

# La etnografía como herramienta metodológica para el análisis de textos audiovisuales. Una investigación sobre el guión periodístico en televisión

Dr. Cristóbal Ruitiña Testa – Universidad Camilo José Cela (UCJC)  
[cruitina@ucjc.edu](mailto:cruitina@ucjc.edu)

**Resumen:** La digitalización ha borrado las fronteras entre el momento de la elaboración y el de la recepción de determinados textos audiovisuales. En concreto, en televisión es posible construir, modificar y ultimar el relato informativo del telediario en plena emisión. Esta circunstancia podría estar teniendo consecuencias tanto en el ámbito de la teoría de la narrativa como en el de la teoría del periodismo. Para empezar, podría estar alterando la naturaleza del periodista como mediador. Pero también, podría estar introduciendo nuevas perspectivas en las fórmulas canónicas de relatar. Una de las maneras de estudiar esos posibles cambios consiste en observar las modificaciones que experimenta el informativo a lo largo de varias horas y hasta el final de la emisión a través de sus vestigios. Es decir, de la escaleta. Es éste un tipo de guión audiovisual especialmente frágil. Su naturaleza se aproxima enormemente a la del cine documental, porque ambos se terminan de redactar cuando se termina la obra audiovisual. En el caso del informativo de televisión, su precariedad es incluso mayor: no es posible conocer la escaleta definitiva hasta que la emisión no ha terminado. Por esta razón, la única observación posible es la que remite a la aproximación etnográfica. Mediante un estudio de caso, el análisis del proceso de gestación de un informativo de televisión a través de sus escaletas, la presente comunicación pretende evidenciar la enorme validez de métodos de análisis cualitativo como la Observación Participante (OP) a la hora de aproximarse a las obras audiovisuales elaboradas en el nuevo contexto digital.

**Palabras Clave:** Televisión; Audiovisual; Metodología; Narrativa; Periodismo; Guión.

## 1. Introducción

Cuando el investigador piensa en analizar un determinado texto audiovisual lo primero que se le viene a la cabeza es explorar lo que podríamos convenir en llamar su discurso narrativo. O, mejor, la plasmación final del mismo. Sin embargo, autores de referencia en este campo como Gómez Tarín (2010: 22) han subrayado del estudio de las obras cinematográficas su “condición ecléctica.” Y ello porque el autor ha diferenciado una multiplicidad de

perspectivas desde las que se puede abordar el análisis. Antes de todo, las ha ordenado en tres categorías: elementos objetivables, elementos no objetivables e interpretación. El análisis propiamente textual (el de un texto y su estructura) pertenecería al ámbito de los elementos objetivables. El análisis icónico (el dedicado a la plasmación icónica de los recursos expresivos) sería uno de los elementos no objetivables. Y, finalmente, el análisis contextual (el entorno de producción y recepción), pertenecería al ámbito de la interpretación. El entorno de producción es lo que Román de la Calle (1981: 110), como apunta el propio Gómez Tarín (2010: 22), llama el subproceso poético productivo, la relación dialéctica que se establece entre el polo productor y el <<objeto>> artístico. En definitiva, la *poiesis*. Independientemente del nombre que se le quiera dar, lo que parece claro es que representa uno de los subprocesos desde los que se puede afrontar el estudio de cualquier obra cinematográfica, no en vano Gómez Tarín (2010: 25) concluye que “para analizar un film no es suficiente verlo.” Insiste en que puede resultar decisivo acceder a sus “resortes mínimos.” La investigación de la que procede la presente comunicación asume que este tipo de observación podría ser de enorme utilidad a la hora de aproximarse a cualquier texto audiovisual. Y con cualquiera nos referimos no solo a los de carácter estrictamente cinematográfico, demasiado a menudo asociados a la ficción de manera exclusiva.

Analizar el ámbito de la elaboración puede resultar incluso más útil para abordar un texto audiovisual porque, con Filipelli (1997: 193), partimos de considerar que el guión “no mantiene ningún nivel de autonomía respecto de la película terminada”.

“... el guión no tiene otra especificidad que los problemas específicos del cine. El guión es ya una forma de la película (lo cual, insisto, no tiene nada que ver con una supuesta autonomía del guión). [...] A menudo se escucha que el guión es peor, o mejor, que la película que se acaba de ver. [...] [Se trata de un malentendido que] tiene su origen en otro: creer que el guión tiene especificidades o problemas distintos a los de las películas.” (Filipelli, 1997: 193-194).

Un vínculo tan próximo puede ser fácilmente localizable en los guiones de cualquier film. Y también en la escaleta del noticiario de televisión, dado que en ella la progresión evolutiva del texto audiovisual altera de manera automática el guión que, en principio, nace para guiarlo. Y ello sucede, además, durante el proceso de exhibición. En la escaleta del informativo de televisión se observa de manera más evidente la férrea unidad de guión y película sugerida por Filipelli. Salvando los posibles errores técnicos, la escaleta final evidencia con precisión lo narrado en directo. O, como mínimo, esa quiere ser su intención. Esta evidencia no quiere decir que la narración propuesta dependa absolutamente del guión. Justamente al contrario, puede suceder al revés. La digitalización, que en estos primeros compases del siglo XXI ya es hegemónica en prácticamente todas las redacciones, ha proporcionado una autonomía más sólida a lo que se pretende narrar, dado

que ahora es factible alterar el guión durante el momento de exhibición. Hace sólo unos años, algo así resultaba extraordinariamente más difícil. El guión final llegaba, según Barroso García (1992: 269), “en la última etapa del proceso productivo,” una expresión cuya ambigüedad no podemos identificar con lo que se puede hacer actualmente, pero que, sólo de una manera muy forzada, podríamos llegar a asimilar con el instante de la emisión en directo. Estamos, por lo tanto, ante un tipo de relato audiovisual que presenta una notable autonomía respecto al guión pero sin llegar a la desvinculación total jamás. Como consecuencia de la digitalización, el noticiario puede distanciarse de las esclavitudes del guión hasta el punto de que actualmente es éste el que acaba siendo estrechamente dependiente del relato final. Esta particularidad nos permite afianzar la idea según la cual el estudio del guión podría servir asimismo para analizar un texto audiovisual, teniendo en cuenta que

“En ese desacuerdo entre palabra e imagen surge un hiato creativo: no es que el guión sea imperfecto, sino que el guión no es el filme. Su aparente debilidad sólo surge al comparar dos materialidades. Ciertamente, frente a la película terminada, el guión no es más que un resto fósil; en ese caso no interesa como objeto autónomo porque su valor es instrumental. Pero si resulta estéticamente necesario en el filme es porque importa rescatar la relación que establece con él una lectura. Ese particular tipo de lectura que reescribe las palabras como imágenes.” (Oubiña y Aguilar, 1997: 178).

La capacidad para modificar la narración durante la emisión apenas ha sido reseñada por la bibliografía (Bandrés et Al, 2000) (Pérez, 2003) orientada a estudiar las alteraciones experimentadas por las redacciones de informativos de las televisiones después de la llegada e implantación de la tecnología digital. Sí se ha abordado su influencia en la calidad de las noticias (Bandrés, 2011). Más habitual ha sido analizar el impacto 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 ello a pesar de que desde los primeros brotes de la digitalización no se ha dejado de observar su influencia en diferentes ámbitos del periodismo, si bien lo más habitual ha sido centrarse en la prensa *on line* (Domingo, 2003), dinámica que ha tenido como consecuencia, por cierto, una fuerte identificación entre lo digital e internet, cuando lo primero no es sólo lo segundo, sino que el concepto de digitalización es bastante más amplio. Se trata de una distinción que es preciso no perder de vista si se quiere analizar con la mayor eficacia posible el verdadero impacto de la digitalización en los medios de comunicación. Daría la impresión de que esa asociación directa, aquella que restringe lo digital a internet, podría explicar el hecho de que se haya pasado de una gran labor investigadora centrada en el producto, en un momento inicial, a descuidar este mismo ámbito para centrarse exclusivamente en los otros. Parecería que, después de haber estudiado con exhaustividad el periódico digital, es decir, uno de los productos de la digitalización, no resulte

ya útil abordar la naturaleza de todos los otros productos derivados de la tecnología digital.

Muy residualmente se ha estudiado, en definitiva, el impacto de la digitalización en los actuales discursos televisivos. Pensamos que tampoco se ha valorado en toda su dimensión su influencia en la gestación del texto audiovisual. Y eso que, como defendemos en la investigación de la que procede el presente texto, es ésa una fase decisiva para la comprensión de todo relato, tal y como subrayan los principales manuales sobre el guión.

“Un guión se escribe en varias etapas, tres por lo menos:

1. La primera define la parte narrativa: de qué idea se parte, dónde ocurre la acción, quiénes y cómo son los personajes y qué les pasa.
2. La segunda determina la acción dramática o la dramaturgia: cuáles y cuántos son los conflictos y los nudos de la trama, cuál es el elemento disparador, cómo se definen los tres actos.
3. La tercera es la que responde a las necesidades de cada película: qué tipo de ambientación, qué tipo de diálogos, qué tipo de música, qué modo de actuar y de interrelacionarse tienen los personajes.” (Selinger, 2008: 26).

La mayoría de las indagaciones sobre el guión cinematográfico (Brenes, 1987), (Carrière y Bonitzer, 1991), (Chión, 2000), (Feldman, 1990), (Field, 2002), (Oubiña y Aguilar, 1997), (Selinger, 2008) (Vale, 1996) reservan gran parte de su observación a evidenciar la influencia de la etapa primigenia, es de decir, el papel del guión en el producto final. A tenor de los resultados que arrojan estas aproximaciones, parece claro que cualquier acercamiento a un texto como el abordado en esta investigación resultaría deficiente si no prestáramos atención a lo que en los manuales sobre el guión cinematográfico describen como “la idea” y que en el ámbito académico de la comunicación de masas se ha convenido en denominar la producción periodística. Ciertamente, ha sido éste un ámbito ampliamente estudiado, tal y como muestra la bibliografía existente (Barroso, 1992), (Fishman, 1983), (Gomis, 1991), (Hills, 1987), (López, 1995), (Oliva y Sitjà, 1990), (Rodrigo Alsina; 1989), (Tuchman, 1983). Sin embargo, en esta aproximación no nos interesamos por indagar cómo condicionan las rutinas de trabajo del mundo digital la gestación de las informaciones, que era la aspiración principal de esas investigaciones, sino que el principal interés ha residido en estudiar no tanto a los productores como el fruto mismo de su producción concretado en el guión, a medida que iba siendo elaborado ante nuestra mirada. Esta perspectiva explica la ausencia de técnicas tan habituales en los estudios de cambio sociotécnico como las entrevistas en profundidad. Hemos observado que la inmensa mayoría de productores no habían ejercido antes el periodismo audiovisual analógico y, por lo tanto, su experiencia no hubiese resultado de utilidad para extraer conclusiones acerca del impacto del cambio tecnológico. Para nuestros fines

hemos preferido apoyarnos en la producción académica vinculada al objeto de estudio.

En lo que reparamos principalmente es en el estudio de las singularidades narrativas del informativo de televisión en el contexto digital. Nos preguntamos, en el fondo, si la implantación de la tecnología digital ha alterado las formas de contar audiovisualmente la actualidad. En caso de que así haya sido, también hemos querido delimitar de qué manera. Con esa intención, hemos estudiado el objeto de análisis, la escaleta, desde la teoría narrativa pero también desde la teoría del periodismo. La primera de las perspectivas nos ha facilitado una metodología, el comparatismo periodístico-literario (Chillón, 1994), y, procedente del mismo ámbito, la narratología (Todorov, 1973); de la segunda de las teorías hemos tomado una epistemología, el *newsmaking* (Tuchman, 1978).

Esta perspectiva, que consideramos lo suficientemente pluridisciplinar, nos ha conducido directamente a formular cuestiones sobre la influencia que la digitalización pueda estar teniendo en los postulados centrales de la teoría del periodismo y en los de la teoría narrativa.

Por esta razón, aunque hemos decidido aproximarnos sobre todo a la producción, nuestra mirada se detiene en aquellos aspectos que nos proporcionan datos sobre el mensaje, dado que, después de todo, es preferentemente el análisis textual lo que principalmente ha interesado a la investigación de la que procede ese artículo. Para lograrlo, efectuamos una aproximación cuantitativa. De ella, extraemos en un primer momento una relación de elementos significativos: bloques informativos, noticias, directos. A continuación, la indagación se vuelve más eminentemente cualitativa. Proponemos una interpretación del papel que desarrolla cada uno de estos elementos o de las alteraciones que muestran en el seno de la estructura narrativa analizada.

## 2. Escaletas, los vestigios del texto

El objeto estudiado en la investigación ha sido la escaleta del informativo de televisión, es decir, el guión que incluye todo lo necesario narrativamente para que las informaciones del día puedan llegar al espectador elaboradas en un relato. Y ello porque esta indagación comparte la idea de que “el informativo diario de televisión, o telediario, es un discurso narrativo.” (Gordillo, 1999: 57) Consideramos cuando menos impreciso describirla como un simple minutado, tal y como sostienen algunos autores:

“[el] minutado [...] no es otra cosa que una sucesión de contenidos o tiempos. [...] El minutado es la declaración de intenciones que el editor del informativo de televisión trata de sacar adelante. En determinados ambientes de trabajo se le llama impropriamente escaleta.” (Pérez, 2003: 82).

El autor aclara que

“<<Escaleta>> es un término tomado de la cinematografía en Italia y que, en su origen, se refería al plan de rodaje previsto para una jornada de trabajo de un estudio [...] En ella se suelen hacer constar las distintas localizaciones en las que se deberá captar imagen (indicando si se trata de interiores o exteriores, necesidad de iluminación o de otros medios extraordinarios), personas a quienes se pretende entrevistar y, en general, todos aquellos detalles sobre los que se quiera hacer mención especial en el texto y cuya imagen necesitaremos montar.” (Pérez, 2003: 82).

Como revela el final de este párrafo, las anotaciones de contenido que contenía la escaleta originalmente acercan la herramienta utilizada en el informativo de televisión a aquélla. Tal y como ha mostrado la investigación, la escaleta del noticiario acaba siendo más que una acumulación de contenidos o tiempos, un minutado. En su interior, se especifica también la forma de abordar esos contenidos, aunque, ciertamente, apenas esbozados, como consecuencia fundamentalmente de la naturaleza de la producción periodística. Efectivamente, la escaleta del informativo de televisión detalla si cada tema debe ser tratado como vídeo o VTR, colas, total o directo<sup>1</sup>. La escaleta es, en consecuencia, una herramienta bastante más sólida de lo que podría indicar la noción de minutado. Ya Bandres et Al (2000: 266), que la describen como “esquema de un informativo”, subrayan 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 esta razón, en la investigación de la que procede el presente texto, la de escaleta ha sido la denominación utilizada.

De hecho, que la citada herramienta arroje un enorme parentesco con la utilizada originalmente en el mundo cinematográfico indica también que nos encontramos ante lo que para la investigación ha resultado ser una modalidad de guión audiovisual. No nos ha parecido muy diferente la descripción que se pueda hacer de la escaleta de un informativo de televisión de la que algunos autores han proporcionado para delimitar la naturaleza del guión cinematográfico.

Para Valeria Selinger (2008: 15) el guión es “una herramienta (tanto como la cámara) que hará posible que algún día exista la película.” Y también es “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

---

<sup>1</sup> Bandrés et Al (2000):

“**VTR** (Video Tape Recorder) [...] designa, en los informativos, el vídeo cuya edición lleva incorporada imagen y texto.” 274

“**Colas**. Como fomato de información televisiva, se refiere a las imágenes con sonido ambiente que son comentadas en directo por el presentador.” 262

“**Directo**. Emisión de un espacio o de un acontecimiento en el mismo momento en que está ocurriendo.” 264.

ordenar las ideas, estableciendo una balanza de posibilidades con platillos que se inclinan hacia donde la trama pretende.” (Selinger, 2008: 21).

De parecida opinión son Carrière y Bonitzer (1991: 13) porque han definido 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 de referencia en el campo cinematográfico han recordado cómo pasó el guión de ser una herramienta enormemente estable, casi rígida, a ser un recurso notablemente frágil, emparentado por ello con la escaleta del informativo de televisión:

“Un guión debía ser, entonces, un texto preciso poco apto para los cambios o las improvisaciones. Precisión característica en la industria cinematográfica estadounidense sobre todo a partir de la década del treinta. [...] Pero más tarde la evolución técnica y conceptual de la década de los sesenta permitió, sobre todo al cine europeo, pero también al cine de América del Norte y del Sur, una mayor espontaneidad creativa. [...] Todo ello condujo a una concepción diferente del guión que, a veces, terminó limitándose a una serie de anotaciones preliminares que podían ser modificadas en el momento del rodaje.” (Feldman, 1990:18).

Para Cebrián Herreros la escaleta de un informativo de televisión es un guión, tal y como muestra en la siguiente definición:

“El guión de un telediario recibe tradicionalmente el nombre de minutado debido a que en el mismo se refleja con gran exactitud la duración exacta de cada noticia. El minutado plasma el orden de las noticias, su enunciado sucinto, las características técnicas de grabación, colas vídeo, conexiones, presencia en pantalla de locutores, la duración de cada noticia y la duración global del programa. Como todo guión cumple la función comunicativa entre todos los participantes en la elaboración del programa.” (Cebrián Herreros, 1998: 491).

### **3. Las fronteras del guión**

En este punto, podría formularse el siguiente reproche: varias de las definiciones mencionadas proceden del ámbito de la ficción y, por esa razón, podrían no resultar de utilidad para el análisis propuesto. Pero no debemos olvidar la delimitación académica entre la noción de historia –lo que se cuenta- y la de discurso –cómo se cuenta-. Se trata de una diferenciación más que constatada por la narratología (Bal, 1985) (Chatman, 1990), que, en este caso, resulta decisiva para progresar en el análisis planteado, como ha comprobado el autor en otro estudio (Ruitiña, 2011). Y como han subrayado antes numerosos teóricos, entre ellos Juan José García-Noblejas:

“¿Responden los programas noticiosos a los esquemas narrativos y dramáticos peculiares de la ficción, que son los analizados en este libro?. La respuesta, llana, todo lo abrupta que pueda sonar es: en principio, sí. Los programas noticiosos, con todas las precisiones que deban hacerse, en principio encuentran su estatuto definitivo respecto de los modos de la ficción como criterio regulador: son programas de <<no ficción>>. Hay una regla, vieja de veinticinco años, para el periodismo televisivo de calidad. En palabras del veterano de la NBC, Reuven Frank, suena así: <<Cada noticia de televisión debe estar estructurada como un mini-drama, con un problema y su desenlace, con un principio, un medio y un final>>.” (Brenes, 1987: 14).

Que el origen real de un relato no anula la posibilidad de su tratamiento guionizado lo ha demostrado el propio cine desde su nacimiento, no en vano fue la grabación y posterior exhibición de hechos reales narrados dramáticamente el primer producto del cinematógrafo. De la misma condición participa la pionera *La salida de los obreros de la fábrica Lumière*. Es posible seguir el rastro de toda una tradición de cine documental que confirma este postulado: que dramatización y realidad no están ni mucho menos enfrentadas. Los planteamientos al respecto de Griegson, el primer teórico del documental, los ha resumido Plantinga (2011)

“Considerar el film documental como un mero documento fotográfico ignora la <<formación creativa>> que constituye un elemento inevitable de todas las películas documentales, y esto ocurre en diversos registros, tales como la estructura retórica o narrativa, la edición, la dirección de fotografía, el diseño de sonido y, más polémicamente, las reconstrucciones y aún la manipulación de acontecimientos profílmicos”.

Como, efectivamente, ha escrito García-Noblejas (Brenes, 1987, 15), “sus esquemas narrativos y argumentativos, históricos y políticos -éticos, por tanto-, tenían como sistema de referencia expresivo el más rico y propio de las ficciones. La diferencia estribaba en que éstas últimas versan acerca de lo posible, mientras que el primero lo hacía acerca de lo sucedido.”

Se trata de una corriente de ideas que también comparte Simon Feldman (1990: 29-30). Este autor no deja de subrayar siempre que se relata un acontecimiento se genera una narración:

“... cuando nos enfrentamos al género documental, el aspecto <<narración>> pareciera no tener cabida puesto que, en principio, no se trata de una realización con <<argumento>>. ¿Qué se puede narrar entonces?. Y, sobre todo, ¿qué puede narrarse en un guión previo a la realización propiamente dicha?. [...] Pero si interpretamos



el término <<narración>> como <<exposición de un hecho>>, podremos convenir que un documental también expone un hecho: la fabricación de automóviles, la vida amorosa de los pingüinos, una información sanitaria, la obra de un escultor. [...] Ahora podemos llegar a uno de los nudos de la cuestión: exposición de un hecho presupone necesariamente un <<ordenamiento>> de la exposición para poder comenzarla, continuarla y terminarla.”

Una delimitación parecida del concepto de cine documental es la que formula Raúl Beceyro (Oubiña y Aguilar, 1997:43), que también subraya las dificultades derivadas de todo intento de gobernar la realidad a las que debe hacer frente todo aquel que tenga la intención de relatar.

“En el filme de ficción todo lo que se ve ha sido previamente imaginado, inventado por el cineasta, con la ayuda o no de la Historia, de escritores o de guionistas. El filme de ficción maneja materiales que sólo existen en él para él. Si se suspendiera la filmación de una película de ficción, todo quedaría igualmente suspendido. [...] El filme documental, por el contrario, cuenta hechos que han sucedido o que están sucediendo independientemente de que con ellos se haga o no una película. Sus personajes existen también fuera del filme, antes y después de él. [...] En un documental, el guión tiene ciertas características particulares, y el trabajo de su elaboración difiere del filme de ficción. [...] En primera lugar, dado el escaso (a veces nulo) control que se tiene sobre los hechos y los personajes que se van a filmar, el guión es, como nunca, una hipótesis que puede ser rebatida por la realidad. Ya no se trata, como en el guión del filme de ficción, de las dificultades técnicas para materializar las ideas que se tuvieron durante esa etapa. Se trata de la frecuente imposibilidad de materializar, aunque sea mínimamente, lo que se había previsto; no pasó lo que uno pensó que iba a pasar; no es que haya algo diferente, no hay nada”.

Los obstáculos a los que se enfrenta el cine documental para conducir los diferentes aspectos que forman parte de la diégesis también son objeto de interés por parte de otros autores. Según Feldman (1990: 35), “la diferencia entre el punto de partida y el punto de llegada de un guión argumental [es decir, de ficción] y de un guión documental [reside en que] el primero permite una aproximación *mucho más detallada* al tema, el segundo está obligado a dejar *margen mayor a lo fortuito*.” El propio Feldman recuerda incluso que (1990; 73), “un guión argumental también está sujeto a cambios durante el rodaje, la sonorización o el montaje. Pero esos cambios son mínimos y no alteran el guión, salvo en trabajos parcial o totalmente improvisados.” Con todo, precisa el mismo autor, “el guión de un documental se *termina de redactar en el momento en que se termina la película o el vídeo respectivo*.”

#### 4. La muestra obtenida, un producto etnográfico

En la investigación hemos estudiado una escaleta en concreto: la del informativo de televisión *TPA Noticias*, de Televisión del Principado de Asturias (TPA). La indagación de campo tuvo lugar en 2012, entre enero y marzo. Durante el primer mes del mencionado año, la escaleta estudiada fue la del informativo que esta televisión ofrece a las 14.00 h, de lunes a viernes. El siguiente mes, volcamos la investigación en los del fin de semana, tanto los que salieron al aire a las 14.00 h como los emitidos a las 20.30 h. Para terminar la fase de campo, en marzo la observación se concentró en el *TPA Noticias* ofrecido a las 20.30 h de lunes a viernes. Hemos optado por estudiar cada una de estas ediciones para recabar una visión más detallada de lo estudiado y, de esa manera, huir de conclusiones relacionadas menos con lo estudiado, la escaleta del informativo de televisión, que con limitaciones procedentes de la franja horaria de elaboración o de conjuntos de redactores concretos. Del mismo modo, el análisis mensual por ediciones se ha basado justamente en estos dos aspectos. Hemos procedido a recabar las evidencias agrupando aquellos informativos que ofreciesen dos características comunes: un mismo horario de emisión y un mismo equipo humano de producción. La fragmentación propuesta coincide con la establecida por la organización interna de la mayoría de las redacciones. Lo más común es que las televisiones organicen la producción de sus informativos dependiendo del horario de emisión del noticiario y les asignen equipos humanos concretos.

Para extraer los datos, hemos ido anotando hora a hora los cambios que han ido afectando a la escaleta a lo largo de toda una jornada de trabajo. De esta manera, para el caso concreto del *TPA Noticias* 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 relativo al noticiario de las 20.30 h, la extracción 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 indagación se ha fijado en lo que, siguiendo la terminología propia del ámbito del guión, podríamos considerar la escaleta *literaria*, aquella en la que se incluyen únicamente las precisiones de contenido, y no en la escaleta *técnica*, aquella en la que figuran las indicaciones para el control de realización.

Una vez extraídas las muestras, nos hemos dedicado fundamentalmente a observar el progreso experimentado por la elaboración de la escaleta a lo largo de una jornada de trabajo. En este punto, hemos incorporado lo sucedido después de la emisión, momento temporal que queda reflejado en el último de los guiones. En el momento inicial del trabajo, la escaleta es una plantilla vacía formada por una relación imprecisa de líneas a la que el periodista va dando forma. Dentro de cada una de ellas los periodistas incorporan un vídeo y un texto. Lo primero que hace el editor sobre cada una de ellas es escribir una serie palabras, que indiquen el tema que debe centrar la elaboración de la noticia. Lo más común es que no sean más de tres. A pesar de su brevedad, la naturaleza de guión que atribuimos a la escaleta no queda en ningún caso desvirtuada porque algo parecido les sucede a los guiones cinematográficos.

“... son [...] pocos los guiones ya desglosados hoy en la escritura. Se escribe generalmente por secuencias, poniendo un número a cada secuencia, y como únicas indicaciones *interior* o *exterior*, *día* o *noche* (a veces *amanecer* o *crepúsculo*) y el lugar de la acción.” (Carrière y Bonitzer, 1991: 42).

Durante la observación, es posible detectar en qué fase de evolución está el guión al reparar en el número de temas formulados en la escaleta. Podemos averiguar si la parte inicial está ya ultimada o si lo está la final. O cómo evoluciona el cuerpo del relato. La escaleta también nos proporciona evidencias sobre si la noticia está terminada o no. Por ejemplo, la cifra que aparece al principio de cada línea nos muestra el lugar reservado a determinada información en el guión y, en consecuencia, nos ayuda a observar si va cambiando de lugar, o, dicho de una manera más periodística, si va perdiendo o ganando prioridad con el paso de las horas. A este tipo de aproximación también ayuda el hecho de que la escaleta proporcione información sobre el formato en el que se prevé elaborar la noticia, sobre la relevancia formal que el editor otorga a cada tema. Los formatos televisivos que permite detectar este tipo de investigación son los sumarios, los cebos, los VTR, las colas más total y el directo.

La condición móvil, incluso prescindible, que caracteriza a estos fragmentos de la narración tiene relación directa con la destacada autonomía de la que se benefician en el interior del flujo televisivo, tal y como ha destacado González Requena:

“Existe cierto tipo de programas, como los informativos diarios y los magazines, cuyos límites –esos mismos límites que debieran definir su entidad autónoma –son netamente indeterminables y que, sin embargo, se hallan compuestos por subunidades internas – <<noticias>>, <<entrevistas>>, <<números musicales>>, etc- dotadas de una autonomía mucho más fuerte.” (González Requena, 1988: 32).

Como ya hemos recordado en otra investigación (Ruitiña, 2011), uno de los principales rasgos que distancia el discurso de un informativo de televisión de otro texto es el recurso a una estrategia de ordenación de los elementos vinculada a la silepsis narrativa, aquella que emerge cuando “en el caso de que entre la historia y el discurso no medie una relación cronológica” (García Jiménez, 1993: 178). La inclusión o exclusión de una historia no responde necesariamente a esquemas basados en la 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).

Esta naturaleza claramente fragmentaria tiene todo que ver con la naturaleza periodística de este tipo de texto, tal y como ha hecho notar Inmaculada Gordillo, que incluso eleva este rasgo a la condición de esencial para categorizar este tipo de textos: “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, 1999a: 53).

Y uno de los recursos que precisamente permite su naturaleza fragmentaria es la reiteración:

“Los telediarios presentan una estructura bastante reiterativa, bien para alcanzar a audiencias que se van incorporando durante la exposición, o bien para reforzar la retención de los contenidos más importantes. Esto es lo que justifica la presencia de los sumarios del comienzo, los titulares intermedios, el resumen de cierre, las entradillas del presentador general para contextualizar y avanzar algunos datos que desarrollará el reportero y la duplicación informativa mediante rótulos escritos.” (Cebrián Herreros, 1998: 481).

Todo ello perfectamente ordenado según un criterio jerárquico:

“El telediario establece una ordenación jerárquica. Es la ordenación la que da una valoración a los bloques y a las noticias. No hay un orden fijo. Las noticias que más sobresalen del día se adelantan y tienen un desarrollo completo al principio incluso fuera de su correspondiente bloque.” (Cebrián Herreros, 1998: 482).

La metodología etnográfica resulta tremendamente útil a la hora de analizar un texto tan fragmentado. Permite observar cómo van encajando todas sus piezas.

## **5. Una metodología para unos objetivos**

Como en esta investigación nos hemos preguntado 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, la única manera de observar el proceso de transformación era comparando el producto resultante con su formulación inicial. Y ello sólo lo podemos hacer mediante técnicas etnográficas.

Este tipo de aproximación también ha resultado eficaz a la hora de contrastar, además de esta hipótesis principal, otra más general en la que hemos enmarcado la anterior y en la que nos hemos interrogamos acerca del papel de la tecnología tanto en la gestación del texto como en su plasmación final.

Pero la investigación también ha querido indagar en el nivel de control que mantiene el autor, en este caso el periodista, sobre el contenido del que es responsable en el contexto digital. Y, una vez más, cualquier conclusión sobre

este aspecto ha de servirse al menos de metodologías etnográficas como la planteada en esta investigación.

Porque, tal y como hemos apuntado al inicio de este texto, una de las singularidades que en mayor medida relacionan el tipo de documento estudiado con el cine documental -aquella según la cual, en éste, no se puede dar por acabado el guión hasta que la película no está lista para exhibirse-, acaba siendo llevada al límite por el tipo de guión objeto de este estudio. Lo más común es que la escaleta del informativo de televisión no esté terminada hasta que no concluya el proceso de exhibición. Anteriormente, su eficacia anidaba en que, precisamente, debía ser alterado hasta minutos antes del inicio de la emisión.

“Mientras se elabora una edición cualquiera de telediario – lo que viene a coincidir con la jornada laboral de los profesionales que trabajan en ella-, lo habitual es que el minutado sufra muchas modificaciones, lo que es bueno: un informativo que se diseña con cinco o seis horas de anticipación y que se emite tal cual fue pensado indica que está muerto ...” (Pérez, 2003: 83).

Pero la implantación de la tecnología digital operada desde finales del pasado siglo ha facilitado que esas modificaciones puedan acometerse también en directo, en el instante mismo de la recepción. Y ello es perfectamente observable a pesar de que la descripción tipo de la llamada *redacción digital integrada* se haya centrado casi de manera monográfica en el estudio y descripción de la fase de producción:

“Desde el ordenador personal es posible editar la imagen y el sonido de forma no lineal, redactar un texto ajustado a un tiempo, acceder a fuentes o archivos multimedia, grabar in situ una locución y enviar el texto al teleprompter. Se configura así el listado de las noticias, organizado de acuerdo con la escaleta del informativo, prevista para la emisión.” (García Avilés, 2007: 70).

Pero ahora, además, el encargado de alterar la escaleta durante la emisión, el periodista que ejerce como editor, puede hacerlo incluso segundos antes de que el espectador acceda al contenido. Lo más habitual es que, como nos revela la cita anterior, cuando se describe la tarea del periodista de la televisión digital se tiende a centrar la descripción en el redactor, pero la labor del editor, del responsable de elaborar el relato del informativo de televisión, también participa de una naturaleza similar. Es por esta razón que descripciones más generales de la labor del informador audiovisual en el mundo digital nos son de utilidad para mostrar las potencialidades que, sobre todo en el ámbito del control del relato, ha contribuido a levantar la nueva tecnología digital:

“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, sin dependencia de un técnico que le auxilie en la producción, por lo que se elimina una posible fuente intermedia con capacidad para provocar distorsión técnica en el sistema de producción informativo.” (Fandiño, 2002: 3).

Todo esto ayuda a alimentar el llamado efecto de directo, que es a lo que aspira el informativo de televisión. Cuanto más cercano esté el momento en que acontece el hecho del momento en que es narrado al telespectador más eficaz resulta el noticiario. Hasta hace poco, para conseguirlo, había dos posibilidades. Una la facilita la presencia del presentador:

“... el locutor está ahí, de manera insistente, en el telediario, no –al menos en el modelo europeo- para personalizarlo, sino para permitir la puesta en escena del contexto comunicativo como expansión del presente de la enunciación. Por ello es él quien acredita –quien puede acreditar- el carácter <<directo>> -simultáneo- de alguno de los segmentos del telediario: desde su posición, que es la del presente bien atestiguado, puede anunciar –reconocer y, en cierto sentido, otorgar- el carácter de presente al segmento que sigue.” (González Requena, 1989: 48).

Y la otra es el recurso a las conexiones en directo con redactores localizados en lugares concretos:

“La simulación de la simultaneidad (de tiempos), directo, refuerza en el espectador la conexión con la realidad de forma que cualquier discurso por el hecho de ser percibido como simultáneo (no ha de serlo necesariamente, sólo parecerlo) se torna más verosímil, más real y por consiguiente más creíble. (Barroso García, 1992: 395-396).

Es posible detectar, por lo tanto, singularidades en la elaboración de la progresión dramática de este tipo de discurso audiovisual –la del directo es una de ellas- que únicamente pueden ser descritas si se observa el papel de los aspectos tecnológicos, si se repara en el uso que, en las redacciones, se hace de ellos. Por eso la metodología empleada para recabar los datos que han servido de base a la investigación de la que es deudora el presente artículo, la observación participante, pueda resultar altamente eficaz en el momento de proceder a un análisis del informativo de televisión, desde una perspectiva narrativa.

## 6. Participación y Autoobservación. Una propuesta metodológica

En la mencionada investigación, hemos optado, pues, por un método de análisis de carácter cualitativo de raíz etnográfica: la observación participante (OP). Mediante esta herramienta, hemos podido registrar las diferentes fases presentes en la gestación de una escaleta de noticiario, pero también localizar el momento de las alteraciones que la han ido afectando. Debemos, por otra parte, precisar que no ha sido nuestra intención analizar las decisiones o entender los motivos que han estado detrás de alguna de esas decisiones de un determinado grupo social, en este caso de los redactores, pero sí mostrar el papel jugado por esas decisiones en la progresión horaria de este tipo de guión audiovisual a lo largo de una jornada de trabajo. Es por ello que nos ha proporcionado interesantes datos “la implicación del investigador en la situación social estudiada y su interacción con los actores sociales” (Corbetta, 2003: 326)<sup>2</sup>.

Hemos procedido, por lo tanto, a una observación endógena del tipo de la autoobservación (AO):

“La autoobservación constituye un procedimiento de aprendizaje /conocimiento inverso del realizado en la observación participante; en lugar de aprender a ser un nativo de una cultura extraña (en lugar de ser un observador externo que pretende un estado de observador participante), el nativo aprende a ser un observador de su propia cultura ...” (Gutiérrez y Delgado, 1994: 162-163).

Pero debemos precisar que la OP y la AO no se contradicen necesariamente. Antes al contrario, estamos 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.” Es decir que en el momento en que un científico social actúa en el seno de su propia cultura se sirve indefectiblemente de su propia experiencia personal. En estas circunstancias, la observación participante funciona tanto a la hora de recabar los datos como, puede que de forma más notoria, cuando llega la interpretación. De esta manera, en indagaciones así, los límites entre la aproximación cuantitativa y la cualitativa se nos muestran más borrosos.

Con todo, a pesar de que en este caso el investigador se haya mantenido en el interior de una redacción de informativos, o dicho de otra manera, en el hábitat natural del objeto observado, hemos finalmente procedido a analizar la evolución de la escaleta desde fuera. Para afianzar esta perspectiva, hemos optado por una observación encubierta, al entender que mostrar públicamente la condición investigadora podría haber inducido alteraciones en el objeto de la observación. La vinculación profesional del autor de esta investigación y de este artículo al hábitat donde se ha producido la observación -aunque no directamente al objeto estudiado, que en ningún caso ha podido alterar- le ha permitido esconder su condición de investigador

---

<sup>2</sup> El investigador ha sido miembro de esa redacción desde los inicios del canal, en 2006.

social. La bibliografía sobre esta tipología de prácticas de investigación social sólo aconseja evidenciar 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 el resto de casos, ocultar la condición investigadora puede resultar más útil a la hora de culminar los objetivos del análisis.

Desde un ámbito estrictamente teórico, la investigación de la que procede el presente texto está en deuda con las observaciones de Blumer (1939). En lugar de prevenirse frente a ellas, la mirada del observador se ha servido tanto de la experiencia profesional del autor de la investigación como de su trayectoria académica. Por eso la recolección de los datos ha tenido más en cuenta un determinado tipo de fenómenos que otros. En todo caso, se ha mantenido siempre al servicio de los objetivos de la indagación.

El registro de la observación se ha detenido, por una parte, en la pura descripción de los hechos y, por otra, en la interpretación de los acontecimientos. En el primero de los casos, el material empírico logrado se ha referido exclusivamente a la progresión observada en la escaleta; en el segundo de ellos, se han registrado las decisiones editoriales que podrían explicar esos cambios. Hemos observado, pues, la evolución de la escaleta en tiempo real durante varias jornadas diarias de trabajo y hemos ido apuntando las alteraciones experimentadas por el guión hora a hora. Al mismo tiempo, hemos ido anotando si cada una de las modificaciones detectadas tenía que ver con problemas técnicos, decisiones editoriales o de otra naturaleza. Difícilmente otra metodología que no fuese la etnográfica proporcionaría datos como estos. De ahí, el enorme potencial que le atribuimos a la hora de analizar textos audiovisuales.

## 7. Bibliografía

Agirreazaldegí Berriozabal, T. (2011) “La gestión de materiales audiovisuales de programas informativos en las cadenas de televisión generalista.” en BID. Textos universitarios de biblioteconomía y documentación. Nº 26. Junio. Facultat de Biblioteconomía y Documentació de la Universitat de Barcelona.

Bal, M. (1985) *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.

Bandrés, E; García Avilés, J.A.; Pérez, G; y Pérez, J. (2000): *El periodismo en la televisión digital*. Barcelona: Paidós.

Bandrés, E (2011). *De la redacción analógica a la redacción digital en Antena 3*. Saarbrücken, Alemania: Editorial Académica Española-Lambert Academic Publishing.

Barroso García, J. (1992) *Proceso de la información de actualidad en televisión*. Madrid: IORTV.

Brenes, C.S. (1987) *Fundamentos del guión audiovisual*. Pamplona: EUNSA. Pamplona.



## Actas – IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – IV CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2012

---

Blumer, H (1939): “An Apraisal of Thomas and Znaniecki’s <<The Polish Peasant in Europe and America>>”, *Social Science Research Council*, n 44. Nueva York.

Carrière, J. C. y BONITZER, P. (1991). *Práctica del guión cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

Cebrián Herreros, M. (1998). *Información televisiva. Mediaciones, contenidos, expresión y programación*. Madrid: Editorial Síntesis.

Chatman, S. (1990) *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.

Chillón, Albert. (1994). “L’estudi de les relacions entre periodisme i literatura per mitjà del comparatisme periodístico-literari.” *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.

Corbetta, P. (2003): *Metodología y técnicas de investigación social*. Madrid: McGraw-Hill.

Domingo, D. (2004). “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.

Fandiño, X. (2002). “El profesional de la información y la televisión pública en la era digital.” En: [http://www.axenciaaudiovisualgalega.org/public/index.php?seccion=oficinapromocion/ficha\\_investigacion.php&id\\_investigacion=74](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: Editorial Gedisa.

Field, S. (2002) *El manual del guionista. Ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión paso a paso*. Madrid: Plot Ediciones.

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, pp.193-194.

Fishman, M. (1983): *La fabricación de la noticia*. Buenos Aires: Tres tiempos.

García Avilés, J. A. (2007). “Nuevas tecnologías en el periodismo audiovisual”. en: *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas de Elche*. Vol 1. Nº 2. Marzo. pps. 59-75-

García Avilés, J.A.; Masip Masip, P; y Micó Sanz, J.L. (2007) “La redefinición del perfil y funciones del documentalista en las redacciones digitales de medios españoles.” IX Jornadas de Gestión de la Información, Madrid ,22-23 Noviembre. SEDIC. pp.105-119

García Jiménez, J. (1993). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra, Madrid.

## Actas – IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – IV CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2012

---

- Gómez Tarín, F.J. (2010). *El análisis de textos audiovisuales. Significación y Sentido*. Santander: Shangri-la Ediciones.
- Gomis, L. (1991): *Teoría del periodismo. Cómo se forma el presente*. Barcelona: Paidós.
- González Requena, J. (1988). *El discurso televisivo: espectáculo de la modernidad*. Madrid: Cátedra.
- González Requena, J. (1989). *El espectáculo informativo*. Madrid: Akal Comunicación.
- Gordillo, I. (1999). *Narrativa y televisión*. Sevilla: Editorial MAD.
- Gutiérrez, J. y Delgado, J.M. (1994): "Teoría de la observación", en J.M. Delgado & J. Gutiérrez (coords.): *Métodos y técnicas cualitativas de investigación social*, Madrid: Síntesis, pp 141-173.
- Hills, George. (1987): *Los informativos en radiotelevisión*. Madrid: IORTV.
- López, (1995): *Cómo se fabrican las noticias*. Barcelona: Paidós.
- Meana Alonso, S; Muñoz de la Peña Costero, P; Sáez Carreras, S. (2010) "El gestor de archivo, nuevo perfil profesional en la redacción única de TVE." 12 Jornades Catalanes d'Informació y Documentació. Barcelona. 19 y 20 de mayo de 2010.
- Oliva, Ll; y Sitjà, X. (1990): *Las noticias en televisión*. Barcelona: IORTV.
- Oubiña, D. y Aguilar, G. "La alquimia de las imágenes". (1997) en Oubiña, D. y Aguilar, G. (Comp.). *El guión cinematográfico*. Buenos Aires: Editorial Paidós. Buenos Aires. pps. 173-186
- Plantinga, Carl R. (2011): "Documental" en Cine documental 3. <http://www.revista.cinedocumental.com.ar/3/traduccion.html>. Consultado el 15-05-12.
- Pérez, Gabriel. (2003) *Curso básico de periodismo audiovisual*. Pamplona: EUNSA.
- Rutiña, Cristóbal. (2011) *La narrativa audiovisual al servicio de la realidad. El informativo diario de televisión*. Saarbrücken, Alemania: Editorial Académica Española-Lambert Academic Publicist.
- Selinger, V. (2008). *Escribir un guión de cine o televisión*. Barcelona: Editorial El Andén.
- Tapia, A; López, N; Medina, E y Gómez, P. (2006). "La memoria del periodismo." *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*. 33, Barcelona, pp 119-133.
- Todorov, T. (1973) *Gramática del decamerón*. Madrid: Taller de Ediciones Josefina Betancor.
- Tuchman, G. (1983) *La producción de la noticia: estudio sobre la construcción de la realidad*. México: Gustavo Gili.

Actas – IV Congreso Internacional Latina de Comunicación  
Social – IV CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2012

---

Vale, E. (1996). Técnicas del guión para cine y televisión. Barcelona: Editorial Gedisa.