

Para un perfil intelectual de Hugo Miller

En el pensamiento e inquietudes de Hugo Miller convivían en armonía la preocupación por la dimensión ocasional, pequeña, nacional, y el interés por lo permanente, lo grande, lo universal. Aparecen en extraña mezcla la sutileza de una palabra bien dicha en una nota periodística y la pertinencia del lenguaje en su conjunto; la precisión de una toma de cámara de televisión y los desafíos culturales del medio televisivo; los problemas y urgencias de Chile y los grandes movimientos de la humanidad. Aquí se intenta dar cuenta de las coordenadas fundamentales que el profesor Miller elaboró en el curso de su vida universitaria respecto de los problemas y desafíos de la televisión en general, los derroteros fundamentales por los cuales debe transitar la actividad universitaria en torno de la televisión, y la enseñanza del periodismo audiovisual en particular.

Matías Tagle D.

Doctor en Ciencias Históricas por la Universidad de Lovaina, profesor de las Facultades de Comunicaciones e Historia de la Universidad Católica de Chile [\[mtagled@puc.cl\]](mailto:mtagled@puc.cl)

Hugo Miller fue un hombre de televisión. Lo fue no sólo en el hacer, sino en el creer. En efecto, creía que la televisión es «el fenómeno comunicacional más grande en la historia del hombre»¹ y que es «el medio más rápido que se conoce para lograr [...] cambios rápidos de hábitos e ideas [...]» en las personas.²

Como hombre de televisión, fue un hombre de imágenes y de expresión oral; una de sus preocupaciones académicas fundamentales tenía que

ver con el arte del «bien decir». Paradójicamente, fue un hombre de poca palabra escrita, no obstante que todos quienes lo conocieron saben que entre sus múltiples aficiones, la caligrafía -y el montón de lápices perfectamente aguzados que mantenía en su escritorio- ocupaba un lugar muy significativo. Sin embargo, para los parámetros con que se mide la actividad académica e intelectual en nuestros días, habría que decir que Hugo Miller fue un ágrafo. Y él lo reconocía con franqueza: «A pesar de la chanchada que significa no contestar una carta a un flojo como yo, que tú sabes lo que le carga escribir, te garabateo estas líneas para tratar de contarte lo que pasa [...]» le decía a una amiga en enero de 1976.³

Este intento de configurar su perfil intelectual tiene un vacío radical, cual es la poquísima producción escrita a la que hemos tenido acceso, y que hemos reunido -casi con la certeza de no haber sido exhaustivos-. Por lo mismo, ojalá pueda completarse en el futuro con otros de sus escritos.

Hugo Miller fue también un universitario. En el creer y en el hacer. Creyó que la universidad -y la Universidad Católica de Chile en particular- era el espacio para la reflexión y la creación, y también el de la extensión que constituye la docencia. El testimonio de su calidad de universitario lo conocen de sobra sus discípulos, ex alumnos y colegas; ellos lo conocieron y vivieron apasionado y riguroso en sus cursos; cálido y diligente en el cenáculo más privado de los seminarios; siempre exigente en las evaluaciones; constante en el trabajo lento y -a veces tedioso- de los consejos y reuniones técnicas; laborioso en la

confección de los currículos y los programas de curso; vehemente en las polémicas de cualquier tipo; amistoso en las conversaciones de pasillo y en los grupos informales.

Probablemente un trabajo riguroso y detenido con las actas de consejos, con entrevistas a muchos de quienes compartieron con él ese quehacer universitario daría también muchísima información, y en ese sentido estas páginas tampoco son exhaustivas.

Los aportes de todos permitirán intentar, en el futuro, la realización de su biografía intelectual en forma más completa. Detengámonos por ahora en algunos aspectos de su perfil académico.

El conjunto de escritos que hemos tenido a la vista es muy heterogéneo. Se trata en algunos casos de textos muy formales, junto a apuntes y materiales de trabajo que él no hubiera permitido que se citaran pero que nos entregan una invaluable información.

Hemos dividido en dos partes la presentación de algunas de las líneas fundamentales de su pensamiento y de sus preocupaciones intelectuales y artísticas que exponemos en las páginas que siguen. El capítulo 1 tiene que ver con sus preocupaciones sobre el medio televisivo en general, la discusión -podría decirse- técnica, ad intra del medio profesional. Ahí es posible distinguir un juicio sobre el «estado del arte» (1.1) que tiene la particularidad de haber sido construido sobre la base del documento más antiguo de sus escritos -de entre los que hemos encontrado-, y aunque de fecha incierta, puede afirmarse que es previo a 1970. Un segundo aspecto tiene que ver con los problemas y desafíos que plantea la producción dramática en la televisión (1.2), sus características, sus

desafíos y la virtualidad de su carácter creativo. Y un tercer asunto, relativo a las dimensiones de la producción dramática, en particular al fenómeno de las teleseries o telenovelas (1.3) siguiendo fundamentalmente sus juicios de las décadas del 60 y del 70.

El capítulo 2 reúne las consideraciones de Miller en torno a la televisión en el ámbito universitario, en particular el de la enseñanza. Y también aquí ha sido posible distinguir tres aspectos. El primero, que por lo demás es correspondiente en términos cronológicos, se refiere a la experiencia de la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica (2.1)⁴ y al desafío y posibilidad de liderar o configurar un verdadero «movimiento artístico». Un segundo tópico tiene que ver con los elementos y antecedentes -de todo tipo- que debían tenerse en cuenta en la formación del periodista de televisión (2.2). Y una tercera sección presenta algunas de sus consideraciones a propósito del deber ser del periodismo audiovisual (2.3), muchas de las cuales han sido consideradas en parte en los párrafos anteriores.

1. A propósito de la Televisión en general

Las consideraciones que los escritos de Hugo Miller nos han proporcionado en lo relativo al medio televisivo, en esta dimensión interna, pueden agruparse en tres asuntos. Primero, una suerte de evaluación y propuesta surgida de las consideraciones que un hombre situado en plena década del sesenta en Chile podía hacer respecto de un medio que daba sus primeros pasos con las incertidumbres correspondientes, pero también con todas las promisorias perspectivas

que su novedad y su potencialidad permitían abrigar. En seguida, sus reflexiones en torno al rol del «productor» de televisión y al significado de la producción en el resultado del espectáculo televisivo. Por último, las consideraciones relativas al significado de la producción dramática - series y telenovelas-5 en la doble dimensión del significado para los trabajadores de la televisión, y de la cercanía de las telenovelas a las leyes constitutivas del género dramático.

1.1 El juicio sobre el «estado del arte»

Como hombre de televisión, Hugo Miller emitió juicios respecto de su oficio. El más acabado de que disponemos nos retrotrae a los primeros años -en todo caso a la primera década- de la televisión chilena, y constituye una suerte de balance y prospectiva sobre el desarrollo que el medio televisivo chileno había alcanzado hasta ese momento y de sus perspectivas más inmediatas.

Algunos de estos juicios se encuentran contenidos en un documento difícil de datar pero cuyo propósito es «analizar los dos grupos principales de sistemas en los países que nos parecen clave en la producción mundial de televisión».7

En éste, Miller se muestra partidario de lo que llama «programación en contraste», que no es sino un acuerdo o cartel de los canales para ordenar sus programaciones salvaguardando los intereses del público con programaciones alternativas, sin entrar en competencia entre ellos en los mismos horarios con programaciones semejantes.

Para ello parte de consideraciones populares bastante peyorativas a propósito de la televisión. La considera como un «potente vehículo de influencias» que «es capaz de la más poderosa influencia», de naturaleza muy buena o muy mala, y con toda la gama de las calificaciones intermedias. Esa influencia además, es bastante versátil, pues sirve -o puede servir- indistintamente para vender, para entregar ideas, para enseñar, para entretener, para comunicar o para enriquecerse.

Y si son variadas sus influencias, también tolera alternativas en su organización. Miller las plantea en forma confrontacional: «Televisión comercial versus televisión de servicio público».

En su opinión, en el caso de la televisión «comercial» «su objetivo fundamental es el servicio de la mayoría con prescindencia de la minoría», y de ahí que «la programación la hace, prácticamente, la agencia de publicidad», pues «se destina a vender productos». Desde otro punto de vista, «la calidad se mide por el éxito del programa frente a la mayoría de los espectadores [...]» y «el resultado es una continua lucha por obtener programas de alto poder recreativo, programas «entretendidos», por encima de cualquier otra consideración [...]». Desde el punto de vista económico «se financia sola» y «está exclusivamente al servicio de sus intereses». La conclusión y el juicio es que se trata de «un sistema socialmente irresponsable» y que jibariza las funciones que el medio puede entregar, pues «la televisión es capaz de hacer muchas cosas además de entretener; puede informar, puede enseñar materias

concretas, puede cultivar, inquietar; en resumen, puede educar y por sobre todo, es capaz de influenciar [...]».⁸

En el otro polo, Miller visualiza una televisión «de servicio público» que «no está destinada solamente a la mayoría de un auditorio, sino al total [...] y toma en cuenta las minorías importantes [...]»; en este tipo de organización televisiva «es corriente encontrar programas para un nivel mental un poco superior al medio corriente del país». Este sistema «permite que la televisión esté totalmente libre de presión comercial»; en ella «la agencia de publicidad no tiene ninguna injerencia en el programa, no 'auspicia' programas [...]»; al contrario, «proporciona los medios para que sea la estación la que controla los avisos [...]». El objetivo final es «dar el máximo de calidad, consistente en un éxito no sólo cuantitativo, sino que además cualitativo». Miller concluye estableciendo una suerte de paradigma: «Un programa no sólo es bueno cuando es popular; además debe tener un contenido válido».⁹

El caso de la televisión chilena lo consideraba «un fenómeno especial en el mundo», pues en virtud de un «golpe de intuición o por una extraordinaria visión» se había entregado la televisión a las universidades a través de entidades de derecho público que en virtud de su autonomía daban garantías de seriedad y de imparcialidad pero, simultáneamente, se había cometido el más grande de los errores: privarla de un financiamiento adecuado.¹⁰

Se había creado así, una ambivalencia bastante compleja. Por un lado era posible constatar que los directivos de los canales «no han permitido nunca que la agencia 'produzca', ni que, en teoría tenga injerencia en el

programa», pero por otro el mercado «controla nuestra televisión [...] de dos maneras clarísimas»: por una parte obliga a la estación a programar cosas con la esperanza de que se vendan, y por otra paga un precio ridículamente bajo por los avisos, dado que existe «una muy baja competencia, pues dos canales cubren cómodamente las necesidades de una ciudad como Santiago».11

Con estos antecedentes, Hugo Miller recoge la propuesta de la Unesco en el sentido de que la televisión «sirva como un medio para integrar a los ciudadanos en el desarrollo socioeconómico del país»,12 y puesto que se dispone en Chile de más de un canal, sugiere que «la programación deberá estudiarse cuidadosamente coordinada 'en contraste', es decir, viendo que el auditorio cuente siempre con una posibilidad de elección entre dos programas claramente diferenciados y, por ejemplo, no tener una conferencia en todos los canales al mismo tiempo».13

Buen hijo de su tiempo, en los años 60 Hugo Miller no creía en el mercado. Al contrario, le parecía «una falsedad repetida hasta el cansancio por los partidarios de la televisión comercial» creer que «cuando la televisión es comercial el público elige su propio programa derivado de la libre competencia; esta afirmación la desmiente la lógica y los hechos [...]».14 Estaba consciente, sin embargo, de que su propuesta de la televisión «en contraste» sólo era «realidad en los países en que esto es un objetivo de la televisión», es decir «en aquellos países en que se programa teniendo en cuenta las necesidades del público y no las del volumen de ventas».15

1.2 La producción dramática en la Televisión

Fue la pregunta por el ser de la producción y el significado de la palabra «producción» y de su adjetivación por «dramática» lo que llevó a Hugo Miller a indagar en el medio televisivo chileno sobre el papel que cumple la función del productor.¹⁶

Y la pregunta por la producción lo llevó inmediatamente al productor, y a su origen, que no es otro que el del corega de los griegos. A este corega el diccionario lo define como el «ciudadano que costeaba la enseñanza y vestidos de los coros de música y baile en los concursos dramáticos de Grecia».¹⁷ Sin embargo, en las consideraciones de Miller el corega tiene una connotación mucho más «empresarial», pues financiaba «un coro (compañía), un poeta (dramaturgo) y un corodidaskalos (director) y con este conjunto de talentos echaba a andar un espectáculo [...]».¹⁸ Financiamiento e implementación del espectáculo son, pues, las labores del productor, y la implementación es lo nuevo que Hugo Miller agrega, pues esa función no aparece como una acción necesariamente ligada al financiamiento, ni puede tampoco asimilarse sin más al concepto que entrega el diccionario.

Sobre la base de esta dimensión empresarial de la implementación del espectáculo, Miller sigue el recorrido histórico de la función del corega - al que atribuye las funciones de «pastor de talentos», y que reaparece, con distintos nombres y variaciones, entre los romanos, en la edad media y, finalmente, en todas partes.

El objetivo de todo el quehacer de este personaje es, según Hugo Miller, una suerte de servicio, o puesta a disposición de los artistas para poder llevar a cabo el espectáculo. Por eso el productor aparece «en cualquier parte en que los artistas necesitaren lugar, dinero, publicidad y cualquier otro recurso que permitiera 'hacer' el espectáculo».19 Esta dimensión de que el espectáculo es de otros, de los artistas, y no del productor, es, a nuestro juicio, relevante, sobre todo cuando aparentemente en nuestros días el productor y «la productora», como institución, aparecen como los dueños del asunto, a disposición de quienes parecieran ponerse los artistas, y que pueden manipular a éstos a su amaño.

Del mismo modo resulta sugerente esta dimensión de «dejar abierto» el servicio del productor a «todo lo que permitiera hacer el espectáculo». Dos asuntos de naturaleza diferente pueden advertirse aquí. En primer lugar, el espectáculo se hace; es producto; responde a un trabajo; es el resultado de un proceso; y en segundo lugar, como tal, el espectáculo es de alguna manera inacabado, abierto a cosas nuevas; a todo lo que lo permita hacerse. En este punto se abre el campo a las inmensas posibilidades de la creación, a partir de la acción productora y no sólo ni exclusivamente de los artistas. Éste puede ser el feliz punto del encuentro creativo entre los artistas y el productor. Es el espacio de una suerte de solidaridad que nace no sólo del servicio del productor a la acción del artista, sino que de un intercambio, o de un encuentro creativo, que supera o va más allá de ese servicio, para dar lugar a una creación conjunta.

Las características del productor que se han enunciado más arriba en cuanto pastor de talentos y de empresario que facilita el quehacer de los artistas parecen referirse a un tipo de productor clásico, porque a continuación Miller nos habla del productor «en el sentido moderno» y lo convierte inmediatamente en «productor dramático», estableciendo casi una sinonimia entre moderno y dramático. Este tipo de productor lo encuentra en los «actores empresarios del siglo pasado», que coinciden históricamente con las posibilidades de fotografiar el espectáculo que proveyó el cine «arte e industria» donde el «creador de espectáculos» juega un papel fundamental.

Es sólo a partir de este momento que puede replantarse la pregunta por la calidad creativa del productor. En la primera época del cine el productor es, según Hugo Miller, un polifacético personaje que simultáneamente las ejerce de soñador romántico, hábil comerciante, organizador, gerente, vendedor, financista y hombre de empresa que mueve el conjunto para conseguir una película de éxito. Más adelante lo llama «organizador de la creación».

Un paso siguiente lo constituye la televisión, que para Miller es -como ha quedado dicho al inicio de estas páginas- «el fenómeno comunicacional más grande en la historia del hombre» y en el cual la necesidad de «crear espectáculos se hace realmente monstruosa»,²⁰ lo que multiplica la necesidad del productor, la «persona que tiene el don, el método, el talento o la sabiduría indispensables para organizar equipos creativos»,²¹ pero que para Miller no pareciera ser -el productor mismo- un «creador», no obstante que a su actividad la

califica de «altamente estresante», «a menudo angustiosa», «complejísima», «fascinante», «exhaustiva», «irritante», y «maravillosa».

1.3 Dimensiones de la producción dramática

Todavía en el ámbito de la producción, pero con una mirada más precisa, el hecho de que las telenovelas se convirtieran «en los últimos tiempos en los más importantes programas transmitidos por la TV» fue el punto de partida de una reflexión sobre su estructura y sus elementos básicos.²²

El drama es definido como «el arte de la acción en su acepción clásica, independientemente de si la historia es triste o alegre, si tiene final feliz o desgraciado [...]; se narra mediante la acción»,²³ y «la telenovela es en esencia drama y un drama episódico». ²⁴ Por lo tanto, «las leyes o elementos que deben estar presentes en una teleserie y que son los núcleos que generan la atracción en el público son aquellos que en términos genéricos constituyen el drama». En este sentido la telenovela es «un género con determinadas características y que obedece a ciertas leyes de estructuración específica», y un género es «una manera específica de construir mensajes, donde los principales elementos se organizan en forma similar, haciéndose identificables y distinguibles del resto de las producciones comunicativas». ²⁵

En cuanto drama, la teleserie es una expresión estética; en cuanto expresión social, cumple también la función de «ser un eficiente mecanismo de satisfacción irreal». ²⁶ A la vida corriente de las personas

corrientes le son necesarias ciertas satisfacciones, algunas reales como la comida, y otras irreales, como la necesidad de «identificación» con determinadas características que el personaje de la telenovela, por ejemplo, posee en grado significativo: «Durante el capítulo el espectador ya no sólo mira con simpatía la lucha del héroe, sino que vive con él esa lucha [...]».27

La teleserie entrega, pues, la posibilidad ficticia de vivir otras vidas. En una entrevista concedida por Miller pocas semanas antes de su partida, volvía a insistir en que la teleserie era la versión moderna del género dramático, no obstante que se consideren a sí mismas novedosas: «[L]a verdad es que han sido siempre igual. El novelón romántico produjo grandes escritores; novelas por entrega escribió Dumas, Balzac y Dickens, de ahí que hay que tener cuidado con la sutiquería de decir que algo es de segunda o tercera clase [...]».28 Y rescataba además, su contenido popular: Si a las teleseries «[...] las comparamos con el teatro popular, descubrimos que son un espectáculo de 'varieté', cómico, que se transmite por televisión, tan catártico como lo era aquella manifestación popular».29

Pero el proceso de creación y de realización de los programas dramáticos es extremadamente difícil, y supone una cantidad significativa de recursos. No es de extrañar, entonces, que, en los albores de la televisión chilena, Hugo Miller constatará que la situación de los programas dramáticos -que constituían la mayor parte de la programación- era «casi insoluble sin una acción enérgica de parte del Estado».30

La acción estatal se justificaba, a su juicio, tanto más cuanto que había que hacer competencia a las películas norteamericanas, cuyos costos de producción son de tal naturaleza que «entran a nuestro mercado a cambio de nada, destruyendo cualquier posibilidad de crear un centro de producción, que pueda competir en el mercado exterior».31 Esta afirmación, que en 1998 aparece como manifiestamente desmentida, es necesario entenderla en el contexto temporal, que no era otro que el de la televisión universitaria, sin opciones comerciales de significación, y donde la incidencia del aparato estatal en el conjunto de la economía era incontrovertible. No extraña, entonces, el llamado de Miller: «Sería de patriótico interés que esta situación -la de la competencia de las series extranjeras- se remediara de la misma manera que lo han hecho otros países», y ofrecía dos opciones complementarias: «a) proteger la producción nacional, mediante una limitación del porcentaje de la película extranjera; b) Impuesto a la película extranjera, cuyo monto sirviera de estímulo a la producción nacional, y le permitiera desarrollarse».32

No se trataba sin embargo, de un estatismo ramplón y enajenado, sino de un impulso que podía abrir inmejorables perspectivas. Partía de la constatación de un dato fundamental, cual era que «el hecho de que la televisión haya escapado hasta el momento, aunque sea parcialmente, de la comercialización, permite realizar una política a corto y largo plazo, siendo esta última la más importante: a) Una política inmediata de formación y creación para nuestro propio mercado; b) Una política mediata de producción para la exportación», lo cual se veía

enormemente facilitado por el hecho de que «Chile tiene la privilegiada situación de contar con un movimiento teatral y dramático en general de primera categoría en el mundo [...]».33

Es en este punto donde las opiniones de Hugo Miller de la década de los 60 se ligan con lo que sostenía a fines de la década de los 70 en relación con el mecanismo social y psicológico de la «identificación» de los telespectadores. En efecto, afirmaba que «la invasión de película extranjera, que como ya hemos analizado es un fuerte factor de influencia y que por lo tanto es formativa del carácter y personalidad de nuestra juventud, estará provocando la pérdida paulatina de nuestra identidad nacional y estaremos renunciando a nuestro derecho y al deber de aportar al mundo una expresión artística de lo que somos, hemos sido y queremos ser como miembros de esta particular comunidad que formamos los chilenos».34

No estaba ausente tampoco en el planteamiento de Miller un componente pedagógico, pues creía que «la educación moderna requiere cambios rápidos de hábitos e ideas preconcebidas y es la T.V. el medio más rápido que se conoce para lograrlo».35

A esta intuición o a esta convicción, Hugo Miller le dio fundamento científico tiempo después cuando al analizar los datos sobre teleseries exhibidas en Chile, concluía que entre los conceptos dramáticos percibidos con mayor claridad por los espectadores figuraba la identificación positiva, «lo cual es totalmente consecuente con nuestro presupuesto: que la forma telenovela es esencialmente dramática; identificarse es simpatizar, tomar partido y por lo tanto, participar».36

2. Universidad y Televisión

Si, como hemos dicho más arriba, Hugo Miller fue un hombre de televisión, es necesario afirmar también que fue un universitario. Y su quehacer universitario se expresó en cuatro entidades de la Universidad Católica de Chile: el Teatro de Ensayo, el Canal 13, la Escuela de Artes de la Comunicación (EAC) y la Escuela de Periodismo (EPUC).³⁷

En relación con la vida universitaria, sus escritos nos ofrecen reflexiones sobre tres dimensiones. En primer lugar, por seguir un orden cronológico, relativos a la experiencia de la EAC; en segundo lugar, a la enseñanza del periodismo televisivo y, finalmente, algunas consideraciones y propuestas sobre periodismo audiovisual.

2.1 La experiencia de la Escuela de Artes de la Comunicación

Hugo Miller aspiró a que la EAC y su quehacer contribuyeran a la creación de un «movimiento artístico de significación»; creía que la EAC y el equipo que en ella trabajaba podía «pasar a la historia» si llegaba a «crear un movimiento capaz de expresar lo que «somos en este instante» y empezar a expresar lo que «seremos», con verdad, lo que implica: originalidad, profundidad y universalidad». ³⁸

La EAC, en opinión de Miller, fue hija de sus fundadores y en esa medida, el fruto de una serie de inquietudes y desazones de un grupo de personas provenientes de distintos medios, que -a esas alturas- ha cumplido una etapa importante -con egresados y producciones varias- pero que no ha cristalizado en un «movimiento real del espectáculo».

Al reflexionar sobre el espectáculo, Miller considera que es necesario remitirse al teatro como la «madre del espectáculo», pero está consciente de que «a estas alturas ya no se puede hablar del teatro como sinónimo de espectáculo pues el cine, la radio y la televisión reclaman la parte del león en la repartición de la responsabilidad en el arte de la escena».39

En opinión de Hugo Miller, en el desarrollo de las artes de la escena en Chile, es posible distinguir un primer momento -el de la generación de 1842- en el cual se rescataron obras escritas por chilenos, y que se prolongó hasta los inicios de la década de 1930, cuando aún existían compañías que tenían un conjunto importante de obras y dramaturgos que mostrar. Pero desde la década de 1940 la situación cambió, pues el surgimiento de los teatros universitarios pretendió «poner al alcance de los espectadores lo mejor de la dramaturgia universal [...] y la creación de nuevos valores en un término posterior». Se consiguió plenamente lo primero ya que «los teatros universitarios, queriendo ser movimientos teatrales, se convierten en movimientos de montadores de espectáculos». Pero han quedado en deuda con lo segundo, pues le han faltado sistemáticamente los autores.40

A Miller le parece de vital importancia el creador, el autor, por dos razones. En primer lugar, si bien el supremo artífice del espectáculo es el actor, «con la inclusión del autor, el espectáculo 'gana' [...]».41

Cuando actor y autor comparten el mismo origen, pertenecen al mismo «movimiento», el primero «puede actuar con la riqueza del que crea en concreto»; en cambio, «el que actúa una obra foránea tiene que actuar

un poco más en términos generales, un poco más en abstracto. En resumen, un actor con la inclusión en el equipo de un autor de extracción de su misma realidad 'gana' [...]».42

En segundo lugar, «[e]ste amarre, esta atadura entre el creador del espectáculo, el actor y el creador de la historia y la línea del personaje; el autor, es lo que parece, a través de la historia, haberle dado importancia a los movimientos dramáticos a través del teatro».43

Y ése es el objetivo que, como ha quedado dicho, quiere conseguir con el trabajo académico de la EAC, puesto que «esta dualidad del montador de espectáculo y del autor parece repetirse a través de la historia como una constante de lo que es el gran movimiento teatral o dramático». Más aún, el juicio se hace progresivamente más taxativo: «Ningún movimiento ha dejado de producir autores a la vez que actores y directores innovadores. Cuando las condiciones se dan para expresar nuevos contenidos parecen ser necesarias nuevas formas y estas nuevas formas parten siendo registradas por los nuevos autores».44

A juicio de Miller, con la aparición del cine, se produce una modificación que consiste en que «al fin el director tiene el control total de la atención», y el montaje le permite controlar el tiempo, comprimir, usar cámara lenta, acelerar, yuxtaponer imágenes, caricaturizar mediante la diversa visión de los lentes, etc., «el sueño del realizador, el sueño del director [...] y sin embargo surge con la misma vieja potencia el autor, el director de cine de la actualidad es aquella entidad que el cine moderno llama Director-Autor».45 Con su

aparición se cierra el ciclo necesario para la configuración de un movimiento.

Si bien la aparición de la radio constituyó una transformación muy importante de los hábitos del espectáculo, porque se ganó la novela en capítulos -la larga historia que se encuentra todos los días en un canal de transmisión-, los autores no tuvieron tiempo de madurar y tal vez a eso se deba la no configuración de un movimiento.

Y la televisión, no obstante constituir un fenómeno tan formidable, tener un impacto tan significativo, de arrasar «con todo» captando millones de espectadores, «aún no genera el movimiento»; es necesario esperar «que surjan los grandes creadores, autores que creen para ella».46

La insistencia de Miller en la necesidad de la configuración de un «movimiento» tiene también otra justificación, y es que en Chile se dan condiciones muy particulares pues el arte del espectáculo se centraliza en las universidades, con sus departamentos de teatro, radioemisoras y canales de televisión. Existe en ellas la intuición de que en su seno «debe surgir un movimiento incluyente del espectáculo y se comienza por el entrenamiento de los montadores de espectáculo y por el montaje de los mismos y como ya es tradicional olvidándose de la otra pierna fundamental que son los autores.» Ello porque se «piensa en la difusión en vez de la creación».47

Ése es el riesgo que Miller considera que corría la EAC, pero era también su gran desafío. En los primeros días de 1973, Hugo Miller, con una clarividencia que hoy nos asombra, con un gran sentido de futuro, fruto

sin duda de la intuición, pero también construido sobre la base de una íntima convicción, advierte que la EAC ha «intuido que el problema del movimiento no es sólo al teatro, hemos captado correctamente que lo importante reside en la globalidad de los medios, que la meta es el espectáculo 'por todos' los medios, que es esta globalidad de medios la que debe expresar las transformaciones que estamos viviendo, la velocidad de estos cambios y su frecuencia. Hemos sentido que ningún medio por sí solo es capaz de hacerlo [...] Hemos intuido todas estas metas de manera aún no muy explícita pero la dirección me parece correcta. Lo curioso es la repetición de un síndrome que ya observábamos en el teatro universitario: mientras se educa lo más cuidadosamente al director, actor, etc., a los realizadores; nadie se preocupa del autor. Se habla mucho de él sí».48

Quedaba pues pendiente para la EAC este desafío de la formación de los autores.

2.2 La formación del periodista de televisión

Fue en uno de sus últimos escritos, en verdad en el penúltimo según nos parece, que Hugo Miller hizo la afirmación más contundente en relación con el periodismo. En efecto, en un texto de principios de 1996, pero dado a la luz en abril de 1997, es decir, tres meses antes de su partida, afirmó contundentemente: «El periodismo es un arte».49

La secuencia lógica que le permite llegar a esta afirmación es tan simple como evidente.

Las noticias transmitidas por televisión y por medio de la radio son imágenes en movimiento, es decir, en el tiempo, y esa calidad es la característica que define al drama. El periodismo escrito es épico, en cuanto describe los hechos «lo más objetivamente posible».

Épica y drama son, junto a la lírica, formas narrativas, y la narrativa a su turno parte de la retórica. Durante la edad media, la retórica junto a la lógica y a la gramática constituyeron el trivium. Y éste, junto al cuadrivium conformaban las Artes Liberales.

La secuencia resulta de la progresiva inclusión del drama en la narrativa, la narrativa en la retórica, la retórica en el trivium y éste en las Artes Liberales. Así, la pertinencia de la consideración del periodismo en las artes resulta evidente.

En esto, Miller seguía a Cicerón quien creía que un hombre educado en las artes propias del hombre libre, en la humanitas, se oponía a quien se había criado en la barbaria o, como gustaba decir, se trata de oponer el «hombre educado liberalmente al idiota especializado».⁵⁰

Él mismo se sentía parte del asunto: «Soy un hombre de drama», dijo en alguna oportunidad, «por lo tanto soy de televisión, director de ella y de teatro. El drama es contar historias de la acción humana y lo mismo ocurre con el periodismo. Siempre que hay noticia, existe la lucha de una acción humana».⁵¹

En opinión de Hugo Miller la situación en que el periodista se encuentra en su desarrollo y ejercicio profesional es determinante para estructurar su formación. En este sentido, la formación es, genuinamente, una preparación para el ejercicio de una profesión, de un oficio, que debe

atenerse a determinadas constantes que le están dadas, como desde afuera. Consideraba que «el periodista es un ser situado en el centro del acontecer diario, un hombre bombardeado con hechos, datos, estímulos propagandísticos. Constantemente asediado por la presión de tendencias que quieren llegar, influir, persuadir y a veces manipular la opinión pública. Agréguese a esto el incalculable fárrago de información de actualidad local, nacional e internacional».52

En esas condiciones, y para el cumplimiento de su función, el periodista está obligado a optar, a seleccionar «una parte que sea coherente, comprensible y amena» con el propósito de ayudar al «ciudadano a estar alerta, sensible y en estado de comprensión del mundo que lo rodea».53

Tarea semejante únicamente puede ser llevada a cabo por alguien que no sólo sea capaz de comprender, estar alerta y sensible, sino por alguien «capaz de transmitir, explicar y evaluar lo que pasa. Es tarea de gran esfuerzo, calidad intelectual y ética».54

Por ello le parece que los ejes de un currículo para la formación de los periodistas deben hallarse en «la formación humana y la formación profesional. En la primera está la preocupación por la educación del hombre como tal, su carácter, su cultura, su sensibilidad y sus valores. En la segunda, los conocimientos y las destrezas profesionales».55

Y en esto ve un sello distintivo de la EPUC, pues formación humana y formación profesional le parecen «ambas indispensables. Ambas relacionadas indisolublemente entre sí y con la formación general. Formación que lo vincula con la cultura y la tradición occidental. La

unión de estos factores, la formación de la destreza en el oficio y la cultura es uno de los factores que nos diferencia radicalmente del entrenamiento sólo profesionalizante, que sería la preocupación de una escuela politécnica o puramente profesional».56

Habida cuenta de lo anterior, Hugo Miller distingue dos líneas fundamentales de formación: la del reporteo y la de la edición.

En lo relativo al reporteo considera que su acción consiste en «dar cuenta» de la «acción humana», cuestión que no se refiere simplemente al ejercicio de una potencia que caracteriza a toda acción, sino a «una voluntad por conseguir algún objetivo», y la acción humana responde a tres ideas fundamentales: justicia, libertad e igualdad», y la falta de cualquiera de ellas es el «dolor que yace en el fondo de las acciones colectivas o sociales».57

El reportero es un profesional que da cuenta de las historias que se producen en la realidad, un narrador de cuentos, recordando que el cuento es «el relato de una ocurrencia real o ficticia».58

La edición en cambio, le parece un arte. Consiste en «seleccionar cuáles de los elementos diarios de la realidad son dignos de ir en qué página, segmento temporal en radio o en qué lugar en el noticiario de TV». Y en el caso del periodismo televisivo, considera a la edición como un proceso de selección de información, y de recomposición del tiempo y del espacio para mostrar la realidad informativa.59 En todo caso, cree que la edición siempre es un arte «que no es otra cosa que dejar lista para la publicación, la nota, la historia, el comentario o la opinión, producto del trabajo de redactores, reporteros y colaboradores». Se

trata de un proceso que, comenzando en la pauta y culminando en el despacho, «significa una constante tarea de evaluación y formación de juicios [...] centro operativo del pensamiento en torno a la edición».60 ¿Dónde reside la importancia de la formación del «hábito de emitir juicios atinados, inteligentes y certeros»? La formación de juicios, en opinión de Miller, «nos entronca con las raíces mismas de nuestra cultura occidental; nos amarra a la más noble y antigua tradición del pensamiento clásico».61

La edición periodística es la selección de lo más pertinente y válido, como noticia, y para ello «es indispensable ser capaz de formar y emitir juicios correctos y tener criterio certero». De ahí la irrenunciable necesidad de que la formación de juicios del hombre occidental culto tenga tres ideas matrices, «llamadas 'trascendentales' en filosofía: Verdad, bondad y belleza».62

Se trata, entonces, de dos grandes grupos de ideas: verdad, bondad, belleza: «las ideas por las cuales juzgamos»; y justicia, libertad e igualdad: «las ideas por las cuales actuamos».63

Y la pregunta y la respuesta a propósito de la verdad son las que, en opinión de Hugo Miller, abren el campo de la ética, de la ética cognitiva, es decir, como parte del conocimiento y no como opinión.64

La adquisición de este conjunto de conductas, virtudes y valores hace del periodista «una persona 'educada'; con una formación integral e integradora, capaz de percibir la experiencia general y expresarla en términos también comprensibles a la generalidad de las personas».65

Y esa educación debería plasmarse en lo que Miller llama «el hombre juicioso, preciso y elocuente», cuyas actitudes intelectuales y conductas profesionales resultan muy claras pues no puede confundir jamás «ciencia con información, ideas con hechos ni el conocimiento con datos misceláneos»; en una palabra se trata de «una persona capaz de llevar a cabo la más humana de las tareas: pensar».66

Para la formación de juicio, para llevar a cabo la faena de pensar que - como ha quedado dicho- era lo que preocupaba a Hugo Miller en la formación de los estudiantes, otorgaba particular importancia a la lectura, y ojalá a la lectura de los clásicos, acción que él hacía y rehacía con metódica fruición, aún cuando no renegaba de las lecturas más livianas. No resulta por ello extraño que se diera maña para poner por escrito algunos criterios que debía tener en cuenta para la corrección de las lecturas de sus propios estudiantes.67

Se trata de once objetivos o conductas que deben tenerse presente. No queda claro si fueron escritos para su solo uso personal o para ser entregados a otros correctores o a los alumnos.

En todo caso, destaca en ellos la preocupación por las conductas que deberían haber desarrollado los estudiantes. En este sentido hay un manifiesto objetivo pedagógico, y da cuenta de la preocupación de Hugo Miller por el «crecimiento», la «educación» de los estudiantes o el proceso de «educir», como gustaba decir en sus últimos días, es decir: «Sacar una cosa de otra, deducir».68

Consideraba que en la lectura debía buscarse una verdadera comprensión de los textos originales de los clásicos, y nunca de refritos

o comentarios, y el trabajo del estudiante debía entregar una explicación clara de sus puntos de vista, que demostrara haber recogido información correcta, mediante un análisis completo, no parcial, reflexionando a partir de la vida real, de abstracciones imaginadas, y expresado con claridad y originalidad, que reflejara conocimiento de la discusión en cuestión, o del estado del arte del asunto correspondiente. Lo anterior debía hacerse entregando información sobre la bibliografía y con estilo óptimo en lo relativo al fraseo, la retórica, la claridad, la gracia, la propiedad, la concisión, la ortografía y la sintaxis. Todo ello para poder llevar a conclusiones verdaderamente desprendidas de las premisas, es decir, lógicas.⁶⁹

Ante tanta exhaustividad uno tiene el derecho a preguntarse si éstos eran criterios para la corrección, es decir, para su uso personal, o recomendaciones para que los estudiantes realizaran óptimamente su trabajo. Y parecen ser las dos cosas simultáneamente.

2.3 Propuestas para el periodismo audiovisual

Como hemos dicho más arriba, a Hugo Miller le parecía que la formación de los periodistas tenía dos dimensiones: la formación humana y la formación profesional, y que la primera consistía en la educación del hombre como tal, de su carácter, de su cultura, de su sensibilidad y de sus valores, y que la segunda correspondía a los conocimientos y las destrezas profesionales.⁷⁰

Por lo tanto, resulta lógico que también le haya preocupado la formación de estas destrezas profesionales, preocupación que se hizo

patente en sus innumerables cursos sobre televisión, ortología, oratoria y técnicas de debate.

No sólo se trató de la docencia, sino también de uno de sus trabajos sistemáticos que tomó forma en una propuesta de Periodismo Audiovisual,⁷¹ que constituye una reflexión que pretende establecer cómo el cambio tecnológico determina la forma de presentar las noticias, tanto en lo relativo a la prensa escrita,⁷² como a la radio. Esta reflexión introdujo un elemento nuevo que es el ocurrir en el tiempo, con un lenguaje para ser oído.⁷³

En el caso de la televisión, el asunto es todavía más significativo. En ella la transmisión incluye el cine y da lugar a un nuevo producto que llega al hogar, en un horario fijo, que crea hábitos (y horarios) en los espectadores -llega incluso a modificar las rutinas familiares- y permite serializar la información, es decir, presentarla en muchos capítulos ordenados de diferentes maneras.⁷⁴ Lo más importante, en todo caso, reside en el hecho de que «la transmisión permite ver, aquí y ahora, ya no como espectador, sino como testigo de los fenómenos, lo que está ocurriendo en el momento mismo de la transmisión».⁷⁵

Haber transitado de la palabra a la información televisiva no ha sido un camino fácil. Antes al contrario, constituye un sucesivo proceso de legitimación medial. Miller sostiene que «cada vez que nace un medio, éste ha tenido la popularidad y el anterior se refina y se pone 'de elite' y un poco exquisito».⁷⁶ Y para que nadie quede sin comprender, sostiene: «Primero fue 'rasca' el teatro, las artes serias eran las otras: la música, la poesía, la literatura; luego fue 'rasca' el cine, un espectáculo sin

seriedad, «mecánico» y «muerto»; hasta que empezaron a surgir los artistas del medio [...] y estos creadores comienzan a darle status al cine y es la radio la que pasa a ser un medio popular despreciado y 'rasca' por un corto período, pues llega la hermana mayor, la televisión que arrasa con todo».77

En otras palabras, «[l]a T.V., como todos los medios nuevos, nace con un aura 'rasca', tiene un ligero tinte de cosa poco seria, hasta poco honorable. Curiosamente esta sensación la tiene la gente de otros medios más antiguos: el cine, el teatro y, menos, la radio, que reconoce a una hermana, más glamorosa, pero hermana al fin». Esta conducta parece ser una constante en la consideración que la sociedad tiene por los medios pero que, como todo proceso social, va experimentando modificaciones, a veces, sustantivas: «Curiosamente el teatro, durante mucho tiempo, gozó de esta misma reputación, para luego considerar al cine como una simple entretención de feria, en la cual los actores se podían ganar unos pesos rápidos, es decir casi la misma actitud que tendrán más tarde con la radio y luego con la televisión».78

Casi veinte años después, Hugo Miller volvió sobre esta misma idea en términos mucho más académicos. «Cuando un medio nace», dice en 1990, «siempre 'hereda' o copia descaradamente a los anteriores. Al cabo de un tiempo se produce un proceso en el cual el medio nuevo 'siente' que los modos y maneras del antecesor no responden a lo que él es. Se llega, entonces, a una especie de crisis de adolescencia, comienza la experimentación y surgen los primeros frutos que indican que el medio está llegando a su madurez».79

Esta madurez, en opinión de Miller no había llegado aún -en 1990- a los noticiarios chilenos en televisión.⁸⁰ Y ello quizás por la cantidad de fuentes informativas que requiere armonizar la historia periodística televisada: escenografía, luz, sonido, vestuario, maquillaje, utilería y - por sobre todo- la palabra, de las cuales al medio chileno no alcanzaba aún a dar cuenta.⁸¹

Detengámonos un momento en la última fuente: la palabra. No en vano los autores consideran que «es la reina de todas las fuentes de información», y que tiene la gran virtud de ser «capaz de comprimir una enorme serie de imágenes en muy poco tiempo si se seleccionan las adecuadas» y en televisión esta importancia es todavía mayor, pues a su capacidad de expresión se le suma como información, el tono, la velocidad, el tempo ritmo, la ironía, etc.⁸²

La palabra en televisión no es un asunto simple, pues «la información por TV, dada la naturaleza del medio, debe trabajar en el tiempo y mostrar, además de narrar con palabras», lo que supone un «espectáculo, un arte que debe ser considerado y que se hace urgente estudiar, entender y dominar».⁸³ A pesar de la importancia de la palabra, a Miller le resulta difícil «imaginar la entrega de información por TV sin lenguaje mímico» de donde nace la necesidad de estudiar «los metalenguajes, porque detrás está el noble propósito de expresarse mejor, de comunicarse, de llegar a los demás en una forma más bella y persuasiva, más efectiva y conmovedora».⁸⁴

Evidentemente, este aserto no es válido sólo para la palabra en televisión, sino que, además de validarse ante la cámara, lo hace en el

podio, en el foro o en el escenario. Aunque desde el siglo I d. C. con Quintiliano se han intentado establecer reglas, taxonomías, cartas de navegación o conjuntos de recetas para que los oradores aprendan un comportamiento adecuado del lenguaje gestual, ello no ha tenido éxito. Al contrario, un conjunto de recetas le parece a Miller que contribuye «a poner aún más nervioso a nuestro sujeto-víctima, porque pretende lograr una solución cognoscitiva. Es querer controlar lo inconsciente con la conciencia, lo que aparentemente es imposible, porque si lo inconsciente llega a la conciencia, ya no es inconsciente».85

La conclusión es simple, pero no por ello menos contundente, ni deja de constituir un desafío pedagógico de magnitud: «La expresión es un arte; no una ciencia. Las taxonomías y su aplicación son una manera analítica y, por lo tanto, científica de encarar el problema descrito, que no es de esa índole. Para superarlo, pues, se necesita un proceso de educación artística».86 No es de extrañar que las escuelas taxonómicas para la expresión hayan entrado en decadencia sobre todo después de que se popularizara el método psicotécnico ideado por Stanislavsky, que modificó la enseñanza de la actuación y que ha redundado en beneficio de la palabra de los periodistas de medios audiovisuales, pues «las técnicas aplicadas en [su] formación [...] derivan de la misma fuente».87 Semejante importancia artística le otorga Miller al formato de las noticias en televisión, entendiendo que el formato tiene que ver «con el lead, la redacción, el concepto de noticia en el tiempo, y los elementos de puesta en escena y puesta en cámara que determinan los elementos espaciales».88

Sostiene que «el principal efecto del formato es [...] estético y por lo tanto emocional. Esto tiene extraordinaria importancia: es por la emoción que se sostiene el interés y se gana la audiencia», y ello no es asunto menor, pues «mantener el interés y ganar la preferencia del público es tarea esencial de cualquier programa de televisión, sea periodístico o no», y por lo tanto «que el periodista maneje con destreza el lenguaje y la retórica televisiva se convierte en un valor urgente».89

Y en relación con el formato noticioso, la realidad de la televisión chilena le permite afirmar que «entre 1961-1962 adquirió las características fundamentales que conserva hasta hoy»,90 sólo con algunas variaciones que considera «cosméticas», y que no han modificado las coordenadas sustanciales de ese formato que puede considerarse clásico.

La importancia del formato reside, entre otras cosas, en que crea hábitos: «la gente aprende a 'ver' un programa periodístico de la misma manera como aprende a 'leer' un diario [...]» y su efecto es, como ha quedado dicho, de tipo emocional.

En este sentido, un tipo particular de formato, la entrevista, permite ver la noticia durante el proceso de su creación y desarrollo, transformando al espectador en testigo.91 Es por ello que hoy «se organiza la noticia con una estructura más bien dramática» y «esta relación con el drama es la que no ha sido debidamente explorada por nuestros editores electrónicos».92 Lo que le resulta claro es que «la

televisión es fundamentalmente espectáculo y éste tiene leyes que hay que respetar, conocer y finalmente dominar».93

Efectivamente, los que deben dominarse son lo que Miller llamó los «efectos sobre el público» que son aquellos que hay que agregar «a una buena estructura periodística, a una buena argumentación en una editorial, a un razonamiento brillante [...] y no tienen que ver, puramente, con el orden intelectual, pero que son de extremada importancia cuando se quiere llegar al público».94 Ellos aluden a la curiosidad, es decir a la capacidad de que el espectador se haga preguntas; al suspenso, es decir, a la búsqueda del interés del espectador mediante el expediente de crearle angustia frente a dos posibilidades equilibradas de futuro; al movimiento progresivo, es decir, a la idea -aunque sea general- de cuál es el punto al que se dirige la historia; el tempo ritmo, que tiene que ver con el flujo y la rapidez con que ese flujo ocurre, con la identificación, tal como se ha señalado más arriba; y con la catarsis, pues cuando se participa, las tensiones de descargas cumplen una función purificadora, que es lo que concita el interés.95

En fin, resulta curioso constatar -después de esta insistencia vehemente con la que Hugo Miller destaca el carácter dramático y de espectáculo del periodismo televisivo- que sus conclusiones fueran más bien pesimistas. «Falta», decía con Puente en 1989, «una reflexión teórica abundante sobre el quehacer periodístico televisivo»;96 y en 1990 concluía diciendo que «la creación de nuevos formatos requiere, además de inteligencia, talento creador y sensibilidad, un conocimiento

fresco, producto de una investigación, exploración y profunda comprensión del medio. Es una meta importante pero lejana».97

A modo de conclusión

En el pensamiento e inquietudes de Hugo Miller convivían en armonía la preocupación por la dimensión ocasional, pequeña, nacional, y el interés por lo permanente, lo grande, lo universal. Aparecen en extraña mezcla la sutileza de una palabra bien dicha en una nota periodística y la pertinencia del lenguaje en su conjunto; la precisión de una toma de cámara de televisión y los desafíos culturales del medio televisivo; los problemas y las urgencias de Chile, y los grandes movimientos de la humanidad.

Creemos que lo expuesto en las páginas precedentes constituye un testimonio de lo que nos propusimos: intentar dar cuenta de las coordenadas fundamentales que Hugo Miller elaboró en el curso de su vida universitaria en torno a los problemas y desafíos de la televisión en general, a los derroteros fundamentales por los cuales debe transitar la actividad universitaria en torno de la televisión, y a la enseñanza del periodismo audiovisual en particular.

Hombre de televisión y universitario, Hugo Miller fue también hombre de su tiempo. Y como tal se comprometió con las ideas de protección y defensa de los valores nacionales que dominaban el medio latinoamericano en las décadas de 1960 y 1970, pero supo, a la vez, anticipar con indudable clarividencia los numerosos signos de la

globalización que se hicieron presentes en la década del 80, y vislumbrar los desafíos que ellos significarían para la hora presente. En toda esa trayectoria intentó alcanzar la gloria de Dios.

Notas

1. Miller Bordalí, Hugo y Puente Vergara, María Soledad: Producción y productores de la televisión chilena, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 1986, p. 3. Se trata del Informe de una investigación dirigida por Hugo Miller y editada por Soledad Puente, en el marco del curso Producción dictado en 1984 en la Escuela de Periodismo de la Pontificia Universidad Católica de Chile, y que consistió en entrevistas a seis productores de significación en el medio televisivo chileno de la época. La redacción de la introducción, que es la que se cita en éstas páginas, correspondió en exclusiva a Hugo Miller B.
2. «Informe sobre televisión», documento encontrado en una carpeta rotulada de puño y letra «Documentos Personales. Hugo Miller B.» Se trata en verdad de dos documentos numerados en forma correlativa, el primero de los cuales se titula «Informe sobre Televisión», que tiene 9 carillas, y otro con el encabezado «Estado actual del trabajador de la televisión en Chile», de 4 carillas. Ver pp. 12-13.
3. «Carta a Rina...», Santiago, 9 enero 1976. Encontrada en una carpeta rotulada «Documentos Personales. Hugo Miller B.» Se trata de una carta dirigida a Rina Alcalay, socióloga chilena, a la sazón estudiante de postgrado en la Universidad de Stanford, Estados Unidos.

4. Sobre la historia de la Escuela de Artes de la Comunicación, véase: Krebs, Ricardo, et. al.: Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 1988, Tomo II, pp. 962-964.

5. Como veremos más adelante, en tiempos recientes Hugo Miller extendió el concepto de estructura dramática también al periodismo televisivo y a los noticiarios en particular.

6. «Informe sobre televisión...», op. cit. Por los antecedentes que entrega el documento puede afirmarse que fue escrito entre 1964 y 1970. Claramente fue redactado con posterioridad a la estadía de perfeccionamiento que Hugo Miller realizó en Alemania en el curso de 1963 con el patrocinio de la Deutsche Stiftung für Entwicklungsländer, y con anterioridad al inicio de las transmisiones de Televisión Nacional de Chile, puesto que sólo se alude al estatus universitario de la televisión chilena, sin hacer mención de un simultáneo carácter estatal.

7. Ibid., p. 1.

8. Ibid., pp. 2 y 3.

9. Ibid., pp. 3, 4 y 5. El autor alude en este aspecto a las experiencias de la televisión inglesa, en particular la de la BBC; de la televisión alemana; de las televisiones italiana y francesa. Se refiere además a la experiencia en Estados Unidos del canal ETV (Educational Television), y cita las opiniones de Henry Cassirer (Television Teaching Today, Unesco, París, 1960), en su calidad de Jefe de Radio y Televisión del Departamento de Comunicación de Masas de la Unesco.

10. «Informe sobre televisión...», pp. 5 y 6. Se refiere a los canales de la Universidad de Chile y de la Universidad Católica de Chile, que operaban con las frecuencias 9 y 13 respectivamente.
11. Ibid., p. 6.
12. Ibid., p. 7.
13. Ibid., p. 8.
14. Ibid.
15. Ibid., p. 9. El énfasis está en el original.
16. Producción y Productores..., op. cit., p. 3.
17. Real Academia Española: Diccionario de la Lengua Española, Espasa Calpe, Madrid, 1992, XXª edición, Tomo I, p. 380.
18. Producción y productores..., op. cit. p. 3.
19. Ibid.
20. Ibid.
21. Ibid., p. 4
22. Miller Bordalí, Hugo, Morel, Consuelo y González C., Elena: Análisis y extrapolación sobre datos existentes en relación a teleseries exhibidas en Chile, Santiago, marzo de 1979, p. 3.
23. Ibid., p. 7.
24. Ibid., p. 6.
25. Ibid.
26. Ibid., p. 11.
27. Ibid. Sobre este aspecto «o vivencia vicaria de la experiencia del protagonista», el autor continuará sus reflexiones en Miller, Hugo y Puente Vergara, María Soledad: Periodismo audiovisual, Santiago, Chile:

Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Periodismo, 1989, capítulo 5, p. 49, y p. 185.

28. Entrevista en El Mercurio de Santiago, sábado 17 de mayo de 1997. p. A-9.

29. Ibid.

30. Informe sobre televisión..., op. cit. p. 10.

31. Ibid., p. 11.

32. Ibid.

33. Ibid.

34. Ibid., p. 12.

35. Ibid., pp. 12 y 13.

36. Análisis y extrapolación sobre..., op. cit., pp. 26 y 27.

37. No hemos tenido acceso a ningún documento relativo a las actividades de Hugo Miller en el Teatro de Ensayo y en el Canal 13 de Televisión. Su actividad como director teatral se inició en 1947 y se desarrolló hasta 1996 en que dirigió su última obra. Entre 1962 y 1968 fue director de planta de diferentes programas de televisión en el Canal 13.

38. «Sobre los medios», documento original, escrito a máquina, fechado el 8 de enero de 1973. Hay dos versiones, una escrita a máquina, presumiblemente por el propio autor, enmendada profusamente en forma manuscrita por él, y otra transcrita, también a máquina, con membrete de «Universidad Católica de Chile. Escuela de Artes de la Comunicación», que recoge todas las enmiendas realizadas a mano en la

primera versión. Ambos encontrados en una carpeta rotulada:

«Documentos Personales. Hugo Miller B.», p. 9.

39. Ibid., p. 3.

40. Ibid.

41. Ibid., p. 4.

42. Ibid., p. 5.

43. Ibid.

44. Ibid., p. 5 y 6.

45. Ibid.

46. Ibid., p. 8.

47. Ibid., pp. 8 y 9. El énfasis es del original.

48. Ibid., pp. 9 y 10. Las mayúsculas y el énfasis son del original.

49. Miller B., Hugo: «Prólogo» a Puente Vergara, Soledad: Televisión. El drama hecho noticia, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 1997, p. 9.

50. Miller B., Hugo: «Fundamentación Programa de Artes Liberales», encontrado en una carpeta con notas de los alumnos que cursaron el ciclo de cursos Grandes Ideas de Occidente en la Escuela de Periodismo de la Universidad Católica entre los años 1987 y 1989. pp. 1-2.

51. Entrevista en El Mercurio de Santiago,
op. cit., p. A-9.

52. «Fundamentación Programa de...», op. cit., p. 1.

53. Ibid.

54. Ibid.

55. Miller, Hugo: «El carácter de la Escuela. Sobre la 'personalidad' de la Escuela». Escrito que contiene algunas reflexiones sobre los ejes de la formación de los periodistas en la EPUC. Puede datarse en el curso de primer semestre de 1997, p. 1.

56. Ibid.

57. Ibid., p. 3. Periodismo audiovisual..., op. cit. p. 51.

58. Ibid.

59. Ver Periodismo audiovisual..., op. cit. pp. 29 a 31. El capítulo 2 de este libro, está dedicado por completo al rol de la edición en el periodismo audiovisual.

60. Ibid., p. 1.

61. Ibid., p. 2.

62. Ibid.

63. Ibid., p. 3.

64. Ibid., p. 2.

65. «Fundamentación Programa de...»,
op. cit., p. 1.

66. Ibid.

67. «Criterios usados en la corrección de las pruebas sintópicas», encontrado en una carpeta con notas de los alumnos que cursaron el ciclo de cursos Grandes Ideas de Occidente en la Escuela de Periodismo de la Universidad Católica entre los años 1987 y 1989.

68. Real Academia Española: Diccionario de la Lengua..., op. cit., p. 525.

69. «Criterios Usados...», op. cit., p. 1.

70. Véase: supra, nota 55.
71. Periodismo audiovisual..., op. cit. Véase nota 27.
72. Ibid., p. 24.
73. Ibid., pp. 25 y 26. A propósito de la radiotelefonía y de su proceso de búsqueda de un formato particular diferenciado de la prensa escrita, véanse sus consideraciones en Miller, Hugo: «El drama de las noticias: los formatos en televisión», en Cuadernos de Información N°6, 1990, p. 72.
74. Periodismo audiovisual..., op. cit., pp. 26 y 27.
75. Ibid., p. 28.
76. «Sobre los medios...», op. cit., p. 8.
77. Ibid.
78. Ibid.
79. «El drama de las noticias...», op. cit., p. 72.
80. Ibid.
81. Periodismo audiovisual..., op. cit., pp. 32-40.
82. Ibid. p. 40.
83. Miller, Hugo: «Noticias por TV: Las 'recetas' no sirven», en Cuadernos de Información N°7, 1991, p. 61. Las cursivas están en el original.
84. Ibid., p. 62.
85. Ibid., p. 65.
86. Ibid.

87. Ibid.

88. «El drama de las noticias...», op. cit., p. 73. Sobre el lead en particular puede consultarse: Periodismo audiovisual..., op. cit., capítulo 4, passim. Sobre la narrativa: Ibid., capítulo 5, passim. Y sobre «Otros formatos periodísticos», Ibid., capítulo 7, passim.

89. Ibid.

90. Ibid.

91. Periodismo audiovisual..., op. cit., pp. 69-70.

92. «El drama de las noticias...», op. cit., p. 74.

93. Ibid., Véase también sobre este particular Periodismo audiovisual..., op. cit., pp. 80 y 94.

94. Periodismo audiovisual..., op. cit., p. 181.

95. Sobre estos «efectos sobre el público», véase Ibid., capítulo 10, especialmente las pp. 172 a 188. Miller volvió a referirse a este punto en: «El drama de las noticias...», op. cit., pp. 74 y 75.

96. Periodismo audiovisual..., op. cit., p. 194

97. «El drama de las noticias...», op. cit., p. 75.