

INFORMACIÓN TELEVISIVA PARA LA FORMACIÓN UNIVERSITARIA

Evolución, tecnologías y competencias para la producción periodística



Serafín Barros Garbín

Monografía en Acceso Abierto. Libre disponibilidad en Internet, permitiendo a cualquier usuario su lectura, descarga, copia, impresión, distribución o cualquier otro uso legal de la misma, sin ninguna barrera financiera, técnica o de otro tipo.

Información televisiva para la formación universitaria

Evolución, tecnologías y competencias para la producción periodística

Colección Ruta Directa a la Innovación Docente nº 100

2026 AMEC Ediciones Calle Emma Penella 6. 28055. Madrid. España.

ISBN: 979-13-88576-02-7

<https://doi.org/10.63083/lamec.2026.22.sbg>

Este documento está bajo licencia Creative Commons BY-NC-ND 4.0 

Esta licencia permite a los reutilizadores copiar y distribuir el material en cualquier medio o formato, únicamente sin adaptaciones, con fines no comerciales y siempre que se cite al creador.

Tabla de contenido

Introducción	6
BLOQUE I. LA TELEVISIÓN COMO MEDIO INFORMATIVO	7
CAPÍTULO 1. LA TELEVISIÓN COMO MEDIO INFORMATIVO: NATURALEZA, MEDIACIONES Y ECOSISTEMA EN RED	7
1.1 Audiovisualidad, unilateralidad y carácter testimonial	7
1.2. Especificidades comunicativas frente a la prensa y la radio	8
1.3. Las tres mediaciones: técnica, profesional y empresarial	9
1.4. Audiencias, función social y servicio público	10
1.5 El equipo humano en el control de realización y plató	11
1.6 La red interconectada del centro de producción audiovisual	14
CAPÍTULO 2. EL TRABAJO INFORMATIVO EN TELEVISIÓN: FUENTES, ORGANIZACIÓN DE LA REDACCIÓN Y LIBROS DE ESTILO	17
2.1. Las fuentes informativas en televisión: tipología, valoración y dependencia	17
2.2. La estructura organizativa de la redacción y la división por áreas	18
2.3. Códigos éticos, estatutos de redacción y libros de estilo	20
BLOQUE II. EL LENGUAJE EN LA TELEVISIÓN INFORMATIVA	22
CAPÍTULO 3. EL LENGUAJE AUDIOVISUAL: PALABRA, IMAGEN Y SONIDO, ARTICULACIÓN ESPACIO-TEMPORAL Y POSICIÓN DISCURSIVA	22
3.1. Palabra, imagen y sonido: funciones expresivas e informativas	22
3.2. Articulación espacio-temporal del lenguaje audiovisual	23
3.3. La posición discursiva e instancia narrativa del informador: impersonalidad frente a presencia	23
CAPÍTULO 4. ELEMENTOS DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL: ESCALA DE PLANOS, MOVIMIENTOS DE CÁMARA Y SINTAXIS DEL MONTAJE	24
4.1. La escala de planos como unidad de significación informativa	24
4.2. Movimientos de cámara y ángulos de toma: función narrativa e imparcialidad visual	26
4.3. Sintaxis del montaje y construcción del tiempo y del espacio	28
BLOQUE III. EL RELATO Y LA PRODUCCIÓN INFORMATIVA EN TELEVISIÓN	29
CAPÍTULO 5. ELEMENTOS EXPRESIVOS DE LA INFORMACIÓN EN TELEVISIÓN: IMAGEN DE ACTUALIDAD, ARCHIVO, RECURSOS GRÁFICOS Y TESTIMONIOS	29
5.1. La imagen de actualidad, la imagen de archivo y la infografía virtual	29
5.2. Testimonios (<i>totales</i>), locución en <i>off</i> y sonido ambiente	30
5.3. Presentación ante la cámara (<i>in situ</i>) y rotulación	30

CAPÍTULO 6. FORMATOS DE LA INFORMACIÓN PERIODÍSTICA EN TELEVISIÓN: PRESENTACIÓN EN ESTUDIO, COLAS, CONEXIONES EN DIRECTO Y PIEZA CERRADA EN VÍDEO.....	32
6.1. La tipología de formatos y su función en la escaleta	32
6.2. La presentación en estudio y el formato de imágenes narradas (colas).....	33
6.2.1 Coleo en VTR o directos	33
6.3. La conexión en directo y la pieza cerrada en vídeo (VTR).....	34
CAPÍTULO 7. ELABORACIÓN DE LA INFORMACIÓN PERIODÍSTICA EN TELEVISIÓN: FASES DE PRODUCCIÓN, GUION, LOCUCIÓN, MONTAJE Y TECNOLOGÍAS EMERGENTES.....	34
7.1. El rodaje, la preparación y la selección de brutos y testimonios	34
7.2. El guion para televisión y las técnicas de redacción	35
7.3. La locución, la sonorización y el ritmo de lectura	36
7.4. Montaje no lineal e integración en sistemas centralizados.....	36
7.5. Innovación en las rutinas de captación: Periodismo móvil (<i>MoJo</i>) e Inteligencia Artificial multimodal.....	38
7.5.1 Periodismo móvil (<i>MoJo</i>)	38
7.5.2. Herramientas de Inteligencia Artificial multimodal	39
CAPÍTULO 8. ESTILOS Y GÉNEROS INFORMATIVOS EN TELEVISIÓN: CLASIFICACIÓN, TRATAMIENTO DE LA REALIDAD Y NARRATIVAS AUDIOVISUALES	39
8.1. Estilos periodísticos en televisión: del registro expositivo al uso expresivo	39
8.2. Clasificación de los géneros audiovisuales: expositivos, dialógicos e interpretativos	40
8.3. La noticia, el informe y la crónica: inmediatez, síntesis y mirada sobre el terreno	41
8.4. La entrevista, el reportaje y el documental: de la interacción con el personaje a la investigación en profundidad	42
BLOQUE IV. PROGRAMACIÓN E INFORMATIVO DIARIO.....	43
CAPÍTULO 9. ACTUALIDAD Y TELEVISIÓN: LOS INFORMATIVOS EN LA PROGRAMACIÓN GENERALISTA, CANALES 24 HORAS E <i>INFOSHOWS</i>.....	43
9.1. Los informativos en la parrilla de la televisión generalista	43
9.2. Canales de información continua (24 horas)	44
9.3. La hibridación entre información y entretenimiento: los <i>infoshows</i>	45
CAPÍTULO 10. EL INFORMATIVO DIARIO COMO SUPRARRELATO: PUESTA EN ESCENA, ESCALETA, TITULARES Y EL PRESENTADOR COMO EJE DE CREDIBILIDAD	46
10.1. El telediario como suprarrelato: unidad narrativa, jerarquización y bloques informativos	46
10.2. La puesta en escena: plató, cabeceras, sintonías, pantallas gigantes, realidad aumentada y grafismo	47
10.3. La construcción de la escaleta, ritmo de emisión y selección de titulares	48
10.4. La figura del presentador: contrato de lectura, gestualidad y credibilidad periodística	50
Conclusiones.....	51

La formación práctica en periodismo audiovisual: orientaciones docentes del aula a la redacción profesional.....	51
C.1. La universidad como laboratorio de producción periodística	51
C.2. Aprender haciendo: una progresión de prácticas.....	52
C.3. El plató y el control de realización como espacios de aprendizaje colectivo	53
C.4. Edición y construcción del relato audiovisual.....	53
C.5. Producir información propia: salir del aula para buscar la noticia	54
C.6. El informativo como práctica integradora	55
C.7. Una propuesta para diseñar las prácticas.....	56
C.8. Tecnología, inteligencia artificial y criterio periodístico	57
C.9. Aprender el oficio sin perder de vista el periodismo	57
REFERENCIAS.....	58

Introducción

La presente publicación nace con el propósito fundamental de servir como texto de referencia y guía de aprendizaje para los estudiantes de Periodismo y comunicadores audiovisuales en el ámbito universitario. La televisión, lejos de perder vigencia en el ecosistema digital contemporáneo, se reafirma como un espacio dinámico donde convergen el rigor periodístico, la narrativa audiovisual, la inmediatez técnica y las nuevas formas de producción emergentes, como el periodismo móvil (*MoJo*) y la integración de la inteligencia artificial.

A lo largo de sus bloques temáticos, esta obra aborda de forma integral el proceso de elaboración de la información televisiva: desde la naturaleza del medio, las mediaciones profesionales y la gestión de fuentes, hasta la sintaxis del lenguaje audiovisual, la estructura por géneros y la compleja organización de un telediario diario concebido como un suprarrelato de actualidad.

Como valor añadido y aportación final, la obra incorpora una propuesta de planificación docente para la asignatura *Información en Televisión* del grado de Periodismo, tomando como referencia el marco curricular y las competencias de la Universidad Complutense de Madrid. Este diseño académico articulado ofrece una hoja de ruta metodológica que conecta la fundamentación teórica con la experimentación práctica en platós, controles de realización y salas de edición, dotando a los futuros profesionales de las herramientas necesarias para responder a las exigencias reales de las redacciones audiovisuales.

BLOQUE I. LA TELEVISIÓN COMO MEDIO INFORMATIVO

CAPÍTULO 1. LA TELEVISIÓN COMO MEDIO INFORMATIVO: NATURALEZA, MEDIACIONES Y ECOSISTEMA EN RED

1.1 Audiovisualidad, unilateralidad y carácter testimonial

La televisión informativa se define por la confluencia e interacción simultánea de tres códigos expresivos: la imagen en movimiento, la palabra hablada y el sonido ambiente o banda sonora. A diferencia de la prensa, basada en el procesamiento abstracto de la palabra impresa, o de la radio, articulada sobre la evocación sonora, el discurso televisivo opera con una alta carga de presencialidad y verosimilitud. La imagen otorga al medio un carácter testimonial directo: la audiencia no solo recibe la narración de un hecho, sino que percibe su registro visual y acústico, lo que genera una ilusión de acceso irrestricto a la realidad.

Sin embargo, esta aparente transparencia enmascara una compleja construcción discursiva. El acto de encuadrar, seleccionar un plano o editar dos secuencias implica evaluar, descartar y jerarquizar la información. Tradicionalmente, la televisión operó bajo un esquema de comunicación unidireccional y masivo, donde un centro emisor estructuraba la agenda y distribuía el mensaje hacia una audiencia pasiva. En el entorno digital convergente, esta unilateralidad se ha resquebrajado. El espectador actual combina el consumo de la emisión lineal con el acceso en red, interactúa a través de segundas pantallas y asume en ocasiones el rol de *prosumidor*, transformando el flujo cerrado del telediario tradicional en un ecosistema abierto.



Figura 1: Set principal de un informativo diario de televisión dotado de pantallas de alta resolución. Fuente: RTVE.ES

1.2. Especificidades comunicativas frente a la prensa y la radio

La delimitación de la televisión como medio de comunicación exige comparar sus dinámicas con las de la prensa y la radio. Cada medio impone condicionantes específicos a la preparación de la noticia:

Criterio de análisis	Prensa escrita	Radio	Televisión
Soporte y canal	Papel y pantalla estática (texto e imagen fija).	Espectro radioeléctrico e IP (audio / podcast).	Señal radioeléctrica, TDT e IP (vídeo, audio y grafismo).
Inmediatez	Diferida (cierres diario o actualización digital).	Máxima (emisión en directo con mínima infraestructura).	Alta a instantánea (condicionada por enlaces y realización).
Estructura narrativa	Pirámide invertida y detalle analítico.	Narración secuencial, directa y reiterativa.	Sincronía texto-imagen; brevedad y concisión.
Capacidad testimonial	Documental y fotográfica.	Acústica (declaraciones y sonido ambiente).	Visual y acústica integrada (carácter de prueba).
Proceso de producción	Redacción, edición textual y maquetación.	Redacción, edición de audio y control de sonido.	Redacción, ingesta, realización, montaje y grafismo.

Tabla 1: Matriz comparativa de los medios informativos tradicionales y digitales. Elaboración propia

1.3. Las tres mediaciones: técnica, profesional y empresarial

La transformación de un hecho bruto en una noticia televisiva no se produce de forma espontánea; está atravesada por tres mediaciones interrelacionadas que condicionan el producto final:

- **La mediación técnica:** concierne al conjunto de herramientas, infraestructuras y estándares tecnológicos requeridos para captar, procesar y emitir señales audiovisuales. Desde la resolución de la cámara (Full HD o 4K) hasta el uso de códecs de compresión, pasando por las limitaciones de ancho de banda en coberturas exteriores, la tecnología impone un filtro ineludible. Un acontecimiento del que no existen imágenes o cuyo audio resulta inaudible difícilmente encontrará espacio en un informativo de *prime time*.

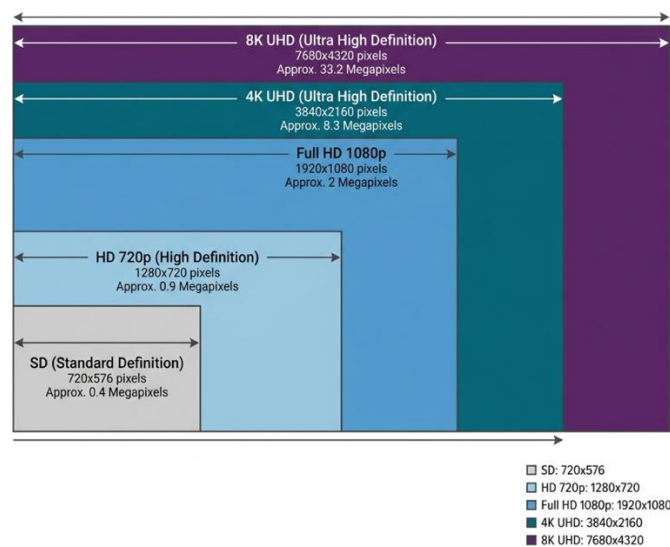


Figura 2: Escala comparativa de resoluciones digitales. Fuente: elaboración propia mediante IA generativa (Google Gemini).

- **La mediación profesional:** corresponde a los criterios deontológicos, las rutinas periodísticas y el saber hacer del equipo humano. En esta fase opera la selección de la agenda en la reunión de redacción, la elección de las fuentes y la aplicación del libro de estilo de la cadena. El periodista traduce la complejidad del suceso a

una sintaxis audiovisual comprensible, decidiendo qué planos mostrar y qué testimonios seleccionar.

- **La mediación empresarial y de producción:** refleja la lógica industrial, económica y organizativa que sostiene la estructura de la cadena. Esta mediación opera de forma diferenciada según la naturaleza y titularidad del medio:
 - **En la televisión privada o comercial,** la toma de decisiones está condicionada por la rentabilidad financiera, la captación de ingresos publicitarios y la maximización de la cuota de pantalla (*share*). Esta presión de mercado favorece la estandarización de procedimientos, la consolidación de escaletas de estructura fija y un recurso recurrente a agencias de noticias para contener los costes operacionales de las coberturas propias.
 - **En la televisión pública** (corporaciones como RTVE o los prestadores autonómicos integrados en la FORTA), aunque la gestión exige eficiencia en el gasto de recursos públicos, la lógica organizativa responde a la encomienda constitucional de servicio público. Esta naturaleza exige mantener infraestructuras con mayor despliegue territorial, conservar corresponsalías permanentes y asumir coberturas de alto valor social, cultural o geográfico que no siempre resultan rentables desde una medición comercial.

1.4. Audiencias, función social y servicio público

El análisis del medio televisivo resulta incompleto si se desvincula de sus dinámicas de recepción y de su marco regulatorio. Las cadenas de televisión operan en un mercado dual: por un lado, compiten por la atención del público emitiendo contenidos; por otro, venden esa audiencia a los anunciantes en el caso de los operadores comerciales, o justifican su canon o asignación presupuestaria en el caso de las corporaciones públicas.

Medir la audiencia mediante índices de cuota de pantalla (*share*) y número de espectadores determina la supervivencia de los formatos informativos y condiciona la ubicación de las pausas publicitarias o la duración de los bloques. La pugna por el liderazgo entre las principales cadenas generalistas en España —donde Antena 3 Noticias, los Telediarios de RTVE, Informativos Telecinco, Noticias Cuatro o la Sexta Noticias disputan diariamente la preferencia del espectador— muestra cómo la renovación de decorados, el fichaje de presentadores de prestigio o la apuesta por pantallas gigantes responde a estrategias para retener la audiencia en un mercado altamente competitivo.

Frente a la lógica mercantilista, la televisión pública se rige por el principio de servicio público, contemplado en la Constitución y desarrollado en los estatutos de RTVE y las radiotelevisiónes autonómicas (como la RTVA o EITB). Este mandato exige garantizar el acceso a una información veraz, plural e independiente, promover la cohesión territorial y social, y proteger a los colectivos vulnerables, garantizando contenidos que no siempre resultan rentables bajo una medición estrictamente comercial.

1.5 El equipo humano en el control de realización y plató

La emisión en directo de un telediario o programa informativo es el resultado de un trabajo colectivo que exige una estrecha coordinación, en tiempo real, entre el equipo periodístico y los profesionales técnicos que trabajan tanto en el control de realización como en el plató. En una cadena de ámbito nacional, solo durante la emisión pueden intervenir más de 30 profesionales, entre presentadores, realización, producción, sonido, iluminación, grafismo, operación de cámaras y otros puestos técnicos. La cifra varía según las características del programa, la estructura de cada cadena y el grado de automatización de sus procesos.

La figura de cabecera del equipo técnico y estético es el realizador, quien ostenta la responsabilidad máxima sobre la factura visual, el ritmo del montaje en directo y la calidad de la señal que sale al aire.



Figura 3: Vista del control de realización del Estudio 1 de RTVE en Prado del Rey. Fuente: El Mundo.

El equipo humano que interviene en la realización y emisión del informativo se distribuye en distintos roles operativos complementarios:

- **Realizador/a:** dirige la puesta en escena, selecciona las fuentes de cámara en cada momento, marca los pasos a vídeos o directos y garantiza el cumplimiento del sentido informativo del programa.
- **Editor/a del informativo:** responsable editorial de la edición y máxima referencia periodística durante la emisión. Supervisa la escaleta, el orden y tratamiento de las noticias y toma, junto con el equipo de edición, las decisiones periodísticas que puedan surgir durante el directo. Desde el control puede decidir modificar el orden previsto, acortar o ampliar determinados contenidos, incorporar una noticia de última hora, prolongar una conexión en directo o suprimir algún elemento cuando las circunstancias lo exigen. Trabaja en coordinación permanente con el realizador, que traduce estas decisiones editoriales al desarrollo técnico y audiovisual de la emisión.
- **Ayudante de realización:** asiste al realizador en el seguimiento de la escaleta, contabiliza los tiempos de las piezas (VTR) y colas, y previene la entrada de las siguientes señales o conexiones.

- **Mezclador/a de vídeo:** opera la mesa o conmutador de señales (señales de cámaras del plató, líneas de vídeo, señales de vídeo externas, grafismo, etc.), ejecutando físicamente los cortes, encadenados, ráfagas, cortinillas y efectos digitales ordenados por la realización.
- **Técnico/a de sonido:** responsable de la mesa de mezcla de audio; regula los niveles de los micrófonos de plató, los VTR, las señales de audio externas como directos, la música de sintonías y la presencia del sonido ambiente.
- **Técnico/a de control de cámaras (CCU) e iluminación:** ajusta la colorimetría, el balance de blancos, el diafragma de las ópticas y la intensidad de las parrillas de luz del estudio.
- **Operadores/as de cámara:** tradicionalmente situados en el plató, ejecutan los encuadres, seguimientos y desplazamientos de cámara siguiendo las indicaciones del realizador a través del sistema de intercomunicación. En muchas producciones actuales, especialmente en los informativos, las cámaras de estudio están robotizadas y pueden ser controladas de forma remota por un único operador, que maneja varios equipos desde un puesto de control. Algunos sistemas incorporan además cámaras robotizadas capaces de desplazarse por el plató, lo que permite automatizar movimientos, posiciones y encuadres previamente definidos y reduce la necesidad de contar con un operador para cada cámara.
- **Operador/a de rotulación:** gestiona la salida en pantalla de los faldones con nombres y cargos, titulares, cartelas y otros elementos gráficos previstos durante la emisión. En muchos sistemas de producción actuales, buena parte de estos rótulos se encuentran integrados en el flujo de trabajo del informativo y vinculados a la escaleta, de modo que pueden quedar preparados previamente y lanzarse de forma automatizada durante la emisión. No obstante, según el

modelo de producción, puede mantenerse la intervención de un operador para supervisar, modificar o activar determinados elementos gráficos en directo.

- **Operador/a de autocue o *teleprompter*:** controla el avance y la velocidad del texto que el presentador lee en el *teleprompter* situado frente al objetivo de la cámara. En muchas producciones actuales, este control lo realiza el propio presentador mediante un dispositivo situado en la mesa accionado con el pie o un mando a distancia, lo que le permite adaptar el desplazamiento del texto a su propio ritmo de lectura y prescindir de un operador dedicado exclusivamente a esta función.
- **Regidor/a de plató:** actúa como enlace entre el control de realización y el plató durante la emisión. Recibe las instrucciones del realizador a través del sistema de intercomunicación y las transmite a presentadores, invitados y demás profesionales presentes en el estudio. Coordina las entradas y salidas, advierte de los tiempos, organiza los movimientos en el plató y da indicaciones al presentador cuando es necesario, especialmente durante los momentos en los que no puede recibirlas directamente por el auricular. Su función resulta especialmente relevante en entrevistas, debates, programas especiales y emisiones con varios participantes en el estudio.
- **Producción:** coordina los recursos humanos y técnicos necesarios para la emisión y mantiene el contacto con los equipos desplazados, invitados, corresponsalías y otros puntos de directo. Durante el programa, supervisa que las conexiones y recursos previstos en la escaleta estén disponibles en el momento en que deben entrar en emisión. Dependiendo de la organización de la cadena, estas funciones pueden distribuirse entre productor/a, ayudantes de producción y otros profesionales.

1.6 La red interconectada del centro de producción audiovisual

Un centro de producción de televisión funciona como una red coordinada de departamentos especializados que reciben, producen, procesan, gestionan y distribuyen los contenidos audiovisuales desde su captación hasta la emisión final. Dentro de esta infraestructura, el Control Central actúa como uno de los principales puntos técnicos de interconexión, al recibir, supervisar, encaminar y distribuir las diferentes señales que circulan por el centro de producción.

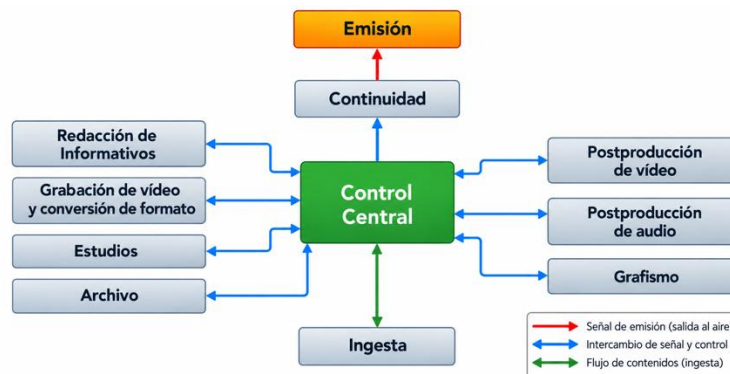


Figura 4: Esquema simplificado del flujo de señales y contenidos en un centro de televisión. Fuente: elaboración propia.

Los departamentos clave que interactúan en la cadena de producción son:

- **Ingesta:** encargado de recibir y digitalizar el material audiovisual externo, como los brutos grabados por los equipos de noticias exteriores (ENG) o señales de agencia, introduciéndolos en el servidor de almacenamiento compartido.
- **Redacción de informativos:** espacio dotado de un sistema de redacción de noticias centralizado donde los periodistas redactan textos, montan piezas en sus terminales y confeccionan la escaleta.
- **Estudios y Platós:** espacios equipados para la realización y emisión de programas en directo o grabados. A nivel técnico y operativo, una unidad móvil funciona como un estudio desplazado fuera del centro de producción.

- **Grabación y Postproducción de vídeo:** área dedicada a la edición compleja de programas, ajuste de colorimetría y tratamiento de piezas que requieren acabado no lineal.
- **Postproducción de audio:** elabora la sonorización, doblaje, mezcla de bandas sonoras y locución en cabinas insonorizadas.
- **Grafismo:** diseña la identidad visual corporativa, cabeceras, ráfagas, sintonías gráficas, mapas, animaciones y elementos de realidad aumentada.
- **Archivo y Videoteca:** clasifica, documenta y conserva todo el fondo audiovisual de la cadena en servidores digitales para su rápida reutilización como imágenes de contexto.
- **Control Central:** constituye el principal punto técnico de recepción, supervisión y distribución de señales dentro del centro de producción. Recibe las señales procedentes de estudios, unidades móviles, corresponsalías, agencias, enlaces y otras fuentes externas, comprueba sus parámetros técnicos y las distribuye hacia los distintos destinos que las necesitan, como controles de realización, ingesta, grabación, continuidad o emisión. También gestiona el encaminamiento o enrutamiento de las señales y permite establecer las conexiones necesarias entre las diferentes áreas del centro. Su función resulta especialmente importante durante las emisiones en directo, cuando deben coordinarse simultáneamente numerosas señales de entrada y salida.
- **Continuidad:** coordina la secuencia de contenidos que conforman la programación del canal y supervisa que programas, informativos, publicidad, promociones, identificativos, moscas (logo de la cadena) y conexiones en directo entren en el orden y momento previstos. También permite reaccionar ante cambios de programación o incidencias que obliguen a modificar la continuidad prevista. En los sistemas actuales, buena parte de estos procesos está integrada y automatizada mediante sistemas de *layout*.

- **Emisión:** constituye el último eslabón técnico antes de que la señal llegue a los sistemas de distribución. Recibe la señal final del canal, comprueba su correcta salida y supervisa los parámetros técnicos necesarios para su distribución. Desde esta área se monitoriza que la señal de televisión se mantenga estable y llegue correctamente a las distintas plataformas y redes de difusión. En la televisión actual, una misma señal puede distribuirse simultáneamente por TDT, satélite, cable, redes IP y plataformas digitales, aunque los procesos concretos dependen de la infraestructura y del modelo de distribución de cada operador.

CAPÍTULO 2. EL TRABAJO INFORMATIVO EN TELEVISIÓN: FUENTES, ORGANIZACIÓN DE LA REDACCIÓN Y LIBROS DE ESTILO

2.1. Las fuentes informativas en televisión: tipología, valoración y dependencia

El periodismo audiovisual se consolida en el momento en que una redacción contrasta, selecciona y articula testimonios y documentos para reconstruir un hecho real. Las fuentes constituyen el cimiento de la credibilidad del medio, condicionando el sesgo, el enfoque y la profundidad de cada emisión. En televisión, la naturaleza de la fuente no se reduce al testimonio verbal; abarca de forma ineludible la dimensión icónica y sonora del material recibido.

Atendiendo a su origen y relación con la cadena, las fuentes informativas se clasifican en tres ejes conceptuales:

- **Personales o documentales:** las fuentes personales aportan la vivencia directa de protagonistas, testigos, autoridades o expertos mediante declaraciones a cámara. Las fuentes documentales integran cualquier soporte textual, gráfico o audiovisual conservado en archivos, videotecas o bases de datos electrónicas.
- **Primarias o secundarias:** las fuentes primarias suponen el acceso directo del periodista a la escena mediante una grabación *in situ* o una entrevista propia.

Las fuentes secundarias corresponden a materiales elaborados, filtrados o conservados por terceros —como agencias, hemerotecas o instituciones— que complementan la cobertura o suplen la ausencia de presencia directa.

- **Propias o ajenas:** la distinción entre fuentes propias y ajenas marca la autonomía editorial de la televisión. Las fuentes propias son generadas sin intermediación por los equipos de la cadena: unidades ENG, periodistas móviles (*MoJo*), corresponsalías, centros territoriales y enviados especiales. Las fuentes ajenas proceden de agencias internacionales o nacionales (Reuters, Associated Press Television News, Efe, Europa Press), gabinetes de comunicación, empresas, partidos políticos o material grabado por particulares y difundido en internet.

El desarrollo sostenido de fuentes propias constituye el principal indicador de salud periodística de un canal. Cuanto mayor es el volumen de producción propia, mayor resulta la independencia frente a las agendas institucionales o corporativas. La presencia reiterada de imágenes de agencias o el recurso abusivo a los llamados videocomunicados —piezas montadas por gabinetes de prensa que buscan colar publicidad o propaganda empaquetada como información— delata falta de medios económicos, escasez de personal o pasividad editorial en la redacción.

La irrupción de las redes sociales y del vídeo grabado por particulares exige extremar los protocolos de verificación. Antes de emitir una secuencia de origen desconocido captada con un teléfono móvil, el periodista debe certificar su autenticidad, la localización geográfica precisa, la fecha exacta de grabación y los posibles intereses de quien distribuye el contenido, advirtiendo siempre en rotulación la procedencia ajena del material.

2.2. La estructura organizativa de la redacción y la división por áreas

La transformación de los brutos de vídeo en un telediario exige un organigrama jerarquizado y altamente especializado. La redacción de informativos actúa como la

estructura cerebral donde convergen las alertas de última hora, las previsiones de la jornada y los flujos de trabajo de los distintos departamentos técnicos

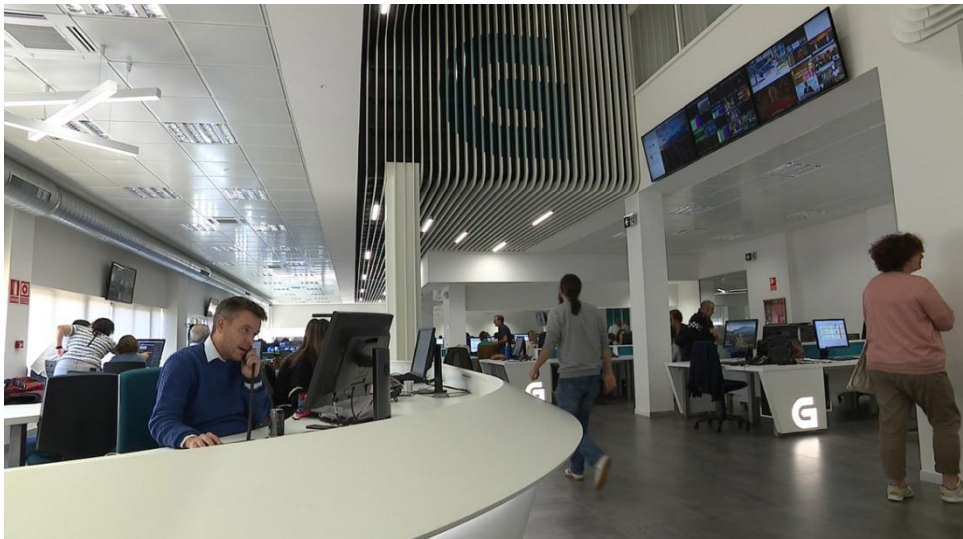


Figura 5: Redacción de informativos Televisión de Galicia. Fuente: Panorama audiovisual.com

El organigrama tradicional se estructura a partir de la Dirección de Informativos, responsable de fijar la línea editorial y mantener la interlocución con la dirección general de la empresa. Inmediatamente por debajo opera la Redacción Jefe y la Edición del Telediario, encargadas de diseñar la pauta inicial, dirigir la reunión de redacción y coordinar el minutado del programa en tiempo real.

Las noticias se elaboran en secciones temáticas especializadas:

- **Nacional / Política:** cobertura de la actividad parlamentaria, iniciativas del Gobierno, partidos políticos y elecciones.
- **Internacional:** seguimiento de conflictos, diplomacia y actualidad exterior a través de la red de corresponsalías y agencias internacionales.
- **Sociedad y Economía:** espacio dedicado a la sanidad, educación, infraestructuras, evolución de mercados, empleo y medio ambiente.

- **Cultura y Espectáculos:** cobertura de estrenos, literatura, patrimonio y fenómenos artísticos.
- **Deportes:** sección dotada a menudo de su propia línea de edición y plató específico debido a su volumen de audiencia y ritmo narrativo.
-

Esta división del trabajo se apoya en sistemas digitales de gestión centralizada como AVID MediaCentral o servidores compartidos de almacenamiento tipo Nexis.



Figura 6: Interfaz del sistema AVID MediaCentral. Fuente: AVID.com

Esta infraestructura rediseñó las rutinas profesionales: desde una única terminal, el redactor accede a los teletipos de agencia, visualiza los brutos digitalizados por la sala de ingesta, redacta la voz en *off*, edita el vídeo no lineal y vuelca la pieza terminada a la escaleta de emisión (*playlist*) que controla realización y continuidad.

2.3. Códigos éticos, estatutos de redacción y libros de estilo

La inmediatez propia del medio audiovisual y la competencia encarnizada por la audiencia generan tensiones constantes que pueden comprometer la veracidad de la información. Para salvaguardar la independencia de los periodistas y mantener el respeto a los derechos fundamentales, la industria televisiva se dota de tres instrumentos de autorregulación:

- **El Estatuto de Redacción:** documento jurídico-profesional que regula la relación entre los periodistas y la dirección de la empresa. Garantiza la cláusula de conciencia, protege el secreto profesional y articula la participación de los redactores —a través de los Consejos de Informativos en medios públicos como RTVE— en el nombramiento de cargos directivos o ante discrepancias editoriales graves.
- **Los Códigos Éticos o Deontológicos:** marcos de principios generales asumidos por las corporaciones mediáticas (Atresmedia, Mediaset España, RTVE, etc.) para asegurar la honestidad, el pluralismo, la separación entre información y opinión, y la protección prioritaria de la infancia y colectivos vulnerables.
- **Los Libros de Estilo:** manuales normativos de carácter práctico donde se fijan las pautas de uso del idioma, la presentación estética, el ritmo de montaje y los criterios técnicos de grabación.

El análisis comparado de los libros de estilo revela una coincidencia sustancial: el lenguaje audiovisual en los informativos diarios exige contención y neutralidad. Un ejemplo ilustrativo se encuentra en el Libro de Estilo de Canal Sur respecto al uso de la cámara por parte de los operadores: se prohíbe explícitamente el empleo de la cámara como un instrumento de creación estética de ficción. Se ordena evitar encuadres extravagantes, picados o contrapicados injustificados, obligando a situar la óptica a la altura teórica de los ojos del espectador para garantizar una mirada limpia e imparcial sobre los hechos.

La creatividad técnica es legítima cuando ayuda a que la audiencia entienda mejor la complejidad de un acontecimiento. La frontera deontológica se traspasa cuando los efectos visuales, la música dramática o el montaje efectista se utilizan para enmascarar la falta de contenido o para espectacularizar situaciones trágicas como accidentes, atentados o agresiones. El rigor periodístico exige mantener una distancia respetuosa, recordando que el objetivo del telediario es informar con exactitud y no conmover de forma artificiosa al espectador.

BLOQUE II. EL LENGUAJE EN LA TELEVISIÓN INFORMATIVA

CAPÍTULO 3. EL LENGUAJE AUDIOVISUAL: PALABRA, IMAGEN Y SONIDO, ARTICULACIÓN ESPACIO-TEMPORAL Y POSICIÓN DISCURSIVA

3.1. Palabra, imagen y sonido: funciones expresivas e informativas

La información en televisión no es la mera suma de imágenes grabadas con un texto leído por encima, sino el resultado de un sistema expresivo donde la locución, la imagen en movimiento y la banda sonora (que integra el sonido ambiente, los efectos y, en su caso, la música) interactúan de forma interdependiente. Cada uno de estos tres códigos cumple funciones diferenciadas dentro del mensaje periodístico:

- **La palabra (locución y texto):** aporta concreción conceptual, precisión fáctica, contextualización histórica y capacidad explicativa. La imagen muestra un hecho, pero es la palabra la que responde al porqué, al cómo, al pasado del acontecimiento y a sus implicaciones futuras. La redacción televisiva debe ser sobria y directa, evitando la mera descripción de lo que la pantalla ya hace evidente.
- **La imagen (icónica):** proporciona la dimensión testimonial, la emotividad y la pregnancia visual. Otorga verosimilitud inmediata y capta la atención de la audiencia. La imagen no debe convertirse en una simple ilustración pasiva de la voz en *off*, sino actuar como motor narrativo que guía el sentido del relato.
- **El sonido (banda sonora y ambiente):** garantiza el anclaje con la realidad. El sonido ambiente de una manifestación, el rugido de un incendio o el silencio tenso en un acto oficial otorgan textura acústica y veracidad a la grabación. Reducir a cero el sonido ambiente para taparlo completamente con la voz del redactor priva a la información de su presencialidad natural.

La eficacia informativa se alcanza cuando existe una verdadera sincronía y complementariedad entre lo que el espectador oye y lo que ve. Si el texto menciona datos económicos complejos mientras la pantalla muestra planos recurso desconectados, se genera una asincronía que fatiga la atención del receptor y dificulta la comprensión del mensaje.

3.2. Articulación espacio-temporal del lenguaje audiovisual

A diferencia de la realidad continua, el lenguaje televisivo fragmenta el espacio y el tiempo para reconstruirlos mediante el montaje. La grabación recoge fragmentos discontinuos de la realidad que la edición articula en un nuevo espacio-tiempo narrativo:

- **La articulación espacial:** la cámara selecciona fragmentos del entorno mediante la escala de planos (desde el Gran Plano General hasta el Plano Detalle) y la dirección de la mirada. El montaje debe respetar la *raccord* o continuidad espacial (eje de mirada, dirección del movimiento, iluminación) para que el espectador perciba la escena como un todo coherente sin desorientarse.
- **La articulación temporal:** el tiempo en televisión es siempre una reconstrucción. Una cobertura de tres horas de sesión parlamentaria o de un evento deportivo se condensa en un VTR de un minuto y medio. El periodista comprime el tiempo real eliminando los tiempos muertos y manteniendo la secuencia lógica de los hechos mediante el orden expositivo y el ritmo de corte.

3.3. La posición discursiva e instancia narrativa del informador: impersonalidad frente a presencia

Una de las decisiones metodológicas y éticas clave en la realización informativa es la visibilización o invisibilización de la instancia narrativa: ¿debe el periodista ser un narrador invisible en *off* o debe aparecer en cámara para certificar la información?

- **La posición impersonal (distanciada):** tradicionalmente, la noticia básica en televisión adopta una postura neutra e impersonal. El informador no habla en primera persona ("yo") ni emite juicios de valor; expone hechos ajenos de manera objetiva para actuar como transmisor veraz de la realidad.
- **La presencialidad en cámara (*In situ*):** la aparición del periodista en pantalla mediante la entradilla, medianilla o salidilla cumple la función de personalizar la información y reforzar la credibilidad al atestiguar que el profesional se encuentra en el lugar de los hechos. Sin embargo, la presencia en cámara debe responder a un criterio de valor añadido y no a un mero alarde estético ni a una repetición de datos que ya figuran en la locución.



Figura 7: Equipo ENG con mochila para emisiones en directo. Fuente: elaboración propia.

CAPÍTULO 4. ELEMENTOS DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL: ESCALA DE PLANOS, MOVIMIENTOS DE CÁMARA Y SINTAXIS DEL MONTAJE

4.1. La escala de planos como unidad de significación informativa

El plano constituye la unidad narrativa básica del lenguaje audiovisual. Se define como la superficie de realidad capturada por la cámara desde que se inicia la grabación hasta que se interrumpe, o como la secuencia delimitada entre dos cortes consecutivos en la fase de montaje. La elección de la escala —es decir, la proporción que ocupa la figura

humana o el objeto principal dentro del encuadre— no responde a un mero criterio estético; determina la cantidad de información transmitida y el grado de proximidad emocional que se establece con el espectador.

En la información televisiva, la escala de planos se clasifica en tres grandes bloques según su función comunicativa:

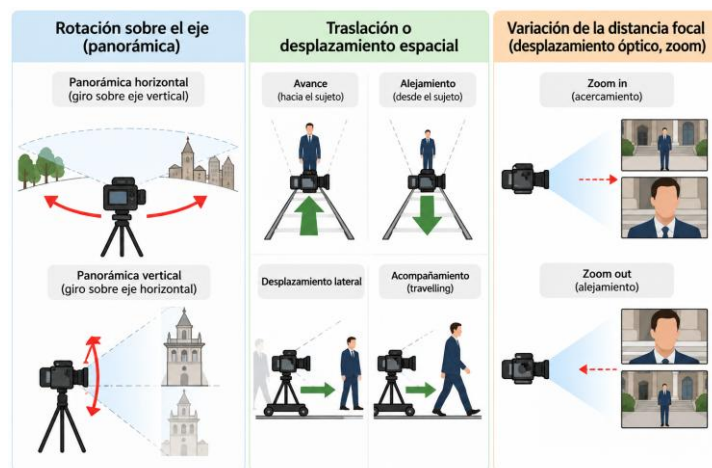


Figura 8: Principales movimientos de cámara. Fuente: elaboración propia mediante IA generativa (ChatGPT).

- **Planos descriptivos:** el *gran plano general* y el *plano general* abarcan amplias extensiones de espacio. Su objetivo principal es situar al espectador en el contexto geográfico o ambiental donde se produce la noticia, como la panorámica de un área afectada por un incendio, una multitud en una manifestación o el conjunto de un hemiciclo parlamentario.
- **Planos narrativos:** el *plano entero* (que encuadra la figura humana completa de la cabeza a los pies), el *plano americano o tres cuartos* (que corta a la altura de las rodillas) y el *plano medio* (que encuadra desde la cintura hacia arriba) articulan la relación entre los sujetos y sus acciones. El plano medio constituye el encuadre hegemónico en televisión, ya que reproduce la distancia física habitual de la interacción social humana y permite observar con claridad la gesticulación sin perder el fondo.

- **Planos expresivos y psicológicos:** el *primer plano* (centrado en el rostro y los hombros), el *primerísimo primer plano* (que abarca desde la barbilla hasta la frente) y el *plano detalle* (que aísla un objeto o un rasgo concreto, como unas manos estrechándose o un documento) concentran la atención en la carga emocional o en aspectos minuciosos de la realidad.

El periodismo riguroso exige aplicar la escala de planos con sobriedad. El recurso abusivo a los primeros planos dramáticos o a los planos detalle descontextualizados durante la cobertura de catástrofes o sucesos trágicos constituye una forma de manipulación expresiva que prioriza la conmoción del espectador sobre el análisis de los hechos

4.2. Movimientos de cámara y ángulos de toma: función narrativa e imparcialidad visual

La cámara de televisión no es un espectador estático; se desplaza e indaga en la realidad mediante dos tipos de movimientos: los desplazamientos físicos del soporte y las variaciones ópticas de la lente.

- **Rotación sobre el eje (panorámica):** consiste en el giro de la cámara sobre su propio eje horizontal (panorámica horizontal) o vertical (panorámica vertical) sin desplazar la base. Su función es describir un espacio inasimilable en un único encuadre o establecer relaciones de causa y efecto entre dos elementos distantes.
- **Traslación o desplazamiento espacial:** implica el movimiento físico de la cámara y su soporte en el espacio. Puede ser de avance hacia el sujeto, de alejamiento, lateral o de acompañamiento. Aporta una viva sensación de profundidad y dinamismo, resultando idóneo para seguir a un representante público a su entrada a un edificio oficial o para recorrer el escenario de un acontecimiento.
- **Variación de la distancia focal (desplazamiento óptico, zoom):** consiste en modificar el campo de visión mediante el objetivo de distancia focal variable.

Aunque permite acercar o alejar la imagen con rapidez, su uso debe ser contenido en los informativos diarios. Las variaciones ópticas repentinas o aceleradas restan profesionalidad a la grabación y delatan una intervención artificiosa de la cámara.

Junto al movimiento, la altura y la inclinación de la cámara respecto al sujeto —el ángulo de toma— transmiten un significado implícito que el periodista debe controlar:

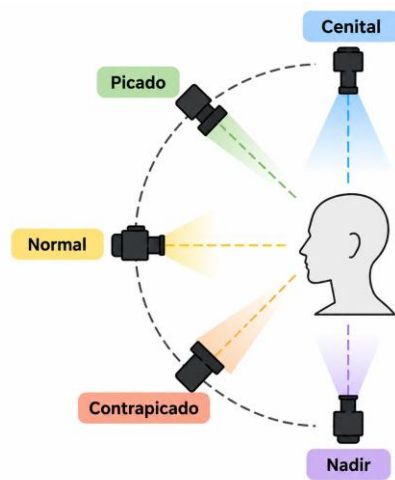


Figura 9: Representación de los principales ángulos de cámara según su posición respecto al sujeto. Fuente: elaboración propia mediante IA generativa (Google Gemini).

- **Ángulo normal o neutro:** la cámara se sitúa a la misma altura que los ojos del sujeto. Es la posición por excelencia de los informativos, ya que respeta la dignidad del personaje y proyecta imparcialidad.
- **Ángulo picado:** la cámara se posiciona por encima del sujeto, orientando la óptica hacia abajo. Visualmente empequeñece a la persona, sugiriendo inferioridad, vulnerabilidad o subordinación.
- **Ángulo contrapicado:** la cámara se ubica por debajo del sujeto, encuadrando hacia arriba. Engrandece la figura, otorgándole una apariencia de poder, autoridad o amenaza.

Por este motivo, las normas de edición y los manuales de redacción vedan expresamente el uso de picados o contrapicados injustificados al grabar a testimonios o líderes políticos, ya que alteran la percepción pública del personaje de forma sesgada.

4.3. Sintaxis del montaje y construcción del tiempo y del espacio

El montaje es el proceso técnico y narrativo mediante el cual se seleccionan, ordenan y ensamblan los fragmentos de vídeo y audio grabados en bruto para construir la pieza final. Esta ordenación sigue una sintaxis visual orientada a garantizar la comprensión sin esfuerzo por parte de la audiencia.

Para que el espectador perciba la narración como un flujo continuo y verosímil, la edición debe respetar las reglas de la continuidad visual y sonora (tradicionalmente denominada *raccord*):

- **Continuidad de mirada:** si en un plano un sujeto mira hacia la derecha de la pantalla, en el siguiente plano la persona u objeto con el que interactúa debe estar encuadrado mirando hacia la izquierda.
- **Continuidad de movimiento y dirección:** si un vehículo o un peatón se desplaza de izquierda a derecha en el primer encuadre, debe mantener esa misma trayectoria en los planos sucesivos para no provocar desorientación espacial.
- **Regla del eje de acción (180 grados):** al trazar una línea imaginaria que une a dos sujetos que dialogan, las cámaras deben situarse siempre al mismo lado de esa línea. Cruzar el eje de acción mediante un corte de montaje provoca un salto de eje que invierte la posición de los personajes en la pantalla, confundiendo al espectador.

BLOQUE III. EL RELATO Y LA PRODUCCIÓN INFORMATIVA EN TELEVISIÓN

CAPÍTULO 5. ELEMENTOS EXPRESIVOS DE LA INFORMACIÓN EN TELEVISIÓN: IMAGEN DE ACTUALIDAD, ARCHIVO, RECURSOS GRÁFICOS Y TESTIMONIOS

5.1. La imagen de actualidad, la imagen de archivo y la infografía virtual

El relato periodístico en televisión se construye combinando distintos soportes icónicos que aportan información, prueba o contexto. La jerarquía visual de una pieza o noticia depende de la procedencia y naturaleza de las imágenes empleadas:

- **Imagen de actualidad:** es el registro visual captado en vivo o en el pasado inmediato sobre el escenario del acontecimiento. Constituye la materia prima hegemónica de los informativos diarios y aporta el valor testimonial directo que fundamenta la credibilidad del medio.
- **Imagen de archivo o documental:** procede de las videotecas y fondos documentales de la cadena o de agencias. Su función es contextualizar hechos recurrentes, aportar antecedentes históricos o suplir la ausencia de imágenes recientes. El rigor periodístico exige rotular de forma visible en pantalla la indicación “Archivo” o la fecha de grabación original, evitando que el espectador confunda recursos pretéritos con la situación presente.
- **Imagen virtual o infográfica:** integra recursos de grafismo, mapas, diagramas de barras, recreaciones tridimensionales y elementos de realidad aumentada. Su objetivo no es sustituir a la realidad registrada, sino hacer inteligibles datos estadísticos complejos, evoluciones financieras o reconstrucciones de sucesos donde no existió presencia de cámaras.

El abuso no declarado de imágenes de archivo o de recursos genéricos —como utilizar de forma sistemática planos recurso de oficinas o tráfico para rellenar noticias de

economía— empobrece el discurso televisivo y transmite una sensación de rutina industrial desvinculada del acontecimiento real.

5.2. Testimonios (*totales*), locución en *off* y sonido ambiente

La banda de audio de una pieza informativa o vídeo cerrado combina tres componentes sonoros cuya mezcla exige máxima precisión técnica y expresiva:

1. **Locución o voz en *off*:** es la lectura del guion redactado por el periodista que ha cubierto y montado la información. Esta voz no tiene correspondencia visual con el rostro del informador en pantalla, sino que se inserta sobre imágenes de recurso para estructurar el relato, aportar datos no visibles y explicar las causas del hecho. La redacción debe ser sobria, directa y no redundante.
2. **Declaraciones a cámara (*totales*):** corresponden a los fragmentos de entrevistas o declaraciones de protagonistas, testigos, expertos o autoridades seleccionados durante la fase de edición. En el montaje, el plano del testimonio lleva su propio sonido a primer término de escucha. Los testimonios aportan dramatismo, matiz interpretativo y la prueba de contraste que valida lo expuesto en la locución. Su duración habitual en un telediario oscila entre los diez y los veinte segundos para mantener la agilidad de la pieza.
3. **Sonido ambiente:** es el audio capturado de forma natural en el lugar de la grabación (murmullo de una sala, sirenas, lluvia, ambiente callejero). En la mezcla final, el sonido ambiente debe mantenerse a un nivel secundario por debajo de la locución en *off*. Eliminarlo por completo otorga un acabado plano y artificial a la noticia; dejarlo excesivamente alto impide la correcta inteligibilidad de la voz del redactor.

5.3. Presentación ante la cámara (*in situ*) y rotulación

La aparición del periodista en el interior de la pieza informativa —denominada intervención sobre el terreno o *in situ*— constituye un recurso de gran valor para personalizar la información y certificar la presencia directa del canal en el escenario de la noticia.

Atendiendo a su ubicación en la estructura del vídeo, la intervención ante la cámara se clasifica en tres modalidades:

- **Entradilla:** ubicada al inicio de la pieza. Sirve para plantear el conflicto o ubicar al espectador sobre el terreno antes de dar paso a las imágenes de recurso.
- **Medianilla:** situada en la parte central del vídeo. Funciona como pauta de enlace entre dos bloques temáticos o para introducir un giro argumental o una explicación compleja.
- **Salidilla:** colocada al final de la pieza. Aporta la conclusión de la noticia, proyecta las repercusiones futuras o incluye la firma del redactor y el lugar de la cobertura.

Los libros de estilo normativos advierten de forma tajante contra el mal uso de las intervenciones en cámara. El periodista no debe utilizar la intervención sobre el terreno para hacer alardes de lucimiento personal ni para repetir datos que ya se locutan en *off*. Asimismo, debe cuidarse el entorno acústico: grabar una intervención obligando al redactor a gritar por el ruido de un helicóptero o una multitud resulta molesto e inaudible para el espectador.

Por último, la rotulación (generación de caracteres o grafismo secundario) completa el mensaje audiovisual mediante cartelas, faldones y rótulos de identificación. Su función principal es filiar a los personajes que aparecen en pantalla (nombre completo y cargo o condición), indicar la localización geográfica y la fecha, o destacar datos numéricos y titulares de apoyo que refuerzan la asimilación del contenido sin recargar visualmente el encuadre.

CAPÍTULO 6. FORMATOS DE LA INFORMACIÓN PERIODÍSTICA EN TELEVISIÓN: PRESENTACIÓN EN ESTUDIO, COLAS, CONEXIONES EN DIRECTO Y PIEZA CERRADA EN VÍDEO

6.1. La tipología de formatos y su función en la escaleta

El flujo informativo de un telediario no se sostiene sobre un único tipo de narrativa. La realidad periodística exige articular distintos formatos de presentación que varían en complejidad técnica, tiempo de elaboración y grado de inmediatez. La elección de un formato específico en la escaleta no es una decisión secundaria: determina la relevancia que la redacción otorga a una noticia, influye en el ritmo visual del programa y optimiza los recursos de producción disponibles en el centro de emisión.

En la televisión informativa contemporánea se consolidan cuatro formatos estructurales básicos:

- **Presentación en estudio (busto parlante y apoyo gráfico):** la exposición verbal directa del presentador desde el plató.
- **Imágenes locutadas en directo (colas):** la lectura del presentador del informativo sobre una secuencia de imágenes en movimiento sin locución grabada previamente.
- **Conexión en directo:** la realización de una señal en tiempo real con el periodista desplazado al lugar de los hechos.
- **Pieza cerrada en vídeo (VTR):** el documento audiovisual completo —denominada en informativos como VTR o pieza—dotado de locución en *off*, montaje de imágenes (recursos), testimonios (*totales*) y edición sonora propia (ambiente, posible música, etc.).

6.2. La presentación en estudio y el formato de imágenes narradas (colas)

La presentación en estudio constituye el eje articulador del telediario. El presentador actúa como conductor de la credibilidad y narrador principal, dirigiéndose a la audiencia mediante el uso del *teleprompter*. Aunque la información puramente verbal sin apoyo de imagen (conocida técnicamente como busto parlante) ha quedado relegada a informaciones de última hora o breves de suma urgencia, el plató moderno aprovecha las grandes pantallas de alta resolución y la realidad aumentada para contextualizar los datos antes de dar paso a los vídeos.

Por su parte, el formato de imágenes narradas desde plató —denominado tradicionalmente *colas*— consiste en una secuencia de vídeo editada exclusivamente con sonido ambiente sobre la cual el presentador del informativo lee el texto en directo desde el estudio.

Las colas cumplen funciones esenciales en el ritmo del telediario:

- **Agilidad en la última hora:** permiten emitir imágenes recién recibidas en la sala de ingesta sin necesidad de esperar al proceso de locución y edición de una pieza cerrada.
- **Dinamismo visual:** evitan la monotonía del rostro del presentador cuando se notifican sucesos breves pero de alto valor icónico.

6.2.1 Coleo en VTR o directos

En el lenguaje técnico de la realización televisiva, se denomina *coleo* al breve margen de imágenes de apoyo que se deja al principio o al final de una noticia (VTR). Al inicio, proporciona al realizador el tiempo necesario para lanzar la pieza antes de que comience el *off*, evitando que la locución entre cortada. Al final, ofrece unos segundos de margen

para efectuar la transición y regresar al plató o enlazar con el siguiente contenido. Este recurso también permite ajustar con mayor precisión la duración del bloque durante la emisión en directo.

6.3. La conexión en directo y la pieza cerrada en vídeo (VTR)

La conexión en directo representa la máxima expresión de la presencialidad temporal y la inmediatez informativa. Consiste en la emisión en tiempo real de la señal captada por un equipo desplazado (mediante mochilas de transmisión móvil 4G/5G, unidades móviles por satélite o enlaces de fibra). La intervención del reportero en directo debe justificar su elevado coste operativo aportando datos de última hora, mostrando un escenario en evolución o entrevistando a un testigo. Realizar un directo para repetir exactamente lo mismo que ya se ha explicado en una pieza cerrada resta eficacia al telediario y abruma al espectador con un despliegue técnico innecesario.

CAPÍTULO 7. ELABORACIÓN DE LA INFORMACIÓN PERIODÍSTICA EN TELEVISIÓN: FASES DE PRODUCCIÓN, GUION, LOCUCIÓN, MONTAJE Y TECNOLOGÍAS EMERGENTES

7.1. El rodaje, la preparación y la selección de brutos y testimonios

La elaboración de una noticia para televisión comprende un proceso metodológico riguroso que transforma el acontecimiento bruto en una narración audiovisual estructurada. Esta transformación consta de tres etapas correlativas: preproducción (planificación), producción (cobertura y rodaje) y posproducción (edición y emisión).

Durante la fase de preparación y rodaje, el periodista coordina el plan de trabajo con el operador de cámara o equipo técnico, definiendo las localizaciones, la estrategia de captación de imágenes de recurso y la selección de personas a entrevistar. Una vez concluida la grabación, el redactor se enfrenta al conjunto de imágenes sin editar denominadas técnicamente *brutos*.

La selección de brutos exige aplicar una doble criba:

1. **Criba técnica:** descarte de tomas desenfocadas, con movimientos bruscos, problemas de exposición o audio inaudible.
2. **Criba periodística y narrativa:** identificación de las secuencias con mayor carga testimonial o explicativa. En esta fase se seleccionan los fragmentos de declaraciones a cámara —denominados *totales*—, acotando intervenciones de entre diez y quince segundos que aporten una prueba veraz o una valoración relevante sin alargar la pieza de forma innecesaria.

En el trabajo diario de un equipo de televisión, se denomina *mudo* a la grabación breve de imágenes que realiza el cámara u operador cuando los medios gráficos tienen acceso durante unos minutos a una reunión, encuentro o acto que no pueden cubrir en su totalidad. Es habitual, por ejemplo, en reuniones institucionales, cuando las cámaras acceden al comienzo para registrar la llegada, el saludo y algunos planos de los participantes antes de abandonar la sala. Estas imágenes no constituyen por sí mismas una pieza informativa terminada, sino que sirven como material de apoyo que posteriormente puede utilizarse como colas o como recursos para montar una noticia.

7.2. El guion para televisión y las técnicas de redacción

Redactar para la pantalla exige desaprender las inercias de la escritura periodística y de la radio. La regla fundamental de la escritura audiovisual es no describir lo que la imagen ya muestra con claridad. Si la pantalla exhibe un vehículo ardiendo, la locución no debe decir "*un coche está ardiendo*", sino aportar las causas del siniestro, la identidad de los afectados o el estado de las investigaciones

La morfosintaxis del guion televisivo se rige por las siguientes pautas prácticas:

- **Estructura oracional sencilla:** construcción basada en sujeto, verbo y predicado. Conviene evitar las oraciones subordinadas encadenadas, ya que el espectador no puede volver atrás para releer la frase si pierde el hilo narrativo.

- **Uso del tiempo presente:** priorizar el presente gramatical o el pasado inmediato para reforzar la sensación de actualidad y presencialidad temporal.
- **Vocabulario accesible:** empleo de un léxico preciso y comprensible por una audiencia heterogénea, prescindiendo de retórica artificiosa, tecnicismos innecesarios o frases hechas.
- **Adecuación al ritmo visual:** ajustar la longitud de las frases a la duración de los planos sobre los que se locuta, permitiendo pausas de respiración y dejando sonar los ambientes naturales.

7.3. La locución, la sonorización y el ritmo de lectura

La locución de la pieza consiste en la grabación de la voz en *off* del redactor sobre la pista de audio correspondiente en el editor de vídeo. Una locución profesional requiere mantener una entonación natural, una vocalización clara y un ritmo constante que se sitúe habitualmente entre las 130 y las 150 palabras por minuto.

Un aspecto técnico crucial en la posproducción de audio es la mezcla de niveles y la presencia del sonido ambiente. La voz del periodista debe situarse en el primer término de escucha (con picos de modulación entre -6 dB y -12 dB en los medidores digitales), mientras que el sonido ambiente de la escena se mantiene a un nivel secundario atenuado. Eliminar el sonido ambiente por completo otorga una sonoridad artificial y desvinculada de la realidad; por el contrario, dejar el audio ambiente elevado sepulta la locución y dificulta la asimilación de los datos.

7.4. Montaje no lineal e integración en sistemas centralizados

El montaje no lineal ha sustituido de forma definitiva a las antiguas salas de edición lineal por cinta (como los sistemas Betacam). Mediante estaciones de trabajo informatizadas y programas profesionales de edición de vídeo (como AVID Media Composer, Adobe

Premiere, Final Cut Pro, etc.), el periodista accede a los archivos digitalizados de forma instantánea y en cualquier punto de la línea de tiempo (*timeline*).



Figura 10: Esquema de antigua edición lineal analógica A/B Roll con unidad de control BVE-600 y distintos formatos de cintas analógicas de uso profesional. Elaboración propia a partir de imágenes de los fabricantes.

En las redacciones modernas, este proceso se apoya en sistemas de gestión centralizada de noticias (como AVID MediaCentral o servidores de almacenamiento compartido tipo Nexis). Esta infraestructura permite un flujo de trabajo integrado:

- La sala de ingesta digitaliza o recibe las señales de los equipos exteriores y las aloja en el servidor central.
- El redactor accede a los archivos desde la terminal de su mesa, realiza la criba, escribe el texto, locuta la voz y monta la pieza.
- La pieza terminada se vuelca directamente a la lista de reproducción (*playlist*) del sistema de emisión que controla realización y continuidad, permitiendo a los editores supervisar el minutado del telediario en tiempo real.



Figura 11: Interfaz de programas de edición no lineal, Avid Media Composer, Adobe Premiere y Final Cut Pro. Fuente: Elaboración propia a partir de imágenes de los fabricantes.

7.5. Innovación en las rutinas de captación: Periodismo móvil (*MoJo*) e Inteligencia Artificial multimodal

El proceso tradicional de producción se ha visto transformado por dos innovaciones tecnológicas de gran impacto en las rutinas profesionales:

7.5.1 Periodismo móvil (*MoJo*)

El teléfono inteligente de alta gama se ha consolidado como un equipo autónomo capaz de realizar la captación de imagen y sonido, la edición no lineal mediante aplicaciones especializadas (LumaFusion, Kinemaster, etc.) y la transmisión en directo o volcado a servidor.

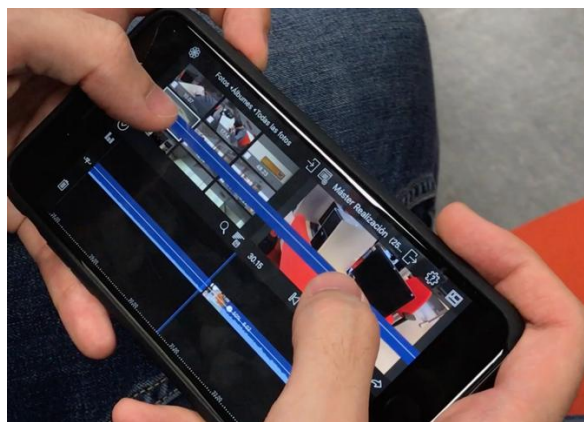


Figura 12: Edición de vídeo en un Smartphone con la App Lumafusion. Fuente: elaboración propia.

El periodismo móvil o Mobile Journalism (*MoJo*) aporta ventajas operativas innegables: una extraordinaria agilidad en la cobertura de noticias de última hora, reducción de costes de despliegue y una mayor cercanía con los testimonios, ya que el teléfono inteligente resulta menos intimidatorio que una cámara de televisión de gran tamaño. No obstante, exige al periodista extremar el cuidado en el uso de accesorios imprescindibles como trípodes, estabilizadores, micrófonos de solapa o de mano e

iluminación portátil para garantizar una calidad de emisión equivalente a la de un equipo tradicional de captación de noticias.

7.5.2. Herramientas de Inteligencia Artificial multimodal

La irrupción de sistemas de inteligencia artificial capaces de procesar y sintetizar simultáneamente texto, imagen, sonido y vídeo está reconfigurando las fases de posproducción e infografía. Las herramientas multimodales permiten automatizar la transcripción y minutado de entrevistas largas, generar subtítulos de forma instantánea, traducir declaraciones en varios idiomas conservando el tono del hablante y crear gráficos o reconstrucciones virtuales de apoyo a partir de descripciones textuales en lenguaje natural (prompts).

Sin embargo, el uso de la inteligencia artificial en la información periodística exige mantener el principio de supervisión humana constante. La generación automática de activos visuales mediante elementos generados por ordenador debe reservarse para la infografía o la recreación de entornos donde no existan imágenes reales, advirtiendo siempre de forma transparente a la audiencia sobre su naturaleza sintética para evitar distorsionar la verdad periodística.

CAPÍTULO 8. ESTILOS Y GÉNEROS INFORMATIVOS EN TELEVISIÓN: CLASIFICACIÓN, TRATAMIENTO DE LA REALIDAD Y NARRATIVAS AUDIOVISUALES

8.1. Estilos periodísticos en televisión: del registro expositivo al uso expresivo

El concepto de género en televisión designa una forma convencional de seleccionar, estructurar y presentar la realidad informativa. Antes de abordar las tipologías concretas, resulta imprescindible diferenciar entre género y estilo periodístico, ya que el estilo define la actitud epistemológica del informador ante los hechos y el grado de subjetividad u objetividad que impregna el discurso audiovisual.

En el medio televisivo se consolidan principalmente algunas de estas modalidades estilísticas:

- **Estilo informativo o expositivo:** caracterizado por la distancia impersonal del narrador, la neutralidad en el tono de locución y la primacía de la veracidad fáctica. Es el estilo hegemónico de la noticia básica y el telediario diario. Su objetivo es transmitir qué ha ocurrido sin incorporar juicios de valor ni adjetivación calificada.
- **Estilo interpretativo:** va más allá de la mera relación de datos inmediatos para buscar las causas, el contexto histórico y las consecuencias previsibles del acontecimiento. El periodista no opina, pero sí jerarquiza, relaciona antecedentes y aporta claves explicativas para que el espectador comprenda la dimensión profunda de la noticia.
- **Estilo opinativo o valorativo:** refleja la postura explícita del medio de comunicación o del analista sobre la realidad. En televisión se canaliza a través del comentario editorial, las tertulias o las columnas de autor, exigiendo una clara separación formal respecto a los bloques de información pura.
- **Estilo expresivo o artístico:** utiliza los recursos de la puesta en escena, la iluminación, el ritmo de montaje y la composición del encuadre para generar una experiencia estética o conmoción emotiva en la audiencia. Aunque este registro es propio del documental y del reportaje de creación, su penetración en los informativos diarios debe manejarse con extrema prudencia para evitar que el alarde formal degenera en espectacularización.

8.2. Clasificación de los géneros audiovisuales: expositivos, dialógicos e interpretativos

La taxonomía de los géneros informativos en televisión se articula en tres grandes familias según la interacción discursiva con las fuentes y el grado de elaboración de la pieza:

- **Géneros expositivos:** tienen como fin primordial transmitir información fáctica reciente sin interpretación ni presencia explícita de la opinión del periodista. Su máxima expresión es la noticia básica elaborada como pieza cerrada o la locución de imágenes en estudio.
- **Géneros dialógicos:** se basan en el intercambio verbal y la confrontación de pareceres entre el periodista y los portadores de la información (testigos, expertos, líderes políticos). Destacan la entrevista, la encuesta a pie de calle, la rueda de prensa y las mesas redondas o debates en plató.
- **Géneros interpretativos y expresivos:** buscan desentrañar la complejidad de la realidad combinando la relación de hechos con la aportación de contexto histórico, causas estructurales y valoraciones analíticas. Pertenecen a esta categoría la crónica, el informe, el reportaje y el documental.

8.3. La noticia, el informe y la crónica: inmediatez, síntesis y mirada sobre el terreno

Dentro de la estructura diaria del telediario, la noticia, el informe y la crónica se distribuyen las tareas de cobertura con funciones narrativas complementarias:

- **La noticia básica:** es la unidad atómica del periodismo televisivo. Su objetivo es responder de forma sintética a las preguntas esenciales de la información (qué, quién, dónde, cuándo y por qué) dentro de una duración acotada de entre sesenta y noventa segundos. Exige la máxima sobriedad en la locución y una sincronía perfecta entre el texto y la imagen de actualidad.
- **El informe:** el informe es un género de profundización analítica que suele acompañar a una noticia de gran trascendencia. Mientras la noticia comunica el hecho reciente, el informe desglosa los datos, las cifras estadísticas, el marco

legal o la evolución histórica del conflicto. En la televisión actual, el informe hace un uso intensivo de la infografía virtual, las cartelas con gráficos y la realidad aumentada desde el plató para facilitar la asimilación cuantitativa por parte de la audiencia.

- **La crónica:** la crónica combina la narración de los hechos con la visión personal y directa de un periodista desplazado al escenario de la noticia o establecido de forma permanente en una corresponsalía. La clave de la crónica radica en la mirada del informador: no se limita a contar lo sucedido, sino que transmite la atmósfera del lugar, contextualiza las reacciones locales y aporta un hilo conductor donde su presencia en cámara (*in situ*) y su firma otorgan un sello de identidad único a la cadena.

8.4. La entrevista, el reportaje y el documental: de la interacción con el personaje a la investigación en profundidad

Cuando el telediario o la programación de informativos requiere abrir espacio al análisis pausado, entran en juego los géneros de mayor aliento narrativo:

- **La entrevista:** la entrevista televisiva es la conversación estructurada entre un periodista y un personaje de interés público para extraer testimonios, datos o valoraciones. Puede emitirse en directo desde el plató de informativos —donde el encuadre debe mantener el equilibrio entre el entrevistador y el invitado mediante planos Medios y de escorzo— o incluirse fragmentada en forma de declaraciones dentro de un VTR.
- **El reportaje:** el reportaje constituye el género estrella del periodismo de investigación audiovisual. Con una duración que oscila entre los cinco minutos en formato corto de telediario y los treinta o cuarenta y cinco minutos en programas especializados (como *Informe Semanal* de RTVE o *La Sexta Columna*), el reportaje no depende de la inmediatez rabiosa del día. Su elaboración exige un despliegue documental amplio, multiplicidad de localizaciones, pluralidad de

testimonios contrastados y una cuidada realización técnica donde el montaje expresivo y la banda sonora enriquecen la narrativa.

- **El documental:** el documental se sitúa en la frontera entre el periodismo y la creación cinematográfica. Aunque comparte con el reportaje el compromiso con la realidad y la investigación fáctica, el documental goza de mayor libertad temporal y estilística. Prescinde a menudo de la urgencia de la agenda mediática para abordar aspectos estructurales de la sociedad, la historia, la ciencia o la cultura, permitiendo al autor utilizar licencias poéticas o estéticas que serían inaceptables en un telediario diario.

BLOQUE IV. PROGRAMACIÓN E INFORMATIVO DIARIO

CAPÍTULO 9. ACTUALIDAD Y TELEVISIÓN: LOS INFORMATIVOS EN LA PROGRAMACIÓN GENERALISTA, CANALES 24 HORAS E *INFOSHOWS*

9.1. Los informativos en la parrilla de la televisión generalista

Los programas informativos diarios constituyen la columna vertebral de la programación en las cadenas de televisión generalistas. Lejos de ser meras piezas independientes dentro de la parrilla, los telediarios articulan la identidad editorial de la cadena, fijan la reputación corporativa del medio y actúan como verdaderos arrastres de audiencia para las franjas horarias posteriores.

En el mercado audiovisual español, la estructura tradicional de los servicios informativos se organiza en torno a dos grandes citas diarias: la edición de mediodía (entre las 14:00 y las 15:00 horas) y la edición de noche (*prime time*, entre las 20:00 y las 21:00 horas). La competencia encarnizada entre los principales operadores —Antena 3, La 1 de RTVE, Telecinco y laSexta— se libra diariamente en términos de cuota de pantalla (*share*) y número absoluto de espectadores.

La posición de los telediarios en la parrilla condiciona el conjunto de la estrategia comercial de las privadas y el cumplimiento del mandato institucional en las públicas. Un informativo que lidera su franja horaria no solo otorga prestigio, sino que eleva la cotización de los bloques publicitarios colindantes o legitima la función social de la corporación estatal frente a los ciudadanos. Por este motivo, las reestructuraciones de presentadores, las renovaciones tecnológicas de los platós o las modificaciones en la duración de los bloques responden a movimientos estudiados para contener la fuga de espectadores hacia la oferta a la carta.

9.2. Canales de información continua (24 horas)

La aparición de los canales especializados de noticias en abierto y de pago — encabezados en el ámbito español por el Canal 24 Horas de TVE y a escala internacional por referentes como BBC News, CNN o Al Jazeera— transformó la lógica del consumo de actualidad. Frente a la rigidez de la parrilla generalista, articulada en citas cerradas a horas fijas, los canales de información continua operan bajo el principio del flujo constante (rolling news).

La dinámica de producción de un canal 24 horas presenta características diferenciadas:

- **Estructura en bucle renovado:** la programación se organiza en ruedas de noticias de treinta o sesenta minutos que se actualizan a medida que entran teletipos, imágenes de agencia o nuevas conexiones en directo.
- **Prevalencia del directo y la señal en bruto:** ante un acontecimiento de relevancia (una comparecencia política, una emergencia o un pleno parlamentario), la parrilla se interrumpe de forma inmediata para conectar en directo, emitiendo en ocasiones la señal institucional sin locución intermedia.
- **Multipantalla y datos en tiempo real:** la pantalla se fragmenta en ventanas simultáneas acompañadas de un faldón continuo de texto que desplaza titulares, indicadores económicos o datos meteorológicos.

Aunque la cuota de pantalla cuantitativa de estos canales especializados suele situarse por debajo de las grandes cadenas generalistas, su valor estratégico resulta incalculable en momentos de crisis o acontecimientos extraordinarios, cuando la audiencia acude de forma masiva en busca de la última hora en directo.

9.3. La hibridación entre información y entretenimiento: los *infoshows*

La creciente competencia por la atención de los espectadores ha favorecido la penetración de un fenómeno conocido en la literatura académica como infoentretenimiento o *infoshow*. Este concepto describe la hibridación formal y narrativa entre los géneros informativos rigurosos y las técnicas dramatúrgicas propias del entretenimiento y la telerrealidad.

El *infoshow* se manifiesta principalmente en los magazines de mañana y tarde, aunque su influencia se extiende de forma paulatina a los telediarios de la franja nocturna. Entre sus rasgos distintivos destacan:

- Subjetivación y emotividad: Se prioriza la vivencia personal de las víctimas o los testimonios sobre el análisis estructural de las causas.
- Espectacularización visual: Empleo de músicas de suspense, aceleraciones de montaje, primeros planos dramáticos y rotulación con adjetivación efectista.
- Mesa de debate y polarización: Incorporación de tertulianos que confrontan opiniones de manera vehemente, difuminando la frontera entre la información fáctica y la mera especulación

Desde la perspectiva de la docencia universitaria, la crítica al *infoshow* no implica rechazar la creatividad ni el dinamismo expresivo. La investigación en comunicación demuestra que un ritmo narrativo bien construido facilita la asimilación del mensaje por parte de la audiencia. Sin embargo, la frontera ética se rebasa cuando los recursos del

espectáculo se utilizan para rellenar contenidos vacíos o cuando se adorna la tragedia humana con la única finalidad de elevar la cuota de pantalla.

CAPÍTULO 10. EL INFORMATIVO DIARIO COMO SUPRARRELATO: PUESTA EN ESCENA, ESCALETA, TITULARES Y EL PRESENTADOR COMO EJE DE CREDIBILIDAD

10.1. El telediario como suprarrelato: unidad narrativa, jerarquización y bloques informativos

Un telediario no es una mera yuxtaposición o acumulación aleatoria de noticias inconexas. Desde la perspectiva del análisis crítico de la televisión, el informativo diario funciona como un suprarrelato o macronarrativa: un discurso cerrado, coherente y jerarquizado que se emite a una hora fija con una duración determinada para ofrecer a la audiencia una reconstrucción global de la realidad de la jornada.

Esta naturaleza discursiva exige ordenar las informaciones en bloques temáticos delimitados que permiten al espectador orientarse a lo largo de la emisión. Aunque la distribución exacta varía según la línea editorial de la cadena o la urgencia de la actualidad, la arquitectura habitual del telediario se articula en torno a cinco grandes secciones:

- **Apertura y bloque político / institucional:** ocupa la cabecera del programa. Reúne las noticias de mayor trascendencia nacional, actividad parlamentaria o decisiones del Gobierno.
- **Bloque internacional:** seguimiento de grandes conflictos exteriores, cumbres diplomáticas y acontecimiento globales.
- **Bloque de sociedad, economía y medio ambiente:** espacio dedicado a aspectos cotidianos como la sanidad, la educación, el empleo, el consumo, la meteorología o la seguridad vial.

- **Bloque cultural y espectáculos:** cobertura de estrenos, fenómenos artísticos, patrimonio y literatura.
- **Bloque deportivo:** dotado con frecuencia de una firma, plató o ritmo propio debido a su volumen de audiencia y valor de arrastre.

La forma en que se conectan estos bloques —mediante transiciones del presentador, ráfagas visuales o pasarelas temáticas— determina el ritmo del programa. Un cambio de bloque repentino sin enlace verbal o visual rompe el flujo narrativo y transmite una sensación de fragmentación que dificulta el seguimiento por parte de la audiencia.

10.2. La puesta en escena: plató, cabeceras, sintonías, pantallas gigantes, realidad aumentada y grafismo

La escenografía de un telediario constituye la envoltura visual y sonora que otorga identidad corporativa a la cadena y construye el marco de legitimidad del discurso informativo. La puesta en escena abarca todos los elementos físicos, técnicos y expresivos que componen el entorno donde se desarrolla la presentación:

- **El plató y la mesa de presentación:** el set se diseña como un espacio sobrio que combina tonos neutros, iluminación uniforme y materiales tecnológicos. La mesa coloca al presentador en el centro de la atención visual, sirviendo de anclaje para la autoridad de la voz del periodista. En ocasiones puntuales, especialmente durante coberturas o programas informativos especiales, la mesa también se utiliza para realizar entrevistas en el propio plató.
- **La cabecera y la sintonía:** la cabecera es la secuencia gráfica de entrada (de entre diez y quince segundos) que anuncia el inicio del informativo. Va acompañada de una sintonía musical distintiva. Las notas graves, los ritmos marcados y la presencia de percusión o metales en la sintonía evocan alarma, seriedad e inmediatez, predisponiendo al espectador para la recepción de la actualidad.

- **Pantallas gigantes de alta resolución:** las grandes pantallas integradas en el decorado han rediseñado la dinámica del estudio. Ya no funcionan como simples fondos estáticos, sino como ventanas dinámicas donde se muestran mapas interactivos, gráficos de datos, imágenes en directo de corresponsales o recreaciones en realidad aumentada.
- **Grafismo y realidad aumentada:** el grafismo ocupa hoy un espacio relevante en la construcción visual de los informativos. Su función ya no se limita a identificar al periodista, al entrevistado o el lugar desde el que se informa mediante rótulos y faldones situados habitualmente en el tercio inferior de la pantalla. Los sistemas gráficos permiten también destacar titulares, cifras y datos, incorporar mapas, cronologías, comparaciones, gráficos estadísticos, recreaciones e infografías, así como ordenar visualmente informaciones complejas. En algunos casos, estos elementos adquieren un verdadero valor narrativo: no se limitan a acompañar la información, sino que contribuyen a explicarla y hacen visible aquello que las imágenes por sí solas no pueden mostrar. Las posibilidades se han ampliado con la integración de grandes pantallas en los platós, gráficos animados y recursos de realidad aumentada, que permiten al presentador o al periodista interactuar con la información y desarrollar explicaciones apoyadas en elementos visuales.

10.3. La construcción de la escaleta, ritmo de emisión y selección de titulares

La escaleta es el documento técnico y operativo en el que se pauta, segundo a segundo, la secuencia exacta de todos los elementos que componen el informativo. Elaborada por el equipo de edición en la reunión de redacción y cargada en el sistema informático centralizado, la escaleta guía el trabajo del control de realización durante la emisión en directo

TD DIRECTO, VTR Y COLAS						
N	Noticia	NAT	Dur	T. Inicio	Colea/Pié	CAM
	Telediario lunes			15:00:00		
1	*CABECERA TD	VTR	0:00:12	15:00:12		
2	PRESENTACIÓN	ENT	0:00:10	15:00:22		
3	BANKSY	ENT	0:00:20	15:00:42		
	Paso a directo BANKSY					
4	DIRECTO BANKSY	DIR	0:00:30	15:01:12		
5	**VTR_BANKSY	VTR	0:01:25	15:02:37		
6	Colas CONCIERTO HIELO	ENT	0:00:25	15:03:02		
	*Colas CONCIERTO HIELO	COL	0:00:35	15:03:37		
7	CORTINILLA separación	VTR	0:00:06	15:03:43		
8	TACTO	ENT	0:00:25	15:04:08		
	**VTR_TACTO	VTR	0:01:10	15:05:18		
9	HALTEROFILIA	ENT	0:00:25	15:05:43		
	*Colas_HALTEROFILIA	COL	0:00:35	15:06:18		
10	DESPEDIDA	ENT	0:00:25	15:06:43		
11	COPY RIGHT	VTR	0:00:06	15:06:49		

Figura 13: Ejemplo de una escaleta para informativos. Fuente: elaboración propia.

Los tres pilares para confeccionar una escaleta eficaz son:

- **La apertura y el primer bloque:** la primera noticia fija el tema del día. La apertura debe sustentarse sobre un hecho de alto impacto respaldado por imágenes potentes y cobertura en directo o pieza cerrada de amplio desarrollo.
- **La selección de titulares:** el sumario inicial (de entre cuarenta y sesenta segundos) presenta los tres o cuatro titulares principales del día mediante ráfagas rápidas de vídeo con rótulo de entrada y locución en directo del presentador. Los titulares funcionan como el cebo de audiencia que convence al espectador de permanecer en el canal.
- **El ritmo y la gestión del tiempo:** un telediario estándar de treinta minutos suele integrar entre quince y veinticinco piezas o noticias. El editor debe alternar noticias de formato largo (piezas de 1:20 minutos) con formatos ágiles (colas de

20 segundos o breves) para evitar que el programa pierda pulso o resulte monótono.

10.4. La figura del presentador: contrato de lectura, gestualidad y credibilidad periodística

El presentador o conductor de un telediario es la cara visible de la redacción y el principal garante del contrato de lectura que la cadena establece con el público. La audiencia no conecta con una corporación abstracta, sino con la persona que cada día le habla desde el televisor para narrarle lo que sucede en el mundo

La credibilidad del presentador se sustenta sobre factores expresivos y profesionales:

- **Dominio de la cámara y del reproductor de texto (*teleprompter*):** el periodista debe leer el texto proyectado sobre el cristal montado ante la óptica de la cámara de forma que la audiencia perciba que habla con espontaneidad. La mirada fija en el objetivo simula un contacto visual directo con el espectador en su hogar.
- **Control de la gestualidad y la voz:** la expresión facial, el movimiento de las manos y el tono de voz deben transmitir serenidad, rigor y distancia profesional. La gesticulación excesiva, las muecas de opinión o los titubeos restan autoridad al mensaje y desvían la atención sobre el dato objetivo.
- **Criterio periodístico y liderazgo en el directo:** en situaciones de última hora o ruptura de la escaleta por una emergencia, el presentador deja de leer un texto cerrado para improvisar a partir de teletipos o declaraciones en directo. En esos momentos se pone a prueba su verdadera solvencia profesional, su conocimiento de la actualidad y su capacidad para organizar la información en tiempo real sin difundir datos ambiguos o sin verificar.

Conclusiones

La formación práctica en periodismo audiovisual: orientaciones docentes del aula a la redacción profesional

Este último bloque plantea una propuesta de aplicación práctica de los contenidos desarrollados a lo largo del libro. Su finalidad es servir de orientación tanto al estudiante que comienza a trabajar con el lenguaje informativo audiovisual como al profesorado encargado de diseñar prácticas de televisión, talleres de informativos y ejercicios de producción periodística. El objetivo no consiste únicamente en aprender a manejar cámaras, sistemas de edición o equipos de realización, sino en reproducir, dentro de las posibilidades de la universidad, los procesos de trabajo, las decisiones y las responsabilidades propias de una redacción audiovisual.

C.1. La universidad como laboratorio de producción periodística

El aprendizaje del periodismo televisivo no puede reducirse al conocimiento teórico de sus lenguajes, géneros, rutinas y tecnologías. Una parte esencial de la formación comienza cuando el estudiante debe convertir esos conocimientos en decisiones concretas: localizar una noticia, seleccionar fuentes, plantear una cobertura, grabar imágenes, realizar una entrevista, escribir un texto, montar una pieza, intervenir ante la cámara o participar en la emisión de un informativo.

Los platós, controles de realización, cabinas de edición y equipos de grabación de la universidad deben entenderse, por tanto, como espacios de aprendizaje profesional. Permiten experimentar, equivocarse, revisar el trabajo realizado y repetir los procedimientos hasta adquirir una cierta autonomía. La práctica universitaria ofrece precisamente una posibilidad que después resulta más difícil encontrar en una redacción sometida a tiempos de producción mucho más exigentes: detenerse para analizar por qué una pieza no funciona, por qué una entradilla resulta poco natural, por qué un montaje altera el sentido de unas declaraciones o qué consecuencias tiene una decisión tomada durante un directo.

Este planteamiento adquiere especial importancia en un contexto en el que las herramientas de producción son cada vez más accesibles. Las cámaras profesionales conviven con teléfonos móviles, sistemas de edición portátiles, conexiones IP, cámaras robotizadas y herramientas basadas en inteligencia artificial. Aprender estas tecnologías forma parte de la capacitación del periodista, pero su incorporación a las prácticas debe responder siempre a una finalidad periodística. La tecnología amplía las posibilidades de producción; no determina por sí sola la calidad de la información.

C.2. Aprender haciendo: una progresión de prácticas

La formación práctica resulta más eficaz cuando se organiza de manera progresiva. Antes de enfrentarse a la elaboración completa de un informativo, el estudiante necesita dominar operaciones más sencillas que posteriormente deberá integrar en procesos de mayor complejidad.

Las primeras prácticas pueden centrarse en competencias específicas: composición y grabación de planos, manejo del sonido, redacción de textos para televisión, locución, grabación de entradillas, realización de entrevistas, selección de *totales*, elaboración de colas o montaje de noticias breves. Una vez adquiridas estas destrezas, pueden plantearse ejercicios que obliguen a combinarlas: coberturas en exteriores, conexiones en directo, piezas informativas completas, entrevistas en plató o pequeños bloques de informativos.

El proceso puede culminar con la producción y realización de un informativo elaborado por los propios estudiantes. Este tipo de ejercicio permite reproducir, a escala universitaria, buena parte del flujo de trabajo de una redacción profesional: reunión de contenidos, asignación de coberturas, grabación, redacción, edición, elaboración de la escaleta, preparación de grafismos, coordinación entre plató y control y emisión del programa.

La dificultad de las prácticas no debería medirse únicamente por la sofisticación técnica. Una cobertura realizada con un teléfono móvil puede exigir decisiones periodísticas más complejas que un ejercicio desarrollado con equipamiento profesional. Lo relevante es que cada actividad obligue al estudiante a resolver problemas relacionados con la selección, comprobación, construcción y comunicación de la información.

C.3. El plató y el control de realización como espacios de aprendizaje colectivo

Las prácticas de plató permiten trabajar competencias que difícilmente pueden adquirirse únicamente mediante explicaciones teóricas. El estudiante aprende a dirigirse a cámara, utilizar el *teleprompter*, controlar la voz y la expresión corporal, respetar los tiempos de emisión, reaccionar ante cambios de última hora y mantener la concentración mientras recibe indicaciones a través del sistema de intercomunicación. El control de realización ofrece otra dimensión del aprendizaje. Rotar por distintas funciones —realización, ayudantía de realización, mezcla de vídeo, sonido, cámaras, rotulación, *autocue*, regiduría o producción— permite comprender el carácter colectivo de la televisión. Aunque el objetivo de una titulación de Periodismo no sea formar especialistas técnicos en cada uno de estos puestos, conocer su funcionamiento ayuda al futuro periodista a entender cómo sus decisiones afectan al conjunto de la emisión y a comunicarse adecuadamente con los profesionales con los que trabajará.

La rotación de funciones tiene además un importante valor docente. El estudiante deja de contemplar el informativo únicamente desde la posición del redactor o presentador y descubre las relaciones de dependencia que existen entre escaleta, realización, sonido, grafismo, cámaras y tiempos de emisión. Después de pasar por el control resulta más fácil comprender, por ejemplo, por qué una pieza debe ajustarse a la duración asignada, por qué una conexión necesita ser comprobada con antelación o qué consecuencias puede tener una modificación improvisada de la escaleta durante un directo.

C.4. Edición y construcción del relato audiovisual

El montaje constituye una fase fundamental en la construcción de la noticia televisiva. Editar no consiste simplemente en ordenar imágenes, sino en establecer relaciones de significado entre imágenes, palabras, declaraciones, sonido ambiente y silencios.

El aprendizaje de programas profesionales de edición no lineal debe acompañarse de una formación narrativa. El estudiante necesita aprender a seleccionar imágenes relevantes, respetar la continuidad visual cuando resulte necesaria, utilizar adecuadamente el sonido ambiente, integrar declaraciones y redactar textos en *off* que aporten información sin limitarse a describir aquello que el espectador ya está viendo.

Las prácticas de edición deberían acostumar también al alumno a tomar decisiones con material limitado. En el trabajo profesional no siempre se dispone de las imágenes ideales, del mejor total o del tiempo deseado para construir una pieza. Aprender a resolver esas limitaciones sin alterar los hechos ni atribuir a las imágenes un significado que no poseen forma parte del oficio periodístico.

El software es, en este sentido, una herramienta. Conocer sistemas profesionales como Avid Media Composer u otras soluciones utilizadas en entornos de producción facilita la incorporación a determinadas redacciones, pero el aprendizaje universitario no debería quedar condicionado a una aplicación concreta. Los programas cambian; los principios de selección, continuidad, ritmo, relación entre palabra e imagen y construcción periodística permanecen.

C.5. Producir información propia: salir del aula para buscar la noticia

Uno de los objetivos fundamentales de las prácticas debería ser que el estudiante produzca progresivamente su propio material informativo. Las imágenes de archivo, agencias o repositorios resultan útiles para determinados ejercicios, especialmente durante las primeras fases del aprendizaje, pero no permiten reproducir por sí solas el proceso completo de una cobertura periodística.

Salir a la calle obliga a tomar decisiones que desaparecen cuando se trabaja exclusivamente con material previamente seleccionado. Hay que localizar un tema, documentarse, identificar y contactar con las fuentes, decidir qué imágenes son necesarias, realizar entrevistas, obtener recursos suficientes, registrar correctamente el sonido, seleccionar declaraciones y, finalmente, construir una pieza con aquello que realmente se ha conseguido durante la cobertura.

El estudiante descubre así una diferencia esencial entre un ejercicio de montaje y el ejercicio del periodismo: la información no llega siempre preparada a la mesa de edición. Hay que buscarla, contrastarla y construirla a partir de la observación y del trabajo con las fuentes.

Esta filosofía puede aplicarse tanto con equipos ENG como mediante herramientas de periodismo móvil (*Mobile Journalism* o *MoJo*). Lo importante no es únicamente el dispositivo utilizado, sino que el alumno asuma la responsabilidad del proceso completo, desde la propuesta inicial hasta la publicación o emisión de la pieza.

C.6. El informativo como práctica integradora

La elaboración de un informativo completo constituye uno de los ejercicios más útiles para integrar los conocimientos adquiridos. Para que conserve su valor formativo, debería concebirse como un proyecto periodístico y no únicamente como una simulación de plató.

Los estudiantes pueden organizarse como una pequeña redacción: proponer temas, celebrar una reunión editorial, distribuir las coberturas, establecer horarios de entrega, grabar las noticias, seleccionar las declaraciones, redactar y montar las piezas, preparar colas y directos, confeccionar la escaleta y distribuir las responsabilidades de la emisión.

El profesorado puede introducir progresivamente situaciones que obliguen a tomar decisiones: una pieza que no llega a tiempo, una conexión que falla, una noticia de última hora, un directo que debe prolongarse, una declaración que obliga a modificar el

orden previsto o una información cuya verificación aconseja retirarla de la escaleta. Estas incidencias permiten trabajar una competencia especialmente difícil de enseñar mediante una clase convencional: la capacidad para decidir bajo presión sin abandonar los criterios periodísticos.

La evaluación de este tipo de prácticas debería atender tanto al resultado emitido como al proceso seguido para obtenerlo. Una pieza técnicamente correcta puede presentar deficiencias en la selección de fuentes; una buena cobertura puede quedar perjudicada por un montaje deficiente; y un informativo visualmente atractivo puede contener errores de jerarquización. Evaluar separadamente estos aspectos ayuda al estudiante a identificar dónde debe mejorar.

C.7. Una propuesta para diseñar las prácticas

A partir de estos principios, las prácticas de periodismo audiovisual pueden organizarse siguiendo una progresión que acerque paulatinamente al estudiante a las condiciones de una redacción profesional. El itinerario puede comenzar con ejercicios breves y muy delimitados —planificación de una cobertura, grabación de recursos, entrevistas, entradillas, locución, redacción para imagen o edición— y avanzar hacia piezas completas, conexiones en directo, trabajo de plató y realización de informativos.

Siempre que los recursos docentes lo permitan, resulta conveniente que los estudiantes roten por diferentes responsabilidades. No todos serán presentadores, reporteros, editores o realizadores en su futuro profesional, pero conocer las necesidades de los demás puestos facilita el trabajo colectivo y permite comprender el proceso de producción en su conjunto.

También resulta recomendable combinar ejercicios planificados con situaciones que incorporen cierto grado de incertidumbre. La televisión en directo exige capacidad de reacción, y una práctica en la que todo sucede exactamente como estaba previsto enseña solo una parte del proceso. Introducir cambios de escaleta, problemas técnicos

simulados o noticias de última hora permite entrenar la toma de decisiones sin las consecuencias que esos errores tendrían en una emisión profesional.

Cada práctica debería concluir, además, con una revisión colectiva. Visionar el resultado, analizar las decisiones adoptadas y detectar errores convierte la experiencia en aprendizaje. La pregunta no debe ser únicamente “¿ha salido bien?”, sino también “¿por qué se hizo de esta manera?”, “¿qué información faltaba?”, “¿qué decisión habría mejorado la pieza?” o “¿cómo resolveríamos ahora el mismo problema?”.

C.8. Tecnología, inteligencia artificial y criterio periodístico

La transformación tecnológica obliga a actualizar continuamente las prácticas universitarias. El periodista audiovisual trabaja ya en entornos en los que conviven automatización, producción remota, periodismo móvil, herramientas de transcripción, sistemas de búsqueda audiovisual y aplicaciones basadas en inteligencia artificial.

Estas tecnologías pueden incorporarse al aprendizaje siempre que el estudiante conozca sus posibilidades y también sus límites. Una herramienta de inteligencia artificial puede ayudar a transcribir una entrevista, localizar información en grandes volúmenes de documentación, traducir contenidos o facilitar determinadas tareas de producción. Ninguna de estas funciones elimina la responsabilidad del periodista sobre el resultado.

Precisamente por ello, la universidad constituye un espacio adecuado para aprender a utilizar estas herramientas de manera crítica. El estudiante debe saber comprobar los resultados que generan, detectar posibles errores, reconocer cuándo su utilización puede introducir sesgos y determinar en qué situaciones resulta necesario informar sobre su empleo. La alfabetización tecnológica del periodista contemporáneo debe incluir tanto la capacidad de utilizar las herramientas como la de cuestionarlas.

C.9. Aprender el oficio sin perder de vista el periodismo

La tecnología televisiva seguirá cambiando. Algunos puestos técnicos se automatizarán, aparecerán nuevas herramientas de producción y determinadas tareas que hoy

requieren varios profesionales podrán concentrarse en sistemas cada vez más integrados. También cambiarán las formas de distribución y consumo de la información audiovisual.

Sin embargo, esas transformaciones no eliminan las responsabilidades esenciales del periodista. Buscar información, comprobarla, seleccionar fuentes solventes, distinguir los hechos de las opiniones, contextualizar, preguntar, contrastar versiones y explicar con claridad siguen siendo competencias centrales de la profesión.

Ese debería ser también el sentido último de la formación práctica. El estudiante no entra en un plató universitario simplemente para aprender a mirar a cámara; no sale a la calle únicamente para aprender a utilizar una cámara; ni monta una noticia solo para dominar un programa de edición. Todas esas actividades adquieren sentido cuando sirven para aprender a observar, investigar, seleccionar, verificar y contar.

El paso del aula a la redacción profesional no debería representar, por tanto, el abandono de lo aprendido en la universidad, sino su puesta a prueba. Una buena formación práctica debe proporcionar al futuro periodista suficientes herramientas para incorporarse a una redacción, pero también criterio para enfrentarse a procedimientos, tecnologías y situaciones que todavía no existen.

Porque los equipos cambian, los programas se actualizan y las pantallas evolucionan. **Lo que permanece es la responsabilidad de contar lo que sucede con rigor, precisión y honestidad.**

REFERENCIAS

Adobe. (s/f). *Adobe: Creative, marketing and document management solutions*.

Adobe.com. Recuperado el 24 de septiembre de 2026, de <http://adobe.com>

Bandrés, E., García Avilés, J. A., Pérez, G., & Pérez, J. (2011). *El periodismo en la televisión digital*. Paidós.

Cebrián Herreros, M. (1998). *Información televisiva: mediaciones, contenidos, expresión, programación*. Síntesis.

- Cebrián Herreros, M. (2004). La información en televisión. Obsesión mercantil y política. Gedisa.
- Cuesta, J. D., Garbín, S. B., & Sobrino, M. Á. O. (2020). Impacto digital en el proceso de producción informativa de la televisión pública en España. Universidad Complutense de Madrid. <https://produccioncientifica.ucm.es/documentos/6267776d8a1fcd2f2677f418>
- Díaz Arias, R. (2006). Periodismo en televisión. Entre el espectáculo y el testimonio de la realidad. Bosch.
- Díaz Arias, R. (2017). La información periodística en televisión: la construcción del mundo en imágenes y sonidos. Síntesis.
- Domínguez Quintas, S., & Arévalo-Iglesias, L. (2020). La evolución del reportaje en televisión: infoentretenimiento y espectacularización de la realidad. Un nuevo género en el cambio de milenio. Estudios sobre el Mensaje Periodístico, 26(2), 501–511. <https://doi.org/10.5209/esmp.67793>
- Final Cut Pro*. (s/f). Apple (España). Recuperado el 4 de octubre de 2026, de <https://www.apple.com/es/final-cut-pro/>
- Garbín, S. B. (2020). La irrupción del periodismo móvil y sus consecuencias en el proceso de producción de noticias. Universidad Complutense de Madrid. <https://produccioncientifica.ucm.es/documentos/6615825d2e949176d46ab9c6>
- Garbín, S. B. (2026). Pedagogía del periodismo móvil. Dykinson. <https://doi.org/10.23882/eb.26.8353>
- García Avilés, J. A., González Mesa, I., & Aniorte Guerrero, A. (2023). Manual de periodismo televisivo. Universidad Miguel Hernández. <https://public.ebookcentral.proquest.com/choice/PublicFullRecord.aspx?p=30828724>
- González, J. S., Gutiérrez, E. C., González, D. A., Garbín, S. B., Frías, C. L., Galbe, J. M., & O'Doherty, R. F.-C. (2025). Características de los informativos de TVE, Tele 5, Antena 3, La Sexta y Cuatro: análisis de 149 informativos (2018-2024). Revista Latina de Comunicación Social, 83, 1–30. <https://doi.org/10.4185/rlcs-2025-2325>

- Humanes, M.-L., Alcolea-Díaz, G., & González-Lozano, M. (2021). Materialización de los modelos de periodismo en los informativos de televisión del Grupo Atresmedia: Antena 3 y La Sexta. *El Profesional de la Información*, 30(5), e300514. <https://doi.org/10.3145/epi.2021.sep.14>
- López Vidales, N., Gómez Rubio, L., & Medina de la Viña, E. (2021). *Intermedia: procesos de innovación mediática en televisión y otras pantallas*. Fragua.
- Marín, C., & Piqueras, P. (2017). *El informativo de televisión: producción, guión y edición audiovisuales*. Gedisa.
- MediaCentral* / *Production Management*. (s. f.). Avid. <https://www.avid.com/products/mediacentral/mediacentral-production-management>
- Mut Camacho, M., & Camarero, E. (2017). *Nuevos tratamientos informativos y persuasivos*. Tecnos.
- Oliva, L., & Sitjá, X. (2007). *Las noticias en radio y televisión: periodismo audiovisual en el siglo XXI*. Omega.
- Paniagua, P., Parrat, S., & Abejón, P. (2017). *Manual práctico de redacción periodística: géneros informativos, interpretativos y de opinión. Síntesis*.
- Pérez, G. (2003). *Curso básico de periodismo audiovisual*. EUNSA.
- Pérez, J. M., Martín-Pascual, M. A., & Fernández-García, N. (2007). *#Mojo. Manual de periodismo móvil*. Instituto RTVE.
- Polo, S., & Polo, S. (2023, 10 octubre). Así se fabrica un 'reinado' de las mañanas: cinco horas tras las cámaras de La hora de La 1. *ELMUNDO*. <https://www.elmundo.es/television/2023/10/10/6524141ce9cf4a4a738b459b.html>
- Prósper Ribes, J., Roger Monzó, V., & López Catalán, C. J. (2019). *Realización de informativos y deportivos en televisión*. Tirant lo Blanch.
- Redacción. (2021, 29 de diciembre). *La oferta digital, clave para el futuro de CRTVG. Panorama Audiovisual*. <https://www.panoramaaudiovisual.com/2021/12/29/oferta-digital-clave-futuro-crtvg/>
- Rodríguez Pastoriza, F. (2003). *La mirada en el cristal. La información en televisión*. Fragua.

Sony. (s. f.). *Sony España*. Recuperado el 23 de julio de 2026, de <https://www.sony.es/>
Sotelo González, J., & Martínez Arias, S. (Coords.). (2020). Periodismo y nuevos medios.
Gedisa.

Villuendas, J., & Gutiérrez, J. (2026, 31 de agosto). RTVE renueva sus informativos: lo
que no se ve de un plató de
televisión. RTVE.es. [https://www.rtve.es/noticias/20260831/rtve-renueva-
informativos-nuevo-plato-telediario/17205379.shtml](https://www.rtve.es/noticias/20260831/rtve-renueva-informativos-nuevo-plato-telediario/17205379.shtml)

