

La realidad en imágenes. La producción audiovisual de la noticia en los años sesenta

María Florencia Luchetti (IIGG, UBA) flordetruco@yahoo.com

Ana Díaz Lafarga (IIGG, UBA) adlafarga@hotmail.com

Resumen:

Mucho se ha hablado ya de la mediatización de las sociedades y de la importancia de la televisión en dicho proceso. Su especificidad técnica -la transmisión en vivo y en directo- posibilitó un nuevo y potente tratamiento de la realidad, a partir del cual adquirió relevancia el discurso de la información. En Argentina, los programas informativos *El Reporter Esso* y *Telenoche*, surgidos en 1963 y 1966 respectivamente, suelen considerarse productos innovadores en el campo periodístico. Sin embargo, sus propuestas tanto temáticas como estéticas guardan similitudes significativas con las producciones del noticiario cinematográfico que desde fines de la década del treinta se proyectaba en las salas de cine de todo el país.

Este trabajo investiga las mixturas entre el noticiario cinematográfico y el televisivo, pensándolos como producciones situadas dentro de un campo de prácticas audiovisuales, dentro del cual se suponen en tanto horizonte de sentido. Tomando como casos dos emisiones de *Telenoche* (de julio de 1966) y una de *El Reporter Esso* (marzo de 1963), se efectúa un análisis de contenido y de las condiciones de producción, a partir de la visualización de los materiales y de la realización de entrevistas a dos participantes de los programas.

La realidad en imágenes. La producción audiovisual de la noticia en los años sesenta

I – Un nuevo medio de comunicación

A principios de la década del sesenta, la televisión recién se iniciaba como medio masivo de comunicación en nuestro país. Hasta ese momento existía un solo canal, el 7, que había comenzado sus transmisiones en 1951 y era estatal. Si bien se habían licitado las licencias para la salida al aire de emisoras privadas, no fue sino hasta junio de 1960 que inauguró sus transmisiones Canal 9 Cadete, mientras que en octubre de ese mismo año lo hizo Canal 13 Proartel. En julio de 1961 comenzó a transmitir Canal 11 Teleonce, uno de cuyos accionistas era Antonio Ángel Díaz, también propietario de Sucesos Argentinos, el noticiario

cinematográfico que era ya un clásico de la pantalla grande. En tanto Canal 9 fue conformado por gente que venía de la ya alicaída industria cinematográfica (Kurt Lowe, Sixto Condal Ríos), el 13 era administrado por el cubano Goar Mestre, con amplia experiencia en el tema ya que había sido propietario de una gran cadena de radio y televisión en su país. Por otra parte, todos esos canales privados tuvieron en sus comienzos un "padrino" norteamericano, la American Broadcasting Company (ABC) el 9, la National Broadcasting Company (NBC) el 11 y la Columbia Broadcasting System (CBS) el 13, proveedores exclusivos de tecnología y contenidos extranjeros.

Se trató de una época de gran expansión del medio basada en una programación diversificada, en adelantos técnicos notables que permitieron la grabación en carreteles de cinta sin cortes (el videotape) y en la ofensiva publicitaria que desechó las viejas placas estáticas, comercializando directamente los segundos de aire por medio de gerencias comerciales de los propios canales. Comenzaba a crecer una industria que se retroalimentaba a través de las revistas especializadas (TV Guía, Canal TV y Antena TV) y las mediciones de audiencia (rating). Estas últimas dan cuenta de que los programas cómicos ("Felipe", "Viendo a Biondi", "Telecómicos", "La Nena"); las telenovelas ("El amor tiene cara de mujer", "La Familia Falcón"); las series ("El fugitivo", "Combate", "Bonanza", "Ruta 66" o "La caldera del diablo") y comedias norteamericanas ("El show de Dick Van Dyke", "Yo quiero a Lucy" o "Los 3 chiflados") se encontraban entre las preferencias del público.

El proceso de creciente importancia social de la televisión se desarrolló a lo largo de toda esa década, incorporándose a la vida cotidiana, definiendo un cuerpo de imágenes propias (los cuerpos de la política y los tics lingüísticos, los acontecimientos históricos, la moda), construyendo así un dispositivo específico: el flujo de imágenes permanentes. Durante estos primeros tiempos, la televisión consolidará su organización en base a géneros, definirá su lenguaje, conformará su audiencia, adquirirá una función y una forma social específica, en una palabra, devendrá un medio de comunicación, (Varela, 2005).

II – Las noticias televisadas

La televisión ha adquirido esa relevancia social, ha captado la atención privilegiada del público y se ha posicionado de modo tan ventajoso por sobre otros medios o soportes comunicacionales a partir de su capacidad para hacer de una posibilidad técnica -la transmisión en vivo y en directo- su modalidad discursiva fundamental. Este “modo de apropiación de lo real por el discurso” (Verón, 2001: 20) se ha convertido en un paradigma de

acercamiento a la realidad y de tratamiento de esa realidad. Luego de la definición de esta modalidad que pasó a ser lo específico del nuevo medio, es decir, lo propiamente televisivo, ninguna de las actividades vinculadas a lo audiovisual se mantendría igual a sí misma. Ello se debió a que la emergencia del *directo televisivo* estableció un *polo de alto poder referencial*, un *escándalo realista* imposible de ignorar por los diferentes discursos audiovisuales (Carlón, 2006).

Junto con esta primera novedad, otra característica importante ha sido el lugar destacado en que se posicionó la información. Al darle un tratamiento privilegiado, la televisión hizo de la información su “género mayor”. A partir de allí, generó y estableció como dominantes una serie de discursos de actualidad sobre variados temas: políticos, económicos, culturales, deportivos, etcétera (Verón, 2001). De manera paralela, el noticiario cinematográfico -que había sido el único medio de comunicación audiovisual desde fines de la década del treinta-, fue perdiendo su protagonismo como referente de la información visual.¹

Aunque casi desde el inicio de las transmisiones televisivas hubo emisión de noticias, que consistían en la lectura del mismo material que se usaba en los informativos de radio Belgrano (la cual formaba una unidad con canal 7), recién el 20 de abril de 1954 salió al aire por primera vez un noticiero de televisión, el *Primer Telenoticioso Argentino*. Se emitía de lunes a viernes durante quince minutos, a las 21.15 (Ulanovsky, Itkin, & Sirvén, 1999); la importante novedad radicaba en la posibilidad de ver en el mismo día, “la actualidad en movimiento”, algo que hasta entonces era exclusivo de los noticiarios de cine, de aparición semanal.² Posteriormente, este noticioso devino en *Noticiero TV y Redacción 7*.

Sin embargo, según el analista Enrique Raab, “una de las muletillas habituales de aquellos años repetía que la televisión no debía competir con las radios en un rubro que la radiofonía cubría con mejores resultados y que, aún si quisiese competir, sólo podía hacerlo con la palabra –el baluarte radiofónico- y no con la imagen”.³

Curiosamente, fue a partir de un éxito radiofónico, realizado con un formato sobrio y conciso, armado con “frases cortas, redactadas para radio, de fácil entender y por sobre todas

¹ Para un análisis de la consolidación del cine como vehículo informativo y del noticiario cinematográfico como información visual ver Luchetti & Ramírez Llorens, 2007.

² Tal como recuerda Alfredo Gisbert, uno de los primeros locutores del canal, lo novedoso era poder ver “la actualidad en movimiento (...) las noticias del día en el mismo día, con la velocidad de los diarios y las radios” (Ulanovsky, Itkin, & Sirvén, 1999: 55). Por otra parte, el programa parece haber sido un producto bastante sui generis y otras investigaciones establecen que sólo con los años fue logrando una periodicidad fija y una duración estándar (Varela, 2005, Marrone & Fariña, 2008).

³ “La hora de la noticia”, Enrique Raab, revista Panorama, 2 de agosto de 1973.

las cosas, confiables” (Schazin, 1999), que la televisión logró cambiar esa percepción. El Reporter Esso, que había tenido más de 10 años de existencia en Radio Belgrano y era realizado por periodistas latinoamericanos entrenados por la UPI (United Press), conservó esos rasgos en su trasposición a la televisión.

El Reporter Esso, cuya emisión inaugural data del 11 de marzo de 1963, fue el primer noticiero emitido regularmente por un canal privado en la televisión argentina; duraba 15 minutos y se emitía diariamente a las 23 horas. Si bien en ese momento tanto Canal 7 como Canal 9 tenían dos emisiones diarias (el primero a la tarde y a la noche y el segundo al mediodía y a la tarde), *El Reporter Esso* fue considerado una innovación materia de noticieros televisivos, creando una escuela de ese género. Significó la aparición del noticiero “armado” en la pantalla chica, dándole importancia a la forma en que estaba construida la imagen noticiosa.⁴ En su etapa inicial, las imágenes eran mudas y las acompañaba la voz en off del locutor, Armando Repetto. Era el resultado del trabajo de un equipo formado por treinta personas, entre camarógrafos, periodistas y técnicos, todos al mando del periodista Luis Clur,⁵ un experimentado hombre de los medios que había sido también el responsable de adaptar a la radio argentina el formato internacional del programa.

Hubo que esperar tres años, hasta el 3 de enero de 1966, para que los noticieros argentinos experimentaran un nuevo cambio con la llegada de *Telenoche*. Este programa, según su primer director periodístico, Tomás Eloy Martínez,⁶ tenía como finalidad “mostrarle a la gente el otro lado de la realidad cruda que se daba en la mayoría de los noticieros.”⁷ En los primeros meses hay una especie de tensión entre la veta informativa y la espectacular, podríamos decir que lo que se buscaba hacer era un programa en el cual ambas estuvieran equilibradas. Pero finalmente la balanza se inclinó hacia el espectáculo, dándole prioridad al entretenimiento. Esta primacía se reflejó en la elección de dos de sus tres conductores, Mónica Cahen D’Anvers y Andrés Percivale, los únicos con experiencia previa en televisión, aunque como actores y quienes quedaron finalmente al frente del programa. Tal como posteriormente recordó Mónica Cahen D’Anvers: “Cuando nos tomaron (...) alguien nos dijo:

⁴ “Por noticiero armado hay que entender una realidad que, no por ser fácilmente asimilable por el ojo, resulta menos sutil (...) el Repórter Esso comenzó por seleccionar la calidad de sus camarógrafos, otorgó la importancia debida a las cabinas de montaje y convirtió cada nota en un microfilm de intenso interés”. “La hora de la noticia”, Enrique Raab, revista Panorama, 2 de agosto de 1973.

⁵ Cuando se integra al Reporter Esso trabajaba como secretario general de Clarín, había sido redactor de noticieros en Radio El Mundo y Radio Belgrano y había formado parte de numerosas agencias de noticias (entre ellas, la United Press), diarios y revistas, y de la fundación de la Agencia Télam en 1945.

⁶ El periodista y escritor Tomás Eloy Martínez fue director periodístico y conductor de *Telenoche* por tres meses, hasta marzo de 1966, cuando renunció para volver a retomar su puesto como secretario de redacción del semanario Primera Plana.

⁷ Entrevista con las autoras realizada en octubre de 2009.

“Queremos convertirnos en la antítesis de *El Reporter Esso*. Si el *Reporter* hace noticias con smoking nosotros vamos a darlas con jeans”. Yo creo que la gente se enganchó con esa informalidad” (Ulanovsky, Itkin, Sirvén: 1999, 228-229).

Sin negar sus diferencias, es importante considerar que *El Reporter Esso* y *Telenoche* compartían una serie de rasgos, principalmente su contenido temático y su composición, que los convertía en esos enunciados relativamente estables con los que Mijaíl Bajtín caracterizó a los géneros discursivos.⁸ En primer lugar, la condición de trabajar con “hechos del mundo real” -acotando en parte los temas a abordar-, pero también el modo en que lo hacían, es decir, la forma en que construían su discurso informativo, los emparentaba entre sí pero además los situaba en una tradición y un conjunto de prácticas periodísticas audiovisuales que no eran precisamente un campo virgen ni inexplorado en nuestro país en la década del sesenta.

III – La noticia audiovisual: los modos de representación

Marrone y Fariña (2008) proponen la validez del concepto Modo de Representación Institucional (MRI) para referirse a los discursos de la información audiovisual.⁹ Con ello buscan subrayar la existencia universal de un modo común de informar para los noticiarios cinematográficos y los documentales.¹⁰ Más allá de sus divergencias, compartían los modos de producción y exhibición, las formas de composición y las prácticas espectatoriales. Todos estos rasgos repercutieron en la conformación de un determinado pacto de lectura que operó, al fijar un modo formal preciso de narrar los acontecimientos, en la determinación de la credibilidad de esos discursos informativos.

El trabajar con hechos del mundo real, los recursos retóricos empleados –el tipo de montaje (contigüidad de notas independientes entre sí, articuladas por la banda sonora), la función de la banda sonora y particularmente de la voz en off, el encuadre y los movimientos

⁸ El concepto de *géneros discursivos* refiere a ciertos modos de enunciados, relativamente estables, generados por el uso particular de la lengua. Son formas típicas y normativas de estructuración de la totalidad discursiva y se caracterizan por la regularidad en cuanto a sus contenidos temáticos, composición y estilo (Bajtín, 2002).

⁹ Burch distingue el Modo de Representación Primitivo (MRP) del Institucional (MRI) para analizar diferentes momentos en la historia del cine. El MRP corresponde a las primeras experiencias fílmicas, caracterizadas por la teatralidad pro fílmica, el plano fijo, las formas muy básicas del montaje, la incipiente construcción del espacio diegético, la función del comentarista, el paso del monopolio al oligopolio industrial, el nacimiento de los primeros géneros, entre otros. Por su parte, el MRI se asimila al llamado “cine clásico”, que implica una serie de novedades compositivas en el encuadre, el montaje en continuidad, el predominio de la narratividad, la transparencia diegética, la consolidación del modelo industrial hollywoodense, la instauración de prácticas espectatoriales de modo institucionalizado (Burch, 1989; Monterde, 2001: 30, 31).

¹⁰ La propuesta vale principalmente para los documentales institucionales, estrechamente vinculados a las empresas productoras de noticiarios. Ver al respecto Marrone (2003).

de cámara (predominancia de planos generales y medios, uso del contrapicado, algunos travellings)-, la pretendida transparencia de las imágenes (la idea de “ventana al mundo”), son rasgos que hablan de un modo de construcción de la información audiovisual, de una narratividad determinada, que iba de la mano con la consolidación de un modo de producción y de circulación¹¹ y con la institucionalización de determinadas formas de recepción. De este modo, la doble función del noticiario, informar y entretener, llevaba en buena medida a una banalización de la información, construía un mundo armónico -omitiendo, restringiendo o tergiversando la representación de la resistencia a la dominación social- y promovía la “formación de un público de actitudes comunicacionales pasivas” (Marrone y Fariña, 2008: 105).

En términos de Eliseo Verón, se trata de un modo de enunciación del modelo clásico o primera forma del discurso de la información audiovisual, el cual consiste en “una especie de montaje de imágenes compuestas por una serie de capítulos, generalmente comentados por textos o por una voz que se refería a la inauguración de algo, u otros acontecimientos de esa índole” (Verón, 1986: 46).

El concepto de MRI tiene la virtud de contemplar la realización cinematográfica como un entramado de relaciones en las que intervienen las formas de producción (material y simbólica), de exhibición (circulación) y de recepción (consumo) como instancias que se implican entre sí. Indica, por lo tanto, no sólo una forma de representar los hechos sino la correspondencia entre esa instancia formal y los modos organizativos de producirla. Supone, asimismo, la existencia de prácticas diferentes o no institucionalizadas que tensionan al modo institucionalizado de representación.¹²

En los años sesenta este modo institucionalizado de representar la realidad será objeto de fuertes impugnaciones, principalmente por parte de las diversas vertientes del llamado cine político. No obstante, mantiene su vigencia -al menos hasta 1969- y la misma se expresa incluso en los primeros informativos televisivos. Analizando una emisión documental del *Primer Telenoticioso Argentino*, correspondiente al 12 de junio de 1956¹³ las autoras

¹¹ La particular interrelación entre los intereses privados de las productoras cinematográficas y la funcionalidad gubernamental de los discursos informativos ha sido destacado en otros trabajos (Luchetti & Ramírez Llorens, 2005; Luchetti & Ramírez Llorens, 2007).

¹² Monterde (2001) se refiere al Modo de Representación Alternativo (MRA), para dar cuenta de prácticas cinematográficas no reducibles al MRI, como el expresionismo alemán, las vanguardias europeas (el futurismo, abstraccionismo, dadaísmo y surrealismo), el cine soviético de los años veinte (Vertov, Eisenstein) o la experiencia del documentalismo (Flaherty, Vigo, Grierson, Ivens, entre otros).

¹³ *Sucesos revolucionarios de junio a septiembre* es el nombre con que el material ha sido archivado en el repositorio del Archivo General de la Nación. Se trataría de un documental de 25 minutos realizado para la

mencionadas establecen una serie de variables a través de las cuales analizar las rupturas y continuidades existentes entre el MRI noticioso y las primeras experiencias documentales televisivas: a) la enunciación, b) el estatuto de verdad, c) la inversión del sentido, d) la estructuración del relato, e) la configuración del antagonismo.¹⁴

Retomando las tres primeras variables,¹⁵ tal como se había construido a lo largo de las décadas de existencia del noticiario cinematográfico en nuestro país,¹⁶ realizaremos a continuación un análisis comparativo de dos emisiones de *Telenoche* correspondientes al mes de julio de 1966 y la primera de *El Reporter Esso*, de marzo de 1963.

IV – Las modalidades de la enunciación: entre “la voz de Dios” y el contacto corporal

Sin duda, la innovación fundamental de los informativos televisivos reside en la visibilidad de un presentador de las noticias, de la existencia del cuerpo del presentador en pantalla. Tal novedad modifica la instancia de la enunciación puesto que la figura del periodista opera de mediadora entre lo acontecido y los receptores, es decir, mediatiza la relación de los espectadores con la realidad.

A partir de esa constatación, Verón analiza como especificidad del noticiero televisivo la aparición del *contacto* encarnada en el conductor y diferencia entre un primer modelo de *presentador ventrílocuo* de otro *moderno*. Junto a esa transición, el autor señala otra

televisión en el que se narran los acontecimientos desde el bombardeo a Plaza de Mayo de junio de 1955 hasta el golpe de estado. Ver Marrone y Fariña (2008).

¹⁴ a) La enunciación: el sujeto de la enunciación es la primera persona del plural. Ese nosotros refiere a una parte del todo (a diferencia del noticiario en el que el lugar de la enunciación se construía desde la totalidad –la voz omnisciente de dios, de la patria, del pueblo, la nación). b) El estatuto de verdad: se asienta en mecanismos que dan cuenta de la etapa de transición en el MRI. Por una parte, la voz en off es la misma que se había canonizado en el noticiario cinematográfico desde los años cuarenta, la de Carlos D’Agostino. Por la otra, se hace visible la instancia de producción, al mostrar las cámaras del noticioso y se busca “evidenciar” la realidad, dando “pruebas” de lo que ocurre. c) La inversión de sentido: la voz en off construye un sentido diferente al de las imágenes, invirtiendo el lugar de las víctimas y los victimarios y legitimando el accionar de la Marina contra el gobierno peronista. d) La estructuración del relato: una crónica dramática con final feliz (cuyo cometido es la legitimación del gobierno de la Revolución Libertadora). e) La configuración del antagonismo: se construye un campo social dicotómico en términos maniqueos, narrando una historia en la que el bien ha triunfado sobre el mal.

¹⁵ Dejamos fuera de análisis las últimas dos variables, la estructuración del relato y la configuración del antagonismo, porque entendemos que ambas tienen su justificación en el tipo de realización analizada, un documental. La extensión, la profundidad y el abordaje que un documental permite realizar sobre algún aspecto de la realidad posibilitan la construcción de una crónica dramática y de lucha entre el bien y el mal, tipos de relatos que difícilmente puedan sostenerse de manera tan acabada en un compilado de noticias breves que versan, a la manera de un periódico, sobre temas de política gubernamental, internacionales, de interés general y deportivos.

¹⁶ El primer noticiario sonoro de aparición regular fue Sucesos Argentinos, cuyo primer número se pudo ver en el año 1938.

modificación: aquella que lleva a una preeminencia creciente de la enunciación sobre el enunciado.

En el material analizado encontramos estos diferentes tipos de conductor, sin embargo todavía hay muchos rasgos de lo que hemos definido como Modo de Representación Institucional (MRI) o primera forma del discurso de la información audiovisual.

La manifestación más clara de la persistencia de ese MRI radica en el tipo de composición del segmento de noticias: se trata en ambos casos de un armado de material filmico mudo –excepto en el discurso que Onganía dirige a las Fuerzas Armadas y en los reportajes realizados a ídolos populares-¹⁷ con una locución incorporada posteriormente, durante la emisión del programa.

Según Verón, al corresponder a una primera etapa de la televisión, el noticiero se encuentra aún dentro del universo cinematográfico de la representación, en donde la importancia la tiene la imagen. Ese formato irá cambiando gradualmente, en tanto el noticiero de televisión se aleje del universo de la representación propio del cine y construya su propio objeto discursivo y se vuelva un medio del contacto, en el cual predominan las relaciones indiciales (Verón, 1986; 2001).¹⁸

Sin embargo, la aparición del presentador no indica todavía una completa preeminencia de la enunciación por sobre el enunciado, ni de la imagen por sobre la voz en off. Estamos aún en un espacio de transición. Para poder analizar en detalle esta proposición debemos atender al modo en que los informativos televisivos componían las noticias. Aquí cobran importancia las diferencias entre *El Reporter Esso* y *Telenoche*.

En primer lugar, las propuestas informativas eran disímiles. En tanto *El Reporter* se presentaba como un programa preciso, objetivo y dinámico,¹⁹ *Telenoche* lo hacía en términos de un show periodístico.²⁰ Mientras el primero ponía al aire las noticias del día, el segundo insertaba el compilado de noticias propiamente dichas dentro de un show de variedades. Si Repetto se asemejaba bastante bien al *presentador ventrílocuo*, Mónica y Andrés se correspondían más bien con el *presentador moderno*. En *El Reporter* el presentador es al mismo tiempo quien lee las noticias, y lo hace a cámara. En *Telenoche*, las tareas de

¹⁷ Tanto en el caso del reportaje realizado a la madre de Leo Dan como el que José María Muñoz le hizo a un jugador de fútbol se trata del uso de sonido directo.

¹⁸ “La gran aventura histórica del cine ha sido, en razón de su apropiación de la diégesis ficcional, la de hacerse cargo del universo de la representación, es decir, del orden icónico de la figuración, mientras que la televisión (en lo que hace a su especificidad frente al cine) se ha convertido *en el medio del contacto*” (Verón, 2001: 19).

¹⁹ Publicidad del programa publicada en el diario La Nación, 11 de marzo de 1963, pág. 4.

²⁰ La idea de show periodístico aparece reiteradamente. Ver por ejemplo “Un programa que lo diga todo”, Primera Plana, 28-12-1965 p. 49; “Así es “Telenoche””, Canal Tv, N° 675, 14 de junio de 1971. La idea es sostenida también por integrantes de la experiencia, como Tomás Eloy Martínez (entrevista con las autoras).

presentador y locutor están diferenciadas: vemos a los presentadores pero sólo escuchamos al locutor. Esta diferenciación es importante.

Según Eliseo Verón, la primera forma de estructuración del noticiero televisivo, que corresponde con la existencia de un *presentador ventrílocuo*, posee estas características formales: “el presentador está encuadrado en un plano muy próximo sobre un fondo neutro y ejerce una especie de grado cero de la enunciación, una suerte de cadencia. Se limita a leer informes (...) es una especie de altoparlante, su figura es un momento de pasaje de un discurso a otro, pero su intervención es nula”.

Tal descripción se asimila bastante a la primera emisión de *El Reporter Esso*. Allí, aunque veamos el cuerpo del presentador, sus manos, el escritorio y los papeles -sus instrumentos de trabajo-, aunque en brevísimas ocasiones él aparte sus ojos del texto escrito y los eleve hacia la cámara, no emite comentarios sobre aquello que informa, no tiene la soltura e impronta necesarias para construir una relación “personal” con el espectador. Lo que predomina es, todavía, el enunciado por sobre la enunciación. El cuerpo en escena no constituye una instancia de la enunciación separada del contenido informativo, la legitimidad o credibilidad de aquello sobre lo cual se informa no depende del sujeto que lo presenta, su cuerpo no desempeña un papel importante en la construcción de la información.

Para el caso de *Telenoche*, el análisis reviste mayor complejidad. En el bloque destinado a las noticias, el locutor Roberto Maidana narra los hechos sin que veamos su cuerpo. Por lo tanto, en lo que se refiere a la construcción informativa, la función de la voz en off se asemeja ampliamente con la descripta para el MRI. Sin embargo, Andrés y Mónica encarnan al *presentador moderno* propuesto por Verón: hacen de su mirada a cámara y del contacto con el espectador la piedra de toque del nuevo dispositivo de enunciación en el cual “lo real de lo que se habla no está legitimado por la autoridad del enunciado verbal del presentador sino, por el contrario, por la relación de distancia establecida, por la importancia de la distancia” (Verón, 1986). *Telenoche* implicó la construcción de una fórmula novedosa en la cual se mezclaron procedencias y habilidades diferentes:

“donde los presentadores -sus cuerpos, sus ropas, sus peinados- tuvieran un contacto muy directo con la audiencia. La permanencia de Mónica Mihanovich -y de su peinado inalterable- como cara visible del noticiero durante varias décadas pareciera ser la prueba palpable de la importancia de ese contacto” (Varela, 2005: 232).

Tal como hemos dicho, Verón analiza la enunciación diferencial que existe en las dos etapas de la información televisiva, aquellas que se corresponden con los diferentes tipos de

presentador mencionados, y cuya distinción descansa en la impronta desigual que en cada caso tienen en el enunciado y la enunciación.

Vinculando esta distinción con el MRI propio del noticiario cinematográfico, en el cual se pretende una absoluta transparencia de la imagen, la anulación de la instancia de producción-enunciación, como si se tratara de una “ventana abierta al mundo”, es necesario indicar que ello no se realiza haciendo descansar “lo real” en la imagen, sino, antes bien en la voz en off, que reduce la polisemia de la imagen. Así, una voz omnisciente guía la lectura y el sentido de las imágenes. Otras veces, la narración en off altera e invierte el sentido originario de algunas imágenes, sobre todo cuando se trata del uso de material de archivo. Por lo tanto, la voz del locutor tiene una importante presencia y función en el noticiario cinematográfico, así como en el compilado de imágenes que conforma al noticiero televisivo. En esta particular interrelación entre la banda visual y la sonora podemos verificar la validez del MRI.

Es importante señalar, por otra parte, que la novedad que significó *Telenoche* en cuanto a la modalidad de enunciación, se vincula a los aspectos menos periodísticos del programa, aquellos que lo caracterizaban como un show, y no tanto a los específicamente informativos. Empezaba aquí una construcción del *nosotros* periodístico, que será subrayada con el correr de los años, y que sintetiza lo específico de la televisión: la mediatización de lo real, las relaciones indiciales y el contacto a través del eje los-ojos-en-los-ojos. A partir de esa nueva configuración cambiaría también paulatinamente el estatuto de verdad, pero para los casos analizados, la verdad y credibilidad de lo que se dice descansa aún, en gran medida, en las formas tradicionales del MRI.

Asimismo, las innovaciones producidas por *El Reporter Esso* parecen estar vinculadas al tratamiento formal dado a la imagen. La significación informativa de este programa parece haber sido sumamente importante, como para concluir que “...entre la noticia verbal y la noticia televisada se abría un abismo que ya no se cerraría más”.²¹ Según este análisis, los elementos estilísticos (tales como angulaciones y movimientos de zoom) fueron ampliamente explotados para producir una dinámica y efectos novedosos, dando por resultado algo “muy distinto al mero enunciado de la noticia con acompañamiento de imágenes”.²²

Sin embargo, estas innovaciones no se verifican completamente en la primera emisión del informativo; habrá que esperar algún tiempo para que esas potencialidades expresivas cristalicen en una nueva modalidad enunciativa.

²¹ “La hora de la noticia”, Enrique Raab, revista Panorama, 2 de agosto de 1973.

²² Idem.

En efecto, si analizamos los recursos formales y retóricos utilizados, los segmentos de noticias de ambos programas están contruidos por medio de un montaje en contigüidad, en el que la banda sonora va articulando notas independientes entre sí. En cuanto al encuadre, angulaciones y movimientos de cámara, se utilizan fundamentalmente los planos generales y algunos planos detalle. Son habituales los paneos y contrapicados; hay también alguna toma cenital.

En *El Reporter Esso*, el tipo de planos es similar a los empleados en los segmentos noticiosos de *Telenoche*. Simplemente nos interesa destacar una de las notas, en las que el relato de la voz en off es impersonal, pero está actuada por un supuesto transeúnte. De este modo, desde las imágenes se propone una identificación con el protagonista, que muestra lo que debe o no debe hacerse.

Por otra parte, resulta significativo destacar algunos elementos compositivos de los bloques no estrictamente informativos de *Telenoche* para poder completar el análisis del modo en que se producía el programa, puesto que también formaban parte del modo de representación. En el estudio, se destaca la utilización de dos o tres cámaras (es variable según la emisión), una se utiliza para obtener un plano general de ambos conductores y la segunda (y tercera) para focalizar en cada conductor. Predomina el uso del plano americano de los conductores y ambos miran a cámara. Por el contrario, en *El Reporter Esso* sólo se utiliza una cámara fija para mostrarnos al conductor, también a través de un plano americano, quien mira a cámara sólo a veces.

Algunos bloques se desarrollan en un espacio acondicionado tipo sala o living, con sillones, mesa ratona y una planta. En una de las emisiones, en la que se realiza un reportaje a Geraldine Chaplin, parece haber público en el estudio. El audio posiblemente se realizara mediante boom, ya que no se ven micrófonos. Aquí el plano es general, pero también se destacan detalles de las manos, primeros planos del rostro y primerísimo primer plano de los ojos de la invitada. En un momento, el conductor sale de cuadro para buscar un ramo de flores e incluso realiza una pregunta desde fuera de cámara.

En otra emisión se realiza un montaje visual estableciendo la continuidad entre el estudio y la nota de exteriores y el relato en off hace el mismo juego de continuidad: primero se refiere a los conductores para proseguir luego en el tono impersonal característico de la voz en off. También se utilizan aquí los planos detalle y primerísimos primeros planos de la mirada de los conductores.

Por último, considerando la estructura completa de *Telenoche*, se hace muy nítido el guionado del programa, con muchos pasos de comedia y toques de humor, y la existencia de varias cámaras y grúas (planos picados realizados desde lo alto).

V - Un nuevo soporte para un viejo formato

Las modificaciones más significativas en el modo de representación institucional residen en los modos de producción de los noticieros televisivos, particularmente, en sus condiciones técnicas: el sonido directo y la película de 16 mm. Se trataba de cámaras más livianas, y por lo tanto más cómodas, que permitían registrar ópticamente el sonido y de un sistema de producción que no requería el copiado de la cinta.

El uso que se le dio a esta posibilidad técnica estuvo casi exclusivamente asociado a la realización de reportajes, en los casos en que se consideraba importante registrar la voz del entrevistado, con toda la carga de “prueba” o “documento” que la misma podía implicar. El registro de sonido directo permitió potenciar las implicancias de aquello que será la especificidad televisiva: *la técnica del directo*. Analizando la experiencia de los realizadores, parece claro que el tema del registro del sonido directo no se presentaba como una problemática relevante. Es decir, las reglas del género establecían el modo de construcción de las noticias mudas y no se cuestionaba su validez o verosimilitud. Incluso para los noticieros televisivos, el uso que se hacía de esta posibilidad técnica era al principio reducido,²³ manteniendo en parte el verosímil cinematográfico pero ya indicando la tendencia que sería luego la especificidad de la noticia en televisión.

A pesar de estas importantes innovaciones técnicas, la organización del trabajo retuvo bastante similitud con la de los noticiarios. La diferencia más importante estribaba en que el noticiero televisivo implicaba una mixtura de grabado y en vivo, en tanto su par cinematográfico era un material grabado. Se trataba de una cinta de 35 mm., que incorporaba el sonido óptico, del que luego se realizaban las copias para abastecer el circuito de exhibición. Otra diferenciación importante es la relativa a los tiempos de trabajo, siendo que el noticiero cinematográfico tenía una regularidad semanal y en televisión era diaria.

En cuanto a las similitudes, en primer lugar, las tareas periodísticas y las técnicas estaban en ambos casos disociadas, recayendo la responsabilidad del trabajo de producción en

²³ El sonido directo se usa para entrevistar al jugador de fútbol Emanuel del Vecchio (*El Reporter Esso*), a la madre de un ídolo popular como Leo Dan y para transmitir el discurso que el presidente de facto pronunció en ocasión de asistir a la cena de camaradería de las Fuerzas Armadas (*Telenoche*).

el director periodístico. Dentro de sus funciones estaba la decisión de lo que debía noticiarse, la escritura del texto periodístico y las pautas de compaginación. El trabajo relativo a la obtención y montaje de las imágenes lo realizaba el personal técnico, que aportaba, así, su saber específico.²⁴ Luego de realizada la filmación de las notas se armaba el compilado de noticias mudas, la “torta” filmica.

En los programas televisivos, cuando la “torta” estaba lista, se la proyectaba en un microcine del canal y el locutor chequeaba las imágenes con el texto escrito, adecuándolo a las mismas, tachando o agregando lo que hiciera falta. La lectura de las noticias se hacía en vivo.

Por último, otra diferencia importante en el MRI remite a las condiciones de financiación de las noticias. Si los noticiarios cinematográficos eran mayormente producidos por empresas cinematográficas y su proyección era garantizada por el Estado, por medio de un decreto de obligatoriedad de la exhibición que en los hechos funcionó como un subsidio, los noticieros televisivos eran producciones creadas y sostenidas por empresas, de automóviles en un caso y de combustible, en el otro.

Esto se explica por el hecho de que la televisión es desde su origen un medio de comunicación que, al igual que la radio, ha financiado sus programas a partir de la venta de espacios de publicidad (Varela, 2005).

Bibliografía

Bajtín, M. (2002). El problema de los géneros discursivos. En M. Bajtín, *Estética de la creación verbal* (págs. 248-293). Buenos Aires: Siglo XXI.

Carlón, Mario (2006). *De lo cinematográfico a lo televisivo. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad*, Buenos Aires, La Crujía.

Lalinde Posada, A. M. (1992). *La noticia: construcción de la realidad, en Industrias culturales, comunicación, identidad e integración latinoamericana*. México: Opción.

Luchetti, M. F., & Ramírez Llorens, F. (2005). Intervención estatal en la industria cinematográfica. 1936-1943: El Instituto Cinematográfico del Estado. En H. y. Campodónico,

²⁴ Es importante destacar que las primeras experiencias informativas en televisión fueron llevadas a cabo por personas que se habían formado en el cine. De este modo, el oficio, el “saber hacer” eran propiedades adquiridas en la práctica cinematográfica. Jorge González recuerda el caso de varios trabajadores, tanto camarógrafos como compaginadores de noticiarios cinematográficos, que aportaron sus conocimientos a los noticieros de Canal 7.

Cuadernos de Cine Argentino. Cuaderno 2: Gestión estatal e industria cinematográfica (pág. 128). Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

Luchetti, F., & Ramírez Llorens, F. (2007). El cine argentino en 1948. Estado e industria cinematográfica en el surgimiento del Noticiero Bonaerense. En I. Marrone, & M. Moyano Walker, *Imágenes e imaginarios del Noticiero Bonaerense, 1948-1958* (págs. 191-224). La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires. Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires.

Marini, S. (2000). *Periodismo, noticia y noticiabilidad*. Buenos Aires: Norma.

Marrone, I., & M. Moyano Walker, M. (2006). *Persiguiendo imágenes. El noticiero argentino, la memoria y la historia (1930-1960)* (págs. 17-30). Buenos Aires: Del Puerto.

Marrone, I., & Fariña, M. (2008). Morir en Buenos Aires, morir en Hanoi. Los discursos de la información audiovisual frente a procesos de resistencia social. En G. R. (compilador), *Santiago Álvarez. Reflexiones, testimonios, relámpagos en un instante de peligro* (págs. 101-134). Buenos Aires: Tierra del sur.

Schazin, A. (29 de Junio de 1999). *www.pulso.org*. Recuperado el Abril de 2010, de *www.pulso.org*.

Tranche, R. R., & Sánchez-Biosca, V. (2001). *NO-DO. El Tiempo y la Memoria*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española.

Ulanovsky, C., Itkin, S., & Sirvén, P. (1999). *Estamos en el aire. Una historia de la televisión en la Argentina*. Buenos Aires: Planeta.

Varela, M. (2005). *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna (1951-1969)*. Buenos Aires: Edhasa.

Verón, E. (1983) “Está ahí, lo veo, me habla” en *Revista Comunicativa*, N° 38, Enonciation et cinéma, Seuil, París. Traducción realizada por María Rosa del Coto.

Verón, E. (1986). La mediatización. *Cursos y Conferencias N° 9* (págs. 46-52). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires - Facultad de Filosofía y Letras.

Verón, E., (2001) *El cuerpo de las imágenes*, Bogotá: Grupo Editorial Norma.

Wolf, M. (1991). *La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectivas*. México: Paidós.