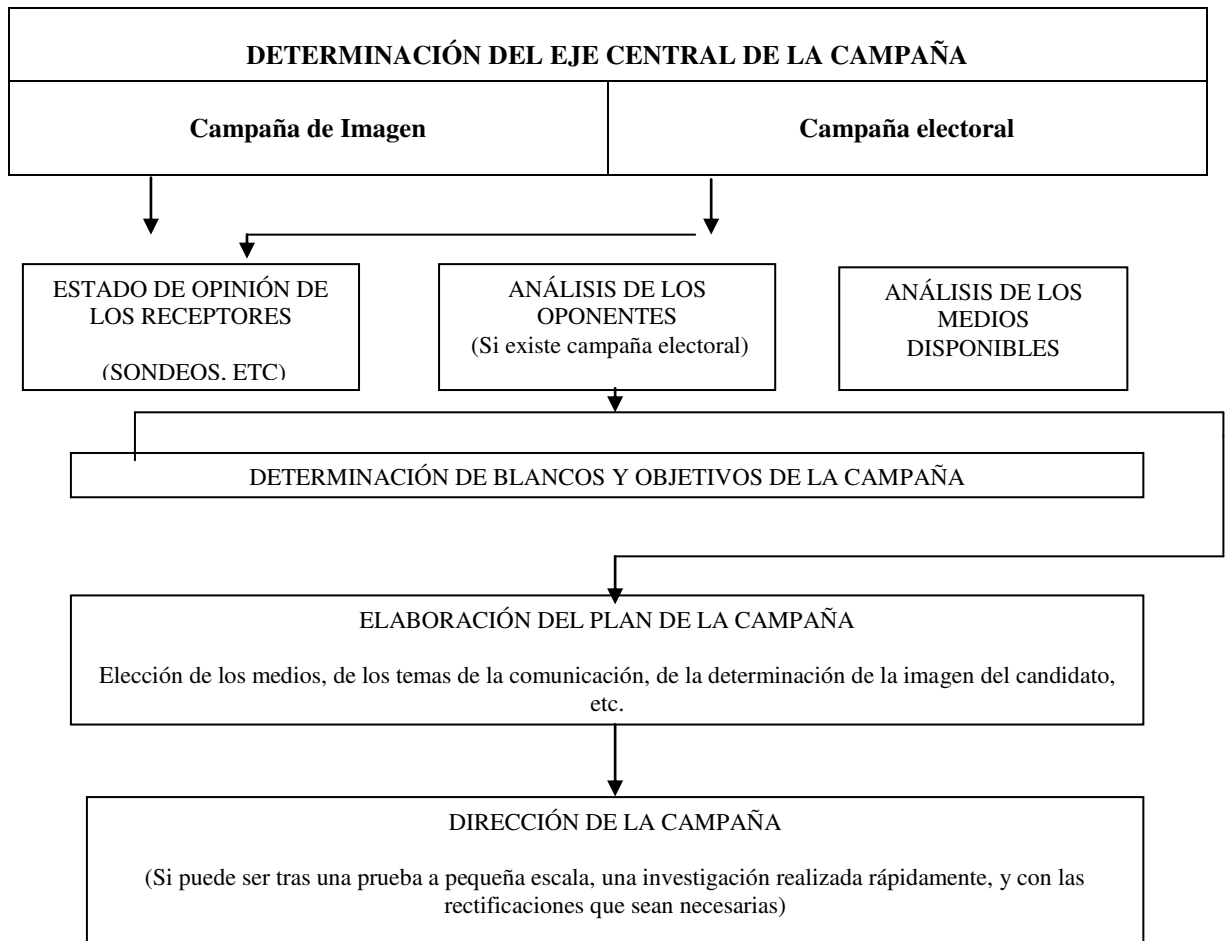
En tanto pugna entre naciones, el conflicto se inserta también en el espacio político, a cuyo respecto referían *in extenso* los datos contextuales anteriormente citados (ver punto 1). Esto nos lleva a la conclusión de que, quiérase o no, el papel que cumplen los telediarios en este sentido, se sitúa también dentro de una realidad socio-política. Lo que quizás podría responder a un reflejo o efecto de la vinculación que los países a los que adscriben, posean respecto del conflicto.

De allí que sea de vital importancia analizar el *modus operandis* del discurso político al interior de los telediarios y los dispositivos persuasivos que operan en relación a éste.

### **3.5.- EL DISCURSO POLÍTICO AL INTERIOR DE LOS TELEDIARIOS**

Es evidente que un telediario, en tanto tal, no es asimilable a una estrategia de marketing paso a paso. Dicha táctica implica, algunas veces el uso de métodos propios del campo comercial en el ámbito político, para potenciar y promover los “productos” que se quieren vender, a los cuales se les refuerza su valor simbólico, mediante el marketing; este refuerzo es aplicable preferentemente en dos áreas: las campañas de imagen y las campañas

electorales. En el caso de un proceso de marketing político, es posible detectar diversas fases para realizar dichas campañas<sup>11</sup>, que están resumidas en el siguiente cuadro.



Pese a que resulta evidente que dichas campañas se apartan demasiado de nuestro objeto de estudio, comparte con éste que -por el hecho de que el contenido del discurso remite a un conflicto bélico- implica distintas posiciones de cada país, donde se pone en juego un discurso directamente ligado a lo político.

Es pertinente precisar que concepto de discurso político no se limita a la tradicional práctica de hablar en público, sino que se extiende a las diversas alternativas del “cómo decir”. Tampoco es algo que esté restringido por la naturaleza política del emisor del

<sup>11</sup> MAREEK, Philippe. (1997) *Marketing político y comunicación. Claves para una buena información política*. Editorial Paidós. Barcelona. España. Pág. 49.

mensaje, sino más bien, lo político está dado fundamentalmente por el contenido temático del mensaje, que en este caso en particular es claramente político si consideramos que tema es la guerra, de eminente naturaleza política y sobre la cual todas las instituciones y personas pueden pronunciarse. Entre esas instituciones por supuesto que pueden considerarse los telediaros.

Los medios masivos, en particular la televisión, se han convertido en la actualidad en los canales privilegiados donde circula el discurso político, toda vez que la imagen televisiva, actúa como soporte significativo donde aparecen materializados los discursos sociales.

Según Verón, “*es evidente que el campo discursivo de lo político implica enfrentamiento, relación con un enemigo, lucha entre enunciadores*”<sup>12</sup>, por ello es que “*la enunciación política parece inseparable de la construcción de un adversario*”<sup>13</sup>. Entonces, el hecho de que exista un emisor que entregue un discurso que plantee la existencia de adversarios, implica la construcción de un destinatario positivo y uno negativo, a quienes está efectivamente dirigido el discurso.

Como indica Verón: “*Al construir su destinatario positivo, el enunciador entra en relación con ambos*”<sup>14</sup>. Es por ello que tenemos la posibilidad de definir tres tipos de destinatarios para las informaciones entregadas por los enunciadores. Está el positivo, que corresponde a un telespectador que participa de las mismas ideas, que adhiere a los mismos valores y persigue los mismos objetivos que el enunciador, que es en definitiva el que llamaremos partidario. El destinatario negativo en tanto, es quien no se siente identificado con lo enunciado, y se excluye de la identificación, consolidándose como el adversario. Aun así, también es posible encontrar un tercer tipo de destinatario, que corresponde a los indecisos, a quien se intenta persuadir para que de alguna manera cambien su posición, mediante el discurso político.

---

<sup>12</sup> VERON, Eliseo. (1987). *El discurso político*. Editorial Hachette. Buenos Aires. Argentina. Pág. 16.

<sup>13</sup> Op. Cit Pág. 16.

<sup>14</sup> Op. Cit Pág. 17.

El discurso político según Verón, tiene múltiples funciones, distinguiendo tres fundamentales: “*es un discurso de refuerzo respecto del prodestinatario*”<sup>15</sup> que en nuestro caso hemos definido “partidario”, de polémica respecto al contra destinatario (al que hemos llamado oportunamente “adversario”), y de persuasión sólo en lo que concierne al paradesinatario, que para efectos de este estudio corresponde a todos aquellos que muestran una indefinición respecto a la comunicación política manifestada a través de las distintas unidades sintagmáticas del telediario .

Luego, es posible concluir que el discurso televisivo de la Guerra de Irak comparte con el discurso político las categorías de adversario, partidario e indeciso, pero, al mismo tiempo, existe la posibilidad de que no las comparta y asuma una posición de testigo distanciado, situándose como un narrador en tercera persona, fuera del acontecimiento, como un mero observador de la realidad.

Es por ello, que en nuestros protocolos descriptivos incluiremos las categorías antes mencionadas, de modo de extraer conclusiones sustantivas, respecto a las relaciones que se establecen entre la posición que asumieron los países a los que se vinculan los noticieros en estudio y el tratamiento que éstos dieron a las noticias relacionadas con la Guerra de Irak. Lo anterior se evaluará en dos frentes: (1) en términos de emisor, en alusión a la postura del canal frente al conflicto y de qué manera esto se ve reflejado en las noticias que difunde y (2) respecto al destinatario, es decir, a qué tipo de receptor o receptores va dirigida la información que se presenta en cada nota que compone el noticiero.

### **3.6.- MODOS DE ARGUMENTACIÓN**

De lo anterior podemos deducir, que las identidades de los tres canales en estudio variarán de acuerdo al modo en que éstos se sitúen en el espacio de lo político. Sin embargo, las diferencias entre uno y otro, no se remiten únicamente a este aspecto. También existe divergencia de criterios, respecto de los modos de argumentación las notas

---

<sup>15</sup> Op cit. Pág. 17.



que componen el telediario, además del modo en que éstas se articulan y se manifiestan al interior de éste. Es decir, las distintas formas cognitivas que presuponen y los modos de manifestación visual que implican, respecto del manejo código que involucran.

En este contexto, compete describir los protocolos cognitivos implicados en la puesta en imágenes de la Guerra de Irak.

- 1) Argumentación: dato/concepto
- 2) Articulación de la nota: fragmento/totalidad
- 3) Manifestación de la nota: presuposición y exposición

Al interior del mismo proceso cognitivo, es posible situar ciertos ejes de procesamiento de la información. Uno de ellos, corresponde a la argumentación misma de la nota, en términos de su relación con la realidad. Otro, lo constituye la forma en que se articulan los elementos que se ponen en juego dentro de la argumentación, esto es, si se utiliza un concepto de totalidad o fragmentación como estructura base de la nota. Y como un tercer y último eje, podemos citar la forma de manifestación de la nota, desde el punto de vista de lo que se presupone, en términos de la explicación o no del contexto de la noticia.

Existe un saber acumulado de las ciencias cognitivas y de la semiótica en particular, que avalan los conceptos que aplicaremos en nuestra metodología investigativa. Por ello, es fundamental referirnos al signo, como elemento esencial en el estudio semiótico.

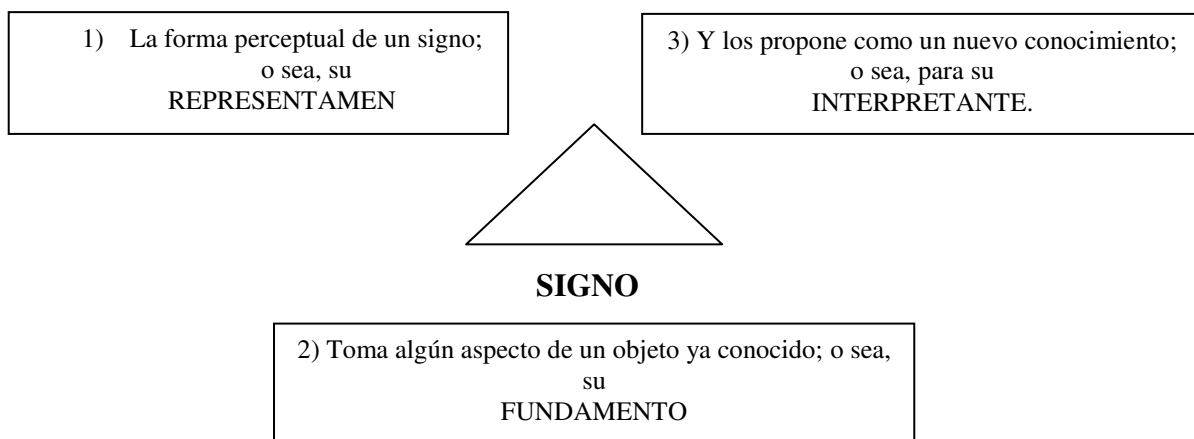
Para Pierce, citado por Magariños de Morentín, un signo es “*algo que está para alguien, por algo, en alguna relación.*”<sup>16</sup>. Relaciones dinámicas que pueden ser ordenadas de la siguiente manera según Pierce.

---

<sup>16</sup> MAGARIÑOS DE MORENTIN, Juan A. (1984). *El mensaje publicitario*. Editorial Hachette. Buenos Aires. Argentina. Pág. 139.

ALGO	{	Por algo...	Fundamentado...	EXISTENCIA
		En alguna relación...	Representamen...	FORMA
		Para alguien...	Interpretante...	VALOR

EXISTENCIA FORMA Y VALOR, sintetizan la calidad o el concepto fundamental de cada una de las tres partes del signo. A partir de esto, puede decirse que todo signo tiene una forma cuya existencia transporta un valor. Según Magariños, cada signo se generaría mediante el siguiente proceso:



Ahora bien, los signos no actúan aisladamente, sino que necesitan integrarse con otros para poder decir algo del eventual referente al que nombra. Esto, dependiendo en buena medida del contexto en que esté inserto, lo que determinaría en definitiva la significación.

Ciñéndonos a la clasificación de los signos propuesta por Magariños, dada por la calidad del significante y por los efectos significativos producidos por los correspondientes signos<sup>17</sup>, se obtiene que cada signo pueda:

Mediante:	FORMAS	Captar:	FORMAS
	EXISTENCIAS		EXISTENCIA
	VALORES		VALORES

<sup>17</sup> Op. Cit ,Pág. 142

Cuya interacción hace posible designar:

ICONOS.....a las formas lo que remite a los abstracto y las gráficas

INDICES..... a las existencias, es decir remite a los datos

SIMBOLOS..... a los valores que nos hace remitirnos a conceptos.

Luego, podemos pensar que todo mensaje pone énfasis en algunos de estos tres puntos, ya sea desde el punto de vista de la percepción de la realidad (datos o conceptos) o de las formas a las que apela para dar cuenta de ella (significantes). Como en nuestro caso, el objeto de análisis es un telediario, éstos últimos constituyen parte del propósito de estudio.

Según los descriptores de la cultura posmoderna, como Calabrese, los textos pueden construirse de manera clásica –totalizadora- o bien, fragmentada, los que remiten a tipologías distintas de procesar la realidad. En ese sentido entendemos como texto fragmentado aquel que se estructura en función del detalle, el fragmento y cada fragmento compone la arquitectura del texto global, conectándose cada uno y dándole coherencia a la representación. Del Villar agrega, “*Respecto a lo fragmentario, los textos culturales se caracterizan por no expresar una cosmovisión coherente sino que una multiplicación de puntos de vistas, de subconjuntos que remites a disímiles y antagónicos macrotextos que no están presentes, interconectándose como espejos caóticos, contradictorios, polidialógicos y equívocos*”<sup>18</sup>. Es así entonces, que consideramos como texto globalizante, a aquel que es capaz de expresar una visión del mundo totalizadora, es decir, el todo tiene primacía por sobre cada una de las partes. Calabrese hace más aportes respecto al texto fragmentado, indicando que un fragmento a diferencia del detalle, aun perteneciendo a un todo precedente no contempla su presencia para ser definido, es decir, ha sido aislado de su “todo” del cual es partícipe.

De otra parte, el procesamiento cognitivo presupuesto puede referir a dos tendencias bien definidas: una simple exposición del contexto de la información, asumiendo que el

---

<sup>18</sup> DEL VILLAR, Rafael. (1997). *Trayectos en semiótica filmico-televisiva*. Dolmen Ediciones. Santiago. Chle. Pág. 318.

televidente no conoce las circunstancias que le dan marco o, una presuposición de que el telespectador posee dicho saber, sin incluir las circunstancias que le dieron pie.

La definición de la atingencia del contexto en la comunicación, unida a la noción de intertextualidad, se lo debemos a **Kristeva** (**“El Texto de la Novela, 1970, Editorial Lumen, Barcelona**), lo que se traduce en la existencia de textos que presuponen otros textos. Como indica Balpe, *“El “texto”, conjunto de lo que es dado a leer, ya no se considera como un bloque previamente construido y masivamente fijado en un orden determinado, sino que como una reunión de fragmentos relativamente independientes que pueden seguir lógicas de orden diferentes recorrerse, vincularse provisoriamente los unos con otros”*<sup>19</sup>, y mucho más importante aun, *“la no-linealidad de estos fragmentos autoriza lecturas múltiples relativamente adaptables a los deseos de los lectores”*<sup>20</sup>, lecturas que además pueden ser desplegadas sobre un espacio único, que en nuestro caso es la pantalla de televisión.

De esta manera el telespectador para inteligibilizar lo expuesto debe hacer múltiples lecturas de la imagen en secuencia fragmentada, organizando, reagrupando, seleccionando, y vinculando los distintos niveles significantes que allí aparecen, basándose principalmente en su conocimiento de las normas que previamente su cultura le ha entregado. También implica reagrupar los fragmentos según las reglas convenientes a una estrategia particular de lectura. Muy importante a la hora de hacer una lectura hipertextual, es considerar que responde a las necesidades de un momento dado, es decir, es contextual, como diría Balpe, *“dichas interpretaciones debería no solo tomar en cuenta el sentido de los documentos y el sentido de las peticiones, sino también el sentido de estas peticiones en el momento particular en donde ellas son hechas”*<sup>21</sup>

Ahora bien, hablamos de presuposición cuando se establece un estructura textual donde los saberes adquiridos por el espectador se dan por presupuestos, y no es estimado

---

<sup>19</sup> BALPE, J.P.; LAUBIN, J.M.; LELEU-MERVIEL, S.; SALEH, I. (2001). *Hipertextes Hipermedias, Nouvelles Écritures, Nouveaux Languages*. Traducción de Rafael del Villar. Editorial Hermes, Science Publications, París, Francia. Pág. 3.

<sup>20</sup> Op Cit. Pág. 4.

necesario entregar los datos a lector. En tanto exposición., se refiere a que el telediario consciente de lo que ocurre en el mundo es capaz de interpretar lo que dice en función de lo que el medio le está entregando directamente.

### 3.7. FORMAS DE MANIFESTACIÓN VISUAL

De lo anterior concluimos que el proceso cognitivo se refiere en definitiva al modo de procesamiento de los contenidos. No obstante aquello, en el caso de los telediarios se debe considerar además una puesta en imágenes, de modo que si nuestro objeto es aprehender las identidades de los tres noticiarios en estudio y sus variaciones, es necesario incorporar al análisis las diferentes manifestaciones visuales que eventualmente podría tener el tratamiento de la Guerra de Irak.

Los descriptores de dicha manifestación visual los tomaremos de la teoría de los códigos. La información contenida en el telediario debe ser vehiculizada mediante significantes, lo que nos lleva a abordar el tema de los códigos. Diversos estudios semióticos han enfrentado este tema de una forma bastante heterogénea, entendidos a priori, como significantes transmisores de la información. Por ello, es que nos remitiremos a los estudios realizados por Del Villar, quien propone una definición de códigos y distintos niveles de vehiculización de la información fílmico-televisiva. Intentaremos entender, por qué agrupar determinados códigos y no otros, y establecer que ninguno de ellos actúa de forma independiente, sino que se interconectan con otros. Del mismo modo, entenderemos los códigos como una forma de articular los significantes, símbolos que han sido analizados según los descriptores que los articulan, entendiendo por descriptores “*a la materialidad a través de la cual se transmite la información*”<sup>22</sup> en un texto audiovisual.

Uno de los problemas que ha debido enfrentar la semiótica audiovisual ha sido la necesidad de definir los diferentes sub-conjuntos que constituyen la imagen en secuencia de

---

<sup>21</sup> Op. Cit. Pág. 6.

<sup>22</sup> DEL VILLAR, Rafael, (2000). *Sobre la materialidad a través del cual se transmite la información en el texto audiovisual o la problemática de los códigos* artículo del Proyecto de Investigación Fondecyt N°

la televisión, como también la imposibilidad de hablar de semiótica audiovisual en general, o televisiva en abstracto, sino que como apunta Del Villar, debe construirse a partir de un objeto real concreto, como el spot, el documental, o en nuestro caso el telediario.

Toda información transmitida por este objeto real concreto (telediario), necesariamente debe ser vehiculizada a través de una materialidad: palabras, música, colores, gestos, etc. Del mismo modo, se debe usar un medio de expresión para transmitir las ideas, las experiencias, los conceptos, las pulsiones. Esos medios son los significantes, la materialidad a través de la cual expreso las ideas y pulsiones. En este caso, ese medio es la televisión, que tiene varias materias de expresión, que se incluyen, excluyen, e intersectan unas con otras ( Metz estudia estas relaciones en profundidad en *Essais sur la signification au cinéma II* de 1973). Metz , establece además que “cada lenguaje tiene su materia de expresión específica, o bien (como en el cine), una combinación específica de varias materias de la expresión” <sup>23</sup>

Muchos de estos códigos del sistema de representación cinematográfico son factibles de ser homologables al sistema de representación televisivo, pese a que en su constitución técnica y las circunstancias socioculturales en que se mira es muy distinto (para ello remitirse a los estudios de Barthes, Metz, y Kristeva de 1975). Es por ello, que siguiendo la proposición de Del Villar hablaremos de “los códigos del significante fílmico/televisivo”, o “los códigos de la imagen audiovisual en secuencia”

Mediante el estudio de estos códigos se intenta es establecer una coherencia globalizadora que permita entender el texto televisivo, en este caso entender el significante telediario, como una totalidad. Para ello, y considerando que la televisión es evidentemente secuencial y continua, pues es movimiento constante, es que el análisis debe hacerse mediante el estudio de trayectos del significante, es decir, segmentos (a los que llamaremos lexis o sintagmas) que se analizan en profundidad desde las perspectivas códigas que

---

1000954, Departamento de Ciencias Mediáticas y de la Comunicación, Universidad de Chile, titulado *Dibujos Animados en Chile: sintaxis, circulación y recepción*. Pág. 12.

<sup>23</sup> METZ, Christian. (1973) *Essais sur la signification au cinéma II*, Editorial Klicksiek. París. Francia. Pág 115.

estableceremos, para luego articularlos y buscar una coherencia organizadora. Cada espacio del telediario debidamente le hemos denominado sintagma o lexis, es decir como una narración que se da sucesivamente en el tiempo, por ejemplo, cada nota periodística será una lexis o sintagma, mientras que cada presentación de las mismas será otra.

### **3.7.1 Sobre la definición y características de los códigos**

De acuerdo a la proposición de Del Villar en “Trayectos en Semiótica Fílmico televisiva”, existen tres criterios que debemos tener en cuenta respecto a la definición de los códigos: *“los códigos no son cerrados ni autónomos, no son reglas comunes entre significantes textuales y significados otorgados por los receptores, ni son una mera manifestación de la operatoria técnica que genera la información audiovisual; a la inversa, ellos se interrelacionan con otros, son prácticas o sistemas significantes, y sí operan como forma de transmisión de la información es porque perceptivamente una cultura o una sub-cultura le asigna el carácter de espacio de representación.”*<sup>24</sup>

#### **3.7.1.1. Los códigos funcionan en su interrelación con otros códigos**

Los códigos no son cerrados ni funcionan autónomamente, sino que “están interrelacionados en su funcionamiento y dicha interrelación no es universal, sino que depende de cada texto concreto”<sup>25</sup>. Es decir, los códigos funcionan en tanto operan y se interrelacionan con otros códigos, generando así vehiculizaciones de información producidas por cada código, como otras producidas por la interconexión de los mismos.

#### **3.7.1.2 Los códigos son significantes textuales.**

Los códigos son formas de funcionamiento significantes, es decir, soportes textuales, o vehiculizadores de información que transmiten sentido, energía (información semántica y pulsional) a partir de su propia singularidad de funcionamiento. Los códigos

---

<sup>24</sup> Del Villar, Rafael. (1997). *Trayectos en semiótica fílmico-televisiva*. Dolmen Ediciones, Santiago. Chile. Pág. 27-28.

<sup>25</sup> Op. Cit Pág. 28.

serían entonces *“la materialidad a través del cual se vehiculiza la información, son los soportes para expresar lo que queremos, consciente o inconscientemente”*<sup>26</sup>.

### ***3.7.1.3 Los códigos son espacios perceptivos estatuidos por una cultura o subcultura específica.***

Debido a la imposibilidad de hablar de códigos audiovisuales en general, debemos estudiarlos al interior de cada práctica significativa particular. Entendiendo que no son construcciones ni operaciones abstractas, sino más bien, que *“son estatuidos por la cultura o sub-cultura específica que le asigne el carácter perceptivo, de manera que pueda constituirse una unidad relativamente homogénea.”*<sup>27</sup>

Es la percepción compartida culturalmente la que le asigna a unos significantes el estar ligados a otros, constituyéndose un espacio en última instancia homogéneo. Además ya está señalado que cada código se interconecta con otro.

Usamos la noción de código, porque ella es una vía pertinente para acumular la información, frente a la heterogeneidad analítica absoluta a que llevaría su ausencia, como lo plantea Casetti y Di Chio, quienes los definen como *“a) un sistema de equivalencias, gracias al cual cada uno de los elementos del mensaje tiene un dato correspondiente (cada señal tiene un significado, etc.); b) un stock de posibilidades gracias al cual las elecciones activadas llegan a referirse a un canon (las palabras pronunciadas reenvían a un vocabulario, etc.); c) un conjunto de comportamientos ratificados gracias al cual remitente y destinatario tienen la seguridad de operar sobre un terreno común (ambos usan la misma lengua, etc.).”*<sup>28</sup>

Pero ante la evidencia de que los códigos funcionan en sí mismos, y se interconectan con otros, podemos sencillamente denominarlos como transmisores de información. Así, respecto al cine y la televisión se postularán los siguientes códigos: código cromático,

---

<sup>26</sup> Op.Cit. Pág. 29.

<sup>27</sup> Op. Cit. Pág. 30.

<sup>28</sup> CASETTI,F.;Di CHIO. (1992) *Como analizar un film*. Editorial Paidós. Barcelona. España. Pág. 72.



código narrativo, código organización de la imagen secuencial, código sonoro y código escritural.

### 3.7.2. Sobre la pertinencia en el uso de determinados códigos

La pertinencia del código cromático, definido como cromas, brillo, saturación y su articulación específica, radica en los estudios empíricos sobre que no es el color mismo lo que significa, sino que la combinación específica de los tres sub-conjuntos descritos (Remitirse a Wright, Rainwater, “Los significados del color”, en Hogg editor, “Psicología y artes visuales”, Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1962, pág. 89-99). Además las investigaciones semióticas sobre el cine narrativo clásico y sobre la cultura audiovisual dominante otorgan a lo cromático “*el papel de cualificador de la imagen*”<sup>29</sup>

De lo que es posible deducir, que el tratamiento cromático, operando como una articulación perceptiva de cromas, brillo y saturaciones, se constituye como un marco perceptivo culturalmente homogéneo, sea porque en sí mismo opera como cualificador, sea porque emerge como transgresor a ése rol, constituyéndose en una realidad autónoma.

La pertinencia del código narrativo definido como puesta en escena de sujetos (y/o objetos) en sus acciones, gestualidades, proximidades, vestuario, escenografía, y palabras radica en que la historia (lo que se narra) es un elemento básico en la lectura de un texto audiovisual. De allí que no puede ser un criterio de inclusión en el código sonoro, pues como lo que nos interesa no es la descripción formal y abstracta de como se transmite la información, sino más bien cual es la percepción de ella. Lo que se nos dice no opera como código sonoro, pues antes opera como “historia contada,” y es en la narración donde esta historia se hace inteligible.

---

<sup>29</sup> METZ, Christian. (1973) *Essais sur la signification au cinéma II.* Editorial Klinksieck. París. Francia. Pág. 157.

La puesta en imágenes constituye lo que hemos denominado Código de Organización de la Imagen, incluyendo en él a los encuadres, planos, angulaciones de toma, movimientos de cámara y montaje o edición, considerando que tanto en el cine como la televisión son fundamentalmente secuenciales.

El código sonoro lo hemos definido como la música de las palabras, la música de los ruidos, y la música- música.

A partir del orden y la articulación de los códigos, y considerando que son transportadores de información, son posibles de ser interpretados de determinadas formas por el espectador, que variaran de acuerdo a los mundos posibles del lector y sus condiciones de recepción. Como menciona Del Villar, *“el texto cultural sólo pone un marco, pero el lector, a partir de él, interpreta según sus mundos posibles. Mundos posibles que podemos detectar y prever, contrastándolos con la estructura que daremos a nuestro texto persuasivo”*.<sup>30</sup>

### **3.7.2.1. Códigos televisivos**

Bien son sabidos los aspectos que diferencian al cine y la televisión (espacios de consumo, espacios socioculturales, lunimosidad, etc), pese a ello, ambos tienen como elemento en común el ser articulados sobre la base de una imagen secuencial, por lo que para efectos de este análisis hablaremos de "los códigos del significante fílmico/televisivo"; o de "los códigos de la imagen audiovisual en secuencia", como ya lo mencionamos anteriormente.

Teniendo en cuenta que la articulación específica de la imagen audiovisual depende de cada formato fílmico/ televisivo concreto (no es lo mismo el cine narrativo clásico que el contemporáneo, lo mismo pasa con el telediario, el video- clip, el video-arte, el spot

---

<sup>30</sup> DEL VILLAR, Rafael, (2000) *Sobre la materialidad a través del cual se transmite la información en el texto audiovisual o la problemática de los códigos* artículo del Proyecto de Investigación Fondecyt N° 1000954, Departamento de Ciencias Mediáticas y de la Comunicación, Universidad de Chile, titulado *Dibujos Animados en Chile: sintaxis, circulación y recepción*. Pág. 22.

publicitario, etc.) y que la cultura audiovisual televisiva se caracteriza por ocupar indistintamente cualquiera de los formatos audiovisuales, aproximándose más a un multimedia que a un formato específico, compete ahora, definir los códigos mencionados, por los cuales la imagen audiovisual en secuencia transmite la información.

### **3.7.2.2 *Los códigos televisivos y su estructura de funcionamiento***

En razón de la perspectiva semiótica que estamos abordando, los códigos que se conceptualizarán como transmisores de la información son: el código organización de la imagen, el código narrativo, el código cromático, el código sonoro. Hemos adoptado los mismos dos criterios utilizados en “Trayectos en Semiótica Fílmico/Televisiva” por Del Villar, un criterio etnográfico, que considera y constituye al telediario dentro de un subconjunto cultural perceptivo, y otro más bien semiótico, otorgado por la especificidad de cada práctica audiovisual concreta. Hemos partido de un doble saber: aquél etnográfico, respecto a que en nuestra cultura asociamos tal elemento signifiante a tal otro; y el semiótico, relativo a las descripciones empíricas de la forma de funcionamiento de prácticas signifiantes textuales concretas. *“Tomamos como criterio para establecer el número de códigos y definición de cada código, tanto el saber acumulado respecto a cada práctica cultural audiovisual concreta, como el saber etnográfico perceptivo”*.<sup>31</sup>

La lógica de la exposición que seguiremos consiste simplemente en exponer la definición de los códigos más general, teniendo en cuenta tanto la percepción cultural, como la forma de funcionamiento concreta de cada uno de los formatos televisivos descrito; para ello nos fundamentaremos en el Seminario de Grado “Construcción de un modelo semiótico destinado a la descripción y evaluación de un telediario”, de 1993, de los autores Ayala, E. Carrasco, S. Ortiz, A. Sepúlveda, y A. Tapia.. de la Universidad de Chile. Para en el final, describir el modo cómo se articulan los códigos, en la descripción de la práctica concreta, que en este caso es el telediario.

---

<sup>31</sup> Op. Cit. Pág 45.

### **3.7.3. Código organización de la imagen en secuencia**

Se refiere fundamentalmente a la puesta en imágenes, que es en definitiva la esencia del cine y la televisión, determinados básicamente por la secuencialidad de la imagen y que es lo que les otorga su especificidad en tanto significantes. Cine y televisión son eminentemente secuenciales, lo que los diferencia de otras manifestaciones visuales como la pintura o la fotografía, por lo que tienen como forma básica de funcionamiento los siguientes elementos: encuadres, angulaciones de toma, planos, movimientos de cámara, montaje o edición.

Ahora bien, la secuencialidad del cine y la televisión consiste precisamente en alterar dichos encuadres, planos y angulaciones de toma, sea por movimiento de cámara, sea por montaje. De allí el papel organizador de estos últimos, por lo que este código da orden y coherencia a las imágenes, que para efectos de este estudio, no están necesariamente determinadas por la narración, que vendría a constituir otro código que definiremos más adelante. Esta organización secuencial de las imágenes tienen un sentido en sí mismas con autonomía respecto de la narración verbal. Pues bien, aun cuando planos, encuadres y angulaciones de toma son estáticos, lo que percibimos son secuencialidades, que comprendemos en razón de lo que hemos visto y lo vendrá; del mismo modo, los movimientos de cámara y el montaje o edición quienes articulan perceptivamente y cognoscitivamente estas secuencialidades.

Remitiéndonos nuevamente a Del Villar, el código organización de la imagen distinguirá dos planos: el de lo organizado (semántico), constituido por encuadres y planos, y el de lo organizador (sintáctico), constituido por los movimientos de cámara y/o el montaje.

El código organización de la imagen estaría constituido por:

PLANO SEMÁNTICO  
(Organizado)

**ENCUADRES**  
**PLANOS**  
**ANGULACIONES TOMA**

PLANO SINTÁCTICO  
(Organizador)

**MOVIMIENTOS DE CÁMARA**  
**MONTAJE**

### **3.7.3.1. Sub-Códigos: encuadre, angulaciones, planos.**

#### **Encuadre:**

Entendemos por encuadre aquella porción de realidad que en este caso yo decido registrar con la cámara de televisión, dándole límites a esa realidad, pues al momento de seleccionar decido incluir algunas porciones de realidad, mientras que se excluyen otras. De allí que lógicamente se infiera la preexistencia de una selección, que no es otra cosa que un nivel de organización de la imagen que quiero mostrar. Imagen que otorgará al televidente, su posición y grado de participación de lo que allí se ve, es decir se nos muestra algo que nosotros podemos ver en nuestro propio encuadre de la vida cotidiana.

#### **Tipos de Encuadre:**

**a) Horizontal:** formato eminentemente televisivo y que es el que interesa para nuestro tema de estudio. Se trata de aquel donde los elementos de la realidad seleccionados se disponen predominantemente paralelo al suelo. Al apreciarse en su conjunto, la realidad adquiere un sentido de horizontalidad.

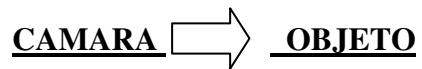
**b) Vertical:** en este tipo de encuadre los elementos se disponen predominantemente en forma perpendicular al suelo, como se hace generalmente en fotografías de cuerpo entero.

### Angulaciones de toma:

La información también puede vehiculizarse de acuerdo a la angulación de la cámara respecto a la porción de realidad u objeto que se captura.

Los objetos se pueden registrar:

Frontalmente: donde la cámara se ubica frente al objeto.



Con una angulación de 45 grados: la cámara se enfoca hacia ABAJO, lo que se denomina Picado, o bien se enfoca hacia ARRIBA, lo que se llama Contra Picado.



### Planos:

Entendidos como la distancia (cercanía-lejanía) de la cámara respecto a los objetos o imágenes encuadradas. Los planos se diferencian, entonces, por la oposición lejanía versus cercanía. De acuerdo a esta mayor o menor distancia, podemos distinguir:

- **Plano General, Plano de Conjunto:** se refiere al objeto visto totalizadamente; esto es **lejano**.
- **Primer Plano, Primerísimo Primer Plano:** cuando se representa la cabeza, desde los hombros; o una oreja; o un rostro. Esto es **cercano**.
- **Plano Americano:** cuando se corta al objeto o la persona por las rodillas, o su inverso. Esto es **no cercano, aproximándose al lejano**.
- **Plano Medio:** cuando la figura aparece cortada por la cintura: Esto es **no lejano, aproximándose al cercano**.

### 3.7.3.2. *Sub-Código Movimientos de Cámara*

La cámara pueden ser desplazada paralelamente al suelo, es decir su eje es el que se mueve, pudiendo distinguirse los siguientes movimientos:

#### **a) Por desplazamiento en el espacio de la propia cámara,**

FRONTALES: - Dolly in (avance o acercamiento de la cámara)

- Dolly back (retroceso o alejamiento de la cámara)

LATERALES:- Truck (seguimiento del objeto a velocidad normal)

-Travelling (seguimiento del objeto a velocidad no normal, pero que para efectos del análisis entenderemos como movimientos libres)

#### **b) por efecto del propio lente,**

ZOOM IN (acercamiento)/ ZOOM BACK (alejamiento)

FLOU (desenfocado)/ NO-FLOU (enfocado)

**c) por movimiento de la cámara en torno a su propio eje:**

HORIZONTAL: - Paneo (izquierda a derecha y viceversa)

VERTICAL: - Tilt up (ascendente, perpendicular al nivel de apoyo de la cámara)  
- Tilt down (descendente, perpendicular al nivel de apoyo de la cámara)

**3.7.3.3. Sub-Código Montaje y/o Edición**

El montaje es el principal organizador de la secuencia de imágenes, y este puede ser:

**a) Según el tipo de ensamble de imágenes,**

1.- *Montaje Directo o Corte Directo*, cuando dos segmentos de imágenes son yuxtapuestas sin transición.

2.- *Montaje Directo con Efecto o Corte Directo con Efecto*, cuando al corte directo se le agrega un movimiento de cámara.

3.- *Montaje con procedimiento óptico o Corte con procedimiento óptico*, cuando opera en el montaje una manipulación en el laboratorio, en el caso del cine, o en la isla de edición en el caso del vídeo (efectos especiales):

- Fundido en negro
- Fundido encadenado
- Cortina
- Sobreimpresión

Desde el punto de vista de la producción audiovisual cada tipo de edición puede realizarse a través de varias vías y mecanismos, y al mismo tiempo se pueden combinar algunos de ellos obteniendo diversidad de efectos y formas de hacerlos , por lo que sólo mencionamos los más comunes.



## **b) Según su temporalidad puede ser:**

- 1.- Montaje normal, aquel que reproduce la misma temporalidad que prescribe el verosímil cultural al respecto.
- 2.- Montaje retardado, aquel que retarda las fases verosímiles de una acción.
- 3.- Montaje inverso, aquel que produce un movimiento de recorrido hacia atrás.
- 4.- Montaje acelerado, aquel que dobla o más a la velocidad normal prescrita.
- 5.- Montaje cuadro por cuadro, esto es, cuadro a cuadro.

Cabe señalar que en el caso particular del telediario, y en virtud de obtener la mayor verosimilitud posible, se recurre preferentemente al montaje normal, lo que no impide que puedan ser usados algunos de los otros para efectos narrativos.

### **3.7.4. Código Narrativo**

La historia rige la puesta en imágenes, pues es la narración quien la delimita, entendiendo que cada vez que hay un salto entre un segmento de la historia y otro, hay un tipo de montaje específico (cortes, efectos, etc.).

Según Del Villar, la narratividad en la imagen en secuencia no la entenderemos como organización del relato, ni como articulación de funciones o programas narrativos. *“No será algo abstracto aplicable a cualquier materialidad significativa visual o no-visual, sino que nos referimos a ella, de la forma delineada por Metz, como forma específica ligada a la imagen audiovisual en secuencia y que dice relación con lo que se dice (y de la cual Metz sólo estudia las relaciones espacio- temporales)”*<sup>32</sup>. En otras palabras, narración es aquello que el telediario o sus fragmentos narran, por lo que el código narrativo sería la forma cómo esa narración se organiza. Estará definido entonces como la puesta en escenas de sujetos (y/u objetos) en sus acciones, gestualidades, proximidades, vestuario, escenografías y palabras, que operan como sub-códigos.

---

<sup>32</sup> Op. Cit, Pág 49.

También, las palabras incluidas en su desarrollo lexical, son elementos claves para entender la historia que se narra. No basta con saber lo que los sujetos hacen sino que también lo que dicen. Por ello también, es que hemos separado las palabras del código sonoro, pues para efectos de este estudio no interesa mayormente cómo se transmite la información, sino más bien como es percibida.

El código narrativo propuesto por los autores, nos propone el siguiente esquema, definiendo dos agrupaciones de descriptores, que hemos resumido de la siguiente manera:

- a) **Contenidos:** de los sintagmas que es lo que se “cuenta”, y podemos identificar:
- Temática ( política, economía, internacional)
  - Cualidad de los sintagmas (distingue entre hechos y opinión)
  - Contextualización (nivel de relación que cada sintagma tiene con los anteriores, que no se refieren a la información nueva que se entrega).
  - Continuidad dramática (manifiesta el nivel en que cada sintagma se concluye. Esto puede dar origen a dos tipos historia: una cerrada, y otra abierta, que sabemos que continuará)

- b) **Manifestación narrativa:** se refiere fundamentalmente a la forma en que cada sintagma es narrado. Según los autores, en los telediarios existen sólo dos formas de narración, las propias del periodismo escrito, entendido como la narración del hecho noticioso, o las de la novela, observadas en la narración de las imágenes.

Esta retórica está determinada por:

- **Orden:** que indica como el sintagma está dispuesto en relación con la fidelidad con el acontecimiento tal como ocurrió en vida real: Puede ser piramidal, donde la información esencial se da al inicio, para terminar con lo menos importante; o bien, puede tener un orden dramático, donde se deja lo esencial para el final a modo de clímax.

- **Tiempo:** da cuenta del sintagma en relación con la temporalidad de la vida cotidiana, existiendo en el telediario tres tipos de tiempos:
  - **Diferido:** donde la organización de la imagen y la voz del sintagma están en tiempos distintos respecto al espectador. El acontecimiento ya ha ocurrido.
  - **Directo:** la estructuración de la narración, el acontecimiento noticioso y el telespectador coinciden en un tiempo simultáneo.
  - **Diferecto:** cuando el acontecimiento y la estructuración de su narración suceden simultáneamente, pero el espectador ve el sintagma en un tiempo distinto.
  
- **Cantidad de información:** se refiere al número de variables y detalles que entrega el sintagma relacionados con el acontecimiento noticioso. Pudiendo ser:

**Sintéticos**, donde se desarrolla de manera simple el núcleo central de hecho, o bien pueden ser **desarrollados**, cuando el sintagma entrega más información original e incorpora las circunstancias del hecho, como también puede contextualizar al interior de la lexis.

- **Número de variables en el sintagma:** se refiere al sintagma en sí mismo, ya no en relación al hecho noticioso. Pudiendo ser simple o complejo, dependiendo de la cantidad de elementos que intervienen en él.
  
- **Nivel de conceptualización:** se refiere al grado de competencia conceptual que la información entregada en el sintagma exige al espectador, o calidad de comprensión de los metalenguajes expuestos en cada sintagma. Cada sintagma puede ser:
  - **Concretos:** no se requiere ningún tipo de competencia en metalenguajes especiales.

- **Abstractos:** son los sintagmas “narrados en metalenguaje” que suponen por parte del espectador cierto dominio de él y de la metáforas empleadas.
  
- **Encadenamiento de la estructuración:** da cuenta de la forma en que el sintagma se entrega estructuradamente al espectador, considerando sus competencias lógicas. Pudiendo hablar de:
  - **Sintagma metafórico:** cuando al interior del sintagma se sustituye otro elemento de lo real por otro. Por ejemplo cuando se muestran mapas de las ciudades en vez de imágenes de las calles.
  
  - **Sintagma metonímico:** cuando en el sintagma, el encadenamiento de la narración simula el encadenamiento de la realidad, o más bien, remite a una situación verosímil respecto de ella.

### 3.7.5 Código Sonoro

Ya Lorenzo Vilches, estimaba que en el telediario, “*el sonido y la voz son más importantes (cualitativa y cuantitativa) que la imagen*”<sup>33</sup>. Esta frase cobra vital importancia si consideramos que en buena medida el eje articulador es la voz de quien narra, pues organiza la imagen. La voz se hace protagonista, en medios del resto de los códigos, toda vez que entra y sale de la imagen. De allí la pertinencia del código sonoro como vehiculizador de información, que también está constituido por la articulación de los ruidos, la música de las palabras y la música propiamente tal.

Su forma de funcionamiento podemos describirla como la interrelación del eje de la intensidad del sonido con el eje de la frecuencia, lo que da origen a la noción de estructuración rítmica, entendiendo por ella, una articulación secuencial de formantes, cualificada por el tono y el timbre. En este código la vehiculización de la información estaría dada por la expansión y condensación de las secuencias rítmicas, lo que da origen a

---

<sup>33</sup> VILCHES, Lorenzo, (1989). *La manipulación televisiva*. Editorial Paidós, Barcelona. España. Pág. 181.

una pulsión, que nos permite hablar, como apunta Del Villar, de una “*musica de las palabras*”.

En el telediario, el sonido al igual que la imagen, constituye un mismo espacio, espacio que posee la peculiaridad de ser continuo, y temporalmente omnipresente a través de toda la emisión. La voz además posee la facultad de omnipotencia, es decir capacidad de decirlo todo si es que se quiere, y que está al tanto de todo.

El código sonoro está estructurado de la siguiente manera:

1. **Un nivel concreto:** que considera los sonidos que se producen, no relacionados con la narración o la interpretación de los mismos.
  - a) **La voz:** principal transmisora de información en un telediario. Puede ser:
    - **En off:** cuando la fuente de emisión de la voz se halla sola.
    - **Sincronizada:** es una voz en off, cuya narración va en concordancia con las imágenes. En el telediario este tipo de voz es la más utilizadas en las notas.
    - **Visible:** la fuente emisora de la voz es claramente identificable pues está visible.
    - **Escondida:** es el tipo de voz en off, de la cual o se desconoce su origen, o es imposible de identificarla. Corresponsal que despacha telefónicamente o una fuente anónima, por ejemplo.
  - b) **Música:** entenderemos como música a la música propiamente tal o música-música, y no a la ya descrita música de las palabra. En los telediarios es usada principalmente de dos maneras:
    - **Cortina musical:** melodía que marca las divisiones del informativo televisado, señala cuales son sus bloques, cuando se entra o se sale de comerciales o el momento en que comienza o termina el telediario.

- **Música incidental:** inserta al interior de los sintagmas noticiosos y tiene como función apoyar la información a nivel de significante.
- c) **Ruido:** elemento sonoro casi inevitable en el telediario, toda vez que es emitido en directo, y que presenta notas de la vida real, donde el ruido siempre está presente.
- **Ruido In Estudio:** ocurren al interior del estudio, y son los típicos de la transmisión en directo, como ruido del movimiento de papeles, toses, etc.
  - **Ruido Out Estudio:** sonidos registrados en el sintagma noticioso que provienen de “la vida real”, ocurridos en el mismo momento del registro (vehículos, gritos, pitazos, etc).
- d) **Silencio:** se ubica como discriminador entre un espacio y otro. La narración no es continua, se detiene para dar paso a un espacio u otro.
2. **Un Nivel significativo:** construido sobre la base del compromiso con el hecho noticioso que demuestran los sonidos para el espectador que además de ver el noticiario, lo oye, pudiendo así sacar sus propias conclusiones.
- a) **Voz:** refleja la posición del telediario ante la vida cotidiana, manifestando una ligazón emocional e intelectual del telediario como un todo. Por ejemplo, la seguridad con que un sintagma es narrado se trasluce en la fuerza con que se emite la voz. Es discriminable en relación con los contrapuntos manifestados entre la expansión y la condensación de la información pulsional. La voz puede manifestarse de dos formas:
- **Voz con Cadencia Rítmica Heterogénea:** la información pulsional expresada a través de la voz se condensa y se expande de una manera dispareja y casi al azar. No hay igual cantidad de expansión que de condensación ni viceversa.

- **Voz con Cadencia Rítmica Homogénea:** existe simetría entre la información pulsional que condensa y la que expande.
- b) **Música:** es sabido que la música puede connotar gran cantidad de sentido para el espectador. En este caso puede contraer o distender el sintagma, y será la postura que el telediario reflejará en el espectador. A nivel de significante funcionan dos niveles musicales:
- **Música Rápida:** tiende a contraer la percepción temporal que se tenga del sintagma.
  - **Música Lenta:** expande la percepción temporal que el espectador puede hacerse del sintagma. Además remite a la experiencia humana sensitiva.
- c) **Ruido:** Se puede relacionar de dos maneras con el sintagma noticioso. La unión entre el sintagma y el ruido es lo que se conoce como volumen. Y el parámetro para distinguir entre un volumen “fuerte” o “débil” es el concepto de saturación (cuando el ruido se “come” a la voz). Distinguimos dos tipos de ruido:
- **Ruido que no satura:** aquél que acompaña la voz que narra el sintagma, pero sin sobrepasarla.
  - **Ruido que satura:** sobrepasa a la voz narradora y adquiere una importancia notoriamente mayor dentro del sintagma.
- d) **Silencio:** en este nivel es un gran generador de sentido, pues significa algo a nivel de compromiso con el sintagma. Puede adquirir dos formas:
- **Silencio Significativo:** es cuando el narrador calla para dejar que el código de organización de la imagen transmita toda la información: pulsional y semántica.

- **Silencio Sincronizado:** implica la ausencia de narración que normalmente se entiende como “error”. Digamos que es el silencio propio que se produce en la narración, como la respiración, las pausas, y otros.

### 3.7.6 Código Cromático

Existe gran cantidad de investigaciones empíricas que demuestran que los colores transmiten y vehiculizan información (remítase nuevamente a los estudios de Wright y Rainwater ), lo que explica su pertinencia a la hora de realizar este estudio.

El código cromático está definido como croma, brillo, saturación y su articulación específica. Los diversos estudios han arrojado elementos importantes para considerar los factores cromáticos como un código. Sabido es, por ejemplo, que algunos cromas significaban calma, otros elegancia, etc. mientras que las combinaciones de colores tienen determinadas connotaciones. Pero no sólo el croma implica una connotación específica, sino que también lo hacen la luminosidad y la saturación.

De las investigaciones de Kansaku, Kristeva, Wright y Rainwater. Del Villar deduce los siguientes elementos:

- a) cada dispositivo cromático vehiculiza información tanto desde el punto de vista de la lectura como desde el punto de vista de quien lo genera;
- b) las connotaciones vehiculizadas por lo cromático no son heteróclitas, sino que obedecen a una coherencia sociocultural;
- c) las connotaciones no son universales, sino que dependen de cada idelecto visual, propio de cada subcultura y/o universo cultural;
- d) lo cromático es un dispositivo, no sólo el croma connota, lo hacen también el brillo o el tono y la saturación;
- e) la connotación es un todo articulado. Una determinada connotación depende de la articulación de los otros componentes y no de un elemento en sí;



f) los tipos de combinación realizados dentro de una cantidad de mundos posibles cromáticos, producen un efecto connotativo y cultural, como placer, brillo, vigor, calor, etc.;

g) que la armonía cromática está ligada al placer visual en los grupos socioculturales dominantes de la sociedad blanca.”<sup>34</sup>

Por lo tanto el código cromático se refiere a la ordenación de los colores al interior de los espacios del telediario y a la forma en que estos aparecen.

El color funciona, entonces, como un dispositivo cromático integrado por tres subconjuntos:

1) EL MATIZ o croma o color mismo.

2) LA SATURACION, se refiere a la pureza de un color respecto al gris, o si se quiere cuán diluido se encuentra el color.

3) EL BRILLO o luminosidad, que va de la luz a la oscuridad, se refiere al valor de las gradaciones tonales, correspondiendo en el caso de la fotografía, el cine y la televisión a la iluminación. Es la oposición entre luz (blancos) y oscuridad (negros) quien constituye el "contraste" que da nitidez a la imagen. A la inversa, la ausencia de contraste produce el terreno de los grises o no- nitidez o difusividad.

Considerando el código cromático en los telediarios, es posible dividirlo en dos partes:

1. **La luz:** centrándose en las fuentes que la emiten, que pueden ser de dos tipos:

- **Fuentes Artificiales:** emisiones de luz producidas por el ser humano. Por ejemplo una ampolla. Estas fuentes pueden tener varias versiones:

---

<sup>34</sup> DEL VILLAR, Rafael, (2000) *Sobre la materialidad a través del cual se transmite la información en el texto audiovisual o la problemática de los códigos* artículo del Proyecto de Investigación Fondecyt No 1000954, Departamento de Ciencias Mediáticas y de la Comunicación, Universidad de Chile, titulado *Dibujos Animados en Chile: sintaxis, circulación y recepción*. Pág. 21.

- **Luz Artificial Directa:** desde la fuente de emisión al objeto iluminado la luz atraviesa sólo el aire, concentrándose generalmente en un punto específico.
- **Luz Artificial Indirecta:** desde la fuente de emisión al objeto iluminado la luz choca, al menos una vez, con otra superficie. Difuminándose sobre el sujeto.

Dependiendo del lugar en que se ubica la luz artificial puede estar:

- En el estudio, que es lo que ocurre en la totalidad de los telediarios
- En interior, donde se ubica la luz en espacios que no están destinados precisamente para televisión.
- En el exterior, la luz indica que se está en un espacio abierto.

- **Fuentes Naturales:** son todas aquéllas no fabricadas por el hombre: el sol, la luna, el reflejo de estos.

2. **Color:** al que ya hemos definido como luz reflejada, y en el que se incluye el matiz, la saturación y el brillo.

### 3.7.7 Código Escritural

Se refiere al tratamiento de las letras. Que para efectos de nuestro estudio estará incluido dentro del código narrativo, toda vez que se articula en razón de la historia contada. Pueden fácilmente agruparse de acuerdo a los colores, formas, tamaños y ubicación dentro del encuadre.

### 3.8 LA ARTICULACIÓN DE LOS CÓDIGOS PROPUESTOS EN EL TELEDIARIO.

En la cultura audiovisual televisiva encontramos varias formas de funcionamiento significativo, es decir, una pluralidad de formatos televisivos y/o cinematográficos, uno de ellos es el formato telediario, que ya definimos en un capítulo previo.

Considerando los análisis hechos por Del Villar, sobre cómo se articulan los códigos en el telediario, es posible determinar que el principal articulador y organizador central del encadenamiento de la imagen es la voz, vista desde el punto de vista del código narrativo, y no del sonoro, pues estructura lo que se muestra en pantalla; *“Esta posición modalizadora del código narrativo tiene un correlato con una organización de la imagen que implica un continuo salto de espacio y de tiempo. Esto es, el montaje está al servicio de una narración (puesta en escena) que se caracteriza por cambiar espacial y temporalmente, sin indicación alguna más que el contenido de la argumentación lingüística, sea porque se cambió de tema, sea porque el desarrollo de la temática implica ese nuevo escenario”*.<sup>35</sup>

De acuerdo a lo expresado por Del Villar, respecto del tratamiento de los planos y del encuadre, podemos decir que el espacio del estudio tiende a ser registrado en plano medio y el acontecimiento en plano general, siendo los encuadres siempre horizontales, aun cuando se utilizan nuevas tendencias en la organización visual del telediario, como tratar el espacio del estudio en plano general.

El funcionamiento audiovisual del telediario contemporáneo ha cambiado notoriamente su organización durante los últimos años. Cambian los formatos, las relaciones espacio-temporales, en particular por la incorporación de nuevas tecnologías. Vilches en “La manipulación en la información televisiva”, detecta 8 tipos de espacio y 4 tipos de tratamiento temporal diferentes, a partir de un corpus de telediarios. Respecto al espacio la primera gran división se da entre el espacio (1) del estudio (plató), el espacio (2)

---

<sup>35</sup> Op. Cit. Pág. 63

del acontecimiento, y un lugar indefinido, dado por imágenes de inteligencia artificial, que no tienen una ubicación espacial clara (gráficos, transiciones abstractas, etc.). A este espacio indefinido Vilches lo denomina "espacio de la pantalla" que obviamente se opone a los otros dos en la medida que son analógicos. *"Pero, dado que ni uno ni otro se dan siempre en forma pura, porque también hay efectos de tratamiento sobre imágenes reales, analógicas, existe una zona de transición semejante a lo que sería el resultado del trabajo de la luz sobre un espacio oscuro, que produce una franja variable de grises y de matices"*<sup>36</sup>.

El espacio real (5) se refiere a la utilización a la vez del espacio del locutor, estudio o espacio (1) y del acontecimiento, que miramos al mismo tiempo en nuestra pantalla; o bien, de un solo espacio, como es el caso de un corresponsal en el lugar de los hechos. En los espacios (3) y (4), que no corresponden ni al acontecimiento ni al estudio, el espectador no sabe a qué atribuir los hechos, y debe inferirlo por deducción respecto a la secuencialidad y, según ello, referirlo al estudio (plató) o al acontecimiento. El espacio indefinido (6) es el de la pantalla (abstracto). La mezcla de imágenes del estudio con imágenes abstractas (pantalla) nos da el espacio (7); y la de ellas con imágenes del acontecimiento produce (8).

Además, Vilches (1989) alude a la existencia de 4 tipos distintos de temporalidad, de acuerdo a su relación con el telespectador:

- a) Informador en directo con el espectador y el acontecimiento.
- b) Informador en simultáneo con el espectador y diferido con acontecimientos.
- c) Informador en diferido con el espectador y simultáneo con acontecimientos.
- d) Informador en diferido con el espectador y diferido con acontecimientos.

Por otra parte, no sólo los locutores y los protagonistas del acontecimiento son los actores del telediario, sino que también la voz. Esta es quien modaliza toda la sintaxis del telediario. *"En la información es el texto y luego, la voz quienes fijan el plano visual que ha*

---

<sup>36</sup> VILCHES, Lorenzo, (1989). *La Manipulación televisiva*. Editorial Paidós, Barcelona. España. Pág 296

*de ilustrar la noticia*<sup>37</sup>. La voz aparece como el soporte del código narrativo, y es ella quien se expresa en locutores, actores del acontecimiento, y principalmente, como voz en off, teniendo en la mayoría de los casos como característica más generalizada su neutralidad emotiva (no hay grandes variaciones de intensidad en el tiempo), su distanciamiento respecto a la lejanía y proximidad de la imagen, etc. El uso de los planos en el estudio tiende a ser el de los planos medios, sin grandes movimientos de cámara. En el acontecimiento, el plano sitúa la problemática de la información y el paneo nos traslada a los actores del acontecimiento. La característica de neutralidad en la voz, como el uso de planos y movimientos de cámara, corresponden a un análisis cuantitativo, que nos permite entender las tendencias más generalizadas; sin embargo telediarios más innovadores desarrollan un tratamiento más emotivo de la voz (en función de lograr una implicación emotiva con el lector), o con mucha puntuación y exclamación (los telediarios al despertar), y un tratamiento audiovisual diferente al espacio del estudio, Si bien, la regla es siempre dar un tratamiento cromático que simule lo real: la estética de colores pasteles.

### **3.8.1 Competencias de lectura presupuestas**

Interpretar una información significa localizarla en el espacio y el tiempo. Dónde y cuándo ocurre lo que veo en la pantalla, es vital, entonces, para captar el acontecimiento que el telediario me informa. *“En el telediario contemporáneo hay 32 localizaciones posibles (si se interrelacionan los 8 tipos de espacio y los 4 de temporalidad respecto al espectador). Esto implica una tarea inteligibilizadora consistente no sólo en captar los contenidos de la información, sino que en anclarla en un caleidoscópico abanico de posibilidades significantes espacio- temporales”*.<sup>38</sup> Aun cuando, claro está que no todos los lectores comparten las mismas competencias perceptivas.

El telediario "aparece como objetivo, neutral": su voz *"pasa a ocupar todos los espacios, dentro y fuera de los cuerpos, dentro y fuera de la escena de la noticia...; es una voz que lo ve todo, que vigila desde su posición de altura,.. es una voz omnisciente, que*

---

<sup>37</sup> Op. Cit. Pág 221

<sup>38</sup> DEL VILLAR, Rafael. (2000) *Sobre la materialidad a través del cual se transmite la información en el texto audiovisual o la problemática de los códigos* artículo del Proyecto de Investigación Fondecyt No°1000954, Departamento de Ciencias Mediáticas y de la Comunicación, Universidad de Chile, titulado *Dibujos Animados en Chile: sintaxis, circulación y recepción*. Pág. 65.

*puede saber todo no sólo sobre el acontecimiento sino también sobre cómo han reaccionado los afectados;.. es, finalmente omnipotente, porque además de estar, ver y saber todo, puede decirlo todo, si quiere”*<sup>39</sup>

En este punto, sólo nos queda incorporar un último descriptor, aunque no por eso menos importante, referido al tipo de identificación que el telediario prefigura.

### **3.9 IDENTIFICACIONES IMPLÍCITAS EN EL TEXTO AUDIOVISUAL DE UN TELEDIARIO: IMAGINARIO/SIMBÓLICO**

Para efectos de este análisis semiótico, será fundamental establecer las relaciones que se generan entre la imagen en secuencia estudiada y el inconsciente del espectador. Será *Cristian Metz*, el primero en fundamentar este tipo de relaciones, para que luego diversos investigadores estudiaran la percepción de las imágenes de un film (que no es otra cosa que continúa imagen en secuencia, por lo que se puede extrapolar claramente al formato televisivo), estudios que serán descritos brevemente en las siguientes líneas. Partimos sobre la base que *“la percepción visual no es un simple registro pasivo de una excitación externa sino que consiste en una actividad del sujeto perceptivo, la que se diferencia con las categorías de público”*<sup>40</sup> como apunta Rafael Del Villar.

Metz intenta describir las vías a través de las cuales el cine se arraiga en el inconsciente y que especifican al significante cinematográfico: la identificación especular (el espejo, el mirar, los juegos de identificación definen la situación cinematográfica en su globalidad, lo que remite a la identificación con la cámara: se que estoy percibiendo un imaginario y sé que soy yo quién lo percibe, sin embargo, si hay una similitud entre la fase psicoanalítica del espejo en el niño y aquella del cine, según Metz, hay una imagen que la pantalla no devuelve jamás, la del cuerpo del espectador;

Así mismo, Metz (en “*Essais Sémiotiques*” de 1977) establece una descripción de la forma de funcionamiento del significante cinematográfico desde el punto de vista

---

<sup>39</sup> VILCHES, Lorenzo, (1989). *La Manipulación televisiva* Editorial Paidós, Barcelona. España. Pág. 212.

<sup>40</sup> DEL VILLAR, Rafael (1997) *Trayectos en semiótica filmico-televisiva*. Dolmen Ediciones, Santiago. Chile. Pág. 158.

semiótico y psicoanalítico, donde delimita como espacios diferentes los conceptos de paradigma/ sintagma (referidos a la forma de escritura fílmica: asociativa/ secuencial), los de metáfora/ metonimia (referidos a la relación texto realidad: sustitución de la realidad y/o de su ordenamiento verosímil/ simulación de los encadenamientos de la realidad), los de condensación/ desplazamiento (referidos a la forma de funcionamiento de la identificación imaginaria), y los de proceso primario/ proceso secundario (referidos a los procesos de socialización, y que operan en el cine desde una secundaridad del espectador de cine).

Por su parte, **Aumont- Marie**, serán quienes describirán los procesos de identificación implicados en el significante imaginario del cine que Metz había contribuido a delimitar y tematizar. Para ellos, en el cine se dan dos procesos de identificación: **la identificación simbólica y la identificación imaginaria**, que son los registros donde se expresa el inconsciente.

Entendemos, la identificación imaginaria como trazas de condensación/ desplazamiento energético, que remiten a la pulsionalidad, al propio cuerpo, al mundo interior, donde se manifiesta lo agradable y desagradable. *“El imaginario es aquella fase donde se expresa más el inconsciente, en tanto no hay reflujo de la pulsión, y en tanto ella es el lugar privilegiado de la pulsionalidad”*<sup>41</sup>

Considerando al inconsciente, como esa huella que se expresa en toda la vida del individuo, huella del desequilibrio energético, de la carencia, de la falta. Entenderemos la pulsión como flujos energéticos. Los procesos pulsionales son procesos de condensación/expansión de la energía, propios del inconsciente. *“Esta energía es física en la medida que obedece a leyes físicas; biológica, ya que operan en un sistema vegetativo orgánico del individuo; psíquica en la medida que operan como placer/desplacer; y sociales, pues la sociedad “domestica la pulsión”, reflujiéndola, reprimiéndola para satisfacer sus propios fines de reproducción del todo social”*<sup>42</sup>..

---

<sup>41</sup> Op Cit, Pág 50.

<sup>42</sup> DEL VILLAR, Rafael, (2000) *Sobre la materialidad a través del cual se transmite la información en el texto audiovisual o la problemática de los códigos*. Artículo forma parte del Proyecto de Investigación Fondecyt No 1000954, Departamento de Ciencias Mediáticas y de la Comunicación, Universidad de Chile, titulado *Dibujos Animados en Chile: sintaxis, circulación y recepción*.

Es el inconsciente el que se expresa en la pulsionalidad, “*La pulsión es del registro de lo orgánico (nosotros diríamos que de la física), no parte de una necesidad, no hay un órgano concreto de la pulsión ni un objetivo. Las pulsiones son pulsiones parciales*”<sup>43</sup> y como diría Lacan, “*funcionan no como un sistema de relaciones, sino que como un sistema destinado a asegurar una cierta homeostasis de tensiones internas*”<sup>44</sup>

El simbólico, en tanto, es este desplazamiento de centro del mundo interior al mundo externo, donde el individuo se identifica, en definitiva, con un rol, un valor, con personajes, con un ideal del yo. El sujeto se aliena en su propia máscara, el ya no habla desde su propio cuerpo, “*él habla desde la imagen de sí mismo. Imagen que la sociedad le ofreció como sustituto del equilibrio pulsional*”<sup>45</sup>

Metz asegura que el gusto / disgusto que puede provocar la imagen fílmica dice relación con la correlación entre mis propios fantasmas (satisfacción alucinatoria del deseo) y la pantalla. Si mis fantasmas imaginarios se expresan en la pantalla, me implico en ella, si no lo hace se desarrolla la indiferencia, y/o el rechazo. Dicha implicación imaginaria es referida a los propios archivos del mundo interior, las fobias, los miedos, las alucinaciones, trazas de condensación/ desplazamiento de mi propio cuerpo, etc. A partir de allí, se desarrolla la implicación simbólica, con los roles, los personajes, los valores del filme, en una relación metafórica y/o metonímica con mis propias identificaciones simbólicas; esto es, no se trata de una relación causa- efecto, sino que de una correlación que se retroalimenta mutuamente entre la identificación imaginaria y simbólica que la pantalla plantea y la identificación- imaginaria de nuestra propia vida.

La teoría semiótica ha entregado distintos conceptos respecto a al simbólico e imaginario en el texto audiovisual, he aquí algunas de ellas.

---

<sup>43</sup> DEL VILLAR, Rafael (1997) *Trayectos en semiótica fílmico-televisiva*. Dolmen Ediciones, Santiago.Chile. Pág 50.

<sup>44</sup> LACAN, Jacques. (1973) *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Ed. Du Seuil. París. Francia. Pág. 170.

<sup>45</sup>DEL VILLAR, Rafael (1997) *Trayectos en semiótica fílmico-televisiva*. Dolmen Ediciones, Santiago.Chile. Pág 56.



Para Aumont- Marie la identificación imaginaria en el cine “*es aquella por la que el espectador se identifica con su propia mirada y se experimenta como foco de la representación, como sujeto privilegiado central y trascendental de la visión*”<sup>46</sup>. La identificación imaginaria en el cine, reenvía a la pulsión escópica: “*esta pulsión se divide en un fin (ver), una fuente (el sistema visual) y, finalmente, un objeto. Este último, que es, recordémoslo, el medio por la cual la fuente alcanza su objetivo, ha sido identificado por Jacques Lacan con la mirada...lo que implica la necesidad de ver y el deseo de mirar*”<sup>47</sup>. Estudiar el imaginario implica para Aumont “*el estudio de las miradas representadas en la imagen y de la manera en que implican la del espectador, y el estudio de la mirada del espectador, como satisfacción parcial de su voyeurismo fundamental*”.<sup>48</sup>

Para Aumont- Marie la identificación simbólica en el cine es la identificación con los personajes del filme, las situaciones, en definitiva el relato. “*Esta identificación con el relato como tal surge sin duda, en gran parte, de la analogía muchas veces señalada entre las estructuras fundamentales del relato y la estructura edípica*”<sup>49</sup>(entendida como la identificación con el modelo parental). Para Del Villar, la identificación simbólica es siempre ambivalente: a veces nos identificamos con unos, otras veces con otros, al mismo tiempo que los personajes toman sentido por las redes de relaciones que establecen entre ellos. Las identificaciones simbólicas o “*identificaciones secundarias tienen como soporte privilegiado ciertos elementos de la narración, esencialmente: 1) los personajes, o más exactamente, los rasgos constitutivos de los personajes, y 2) las situaciones, o más bien exactamente, los acontecimientos unitarios de cada situación*”<sup>50</sup>.

A esto se agrega que la conceptualización de identificación simbólica en el cine es claramente delimitada en el cine; sin embargo, no ocurre igual respecto a la identificación imaginaria, pues ésta última es delimitada como esencialmente el espacio de la visión.

---

<sup>46</sup> AUMONT; MARIE, VERNET, BERGALA; (1985). *Esthétique du film*. Ed. Nathan. París. Francia. Pág. 264.

<sup>47</sup> AUMONT, Jaques.(1992). *La imagen*. Ediciones Paidós. Barcelona. España. Pág. 131.

<sup>48</sup> Op. Cit Pág 132

<sup>49</sup> AUMONT; MARIE, VERNET, BERGALA. (1985). *Esthétique du film*. Editorial Nathan. París. Francia Pág. 267.

Para Aumont y Marie la identificación imaginaria se plantea como una identificación del mundo interior, de las trazas pulsionales de condensación y desplazamiento, definiciones tomadas casi literalmente de Metz (1977) del "Le signifiant imaginaire",

Los diferentes estudios de Lacan, nos dirán que el imaginario se opone al simbólico como el orden del significante se opone al orden del significado, orden que es estatuido por la Ley, el Triángulo Edipiano, y los Roles Sociales. Lo imaginario, entonces, no procesaría información, pues faltaría el punto de unión entre significante y significado, dado por el orden simbólico: *"el significante, en cuanto tal, no significa nada"*<sup>51</sup>.

Aumont- Marie (1985,1990), y Aumont (1992, 1997) plantean al igual que Lacan, que el imaginario es del orden de la condensación y del desplazamiento de imágenes, de sus huellas oníricas; y el simbólico es del orden del triángulo edipiano, de los roles y de los contenidos, como ya mencionamos.

Es sabido que el imaginario no procesa propiamente una información, sino que da sentido a través de valores, y de roles, a los significantes audiovisuales.

Para Petitot- Cocorda, "lo simbólico" es del orden externo: la fase del simbólico es la fase de la hegemonía de lo externo por sobre el orden interno, hegemonía que se construye a través de una catástrofe de funcionamiento, así el sujeto cree que asumiendo un rol social tendrá una identidad, perdiendo la suya propia, *"siendo la referencia externa/ interna una red de relaciones sociales, no un triángulo edipiano trascendente"*<sup>52</sup>. El imaginario, entonces, estaría lejos de ser el principio de fuga de la energía que transgrede el simbólico, sino que la predominancia de lo interno, de los trayectos de información pulsional, que en este caso, sería aquella identificación con la cámara, con la posición en el espacio, con las variaciones de secuencias de imágenes (fragmentos narrativos), con las

---

<sup>50</sup> AUMONT,J.;MARIE,M. (1990) *Análisis del Film*, Ediciones. Paidós. Barcelona. España. Pág. 238.

<sup>51</sup> LACAN, Jacques. (1993), *Las psicosis*, Ediciones Paidós. Buenos Aires. Argentina. Pág. 261.

<sup>52</sup> DEL VILLAR, Rafael, (1997). *Trayectos comparativos en semiótica literaria: la complementariedad de Lévi- Strauss, Petitot- Cocorda, y Kristeva en la inteligibilización del universo semántico y pulsional*. En Revista Chilena de Semiótica No 2, Marzo 1997. Pág 66.

variaciones de tratamiento cromático, con los procesos de condensación/ desplazamiento de montaje y/o edición, etc.

Y la información simbólica sería la identificación con los contenidos de la imagen, y con los roles narrativos. El contenido teórico subyacente de esta definición de imaginario tiene implicancias analíticas, pues al otorgarse el carácter argumentativo, a los flujos de energía, tenemos la posibilidad de aprehender las identificaciones imaginarias de los sujetos ante la imagen audiovisual en secuencia, y a su vez, la cultura onírica de lo audiovisual contemporáneo.

Ahora bien, la operacionalización de Reich de la pulsión (en *"La fonction de l'orgasme"*, Paris, Ed. 'Arche) es en definitiva física, aunque su manifestación sea de correlación entre lo biológico, lo psíquico y lo físico. La transmisión imaginaria releva de la física de la energía, próxima a la física del inconsciente propuesta por Deleuze- Guattari (en *"L'Anti-Oedipe"*, de 1972, y *"Mille Plateaux"*, de 1980 de, Ed.de Minuit). Física que se expresa en la forma de organizar la imagen en secuencia fílmica televisiva (sí un corte directo condensa la energía, lo que debe tenerse en cuenta es la secuencialidad de cortes, que alteran la percepción, como propone Del Villar, en las variaciones cromáticas de matiz, brillo y saturación, en la gestualidad y proxémica de los personajes y/o objetos, y en la sonoridad misma. De acuerdo a ello:

- La información pulsional puede ir correlacionada a una información simbólica, puede ser antitética a ella, puede ser diferente a la propuesta por el espacio simbólico, o puede existir sin la presencia de una información simbólica o inversamente; y
- La información pulsional y/o simbólica puede reconstruirse en dos espacios diferentes que no se superponen necesariamente: inteligibilizar el espacio que habla a través del sujeto generador, e inteligibilizar la lectura empírica de los consumidores de los textos culturales.

Por identificación simbólica entendemos, desde el punto de vista del sujeto, las identificaciones del “yo”, del “súper yo”, y en definitiva, las identificaciones con Roles Sociales y Valores, que se expresa en los contenidos de las palabras y los gestos. Y entendemos, también los protocolos cognitivos intelectivos. Por identificación Simbólica entendemos, desde el punto de vista de la imagen estática:

- a) los personajes, o más exactamente, los rasgos constitutivos de los personajes;
- b) las situaciones, o más bien exactamente, los acontecimientos unitarios de cada situación, ambos entendidos como código narrativo, además;
- c) los sentidos que emergen de código lineal, código cromático, código composición de planos, código composición de angulación de toma, código encuadres, y su articulación específica; además los protocolos intelectivos implicados.

Por identificación imaginaria desde el punto de vista de aprehenderlas en un sujeto a las trazas de condensación/ desplazamiento que remiten a la pulsionalidad, al propio cuerpo, al mundo interior, esto es, la onda ondulatoria de la energía que condensa y expande como manifestación del cuerpo, lo que se mide a través de:

- a) la onda ondulatoria energética del sonido (palabras) que es posible describir por medio de un analizador de espectro de sonido, como lo logrado por el Programa Sound Forge, y otros programas de audio.
- b) la pulsionalidad expresada en la gestualidad desde el punto de vista energético.

En lo que se refiere a la metodología, lo que haremos será:

1. Sintetizar categorías semánticas (simbólicas) y pulsionales (imaginarias) posibles para cada segmento, establecidas por cada código específico. El análisis debe hacerse en paralelo, para tener una descripción de la estructuración códiga del segmento. Las Categorías Pulsionales s son Trazas de Condensación/ Desplazamiento, que constituyen un aumento/ disminución de la intensidad en el tiempo; esto es, una onda ondulatoria energética, que se mueve entre dos ejes:

intensidad y frecuencia., planteándose un comportamiento similar al de las ondas sonoras. Los diagramas producidos por el electroscopio de Reich tienen una forma de funcionamiento similar a la onda sonora. Lo mismo puede decirse de las ondas lumínicas, donde varía la intensidad de la onda en el tiempo. Esto es, el Código Sonoro, y el Código, Cromático tienen una operacionalización específica; donde lo sonoro puede analizarse con programas computacionales analizadores del espectro sonoro, como lo haremos en este estudio.

2. Sobre la base de las categorías semánticas establecidas por los significantes códigos está la conceptualización de la binaridad; esto es la constitución de sistemas
3. Las categorizaciones, construidas sobre la binaridad debe dar cuenta de todos los datos (oposiciones pulsionales y semánticas) y donde cada una de los subconjuntos constituidos esté avalado por datos.
4. La inserción del contexto en el texto no tiene necesariamente una coherencia algebraica booleana, de partida no se ha inteligibilizado todo el contexto. Tarea por lo demás imposible, por lo que lo que se insertan sólo los elementos particulares; esto es, las categorizaciones pulsionales de los fragmentos del texto, que fueron sometidos a las articulaciones prescritas, no son más que "un mundo posible" y puede ocurrir que otros elementos de la realidad que no vimos en el texto, es porque el sistema es infinito, e imposible de inteligibilizarlo por completo.
5. Si es de estabilidad estructural debemos integrar las correlaciones de categorías pulsionales opuestas en una matriz que de cuenta de la estructura del texto. Pueden existir dos formas de ordenamiento de los sistemas de oposiciones y serán los datos los que reenvíen a una forma de coherencia o a la otra.

## **V. ANÁLISIS DE DATOS**

A continuación se presentará el análisis de datos correspondiente a los tres noticieros en estudio. Éste considera dos tablas base: una de variables códigas y otra de variables no códigas. Para los efectos del procesamiento de información, utilizamos la metodología estructural de Levi-Strauss, aplicada a los resultados arrojados por ambas tablas, considerados en su conjunto.

Cada telediario será analizado de forma particular, luego de lo cual se presentarán una serie de conclusiones sobre los mecanismos utilizados por éstos en el tratamiento informativo del discurso bélico de la guerra de Irak.

## VI. CONCLUSIONES

El formato televisivo está compuesto por audio e imagen y ambos crean un nuevo texto: el audiovisual. Un lenguaje distinto que encuentra en su seno una serie de hipertextos vinculados dando origen a diversos géneros. En nuestro objeto de estudio nos fijamos la meta de aprehender uno de ellos, el telediario, centrándonos en las distintas modalidades de construcción que dentro de él se plantean respecto del discurso bélico televisivo.

Con este fin, nos dimos a la tarea de encontrar los protocolos que determinan las diferencias y similitudes de los canales de televisión a la hora de tratar la guerra en Irak. Después de un análisis exhaustivo de tres noticieros que remitían de una u otra forma a posiciones distintas respecto del conflicto, podemos concluir que cada uno representa un modo distinto de articulación del discurso bélico.

CNN presenta una estructura similar a la utilizada en los videojuegos, lo que se explica por la gran cantidad de cortes, que se traducen en una gran fragmentación a la hora de entregar la información. Producto de lo anterior, se genera una ansiedad en el telespectador, quien observa, gran parte de las veces en tiempo real (o en un lapso de un muy reducido espacio de tiempo) los distintos acontecimientos ocurridos en los diversos frentes de la guerra. Dicha simultaneidad se refuerza por el uso del dúplex en que aparece la conductora y por otro lado los periodistas que “despachan” en directo las últimas informaciones. En este sentido, es posible establecer una analogía entre la estructuración del noticiario de CNN y el modo de funcionamiento de los videojuegos, dado que esta presentación fragmentada de la guerra genera en el telespectador la misma sensación de expectativa y ansiedad que el paso de las etapas en este tipo de juegos. Una característica del noticiero norteamericano y que marca una gran diferencia con TV5, es el modo de narrar los hechos, caracterizado por la idea de instantaneidad, expresada en una sobrevaloración del tiempo presente. Esto se contrapone al formato de notas en diferido utilizado por la cadena francesa; lo que define la diferencia sustancial entre ambos. Mientras la estructura simultáneo-fragmentaria de CNN privilegia la energía (pulsión) del relato, TV5 pondera el contenido de las informaciones.

En términos de código de organización de imagen, la rapidez de las notas expresada cortes entre una toma y otra aceleran la acción, denotando una vez más su correspondencia con la lógica de los videojuegos. Por otra parte, el encuadre de la cámara sitúa al personaje como protagonista de los hechos -aquí podemos ver a actores políticos y los reporteros- mientras que la dimensión social y situacional de la guerra pasan a un segundo plano.

Debido en gran medida a la rapidez en la generación de contenido, definida anteriormente, los acontecimientos se manifiestan con un alto nivel de presuposición hacia el televidente, donde lo que se observa no se contextualiza, por lo que no es posible saber como se llegó a tales hechos, sólo se los presenta como una gran masa de información. De este modo se entroniza la idea del eterno presente como una de las cualidades más evidentes de CNN en comparación a los otros telediarios en estudio.

En virtud de su contenido audiovisual podemos determinar que la señal se prefigura como parte del enfrentamiento. El telediario es altamente belicista y claramente partidario a la guerra de Estados Unidos (país del que forman parte). Es por esto que la identificación, tanto a nivel primario como secundario, atiende previamente a estar al servicio de un público que entiende la guerra como un acto necesario (público norteamericano y/o occidental). Además se detecta, gracias al análisis del código sonoro que el comportamiento anterior se plasma en los niveles pulsionales como grandes condensaciones energéticas en quienes cuentan los hechos (háblese de periodistas, conductora u actores que surgen en el relato), es aquí que podemos apreciar contrapuntos simétricos a lo largo de cada nota narrada.

Por contrapartida, TV5 representa, en este análisis un formato distinto al desplegado por la cadena norteamericana.

Las tomas son más largas en duración y el encuadre de la cámara es más amplio, donde priman los planos generales. La puesta en escena del noticiario se asemeja a un documental, es decir, se intenta obtener un registro fotográfico de la dimensión social de lo que en Irak ocurre. En este sentido, la contextualización espacial y temporal queda en evidencia por el uso de la imagen y por la narración con voz en off. Esta última, se centra en la idea social del conflicto, es decir, se enfrenta a la guerra como fenómeno social más que como un hecho meramente político. De lo anterior es posible deducir que a pesar de la existencia de cierto carácter fragmentario, los acontecimientos bélicos se explican a partir de un todo, no como un elemento aislado de la sociedad. Esto se complementa con la imagen, donde los protagonistas suelen ser seres anónimos, cediéndole protagonismo a la situación imperante, y no a los personajes que en ella participan. Asimismo, podemos decir que en general no se contextualiza el fenómeno bélico en términos políticos, sino más bien, en términos situacionales. Además, suele estar presente el esfuerzo por remitir el acontecimiento a un pasado histórico y con proyección, que contextualice y otorgue al telespectador datos y conceptos suficientes para que tenga un amplio margen de maniobra en el análisis. De esta manera, mediante el uso frecuente de exposiciones prolongadas, se le permite al lector de este texto "fotográfico", inteligibilizar profundamente lo presentado.

TVN es una mixtura entre ambos formatos. En este canal, el reportaje periodístico en el cual basan su entrega informativa tiene elementos de los dos canales antes mencionados. Los cortes entre una y otra imagen son abundantes, dando sensación de velocidad, instantaneidad y dinamismo de una acción que no se detiene. A esto, mezclado con tomas que corresponden a sujetos bélicos. Las cámaras se centran en actores de la guerra, pudiendo ser soldados o víctimas. Existe el interés de ubicar al telespectador, pero no es evidente, normalmente esta ubicación geográfica se observa por elementos visuales en la imagen más que en el relato. TVN tiene un lenguaje audiovisual fragmentario, pero contextualizado. Da cuenta de un todo, pero a partir de una construcción parcializada de los hechos informativos. Pone más relevancia en la información que TV5, pero menos veloz que CNN. A su vez, tanto como presupone, expone, contextualizando cada nota, dándole al telespectador argumentos para que se ubique en el presente de la noticia, como también puede llegar a comprender lo que viene por lo que ha pasado en el pasado, que rara vez se deja de mencionar, en oposición a lo que ocurre en CNN que remite al eterno presente y casi sin exposición.



Importante es mencionar que a nivel de la identidad que asume el noticiario respecto al conflicto, se caracteriza no por tener una postura clara y decidida a favor de la guerra, sino más bien, que va transitando de acuerdo a la nota, de una posición a favor a una completamente opuesta y adversaria, con la facilidad que tiene quien no está directamente involucrado en el conflicto, y que mira la realidad bélica desde una óptica externa. Muy distinto a lo que ocurre con CNN y TV5 con posiciones identitarias demasiado marcadas. Con frecuencia se le recuerda al telespectador chileno, tanto tácita como explícitamente, que la guerra siempre de alguna manera le toca al menos de manera tangencial, al abordar en cada nota al menos algún aspecto que apunte al concepto de que es un noticiario chileno para chilenos. El uso que se hace indistintamente de imágenes propias, con personajes chilenos, e inserts de imágenes recolectadas y puestas en collage al servicio de la narración no hace más que confirmar la idea anterior. Junto con ello, refuerza la idea de neutralidad y objetividad que se pretende asumir, desde la esquina más remota del cono sur se amplía una perspectiva que pretende abarcar la globalidad, pese a las grandes distancias que lo separan del conflicto.

En lo que respecta al contexto socio político de cada canal con respecto a su país de origen, deducimos que los tres medios de comunicación representan el comportamiento social e internacional de cada nación. Así, CNN, norteamericano, país pro enfrentamientos, muestra un alto contenido bélico, más que pro invasión, es antiterrorista. Las imágenes que más abundan son las de líderes políticos, preferentemente norteamericanos. Se centra en los resultados de las incursiones, remitiéndonos a los conceptos de ganadores- perdedores, buenos y malos. Se resalta, a través de la imagen las cualidades de los soldados, incluso como benefactor de la sociedad a liberar. En tal sentido se condice con el discurso político del gobierno y de la sociedad norteamericana, que en su mayoría está de acuerdo con la invasión. Y corresponde a las declaraciones emitidas en el ámbito internacional, para convencer de la idoneidad del enfrentamiento.

TV5 también hace lo suyo, la lejanía o la ubicación de observante en la guerra, más que de protagonista, dice relación con el actuar político de la dirigencia francesa, opositora a la violencia en Oriente. Creemos que a esto se debe la poca cantidad de imágenes con alto contenido bélico, al contrario de los otros dos canales. Esta estación se centra en las repercusiones en la dimensión social. Sin ser melodramático ni sensacionalista, su mirada va hacia la sociedad en su conjunto, a las consecuencias en la vida cotidiana de la violencia. No defiende ni ataca, sólo muestra. Aún así, observando la selección que el medio realiza mediante el montaje televisivo, es posible deducir un carácter antagonico al proceso bélico, derivado principalmente de la postura política asumida por Francia ante el conflicto en Irak.

En Chile ocurre un fenómeno parecido. La posición del canal frente a la guerra es de indecisión, tal como la política exterior. A pesar de haber gran contenido de imágenes violentas, lo que se enaltece como noticia es la guerra misma, no uno de los dos frentes en conflicto. Y a diferencia de los otros dos canales presta especial atención a los corresponsales como noticia y su mirada individual de la guerra, más que a los hechos mismos. Esto se traduce en cierta morbosidad, creemos, por la poca costumbre a los hechos de violencia, que se encuentran lejos del país tanto geográficamente como temporalmente. En tal sentido la guerra cobra un particular interés para la prensa local.

A esto se suma que los corresponsales chilenos son los únicos americanos en Bagdad al momento del inicio de los bombardeos.

El enfoque pro y anti guerra no queda claro, es confuso. Aún así el relato no es como mero observante, sino como actor de la guerra, creemos que se debe a lo anteriormente expuesto.

Entre los tres canales queda de manifiesto la autoreferencia del periodismo y la globalización en los medios de comunicación, básicamente por que las imágenes expuestas por uno u otro canal suelen ser las mismas. Es decir los tres canales se alimentan de las mismas fuentes. Esto, principalmente en lo que respecta al acontecer político: declaraciones, discursos, etc.

Con respecto al uso de material de archivo, este es más frecuente en TVN que en los otros canales. De hecho, un alto contenido de las imágenes expuestas corresponde a este tipo de imágenes, de tal forma que cae en el ejercicio de traer al presente lo que ocurrió en el pasado. Este material incluso fue base de un reportaje entero puesto al aire por el canal. Esto no sucede en los otros dos.

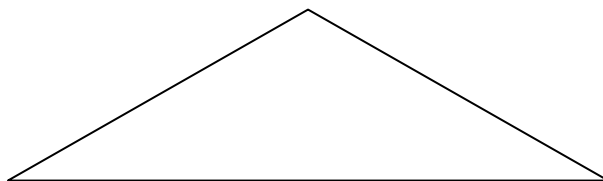
Todos los canales hacen referencia a la guerra mediante los colores de las imágenes expuestas. En su mayoría todas estas remiten a la idea de una guerra. Se observa abundancia de tonos verdes, cafés y grises. Los contrastes suelen ser por explosiones. Las imágenes, en general son poco nítidas, borrosas, difusas. Característica que se ve realza en TV5, dado su perspectiva documentalista de la guerra.

En términos pulsionales o de sonido los tres modelos analizados hacen sus diferencias. En TVN las notas tienen un ritmo determinado en cada una de las lexis, un patrón que se repite, así, al inicio de cada nota suele haber gran cantidad de contradicciones pulsionales, acompañadas de muchos cortes en la imagen, lo que se repite en medio de la nota y hacia el final. Incluye, a veces sonido ambiente. Creemos que es un mecanismo consciente de manipulación para llamar la atención del telespectador, para alertarlo, considerando que las notas son más largas que las de los otros canales, de esta manera da ritmo y tensión al relato. Del mismo modo, generalmente cada nota va acompañada de música, lo que refuerza la idea de historia contada, y que estimule e involucre emocionalmente al espectador.

La pulsión en TV5 está regida por el pulso de las mismas informaciones. Es la propia dinámica de la noticia la que crea la atmósfera energética de la puesta en imágenes del canal francés.

A modo de conclusión general, podríamos establecer una matriz conjunta que logre plasmar las diferencias y similitudes entre las tres maneras distintas que plantean las cadenas televisivas analizadas de construir el discurso bélico:

## CONCEPCIÓN PERIODÍSTICA



**LÓGICA DE VIDEOJUEGO**

**ESTRUCTURA DOCUMENTAL**

Sin duda, este es sólo un extracto de las diversas perspectivas que puede adoptar el discurso bélico televisual, sin embargo, constituye un aporte sustantivo en términos de la aprehensión de las distintas clasificaciones que en un futuro se puedan establecer al respecto.

## VII. BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, Jaques. (1992) *La imagen*, Editorial Paidós. Barcelona. España.
- AUMONT, J.;MARIE, M. (1990) *Análisis del Film*, Editorial Paidós. Barcelona. España.
- AUMONT; MARIE, VERNET, BERGALA. (1985) *Esthetique du film*. Editorial Nathan. París. Francia.
- AYALA, E. CARRASCO, S. ORTIZ, A, SEPULVEDA, Y A. TAPIA. (1993). *Construcción de un modelo semiótico destinado a la descripción y evaluación de un telediario*. Seminario para optar al Grado de Licenciado en Comunicación Social. Departamento de Ciencias Mediáticas y de la Comunicación, Universidad de Chile.
- BALPE, J.P.; LAUBIN, J.M.; LELEU-MERVIEL, S.; SALEH, I. (2001). “Hipertextes Hipermédias, Nouvelles Écritures, Nouveaux Languagues”. Traducción de Rafael del Villar. Editorial Hermes, Science Publications, París, Francia.
- CALABRESE, Omar. (1994). *La Era Neobarroca*. Editorial Cátedra. Madrid. España.
- CASETTI, F.; Di CHIO. (1990) *Analisi del film*, Milán, Editorial Bompiani., (1992) Traducción al español. *Cómo analizar un film*. Editorial Paidós. Barcelona. España.
- CORTÉS, Erika. (2001). *Video-Culturas en Chile de Fin de Siglo: Relaciones Intertextuales entre las Nuevas Propuestas Teatrales Chilena y la Publicidad Televisiva Nacional*. Revista de Cine, N°1. Editorial Facultad de Artes, Universidad de Chile.
- DEL VILLAR, Rafael. (2000). *Sobre la materialidad a través de la cual se transmite la información en el texto audiovisual o la problemática de los códigos*. En: artículo del Proyecto de Investigación Fondecyt No 1000954. Departamento de Ciencias Mediáticas y de la Comunicación de la Universidad de Chile, titulado *Dibujos Animados en Chile: sintaxis, circulación y recepción*.
- DEL VILLAR, Rafael. (1997). *Trayectos en Semiótica Fílmico-Televisiva*. Dolmen Ediciones. Santiago, Chile.
- DEL VILLAR, Rafael. (1997). *Trayectos comparativos en semiótica literaria: la complementariedad de Lévi- Strauss, Petitot- Cocorda, y Kristeva en la inteligibilización del universo semántico y pulsional*, en *Revista Chilena de Semiótica N° 2*.
- GONZÁLEZ SOLAS, Javier. (2002). *Identidad Visual Corporativa: La Imagen de Nuestro Tiempo*. Editorial Síntesis. Madrid, España.
- JOST, François. (2001). *El género televisual del contrato a la promesa*. Traducción de Jaime Cordero. Revista de Cine, N°1. Editorial Facultad de Artes, Universidad de Chile.

LACAN, Jacques. (1993). *Las psicosis*, Editorial Paidós. Buenos Aires. Argentina.

LACAN, Jacques. (1973). *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Editorial Du Seuil.. París. Francia.

MAAREK, Philippe. (1997) *Marketing político y comunicación. Claves para una buena información política*. Editorial Paidós. Barcelona. España.

MAGARIÑOS DE MORENTIN, Juan A. (1984). *El mensaje publicitario*. Editorial Hachette. Buenos Aires. Argentina.

METZ, Christian. (1973). *Essais sur la signification au cinéma II*, Editorial Klicksieck. París. Francia.

VERÓN, Eliseo. (1987). *El discurso político*. Editorial Hachette, Buenos Aires, Argentina.

VILCHES, Lorenzo. (1983). *Manipulación de la información televisiva*. Editorial Paidós. Barcelona. España.