

“EL DOMINIO DE LA PALABRA SOBRE LA IMAGEN EN LA NARRATIVA AUDIOVISUAL.
ANÁLISIS NARRATOLÓGICO DE UN INFORMATIVO DE TELEVISIÓN”.

AUTOR: Dr. RUITIÑA TESTA, Cristóbal. Universidad Camilo José Cela.

El dominio de la palabra sobre la imagen en la narrativa audiovisual. Análisis narratológico de un informativo de televisión

**The Domain of the Word over the Image on
the Audiovisual Narrative.
Narratological Analysis
of Television News**

Resumen:

El artículo muestra el papel decisivo de la palabra en un formato audiovisual en particular: el informativo de televisión. Revela hasta qué punto el lugar central que ocupa está directamente relacionado con la aspiración de verosimilitud que caracteriza a todo texto periodístico. Finalmente, del presente texto se desprende una hipótesis: es este predominio de la palabra el que lo distingue del resto de discursos audiovisuales posibles.

Palabras Clave: narrativa, audiovisual, palabra, imagen, televisión.

Abstract:

The article shows the decisive paper of the word in an audio-visual format especially: the television news program. It reveals up to what point the central place that occupies is directly related to the aspiration of verisimilitude that it characterizes to any journalistic text. Finally, with the present text a hypothesis parts: it is this predominance of the word the one that distinguishes it from the rest of audio-visual possible speeches.

Key Words: narrative, audio-visual, word, image, television.

1 ● Introducción: epistemología y metodología

Las aportaciones teóricas de los estudios literarios pueden ayudar a comprender fenómenos que, en principio, entran dentro del campo de los estudios periodísticos. Así lo han entendido autores como Albert Chillón (1994) a la hora de proponer el método del Comparatismo Periodístico-Literario que, entendido como una derivación de la Literatura Comparada, constituye una herramienta útil para la aproximación a la que procede este artículo. La Literatura Comparada permite estudiar las relaciones puramente intraliterarias que se dan entre dos textos, pero también las interliterarias, aquellas entendidas como las propias de dos textos dados no estrictamente literarios, pero sí lingüísticos. Esta última es, precisamente, la fundamentación teórica sobre la que descansa el análisis pionero de Chillón (1999) sobre el género periodístico del reportaje. Pero la Literatura Comparada también permite, a juicio de este mismo autor, el análisis de las relaciones intermediáticas, entendidas como aquellas que se producen entre dos textos dados, siendo al menos uno de los dos no estrictamente lingüístico, es decir, que puede ser visual o, como es el caso, audiovisual. Este camino es el que ha recorrido la tesis doctoral de la que nace el presente trabajo.

Poco importa, a efectos de este trabajo al menos, que la mayor parte de los análisis narratológicos se hayan centrado en textos de ficción o, como mucho, en aquellos que están en "las fronteras de la ficción" (Piñera Tarque, 2009: 272) como la autobiografía o el film documental. En casos como estos, el pacto pragmático que regula su construcción no es el de la ficción sino el de la realidad. Lo mismo sucede con el género del reportaje periodístico, que Albert Chillón (1994) ha analizado desde una perspectiva narratológica partiendo de la idea de que la objetividad responde a una engañosa ideología profesional y que responde a "la pretensió de representar la realitat social - humana, doncs- como un catàleg de dades positives inventariables i comunicables pel periodista amb impecable veracitat. (147)."

La dimensión narrativa de la televisión ha sido analizada muy sucintamente por Barroso García (1991: 492), que la ha descrito como una "narrativa de la realidad" o por Gordillo Rodríguez (1999), que, en otro trabajo, también se ha aventurado a estudiar las estructuras narrativas del informativo diario de televisión. Sin embargo, la mayor parte de aproximaciones que, de manera creciente, han ido ofreciendo los diversos autores durante estos últimos años se han concentrado en el estudio de productos de ficción (Cascajosa Virino, 2009). Ya desde una perspectiva más estrictamente semiótica y menos ceñida al tipo de unidad programática que nos ocupa, Cebrián Herreros (1978) ha hecho algunas aportaciones que han sido útiles para este artículo.

Este autor se ha esforzado en señalar que la narrativa de la televisión puede no ser equivalente a la del cine, aunque ambas sean de carácter audiovisual y, por supuesto, tengan muchos puntos en común. "Existen [...] unos códigos audiovisuales comunes a diversos medios y unos subcódigos específicos de cada uno de ellos, de tal manera que puede hablarse incluso de diversos géneros de lo audiovisual" (Cebrián Herreros, 1978: 42). De hecho, en este trabajo se han tenido muy presentes las aportaciones sobre el relato cinematográfico porque se trata de aproximaciones narratológicas al audiovisual. De manera similar a lo que propone García Jiménez (1993), también los más destacados análisis en este campo parten de la idea de considerar que la estructura de una historia es relativamente independiente de las técnicas que permiten contarla. La mayoría de las escasas aproximaciones teóricas (Marín, 2003) al informativo de televisión o los manuales (Oliva y Sitjà, 1992) lo definen como un formato. Otros, como Gordillo (1999:54) o Barroso (1991:356) lo consideran, de manera genérica, un discurso. La primera llega incluso a escribir que el telediario es "el discurso emblemático del género informativo en televisión" (1999:54), es decir, una especie de subgénero. Compartimos la idea de que es un discurso porque en el informativo de televisión existe orden y selección (y una voluntad de coherencia narrativa), que, según Chatman (1990:28), son las principales características del discurso como categoría. Sin embargo, autores como Chillón (1994:147) han advertido que la heterogeneidad de los enunciados que es capaz de producir la televisión puede fácilmente escapar a las tradicionales taxonomías de géneros procedentes de los enfoques lingüísticos y literarios.

De lo que no nos cabe duda es de que, según la definición de Bal (1985:13), se trata de un texto porque es "un todo finito y estructurado que se compone de signos lingüísticos." Es más, según esta misma autora, y para concretar más, sería un texto narrativo, porque en él existe un agente que relata una narración. De hecho, desde el punto de vista narrativo, Cebrián Herreros (1978:279) ha definido el informativo de televisión como una unidad sintagmática yuxtapuesta. Una definición más pegada a la práctica profesional es la de Gabriel Pérez (2003:79) para quien un informativo de televisión es, sencillamente, "la manera teórica de agrupar, ordenar y elaborar las informaciones que se producen a lo largo del día."

La muestra analizada en la tesis doctoral de la que procede este artículo comprende varios informativos emitidos entre junio de 2006, cuando empezaron las emisiones regulares de la televisión autonómica de Asturias (TPA), y septiembre-octubre de 2010. En concreto, se han estudiado 19 *TPA Noticias*. Todos corresponden a la edición de las 20.30 h de lunes a viernes, la primera que se puso en antena. De la muestra seleccionada, sólo una de las emisiones no se ha incluido en el análisis: la correspondiente al 4 de octubre de 2010, que sólo duró cinco minutos como consecuencia de la alteración de la parrilla propiciada por la emisión de un partido de fútbol. La sustancial modificación de su estructura como consecuencia de estas circunstancias ha desvirtuado su utilidad para este análisis.

La selección ha reparado en cuatro momentos en los que existieron modificaciones sustanciales en la estructura de la narración. Así, se han extraído los cinco primeros informativos de la edición de las 20.30 h de lunes a viernes, los correspondientes a los días 9, 12, 13, 14 y 15 de junio de 2006. No se han incluido los de los días 10 y 11 por haber sido emitidos un sábado y un domingo, respectivamente. El segundo cambio se operó a principios de 2007. La información deportiva pasó a integrarse en la estructura del *TPA Noticias* y desaparecieron las parejas de presentadores. Los primeros informativos de la nueva etapa fueron emitidos los días 12, 13, 14, 15 y 16 de enero de 2007. Hasta los últimos días de septiembre no volvió a haber modificaciones de importancia. Fue entonces cuando la estructura experimenta cambios en los sumarios, incorpora la información del tiempo, y ofrece un sumario de salida, como novedades más destacadas. El nuevo planteamiento se pudo ver los días 25, 28, 29 de septiembre y el 1 de octubre de 2010. Una vez más, de esta muestra excluimos los que aparecieron en fin de semana, los correspondientes a los días 26 y 27 y el del día 30, que duró sólo seis minutos. Finalmente, en octubre de 2010 *TPA Noticias* experimenta el último cambio sustancial hasta el momento de la redacción de este trabajo. La modificación más perceptible en esta nueva etapa es la retirada de la información deportiva, si bien esta alteración no tendrá como consecuencia la vuelta a la estructura original sino la formulación de una propuesta nueva, que se pudo ver durante la primera semana del mes de octubre de 2010, en

concreto a partir de los días 5, 6, 7 y 8, dado que el lunes 4 la emisión fue reducida. En definitiva, la muestra seleccionada para su análisis corresponde a las siguientes emisiones:

Junio de 2006	Enero de 2007	Septiembre de 2009	Octubre de 2010
9	12	25	1
12	13	28	5
13	14	29	6
14	15	²	7
15	16	01/10/10	8

Se ha procedido a una aproximación eminentemente fenomenológica. El autor ha visionado cada uno de esos textos con las herramientas de la narratología en la mano. Del ámbito de los estudios cinematográficos, nos interesa la distinción entre narratología de la expresión y narratología del contenido a la que recurren estudiosos como Gaudreault y Jost (1995: 20) al precisar la naturaleza de su análisis del relato cinematográfico. Como ellos nos interesamos más por las formas de expresión que por los contenidos en sí. Este trabajo se fija más en el relato -la manera de narrar unos acontecimientos- que en la historia – la serie cronológica de los acontecimientos relatados (Gaudreault y Jost, 1995: 43). Al modo de Vladimir Propp (1971) con los cuentos de hadas rusos, la investigación se ha fijado en que existe un “código implícito en el corpus de cada historia, un código que los lectores [...] conocen y esperan” (Chatman, 1990:95). Para el texto objeto de análisis, la metodología de Todorov (1991) sobre el Decamerón sí puede resultar de utilidad porque nos encontramos con una “repetición a gran escala, como en la lengua o el folklore.” (Chatman, 1990:96). Lo que, siguiendo a Chatman, resultaría mecanicista a la hora de analizar otro tipo de discursos, sirve a esta investigación. En cada una de las emisiones diarias del informativo se encuentran las suficientes recurrencias como para que esta metodología sea de utilidad. Según Chatman (1990:87), “la recurrencia de relaciones es necesaria si hay que identificar una estructura narrativa. [...] No se puede hablar de la estructura de un relato si nos limitamos únicamente a ese relato.” La investigación, por lo tanto, ha procedido a descomponer el objeto de estudio en varias de estas unidades recurrentes. Se ha procedido a una segmentación formal, concretada en los siguientes parámetros de análisis: videos (duración, totales, presencial³), totales,⁴ colas⁵ y directos.

2. El relato doble

Un aspecto clave a la hora de estudiar un texto como el que aquí se ha sometido a análisis resulta recurrente en los debates acerca de la naturaleza de la televisión en relación con otras formas de representación. Según recuerda García Jiménez (1993:232), “para unos, como R. Greene, la televisión es un corolario del cine (imágenes comentadas por palabras; para otros, como Silvio D'Amico, es un corolario del teatro (palabras comentadas por imágenes).” Efectivamente, como en el cine, en la televisión, además de narración, también hay mostración, (Gaudreault y Jost, 1995:33) emparentada con el concepto de mimesis de Platón y que no es otra cosa que una

¹ El del día 4 no ha sido seleccionado porque su naturaleza reducida desvirtúa el análisis

² El del día 30 no ha sido seleccionado porque su naturaleza reducida desvirtúa el análisis

³ O *entradilla*: “... la función de la *entradilla* a cámara en el lugar de los hechos tiene un valor muy importante desde el punto de vista de la veracidad. El periodista se hace responsable «físicamente» de lo que está contando, pues «está allí»...” (Castillo, 2005:299).

⁴ “Segmento audiovisual autónomo al que no hay que añadir ningún otro sonido que el que ya posee. Normalmente se utiliza este término para referirse a una selección de las declaraciones de un personaje. Equivale al «corte» de radio” (Pérez, 2003:143).

⁵ “Segmento audiovisual compuesto por imágenes y sonido ambiente, destinado a que el presentador/locutor lea en directo el *off* correspondiente” Pérez, 2003:138).

representación similar a la teatral. Y decimos emparentada porque no es equivalente. En la narración audiovisual existe la mediación de la cámara, que remite a la existencia de un narrador que en la representación teatral está ausente. Nos encontramos, por lo tanto, con un narrador que simula una mostración. Esta doble dimensión, en cualquier caso, otorga una particularidad a la narración audiovisual que no tiene la narración escrita: la posibilidad del relato doble (Gaudreault y Jost, 1995:26-38), aquel que permite la formulación de dos tipos de enunciados a la vez, los que canaliza la palabra y los que canaliza la imagen. Y aquí encontramos las primeras diferencias con el cine. La del relato doble es una dimensión que ofrece distintas posibilidades si el discurso es el propio de un informativo audiovisual o el de una película, dado que si bien en el segundo de los casos puede cumplir una función expresiva, en el primero sólo puede ser producto de un error, dado que la idea es ofrecer un relato unitario. Según recuerda Bandrés et al, (2000: 225) en el relato informativo "no debemos referirnos jamás a cosas o personas que no aparecen en la imagen, porque el espectador quedará defraudado o confundido." Es lo que Cebrián Herreros (1978: 216) ha llamado "bilocación narrativa", más propia de las retransmisiones deportivas. Según este autor, esta forma de narración plantea el problema de saber quién es el autor de la narración.

La primera manifestación inadecuada del relato doble en el informativo analizado la encontramos en el primer informativo (09-06-06). Salió a antena a las 20.30 y tenía 38 minutos de duración. En el tercero de los vídeos, centrado en una campaña de extinción de incendios, durante los primeros segundos la redactora hace referencia a una serie de efectivos de la guardia civil que en ningún momento aparecen en la imagen. En su lugar, la pantalla ofrece el espacio natural que, según anuncia la información, deberán proteger. Justo antes, sin embargo, en la información que precede a ésta, que denuncia el bajo nivel de agua en las lagunas de Covadonga, se localiza un adecuado uso del relato doble. En este caso, el redactor recuerda cuál era el nivel del agua en la laguna sólo un año antes para, inmediatamente después, alertar del descenso que motiva la elaboración de la noticia. Para ilustrar la primera referencia incluye imágenes antiguas de la laguna, con el caudal de agua al nivel deseable; para evidenciar la gravedad de lo que narra a continuación suministra una imagen de la laguna a punto de desecarse. En el minuto 25 aparece otro ejemplo de buena utilización de la técnica del relato doble. En este caso, en una información sobre incidentes en Iraq, y sobre imágenes de la capital iraquí desierta, la redactora inicia su crónica con las siguientes frases: "Calles vacías y una extraña calma. Es el centro de Bagdad después de la muerte de Al Zarfawi."

3. El presentador

El doble relato es posible gracias a la combinación de palabra e imagen. Aún antes de la llegada del cine hablado ya existía esta relación. Durante la primera década del siglo pasado un presentador introducía lo que estaba a punto de ver el público. Curiosamente, se trata de una figura que, aunque desaparecida en el cine, resulta central en el noticiario. La narración fílmica empezó a necesitar de la palabra cuando llegó la multiplicidad de planos. Cada cambio podía conducir al espectador directamente a la incompreensión. De alguna forma debían ser explicadas las elipsis y los *flashbacks*. Así nace la figura del presentador -que pronto se convirtió en un narrador-suplente (Gaudreault y Jost, 1995:73), pero también los rótulos del cine mudo, que incrementan la eficacia narrativa y subrayan la existencia de un narrador externo a la diégesis. La presencia de estos procedimientos, tanto en el discurso cinematográfico, como en el de un informativo de televisión, confirma que las imágenes no *hablan* por sí mismas; en todo caso muestran, afirman. Es "el mensaje lingüístico" el que "tiene una función de anclaje" (Gaudreault y Jost, 1995:78).

En el informativo analizado, pues, el papel decisivo de la palabra se aprecia desde el primer segundo de la emisión. Después de la cabecera, la primera imagen que se ve (09-06-06) muestra a dos submarinistas en el interior de una aguas de carácter oceánico. El relato de la presentadora precisa que se trata de un acuario, en concreto de uno que acaban de inaugurar en Gijón, que es el acontecimiento que explica su inclusión en el informativo. La secuencia también incluye un rótulo, en teoría para contribuir a la explicación de lo que se está viendo en pantalla. Sin embargo, no explica gran cosa, porque el texto se limita a revelar que estamos ante la "imagen del día". Lo

que revela en realidad es la existencia de un narrador extradiegético -o del autor implícito- porque la información que refiere el narrador diegético -en este caso, la presentadora- nada dice acerca de lo que anuncia el rótulo.

A continuación, la palabra alcanza una función aún más central, porque sirve para suavizar la, en principio, abrupta transición entre varios temas que nada tienen que ver: la inauguración de un acuario, la aprobación de la reforma laboral, la polémica del día entre Gobierno y oposición y un presunto caso de corrupción que abre el sumario. En el aspecto más estrictamente visual, la entrada en plano de la narradora-presentadora y de un nuevo narrador-presentador, al que hasta entonces no hemos oído ni visto, se erige en el eslabón imprescindible para mantener la continuidad narrativa. Los primeros minutos de este informativo son un buen ejemplo del decisivo lugar que ocupa la palabra en el noticiario analizado.

Imagen Acuario

Narrador-Presentador a): "Asturias cuenta desde hoy con un acuario. Se ha inaugurado esta tarde en Gijón y acoge 420 especies animales y más de 4.000 ejemplares."

Imagen Dos Presentadores

Narrador-Presentador a): "Buenas tardes. Sus visitantes podrán disfrutar de la simulación de una vuelta al mundo a través de mares, ríos y océanos."

Narrador-Presentador b): "Por otro lado, patronal y sindicatos asturianos ven con optimismo, aunque con matices, la reforma del mercado laboral que ha aprobado hoy el Consejo de Ministros. Es la portada de un día en el que Mariano Rajoy ha querido rebajar un poco el grado de tensión política. Se reunirá con Zapatero si éste se lo pide. Vamos con el sumario." (09-06-06)

4. Los elementos gráficos

En el ámbito audiovisual la presencia de la palabra tiene efectos lingüísticos y narrativos. En el anterior ejemplo se puede constatar el papel decisivo de estos últimos. Sobre todo porque contribuyen a construir el mundo diegético: sitúan las imágenes en el tiempo y el espacio⁶ o singularizan a los personajes simplemente nombrándolos⁷. Pero también aceleran la temporalidad, o la resumen⁸; o bien la modifican para anticipar acontecimientos.⁹ Son también aquellos que, puntualmente, interrumpen el desarrollo del relato visual, los que aclaran lo que la imagen no ha podido decir¹⁰.

En el ejemplo analizado, el primero de los informativos emitidos (09-06-06), el primer sumario muestra simplemente al Fiscal Jefe de Asturias. Un rótulo precisa que se trata de una imagen de ese mismo día; otro, "la investigación avanza", anuncia que su presencia en el informativo tiene que ver con las pesquisas sobre un reciente caso de supuesta corrupción. Pero es, una vez más, la locución de la narradora-presentadora la que aclara lo que no consiguen evidenciar ni mucho menos las imágenes: "TPA noticias ha hablado en exclusiva con el Fiscal Jefe de Asturias, Gerardo Herrero

⁶ Localizadores

⁷ Rótulos de *total*. Según Bandrés et al (2000: 273). Un total es un "testimonio limpio de una o varias personas sobre un tema concreto en una información para televisión. Equivale a una declaración."

⁸ Sumarios.

⁹ Cebos. Según Bandrés et al (2000: 262), un cebo es una "imagen o tema llamativo que se anuncia en un programa para atraer a la audiencia. En algunos programas, imágenes o declaraciones que se introducen antes de un corte publicitario de un tema que se tratará después de los anuncios, con el fin de captar el interés del público."

¹⁰ Información añadida a posteriori / subsanar pérdida por motivos técnicos.

llamará a declarar a Regino Canteli sobre el supuesto cobro de comisiones ilegales en la compraventa de unos terrenos en Puerto de Vega." En el siguiente sumario, las imágenes, pero sobre todo el rótulo, resultan mucho más expresivas. La emisión muestra unos terrenos resecos y, a continuación, un camión cisterna. El rótulo precisa aún más: "primavera seca". Finalmente, la narración del locutor es la que termina de explicarlo todo: "la falta de agua ha hecho saltar la alarma en el campo asturiano. La escasez de lluvias retrasa el crecimiento de los cultivos. Algunos pueblos ya necesitan suministro de agua en cubas."

El lenguaje fílmico y el del texto analizado comparten, en este ámbito, algunas particularidades. En el primero, la palabra escrita también aporta verosimilitud. García Jiménez (1993:205) ha proporcionado varios ejemplos para ilustrar esta vocación de autenticidad:

"La palabra escrita sirve, ha servido desde los mismos orígenes del cine, para adelgazar extremadamente ese lindero que divide el mundo de la realidad del mundo de la ficción. En *Psycho* (*Psicosis*, 1960), de A. Hitchcock, se inicia la acción con estos títulos: "Fénix, Arizona; viernes 11 de diciembre, 2'43 de la tarde". En *Close encounters of the third kind* (*Encuentros en la tercera fase*, 1977), de Steven Spielberg, se incluyen rótulos de referencia espacial para dar más verismo al relato: "Desierto de Sonora (México), época actual"; "Control de tráfico aéreo, Indianápolis"; "Muncie, Indiana"; "Línea de demarcación del Estado". "Desierto de Gobi, Mongolia"; "Dharmasala, Norte de la India"; "Radio telescopio de Goldstone". También se atribuye un número para identificar a los tripulantes de la nave que regresan y dar veracidad al relato: "Teniente de navío de los EEUU. 043431 y Capitán de Navío de los EEUU. 0909411."

En el texto analizado en este trabajo también es apreciable la utilización de estos procedimientos. En la siguiente historia la inserción de rótulos resulta decisiva, dado que, ni la locución, ni las imágenes, proporcionan la precisión necesaria para garantizar la veracidad. Incluimos los rótulos que fueron emitidos entre paréntesis y en negrita:

Redactor-Subnarrador: (Ibias, ayer) "Guardias Civiles vestidos de paisano controlarán desde hoy las zonas de mayor riqueza forestal de Asturias. Su labor será identificar tanto de día como de noche a los vehículos y personas que accedan al monte. También habrá patrullas uniformadas, agentes del SEPRONA y hasta un helicóptero de la Guardia Civil. Todo ello forma parte del Plan aprobado esta mañana por la Junta de Seguridad que preside el Delegado del Gobierno, Antonio Trevín. La consigna es mantener una actitud de tolerancia cero con los pirómanos y evitar que se produzcan incendios como el que ha amenazado la Reserva Natural de Muniellos en los últimos días. (Ibias, 6 de junio de 2006) La Brigada de Investigación recopila aún los datos necesarios para aclarar las causas del fuego, pero no dudan de que ha sido intencionado. Cinco focos que se encendieron muy cerca de la carretera y casi al mismo tiempo dan la pista. El resultado provisional, casi 220 hectáreas quemadas y tres días de intensos trabajos en los que las dificultades del terreno y la inestabilidad del viento hicieron peligrar la seguridad de quienes trabajaban en las labores de extinción. A estas horas, los bomberos comprueban que no quede ningún rescoldo que haga rebrotar las llamas." (09-06-06)

5. Conclusiones

El comparatismo periodístico-literario ha permitido observar una de las particularidades del tipo de narración analizada: el relato doble. El tipo de aproximación elegida al inicio de este artículo ha evidenciado que, en el informativo de televisión, la densidad de verbalización es notablemente alta. Este concepto expresa la duración proporcional del lenguaje verbal con respecto a la duración total del relato audiovisual. Los silencios, abundantemente utilizados en cine y teatro, son prácticamente inexistentes. De hecho, es tan poco usual que su irrupción puede trastocar profundamente el relato. Así sucede uno de los ejemplos (12-06-06). En él, un silencio de cuatro segundos entre la locución del redactor-subnarrador y el testimonio del personaje hace pensar al realizador, que es quien gestiona la emisión en directo desde el Control de Realización, que la historia ha terminado. Y, de hecho, la clausura abruptamente, no sin antes evidenciar ante el espectador que, efectivamente, alguien la ha dado por clausurada, dado que, antes de zanjarla, aún se escucha la primera palabra del personaje que, según estaba previsto, debía intervenir a continuación:

Tal y como sucede en el cine, la palabra en el informativo de televisión sirve para unir tiempos muertos, para explicar las prolepsis, las simultaneidades, para crear seudorrelaciones temporales o causales y para aportar matices. Como sucede en la narrativa fílmica, la palabra es acción: es "la sustancia privilegiada del discurso dramático (el drama es acción)" (García Jiménez, 1993:205). Como sucede en el ámbito cinematográfico, la palabra escrita, la que se manifiesta principalmente en los rótulos, aporta verosimilitud. Ese rasgo, junto a la presencia dominante del presentador-narrador, confirman que las imágenes no *hablan* por sí mismas, en todo caso muestran, *afirman*.

Como todo texto audiovisual, combina palabra e imagen, de forma que la posibilidad del relato doble lo distingue de las narraciones escritas. Sin embargo, se trata de una dimensión cuya puesta en práctica en el caso particular observado aleja este tipo de texto de aquellas vinculadas al ámbito cinematográfico. Si bien en este caso su uso disociado, aquel que se manifiesta cuando lo que se dice no coincide con lo que se ve, puede cumplir una función expresiva, en el informativo de televisión sólo puede ser producto de un error porque el objetivo siempre es ofrecer un relato unitario.

Bibliografía

- BAL, Mieke. (1985) *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Ediciones Cátedra. Madrid.
- BANDRÉS, Elena; GARCÍA AVILÉS, José A.; PÉREZ, Gabriel y PÉREZ, Javier. (2000). *El periodismo en la televisión digital*. Paidós. Barcelona.
- BARROSO, Jaime. (1991) *La producción de la información de actualidad: forma y formato de la noticia*. Editorial de la Universidad Complutense. 2 Vol. Madrid. 1991.
- CASCAJOSA VIRINO, Concepción. (2009) "La investigación sobre narrativa televisiva en España". En: Revista *Admira On Line*. Nº 1. Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, Pgs 86-97. Consultado 05-05-11.
- CASTILLO, José María. (2005). *Televisión y lenguaje audiovisual*. IORTV, Madrid.
- CEBRIÁN HERREROS, M. (1987). *Introducción al lenguaje de la televisión. Una perspectiva semiótica*. Ediciones Pirámide. Madrid. 1987.
- CHATMAN, Seymour. (1990). *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus. Madrid.
- CHILLÓN, Albert. (1994). "L'estudi de les relacions entre periodisme y literatura per mitjà del comparatisme periodístico-literari". En *Anàlisi. Quaderns de comunicació y cultura*. UAB. Nº 16, pp. 123-150.
- . (1999). *La literatura de fets. Els nous periodismes i l'art del reportatge*. Llibres del Índex, Barcelona.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús. (1993). *Narrativa audiovisual*. Cátedra. Madrid. 1993.
- GAUDREAU, André y JOST, François. (1995). *El relato cinematográfico*. Paidós Comunicación. Barcelona.
- GORDILLO, Inmaculada. (1999). *Informativos en Andalucía. Estructuras narrativas de los informativos diarios en televisión*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Granada.
- MARÍN, Carles. (2003). *La noticia audiovisual a través de la historia de la televisión*. Calima Ediciones, Palma de Mallorca.
- OLIVA, Llúcia y Sitjà, Xavier. (1992). *Las noticias en televisión*. Centro de Formación RTVE, Barcelona.
- PÉREZ, Gabriel. (2003). *Curso básico de periodismo audiovisual*. Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona.
- PIÑERA TARQUE, Ismael. (2009). *Mundos narrativos. Relato literario y relato fílmico*. Edition Reichenberger. Kassel.
- PROPP, Vladimir. (1971). *Morfología del cuento*. Cátedra. Madrid.
- TODOROV, Tzvetan. (1991). *Los géneros del discurso*. Monte Ávila Latinoamericana Editores, Caracas.