



II CONGRESO  
INTERNACIONAL  
DE TEORÍA Y  
TÉCNICA DE  
LOS MEDIOS  
AUDIOVISUALES

TENDENCIAS DEL  
**periodismo**  
AUDIO  
VISUAL EN LA **era** DEL  
**espectáculo**

**actas**

Javier Marzal Felici, Andreu Casero Ripollés y Fco. Javier Gómez Tarín (editores)

## **El telediario en el cine: una ventana abierta a un mundo cerrado<sup>1</sup>**

José Antonio Palao Errando  
Universitat Jaume I de Castelló

### **1. El objetivo: demarcar la posición sujeto de la recepción televisiva.**

Si algo parecen tener en común las líneas dominantes de abordaje de los fenómenos audiovisuales en nuestra época es una escrupulosa evitación del texto. No sólo por el hecho de que, al parecer, los datos económicos o sociométricos parecen ser más útiles a los implicados en la componente productiva del sector, sino también porque desde una perspectiva académica han venido imponiéndose métodos de aproximación a los discursos audiovisuales que privilegian un enfoque extrínseco, bien en la forma transversal de los análisis de contenido, bien en una crítica sintomática que practica una hermenéutica que no concierne al horizonte de sentido de cada texto singular y concreto<sup>2</sup>. De esta manera, lo que se está descuidando es el propio espacio de la materialidad del enunciado y las demarcaciones enunciativas que cada texto produce en acto y deja inscritas para su devenir pragmático, y que orientan de forma irreversible cualquier elaboración de sentido.

---

<sup>1</sup> Grupo de Investigación ITACA-UJI. El presente trabajo ha realizado con la ayuda de los Proyectos de Investigación “Tendencias actuales en la producción y realización de informativos para televisión: entre el espectáculo, el entretenimiento y la información”, financiado por la convocatoria de la Universitat Jaume I y Bancaja, para el periodo 2007-2010, con código 07I430-P1 1B2007-26, bajo la dirección del Dr. Javier Marzal Felici y “Discursos emergentes: repercusión teórico-práctica de las nuevas tecnologías en la construcción del discurso audiovisual y sus nuevos soportes”, financiado por la Generalitat Valenciana (DOCV nº 5.689, de 28-01-2008) para el periodo 2008, con expediente GVPRE/2008/159, bajo la dirección del Dr. Francisco Javier Gómez Tarín.

<sup>2</sup> En el caso concreto de la televisión, semejante estado de cosas es lo que ha impulsado a Toby Miller a demandar un estudio de la televisión que reemplace definitivamente a los “tv. studies” y que ha llevado a la curiosa situación de denostar antes que estudiar una práctica central en la producción cultural de nuestra época. Sobre la reivindicación del análisis textual vid., para el cine, Marzal y Gómez Tarín (2007.) y para la propia televisión, Palao (2009).

Bajo esta premisa, lo que pretende la presente comunicación es demarcar la posición de la recepción televisiva y, con ello, aislar el papel que la televisión tiene en nuestro imaginario cultural lo que implica darle su papel en la economía epistémica y libidinal del sujeto. Y pretendemos hacerlo, no a través del análisis cualitativo o cuantitativo de las audiencias, sino del lugar del enunciatario tal y como lo representa otro discurso audiovisual rival. El cine comercial, en tanto utiliza la pantalla de televisión como elemento circunstancial y no nuclear, es un lugar privilegiado para acometer este análisis. El *cine* como el lugar en el que el espectador está todavía en la posición del sujeto (de la sutura) es lugar privilegiado para el análisis de los *impasses* de la cultura de masas. La crítica sintomática (Bordwell), si procede al desvelamiento leal del texto fílmico puede abocarnos a planteamientos tan complejos como una hermenéutica explicativa. En ese sentido, dilucidar por qué razón, en un film, un ítem perceptivo o narrativo ejerce el papel de simple indicio contextual, de simple correa de transmisión de la acción o sostén ocasional de la verosimilitud de la trama, puede esclarecer todo el sistema de expectativas sobre las que el texto fílmico fía el asentimiento espectral. Nada accede a la categoría de signo denotativo sin una compleja subtrama cultural que garantice su desambiguación códica. Por ello, somos partidarios convencidos de la potencia del análisis intensivo de un texto frente a la recolección de datos sobre un corpus exhaustivo. Por la misma razón, aunque en esta comunicación razonamos sobre ejemplos concretos, estamos pretendiendo describir el fenómeno con un impulso generalizador. Sólo desde el análisis de la materialidad fílmica del enunciado audiovisual, esta generalización es realmente posible, porque se muestra en su función de crear mundo, en su función ontológica como fundamento de su dimensión política y poética.

## **2. El objeto: La información televisiva en la pantalla cinematográfica.**

Al estudio de estas relaciones entre los diversos medios y canales de comunicación y representación por afianzar su identidad y eliminar las amenazas de captación de su público por parte de los competidores, se ha dedicado toda una línea de investigación en la estela de los *cultural studies* anglosajones a la que se ha dado el nombre de *intermedia studies*<sup>3</sup>. Pero es evidente, por tradición y por escritura, que ha sido el cine el contendiente y, a su vez, el campo de batalla central en esta lucha por la identidad y el dominio público y su enemigo más asediado ha sido primero la televisión y la pantalla del ordenador. En el primero de los casos,

---

<sup>3</sup> Vid. Young (2006), Wagner y MacLean (2008) y el texto fundacional de Uricchio (1998).

que es el que nos compete en esta comunicación, la historia de la reacción del cine ante el espectáculo televisivo es extensa y se inicia con la misma popularización de la televisión como medio de comunicación de masas pero aquí nos vamos a circunscribir a las dos últimas décadas, porque en ellas la información se convierte en el eje medular de la programación televisiva. Y a partir de esta mutación se produce también un cambio radical en la posición de la pantalla cinematográfica frente a su pantalla rival. Al ocuparse de (y con) la imagen de lo global y el flujo de los acontecimientos, la televisión comienza a ocupar el lugar de la verdad instituida. No seamos ingenuos: no estamos hablando de una verdad última e indiscutible, sino de que la televisión se postula como el canal de difusión aún puede condensar la cristalización de la opinión pública en una unidad de discurso pragmática y operativa, sobre todo frente a las pantallas reticulares entre las que también circula la información.

De esta forma, la pantalla televisiva aparece como la sustanciación de lo colectivo, como el espacio de la Historia, frente a la diégesis, de la urdimbre de los acontecimientos colectivos, frente a la peripecia agónica de la ficción. Pero por ello mismo, siendo el lugar de la certeza fáctica la televisión, la constituye como otredad. Con otras palabras, el cine comienza a presentar a la televisión como un espacio esclerotizado, pasivo, de nula interactividad y, por ende, de una opaca redundancia. En la televisión aparece lo que se sabe, pero nada más. La televisión representa la Historia en su versión mítica: el espacio sin acción, el lugar de los hechos consumados. Y en contrapartida, el espectáculo cinematográfico postula para sí (pensemos sobre todo en el documental más comercial, pero también en las ficcionalizaciones de supuestos hechos reales) lo que podríamos denominar una *poética del making of*: la gran pantalla muestra el fuera de campo (*el off the record*) de la información compartida por todos y alojada en la pantalla pequeña. Pero por este mismo camino, en términos generales y como tono medio en la producción cinematográfica comercial, a partir de los años 90 y sobre todo en este principio de siglo la televisión es cada vez menos un tema explícito y nuclear de las ficciones cinematográficas para convertirse en su atrezzo, en puro utillaje diegético. La mayoría de las veces, el receptor de televisión funciona con la docilidad imprescindible de un *establishing shot*. De este modo, el advenimiento de la información al centro del discurso televisivo parece haber constituido un especie de *pax global* intermediática en la que se ha pasado de la lucha por la identidad (Uricchio) a la atribución estable de funciones. Por ello, *esta comunicación no trata sobre películas cuyo tema central es la televisión, sino que indaga en la representación que el cine de ficción (principalmente)*

*hollywoodense hace de la difusión informativa televisiva*, con el fin de inquirir explícitamente la función que la difusión televisiva ocupa en el contexto de nuestra cultura global.

### 3. La dimensión ontológica

Por todo ello, la primera dimensión que hemos de tener en cuenta en este retrato que el cine hace de su *partenaire* mediática es, propiamente, la dimensión ontológica del dispositivo porque es la que está en la base de todos los demás usos significantes y narrativos. Para ello, vamos a dar un pequeño salto a dos películas recientes y que precisamente por su carácter cercano a lo fantástico son particularmente explícitas en esta cuestión: *Paycheck* (John Woo, 2003) y *Next* (Lee Tamahori, 2007). En ambas, la clave argumental es la capacidad de predecir el futuro y en estas acrobacias narrativas y plásticas la televisión funciona como garantía de la continuidad causal del Espacio-Tiempo, nada menos.

Respecto a la primera de ellas, Jennings es un avezado ingeniero especialista en “ingeniería inversa”. No hay que más que ponerle un artefacto tecnológico delante y él es capaz de reconstruir todo su proceso de producción y ponerlo a disposición del mejor postor, que es una compañía rival de la propietaria del primer diseño. Para seguridad de sus clientes, en todos sus contratos aparece una cláusula según la cual trabajará por un período prefijado (normalmente, uno o dos meses) completamente aislado del mundo y tras éste periodo se borrarán todos sus recuerdos relativos a él. El encargado de este borrado es su amigo y entrenador personal Shorty y durante el proceso vemos cómo la tecnología le permite visionar en una pantalla el contenido de las cargas mnémicas neuronales en un perfecto encuadre escénico. Este hecho, que no es en absoluto extraño en el cine hollywoodense actual<sup>4</sup>, nos sugiere que no hay más que un paso entre la traducibilidad de la memoria al discurso audiovisual y la apacibilidad ontológica del mundo que veremos posteriormente encuadrada en la televisión. La trama propia del film se desencadena cuando Jennings acepta un encargo distinto de los habituales, tanto por su duración –tres años- como por lo elevado de su retribución y por el hecho de que el borrado de memoria se va a producir por medio de un proceso diferente en el que Shorty no interviene. Acabado el trabajo y borrados sus recuerdos, la sorpresa de Jennings se produce cuando al ir a retirar en metálico parte de su fabulosa cifra

---

<sup>4</sup> Pensemos en películas como *Eternal sunshine of the spotless mind* (Michel Gondry, 2004) o *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002)

de beneficios le comunican que ha renunciado a ellos y en su lugar sólo se ha “legado” un sobre con una serie de objetos absolutamente heterogéneos. Éstos se revelan como una serie enloquecida de *mcguffins* que se demostrarán impredeciblemente útiles en el proceso de persecución que se va a producir a partir de ése momento.

Efectivamente, entre las pistas que Jennings se ha dejado en el sobre está una pequeña tira de papel con unos números anotados que no ha conseguido descifrar. Mientras está comentando con Shorty en una cafetería todo lo que le ha pasado, una televisión -como atrezzo, como puro ruido de fondo- captará la atención narrativa justo cuando desde ella se empiecen a enunciar y mostrar encuadrados los números que Jennings lleva anotados. Se trata de la combinación ganadora de la lotería. Es la pista definitiva: durante esos tres años ha estado trabajando en un proyecto capaz de predecir y, lógicamente, alterar el futuro. La cosa tiene su relevancia para nuestro tema, indudablemente. Fijémonos que en toda una trama de saltos temporales, de predicciones y modificaciones del futuro y borrados de memoria lo real colectivo en su plasmación televisiva aparece estable, inmarcesiblemente, fijado. La televisión es lugar donde la realidad aparece como esclerotizada e inmodificable. El potencial ontológico de la televisión le permite poner el ser a salvo de la trama: hay Historia, devenir colectivo, más allá de la cadena causal diegética. Al ver la serie de números en televisión todo lo que hay en el sobre y la cadena de acontecimientos en la que los objetos han intervenido cobra sentido. Precisamente, porque el mundo cerrado de la televisión, inalterable e impermeable a la intervención subjetiva, garantiza la lógica causal de la diégesis.

El planeamiento de *Next* es similar al de *Paycheck*. Chris Johnson trabaja como mentalista en Las Vegas, pero -trucos aparte- tiene un poder real para ver lo que va a suceder a un par de minutos vista (y no más allá, excepto en una visión que le obsesiona pero que no nos incumbe a los efectos de esta comunicación). Esto le permite ganarse un sobresueldo en los casinos y es, precisamente, a través de los dispositivos de seguridad que los vigilan donde el FBI lo detecta e intenta hacerse con sus servicios para localizar a unos terroristas que pretenden hacer estallar una bomba nuclear. El planteamiento de la película recalca, pues, sobre lo virtual, el saber y su incidencia en la causalidad narrativa. De hecho, como sabremos al final, toda la película es un falso *flash-forward*. Y ello es posible porque el tratamiento

plástico y fílmico de las anticipaciones virtuales y de los hechos efectivamente diegéticos es exactamente el mismo, y sólo a posteriori vamos sabiendo en cual de los dos casos se encuadraba en contenido narrativo que nos ha sido mostrado.

Lo curioso, bajo esta paridad entre lo virtual y lo efectivo, es que, cuando se ve en la necesidad de convencer a Liz, la co-protagonista, de que posee la facultad de prever el futuro, el método utilizado es decir un par de frases e ir haciendo zapping en la televisión para demostrar que lo que va a ser enunciado en cada canal coincide con lo que él ha predicho. Es decir, que para la instancia enunciativa del film -y con perfecta convicción de que ello va a ser completamente asentido por los espectadores-, la televisión tiene las mismas propiedades ontológicas que el mundo de los hechos / datos (*facts*). La causalidad del mundo es información. Aún más, cuando el propio FBI lo retiene para que adivine el paradero de los terroristas le sujetan extremidades y párpados (en diáfana cita de *La naranja mecánica*) frente al televisor para que visiones *los telediarios futuros* y de este modo, previsionando la noticia de su explosión, localice la bomba. Barrido por el flujo televisivo que recibe su plasmación plástica en un zoom espacial y temporal, según el cual su mirada explora el futuro a través de la emisión y encuentra a Liz secuestrada por los terroristas y amordazada en una azotea sobre una silla de ruedas y con una bomba pegada a su cuerpo. Es en la *profundidad* de la pantalla del televisión, más allá de su superficie icónica, donde el protagonista es capaz de introducirse para explorar las potencialidades del mundo. Con ello se está connotando –e, insistimos, de forma puramente indicial, como un recurso narrativo-metonímico perfectamente leal a la trama y sin ningún subrayado discursivo- que, efectivamente, las propiedades del mundo y sus cadenas causales están perfectamente albergadas sin más distorsión en el flujo televisivo. Por tanto, si con la puesta en escena se indica –como hemos anticipado- que el estatuto ontológico de las premoniciones es el mismo que el de los hechos efectivos, se está afirmando que la televisión tiene claramente el estatuto de *una ventana abierta a un mundo cerrado*: la pantalla de televisión aloja la causalidad inalterable y enteramente calculable del mundo a salvo de las interferencias diegéticas. Heisenberg se hubiera llevado las manos a la cabeza.

#### **4. La diégesis y la Historia: la clausura de un mundo global.**

Es evidente –tanto que sonrojaría poner ejemplos explícitos- que en la industria hollywoodense, al menos desde la consolidación del Modelo Clásico, bien sea a través del *biopic* o de los géneros históricos, ha optado siempre por representar la Historia colectiva

como trasfondo de una peripecia individual. Pues bien, en el cine de los últimos veinte años el punto de conexión privilegiado entre la una y la otra ha sido –al menos cuando el ámbito de esta representación son épocas cercanas- el receptor de televisión. Y si no andamos errados, el momento de consolidación de este procedimiento coincide con el *revival* Kennedy que se produjo en la era Clinton (Palao, 2004). El primer ejemplo de ello es *JFK* (Oliver Stone, 1991). Recordemos que la trama del film nos narra la aparición de la famosa toma de Zapruder y cómo a partir de ella el fiscal Garrison (Kevin Costner) reabre el caso. La película comienza con un genérico compuesto a base de imágenes documentales de la época articuladas por una voz en *off*. Con ellas, se van mezclando algunas propias de la ficción diegética. Cuando aparece ya la toma de Zapruder el disparo se oye en *off* sobre una imagen del depósito de libros de Tejas (desde donde partió): miles de palomas alzan el vuelo y se establece una conexión directa con las noticias de la CBS. Tras ello, las últimas imágenes de Zapruder: el impacto ha sido elidido, remitido a la incógnita, a la vez que el proceso se le ha hurtado al pueblo (protagonista de las imágenes “fílmicas” anteriores, en el encuadre con los Kennedy) y se ha confinado en la televisión. Pasamos a la oficina del fiscal Garrison del distrito de New Orleans: Costner y el cine retoman el caso. Le dan la noticia y van a buscar una televisión a un bar. Y aquí se produce una *mise en abîme* que convierte al film en metarrelato sobre las verdades ocultadas al pueblo norteamericano. Vemos a la gente congregada en torno a la pantalla recibiendo la noticia de la muerte en directo. Asistimos pues al espectáculo de una trama conspirativa engañosa, de una campaña mediática controlada por el poder. Pero el cine reenmarca al espectáculo y a los espectadores y recupera el auténtico sentir popular, en contra del engaño televisivo. Eso sí, con el concurso de un individuo que toma la tarea de la justicia y la denuncia sobre sus hombros. A partir de aquí, todos los accesos a la Historia (oficial) se dan por la televisión comenzando por la detención de Oswald. Lo que se connota es una crítica al *modelo difusión*, al que se acusa de albergar las versiones auspiciadas por el poder<sup>5</sup>. La mirada hipnotizada del espectador queda confinada fuera de la ventana, relegada a la imposible interactividad –entre sus manifestaciones, la crítica en forma de sospecha- en la cual radica la posibilidad de producir la verdad.

---

<sup>5</sup> Sobre estas críticas a la paleotelevisión, no sólo por parte del cine, sino de la propia neotelevisión vid. Palao, 1999. Recuérdese también el famoso eslogan: “It’s not tv, it’s HBO”

Pero donde la cuestión toma auténtica carta de naturaleza es en *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994) en cuyo enunciado fílmico ya se produce el cruce de las tres pantallas contemporáneas: la cinematográfica, la digital y la televisiva. Lo curioso es que lo que fue tematizado por la publicidad del film fueron los alardes digitales que permitían la copresencia en el encuadre del actor Tom Hanks con la “auténtica imagen” de varios personajes históricos, Kennedy a la cabeza, pero lo que no está en absoluto explicitado es que todos estos puntos de contacto entre historia e Historia también suceden en -o alrededor de- un televisor. Y sucede de este modo desde su primera inserción “intraplanaria *auténtica*” durante los disturbios raciales que originó la aceptación de los negros en la Universidad de Alabama. El hilo conductor del film, de hecho, son las copresencias afortunadas -Forrest se encuentra con Kennedy, con Elvis, con Johnson, con Nixon, con *Apple*, con Vietnam, con el Sida...- que le otorgan un indudable sabor de época, con la inserción del protagonista en los momentos clave de la historia sentimental reciente de los Estados Unidos concretada en sus hitos esenciales, concebidos como eventos mediáticos. *Forrest Gump*, pasa por todo ello habitando un tiempo homogéneo y lineal no incumbido en absoluto por la Historia, tangencial a su biografía, lo cual convierte al tema del "correr" del protagonista en *leitmotiv*: encontrarse sin conciencia de ello. Este “sin conciencia” de la Historia es emblemático por la televisión. Veamos hasta qué punto: su adorada Jenny ha vuelto y vive con él como en la infancia, en la que su voz *over* define como “la época más feliz de su vida”. Es el 4 de julio y se ve entonces un castillo de fuegos artificiales. Pero la cámara en retroceso nos muestra que está en el interior de la televisión y se acaba viendo la Estatua de la Libertad. De nuevo, contacto biografía – historia: es la conmemoración del segundo centenario de la independencia americana. La Historia –lo colectivo- sucede en el encuadre televisivo. Y como vemos en el caso de los fuegos artificiales esta distinción Historia/Diégesis es escrupulosamente llevada hasta sus últimos términos, pues estos podrían haberse visto representados sin ningún problema de modo homodiegético y no en la *mise en abyme* de la pantalla del televisor.

## 5. El mundo como ruido de fondo y la fantasía de la intervención.

Vamos a recalar en tres films para observar la evolución del tópico que estamos estudiando en esta primera década del siglo XXI<sup>6</sup>. El primero de ellos, *The Assassination of*

---

<sup>6</sup> No pasará inadvertido al lector que, tanto por un imperativo de espacio, como por ceñirnos exclusivamente al cine de Hollywood, dejamos fuera un film europeo realmente relevante para nuestro tema como *Good Bye Lenin!* (Wolfgang Becker, 2003) cuya trama y puesta en escena está plagada de referencias

*Richard Nixon* (Niels Mueller, 2004), se nos antoja como la contrafigura patética de *Forrest Gump*. Samuel J. Bicke, un anodino personaje, frustrado, fracasado, moralista, mezquino y mendaz ve derrumbarse sus aspiraciones a alcanzar el sueño americano en paralelo al proceso de caída de Richard Nixon<sup>7</sup>. Su frustración le llevará a planear el asesinato del presidente corrupto como solución al declive moral colectivo en el que subsume sin fisuras el fiasco de su peripecia personal. Evidentemente, las imágenes de televisión en el seno de su hogar salpican los avatares de su vida en paralelo con las comparecencias y alocuciones del presidente, y otros problemas propios del periodo como el racismo y la emergencia de los *Panteras Negras*. Pero nos interesa sobre todo resaltar aquellas ocasiones en las que la televisión aparece en lugares públicos, como escenografía insertada en la diégesis. Por ejemplo, mientras Bicke le propone a su ex-mujer asistir juntos a una cena de su empresa para poder seguir ocultando a sus jefes que es divorciado en el restaurante en el que ella trabaja se oye de fondo la declaración de Nixon por televisión negando el Watergate. También sucede así en muchos planos en el interior de su lugar de trabajo –una tienda de muebles– en la que constantemente las múltiples pantallas de los receptores a la venta van reflejando diversos canales. La imagen multiplicada, a diferencia de la cinematográfica, centrada en su encuadre, indica el flujo asémico de lo real. Esta imagen, además, aparece siempre reencuadrada. Sólo una vez la pantalla de la tele copa la del cine mostrando un bombardeo aéreo de Vietnam. Llegado un punto, Bicke se subleva en la oficina y comienza a subir el volumen de todos los televisores, cada uno con canales distintos que nos muestran la agobiante presencia de la actualidad como un ruido ambiente. Su jefe, indignado y alarmado, apaga todas menos dos, que están dando el discurso de renuncia de Nixon. Evidentemente, parece que se trata en todo el film de establecer un paralelismo entre la vida pública y la privada: la mentira política y la mentira laboral y mercantil. Pero el efecto es fallido porque ambas esferas no se corresponden ni estructural ni puntualmente. Al final de la secuencia Bicke se enfrenta con el Nixon televisivo. Nixon dice: “nunca fui un ladrón”. Y Bicke le contesta: “sólo importa el dinero, Dick”.

Y este último término es el que nos interesa como distintivo de esta primera década del siglo XXI: la fantasía de la interactividad desafiando incluso el mismo recinto cerrado e

---

televisivas.

<sup>7</sup> Parece un tema en auge en los últimos años. Excluimos de nuestra argumentación el film *Frost/Nixon*

inaccesible de la (paleo)televisión. Bicke decide pasar a la acción en intervenir en lo que ha visto por televisión, asesinando al presidente. Y en el estrepitoso fracaso de su tentativa -la película está basada en hechos reales-, lo único que consigue es acceder, como terrorista abatido, él mismo a ese mundo cerrado que contemplamos desde una ventana. Con toda ironía -todo el film es un flash-back registrado en una grabadora que el protagonista piensa enviar a su idolatrado Leonard Bernstein- la voz *over* de Bicke enuncia: “Podrán reconstruir la Casa Blanca, pero a mí jamás me olvidarán. Yo estuve aquí, maestro. Y a un hombre solamente se le recuerda por sus obras”, mientras vemos como se suicida en la cabina del avión disparándose en la frente. Vuelta a la televisión. Vemos la noticia del intento de secuestro en la televisión del taller de su amigo Bonnie (al que utilizó y engañó) y en los múltiples televisores en la tienda de muebles. Vuelve al taller: Bonnie pasa ante la televisión sin ni siquiera mirarla. Leve zoom hacia la tele. Sigue la narración en el bar de su ex-esposa Marie: ella también pasa sin mirar. Lo que sucede en la tele no atañe a la vida privada. Los canales van cambiando, pero la narración sigue en progresión lineal. La televisión se muestra más que nunca como una ventana abierta a un mundo cerrado.

En este trayecto desde la televisualización del acontecimiento a la impotencia de la acción, *Munich* (2005), la película de Steven Spielberg, narra las tentativas de venganza de los atentados de Septiembre Negro contra los deportistas olímpicos israelíes en las Olimpiadas de 1972 por parte del Mossad. Toda la trama es el intento de mostrar un intento diegético (peripecia individual) por cambiar una realidad esclerotizada en la pantalla de televisión. De hecho, la película comienza con el propio atentado que, desde el plano de la representación diegética, pasa en pocas secuencias a ser enclaustrado en la emisión televisiva, compartida como un tótem global por todas las audiencias implicadas (árabes, israelíes, norteamericanos (la audiencia modelo del film), alemanes) culminando en las propias estancias privadas de Golda Meir donde se urde el plan de venganza. Vemos, pues, en todo su esplendor la capacidad de la escritura espilberiana para crear indicios diegéticos conducentes a facilitar la elipsis y la economía narrativa a través de una emblemática claramente decodificable. En este caso, las pantallas curvas de la paleotelevisión que albergan un relato, el del atentado, puesto en escena con una sintaxis perfectamente lineal en la que se sigue la acción reencuadrando los monitores, a la vez que con ello se indica la ubicación espacio-temporal de cada acto de

---

(Ron Howard, 2008) por ser su temática explícitamente televisiva.

recepción. Insistimos: no se trata de la televisión como tema argumental, sino como simple indicio conducente a colocar al espectador cinematográfico en la posición de espectador globalizado pero que, por mor de la representación fílmica, está accediendo a privilegios que no tiene el espectador televisivo. Asistimos, incluso, a *raccords* magistrales entre los planos fílmicos diegéticos y su reencuadre televisivo, porque hasta los propios terroristas –y los secuestrados- están siguiendo su acción a través de la televisión. Así, hasta el comienzo propiamente dicho de la trama diegética que relatará el intento impotente por revertir lo que ha sido clausurado en la Historia por el mismo hecho de su encuadramiento en el flujo de la difusión televisiva.

En fin, la mejor metáfora espilberiana sobre ese mundo cerrado no es *Munich*, sino su film del año anterior, *The Terminal* (2004). Todos los estilemas codificados en el tratamiento de nuestro tópico están aquí desplegados. Un extranjero proveniente del antiguo bloque soviético, la fantástica república de Krakhozia, se halla atrapado como apátrida en el aeropuerto JFK de Nueva York a causa de un golpe de Estado en su país. Y atrapado también entre dos redes de pantallas: las que reflejan el interior del aeropuerto ante el personal de seguridad y los propios receptores de televisión que son su único contacto, su única ventana - en una lengua que no entiende y completamente inaccesible a cualquier tipo de interactividad por estar en un espacio público- con el orbe clausurado que es su convulso país. Es realmente patético y emotivo verle buscando un televisor tras otro por la terminal mientras el canal va escapando: la información es fragmentaria, él no es el espectador modelo de la emisión pero está convencido de que el flujo informativo sigue más allá de lo que él puede ver en cada aparato, como el director del seguridad del aeropuerto está convencido de la consistencia de su pequeño mundo que controla por medio de cámaras y monitores que, estos sí, obedecen al menor estímulo de su parte.

## **6. Conclusión: la globalidad como clausura del mundo**

A medida que nos aproximamos a un cine más contemporáneo hemos visto que en él la televisión se muestra como ventana a un mundo cuya transformación es imposible: no hay lugar para la integración de la peripecia personal en una épica colectiva y el mundo, sus lógicas actuantes y narrativas, no aparecen como telón –como un trasfondo consistente con el devenir protagónico- sino como ruido de fondo. Del evento frente al mundo (Cavell) a la catástrofe (Doane, Mellencamp), el cine ha pasado a ofrecer una imagen de la televisión como sarcófago de los hechos fosilizados e inamovibles. Hemos pasado de la intervención moderna,

como el mismo Stanley Cavell nos indica, a la pura contemplación postmoderna. Lo emitido en la pantalla de televisión, concebida como un medio de almacenamiento más que como un medio de comunicación (Uricchio, 1998b), queda atrapado de forma irreversible en el limbo de la historia.

Wagner y MacLean (*Op. cit.*) hablan de la naturaleza nostálgica de la televisión misma y entre los diversos tipos de nostalgia aluden a la de las antiguas tecnologías televisivas (lo que hemos denominado paleotelevisión). Pero el mundo cerrado del que hablamos nosotros no está determinado primordialmente por un concepto de nostalgia, aunque así pudiera parecerlo por las películas de este trasvase de milenios ambientadas en los años 60 y 70 donde la televisión evoca un cierto aire de época y donde aún era la única pantalla en el hogar y aún conservaba su carácter totémico y familiar. Pero en la mayoría de los casos que hemos visto, no deja de ser significativo el creciente número de ocasiones en las que el cine representa la pantalla de televisión en espacios públicos. Pero no sólo eso. Films como *Next* o *Paycheck* nos muestran, en un género próximo a la *fantaciencia*, un valor de la televisión el que prevalece como hábitat de natural de la concatenación causal, del tiempo mecánico, irreversible y absoluto en el que no cabe el azar del cálculo erróneo ni la consecuencia de su revocabilidad. Lo que vemos en televisión ha tenido que suceder según la lógica realista irrefragable del modo perfecto y del tiempo pretérito, es decir, en términos barthesianos, de *grado cero de escritura*. De ahí su valor de verificación. Y la Historia es una modalidad de esta irrevocabilidad. Aún más, si pensamos que en ambas la televisión se opone en su certeza al borrado de memoria –el pasado soslayable- o a la premonición, al modo subjuntivo de la temporalidad individual. Frente a ello, la televisión asume la lógica causal y objetiva, la lógica del mundo cerrado, de un juego de posibilidades finitas sin espacio para la interpretación. Algunos llaman a eso *pensamiento único*.

Ahora bien, ¿el cine ofrece esta imagen de la televisión como denuncia o como subterfugio ideológico? ¿Le sirve la imagen de la televisión como modo para postular la esencial inalterabilidad del mundo o bien para denunciarla y proponer una transformación de la posición del sujeto frente a los avatares colectivos?<sup>8</sup> Para intentar responder a esta pregunta, que no es otra que la posibilidad de un espacio de apertura en las escrituras fílmicas

postclásicas para la relación del sujeto con el mundo, nada mejor que acercarnos a la oscarizada *Slumdog Millionaire* (Danny Boyle, 2008). El film se nos antoja como una inversión paródica del dispositivo que hemos venido analizando, pues en ella el cine, la trama diegética, se muestra como el lugar de la historicidad colectiva que sólo emerge como fragmentación enciclopédica y enajenada de su trama causal en la pantalla de televisión. Si recordamos el dispositivo narrativo del film, todas las acciones de la trama se convierten en preparación del concurso y la realidad aparece sosteniendo en *off* el espectáculo televisivo, como su secreto. *Slumdog Millionaire* es el reverso del dispositivo de *Forrest Gump* porque hace del cine, de la diégesis, el espacio de vivencia de la Historia. Con la emergencia estrictamente ficcional e inverosímil (la casualidad de que todas las preguntas remitan a episodios biográficos del protagonista) se está conquistando el espacio de la diégesis para la simbolización (para la escritura) de una verdad de la estructura social que, como decía Adorno, media directamente sobre el hecho concreto. Justamente al contrario de lo que hemos visto en las películas anteriores: la negación de la estructura que supone considerar lo social como ruido (o telón de fondo). De ahí, que la posibilidad de cambiar el propio destino a través de la televisión no remita a mensaje neoliberal alguno ni reedite la vieja receta hollywoodense del individuo encarnando la trama de la historia: es la propia ficcionalidad explicitada –de lo inverosímil de la congruencia entre el concurso y la biografía del protagonista al final tipo *bollywood*- lo que pone en primer plano la estructura y evita el carácter modelizante (y moralizante) de la peripecia narrada. Incluso su nulo valor como denuncia, (la forma postmoderna de aislar los hechos de su estructura para remitirlos a la *globalidad virtual*), pese a la violencia policial y la corrupción televisiva representadas, redundante en su valor como análisis social y existencial. En *Slumdog Millionaire* el cine (y la creencia en el destino singular), incluso contra el peso de la realidad colectiva, son representados como espacio de la ficción, de la inverosimilitud y de la verdad. Y la televisión no como una ventana abierta al mundo, sino como su máscara.

---

<sup>8</sup> Sobre esta cuestión he podido reflexionar en Palao (2008).

## **Bibliografía citada**

- Adorno, Theodor W. et alii. 1973, *La disputa del positivismo en la sociología alemana*. Barcelona: Ediciones Grijalbo
- Barthes, Roland. 1981, *El grado cero de la escritura*. Méjico: Siglo XXI.
- Bordwell, David. El Significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica. Barcelona: Paidós. 1995
- Cavell, Stanley “The Fact of Television” *Daedalus*, Vol. 111, No. 4, Print Culture and Video Culture (Fall, 1982), pp. 75-96
- Doane, Mary Ann. “Information, Crisis, Catastrophe.” En Mellencamp, Patricia (ed.) *Logics of Television*. Bloomington: Indiana Univesity Press. 1999.
- Marzal Felici, Javier y Gómez Tarín, Fco. Javier (eds.). 2007, *Metodologías de análisis del film*. Madrid: Edipo.
- Mellencamp, Patricia. “TV, Time and Catastrophe, or Beyond th Pleasure Principle of Television” en Mellencamp, Patricia (ed.) *Logics of Television*. Bloomington: Indiana Univesity Press. 1999.
- Miller, Toby “Turn off TV Studies!” *Cinema Journal*, Vol. 45, No. 1 (Autumn, 2005), pp. 98-101
- Palao Errando, José Antonio. “El Universo de la información (Los *Expedientes X*)” en *Banda Aparte*, Nº 13, Valencia. 1999
- Palao Errando, José Antonio. 2004, *La profecía de la imagen-mundo. Para una genealogía del paradigma informativo*. Valencia: IVAC.
- Palao Errando, José Antonio. 2008, “Corredores sin ventanas, acrobacias sin red: linealidad narrativa e imaginario hipertextual en el cine contemporáneo.” En Tortosa, Virgilio (ed.). *Escrituras digitales. Tecnologías de la creación en la era virtual*. Alicante: Universidad de Alicante.

Palao Errando, José Antonio. Cuando la televisión lo podía todo: Quien Sabe Donde en la cumbre del Modelo Difusión. Madrid: Biblioteca Nueva. 2009.

Uricchio, William, "Television, Film, and the Struggle for Media Identity," *Film History, An International Journal* 10:2 (1998a): 118-127

Uricchio, William, "The Trouble With Television," *Screening the Past: An International Electronic Journal of Visual Media and History* 4 (1998b)  
<http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fir998/WUfr4b.htm>

Wagner, Jon Nelson. MacLean, Tracy Biga. Television at the movies: Cinematic and critical approaches to American broadcasting. New York: Continuum. 2008

Young, Paul. The Cinema dreams its rivals: Media fantasy films from radio to the Internet. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2006