

ÁREA ABIERTA Nº 21. NOVIEMBRE 2008  
Referencia: AA21. 0811.110

"LOS MÁRGENES DE LA PANTALLA: EFECTOS DE VACÍO EN LA IMAGEN TELEVISIVA"

Autor: Dr. PUYAL SANZ, Alfonso. Universidad Complutense de Madrid.

---

# Los márgenes de la pantalla: efectos de vacío en la imagen televisiva\*

\* El siguiente texto es resultado del seminario de investigación "Pensar los márgenes desde la imagen. Análisis de la reflexión sobre los espacios marginales en sus representaciones contemporáneas", organizado por la Universidad IE de Segovia en 2007. Agradezco a los directores del proyecto, Begoña González Cuesta y Miguel Martínez Antón, el haberme invitado a participar en el equipo investigador.

**RESUMEN**

El discurso televisivo está caracterizado por la presentación continua de programas; una emisión en la que prima la máxima concentración de contenidos en forma de ficción, información o publicidad. Dichos contenidos están articulados por unas formas enunciativas dominantes; formas que facilitan la producción de esos programas y el reconocimiento por parte de la audiencia. Dentro de ese lenguaje hegemónico existen unas reglas asumidas orgánicamente por la industria televisiva, entre las que se cuentan dos prohibiciones: el vacío y el silencio. Pero el discurso televisivo también posee, en el seno de esa "secuencia de flujo" que es la programación, unas zonas marginales: vacíos y silencios que, ya sea por limitaciones técnicas o por una ruptura con los códigos establecidos, se deslizan a lo largo de la programación televisiva. Son precisamente esos deslices, esas zonas marginales, las que serán analizadas en este trabajo a partir de un pequeño repertorio de casos, principalmente extraídos de segmentos de continuidad y piezas informativas. Se trataría entonces de percibir y apreciar esas áreas espurias, para así hallar un nuevo sentido, quizá no intencionado, pero igualmente significativo.

**Palabras clave**

Televisión; programación; vacío; márgenes; pantalla televisiva

**ABSTRACT**

*The television discourse is characterized by the continuous presentation of programs; an emission in which the maximum concentration of contents in the shape of fiction, information or advertising prevails. These contents are articulated by some dominant enunciative forms; forms that facilitate the production of those programs and the recognition on the part of the audience. Within that hegemonic language exist some rules assumed organically by the television industry, among the ones that two prohibitions are counted: the emptiness and the silence. But the television discourse also possesses, in that "sequence of flow" that is the programming, some zones of half-light: vacuities and silences that, whether for technical limitations or by a break with the codes established, they slide along the television programming. They are exactly those slippings, those marginal zones, the ones that will be analyzed in this work from a small repertoire of cases, chiefly extracted of segments of continuity and informative pieces. It would treat then to perceive and to appreciate those spurious areas, for thus find a new sense, perhaps not deliberate, but likewise significant.*

**Key words**

Television; Programming, Emptiness; Margins; TV screen

**P**artamos del supuesto de que existe un lenguaje televisivo, resultado de la combinación de sistemas expresivos anteriores —cine, radio, drama—; un lenguaje que ha cobrado autonomía y que posee rasgos específicos que le son propios. Ese lenguaje hegemónico, construido por los productores de programas y compartido por los espectadores, posee una serie de reglas o convenciones que parecen persistir en el curso de su evolución, independientemente de las innovaciones tecnológicas o de las variaciones estilísticas. Consistiría en observar qué rasgos del discurso televisivo permanecen inalterables. Entre ese conjunto de códigos de producción se cuentan dos especialmente significativos: el rechazo al vacío

(ausencia de imagen) y el rechazo al silencio (ausencia de sonido). Y es que el discurso televisivo evita, en la medida de lo posible, el espacio vacío; una tendencia que podría equipararse al *horror vacui* que caracteriza a ciertos periodos y técnicas artísticas. Causa —o consecuencia— de esta resistencia de la televisión a mostrar el vacío, o a quedarse en silencio, es la escasa utilización de los límites de la pantalla, al menos en lo que respecta al uso expresivo de sus márgenes. (Bien es cierto que, en un programa realizado en plató, los invitados entran y salen de cuadro, pero es un fuera de campo meramente funcional. Las cámaras tienden a centrar la escena y, de haber un desplazamiento en la acción, corrigen el plano para reencuadrar el equilibrio perdido.)

Pero esto no ocurre en el lenguaje cinematográfico. El cine moderno no sólo explotó la potencia expresiva del fuera de campo, sino que propuso un repertorio de recursos que subrayaban la existencia de los límites del encuadre y del vacío. Se trataba de subvertir los códigos del cine clásico, proclives a preservar los cánones compositivos de la pintura occidental. Esa forma compositiva estaba basada en el equilibrio de los motivos y el centramiento de la escena. Uno de los recursos que rompió con la buena forma cinematográfica es el desencuadre (*décadrage*), formulado por Pascal Bonitzer en estos términos: “¿Acaso no fue el cine el que inventó los campos vacíos, los ángulos insólitos, los cuerpos esbozados o en primer plano? La fragmentación de las figuras es un efecto cinematográfico muy conocido; se ha glosado mucho sobre la monstruosidad del primer plano. El desencuadre es un efecto menos difundido, pese a los movimientos del aparato. No obstante, si el desencuadre es un efecto cinematográfico por excelencia, lo es precisamente a causa del movimiento, que permite tanto reabsorber como desplegar en él los efectos de vacío” (Bonitzer, 2007: 83). El desencuadre, por consiguiente, está en relación directa con tres elementos espaciales: límites del cuadro, fuera de campo y campo vacío; elementos en los que, de a una u otra manera, están implicados los márgenes de la pantalla.

La televisión, sin embargo, hace un uso casi nulo del campo vacío y de los márgenes del encuadre. Y en ese sentido la pantalla televisiva es centrípeta: da la impresión de que todos los elementos contenidos en el plano pugnan por volcarse hacia el interior de la pantalla. El contenido del plano se concentra en los límites del encuadre y, de haber una remisión a elementos externos a la escena que se está tomando en ese momento, enseguida queda resuelta con un movimiento de cámara o un contracampo que actualizan dicha escena. Así, la imagen televisiva funcionaría como un marco (*cadre*), en palabras de André Bazin: “El marco constituye una zona de desorientación del espacio: al de la naturaleza y al de nuestra experiencia activa que marca sus límites exteriores, le opone el espacio orientado hacia adentro, el espacio contemplativo, abierto solamente sobre el interior del plano (...) El marco polariza el espacio hacia dentro” (Bazin, 1990: 212, 213). El encuadre cinematográfico, en cambio, funciona como una mirilla (*caché*), de tal modo que los límites del encuadre están remitiendo a un fuera de campo que, aunque no sea mostrado de facto, constituye el espacio imaginario del filme. De ahí que, siguiendo a Bazin, la pantalla cinematográfica sea centrífuga. (Ahora bien, en cuanto heredera del cine —planificación, montaje—, la televisión va a emplear los límites y el fuera de campo, precisamente, en la ficción televisiva. Las series constituyen en ese sentido una prolongación del imaginario cinematográfico y, por tanto, una excepción en la condición centrípeta de la imagen.)

Con todo, ese carácter centrípeta de la pantalla televisiva hace que los márgenes, que los efectos de vacío, sean zonas despreciadas. Esta tendencia además tiene un origen tecnológico. La fabricación de los primeros tubos de imagen, aun sin perfeccionar, no conseguía ofrecer una imagen nítida en toda el área de la pantalla. Así, las esquinas de la pequeña pantalla estaban redondeadas y la zona óptima de visión se reducía a una elipse en el centro de la misma.

Una vez sentadas las bases que parecen indicar que nos encontramos ante casos excepcionales, ¿cómo utiliza la televisión los márgenes y el campo vacío? Se propondrán a continuación tres grupos de motivos: técnicos, programáticos y retóricos; motivos que están imbricados entre sí; de tal modo que, en ocasiones, no se podrán entender aisladamente. (Por ejemplo, un fallo técnico, como pueda ser el ruido visual ocasionado por una perturbación en la señal, puede convertirse en un recurso expresivo.)

### Vacío técnico

En ocasiones, la técnica provoca una mala señal e incluso obliga a cortar la emisión. La ausencia de señal constituiría entonces un vacío televisivo. Otras veces se trata de fallos en la transmisión: una mala sintonización, distorsiones en la señal de audio o vídeo; en definitiva, una deficiente recepción de imágenes y sonidos. No hace falta decir que esos lapsus técnicos son evitados por los canales con especial empeño. La continuidad televisiva precisa solventar inmediatamente esas interrupciones mediante unos intersticios, piezas audiovisuales que atenúen esos cortes en la programación. Dichas piezas pueden adoptar diferentes formas: cortinillas de continuidad, publicidad o espacios autopromocionales, momentos musicales, imágenes de archivo. En cualquier caso se trata de completar el vacío antes que romper el

caudal de mensajes que discurre sin interrupción por el canal televisivo. Lo contrario significaría romper el pacto comunicativo por el cual el espectador es sabedor de que, esté o no expuesto al receptor, consume o no televisión, tiene a su disposición una oferta permanente de contenidos en forma de entretenimiento, ficción, información y, claro está, también en forma de publicidad y autopromoción. Las emisiones en pruebas resultan del periodo en el que un canal de radiodifusión ajusta su señal, tanto en las zonas de recepción como en cada uno de los aparatos. En la época heroica de la televisión, esas emisiones experimentales suponían todo un reto tecnológico para las cadenas de televisión, al igual que un desafío adquisitivo para los potenciales poseedores de aparatos de televisión. A falta de programación —hablamos todavía de una televisión cuyos programas se producían y emitían en directo—, aparecían en pantalla caretas identificativas acompañadas de música, a veces salpicadas de avisos locutados. La advertencia de TVE, que inauguró su programación regular en 1956, es especialmente significativa: "Televisión Española emitiendo en período de pruebas. Regule los mandos de su receptor con la ayuda de la carta de ajuste. Les recordamos que el día 28 de octubre iniciaremos las emisiones de una forma regular. Gracias."



Emisión en pruebas. Televisión Española, octubre de 1956

Bien es cierto que la amplia oferta de modelos televisivos (digital terrestre, ADSL, internet) no ha erradicado la televisión generalista emitida por ondas hercianas.<sup>1</sup> En España están los casos de Cuatro, que comienza a emitir en noviembre de 2005, y La Sexta, cuyas emisiones se inauguran en marzo de 2006. La actualización cíclica de los hechos hace que, cincuenta años después, estos canales privados recurran de nuevo a ese vacío televisivo que son las emisiones en pruebas. De este modo, La Sexta diseña una animación hipnótica y una música envolvente para atraer la atención hacia un canal que no emite otro mensaje que la propia existencia de ese canal.



Emisión en pruebas. La Sexta, febrero de 2006

Otra modalidad de pantalla vacía podía encontrarse en la señal codificada de Canal Plus, televisión generalista de pago que emitía una parte de programación en abierto para promocionar sus productos. La emisión se mantenía las veinticuatro horas, aunque con la particularidad de enviar su señal de audio y vídeo codificada. De este modo la pantalla se reducía a una trama de líneas verticales y un sonido distorsionado. Esto provocaba en el espectador ocioso cierto deseo de reconocer en determinados contenidos las figuras de la imagen, y efectuaba una suerte de descodificación ocular no exenta de pequeña travesura. Se ha llegado a advertir en sus formas codificadas ciertas cualidades plásticas,

llegando a entreverse incluso similitudes con los paisajes nocturnos de Turner. Al margen de esos atisbos de abstracción plástica que pudieran hallarse en este modo de emisión, es notoria la manera en que la radiodifusión es capaz de optar por la emisión de una señal con ruido antes que la ausencia de señal. En uno y otro caso asistiríamos a un vacío, mas la opción del vacío codificado nos indica que hay caudal, que el medio suministra señal aunque sea sólo para abonados, o espectadores perversos

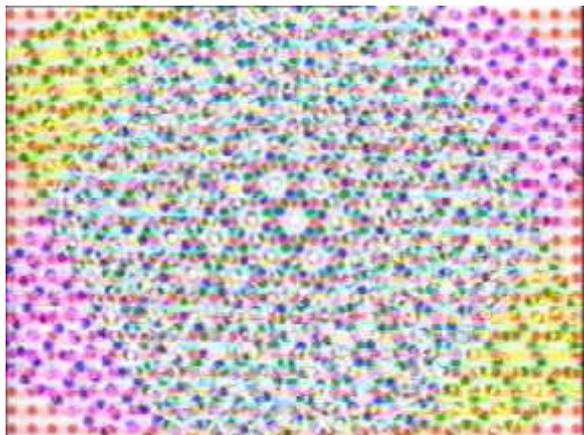


Señal codificada de Canal Plus (1990-2005)

### Criterios de programación

El vacío televisivo es, paradójicamente, un efecto generado por las propias dinámicas de programación. En su estudio *Televisión: tecnología y forma cultural* (1974), Raymond Williams propone que la programación debe ser entendida más como “flujo continuo” y menos como una consecución de segmentos aislados. A partir de ahí distingue una secuencia de programas de una secuencia de flujo; combinación en la que prevalece la segunda. “Lo que se ofrece no es, en viejos términos, un programa de unidades discretas con determinadas inserciones, sino un flujo planificado, en el cual la verdadera serialización no es la secuencia editada de ítems de programación, sino esta secuencia transformada por la inclusión de otro tipo de secuencia, de tal manera que estas secuencias juntas componen el flujo real, la auténtica radiodifusión” (Williams, 1990: 90). Es este hecho del flujo (*flow*) el que se ocupará de completar los cortes entre programas.

Se ha planteado cómo la televisión elude el silencio y el vacío. Y la estrategia para compensar los huecos o hiatos entre programas es la continuidad. Y es que los segmentos de continuidad parecen estar pensados para pasar inadvertidos en esa secuencia de flujo. En líneas generales, la continuidad está formada por piezas audiovisuales de corta duración, y sirven para presentar, prolongar (o interrumpir) y clausurar segmentos de programación. Las funciones básicas de estas piezas, siguiendo la clasificación de Jakobson se reducen a dos. 1) función fática, que comprueba que el canal comunicativo funciona. Las ráfagas y cortinillas cumplen ese cometido, por ejemplo en los cortes de programa a publicidad, y viceversa. Recordar en este punto que se trata de formar un continuo programativo que atenúe la fragmentación. 2) función metalingüística, por la cual la televisión, al tiempo que emite contenidos propios y ajenos, no deja de referirse a sí misma. La identificación de la cadena es un elemento capital en el negocio televisivo, hasta el punto que las autopromociones —mezcla de tráiler, spot y video musical— están cobrando una presencia cada vez mayor. Aunque este auge se produjo por la intervención del marketing televisivo en los diferentes canales comerciales, las televisiones convencionales, incluidas las públicas, siempre han recurrido a esta función autorreferencial. Estas unidades fueron analizadas por John Morey en “El espacio entre programas: continuidad televisiva como metadiscurso” (1981). Morey afirma que los espacios intermedios están remitiendo constantemente al propio discurso televisivo. Los identificativos de cadena, las locuciones de continuidad o la carta de ajuste —hoy desaparecidos— son algunos tipos de este material, entre el que también se incluiría la publicidad. Entre las piezas de continuidad, que de manera más poderosa subraya el vacío televisivo, se cuentan las cortinillas y ráfagas. Su brevedad —apenas superan los diez segundos— hace de ellas una pieza de engranaje tan invisible como eficaz. Además, la mayoría de estas piezas opta por el camino de la abstracción: un juego de formas, luces y colores sincronizadas con un corte musical.



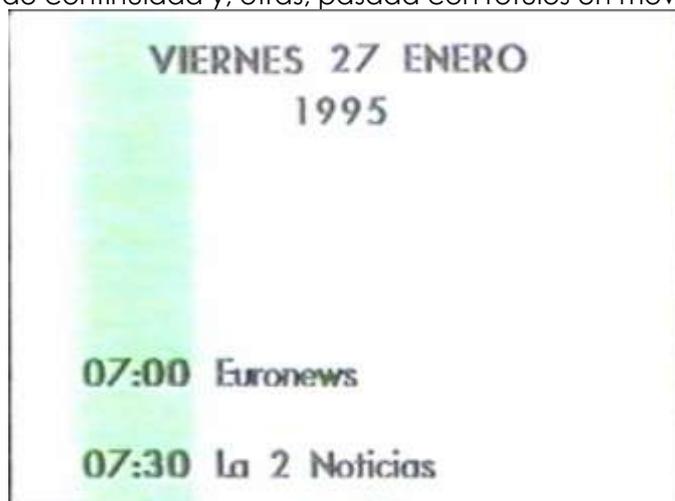
Cortinilla de TVE, años noventa

Desde las páginas de los *Cahiers du Cinéma*, Serge Daney se ocupó de estos momentos huecos a los que denominó interludios: "Un solo objetivo (reconocido) del interludio: ocupar la pantalla, hacer tiempo hasta la siguiente emisión, rellenar. Hoy día, el recuerdo de estos interludios se aleja y es la publicidad, bajo la forma de spots, quien asegura el papel de *puntuación* entre diferentes clases de imágenes" (Daney, 1981: 62). La temática de estos segmentos audiovisuales arroja un corto repertorio de motivos carentes de narración: aspectos de la ciudad, imágenes de naturaleza y sobretodo, como aprecia Daney, la presencia del agua en incesante movimiento.

### Despedida y cierre: el gran silencio

Hablar de vacío en radiodifusión es hablar de zonas marginales de la programación. Y qué mayor silencio que la ausencia de mensajes. Hubo un tiempo en el panorama televisivo español en que la programación sufría una interrupción durante la madrugada, hasta que retornaban las emisiones en el horario despertador. La concesión de los canales autonómicos (1982) y, sobre todo, la aparición de canales privados (1990) acabarían paulatinamente con este vacío. Desde su nacimiento, Televisión Española cubría esa omisión televisiva con diferentes pantallas: el reloj de continuidad, despedida, oración y cierre, o carta de ajuste son algunas de ellas.

En efecto, al finalizar la emisión de un día cualquiera del año 1995 el espectador podía escuchar la siguiente locución: "La 2 de Televisión Española finaliza sus emisiones correspondientes al día de hoy. Esperamos que nuestros espacios hayan cumplido el objetivo propuesto: complacerles. Ahora nos despedimos de ustedes hasta la próxima carta de ajuste. Desde La 2 de Televisión Española, muy buenas noches". La despedida se ocupaba de avanzar los programas del día siguiente. La programación era unas veces leída por la locutora de continuidad y, otras, pasada con rótulos en movimiento.



Despedida de La 2 (TVE), 27 de enero de 1995

Otro tanto ocurría con el cierre de emisión que, hasta bien entrada la década de los noventa, mantenía el Himno Nacional con imágenes de la Familia Real en distintos momentos de su vida pública y privada. El carácter institucional de un servicio del Estado como es Televisión Española tenía que manifestarse en unas imágenes que representaran a la monarquía, y que bien pueden ser equiparadas a los retratos oficiales de dirigentes y monarcas.



Cierre de emisión de TVE, 1990

(En *TVE: primer intento* [1988], el videoartista Antonio Muntadas incluye un montaje con los diferentes cierres de emisión, desde Franco a la monarquía parlamentaria pasando por la transición española. El enfoque eminentemente crítico de la pieza, en la que trata el medio en tanto que aparato ideológico, entró en conflicto con la cadena por el hecho de ser un encargo de la propia Televisión Española.) La carta de ajuste es, antes que nada, una señal técnica generada por el monoscopio.



Carta de ajuste de TVE

Los elementos no pueden ser más precisos. En cuanto al vídeo: franjas de color, líneas de definición con valores de blanco y negro, identificativo del canal, reloj y calendario. En cuanto al audio: una señal acústica que emite un tono continuo. Las informaciones técnicas de continuidad, en palabras de Morey, “exhiben un énfasis en la función fática, con la intención de asegurar las condiciones óptimas de una comunicación efectiva” (Morey, 1981: 21). Pero, al mismo tiempo y por encima de todo, esta pantalla, que se mantiene en activo cuando las televisiones dejan de programar, marca el más rotundo campo vacío del discurso televisivo. Evidentemente el campo vacío en la imagen en movimiento no implica necesariamente que dicho espacio carezca de información. Recordar que el campo vacío es una subversión compositiva por la cual la imagen se expresa por omisión, aunque sin dejar de emplear sus materias expresivas, es decir, los límites del cuadro (*frame*). En este sentido es pertinente la afirmación de Barthes según la cual el cuadro “es lo que constituye la condición que permite pensar el texto” (Barthes, 1986: 94). En tanto que cuadro, la carta de ajuste posee límites —“simple recorte, bordes netos”, matiza Barthes—, y por ende encierra un espacio “que hunde en la nada todo lo que le rodea” (ibídem). Por eso la carta de ajuste no posee fuera de campo. Si se ha convenido aquí la condición centrípeta de la pantalla televisiva, la carta de ajuste es un vacío que remite a su condición de imagen técnica y de segmento de continuidad.

Pero finalmente ese vacío, ese ruido producido por la pérdida de sintonía o por la ausencia de programación, puede convertirse en contenido para un determinado perfil de la audiencia. “Un sondeo reveló que un porcentaje ínfimo (pero real) de telespectadores miraban la carta de ajuste o, al menos, no

abandonaban su puesto mientras estaba ahí. Escándalo. La carta de ajuste es una imagen. La pantalla apagada, gris sucio, es una imagen. Todo en la televisión puede convertirse en imagen" (Daney, 1981: 63).

### Pantallas ciegas

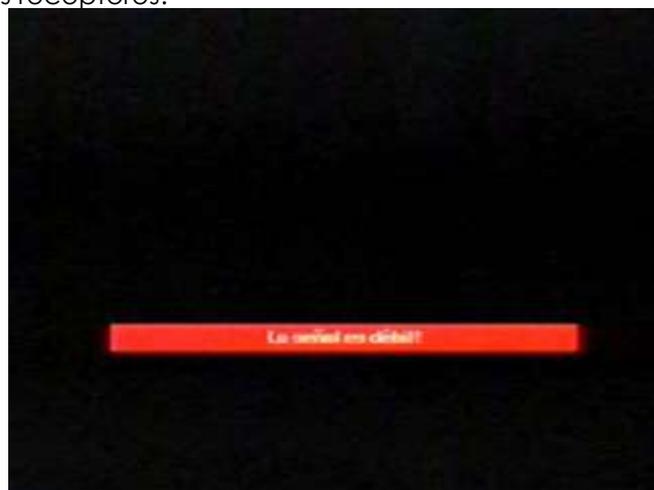
Hay una determinada clase de vacíos que denominaremos pantallas ciegas. Se trata también de secuencias de continuidad, pero están destinadas a ocupar el vacío que la programación genera, ya sea por motivos intencionados como "ajenos a su voluntad". A diferencia de las cortinillas o la carta de ajuste, pueden cobrar cierta entidad programativa. Es el caso de los minutos musicales o de las imágenes de naturaleza (paisajes, lugares pintorescos, vistas aéreas) a las que se refiere Daney como interludios. Las desconexiones territoriales suelen recurrir a este tipo de piezas, ya sea para compensar los bloques publicitarios o de programación como para igualar la diferencia horaria.

Otro modelo de pantalla ciega es el ofrecido con profusión por las televisiones locales. Sería una suerte de pantalla decorativa, diseñada con el propósito de emitir una imagen sin mayor trascendencia; pantalla que sirva además de soporte publicitario y para identificar el canal. Especial interés cobran los acuarios televisivos, en los que la pecera parece estar encastrada en la pantalla, y acompañada ésta de sonidos acuáticos. Idea procedente de Japón, resultaba idónea para crear un ambiente relajante en las habitaciones de hotel.



Acuario televisivo. Difusión y Ventas, 2004

Una combinación de fallo técnico y pantalla ciega es el siguiente caso, tomado de TMT (Popular Televisión), canal local perteneciente a Conferencia Episcopal Española. El rótulo "¡La señal es débil!" aparece en la pantalla sobre un fondo negro para avisar al espectador que la señal no tiene la suficiente intensidad para llegar a los receptores.



¡La señal es débil! Popular TV, 9 de diciembre de 2006

Ciertamente, la paradoja está servida. Al ser un canal religioso quien envía el mensaje, se convierte en un vacío cargado de connotaciones espirituales: ¿de quién procede la señal?, ¿por qué es débil? son

algunas preguntas que nos hacemos. Otra vez asistimos al rechazo de las televisiones al vacío; al esfuerzo por no perder la conexión, aunque solo sea para avisar que no hay señal o que es débil. El vacío televisivo vuelve a funcionar como metadiscursos.

### Vacío por saturación

El vacío televisivo puede producirse igualmente por el efecto contrario. Quiere esto decir que la sobrecarga de información termine por convertir la pantalla en una especie de pandemonium visual. La profusión de datos en sus diversas formas (imagen en movimiento, fotos, gráficos, texto escrito) hace que la pantalla se precipite hacia una ceguera o zona muerta. Esto se aprecia bien en un canal de economía como es Bloomberg.



Bloomberg TV, 15 de mayo de 2004

Si nos fijamos en la presentación de sus noticias quizá observemos que la pantalla opera igual que un cuadro de mandos, invadida de cifras, rótulos, información bursátil y monetaria, últimas noticias y demás entradas de información escrita. Paradójicamente, el espacio dedicado al vídeo (VTR) —el de mayor peso en la televisión convencional— queda reducido al extremo superior izquierdo de la pantalla, y el área de la misma ha incluso sido sustituida por pastillas y gráficos. Podríamos decir que, acudiendo a la terminología informática, la pantalla ha sido minimizada; la información aportada por el vídeo ya no es la principal fuente de información. Ya lo presentaba Deleuze al referirse a las nuevas imágenes: "Y la propia pantalla, aun cuando conserve una posición vertical por convención, ya no parece remitir a la postura humana, como una ventana o un cuadro, sino que constituye más bien un tablero de información, superficie opaca sobre la que se inscriben 'datos'" (Deleuze, 1987: 352).

Los canales locales están avanzando nuevas presentaciones de pantalla, donde la saturación gana a la capacidad del espectador para poder asimilar en un golpe de vista toda la información. Los canales cuya programación está basada en chats y servicios telefónicos no están sino trasladando el diseño de las páginas web a la pantalla televisiva. La imagen vídeo —esta vez servicios de videencia o pornografía— queda arrinconada, de modo que la publicidad estática y las líneas de texto del chat se suceden sin opción a una lectura simultánea de los tres textos. Es lógico pensar que, si se está produciendo una convergencia tecnológica entre televisión, informática, telefonía y videojuego, también haya convergencias en el plano de la expresión. De ahí que en televisión, los menús de pantalla, las nuevas fórmulas publicitarias o la presentación de la información se asemejen cada vez más a las páginas de internet o a las ventanas informáticas.

Ya se trate de pantallas ciegas o de efectos por saturación, en cualquier caso son tácticas para llenar el vacío al cual la televisión no está dispuesta a enfrentarse. Veremos a continuación algunos vínculos del vacío (visual) con el silencio (acústico) a partir del fuerte componente sonoro que sigue poseyendo el medio televisivo.

### Radio con imágenes

Es cierto que las imágenes, que los efectos visuales y la postproducción, son básicas para mantener la atención de la audiencia, aunque, a un nivel más elemental y en última instancia, es el sonido emitido por

el televisor el que consigue tender el hilo conductor entre programa y espectador. Es cierto que, como aduce David Morley, la televisión todavía sigue sustentada "no en el modelo del 'cine privado', que requiere una intensa atención visual, sino en el modelo de la radio: la televisión como 'radio con imágenes', donde la narrativa está sostenida principalmente por la banda sonora y lo visual juega un papel subordinado, 'ilustrativo'" (Morley, 1995: 177). Esa preponderancia sonora proviene de los orígenes radiofónicos de la industria televisiva. "Radiovisión" y "radio visual" o "visión por radio" serán otras denominaciones que adopte el nuevo medio en los años treinta. (Resulta sintomático que la actual tecnología de telefonía lance la *visual radio*, que permite recibir contenidos radiofónicos en el móvil incluyendo una pantalla de datos con información e imágenes.)

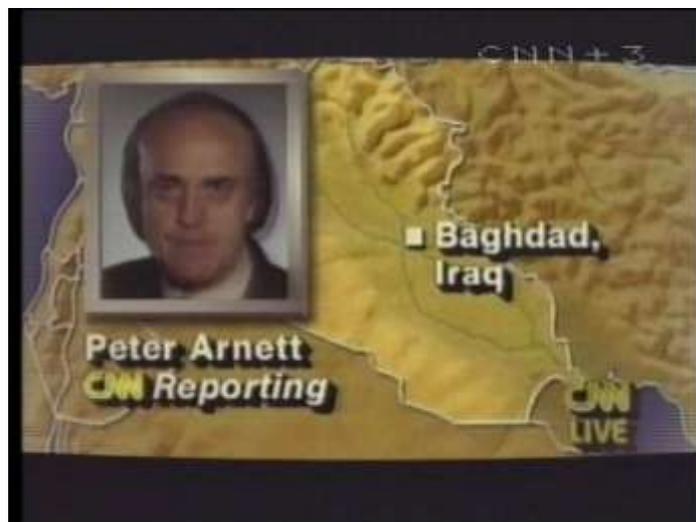
La presencia de lo sonoro en la continuidad es sustantiva en las pantallas ciegas. Son en esos vacíos que se deslizan por la corriente programativa donde nos encontramos con algunos efectos significativos. Así por ejemplo Localia Televisión emite una careta de continuidad con el rótulo "Sonido directo". El audio proviene de una cadena de radio —en este caso la Ser—, perteneciente al mismo grupo empresarial que Localia.



Radio por televisión. Cadena Ser-Localia TV

Aquí es donde, literalmente, el receptor de televisión pasa a ser un aparato de radio aprovechando un vacío en la programación. Esta práctica de sintonizar una emisora también se aplica a las cartas de ajuste, añadiéndose un dial de radio que sustituye a la monótona frecuencia estándar —un pitido que corresponde a la nota la—. De esta forma, las ausencias de audio y vídeo quedan solventadas.

Dada la importancia sustantiva del sonido televisivo, en más de una ocasión el audio acude en auxilio del vídeo, llegando incluso a sustituirlo. Las televisiones, en sus transmisiones en directo, a menudo tienen que recurrir al audio para paliar la falta de vídeo. Un caso paradigmático se presentó en la primera guerra del Golfo. La CNN cubrió en exclusiva los bombardeos sobre Bagdad en enero de 1991. En los casos en que no era posible conectar con el lugar de los hechos —o servir grabaciones en vídeo—, la pantalla se convertía en un despliegue gráfico: un mapa de la zona; la fotografía y nombre de los reporteros destacados; el identificativo "CNN Live"; el rótulo "Baghdad Live Audio" eran suficientes para restituir la ausencia de imágenes "reales".



Guerra del Golfo. CNN, 1990

En efecto, el vídeo bien podía ser repuesto por una pantalla ciega y, de hecho, la mayor preocupación del centro de emisión en Atlanta era perder el canal de audio, porque eso suponía perder el contacto "físico" con los enviados especiales. Uno de los informadores, Bernard Shaw, declaraba: "A mi no me importaba tanto las imágenes; el periodismo es palabras. Estábamos haciendo radio en televisión. Lo que hicimos en Irak desde ese hotel fue la primera vez que una guerra se cubría en directo mientras estaba pasando".<sup>2</sup>

### El vacío como recurso retórico

Si el discurso hegemónico de la televisión no contempla el vacío y el silencio, bien es cierto que, en periodismo audiovisual, ciertos efectos de vacío se emplean con una voluntad expresiva. Ello suele producirse bajo alguna de dos situaciones generalizadas: la primera, para subrayar la relevancia del hecho, precisamente poniendo en evidencia una ausencia; la segunda, aprovecha la carencia de imágenes y sonidos que ofrecer en una conexión en directo; carencia que participaría de la condición de vacío técnico (ver supra). Esto obliga al reportero a improvisar recursos de espera y, a veces, de suspense. Una muestra de la primera situación se encuentra en el silencio radiofónico. La radio, que huye del silencio y rellena las pausas con música o locución, está dispuesta a explotar emotivamente el minuto de silencio, gesto social de dolor o repulsa propiciado por un fallecimiento o un hecho traumático. Durante los acontecimientos que siguieron el asesinato del concejal Miguel Ángel Blanco surgió la iniciativa Manos Blancas, que los medios calificaron de "clamor popular" contra el terrorismo. Con motivo de uno de esos actos, el periodista Eduardo Sotillos leyó desde Radio Nacional de España unas palabras de duelo: "La radio española ha guardado silencio durante un minuto. Para nosotros, para la radio el silencio siempre es incompatible con el medio. En un día como hoy, nos sumamos al dolor de la familia Blanco y de todos los vascos de bien. Es decir, del pueblo vasco en su conjunto".<sup>3</sup>

En cuanto a la televisión, los informadores sacan partido de las situaciones de espera, aquellas en las que el hecho está aún por llegar. Esto conlleva una dramatización del suceso y, por ende, del tratamiento de la noticia: resultados electorales, nacimientos y bodas reales son sucesos que se prestan bien a ello. Si la fumata blanca en el Vaticano es un rito para conocer el resultado en la elección de nuevo Papa, más sobrecogedora fue la agonía de Juan Pablo II, donde las ventanas que daban a las dependencias papales —un campo vacío— permanecían encuadradas por las cámaras hasta que, llegada la hora final, las luces se apagarían ante los asistentes y ante los espectadores.



Muerte del Papa Juan Pablo II. TVE, 2 de abril de 2005

Si los medios construyen campos vacíos a partir de hechos que están por venir, igualmente acuden al lugar de hechos consumados. La imposibilidad de acudir a una realidad inesperada e imprevisible no impide la construcción de la noticia. El periodismo televisivo tiene la capacidad de extraer de la realidad ciertas localizaciones —"escenarios del crimen"— en las cuales ha ocurrido lo irreparable. De cualquier modo, obtienen la información de lugares sin contenido actual; únicamente hechos que ya han acaecido. Estas situaciones van a llevar consigo toda una puesta en escena en la cual se informa, no tanto sobre la presencia de los factores que han intervenido en el curso de los acontecimientos como de la ausencia o pérdida que el hecho ha dejado a su paso. De aquí surge lo que Daniela Musicco llama "campos vaciados"; campos que autentifican la noticia: "El campo vacío es entonces el aval fehaciente de que lo ocurrido ha sucedido allí, el certificado de origen y de garantía de la noticia. El énfasis que la

televisión pone en estos campos vacíos —o vaciados de las imágenes de la noticia— es tal que a menudo cobran mucho más peso que las consecuencias de lo sucedido o que los testimonios de testigos o expertos” (Musicco, 2007: 262). Este recurso hay que relacionarlo con el *haber estado ahí* del que habla Barthes al estudiar la retórica de la imagen y, donde la objetividad de la imagen “es algo que corre el riesgo de ser mítico” (Barthes, 1986: 40, 15).

En efecto, algunos de estos campos vaciados —o desalojados— se han erigido en hitos informativos. Incluso se han convertido en iconos finiseculares o en iconos premonitorios, según sea caso. Musicco analiza unos pocos: el túnel de lady Di (1997); el zulo de Ortega Lara (1997); y por encima de todos, la zona cero (*Ground Zero*) dejada tras los atentados del 11 de septiembre de 2001. A ellos podemos añadir la tragedia de Chernóbil (1986). El vacío televisivo no se define por una ausencia espacial; de hecho, la mayoría de estos lugares poseen un alto nivel de contenido. Lo que ocurre es que la carga informativa no recae sobre aquello que captaron las cámaras en el momento del hecho, sino en los consecuentes de ese hecho. Añadido a esto, se producen otros efectos: una sobrecarga de significados, de connotaciones sociales, emocionales o de otra índole. Los vacíos emblemáticos son producidos a partir de un hecho determinado que en ocasiones genera una “acción social organizada” (Lazarsfeld y Merton); iniciativa o respuesta social que a su vez responde a la llamada de los medios, los cuales definen o remarcan la relevancia de los momentos decisivos. Porque son los servicios informativos o la cronistas sociales quienes construyen el discurso en forma de representación (textual, gráfica, audiovisual). En cualquier caso se trata de formas retóricas desplegadas por unas instancias informativas que, no satisfechas con cubrir los acontecimientos en presencia, los trata también en tiempo condicional —lo que posiblemente ocurrió; lo que pudo haber sucedido—. De ahí entonces la fuerza y la eficacia del uso retórico de los vacíos televisivos.

En la pequeña casuística que estamos presentando aquí, se ofrecen dos muestras del uso retórico de los campos vacíos: el lugar del atentado y el lugar del siniestro. El primero cubre un ataque terrorista en Irlanda del Norte.



El lugar del atentado. Euronews, 26 de junio de 1993

El atentado ha dejado las marcas de la explosión; son índices que señalan, que hacen patente la comisión del hecho. Y no sólo eso, también se observan posteriores intervenciones, tanto de las fuerzas de seguridad (militares, cordón policial, sirenas), como de los servicios médicos (rastros de sangre, material sanitario desechable). Es entonces cuando los reporteros graban las consecuencias del suceso, reconstruyen el curso de los acontecimientos (testimonios, expertos) y elaboran la pieza informativa.

Otro uso retórico del vacío en periodismo televisivo procede del lugar del siniestro. Son lugares en donde se ha producido un accidente y en los que quedan rastros, índices de la colisión. (En su clasificación de los signos, Peirce pone como condición para la existencia del índice que haya una “conexión real con sus objetos”). En el lugar de los hechos se contemplan restos de los vehículos implicados, víctimas envueltas en mantas térmicas, efectivos de la policía que evalúan los daños. Es definitiva la participación de los testigos oculares que dan testimonio ante las cámaras de lo presenciado, en un intento por elaborar un discurso coherente cuando todavía están consternados por la proximidad física y temporal del accidente. A veces, en el curso del testimonio, el testigo señala hacia fuera de campo, donde se supone que ha ocurrido el accidente, para constatar el alcance de sus palabras.



El lugar del siniestro. *Telediario 2, TVE, 8 de enero de 2002*

En su "Pequeña historia de la fotografía" (1931) Walter Benjamin escribe sobre Eugène Atget, célebre por fotografiar sitios vacíos de la ciudad de París. Son instantáneas de calles, escaparates y otros lugares normalmente concurridos, pero que el fotógrafo consigue captar cuando no están transitados. En el ensayo, Benjamin se refiere al "lugar del crimen", y arroja una reflexión que quizá resulte adecuada para lo que venimos exponiendo en estas páginas: "No en balde se ha comparado ciertas fotos de Atget con las de un lugar del crimen. ¿Pero no es cada rincón de nuestras ciudades un lugar del crimen?; ¿no es un criminal cada transeúnte? ¿No debe el fotógrafo (...) descubrir la culpa en sus imágenes y señalar al culpable? 'No el que ignore la escritura, sino el que ignore la fotografía', se ha dicho, 'será el analfabeto del futuro'. ¿Pero es que no es menos analfabeto un fotógrafo que no sabe leer sus propias imágenes?" (Benjamin, 1987: 82). Ese mostrar las huellas del suceso, el señalar el lugar de los hechos —aunque el lugar esté vacío, aunque los hechos hayan ocurrido ya— posiblemente responda a la necesidad de los medios por "descubrir la culpa en sus imágenes". También, y a esto se ha aludido ya, la tendencia es sobredimensionar la realidad, convirtiendo los hechos de escasa trascendencia en acontecimientos mediáticos; "pseudo-eventos", los llamará Daniel Boorstin. Con ello, la información televisiva no hace sino otorgar a estos espacios vacíos un valor simbólico o mítico que a veces no está del todo justificado.

#### **Coda: retransmisión del silencio**

Los canales de televisión también —y excepcionalmente— tienen la ocasión de cubrir hechos en los que el silencio es el objeto predominante. Se ha visto cómo los medios informativos cubren determinados actos de movilización social, como puedan ser los minutos del silencio. Pero esta vez se trata de un programa cultural; concretamente del concierto de John Cage ofrecido en el Barbican de Londres en 2004. La pieza de Cage 4'33", compuesta en 1952 e interpretada en esta ocasión por la Orquesta Sinfónica de la BBC, tiene la particularidad de contener cuatro minutos y treinta y tres segundos de silencio divididos en movimientos, como correspondería a una composición musical convencional. Ciertamente, la interpretación de esta insólita —e inaudita— obra en una sala de conciertos no deja de provocar asombro entre el público asistente, como tampoco a la audiencia que sigue la retransmisión por la radio y la televisión públicas<sup>4</sup>.



Retransmisión del silencio. *John Cage at the Barbican (BBC, 2004)*

Este breve y anecdótico evento musical serviría para mostrar cómo las televisiones no sólo generan sus propios vacíos y silencios —con la casuística arriba enunciada, y de cuya heterogeneidad somos conscientes—, sino también cómo es capaz de transmitirlos, como si de un contenido convencional se tratase. Vacíos, en definitiva, que no dejan de trastocar el principio de continuidad; principio que suelen regir las líneas de programación de todo canal de televisión.

## Notas

1. Un balance de las consecuencias de la era digital en la televisión convencional lo ofrece Karen Arriaza, "La transformación de los medios públicos europeos en la nueva era digital", *Área Abierta*, nº 20, 2008.  
<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/inf/15788393/articulos/ARAB0808230001A.PDF>
2. Declaración extraída del programa especial *Defining moments* (Momentos clave: las noticias que nos impactaron), producido con motivo del 25 aniversario de la CNN, y emitido en España por CNN+ el 20 de junio de 2005.
3. "Minuto de silencio en la radio española por Miguel Ángel Blanco" (1997), corte extraído de *El sonido de la Historia* (RTVE Música, 2002), CD recopilatorio editado con el archivo sonoro de Radio Nacional de España.
4. *John Cage at the Barbican* (BBC, 16 de enero de 2004), 9 mins. Se puede consultar la pieza en la web ([http://www.ubu.com/film/cage\\_433.html](http://www.ubu.com/film/cage_433.html)).

## Bibliografía

- BARTHES, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós, Barcelona.
- BENJAMIN, Walter (1987). *Discursos interrumpidos I*. Taurus, Madrid.
- BONITZER, Pascal (2007). *Desencuadros: cine y pintura*. Santiago Arcos, Buenos Aires.
- DANEY, Serge (1981). "Interludes", *Cahiers du Cinéma*, núm. especial Televisión, p. 63.
- DELEUZE, Gilles (1987). *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Paidós, Barcelona.
- MOREY, John (1981). "The space between programmes: television continuity as meta-discourse", *Media Analysis Papers*, núm 1, 23 pp.
- MORLEY, David (1995). "Not so much a visual medium, more a visible object", en Chris Jenks (ed.), *Visual culture*. Routledge, Londres, pp. 170-189.
- MUSICCO, Daniela (2007). *El campo vacío: el lenguaje indirecto en la comunicación audiovisual*. Cátedra, Madrid.
- WILLIAMS, Raymond (1990). *Television: technology and cultural form*. Routledge, Londres.