

**Consecuencias de la adaptación de la televisión al escenario digital.
La nueva frontera de la inmediatez informativa.**

**Consequences of the television adaptation of the digital landscape.
The new frontier of information immediacy.**

Dr. Cristóbal Ruitiña Testa
Universidad Camilo José Cela (Madrid)

Resumen:

La comunicación propuesta muestra los resultados de una investigación sobre el informativo de televisión en la era digital. En concreto, proporciona 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. La tecnología digital no sólo ha propiciado la aparición de nuevas formas de comunicación inmediata, como las que ensayan los periódicos digitales o las que han facilitado las diferentes redes sociales, sino que ha proporcionado más inmediatez a los medios tradicionales, entre ellos la televisión. 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. Esta particularidad no sólo se detecta en las retransmisiones de acontecimientos en directo, sino que también se aprecia 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 recurrir a la figura del presentador, que se veía obligado a interrumpir el relato audiovisual abruptamente para trasladar a los espectadores el nuevo dato con una técnica puramente radiofónica: su voz. La digitalización ha reducido considerablemente la necesidad de este tipo de prácticas. Ahora es posible continuar la elaboración audiovisual del informativo aunque ya esté llegando al receptor. Como confirma la investigación de la que procede el presente texto, en la

sociedad digital la construcción del relato audiovisual de la actualidad no termina hasta que no concluye su consumo. Este texto presenta algunas de las conclusiones obtenidas mediante una reciente investigación sobre la escaleta del informativo de televisión en la era digital. En general, y a través de un estudio de caso, evidencia las posibilidades de construcción del relato audiovisual en directo introducidas por la tecnología más reciente y, en particular, la nueva centralidad del periodista responsable del noticiero: el editor.

Palabras clave: Televisión, información, digital, audiovisual, guión, directo

Abstract:

The proposed paper shows the results of an investigation on the television news in the digital age. Specifically, it provides evidence of changes in the ways of approaching today as a result of new construction of the narrative possibilities of live. Digital technology has not only given rise to new forms of instant communication, such as online newspapers that test or who have provided various social networks, it has provided more immediacy to traditional media, including television. Certainly, the audiovisual already had simultaneous possibilities of narrative own live broadcast. But in this area, as in many others, drank directly from the experiences of the radio. Now, the new digital technology allows you to go further. His immediate narrative possibilities are no longer limited to the orality of a speaker who is counting everything. In recent years, increased its ability to tell audiovisually what happens, as it happens. This feature not only detected in the broadcasts of live events, but also historically seen in more rigid formats and, after all, less immediate and glued to the news. Until recently, to include the latest information on them it was imperative to use the figure of the host, who was forced to abruptly discontinue audiovisual story to transport spectators the new data with a purely technical radio: his voice. Digitization has significantly reduced the need for such practices. Now you can continue the development of audiovisual information even if it is coming to the receiver. As confirmed by research from which this text, digital society in the construction of today's audiovisual story does not end until it concludes its consumption. This paper presents some of the conclusions drawn by recent research on the rundown of television news in

the digital age. In general, and through a case study, demonstrate the possibilities of building the live audiovisual story introduced by the new technology and, in particular, the new centrality of the journalist in charge of news: the publisher.

Key Words: Television, information, digital, audiovisual, script, direct

1. Introducción

El presente texto muestra parte de los resultados obtenidos en una investigación más amplia sobre la escaleta del informativo de televisión en la era digital. La indagación global de la que procede aspiraba a detectar los posibles impactos de la digitalización sobre la construcción del relato audiovisual de actualidad por antonomasia: el informativo de televisión. La investigación de campo, planteada como observación participante, 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. Para obtener los datos, el investigador fue anotando hora a hora los cambios experimentados por la escaleta a lo largo de toda una jornada de trabajo.

2. El objeto de estudio: Un guión es un guión

Consideramos que la escaleta de un informativo de televisión es un guión, a pesar de que algunos autores le siguen llamando *minutado*, denominación que, efectivamente, sugiere que esta herramienta de trabajo “no es otra cosa que una sucesión de contenidos o tiempos.” (Pérez, 2003: 82). Pero, del mismo modo que los principales teóricos del guión cinematográfico, pensamos que su naturaleza no depende del número de instrucciones que contenga.

“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).

Podría objetarse, con razón, que, las de los teóricos del guión cinematográfico, son definiciones extraídas del ámbito de la ficción y que, por ello, podrían no encajar en el tipo de objeto de estudio analizado. Sin embargo, debemos recordar en este punto que la distinción entre historia –lo que se cuenta- y discurso –cómo se cuenta-, aunque con algunas confusiones terminológicas, más que constatada por la narratología (Bal, 1985) (Chatman, 1990), resulta capital para hacer avanzar el análisis por la senda propuesta, tal y como ha comprobado el autor en otro estudio (Ruitiña, 2011). Y como han constatado antes numerosos teóricos, por ejemplo, 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)

Si acaso, lo realmente difícil de analizar es lo artístico, tal y como lamenta González Requena un tanto exageradamente:

“De los textos artísticos podemos decir que no sabemos qué hacer con ellos, pues no sabemos para lo que sirven.

Contienen, sin duda, información, pero la información, en nuestra experiencia del texto artístico, no nos sirve más que de manera colateral. Ni siquiera su significación: pues sabemos que, cuando reducimos un texto artístico a su significación, a un conjunto de significados desgajados, independizados de su espacio textual, estos resultan siempre decepcionantes: hemos perdido, por el camino, eso que, en el texto, nos reclamaba, nos interesaba.

He aquí la paradoja que viene sufriendo el análisis fílmico como, por lo demás el análisis de cualesquiera otros textos artísticos ...” (, 1995: 14-15)

De hecho, que la naturaleza real de un relato no impide su tratamiento narrativo, dramático y, por lo tanto, su guionización, lo ha demostrado el propio cine desde sus albores. ¿O acaso no fue la grabación y posterior exhibición de hechos reales narrados dramáticamente el primer producto del cinematógrafo? ¿O qué otra cosa fue la pionera *Salida de los obreros de la fábrica Lumière*? Existe toda una tradición de cine documental que demuestra que dramatización y realidad no están para nada reñidas, que todo tratamiento del, como diría Griegson, material natural implica alguna forma de creatividad. Los postulados al respecto del primer teórico del documental los ha resumido con gran precisión Plantinga:

“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.”(2011)

Porque, como ha escrito García-Noblejas, “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” (Brenes, 1987, 15).

Es lo que viene a decir también Simón Feldman: siempre que se cuenta un hecho existe 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.”(1990: 29-30)

Una definición similar del cine documental es la que proporciona Raúl Beceyro que, además, destaca la dificultad para gobernar la realidad que aspira a 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.” (, 1997:43)

Precisamente, esta dificultad del cine documental para manipular los elementos que habitan en el interior de la diégesis también la destacan otros autores. Según Feldman, “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 *margin mayor a lo fortuito*” (1990: 35). De hecho, siguiendo también a Feldman “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” (1990; 73). Sin embargo, matiza 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.” Como veremos, en el tipo de guión analizado esto sucede bastante más tarde, cuando concluye la emisión.

3. Bases teórico-metodológicas

Lo que nos interesa es explicar el papel del periodista en el nivel macro del informativo de televisión en la era digital. O, dicho de otra forma, nos preguntamos si la digitalización ha limitado o incrementado sus centralidad en el momento de narrar la actualidad. Y, si lo ha hecho, en qué medida. Para ello, hemos procedido a observar el objeto de estudio, la escaleta, desde la teoría del periodismo, pero también desde la teoría narrativa. Ambas nos proporcionan una epistemología, en el caso de la primera el *newsmaking* (Tuchman, 1978); pero sólo la segunda nos proporciona además una metodología, el comparatismo periodístico-literario (Chillón, 1994), y, dentro de ella, la narratología (Todorov, 1973).

En la investigación de la que procede este artículo, el enfoque pluridisciplinar escogido nos ha llevado precisamente a interrogarnos también acerca del impacto que la digitalización pueda estar teniendo sobre la teoría del periodismo y sobre la teoría narrativa. Y, para este fin, es cierto que procedemos a una aproximación cuantitativa – a partir de una recogida de las muestras eminentemente cualitativa, la que proporciona la metodología etnográfica de la observación participante- en la que lo que obtenemos en primer lugar es una relación de elementos significativos (un determinado número de bloques informativos, un determinado número de noticias, un determinado número de directos), pero como lo que hacemos después es proponer una interpretación del papel que desempeña cada uno de estos elementos o de las transformaciones que experimentan en el interior de la estructura narrativa analizada a lo que finalmente procedemos es a un análisis cualitativo.

Ha sido desde el inicio de la investigación cuando el autor ha comenzado a observar el objeto de estudio desde un enfoque comparatista, porque estamos de acuerdo con Oubiña y Aguilar 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” (1997: 176). 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. Pero, además, en

una fase posterior, ha servido para confrontar los datos obtenidos con las manifestaciones canónicas de los otros tipos de guión audiovisual, mayoritariamente los propios de los textos de ficción, pero también los procedentes del ámbito documental. La intención ha sido detectar las singularidades del tipo de guión analizado en la presente investigación y proponer una descripción acerca de su naturaleza.

El comparatismo periodístico-literario, como método de análisis, ha impregnado pues la investigación desde la misma fase de definición del objeto de estudio. 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.” (Chillón, 1994: 128).

Por esta razón nos parecen tan útiles las aportaciones de aquella parte de la teoría literaria más centrada en la narratología. Y para justificarlo nos resulta francamente irresistible no emplear argumentos similares a los que utilizó Todorov para explicar por qué había escogido el *Decamerón* a la hora de sentar las bases de aquella propuesta de aproximación al hecho narrativo que directamente denominó “ciencia del relato”.

“En primer lugar es necesario que, en el texto literario elegido, la acción y la intriga tengan un papel dominante. Los cuentos de Bocaccio, que obedecen a una causalidad de acontecimientos, son mucho más apropiados para el estudio de este tipo de relato que una obra de causalidad psicológica, como ciertos cuentos de Maupassant, por ejemplo.

Al mismo tiempo estos cuentos presentan intrigas relativamente simples: la mayoría de ellos están trazados en unas pocas páginas; los personajes no son más que tres o cuatro; la intriga no tiene más que un pequeño número de <<eslabones>>. Nos encontramos en las fuentes mismas de la narración. Una novela larga, cuando obedece al mismo tipo de estructura, presenta, por la complejidad inherente a su género, dificultades infinitamente mayores. [...].

El gran número de historias (más de cien en total) contenidas en el *Decamerón* presenta también considerables ventajas. La recurrencia de relaciones es necesaria para que se pueda identificar la estructura, aunque se trate de una sola novela.” (, 1973: 22-23).

Del mismo modo que a la investigación de la que procede el presente texto, al autor tampoco le importó la relación de los materiales estudiados con la realidad. Rechazó, en su caso, que su supuesta ausencia de originalidad pudiese desvirtuar el análisis que se proponía:

“Ninguna historia es ni puede ser una invención absolutamente original. Todo relato remite a un relato precedente: el relato es siempre un eco de relatos. La originalidad de un texto literario no puede consistir en la ausencia de referencias a otros textos anteriores. El mismo Boccaccio indica el camino al seguir en la conclusión del libro: no ha INVENTADO estas historias –dice-, sino que las ha ESCRITO. Es en la escritura donde se crea la unidad.” (Todorov, 1973: 24)

Pensamos, además, 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, al intentar, precisamente, poner las bases de una teoría de los géneros televisivos que permita categorizar a todos los otros:

“... el género informativo clásico, es el formato que mejor ha aguantado los envites de la hibridación; de hecho, aunque actualmente se flexibiliza el busto parlante, que ya no

siempre aparece sentado en plató, que interactúa con el espectador y con sus compañeros, etc., seguimos pudiendo identificar estos programas a través de rasgos propios: estética del escenario, ausencia de público, horarios del programa, unidad noticia, etc.” (, 2011: 78)

4. La construcción del relato en directo

Existen diferencias entre ediciones de informativos. Esta característica ya la había destacado la investigación académica centrada en la época analógica y la presente indagación no ha hecho sino constatarlo. 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. Lo que sí ha permitido comprobar la investigación de la que procede esta comunicación es que la digitalización ha agudizado este tipo de prácticas, haciendo coincidir en gran parte el momento de la elaboración con el momento de la emisión. En la época analógica, el primero estaba liderado por el editor y el segundo, por el realizador. En el momento, actual, el campo de actuación de la primera de las figuras periodísticas se ha ampliado notablemente, porque, como ha podido constatar la presente investigación, su centralidad no se detiene nunca, ni siquiera durante la emisión.

Así, en uno de los informativos analizados, a las 20.00 h, es decir, a media hora de iniciarse la emisión, la imagen del día aún no ha sido planteada. Sin embargo, ya están tres sumarios concluidos. Aquellos que adoptan el formato de total:

Tabla I. Fuente: TPA Noticias 26-01-2012. Jueves. 20.30 h.

Posición	Título	Duración estimada	Duración final	Diferencia
4	TOTAL MONTORO	00:00:15	00:00:17	+0:00:02

Tabla II. Fuente: TPA Noticias 26-01-2012. Jueves. 20.30 h.

Posición	Título	Duración estimada	Duración final	Diferencia

6	TOTAL FLORENTINO GOÑI	00:00:15	00:00:32	+0:00:17
---	--------------------------	----------	----------	----------

Tabla III. Fuente: TPA Noticias 26-01-2012. Jueves. 20.30 h.

Posición	Título	Duración estimada	Duración final	Diferencia
9	TOTAL RAJOY CAMPS	00:00:15	00:00:03	-0:00:11

El resto de la apertura sigue sin estar terminada: cebos y sumarios de deportes. Tampoco están escritos los textos. Se puede apreciar en que la última de las cifras es cero.

Tabla IV. Fuente: TPA Noticias 26-01-2012. Jueves. 20.30 h.

Posición	Título	Duración estimada	Duración final	Diferencia
11	SUMARIO DEUDA HOSPITALES	00:00:25	00:00:00	+0:00:00

Tabla V. Fuente: TPA Noticias 26-01-2012. Jueves. 20.30 h.

Posición	Título	Duración estimada	Duración final	Diferencia
13	SUMARIO PRESO ETA	00:00:25	00:00:00	+0:00:00

Esta circunstancia, absolutamente generalizada en los informativos analizados, evidencia el impacto que la tecnología digital está teniendo sobre la elaboración del guión audiovisual informativo. Anteriormente, la tendencia no era ni mucho menos la de mantener sin plantear la apertura a sólo media hora del inicio de la emisión:

“La forma y duración de cada elemento que compone el informativo están previamente estipuladas al máximo: la práctica totalidad de los noticiarios de televisión comienzan con un saludo que, a veces, incluye un avance de la noticia más destacada del día, al que siguen cuatro o cinco titulares. Este formato exige preparar con antelación las imágenes de cada titular para más tarde, ya en directo, introducir el teleprinter con los rótulos y los posibles efectos digitales para pasar de un tema a otro. Por razones técnico-

organizativas, a menudo, esta operación debe ser realizada hora y media o dos horas antes del inicio del informativo.” (Martín Sabarís, 2002:2).

4.1. Supresión e incorporación.

El guión audiovisual analizado experimenta diferentes tipos de modificación durante la emisión en directo. Algunas de ellas tienen que ver con prácticas de supresión o incorporación de elementos. Por ejemplo, en la escaleta final de uno de los informativos, la que corresponde a las 21.00 h, cuando ya se ha producido la emisión, la primera novedad que encontramos respecto a lo previsto una hora antes es la inclusión de un total que llegó a última hora, una declaración no prevista del presidente del Gobierno:

Tabla VI. Fuente: TPA Noticias 25-01-2012. Miércoles. 20.30 h.

Posición	Título	Duración estimada	Duración final	Diferencia
37	TOTAL rajoy cgpj	00:00:30	00:00:29	-0:00:01

Las informaciones más habitualmente añadidas durante la emisión adoptan el formato de total porque su brevedad facilita su elaboración. Esta alteración no prevista se produce bastante avanzado el informativo, lo que confirma que al menos la primera parte del relato se desarrolló durante su exhibición tal y como había sido prevista media hora antes. La modificación más llamativa se produce en el segundo bloque informativo. De esta parte, se han caído los dos VTR que habían sido recolocados en el relato a las 19.00 h y que a las 20.00 h aún permanecían en la escaleta:

Tabla VII. Fuente: TPA Noticias 25-01-2012. Miércoles. 20.30:00 h.

Posición	Título	Duración estimada	Duración final	Diferencia
45	VTR RECUERDO SHEYLA	00:01:00	00:01:00	+0:00:00

Tabla VIII. Fuente: TPA Noticias 25-01-2012. Miércoles. 20.30:00 h.

Posición	Título	Duración	Duración final	Diferencia
----------	--------	----------	----------------	------------

		estimada		
37	VTR ACCESOS DE LA POLA	00:01:00	00:01:00	+0:00:00

En el primero de los casos, fue emitida más tarde, en el bloque final, circunstancia que demuestra que si no ocupó el lugar que le correspondía en el relato fue porque no estaba terminada en ese momento. En el segundo caso sí estaba terminada a las 20.00 h y a esa hora aún figuraba en el interior del relato. Su retirada a última hora demuestra la nula prioridad de la que disfrutaba. Asimismo, de esta parte del informativo también desaparecieron durante la emisión otras dos noticias que sí estaban concluidas:

Tabla IX. Fuente: TPA Noticias 25-01-2012. Miércoles. 20.30 h.

Posición	Título	Duración estimada	Duración final	Diferencia
60	FMI PETROLEO	00:00:25	00:00:23	-0:00:01

Tabla X. Fuente: TPA Noticias 26-01-2012. Jueves. 20.30 h.

Posición	Título	Duración estimada	Duración final	Diferencia
61	COLAS PLAZA TAHRIR	00:00:25	00:00:23	-0:00:01

Esta dinámica, la de retirar unos nudos y no otros, confirma que la lógica narrativa de este tipo de relato tiene más que ver, no tanto con la relación entre sus elementos, como con la relación entre éstos y la actualidad. Este último criterio es el que explica que finalmente sean eliminados nudos que habían sido incorporados al guión tempranamente, a pesar de que ya tempranamente estén asimismo terminados, y, sin embargo, la tardanza en culminar algunos no los excluya del relato sino que, justamente al contrario, terminen modificando la naturaleza inicial del guión.

El papel de la actualidad en la información televisiva ya lo subrayó en su momento Cebrían Herreros:

“La actualidad instantánea para la televisión es el presente que congrega los cuatro tiempos de toda narración: tiempo del hecho, tiempo de la elaboración, tiempo de la

difusión y tiempo de la recepción. Es lo que acontece en el instante de transmitirse al receptor. La televisión responde a la exigencia de la actualidad con las retransmisiones en directo de los hechos.” (, 1998: 168)

Y, con la digitalización, habría que añadir con *la elaboración de los hechos en directo*. Porque la digitalización ha propiciado un nuevo tipo de relato: aquel que se construye mientras se narra. Y en este nuevo escenario el papel del editor es clave.

De hecho, la parte final de este informativo en particular fue ofrecida tal y como estaba prevista a las 20.00 h. La única incorporación fue la inclusión de un nudo previsto unos minutos antes, el VTR RECUERDO SHEYLA, ya mencionado. El estado final de la escaleta refleja una circunstancia que suele ser común a la mayor parte de los noticiarios analizados: los sumarios de cierre fueron planteados y elaborados durante la emisión, a pesar de que, por otra parte, no incluyesen ningún tema que no hubiese sido ya barajado a las 20.00 h, circunstancia que refuerza la idea de que, en este tipo de elaboración en directo, no sólo existe narración, sino también relato, entendido como aquella narración desplegada cuando al menos el autor ya conoce el final.

En otro ejemplo, en la escaleta definitiva se observa que, en el primer bloque informativo, las dos informaciones que en el momento de iniciarse la emisión no estaban terminadas sí pudieron ser finalmente incorporadas al relato definitivo. Es una nueva muestra de que en este tipo de narración algunos de los nudos del relato aún están siendo elaborados mientras se produce su exhibición.

Tabla XI. Fuente: TPA Noticias 26-02-2012. Domingo. 14.00 h.

Posición	Título	Duración estimada	Duración final	Diferencia
25	VTR MIERES PSOE	00:01:00	00:01:30	+0:00:30

Tabla XII. Fuente: TPA Noticias 26-02-2012. Domingo. 14.00 h.

Posición	Título	Duración estimada	Duración final	Diferencia
38	COLAS CONSTITUCIÓN SIRIA	00:00:25	00:00:48	+0:00:23

E incluso el relato final registró la inclusión de una historia que no había sido prevista en el guión pergeñado en el momento de iniciarse la emisión:

Tabla XIII. Fuente: TPA Noticias 26-02-2012. Domingo. 14.00 h.

Posición	Título	Duración estimada	Duración final	Diferencia
58	COLAS COROS AUDITORIO	00:00:25	00:00:21	-0:00:03

Esta incorporación evidencia una vez más la ductilidad de este tipo de guión audiovisual. En este caso la alteración tuvo que ver con la necesidad sobrevenida de ampliar la duración del relato para encajarlo en los tiempos finalmente previstos para la programación de la cadena. Es una buena muestra de hasta qué punto la digitalización ha incrementado la ductilidad de un tipo de guión audiovisual que, debido a su naturaleza periodística, ya presentaba un enorme grado de modificabilidad.

4.2. Alteración del orden del discurso

Además de supresiones e incorporaciones de nudos al relato, también es frecuente la alteración del orden de los mismos durante la emisión. En uno de los noticiarios, el bloque inicial experimentó, en su primer tramo, alteraciones con respecto a lo previsto en el momento de empezar la emisión. La estructura que aún permanecía a las 14.00 h –el momento, no lo olvidemos, en el que se inicia la emisión– planteaba una secuencia de VTR-colas-directo-total-directo-total:

Tabla XIV. Fuente: TPA Noticias 08-03-2012. Viernes. 14.00 h.

Posición	Título	Duración estimada	Duración final	Diferencia
32	VTR ENCUESTA CIS	00:01:00	00:01:00	+0:00:00
33	COLAS cis comparativos	00:00:30	00:00:30	+0:00:00
35	Directo PRESIDENCIA	00:01:00	00:01:00	+0:00:00
36	TOTAL PIÑON	00:00:00	00:00:00	+0:00:00

	ENCUESTA			
38	Directo PRESIDENCIA	00:01:00	00:01:00	+0:00:00
39	TOTAL DEL RIEGO PRESIDENCIA	00:00:15	00:00:15	+0:00:00

Pero lo finalmente emitido fue una secuencia directo-total-VTR-colas-directo-total. La observación participante permitió comprobar que la alteración no se debió a problemas técnicos sino a un cambio narrativo. El editor consideró en el último minuto que, de la segunda de las formas, la información resultaría más comprensible para el espectador.

Tabla XV. Fuente: TPA Noticias 08-03-2012. Viernes. 14.00 h.

Posición	Título	Duración estimada	Duración final	Diferencia
32	Directo PRESIDENCIA	00:01:00	00:01:07	+0:00:07
33	TOTAL DEL RIEGO PRESIDENCIA	00:00:15	00:00:26	+0:00:11
34	Directo PRESIDENCIA	00:01:00	00:01:26	+0:00:26
36	VTR ENCUESTA CIS	00:01:00	00:01:13	+0:00:13
37	COLAS CIS COMPARATIVOS	00:00:30	00:00:24	-0:00:05
39	Directo PRESIDENCIA	00:01:00	00:00:54	-0:00:05
40	TOTAL PIÑON ENCUESTA	00:00:00	00:00:01	+0:00:01

Los cambios en la escaleta final no siempre evidencian alteraciones condicionadas por la disponibilidad del material, circunstancias técnicas o limitaciones horarias. La observación participante ha demostrado que es una práctica habitual situar más tarde de lo que el relato deseado exigiría aquellas informaciones que aún están siendo elaboradas para, precisamente, proporcionar más tiempo al redactor que debe culminarlas. Si finalmente logra acabarlas a tiempo, el editor sitúa el tema donde inicialmente hubiese deseado. En este caso, el movimiento de temas en el interior del relato se produjo, una vez más, cuando éste estaba siendo exhibido.

En otro de los informativos estudiados, la alteración más importante de entre las experimentadas en directo aparece en el segundo bloque informativo. En esta parte del noticiario, finalmente la información de apertura no fue el directo sobre la huelga general, tal y como estaba planteado, sino unas colas sobre Corporación Alimentaria Peñasanta. En este caso, el editor se vio obligado a modificar el relato previsto por problemas técnicos: no fue posible conectar en directo con el lugar desde donde se ofrecía la información sobre la convocatoria de huelga general en el momento en el que hubiera querido. Tuvo que esperar a hacerlo unos segundos después. A las 14.00 h, había previsto abrir el bloque con el directo. De hecho, la información con la que finalmente lo abrió figuraba al final del mismo. Pero la secuencia final fue la siguiente:

Tabla XVI. Fuente: TPA Noticias 09-03-2012. Viernes. 14.00 h.

Posición	Título	Duración estimada	Duración final	Diferencia
52	COLAS CAPSA RESULTADOS	00:00:25	00:00:47	+0:00:22
53	TOTAL CAPSA RESULTADOS	00:00:15	00:00:28	+0:00:13
55	Directo HUELGA GENERAL	00:01:00	00:01:13	+0:00:13
56	COLAS HUELGA GENERAL	00:00:25	00:00:00	-0:00:25
57	TOTAL HUELGA GENERAL	00:00:15	00:01:11	+0:00:56

Aunque excepcionales también se detectan modificaciones de formatos durante el directo. En uno de los pocos casos detectados, se aprecia el cambio de formato que experimenta un tema durante la emisión. La siguiente noticia aún figuraba planteada a las 14.00 h como VTR, pero finalmente fue emitida como colas. Su inclusión en el relato final es uno de los mejores ejemplos de hasta qué punto la narración del informativo de televisión se construye, en la era digital, durante el momento de la exhibición:

Tabla XVII. Fuente: TPA Noticias 09-03-2012. Viernes. 14.00 h.

Posición	Título	Duración estimada	Duración final	Diferencia
83	COLAS ROBOS ORIENTE	00:00:30	00:00:51	+0:00:21

5. Discusión

En la era analógica, la intervención del periodista en directo se limitaba a la narración de acontecimientos, a las retransmisiones de diferentes hechos más o menos noticiosos. Y, en esa modalidad de aproximación a la actualidad, el único periodista habilitado para construir discurso era el presentador. Pero la digitalización ha permitido que, en directo, no sólo sea posible la narración, sino el relato, entendido como aquella narración de la que se conoce el final. Y, en esa nueva modalidad discursiva, el papel del editor resulta más decisivo que en la época analógica. Es la figura periodística sobre la que gira la nueva dialéctica entre el guión y la emisión en directo.

Los resultados que aquí se exponen evidencian un cambio en las posibilidades del periodista como narrador de la actualidad. En concreto, del periodista que ejerce como editor, es decir, no tanto del encargado de los microrrelatos –las noticias- como del responsable del macrorrelato, el noticiario. La digitalización ha aumentado su capacidad para gestionar la elaboración del relato audiovisual de la actualidad, ampliando sus posibilidades de intervenir durante la emisión en directo. En el mundo analógico, su papel durante la emisión quedaba reducido a introducir modificaciones propiciadas por la irrupción de hechos noticiosos de gran excepcionalidad. Hoy en día, como ha revelado el análisis, acostumbra a construir gran parte del relato en plena emisión.

6. Bibliografía

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

Beceyro, Raúl. (1997): “El guión: apuesta y riesgo”, en Oubiña, David; y Aguilar, Gonzalo. (eds). *El guión cinematográfico*. Buenos Aires: Paidós.

Brenes, Carmen Sofía. (1987). *Fundamentos del guión audiovisual*. Pamplona: EUNSA.

Cebrián Herreros, Mariano. (1998). *Información televisiva. Mediación, contenidos, expresión y programación*. Madrid: Síntesis.

Chatman, Seymour. (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*, 1994, n° 16. Barcelona.

Feldman, Simón. (1990). *Guión argumental, guión documental*. Barcelona: Gedisa.

González Requena, Jesús (Comp) (1995). *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis*. Madrid: Editorial Complutense.

Mas Manchón, Lluís. (2011). "Estructura del discurso televisivo: hacia una teoría de los géneros." *Cuadernos de Información*, (Julio-Diciembre), n 29/II.

Martín Sabarís, Rosa. (2002). "La dictadura del formato en las noticias de televisión." *Revista Latina de Comunicación Social*, n 52. Recuperado el 11 de junio de 2012 de: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/20025314msabaris.htm>

Oubiña, David; y Aguilar Gonzalo. (1997). "La alquimia de las imágenes". En Oubiña, David; y Aguilar, Gonzalo. (eds). *El guión cinematográfico*. Buenos Aires: Paidós.

Pérez, Gabriel. (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/traducciones.html>. Consultado el 15-05-12.

Rutiña, Cristóbal. (2011). *La narrativa audiovisual al servicio de la realidad. El informativo diario de televisión*. Saarbrücken, Alemania: Editorial Académica Española-Lambert Academic Publicist.

Todorov, Tzvetan. (1973). *Gramática del decamerón*. Madrid: Taller de Ediciones Josefina Betancor.

Tuchman, Gaye. (1983). *La producción de la noticia: estudio sobre la construcción de la realidad*. México: Gustavo Gili.