

Elaboración y emisión simultáneas. La inmediatez en el nuevo guion audiovisual informativo de la era digital

Simultaneous production and transmission: the immediacy of newsroom rundowns in the digital era

Cristóbal Ruitiña Testa
ESNE-Universidad Camilo José Cela
[cruitina@ucjc.edu]

Recibido: 7-10-2013
Aceptado: 3-11-2013

Resumen

El artículo aborda uno de los aspectos tratados en una investigación más amplia sobre la escaleta del informativo de televisión en la era digital. En concreto, explora las transformaciones experimentadas por este tipo de guion durante la emisión en directo. La observación participante ha proporcionado una serie de informaciones que han sido analizadas desde la teoría del periodismo. El autor ha evidenciado el impacto que podrían estar teniendo las nuevas tecnologías, no tanto en las modalidades de organización empresarial (el periodista multitarea, la redacción integrada), como en las formas de narrar la actualidad. La investigación ha constatado la existencia de una relación de simultaneidad entre las fases de elaboración y exhibición del relato informativo.

Palabras clave: Guion; audiovisual; televisión; digital; escaleta

Abstract

This article reports on one of the lines of a wider research project devoted to the study of television newscast scripting in the digital era. It explores the changes news rundowns undergo during live broadcasts. Data gathered through participant observation has been analysed from the perspective of journalism theory. Rather than exploring the impact of IT on organizational models (multi-tasking journalism, integrated newsrooms), the authors have chosen to focus on how news stories are currently presented. The findings of this study indicate that the lapse of time between news production and news broadcasting is narrowing sharply.

Keywords: Script; audiovisual; television; digital; rundown

Sumario: 1. Introducción. 1.1. El objeto de estudio: la escaleta. 1.2. Estado de la cuestión. 1.3. Hipótesis. 2. Marco teórico. 3. Metodología. 4. Los resultados de la investigación. Conclusión. Bibliografía.

1. Introducción

El presente artículo es el resultado de la investigación académica sobre el guion del informativo de televisión realizada durante la primera mitad del año 2012. La indagación completa se centró en observar durante varias jornadas de trabajo la elaboración de una escaleta en particular, la del noticiario de la Televisión del Principado de Asturias, TPA Noticias. Con este estudio de caso, aspirábamos a evidenciar los cambios experimentados por el guion durante un proceso de elaboración condicionado por el uso de la tecnología digital. Como consecuencia de su práctica profesional en este nuevo contexto, se había planteado que la progresiva implantación en prácticamente todas las redacciones de informativos de televisión durante esa primera década del siglo podría estar induciendo cambios sustanciales en las formas de construcción del relato periodístico audiovisual por antonomasia: el informativo de televisión.

1.1. El objeto de estudio: la escaleta

El objeto de estudio de la citada investigación ha sido la escaleta del informativo de televisión, entendida como el guion donde figura todo lo necesario, desde el punto de vista narrativo, para que las noticias del día puedan ser transmitidas al espectador en forma de relato. Porque en la base de la indagación se hallaba la idea de que «el informativo diario de televisión, o telediario, es un discurso narrativo» (Gordillo, 1999: 57). Por eso puede resultar ciertamente impreciso considerarla un mero minutado, tal y como defienden algunos autores (Pérez, 2003: 82), quienes, con todo, revelan asimismo la proximidad entre este tipo de guión y el cinematográfico.

Efectivamente, las especificaciones de contenido que, según este autor, incluía la escaleta en su acepción original, aproxima, sin embargo, la herramienta utilizada en el informativo de televisión a aquella, dado que, como va a ser posible apreciar a lo largo del presente trabajo, la escaleta del noticiario es algo más que una sucesión de contenidos o tiempos, un minutado. En ella, figura incluso la forma en que deberán ser abordados esos contenidos, ciertamente, —y ello por la especial naturaleza de la producción periodística— apenas sugeridos.

Porque, para empezar, la escaleta del informativo de televisión precisa si cada tema debe ser tratado como vídeo o VTR, colas, total o directo.¹ Se trata, por lo tanto, de una herramienta bastante más amplia de la que pretende sugerir la

¹ «VTR (Video Tape Recorder) [...] designa, en los informativos, el vídeo cuya edición lleva incorporada imagen y texto.» (Bandrés *et al.*, 2000:274).

«Colas. Como formato de información televisiva, se refiere a las imágenes con sonido ambiente que son comentadas en directo por el presentador.» (Bandrés *et al.*, 2000:262)

«Directo. Emisión de un espacio o de un acontecimiento en el mismo momento en que está ocurriendo.» (Bandrés *et al.*, 2000:264).

idea de minutado. De hecho, Bandrés et al (2000: 266), que la definen como «esquema de un informativo», precisan que «suele constar de los siguientes apartados: número de orden en la información, título, formato, nombre del presentador y del redactor, procedencia y tiempo asignado.» Por eso, en esta investigación, la de escaleta va a ser la denominación preferentemente utilizada.

Es más, el hecho de que la citada herramienta muestre un notable parentesco, tal y como, después de todo, nos demuestra Pérez, con la originalmente utilizada en el ámbito cinematográfico, sugiere asimismo que estamos, por particular que sea, ante lo que para la presente investigación no puede ser sino un tipo de guion audiovisual. No nos parece muy distinta la definición que se pueda hacer de la escaleta de un informativo de televisión de la que algunos autores han proporcionado para caracterizar al guión cinematográfico.

Por ejemplo, para Valeria Selinger (2008: 15) el guion es «una herramienta (tanto como la cámara) que hará posible que algún día exista la película.» Y también «una obra provisoria, inacabada, un paréntesis, un puente necesario entre las ideas o entre la idea de hacer una película y el rodaje de la misma [...], una obra cambiante, en permanente movimiento» (Selinger, 2008: 17), que «permite ordenar las ideas, estableciendo una balanza de posibilidades con platillos que se inclinan hacia donde la trama pretende» (Selinger, 2008: 21).

Una visión similar comparten Carrière y Bonitzer (1991: 13) al describir el guión como «un estado transitorio, una forma pasajera destinada a metamorfosearse y a desaparecer, como la oruga que se convierte en mariposa.» Otros autores relatan cómo pasó el guion de participar de un estatuto de mayor rigidez a una provisionalidad que, ciertamente, lo emparenta con el objeto de estudio de esta investigación (Feldman, 1990: 18). Un guión, en fin, es lo que para Cebrián Herreros (1998) es la escaleta de un informativo de televisión.

1.2. Estado de la cuestión

La posibilidad de alterar el relato en directo, sin embargo, no ha sido siquiera mencionada por la bibliografía (Bandrés et Al, 2000) (Pérez, 2003) dedicada a analizar los cambios operados en las redacciones de informativos de las televisiones con la irrupción de la tecnología digital. Como mucho, se ha estudiado su impacto en la calidad de las noticias (Bandrés, 2011). Sin embargo, más frecuentes han sido los estudios sobre el papel de la digitalización de los medios audiovisuales en la gestión documental y archivística (Tapia *et al.*, 2006; García Avilés *et al.*, 2007; Meana *et al.*, 2010; Agirrealzaldegi, 2011).

Y eso que, desde los mismos albores de la digitalización, se ha venido estudiando el periodismo, aunque más comúnmente la prensa on line (Domingo, 2003), llegando a provocar un fuerte identificación entre lo digital e internet. Pero internet no es igual a tecnología digital. Este concepto es bastante más amplio. Y si no se tiene en cuenta esta distinción no será posible comprender el verdadero impacto de la digitalización sobre los medios de comunicación. De hecho, da la impresión de que esta identificación, la que reduce lo digital a internet, explica que, después de una primera época de análisis en este campo, muy centrada en el producto, se haya

prescindido de investigar esas otras dimensiones del impacto de lo digital sobre el periodismo. Como si por saberlo ya todo acerca del periódico digital lo supiésemos ya todo del resto de productos que actualmente genera la tecnología digital.

Apenas se ha explorado, por ejemplo, su influencia en los actuales discursos televisivos. Y tampoco ha sido tenido en cuenta el papel de la digitalización en la construcción del texto audiovisual. Pero es ésta una fase decisiva, sobre todo si se tiene en cuenta la importancia que le conceden los manuales sobre el guion a esta fase inicial de elaboración del relato (Selinger, 2008). La mayor parte de trabajos sobre el guión cinematográfico (Brenes, 1987; Carrière y Bonitzer, 1991; Chión, 2000; Feldman, 1990; Field, 2002; Oubiña y Aguilar, 1997; Selinger, 2008; Vale, 1996) dedican un buen número de páginas a revelar el papel de la primera de estas etapas, es de decir, la función del guion, en el relato finalmente resultante. Entendemos, por lo tanto, que quedaría cojo cualquier análisis de un texto como el abordado en esta investigación si no se repara en lo que en los manuales sobre el guión cinematográfico llaman «la idea» y que en el campo que nos ocupa ha dado en llamarse, de manera infinitamente menos sugerente, la producción periodística.

Es éste un aspecto de la profesión ampliamente estudiado por la literatura académica (Barroso, 1992; Rodrigo Alsina, 1989; Tuchman, 1983). Aunque no nos interesa exactamente averiguar cómo influyen las nuevas rutinas de trabajo en la elaboración de las noticias, como pretendían estos estudios. De hecho, eso ya lo hicieron ellos. No hemos pretendido tanto investigar a los productores, como el resultado mismo de su producción plasmado en el guion, tal y como se iba produciendo ante nuestros ojos. Por eso hemos prescindido de herramientas frecuentes en los estudios de cambio sociotécnico como las entrevistas en profundidad. Dado que la mayor parte de productores no habían practicado con anterioridad el periodismo audiovisual analógico tampoco nos hubieran servido para analizar comparativamente el cambio tecnológico. Para ese objetivo hemos preferido recurrir a la bibliografía existente.

1.3. *Hipótesis*

En la investigación algunos de cuyos resultados aquí se muestran nos hemos planteado como hipótesis si la posibilidad de alterar el relato en el momento de la emisión condiciona la elaboración de este tipo de guión audiovisual y, en consecuencia, el discurso final. El relato al que nos referimos es, en todo momento, el programa de televisión y, por lo tanto, será la emisión del mismo entendido como un todo, y no de cada una de sus partes por separado, a la que nos refiramos. Esta hipótesis principal se enmarca en otra más general en la que nos interrogamos acerca del papel de la tecnología tanto en la gestación del texto como en su concreción final. Desde esta perspectiva, hemos procurado observar la posible repercusión de los cambios tecnológicos en las áreas epistemológicas de la teoría de la literatura y la teoría del periodismo.

Una de las particularidades que en mayor medida vinculan a la escaleta del informativo de televisión al cine documental, la de que, en éste, no es posible

dar por concluido el guion hasta que la película queda lista para exhibirse, acaba siendo llevada al límite por el tipo de guión objeto de este estudio. Normalmente, la escaleta del informativo de televisión no estará concluida hasta que no termine la propia exhibición. Tradicionalmente, su eficacia residía en que, precisamente, debía ser modificado hasta instantes antes de iniciarse la emisión (Pérez, 2003).

Pero la digitalización de los últimos años ha favorecido que los cambios puedan producirse incluso durante la emisión, a pesar de que la descripción tipo de la llamada redacción digital integrada se haya centrado en la fase de producción (García Avilés, 2007). Sin embargo, el encargado de modificar la escaleta en directo puede hacerlo incluso segundos antes de que el contenido llegue al espectador. Normalmente, como nos muestra García Avilés (2007), cuando se describe la labor del periodista de la televisión digital se acostumbra a poner el foco únicamente en el redactor, pero la labor del editor, del encargado de construir el relato del informativo de televisión, también participa de similares características.

Por esta razón, descripciones más genéricas de la tarea del informador audiovisual en la era digital también nos sirven para evidenciar las posibilidades que, sobre el control del relato, ha abierto la nueva tecnología digital, tal y como constata Fandiño (2002: 3) al afirmar que «de este proceso disfuncional y dependiente sufrido por el periodista de la era analógica, se pasa ahora, en el universo digital, a conformar un nuevo profesional, un periodista capaz que posee capacidad tecnológica para realizar de forma autónoma la elaboración del producto informativo.»

Y todo esto permite al editor alimentar el llamado efecto de directo, que es a lo que aspira todo informativo de televisión. Cuanto más próximo esté el momento en que se produce el acontecimiento del momento en que es relatado al espectador más eficaz resulta el noticiario. Hasta ahora, para lograrlo, existían dos posibilidades. Una la proporcionaba la presencia del presentador (González Requena, 1989). Y otra, el recurso a las conexiones en directo con redactores localizados en espacios concretos (Barroso García, 1992).

Existen, por lo tanto, particularidades en la construcción dramática de este tipo de discurso audiovisual —la del directo es una de ellas— que sólo pueden ser explicadas si se repara en los aspectos tecnológicos o, más bien, en el uso que, en las redacciones, se hace de ellos. De ahí que la metodología empleada para recabar los datos que sirven de base a esta investigación, la observación participante, pueda resultar de enorme utilidad a la hora de proceder a un análisis del informativo de televisión en su dimensión narrativa. Y si hemos decidido emplearla es porque, asimismo, consideramos que responde con eficacia a los planteamientos emanados de las bases teóricas de nuestra indagación.

2. Marco teórico

Gómez Tarín (2010: 22) ha destacado del análisis del film su «condición ecléctica» al distinguir varias dimensiones desde las que es posible y deseable la aproximación. Para empezar, las ha clasificado en tres grandes bloques: elementos objetivos, elementos no objetivos e interpretación. Al primero de los ámbitos ha adscrito el análisis propiamente textual (el de un texto y su estructura), el análisis

icónico (en referencia a la formulación icónica de los recursos expresivos) y el análisis contextual (el entorno de producción y recepción).

El entorno de producción viene a ser lo que Román de la Calle (1981: 110), como recuerda el propio Gómez Tarín (2010: 22), denomina el subproceso poético productivo, la dialéctica que se produce entre el polo productor y el «objeto» artístico. O dicho de otra manera, la *poiesis*. Se trata de uno de los subprocesos desde los que se puede afrontar el análisis de un film. De hecho, Gómez Tarín (2010:25) sentencia que «para analizar un film no es suficiente verlo». Es importante llegar a sus «resortes mínimos». Entendemos que esta advertencia puede ser perfectamente aplicable a cualquier texto audiovisual, no solo al film, más comúnmente asociado a la ficción.

Observar el proceso productivo resulta asimismo incluso más eficaz para analizar un texto audiovisual porque coincidimos con Filipelli (1997:193) en que el guion «no mantiene ningún nivel de autonomía respecto de la película terminada». Tan estrecha vinculación puede ser perfectamente detectable en cualquier guión audiovisual de carácter cinematográfico, pero más en la escaleta del noticiario de televisión. Consideramos que, en este último caso, la evolución del texto audiovisual tiene su correlato automático en la instantánea modificación del guion que, en teoría, lo sustenta. Incluso, como ya se ha escrito, durante la exhibición.

En este tipo de guión resulta más evidente si cabe la indisoluble unidad de guion y película apuntada por Filipelli, dado que la escaleta resultante (esa que, siguiendo la metáfora de los cineastas, se tira a la basura al final) refleja exactamente —salvo imponderables técnicos— lo relatado durante la emisión. O, al menos, esa es su vocación. Ello no implica que el relato sea esclavo del guión: todo lo contrario. La digitalización, que ha ido implantándose progresivamente en todas las redacciones de televisión desde finales del pasado siglo y que hoy es hegemónica, ha permitido una mayor autonomía al relato porque se puede modificar el guion durante su exhibición.

Anteriormente, esto no era posible. El guión definitivo llegaba, según Barroso García (1992: 269), «en la última etapa del proceso productivo,» frase enormemente ambigua que, en cualquier caso, difícilmente podemos identificar con el momento de la emisión. Existe, por lo tanto, autonomía respecto al guion pero sin que ambos lleguen a independizarse jamás en lo más mínimo porque gracias a la digitalización ya no es que el noticiario pueda emanciparse de la hipotética esclavitud de su guión, sino que ahora es éste quien resulta absolutamente subsidiario del relato finalmente exhibido. Y esta circunstancia contribuye a alimentar la idea según la cual el análisis del guion pueda ser también una forma de analizar el texto audiovisual (Oubiña y Aguilar, 1997).

El enfoque comparatista, pues, ha impregnado la investigación desde la misma fase de definición del objeto de estudio. En concreto, el comparatismo periodístico-literario. Y ello porque, con Albert Chillón (1994), lo consideramos de enorme eficacia para observar fenómenos eminentemente periodísticos. Este autor ha reseñado un creciente interés por aproximaciones comparatistas no solamente intraliterarias o interliterarias —no lingüísticas, sino incluso intermediáticas, es decir, entre medios de expresión no estrictamente literarios o lingüísticos.

De hecho, ha destacado las enormes posibilidades que podría proporcionar el comparatismo a la hora de estudiar las relaciones entre la literatura y otras áreas de la actividad comunicativa. Este tipo de aproximaciones servirían para analizar relaciones estrictamente literarias o para la obtención de resultados en materia historiográfica. Pero también para promover novedosas aproximaciones al estudio de los géneros, los temas o los procedimientos formales, siendo esta última posibilidad a la que ha recurrido el presente estudio. Y que no es otra que aquella que «ha puesto el énfasis en el estudio de las formas, es decir, en los procedimientos o mecanismos de construcción y de expresión de los textos artísticos»² (Chillón, 1994: 128).

Por esta razón nos han parecido enormemente útiles las aportaciones de aquella parte de la teoría literaria más centrada en la narratología. Pensamos que la aproximación narratológica puede resultar altamente eficaz para analizar este tipo de formato porque, debido a la estabilidad que presentan sus estructuras, es el único de los géneros televisivos que, junto a las series y la publicidad comercial, resulta perfectamente identificable en la parrilla de programación, tal y como ha destacado Mas Manchón (2011), al intentar, precisamente, poner las bases de una teoría de los géneros televisivos que permita categorizar a todos los otros.

3. Metodología

Desde el inicio de la investigación, pues, hemos comenzado a observar el objeto de estudio desde un enfoque comparatista, porque estamos de acuerdo con Oubiña y Aguilar (1997:176) en que «si en la banda de sonido [la película] dialoga con la música y en la fotografía con la pintura, en el guión dialoga con la literatura.» Para empezar, el comparatismo periodístico-literario, tal y como lo define Chillón (1994), ha resultado a esta investigación de enorme utilidad tanto para definir el objeto del análisis como para formular una aproximación teórica de partida, aquella en la que proponemos que la escaleta es un guion y la observamos desde los textos canónicos del cinematográfico.

Asimismo, el investigador ha optado por emplear otro método de análisis de carácter cualitativo: la observación participante (OP). Mediante esta técnica, hemos podido registrar las distintas fases en la elaboración de una escaleta de informativos, pero también detectar el origen de los cambios que hemos ido apreciando en ella. No se ha pretendido describir las acciones o comprender las motivaciones de un determinado grupo social, pero sí constatar la influencia de sus decisiones en la evolución de este tipo de guión audiovisual a lo largo de una jornada de trabajo. Por esta razón, ha resultado de enorme utilidad «la implicación del investigador en la situación social estudiada y su interacción con los actores sociales» (Corbetta, 2003: 326). Se trata de una observación endógena del tipo de la autoobservación (AO) (Gutiérrez y Delgado, 1994).

² Traducción del autor del original en catalán: «... ha fet èmfasi en l'estudi de les formes, això és, en els procediments o mecanismes de construcció i d'expressió dels textos artístics.»

Lo que no quiere decir que la OP y la AO sean necesariamente opuestas. En este sentido, coincidimos con Valles (2003:145) en que «en la sociología que practica el sociólogo dentro de su cultura, la contraposición OP-AO no resulta tan marcada como en la antropología clásica.» Cuando un científico social opera en el interior de su propia cultura recurre inevitablemente a su experiencia personal. En este tipo de casos, la observación participante opera tanto a la hora de la recolección de los datos como, tal vez más intensamente, a la hora de la interpretación. De la misma forma, en este tipo de investigaciones, los límites entre la aproximación cuantitativa y la cualitativa acaban por difuminarse.

Sin embargo, aunque haya permanecido integrado en una redacción de informativos, es decir, en el hábitat natural del objeto estudiado, el investigador ha analizado su evolución desde fuera. Para reforzar esta condición, hemos optado por una observación encubierta, dado que declarar abiertamente su condición podría haber inducido cambios en el objeto observado. Nuestra vinculación profesional al hábitat donde se ha producido la observación —aunque no directamente al objeto estudiado, que no ha estado en condiciones de modificar— nos ha permitido ocultar su condición de investigador social.³ La literatura sobre este tipo de técnicas de investigación social únicamente aconseja revelar esta condición cuando «el grupo estudiado es un grupo privado, externo a la experiencia del investigador, accesible sólo para quien presenta determinados requisitos» (Corbetta, 2003: 339). En otro tipo de situaciones, ocultar la condición investigadora puede resultar más eficaz para los objetivos del análisis.

Desde un punto de vista teórico, la presente investigación ha sido deudora de las aportaciones de Blumer (1939). Lejos de rechazarla, la mirada del observador se ha aprovechado tanto de la experiencia profesional del autor de la investigación como de su trayectoria académica. De esta forma, la recolección de los datos ha sido más sensible a un determinado tipo de fenómenos que a otros, siempre en función de los objetivos de la investigación.

El registro de la observación ha tenido en cuenta, por una parte, la descripción de los hechos y, por otra, la interpretación de determinados acontecimientos. En el primero de los ámbitos, el material empírico reunido se ha referido exclusivamente a la evolución observada en la escaleta; en el segundo de ellos, se han registrado las decisiones editoriales que podrían estar detrás de esos cambios. Hemos observado la evolución de la escaleta en tiempo real a lo largo de varias jornadas diarias de trabajo y hemos ido consignado las modificaciones manifestadas en el guion hora a hora. Paralelamente, la propia observación participante nos ha permitido constatar si cada una de las alteraciones respondía a problemas técnicos, decisiones editoriales o de otro tipo.

Ha existido, por lo tanto, un registro sistemático de datos, uno de los aspectos que distinguen la observación científica de la común. Ha existido planificación y sistematicidad. O, dicho de otra manera, constancia. Este tipo de prácticas ayudan a reducir el sesgo del observador. La teoría apenas ha intervenido en esta fase.

El objeto estudiado ha sido la escaleta del informativo de televisión TPA Noticias, de Televisión del Principado de Asturias (TPA). La investigación de campo

³ El investigador ha sido miembro de esa redacción desde los inicios del canal, en 2006.

tuvo lugar durante los meses de enero, febrero y marzo de 2012. En cada uno de ellos, la edición escogida para la observación fue distinta. Así, en enero la escaleta observada fue la correspondiente al informativo que el canal emite a las 14.00 h, de lunes a viernes. En febrero, la observación se centró en los del fin de semana, tanto los emitidos a las 14.00 h como aquellos que salieron al aire a las 20.30 h. Finalmente, en marzo la investigación se centró en el noticiario ofrecido a las 20.30 h de lunes a viernes. Se ha optado por estudiar todas las ediciones para obtener una visión más precisa del objeto de estudio y así evitar llegar a conclusiones que tuviesen que ver no tanto con lo estudiado, la escaleta del informativo de televisión, como con condicionantes particulares derivados del horario de producción o de equipos humanos concretos.

Asimismo, el análisis mensual por ediciones se ha sustentando justamente en estos dos factores. Se ha procedido a la recolección de los datos agrupando aquellos informativos que presentasen dos características comunes: un mismo horario de emisión y un mismo equipo humano de producción. Esta división coincide con la prevista por la organización interna de la mayoría de las redacciones. Normalmente, las televisiones organizan la producción de sus informativos en función del horario de emisión del noticiario y les asignan equipos humanos concretos.

Para obtener los datos, el investigador, presente en la redacción durante el proceso de producción de informativo, fue anotando hora a hora los cambios experimentados por la escaleta a lo largo de toda una jornada de trabajo. Así, en el caso de la emisión de las 14.00 h, las anotaciones se han producido a las 11.00 h, las 12.00 h, las 13.00 h, las 14.00 h y las 15.00 h. En lo que respecta al noticiario de las 20.30 h, la captura de datos se ha producido a las 17.00 h, las 18.00 h, 19.00 h, 20.00 h y 21.00 h. La observación, y por lo tanto la obtención de las muestras, se ha centrado en lo que, a imitación de la terminología empleada en el ámbito del guión, podríamos denominar la escaleta literaria, donde figuran exclusivamente las especificaciones de contenido, y no en la escaleta técnica, donde aparecen las instrucciones para el personal del control de realización.

Una vez obtenidas las muestras, y desde una perspectiva eminentemente cualitativa, nos hemos centrado principalmente en observar el grado de elaboración de la escaleta a lo largo de la jornada, incluyendo el momento posterior a la emisión, que queda reflejado en el último de los guiones. Antes de que el editor comience a trabajar sobre ella, la escaleta no es más que una plantilla vacía formada por una sucesión indefinida de líneas. En el interior de cada una de ellas se introduce un vídeo y un texto. Pero lo primero que debe hacer el editor sobre cada una de ellas es escribir una serie palabras, normalmente no más de tres, que indiquen el tema que debe centrar la elaboración de la noticia. Lo sucinto de estas indicaciones no desvirtúa, sin embargo, su naturaleza de guion, dado que algo similar también sucede con los cinematográficos (Carrière y Bonitzer, 1991).

La presencia o ausencia de estas palabras es un indicador del grado de evolución de la escaleta. En el siguiente ejemplo, observamos cómo a las 11.00 h la apertura de la escaleta está sin definir. En el siguiente, de ese mismo día a las 12.00 h, vemos que el editor ha incorporado un directo:

Cuadro 1. Fuente: TPA Noticias 1ª Edición 07-03-2012. Miércoles. 11:00 h.

| Posición | Título | Duración estimada | Duración final | Diferencia |
|----------|----------------|-------------------|----------------|------------|
| 1 | CABECERA | 00:00:15 | 00:00:31 | +0:00:16 |
| 2 | Imagen del día | 00:00:15 | 00:00:15 | +0:00:00 |
| 3 | SUMARIO | 00:05:00 | 00:04:09 | -0:00:51 |
| 4 | SUMARIO | 00:00:15 | 00:00:00 | -0:00:15 |

Cuadro 2. Fuente: TPA Noticias 1ª Edición 07-03-2012. Miércoles. 12:00 h.

| Posición | Título | Duración estimada | Duración final | Diferencia |
|----------|------------------------|-------------------|----------------|------------|
| 1 | CABECERA | 00:00:15 | 00:00:31 | +0:00:16 |
| 2 | Imagen del día | 00:00:15 | 00:00:15 | +0:00:00 |
| 3 | SUMARIO | 00:05:00 | 00:05:24 | +0:00:24 |
| 4 | Directo PROGRAMA PP | 00:01:00 | 00:01:00 | +0:00:00 |

Sabemos en qué momento de ejecución se encuentra el guión en función del número de temas definidos en la escaleta. A partir de ahí, podemos detectar si la parte inicial está más o menos culminada que la final. O cómo se está gestando el interior del relato. La escaleta también arroja información sobre si la noticia está concluida o no. Es posible saberlo si al tiempo asignado se le resta el tiempo finalmente dedicado. Normalmente, el mismo programa informático ya hace esta resta y lo muestra al final de la línea.

Cuadro 3. Fuente: TPA Noticias 1ª Edición 07-03-2012. Miércoles. 14:00 h.

| Posición | Título | Duración estimada | Duración final | Diferencia |
|----------|-----------------------|-------------------|----------------|------------|
| 49 | VTR RUBALCABA Y RAJOY | 00:01:00 | 00:01:32 | +0:00:32 |

El número que encabeza la línea revela, asimismo, el lugar que ocupa la información en el guión y, por lo tanto, contribuye a observar si va cambiando de lugar, es decir, si va perdiendo o ganando prioridad a lo largo de la jornada. A detectar este fenómeno también contribuye el hecho de que la escaleta asimismo informe sobre la naturaleza del formato en el que se pretende ofrecer la información o, dicho de otra manera, la relevancia formal que el editor concede a cada tema. El formato aparece indicado justo después del número y justo antes de las palabras que concretan el tema. Los formatos televisivos son los sumarios, los cebos, los VTR, las colas más total y el directo. De todos ellos, el menos relevante es el de colas más total. El más importante, el directo. Toda esta relevancia es eminentemente periodística y es consecuencia de los criterios de selección reseñados por Rodrigo Alsina (1996:109).

La cualidad móvil e, incluso, prescindible de que gozan estos fragmentos del relato se explica por la enorme autonomía de la que participan en el contexto del flujo televisivo, tal y como ha destacado González Requena (1988). Como ya hemos subrayado en otro trabajo (Ruitiña, 2011), si por una particularidad se distingue el discurso de un informativo de televisión de otro texto es por una fórmula de ordenación que remite a la *silepsis* narrativa, que se presenta «en el caso de que entre la historia y el discurso no medie una relación cronológica» (García Jiménez, 1993:178). El criterio de inclusión o de exposición de una historia no sigue, necesariamente, un criterio de prioridad temporal. «Cada una tiene su propio *now* y su propio régimen de relaciones temporales entre la historia y el discurso» (García Jiménez, 1993:179).

La presencia condicionante de la noticiabilidad periodística explica la concepción fragmentaria del discurso del informativo de televisión, según ha hecho notar Inmaculada Gordillo. De hecho, según esta autora, «si el discurso televisivo posee una serie de rasgos específicos y diferentes de otros discursos audiovisuales, la fragmentación constituye uno de los más evidentes y demostrables (Gordillo, 1999:53). Otro de sus rasgos característicos es la reiteración. Y uno más, también decisivo, es la jerarquía (Cebrián Herreros, 1998).

4. Los resultados de la investigación

Lo primero que ha podido constatar la investigación es algo que ya había evidenciado la indagación académica de la época analógica: que existen apreciables diferencias entre ediciones de informativos. El de las 14.00 h de lunes a viernes es el que más tarda en quedar perfilado. O, dicho de otra manera, es el que más modificaciones experimenta en directo. Con la edición del fin de semana sucede justamente lo contrario: es el que menos diferencias arroja entre la escaleta prevista en el momento de la emisión —o, incluso una o dos horas antes— y el final de la misma.

Realmente, esta mayor proximidad a lo que está sucediendo en el momento de la emisión del informativo la proporciona, al cabo, la posibilidad, observada durante la investigación, de modificar el guión sobre la marcha para incorporar el mayor número posible de noticias de última hora, tal vez no las suficientes para lograr un efecto de inmediatez total, pero sí bastantes más que en la era analógica. Cierto que entonces también se podían incluir noticias de última hora, pero no es menos cierto que tal privilegio sólo correspondía a unas pocas elegidas, mientras que en el momento actual esta posibilidad se extiende a todas.

Hemos observado que la digitalización ha proporcionado una clara vinculación a la actualidad del informativo de televisión de la que lo ha venido haciendo las conexiones en directo. En la escaleta final de uno de los noticiarios cuyo proceso de elaboración hemos seguido,⁴ figuran unas colas y un total que no estaban previstos media hora antes del inicio de la emisión, a las 20.00 h. Eran dos inserciones que debían ampliar la información anunciada en la imagen del día. Su incor-

⁴ TPA Noticias 23 de enero de 2012 (lunes). 20.30h.

poración al relato se produjo en plena emisión. Y es éste un aspecto, ya reseñado, que distancia el tipo de guion analizado del más propio del ámbito cinematográfico. En un informativo de televisión, en el control de realización sucede algo similar a lo que, según Carrière (1997: 18), acontece en una cabina de montaje, «esa gruta oscura donde se esconde el misterio del cine, [...] esa máquina misteriosa en la que una pequeña palanca puede detener el filme y hacerlo ir hacia un lado y hacia otro del tiempo.»

La tecnología digital resulta decisiva a la hora de incrementar las posibilidades de elaborar el relato en directo. Para empezar, en su interior se pueden localizar nuevas vías para incrementar la simultaneidad. Por ejemplo, el sistema utilizado permite no sólo lanzar los vídeos desde control de realización sino también desde postproducción. De esta forma, es posible incluir los nudos narrativos que, por llegar a ultimísima hora, ni siquiera la nueva tecnología reconocería. Efectivamente, el tipo de programa utilizado, el *Dalet Plus*, no permite poner en el aire los vídeos que no han sido reconocidos como integrantes de la escaleta. Por eso, si el redactor introduce el vídeo en ella sólo unos segundos antes de su emisión prevista el sistema podría no reconocerlo, podría no entender que, efectivamente, está ahí. Esta ambigüedad se soluciona lanzando los vídeos de último segundo desde postproducción. El sistema reconoce todo lo que le llega por esta vía e inicia su reproducción.

Es muy común que la escaleta final, la de las 21.00 h. en la edición de la tarde, refleje la inclusión de temas que, a las 20.00 h., media hora antes del inicio del relato, aún no habían sido siquiera planteados. Del mismo modo, durante la emisión pueden desaparecer fragmentos que sí estaba previsto ofrecer a las 20.30 h. Por otra parte, también se detectan movimientos en el interior de la escaleta. Cada uno de los temas puede ser desplazado hacia delante y hacia atrás, es decir, que puede ser ofrecido antes o después de lo que estaba previsto. Normalmente, este tipo de modificaciones, las que alteran el orden del relato, se producen sólo si es estrictamente necesario, escasos segundos antes de que llegue el momento de exhibir la parte del relato que aún no ha sido siquiera elaborada. Este tipo de alteraciones tiene que ver sobre todo con los criterios de priorización de unas informaciones sobre otras y con el hecho de que no llegue un material a la hora prevista. Así, puede suceder que informaciones que en principio estaba previsto ofrecer en la parte alta de un bloque, es decir, más cerca del inicio del informativo que del final, sean finalmente ofrecidas al final del mismo, es decir, en los minutos finales del noticiero.

La investigación ha revelado que, asimismo, los temas incluidos a horas muy tempranas en la escaleta son los que acaban desapareciendo y los que tampoco experimentan movilidad en el interior del relato. El hecho de que tiendan a ser eliminados sugiere que su emisión no tiene gran relevancia, que su incorporación al relato tiene más que ver con la necesidad de cuadrar tiempos, es decir, de ajustarse al horario previsto en la parrilla. Normalmente, el departamento de Continuidad puede asignar 20, 25 o 30 minutos. Lo ideal es cubrirlos con informaciones de última hora. Pero las características de la producción periodística invitan a no confiar en que este tipo de informaciones sean tan frecuentes como para poder cumplir con las previsiones de tiempo de la cadena. Por eso,

desde primera hora de la jornada, la escaleta alberga temas elaborados bastantes minutos, horas e incluso días antes de la emisión. Se trata de los nudos que en primer lugar se incorporan al futuro relato y también los que antes resultan eliminados.

Las partes del relato de informativo que acostumbran a ser concebidos y elaborados durante el momento de la emisión son los que inauguran cada bloque informativo. Esto sucede porque la apertura de estas partes del relato debe ser lo más fresca y actualizada posible, porque es aquello que funciona como gancho o, como diría Field (2002), como *plot*. Normalmente, de hecho, son estas partes iniciales las únicas verdaderamente noticiables. Las demás suelen ser temas vinculados a éste, pero que carecen de estricta actualidad. La noticiabilidad va deca- yendo según avanza el bloque. Pero la apertura del siguiente debe en todo caso recuperarla. Por eso, en el tipo de guión analizado los *plots* que suturan la trama, los que la hacen avanzar, son precisamente las partes del mismo elaboradas en plena emisión.

Junto a las aperturas de bloque, también los sumarios son de esas partes del relato elaboradas en directo. La razón viene a ser la misma. Normalmente resumen aquellos temas de última hora que, por su propia naturaleza, se conocen en el último minuto y, a veces incluso, en el último segundo. Por esta razón, la fragilidad de este tipo de guion se manifiesta sobre todo en sus momentos iniciales y, también, en sus momentos finales. En este sentido, el nivel de incertidumbre varía en función de la edición. Por ejemplo, en la de la tarde, los segundos iniciales del relato acostumbran a estar perfilados antes. Esto es porque la mayor parte de novedades suceden por la mañana, básicamente porque la mayor parte de noticias que incluyen los informativos de televisión responden al patrón de acto programado y organizado por la mañana.

Por otra parte, y hablando en términos de formatos, experimentan modificaciones de última hora los totales, las declaraciones de aproximadamente 15 segundos. Ciertamente, como se ha escrito, vídeos y colas pueden ser modificados también a última hora, durante la emisión, pero las principales novedades detectadas en la última escaleta, la que refleja lo que se acaba de emitir, se refieren a los totales. Y ello porque es éste el formato de presentación de la información televisiva más fácil de elaborar desde el punto de vista técnico.

También se ha observado el cambio de formatos, es decir, que una información prevista como vídeo se transforme, durante la emisión, en unas colas o en un total. Las alteraciones de la escaleta son consecuencia de eliminaciones o de añadiduras. Esta práctica confirma una cierta tendencia a desaprovechar las posibilidades de la tecnología. En el mundo digital es más fácil cambiar los formatos, pero lo más común es prescindir de algunas de las partes, como se hacía, aunque con más antelación, en el mundo analógico.

Las incorporaciones más delicadas son precisamente aquellas especialmente noticiables. Y ello porque en estos casos no basta con introducir el vídeo, cola o total. La nueva información debe ser anunciada en el sumario. Por esta razón, ya no es que altere el relato previsto en el corazón del noticiero, sino también en su apertura y, probablemente, final. Los cambios en la jerarquía informativa de los sumarios se producen, por otra parte, en las horas previas al momento

de iniciarse la emisión. Puede haber movimientos dentro del relato en plena exhibición, supresiones e incorporaciones, pero, en el ámbito de los sumarios, la prioridad no resulta modificada en directo, a no ser que se incorpore un nuevo tema.

Los directos son, de entre los nudos del relato que con más prontitud se plantean en la escaleta, los que acaban formando parte de la narración final. Y ello básicamente por los grandes costes económicos que representa habilitarlos, más que por lo que aportan al relato, tal y como ha podido constatar el autor durante la observación participante. Su utilidad reside más bien en proporcionar inmediatez a lo narrado. Su incorporación injustificada acostumbra a ser un vestigio de las formas de narrar del mundo analógico. El empuje de la tecnología digital se aprecia a este respecto en la irrupción de directos en los que los redactores aparecen cubiertos por imágenes que acaban de ser capturadas. El hecho de incorporarlos demuestra la capacidad de la nueva tecnología para proporcionar inmediatez.

Sin embargo, la tendencia a que terminen tapando por completo la imagen del redactor que narra desde el lugar de la noticia resta utilidad al directo, dado que, después de todo, bastaría con una conexión telefónica. Aun así, en los últimos tiempos, la tendencia también empieza a variar y cada vez es más habitual que las imágenes no tapen completamente al redactor, sino que éste aparezca en un recuadro. De esta forma, la tecnología digital no anula una de las posibilidades del directo —la de ver al redactor— como consecuencia del afán por proporcionar imágenes recientes, sino que incrementa la conexión del relato con la inmediatez narrada mezclando ambas fuentes: el redactor en el lugar de la noticia y las imágenes que acaban de ser capturadas.

Los cambios se concentran hacia el final de la escaleta. Normalmente, los primeros minutos del relato son narrados tal y como fueron planteados al inicio de la emisión e, incluso, una hora antes. En el primer bloque informativo figuran numerosas informaciones concluidas. Esto sucede, sobre todo, en los noticieros de la tarde. En este tipo de narración, son principalmente los nudos centrales del relato los que están siendo elaborados mientras se produce su exhibición. En ocasiones, incluso, el relato final registra la inclusión de una historia que no había sido prevista en el guión pergeñado en el momento de iniciarse la emisión. La digitalización, por lo tanto, ha incrementado la ductilidad de un tipo de guion audiovisual que, debido a su naturaleza periodística, ya presentaba un enorme grado de modificabilidad.

Las alteraciones tienen que ver, por otra parte, con la necesidad de cuadrar los tiempos con lo previsto para el global de la cadena. A pesar de las posibilidades tecnológicas las informaciones de última hora son escasas. El editor se ve obligado a suprimir determinados temas en plena emisión para no sobrepasar el tiempo estimado. Normalmente, son los directos los que contribuyen a alterar el reparto de tiempos previstos. Se trata del formato de información más difícil de controlar, desde el punto de vista temporal. Cualquier digresión del redactor puede alterar gravemente la secuencia de tiempos prevista. Si, además, no es el único del noticiero, la suma de estas desviaciones puede producir auténticos desbarajustes en el relato final.

5. *Conclusión*

A lo largo de la investigación, hemos podido observar las modificaciones introducidas por la digitalización en las rutinas periodísticas. En este caso, no tanto aquellas que están condicionando la elaboración en el nivel micro, el de la noticia; como aquellas que están afectando a la construcción del relato en el nivel macro, el del noticiario en su conjunto. En este ámbito, la digitalización está cambiando la relación de este tipo de discurso informativo con la actualidad. La tecnología está operando cambios en la noción de lo que hasta ahora ha sido la emisión en directo del noticiario, reducida, en gran parte, a las conexiones puntuales y a las habilidades del presentador. La investigación ha detectado una clara simultaneidad entre las fases de elaboración y exhibición del relato informativo en la era digital. Barroso (1992) ha llegado a precisar que los telediarios de la televisión analógica debían estar cerrados minutos antes del inicio de la emisión. La mencionada simultaneidad podría estar cambiando la naturaleza de la relación del periodista con su entorno y, en consecuencia, podría estar induciendo cambios en las formas de narrar la actualidad al espectador.

En esta investigación nos hemos preguntado, a modo de hipótesis, si la posibilidad de alterar el relato en el momento de la recepción condiciona la elaboración de este tipo de guión audiovisual y, en consecuencia, el discurso final. Y, efectivamente, a lo largo de esta indagación hemos localizado evidencias de los cambios experimentados en las formas de aproximarse a la actualidad como consecuencia de las nuevas posibilidades de construcción del relato en directo. Ciertamente, el medio audiovisual ya contaba con las posibilidades de simultaneidad narrativa propias de la retransmisión en directo. Pero, en este terreno, como en tantos otros, bebía directamente de las experiencias de la radio. Ahora, la nueva tecnología digital le permite ir más allá. Sus posibilidades de narración inmediata ya no se limitan a la oralidad de un locutor que lo va contando todo. En los últimos años, ha incrementado su capacidad para narrar audiovisualmente lo que acontece, en cuanto acontece.

La posibilidad de modificar el relato durante la emisión lo aleja de los cánones del guion cinematográfico porque lo acerca a los de la lógica periodística. Otorga al informativo de televisión una dimensión que, en el fondo, no proporciona el recurso a las conexiones en directo: una vinculación más estrecha con la realidad. Según Cebrián Herreros (1998: 296), el directo es «la transmisión inmediata de un acontecimiento.» Sin embargo, coincidimos con Martín Sabarís (2002) en que rara vez es ésta la función del tipo de directos que se insertan en un informativo de televisión. Martín Sabarís constata «la total incapacidad del directo para dotar a la información de mayor profundidad, riqueza, matices, calidad, etc, que la grabación.»

Los cambios en las formas de narrar inducidos por la nueva tecnología no sólo se detectan en las retransmisiones de acontecimientos en directo, sino que también se aprecian en formatos históricamente más rígidos y, después de todo, menos pegados a lo inmediato, como el noticiario. Hasta hace poco, para incluir una información de última hora en ellos resultaba imperativo acudir a la figura del presentador, que se veía obligado a interrumpir el relato audiovisual abrupta-

mente para trasladar a los espectadores el nuevo dato con una técnica puramente radiofónica: su voz. La digitalización ha eliminado la necesidad de este tipo de prácticas. Ahora es posible continuar la elaboración audiovisual del informativo aunque ya esté llegando al receptor. En la sociedad digital la construcción del relato audiovisual de la actualidad no termina hasta que no concluye su consumo.

Bibliografía

- Agirreazaldegui Berriozabal, T. (2011): «La gestión de materiales audiovisuales de programas informativos en las cadenas de televisión generalista,» en BID. *Textos universitaris de biblioteconomia y documentació*, n 26. Barcelona: Facultat de Biblioteconomía y Documentació de la Universitat de Barcelona. Disponible en <http://www.ub.edu/bid/26/agirreazaldegui2.htm> Consultado el 21-05-12.
- Bal, M. (1985): *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*, Barcelona, Cátedra.
- Bandrés, E. et al. (2000): *El periodismo en la televisión digital*, Barcelona, Paidós.
- (2011): *De la redacción analógica a la redacción digital en Antena 3*, Saarbrücken, Alemania, Editorial Académica Española-Lambert Academic Publicist.
- Barroso García, J. (1992): *Proceso de la información de actualidad en televisión*, Madrid, IORTV.
- Beceyro, R. (1997): «El guión: apuesta y riesgo», en Oubiña, D y Aguilar, G. (eds.). *El guión cinematográfico*. Buenos Aires, Paidós.
- Blumer, H (1939): «An Apraisal of Thomas and Znaniecki's "The Polish Peasant in Europe and America"», en *Social Science Research Council*, n 44, Nueva York.
- Calle de la, R. (1981): *En torno al hecho artístico*, Valencia, Fernando Torres.
- Carrière, J.C y Bonitzer, P. (1991): *Práctica del guión cinematográfico*, Barcelona, Paidós.
- Cebrián Herreros, M. (1998): *Información televisiva. Mediación, contenidos, expresión y programación*, Madrid, Síntesis.
- Corbetta, P. (2003): *Metodología y técnicas de investigación social*, Madrid, McGraw-Hill.
- Chatman, S. (1990): *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus.
- Chillón, A. (1994): «L'estudi de les relacions entre periodisme i literatura per mitjà del comparatisme periodístico-literari,» en *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*, n 16, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, pp.123-150.
- Chion, M. (2000): *Cómo se escribe un guión*, Madrid, Cátedra.
- Domingo, D. «Rutinas profesionales y valores en las redacciones de medios digitales catalanes: periodismo digital en contextos reales». Comunicación para el Grupo de Trabajo 89 «Periodismo en internet: ¿nuevos medios o viejos paradigmas? II Congreso Online Observatorio de la Cibersociedad. Disponible en http://www.google.es/url?sa=t&rcrt=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CDIQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.cibersociedad.net%2Fpublic%2Fdocuments%2F89_4q5b.rtf&ei=O2XPUOP7KomShgf48ICAAQ&usg=AFQjCNfUHwb7eb8cRGpIy3EKkCqUG30ow Consultado el 21-05-12.

- Fandiño, X. (2002): «El profesional de la información y la televisión pública en la era digital.» Disponible en: http://www.axenciaaudiovisualgalega.org/public/index.php?seccion=oficinapromocion/ficha_investigacion.php&id_investigacion=74. Consultado el 21-05-12.
- Feldman, S. (1990): *Guión argumental, guión documental*, Barcelona, Gedisa.
- Field, S. (2002): *El manual del guionista: ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión paso a paso*, Madrid, Plot.
- Filipelli, R. (1997): «Guión y filme: sobre la imposibilidad de la diferencia» en Oubiña, D y Aguilar, G. (eds.). *El guión cinematográfico*. Buenos Aires, Paidós.
- García Avilés, J. A. (2007) «Nuevas tecnologías en el periodismo audiovisual», en *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas de Elche*, n 2, pp. 59-75.
- García Avilés, J.A.; Masip, P; y Micó Sanz, J.L. (2007) «La redefinición del perfil y funciones del documentalista en las redacciones digitales de medios españoles,» en IX Jornadas de Gestión de la Información, Madrid, SEDIC, pp.105-119.
- García Jiménez, J. (1993): *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra.
- Gómez Tarín (2010): *El análisis de textos audiovisuales. Significación y sentido*, Santander, Shangri-La Ediciones.
- González Requena, J. (1988): *El discurso televisivo: espectáculo de la modernidad*, Madrid, Cátedra, Madrid.
- _(1989): *El espectáculo informativo*, Madrid, Akal Comunicación, Madrid.
- _(1995): *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis*, Madrid, Editorial Complutense.
- Gordillo, I. (1999): *Narrativa y televisión*, Sevilla, Editorial MAD.
- Gutiérrez, J. y Delgado, J.M. (1994): «Teoría de la observación», en Delgado, J.M. y Gutiérrez, J. (coords.). *Métodos y técnicas cualitativas de investigación social*, Madrid, Síntesis.
- Martín Sabarís, Rosa María (2002): La dictadura del formato en las noticias de televisión. *Revista Latina de Comunicación Social*, 52. Recuperado el 30 de diciembre de 2013 de: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/20025314msabaris.htm>
- Mas Manchón, Ll. (2011): «Estructura del discurso televisivo: hacia una teoría de los géneros,» en *Cuadernos de Información*, n 29, pp. 78-90.
- Meana Alonso, S; Muñoz de la Peña Costero, Paz y Sáez Carreras, S. «El gestor de archivo, nuevo perfil profesional en la redacción única de TVE,» Disponible en http://www.cobdc.org/jornades/12JCD/materials/comunicacions/MEANA_gestor_archivo_nuevo_perfil_tve.pdf Consultado el 21-05-12.
- Pérez, G. (2003): *Curso básico de periodismo audiovisual*, Pamplona, EUNSA.
- Plantinga, C. R. (2011): «Documental», *Cine documental*, n 3. Disponible en: <http://www.revista.cinedocumental.com.ar/3/traduccion.html>. Consultado el 21-05-12.
- Rodrigo Alsina, M. (1996): *La construcción de la noticia*, Barcelona, Paidós.
- Ruitiña, C. (2011): *La narrativa audiovisual al servicio de la realidad. El informativo diario de televisión*, Saarbrücken, Alemania, Editorial Académica Española-Lambert Academic Publicist.
- Sánchez Escalonilla, A. (2006): «Conflicto y guión cinematográfico», en Huerta Floriano, M. Á. y Sangro Colón, P. (eds.): *Guión de ficción en cine. Planteamiento, nudo y desenlace*. Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca.

- Selinger, V. (2008): *Escribir un guión de cine o televisión*, Barcelona, El Andén.
- Todorov, T. (1973): *Gramática del Decamerón*, Madrid, Taller de Ediciones Jose-
fina Betancor.
- Tuchman, G. (1983): *La producción de la noticia: estudio sobre la construcción de
la realidad*, México, Gustavo Gili.
- Vale, E. (1996): *Técnicas del guión para cine y televisión*, Barcelona, Gedisa.
- Valles, M.S. (2003): *Técnicas cualitativas de investigación social*, Madrid, Síntesis.