

*Els recursos sonors
en els informatius radiofònics*

Anàlisi dels recursos sonors en els relats periodístics dels informatius de migdia de Catalunya Informació, Catalunya Ràdio, COM Ràdio, COPE Catalunya, Ona Catalana, Onda Rambla, Ràdio 4 i SER Catalunya del 16 i 17 de juliol del 2001 i del 5 i 6 d'abril de 2004.

Eva Comas Amal

Tesi doctoral dirigida
per Albert Sáez

“It is not necessary to remind you that the fact your voice is amplified to the degree where it reaches from one end of the country to the other does not confer upon you greater wisdom or understanding than you possessed when your voice reached only from one end of the bar to the other”.

Edward R. Murrow

Índex

A pesar de la firma	11
Introducció	15
Primera part:	
Objecte d'estudi: Els recursos sonors en els informatius radiofònics	25
Primer capítol:	
La tradició d'incorporar sons de la realitat a les informacions de la ràdio	27
1.1 Els precedents d'una tradició	34
1.1.1 La conquesta de la novetat	35
1.1.2 La conquesta del carrer	41
1.1.3 La conquesta del públic	47
1.2 Edward R. Murrow, l'artífex d'una tradició	55
1.2.1 Format en la paraula oral	57
1.2.2 La invenció del periodisme radiofònic	60
1.2.3 L'estil Murrow	66
1.2.4 La repercussió de l'estil Murrow en l'ús de sons a les informacions	78
1.2.5 La inclusió d'un nou llenguatge informatiu, el televisiu	80
1.3 La transformació tardana dels informatius a la ràdio espanyola	82
1.3.1 La informació radiofònica durant la República	82
1.3.2 La informació radiofònica durant el Franquisme	89
1.3.3 La informació radiofònica a partir de 1977	96

Segon capítol:

Els recursos sonors com a elements del llenguatge radiofònic	105
2.1 La música a la ràdio	115
2.1.1 Funcions de la música a la ràdio	121
2.1.1.1 Proposta de classificació	128
2.1.1.1.1 Música autònoma	130
2.1.1.1.2 Música indicativa	132
2.1.1.1.3 Música significativa	135
2.2 La paraula a la ràdio	139
2.2.1 L'oralitat	141
2.2.1.1 L'oralitat radiofònica	144
2.2.1.2 Dimensió analògica de la paraula a la ràdio	147
2.2.1.3 Funcions de la paraula a la ràdio	157
2.2.1.3.1 Proposta de classificació	158
2.2.1.3.1.1 Paraula indicativa	160
2.2.1.3.1.2 Paraula significativa	161
2.3 El silenci a la ràdio	165
2.3.1 El silenci com a part del subjecte	165
2.3.2 El silenci com a objecte	167
2.3.3 Funcions del silenci a la ràdio	168
2.3.3.1 Proposta de classificació	172
2.3.3.1.1 Silenci indicatiu	174
2.3.3.1.2 Silenci significatiu	174
2.4 Els sorolls a la ràdio	179
2.4.1 Els efectes sonors	185
2.4.1.1 Característiques dels efectes sonors	186
2.4.1.2 Funcions dels efectes sonors	190
2.4.1.2.1 Proposta de classificació	193

2.4.1.2.1.1 Efectes sonors indicatius	195
2.4.1.2.1.2 Efectes sonors significatius	195
2.4.2 El so ambient	198
2.4.2.1 Característiques del so ambient	203
2.4.2.2 Proposta de classificació	204
2.5 Classificació dels recursos sonors a la ràdio	209
Tercer capítol:	
La narració informativa a la ràdio	211
3.1 La programació informativa a la ràdio actual	213
3.1.1 Els informatius en la programació generalista	214
3.1.1.1 Els butlletins horaris	216
3.1.1.2 Els informatius. Els serveis principals de notícies	218
3.1.2 Els informatius en la programació especialitzada	224
3.1.2.1 El format <i>All News</i>	226
3.2 Els gèneres de narració en els informatius radiofònics	230
3.2.1 La notícia radiofònica	233
3.2.1.1 Les declaracions en la notícia	237
3.2.1.2 El so ambient en la notícia	243
3.2.1.3 Els efectes sonors en la notícia	245
3.2.1.4 La música en la notícia	246
3.2.1.5 El silenci en la notícia	249
3.2.2 La crònica radiofònica	251
3.2.2.1 Les declaracions en la crònica	255
3.2.2.2 El so ambient en la crònica	257
3.2.2.3 La música en la crònica	260

3.2.3 El reportatge radiofònic	261
3.2.3.1 El reportatge en directe	265
3.2.3.2 El reportatge gravat	266
3.2.3.3 Els recursos sonors en el reportatge	270
3.2.3.3.1 Les declaracions en el reportatge	270
3.2.3.3.2 El so ambient en el reportatge	272
3.2.3.3.3 Els efectes sonors en el reportatge	275
3.2.3.3.4 La música en el reportatge	275
3.2.3.3.5 El silenci en el reportatge	279

Segona part:	
Estudi de cas: Anàlisi dels recursos sonors en els relats periodístics dels informatius de migdia de Catalunya Informació, Catalunya Ràdio, COM Ràdio, COPE Catalunya, Ona Catalana, Onda Rambla, Ràdio 4 i SER Catalunya del 16 i 17 de juliol del 2001 i del 5 i 6 d'abril de 2004	281
1 Plantejament de la investigació	283
1.1 Premisses teòriques	285
1.1.1 El discurs com a producte i produir-se	286
1.1.1.1 La tecnologia de la comunicació, del producte al produir-se	290
1.1.1.2 Analògic i digital	291
1.1.1.3 Les implicacions dels mitjans tecnolò- gics en la comunicació	292
1.1.2 Tipologia de discursos	299
1.1.2.1 Característiques del discurs narratiu	300
1.1.2.1.1 La narració periodística	314
1.1.2.1.1.1 La narració periodística a la ràdio	316
1.2 Objectius de la investigació i justificació de la hipòtesi	319
1.3 Metodologia i tècniques d'anàlisi	321
1.4 Resultats	335
Conclusions	391
Bibliografia	403
Annexos	417

A pesar de la firma

Firmar és un exercici de responsabilitat i al mateix temps de sobèrbia. Certificar la paternitat, l'autoria amb un nom rubricat no deixa de ser una manera certament inútil d'assegurar-se per a un mateix i les pròpies obres un valor de singularitat. Malgrat tots els esforços per despuntar, la singularitat no depèn de nosaltres mateixos, sinó que al llarg del temps els altres ens la vulguin atorgar. Darrere de la firma de vegades s'oblida que, al cap i a la fi, tot el que fem els humans ho fem en conjunt. Per molta reclusió monàstica, per molt geni romàntic, per molta disciplina de soledat i estoïcisme, qualsevol obra es realitza per comunicar-se amb els altres. Fins ara, cap acte humà ha estat una conclusió. Al contrari, tota obra sembla estar esperant alguna cosa, una pregunta, una exclamació, un silenci impacient, una crítica encesa o un elogi cortès. Podria dir-se que cada obra és una entrada més en un diàleg imparabile que compon la història de la humanitat.

Si he arribat a alguna certesa en l'estudi de la comunicació és que cal escoltar la gent per poder-li parlar amb el seu propi llenguatge. És obvi que a força de solipsisme res s'hagués dit o escrit fins ara. Per això, haig de confessar aquí, d'entrada, que la meva firma amaga molts altres noms de persones que he escoltat amb atenció i amb qui aquesta obra, si és que té algun valor, ha contret un deute infinit.

És molt probable que aquesta obra versí sobre ràdio perquè tota la meva família l'ha escoltada des de sempre. Suposo que va ser gràcies al meu pare i la meva mare que vaig desenvolupar al mateix temps un respecte profund i greu cap al públic i una imperiosa necessitat d'adquirir les habilitats per comunicar-me amb ell. Antònia Arnal i Pere Comas són, en el meu cas, el gèrmen de gairebé tot. Potser algun dia aconseguiré donar-los les gràcies. Després dels meus pares, la primera persona a qui haig d'agrair haver-me guiat és el meu director, Albert Sáez. Ell ha dipositat tanta confiança en mi que en ocasions me n'he sentit poc mereixedora. Tot i així, el més important és que ha estat sempre al meu costat com un àngel de la guarda. Mai el podré recompensar per totes les vegades que m'ha rectificat, quan ha posat cara escèptica davant les meves

maneres de marquesa i quan m'ha desviat dels camins que no duien enlloc. Ell ha estat el millor mestre. Per la meua part, encara que una mica rebel, espero haver estat una bona aprenent.

Al llarg del recorregut d'aquest treball, crec haver demostrat al meu amic Carles Ruiz que sé dir “no”. En la majoria d'ocasions no som com les altres persones s'imaginen, però de vegades és necessari demostrar-ho i sorprendre. En efecte, la sorpresa és una de les millors armes que l'ésser humà té a les seves mans i, sens dubte, és un dels ciments en els quals es basa la comunicació. Potser és esperar molt, Carles, però en veritat espero que aquest treball et sorprengui d'alguna manera.

Sovint es necessiten antagonistes per poder progressar. Fer-se millor, fer-se més protagonista depèn en gran mesura dels obstacles que apareixen en el camí. En el meu cas, Daniel Martí, el meu cap de departament, va ser qui em va posar al davant el repte amb el tema del treball i qui va iniciar amb mi un duel incessant que ha conduït a aquest resultat que teniu a les mans. En efecte, en qualsevol exercici de pensament hi ha un combat, una lluita, encara que només sigui amb un mateix. Defensar una idea, donar arguments a favor d'una causa, en definitiva, pensar, implica medir-se amb un adversari. Doncs bé, com més hàbil sigui l'oponent, millor, perquè l'esforç del combat farà néixer idees més precises i fecundes.

Així mateix, la comunicació també es pot concebre com un acte de pau, de col·laboració, com un pacte. En aquest sentit, he treballat grans i petites aliances que han contribuït a fer que aquesta obra fos millor. La gran disposició i intel·ligència d'Aleix Marcó, la paciència i el bon caràcter de Pere Franch, l'estima de Ferran Toutain pel pensament racional, el sentit estratègic d'Elisenda Porta, la ironia de Daniel Aranda, el saber-se exigir de Montse Arbós, la inocència pícara de Josep Maria Fulquet, l'afabilitat de Javier Pérez, la capacitat de captar el color de Toni Díaz, la valentia de Meritxell Roca i el sentit de l'humor de Pablo Capilla són les qualitats de les quals m'he volgut contagiar en la Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna. Gràcies per ser els meus models.

Suposo que, com la majoria, aquesta tesi arriba amb demora. Fa anys que vaig iniciar aquest projecte d'investigació però no he sabut renunciar per ell ni a hores de docència ni a projectes en el camp professional. En veritat crec que donar classes és de

les millors coses que he fet a la vida i, al cap i a la fi, aquest treball és tan sols un resum de les preguntes, les lectures i interpretacions que m'he hagut de formular al posar-me al davant dels meus alumnes. És més, cada vegada que escric un article en un diari o pronuncio una paraula a la ràdio o la televisió penso que ells, els meus alumnes, són el meu primer públic, perquè ja fa temps que vaig descobrir que només és possible ensenyar amb l'exemple. Haig de donar les gràcies a Lluís Cuevas amb qui he estat embarcada en el naixement de múltiples projectes de ràdio i de televisió, a Jordi Puntí del Quadern de El País, a David Castillo del Suplement de Cultura del diari Avui, a Gaspar Hernández de Catalunya Ràdio i a Rafael Vallbona de la tertúlia de Catalunya Cultura. Gràcies a tots ells per pensar que tenia alguna cosa a dir. Sens dubte, totes aquestes aventures professionals han ajudat a dotar aquest treball del sentit comú que sempre proporciona el contacte amb la realitat de la qual es parla.

Vuit periodistes de diferents emissores de ràdio catalanes es van reunir amb mi per sotmetre's a una entrevista que forma part d'aquesta investigació. Sé que no resulta gens fàcil ser entrevistat i per això vull agrair a Jordi Lucea, Rosa Oliva, Ramon Company, Carles Losada, Toni Sellas, Bianca Pons, Pere Molero i Xavier Vidal que responguessin les meves preguntes.

Fa molt temps vaig contreure un deute impagable amb Jordi Bastard, María Teresa Ruestes, Neus Jordi i Ferran Borràs. Ells van ser qui em van fer veure el valor dels clàssics. Llegir de primera mà els pares intel·lectuals de la meva civilització, conversar amb ells, s'ha convertit en un dels meus exercicis de diàleg preferits. Uns quants sicilians de Siracusa i Agrigent, uns altres pocs pensadors de la costa turca, així com alguns homes de la península hel·lènica es van plantejar per primera vegada com parlar-li a la resta de la seva comunitat. Tot i la gran quantitat i diversitat de propostes que van formular, aquests pensadors en llengua grega de l'època clàssica comparteixen un mateix interès per estudiar i ensenyar la comunicació oral. Van prendre consciència que el llenguatge en el seu sentit més ampli era capaç de modificar l'altre, que la paraula viva podia encendre la còlera, incitar la compassió o apaivagar els ànims. Van encertar a veure que la paraula parlada servia per interrogar, per qüestionar-se el que ens ve donat, és a dir, per pensar. És possible que des de llavors tots els estudis de comunicació siguin només una nota a peu de pàgina a les paraules d'aquells oradors

grecs. Haig de reconèixer doncs aquí el treball dels meus mestres de primària i secundària que van aconseguir desvelar-me aquest secret. Tot i així, hi ha clàssics més recents que també mereixen un reconeixement. L'atzar va voler que anant d'un llibre a un altre ensopegués en una llibreria de vell de Charing Cross Road de Londres amb la figura d'un periodista americà de qui ningú m'havia parlat: Edward R. Murrow, un jove corresponçal de la CBS a la capital britànica durant la Segona Guerra Mundial, que va ser el veritable creador d'una gran tradició de periodisme radiofònic de qualitat. Juntament amb el sentit de responsabilitat professional d'Iñaki Gabilondo, les ensenyances d'Edward R. Murrow són un model per comunicar ja sigui en forma de crònica radiofònica o de tesi doctoral.

Des de ja fa un temps la pregunta “què significa firmar” s'ha convertit per mi en un veritable trencaclosques. Potser sigui cert, com va defensar un dia un bon adversari i aliat, que estampar la rúbrica és tan sols un signe de vanitat. Però en veritat crec que per molt que s'intenti esborrar, oblidar, amagar el nom dels grans mestres, en cadascuna de les seves frases es continua escoltant el so d'una veu singular, única. Els grans mestres no ho són pel seu nom, sinó perquè en les seves obres s'han atrevit a posar el seu jo fins al fons. Per mi, viure i escriure significa retre un tribut als grans mestres i cadascun dels noms a qui ara he donat les gràcies, per a mi, ho és. Preneu-vos doncs tots la meva firma com una forma d'agraïment.

Introducció

Vosotros en los demás asuntos estimáis que la libertad de palabra debe ser tan igualitaria para todos los que habitan la ciudad, que hasta a los extranjeros y a los esclavos los habéis hecho partícipes de ella, y pueden verse entre vosotros muchos criados que dicen lo que quieren con mayor libertad que los que son ciudadanos en algunas de las demás ciudades; en cambio, la habéis desterrado completamente de las deliberaciones políticas.

Demóstenes *Filípica III*

Si se'm permet, començaré amb una llicència. Demòstenes, el tartamut més cèlebre de la Grècia clàssica seria en l'actualitat un gran locutor i periodista de ràdio. Serveixi aquest anacronisme per demostrar que de vegades el destí es val d'un truc subversiu que consisteix a assignar a l'ésser humà menys dotat el dur encàrrec de l'excel·lència. En efecte, aquest jove atenenc nascut el 384 a. C. patia un greu defecte de parla. A més a més de ser tartamut, els seus pulmons eren dèbils i com a resultat la seva veu era molt poc potent. Per si això fos poc, aquests inconvenients encara es veien més agreujats per la seva tendència natural a la timidesa. Corria el segle IV a. C., el segle que veuria el declivi de la polis grega, però abans de sucumbir per donar pas a un nou temps d'imperis, Atenes encara faria germinar un home cridat a convertir-se en l'orador més famós de l'època antiga. Les seves paraules serien les últimes que es pronunciarien en defensa de la llibertat de la seva ciutat davant la invasió imminent de Filip de Macedònia. Tot i així, en els seus inicis Demòstenes no comptava amb unes bones condicions de partida, però la seva tenacitat va acabar per convertir-lo en un mestre de la paraula oral. La seva formació com a orador va ser severa. Assajava amb

pedres a la boca i s'imposava duríssims exercicis per enfortir la veu i controlar la respiració: declamava discursos mentre corria o pujava muntanyes, recitava poesies sense respirar i, estant a la platja, cridava fins que la seva veu era més forta que el so de les onades. Conta Plutarc que es va fer construir un soterrani on practicava la pronúncia durant mesos i per evitar la temptació de sortir al carrer i distreure's s'afeitava la meitat del cap perquè li fes vergonya que els altres el veiessin. En aquell soterrani, després d'esforçar-se a escriure intervencions amb arguments ben travats, repetia sense parar els discursos davant un mirall per controlar el ritme, la dicció i el gest i així convertir-se en el que sempre havia somiat ser des de jove, un mestre de l'eloqüència.

Hem dit al principi que Demòstenes hauria estat un excel·lent locutor i periodista de ràdio. Ho afirmem així perquè la seva figura representa al mateix temps una permanent voluntat de precisió en el contingut i una gran preocupació per l'excel·lència formal en l'expressió. Fill d'una època en la qual l'oralitat era la forma primordial de pensament i de comunicació pública i privada, aquest atenenc concebia la paraula com un tot, amb un significat i un so, i no solament això, sinó que integrava al seu discurs tots els recursos no verbals que tenia al seu abast: les expressions del rostre, el gest, els crits i les onomatopeies. En totes les èpoques els comunicadors han intentat adaptar-se a les circumstàncies, al canal. Cada situació comunicativa, cada auditori requereix unes estratègies diferents. Demòstenes havia de fer-se escoltar des de dalt de tot del Pnix, una muntanyeta pròxima al port del Pireu, davant de milers d'oients. Allò requeria una forma d'expressió adequada a les circumstàncies, al canal. Era necessària una forta intensitat de veu, una escenificació amb els moviments del cos que pogués ser vista des de la distància, un ritme determinat al qual els grecs estaven acostumats a força de sentir en veu alta els cants èpics de la *Iliada* i l'*Odissea* i les representacions de les tragèdies i comèdies, una durada en el discurs que fos capaç de convèncer. En definitiva, eren necessàries unes fórmules expressives adequades al mitjà.

En aquest treball s'estudien els discursos informatius a la ràdio i s'intenten concebre a la manera de Demòstenes, és a dir, entenent-los com una fusió de significat i forma, entenent-los des de la recerca de les fórmules expressives adequades al mitjà radiofònic. Específicament, **el tema d'aquest estudi són els**

recursos sonors utilitzats als informatius radiofònics per il·lustrar les notícies. Entenc per recurs sonor tot aquell material auditiu, músiques, talls de veu, sons ambient, efectes sonors i silencis que es posen al servei de la narració de les notícies, acompanyant les paraules del periodista i arribant-les fins i tot a substituir en alguns casos. Igual que el periodista televisiu amb les imatges, les declaracions i el so ambient, el periodista de ràdio té la possibilitat d'incloure sons informativament rellevants al seu relat, ja que actualment les emissores compten amb tecnologia que permet enregistrar, manipular i emetre el so amb bona qualitat. Ara bé, la simple escolta d'alguns informatius radiofònics al nostre país indica que en poques ocasions els relats periodístics inclouen recursos sonors.

Encara que a Espanya se'n tingui poca consciència, existeix una gran tradició d'incloure sons de la realitat a les informacions radiofòniques, una tradició que curiosament coincideix amb el millor periodisme radiofònic segons la convenció dels historiadors i professionals del mitjà. És una tradició que es circumscriu sobretot al periodisme de la ràdio britànica i nord-americana que, inspirada en l'empirisme propi del món anglosaxó, és la primera a instaurar la tendència d'enviar periodistes al carrer a partir de finals dels 30. El contacte amb la realitat i els seus sons fa que a partir de la segona meitat de la dècada dels 30 hi hagi excel·lents exemples de la inclusió dels sons a les informacions: la narració de l'accident del Hindenburg a Nova Jersey l'any 1937 per l'emissora WLS, les cròniques sobre la Guerra Civil Espanyola dels corresponsals de la CBS i de la BBC, H. V. Kaltenborn i Richard Dimbleby, els quals incorporaven sons de les batalles i la reraguarda, i el relat del Dia D per part de George Hicks de l'NBC amb el soroll dels avions i els bombardejos alemanys.

A pesar d'aquests notables casos de reporters radiofònics que van utilitzar el so a les seves cròniques i reportatges, el periodista que va encarnar aquesta tradició, el professional més influent que més va aportar per adaptar el periodisme a les possibilitats expressives del mitjà va ser Edward R. Murrow (1908-1965). Iniciat a la ràdio com a corresponsal de la CBS a Londres i considerat com un dels millors periodistes de la història del mitjà, va ser capaç de dotar la informació radiofònica de veritable oralitat i la va allunyar dels preceptes de la lletra escrita. A més, és un dels màxims exponents de la incorporació de sons reals a les cròniques. Precisament, va aconseguir la fama entre l'audiència americana amb les seves cròniques sobre el *Blitz*, la campanya aèria de l'exèrcit alemany contra la capital britànica des del terrat de l'edifici de la BBC. Havia fet allargar un cable fins al terrat de l'emissora perquè els

oients poguessin escoltar els bombardejos alemanys. Quan, en lloc d'avions sobrevolant el cel hi havia tancs britànics creuant Londres, Murrow feia allargar cables fins al carrer i quan els tancs passaven davant seu, s'ajupia perquè el micròfon pogués captar el seu so al passar.

Durant la Segona Guerra Mundial aconseguir recursos sonors per il·lustrar les notícies es va convertir en una fita per a uns periodistes que, en el cas nord-americà, tenien prohibit per raons comercials transmetre cap enregistrament. Murrow feia pujar i baixar cables mentre, per la seva banda, un dels seus competidors, el corresposal de l'NBC a Berlín, Max Jordan, obria les finestres de l'estudi al llarg de les seves connexions perquè els oients poguessin sentir en directe les sirenes d'avís i el bombardeig dels aliats sobre la capital alemanya.

En el fons la gran aportació de Murrow és adaptar a la ràdio un precepte clàssic que el periodisme va recollir de la literatura i que postula que a l'hora de narrar una història, una notícia, s'és més convincent i més efectiu si els fets es mostren, que no pas si s'expliquen. Es tracta, efectivament del lema del periodisme anglosaxó *show, don't tell*.

L'objectiu del treball és demostrar que en el periodisme radiofònic que actualment es fa a Catalunya l'aplicació d'aquest precepte és ínfima i residual, ja que a l'hora de narrar la realitat a la ràdio la fórmula habitual sol ser únicament l'explicació dels fets a través de les paraules del periodista i en comptades ocasions s'opta per incloure recursos sonors que mostrin la realitat directament a través del so. Així com la tradició anglosaxona ha recollit el llegat de Murrow, i els altres periodistes dels anys quaranta i les notícies de la BBC i d'algunes emissores nord-americanes inclouen sons de la realitat, en aquest treball volem constatar que el periodisme radiofònic català no ha estat receptor d'aquesta tradició. El primer capítol d'aquesta tesi doctoral fa un recorregut per aquesta tradició anglosaxona i se centra principalment en les aportacions de Murrow. Al mateix temps que s'estudia el desenvolupament dels informatius als Estats Units i la Gran Bretanya, també s'atén a la trajectòria pròpia i alhora irregular que va tenir el periodisme radiofònic a Espanya i, en concret, a Catalunya. Tant en l'estètica com en el contingut, el model informatiu de la ràdio catalana actual és hereu del Reial Decret de l'octubre del 1977, gràcies al qual la ràdio va veure recuperada la seva possibilitat de narrar les notícies després de 40 anys en què la llibertat de difusió d'informació li havia estat vetada. És lògic, doncs, que a causa d'aquest encotillament durant tant temps, el periodisme radiofònic

català i espanyol es pogués beneficiar poc de les conquestes expressives que anava obtenint en altres països i tradicions. Des de 1977 fins ara s'ha recuperat el temps perdut en alguns aspectes, ja que la ràdio catalana i espanyola dedica un pes força important de les seves programacions a la informació, però la possibilitat d'informar no s'ha vist del tot conciliada amb la cura de l'estètica sonora, tal com constata el periodista Iñaki Gabilondo:

“Pasamos de decir muy bien nada a tener que decir la realidad, nada menos. La radio había vivido en contacto con la irrealidad del concurso, la fantasía y el premio, el lenguaje radiofónico y la narrativa. Porque la realidad estaba prohibida. Cuando la realidad se legalizó, irrumpió en la antena con toda su fuerza, y sin el pulcro acabado de aquella otra primorosa radio. Y lo que es preocupante es que ese desaliño ha durado hasta hoy. Yo digo que ojalá llegue el día en que la radio siga comprometida con la realidad, pero recupere su lenguaje, su modo de expresión, su capacidad de evocar”¹.

En el capítol inicial es mirarà d'entendre per què la tradició de Murrow i d'altres periodistes anglosaxons que es preocupaven per l'estètica sonora de les seves informacions no s'ha arribat a consolidar a Catalunya.

El propòsit central d'aquesta investigació és demostrar que actualment als informatius radiofònics catalans no existeix la tradició d'il·lustrar notícies amb sons rellevants i que, llevat dels talls de veu, els periodistes radiofònics es valen molt poc dels recursos sonors a l'hora de construir les seves narracions de la realitat. A tal efecte, en l'estudi empíric s'analitzaran un total de 529 relats informatius per constatar la presència o absència de recursos sonors. Aquestes narracions periodístiques pertanyen als informatius de migdia dels dies 16 i 17 de juliol de 2001 i 5 i 6 d'abril de 2004 corresponents a vuit emissores catalanes, Catalunya Informació, Catalunya Ràdio, COM Ràdio, COPE Catalunya, Ona Catalana, Onda Rambla, Ràdio 4 i SER Catalunya. Hem escollit aquestes emissores

¹ MARTIN CARMELO. *Iñaki Gabilondo. Ciudadano en Gran Vía. La aventura de 30 años de radio*. Madrid: El País-Aguilar, 1998, p. 167.

perquè són les que tenen una audiència potencial més gran, i, tot i que ens haugués interessat també incloure altres emissores que tenen una difusió important com Flaix FM o RAC-1, aquestes ràdios no ofereixen cap informatiu llarg de migdia, i per aquesta raó no s'han pogut afegir a l'estudi.

A fi i a efecte de poder fer aquesta anàlisi és imprescindible tenir un criteri, saber en quins aspectes del relat informatiu i dels recursos sonors caldrà fixar-se. Per aquesta raó, el segon capítol està dedicat a definir els recursos sonors per arribar a obtenir **una classificació de cadascun dels elements del llenguatge radiofònic. De manera que es puguin establir les diverses funcions de la música, la paraula, el silenci i els sorolls a la ràdio.** Així doncs obtindrem una classificació de les funcions dels recursos sonors.

El tema d'interès de la recerca no són tots els recursos sonors que es poden trobar a la ràdio. Tot i que m'hi referiré, no estudiarem aquí les sintonies informatives, les ràfegues musicals i altres **recursos sonors indicatius**. Els recursos sonors als quals es dedicarà atenció són aquells que serveixen per il·lustrar sonorament el relat periodístic, és a dir, que formen part de la narració de la notícia. Per contrast amb els indicatius, els anomenaré **recursos sonors significatius**. Aquests últims són sons que proporcionen un significat al relat d'unes accions. Per exemple, els crits en una manifestació o la música que té relació amb el contingut d'una notícia. En canvi, els **recursos sonors indicatius** no formen part de la narració d'uns fets, sinó que serveixen per separar blocs informatius o marcar la separació entre informació i publicitat, així com també s'utilitzen per identificar l'emissora, el programa o la secció que està en aquells moments en antena. Es tracta de músiques i de vegades paraules i efectes sonors que s'emeten gairebé en cada edició del programa informatiu.

Cal advertir que aquesta recerca no es limitarà a fer una descripció i anàlisi aïllada dels recursos sonors significatius, sinó que ens interessen en relació amb la globalitat del relat informatiu, amb el conjunt de la notícia. En una investigació anterior titulada *La narració radiofònica de la realitat*² ja vaig intentar posar en relació els recursos sonors amb la narració radiofònica en general. La conclusió va ser que, en funció de l'ús dels recursos sonors, la ràdio permet dues maneres de narrar. La primera, l'*spoken narrative* privilegia el narrador, és un relat dit en el qual la paraula

² COMAS, E. *La narració radiofònica de la realitat*. Barcelona: Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna de la Universitat Ramon Llull, 2002. Treball d'investigació de 12 crèdits.

del narrador no està acompanyada de cap recurs sonor que permeti a l'oient percebre l'acció directament. La segona manera de narrar, l'*enacted narrative*, s'ocupa no tant de referir la realitat sinó de mostrar-la. En ella, la veu i les paraules del narrador perden pes en favor dels recursos que la realitat sonora ofereix, ja siguin música, so ambient, efectes sonors, paraules dels protagonistes de la narració o, fins i tot, silencis³. Aquí, el narrador perd protagonisme i en guanya la realitat mostrada.

D'aquesta manera, l'*spoken narrative* o narració dita correspon, per exemple, a la lectura d'una notícia estricta, en la qual és el periodista que narra només amb la seva veu com han succeït els fets. La narració mostrada, en canvi, correspon, per exemple, a un reportatge on els mateixos personatges de la notícia expliquen què ha passat i s'inclouen sons ambient i músiques que han format part de l'esdeveniment. En els dos casos la narració resultant és una representació de la realitat, però si en el primer cas el relat és explícit, en el segon, no. Més aviat, en l'*enacted narrative*, l'oient percep la sensació de "realitat mostrada", cosa que, pensem, contribueix a la versemblança i persuasió del discurs radiofònic.

Així es fa evident en uns pocs relats informatius del total de 529 narracions periodístiques que hem analitzat en aquesta recerca. Per exemple, la majoria dels informatius del 17 de juliol del 2001 informaven amb una crònica sobre la desocupació de la Kasa de la Muntanya, un edifici emblemàtic del moviment okupa situat al barri de la Salut de Gràcia. En totes les cròniques que es van elaborar sobre aquest fet dominava el model narratiu de l'*spoken narrative*, només trencat, en ocasions per alguns talls de veu de testimonis o dels advocats dels okupes. Hi va haver, però, una excepció: l'enviat d'Onda Rambla, Jordi Pons, va transmetre una crònica en la qual se sentien en directe els trets de goma de la policia que estava enfrontant-se amb els okupes. En aquell cas, el so dels trets i el so ambient comunicava perfectament quina era la tensió que es vivia en aquells moments a la Salut. En aquesta crònica es recorria doncs al model de l'*enacted narrative*.

El mateix 17 de juliol del 2001 la majoria d'emissores informaven sobre una manifestació de ramaders davant de la seu de la delegació del departament d'Agricultura de la Generalitat a Lleida per demanar ajudes per fer front a la pesta

³ La distinció entre *spoken narrative* i *enacted narrative* l'utilitza per primera vegada l'investigador britànic John Corner per referir-se a la narrativa televisiva a *Critical Ideas in Television Studies*. En aquesta obra Corner trasllada la clàssica distinció de la literatura i la premsa anglosaxona del *telling* i el *showing* a la narrativa televisiva. A propòsit d'aquesta qüestió Héctor Borrat té un interessant article titulat "El primado del relato" al número 25 de la revista *Anàlisi* de la Facultat de Ciències de la Comunicació de la Universitat Autònoma.

porcina. També en tots els casos el model de narració per explicar la manifestació responia al relat *vococentrista* de l'*spoken narrative*. Només en un cas un corresponal d'Ona Catalana va incloure en la seva narració un enregistrament dels crits i els insults dels ramaders, que donaven compte de la situació que s'havia viscut davant la seu de la delegació d'Agricultura.

El mateix succeeix amb alguns dels relats informatius de l'abril del 2004, analitzats en aquesta investigació. La majoria d'informatius del migdia de totes les emissores recollien el dia 5 d'abril la notícia que el capità del Barça d'handbol, Enric Masip, es retirava de l'esport professional. La majoria d'espais informatius van triar un tall de veu de Masip en el qual afirmava que a Barcelona li havien succeït "les coses més grans de la meua vida" i que per això es sentia molt agraït. Mentre deia aquestes paraules a la roda de premsa, Masip es va emocionar a mitja frase i va haver de fer un silenci de més de tres segons a causa de l'emoció. Doncs bé, la majoria d'emissores de ràdio van oferir el tall havent-ne retallat prèviament el silenci, llevat de Catalunya Informació que va considerar que aquell silenci deia més per ell mateix que no pas cap paraula del periodista.

Guiada per l'obra de John Corner⁴, al final de la investigació *La narració radiofònica de la realitat* vaig apuntar que aquesta narració mostrada té tres virtuts enfront de l'*spoken narrative*. En primer lloc, dota la narració d'un sentit més acusat de present, qualitat que s'adiu a l'*estètica del present* que, per les seves característiques pròpies i pel seu ús social, tendeix a privilegiar la ràdio. En segon lloc, l'*enacted narrative* ofereix a l'oient una major sensació de testimoniatge ja que l'ús de recursos sonors el posen en contacte aparentment directe amb la diegesi de l'acció. I finalment, la inclusió de recursos sonors permet un major nombre de canvis de ritme i, per tant, és una narració que permet mantenir l'atenció de l'oient.

La reticència a utilitzar sons, músiques i silencis en els relats informatius pot portar a sospitar l'existència d'alguna limitació que s'autoimposa la classe periodística de la ràdio i que recullen alguns manuals sobre la matèria. George Hills, per exemple, considera que en els informatius radiofònics no s'han d'incloure músiques ni efectes sonors, perquè, segons diu, confonen l'oient: "No creo ser el único radioyente que considera abominable la intercalación entre una noticia y otra de "sintonías de separación", "ráfagas de música" o lo que sea". I afegeix: "Los gongs,

⁴ CORNER, J. *Critical Ideas in Television Studies*. Oxford: Oxford Press, 1999.

barras, cajas y ruidos de máquinas de escribir distraen, y por lo tanto reducen la inteligibilidad”.⁵ D’un parer semblant és González Requena, segons el qual els informatius radiofònics no han de tenir cap voluntat expressiva.⁶

Per contra Ángel Faus Belau critica que en la majoria d’èpoques i països s’han buscat veus “fredes” i que “se prohibió el uso de ciertas técnicas –efectos, reverberaciones, etc.- para la difusión de noticias, es porque se buscaba una mayor objetividad en la transmisión de informaciones, entendiéndose que aquellos elementos jugaban un papel muy distinto al de meros “adornos”, ya que ampliaban las posibilidades del impacto radiofónico, pudiendo modificar el contenido informativo”.⁷ És a dir, excusant-se en l’objectivitat, es reprimeix en molts casos qualsevol aportació creativa en l’expressió dels informatius radiofònics.

Davant d’això, **l’altre objectiu d’aquesta recerca és saber si existeix que algun motiu entre els professionals dels informatius radiofònics catalans que expliqui el poc ús de recursos sonors en els relats periodístics.** Amb el propòsit d’esbrinar-ho s’ha entrevistat els vuit editors responsables dels informatius analitzats en l’estudi empíric: Jordi Lucea, de Catalunya Ràdio; Rosa Oliva, de Catalunya Informació; Ramon Company, de COM Ràdio; Carles Losada, de COPE Catalunya; Toni Sellas, d’Ona Catalana; Bianca Pons, d’Onda Rambla; Pere Molero, de Ràdio 4, i Xavier Vidal, de SER Catalunya. Aquestes entrevistes amb preguntes obertes als vuit editors permeten tenir una imatge aproximada de quina és la concepció dels recursos sonors en els relats periodístics dels últims responsables dels programes informatius de migdia de la ràdio catalana.

Com s’ha pogut comprovar, algunes de les grans veus de la ràdio, Edward R. Murrow, Iñaki Gabilondo, tenen una clara voluntat per conciliar la narració informativa amb el llenguatge radiofònic, el contingut amb la forma i l’expressió. Com de ben segur hauria volgut el nostre insigne orador tartamut si hagués viscut en l’època actual. Alguna cosa ens fa sospitar que, a banda d’un gran locutor amb exercicis de respiració, Demòstenes hauria estat un excel·lent periodista. Així en dóna testimoni el fragment de la *Filípica III* que encapçala aquesta introducció. Allà el

⁵ HILLS, G. *Los informativos en radiotelevisión*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión, 1983, p.142.

⁶ GONZÁLEZ REQUENA, J. *El espectáculo informativo o la amenaza de lo real*. Madrid: Akal, 1984, p. 34.

⁷ FAUS BELAU, A. (1974), p. 123.

sentim defensant la llibertat d'expressió davant l'assemblea d'atenencs, però per damunt de tot exhortant els seus conciutadans a conservar aquesta “llibertat de paraula” en la discussió dels assumptes públics. Demòstenes deixava entendre així que si no es pot parlar de política, en realitat no es pot parlar de res. Lamentablement, així ho van haver d'experimentar els professionals de la ràdio espanyola durant els 40 anys de censura franquista. Amb les seves paraules, Demòstenes demostra que ja fa 24 segles alguns pensadors com ell van apreciar que la llibertat d'expressió és al cor de la democràcia.⁸

⁸ RUIZ, C. “El cor de la democràcia”. A: *Tripodos*. Núm. 10. Barcelona: Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna de la Universitat Ramon Llull, 2001, p. 47-57.

Primera Part

Objecte d'estudi:

Els recursos sonors en els informatius radiofònics

Primer capítol

La tradició d'incorporar sons de la realitat a les notícies de la ràdio

«This is Trafalgar Square. The noise that you hear at the moment is the sound of the air raid sirens. A searchlight just burst into action off in the distance. There's another searchlight. You see them reach straight up into the sky and occasionally they catch a cloud and seem to splash on the bottom of it. One of the strangest sounds one can hear in London these days - or rather these dark nights - just the sound of footsteps walking along the street, like ghosts shod with steel shoes.»

Edward Murrow, London after Dark

Retrocedim en el temps fins el 24 d'agost de 1940. És de nit i ens trobem al centre de Londres, a Trafalgar Square, sota l'estàtua de l'almirant Nelson i just al costat de l'església Saint Martin's-in-the-Fields. Des d'aquí un home del qual es diu que no ha estat mai vist sense una cigarreta a la mà sosté un micròfon que mostra el logotip de la gran cadena de ràdio nord-americana CBS i que transmet en directe un avís de bombardeig i l'agitació dels londinencs per arribar al refugi. Quan li donen pas des de l'estudi, el periodista no comença a parlar atropelladament just després del locutor que condueix el programa des de l'estudi. En lloc d'això, deixa que l'audiència escolti el so prolongat de la sirena d'avís i, després d'una llarga respiració, comença a parlar amb veu pausada, emotiva i ferma, descrivint de primera mà l'escenari en el qual Londres s'ha acostumat a viure durant la Segona Guerra Mundial. És una veu que els oients nord-americans reconeixen a l'instant, una veu

que des de fa tres anys comença les seves connexions amb un característic i emfàtic “This is London” i que pertany al periodista Edward R. Murrow.

Aquesta nit de finals d'agost Murrow està transmetent un programa especial conjuntament amb altres col·legues amb el qual pretén fer arribar a l'audiència de l'altra banda de l'Atlàntic els sons quotidians d'una ciutat en guerra. El programa especial de mitja hora es diu “London after Dark”⁹ i es realitza en rigorós directe. En ell es poden escoltar els sons de les sirenes, el trànsit dels carrers del centre de la capital britànica i les passes dels londinencs dirigint-se al refugi. També se sent en directe la música de la sala de ball de l'Hotel Savoy i es mostra així com alguns habitants de la ciutat es diverteixen ballant a pesar de l'amenaça que suposen els bombardejos alemanys. El programa, a més, inclou connexions amb sons des d'un antiaeri, l'estació de Houston, l'edifici del Senat, l'Hotel Picadilly i la sala Hammersmith Palais.

L'espai “London after Dark” és una de les millors mostres de la capacitat d'innovació d'un dels periodistes que més va contribuir a assentar i consolidar la tradició d'incorporar sons de la realitat a les informacions radiofòniques. Edward R. Murrow, que va saltar a la fama com a corresponsal de la CBS a Londres durant la Segona Guerra Mundial, va ser el periodista que va establir el model d'un periodisme de qualitat, primer a la ràdio i després a la televisió. En el seu esforç per lligar la precisió en el contingut amb la rica i correcta expressió en la forma, va aconseguir dotar les notícies d'un llenguatge propi allunyat del de la premsa. Quan ens referim a Murrow podem parlar del veritable artífex d'una tradició perquè va transmetre els seus coneixements i les seves ensenyances a un equip creat per ell mateix i que es coneixia amb el nom de “The Murrow Boys”, un grup que conformaria una escola de periodistes audiovisuals reconeguts i influents que refermarien la tradició creada per Murrow.

La innovació d'aquest periodista i el seu grup de treball a l'hora d'incloure sons de la realitat a les seves informacions s'explica principalment perquè van ser ells els qui van instituir la rutina periodística del reporterisme radiofònic. Les notícies que explicaven estaven succeint en la realitat en aquells moments i si la realitat desprenia un so rellevant el micròfon era allà per captar-lo. Els guions de les seves cròniques,

⁹ El programa “London after dark” va ser realitzat per Edward R. Murrow, Robert Bowman, Larry LeSueur, Eric Severeid, Vincent Sheean i J. B. Priestley el dia 24 d'agost de 1940 per a la Columbia Broadcasting Corporation. Aquest programa de ràdio pot escoltar-se a la pàgina web del departament d'història de la Universitat de San Diego: [http:// history.acusd.edu/gen/WW2Timeline/radio/5.html](http://history.acusd.edu/gen/WW2Timeline/radio/5.html)

recollits a l'obra *This is London*¹⁰, evidencien el retrat costumista i pròxim que va fer dels londinencs durant la Segona Guerra Mundial. Tal com expliquen Stanley Cloud i Lynne Olson, Murrow ensinistrava els seus periodistes insistint una vegada i una altra que la guerra és el que li passa a la gent i que, per tant, la seva narració periodística s'havia de concentrar no tant en la visió catastròfica com en els detalls individuals: "Don't say the streets are rivers of blood. Say that the little policeman I usually say hello every morning is not here today"¹¹. Si fins aquell moment el periodisme radiofònic havia consistit bàsicament en el que els americans anomenaven *commentators* –grans estrelles que comentaven i analitzaven la informació dels diaris i dels cables d'agència sense sortir de l'estudi-, Murrow i els seus periodistes transformarien aquesta manera de fer les notícies. Gràcies a ells, el periodisme radiofònic ja no es basaria més en els *commentators* sinó en els *reporters*, els periodistes que surten al carrer a preguntar i observar per transmetre les notícies de primera mà.

En el cas britànic, la ràdio també va comptar amb un periodista que impulsaria el reporterisme. Es tracta de Richard Dimbleby, el qual a mitjans dels anys 30 enviava crítiques i suggeriments al responsable d'informatius de la BBC, John Coatman. Les seves idees es basaven en "the use of reporters, eye-witness, accounts and interviews, recordings and enlivening of news by the fusion of the human element"¹². Precisament aquestes idees de Dimbleby esdevindrien els estàndards de les notícies a la BBC de John Reith als anys 40. Així doncs, tant amb Edward R. Murrow com amb Richard Dimbleby la tradició d'incloure sons de la realitat a les informacions es veu reforçada per l'inici del periodisme de carrer a la ràdio. De tot així es pot considerar que, tot i que les estructures de propietat siguin diferents, el periodisme radiofònic dels Estats Units i de Gran Bretanya comparteixen una fórmula similar en la característica d'incloure sons a les informacions.

Les contribucions de Murrow al periodisme radiofònic no es van circumscriure només a les innovacions formals d'introduir so a les seves cròniques de guerra. No. La transformació que va introduir en les formes expressives era conseqüència, principalment, d'un canvi en la concepció de la professió periodística que exercia. Més enllà de l'adaptació del periodisme a les capacitats expressives del mitjà, el llegat

¹⁰ MURROW, E. *This is London*. Londres: Cassell, 1941.

¹¹ CLOUD, S; OLSON, L. *The Murrow Boys. Pioneers on the front lines of broadcast journalism*. Nova York: Mariner Books, 1996, p.63-64..

¹² SCHLESING, P. *Putting Reality Together. BBC News*. London: Meuthen, 1987, p. 21.

més important de Murrow va ser el de proporcionar a la professió tota una sèrie de consideracions ètiques basades en l'exigència i la independència periodística. Aquesta exigència es fonamentava a no deixar-se enlluernar per la gran difusió i popularitat que conferia un mitjà com la ràdio i, més tard, la televisió. Tal com afirma la citació que he triat per obrir aquesta tesi, Murrow sovint recordava al seu equip que el fet que la seva veu estigués amplificada i se sentís de punta a punta del país no els conferia més saviesa que quan la seva veu només arribava de banda a banda del bar.

L'altra idea en la qual fonamentava la seva exigència professional era que calia ser conscient que cada crònica, cada contacte amb les fonts, cada vegada que parlaven en públic estaven creant un precedent:

“They are building those traditions, creating those precedents every day. Each time they yield to a voice from Washington or any political pressure, each time they eliminate something that might offend some section of the community, they are creating their own body of precedent and tradition”.¹³

Per Murrow els periodistes de ràdio i televisió no podien excusar-se en la manca de tradició; precisament per ser els pioners en una feina pública tenien una major responsabilitat, ja que estaven establint les bases de la tradició periodística audiovisual. És per això que, des del punt de vista de Murrow, podem parlar de tradició, perquè cada passa és herència i al mateix temps predecessora de la passa següent, fins i tot en un terreny tan efímer i evanescent com el dels mitjans de comunicació.

En el nostre país pocs llibres el citen, pocs professors de ràdio transmeten les seves ensenyances i pocs periodistes coneixen la seva trajectòria i, encara menys, es beneficien de les fites que va aconseguir per a la professió. A pesar d'aquest desconeixement, és necessari insistir que Edward R. Murrow va ser una de les figures que va fer més aportacions per transformar les notícies a la ràdio i adaptar-les a les característiques del mitjà. Efectivament, en Edward R. Murrow va cristal·litzar-se i forjar-se una tradició en la informació radiofònica anglosaxona. Malauradament, però,

¹³ EDWARDS, B. *Edward R. Murrow and the birth of broadcast journalism*. New Jersey: John Wiley and sons, 2004, p. 133.

el seu cas evidencia una greu paradoxa: el món de la comunicació en els seus diferents països i tradicions està incomunicat.

Encara que als periodistes i estudiosos de la comunicació espanyols els pugui sorprendre, en l'actualitat incloure sons de la realitat als programes informatius és una pràctica habitual en diversos espais de notícies de les emissores de ràdio anglosaxones, on el llegat de Murrow continua viu. Així, l'American Public Media emet programes en els quals la informació està acompanyada per sons rellevants i el canal generalista de la British Broadcasting Corporation, la BBC Radio 4, té com a hàbit fortament implantat incloure sons noticiosos en els seus espais informatius diaris. Els programes com *PM with Eddie Mair*, *Six o'clock News*, *The World Tonight with Claire Bolderson* o les notícies de les 12 de la nit que incorporen sons de la realitat. Per exemple, en el programa informatiu diari *PM* del 4 d'agost del 2004 es van oferir sis informacions amb més d'un so ambient. Entre aquestes informacions hi havia la commemoració de l'entrada de Gran Bretanya a la Primera Guerra Mundial, una manifestació de treballadors a Atenes, el conflicte a Dafour, al Sudan i una celebració relacionada amb Gibraltar. Igualment, en el programa de notícies de les 12 de la nit del 7 d'agost del 2004 la notícia d'obertura que versava sobre Iraq era una crònica d'un corresponsal que començava amb els sons del conflicte.

Tal com es demostrarà en aquest treball, en el periodisme radiofònic català i espanyol és estrany trobar una sola peça informativa amb so recollit directament de la realitat. El periodisme radiofònic espanyol no va seguir el mateix desenvolupament que l'americà o el britànic. De fet, un dels grans teòrics del mitjà a Espanya, Ángel Faus Belau afirma amb total rotunditat que els informatius són el tipus de missatge radiofònic que menys evolucions formals i expressives ha experimentat al llarg de la història de la ràdio:

“Nunca ninguna parcela de la radio menos transformaciones formales ni en ninguna de ellas se hizo tan poco por la búsqueda de una nueva expresividad. La difusión de noticias por la radio olvidó por completo los recursos expresivos del medio, su

naturaleza sonora, sus condiciones intrínsecas, su proyección comunicativa y el concepto de información”¹⁴.

Circumstàncies polítiques com la Guerra Civil Espanyola i, sobretot, els quasi quaranta anys de règim dictatorial del General Francisco Franco sense llibertat d’expressió i d’informació van impedir que la informació a la ràdio arribés al mateix grau de maduresa que va assolir als anys 40 el periodisme radiofònic anglosaxó. Un grau de maduresa que passava per l’alliberament de les fórmules expressives del periodisme escrit. En part com a conseqüència d’un emmirallament de la informació radiofònica en la premsa, els relats periodístics de la ràdio catalana i espanyola tenen una concepció textual que privilegia per damunt de tot la paraula llegida i que rara vegada permet l’entrada d’altres sons que també poden ser rellevants per explicar un fet. No deixa de ser significatiu que l’emissora informativa de referència al nostre país i de propietat pública, Catalunya Informació, explori poc les possibilitats sonores a l’hora de narrar les notícies. Així ho constatava en un extens i brillant treball de recerca sobre aquesta emissora Marc Vidal, un dels seus periodistes, que actualment treballa a Catalunya Ràdio. En les conclusions de la seva investigació sobre Catalunya Informació, Vidal afirma:

“Hem detectat un ús molt limitat del llenguatge radiofònic. Hi predomina la paraula, a la qual se subordina la música que compleix una funció identificadora i gramatical. Només la publicitat i als TEMES, la música apareix amb altres funcions. En els blocs informatius no hi tenen presència altres elements del llenguatge radiofònic”¹⁵.

¹⁴ FAUS BELAU, A. *La radio. Introducción a un medio desconocido*. Madrid: Latina Universitaria, 1974, p. 178.

¹⁵ VIDAL, M. *Formats radiofònics “tot-notícies” a l’Estat Espanyol. Naixement i consolidació de “Catalunya Informació” (1992-1997)*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 1997. Treball de recerca, p. 182.

A l'hora d'interpretar les raons d'aquesta poca utilització dels recursos sonors en la programació de l'emissora, Vidal venia a confirmar la idea d'Andrew Crisell que sovint la informació radiofònica es fonamenta només en la lectura de textos, en concret, en la lectura de teletips:

“Es ressalta el caràcter instrumental del mitjà per posar-lo al servei de, en aquest cas, un pretès servei ininterromput de notícies, sense explotar les seves autèntiques possibilitats expressives. Ni hem trobat cap incursió en la combinació creativa dels elements del llenguatge radiofònic, cap avançament en les tècniques comunicatives establertes, ans al contrari, força limitació en l'ús, estrictament de la paraula i la música com a instrument del que a la premsa escrita és la tipografia.”¹⁶

En aquest capítol resseguirem dos camins paral·lels: el del desenvolupament del periodisme radiofònic anglosaxó i el de l'espanyol i català. Com s'ha pogut intuir, el mentor que guiarà les nostres passes en aquest trajecte és la figura d'Edward R. Murrow, perquè sens dubte el periodisme radiofònic va arribar a la maduresa de la seva mà. Però anem pas a pas i concentrem-nos ara en els precedents que van fer que Edward R. Murrow encarnés la revolució de les fórmules expressives a la ràdio. És innegable que abans d'ell als anys 20 i 30 una sèrie de professionals, millores tècniques i circumstàncies històriques i socials van propiciar que a finals de la dècada dels 30, els avenços acabessin cristalitzant en Murrow i la seva escola.

¹⁶ VIDAL, M. (1997), p. 184.

1.1 Els precedents d'una tradició

El trajecte que va des de la gestació de les primeres notícies radiofòniques fins a les cròniques d'Edward R. Murrow als anys 40 que inclouen sons de la realitat i que estan perfectament adaptades a l'oralitat és el camí que segueix el periodisme radiofònic per independitzar-se, o com a mínim prendre autonomia, respecte a la influència de les fórmules expressives de la premsa. En efecte, en néixer la ràdio té principalment dos models: el teatre i el cinema per a la ficció i l'entreteniment, i els periòdics i revistes per als informatius.

La narració radiofònica de ficció, avui gairebé oblidada a les graelles de les emissores, va beure sobretot de la font de la tradició teatral. L'adaptació i creació d'obres dramàtiques a la ràdio va comportar en el seu moment una exploració dels mecanismes expressius del mitjà per poder representar els fets, el pas del temps, els espais, el punt de vista a través del so. La paraula en la representació dramàtica a la ràdio és fonamental. Serveix per crear una imatge dels personatges i per mostrar la seva relació a través dels diàlegs. Ara bé en les ficcions radiofòniques, els sons, les músiques i el silenci també tenen una importància cabdal: serveixen per situar l'acció i fins i tot per representar-la. Al mateix temps, les figueres del muntatge són imprescindibles per expressar el moviment, el canvi d'escena i el pas del temps. És un tipus de narració que, sens dubte, treu partit de les possibilitats expressives del mitjà.

En canvi, la narració informativa a la ràdio es va inspirar en un altre model narratiu: el relat en lletra impresa que ofereixen els diaris. Des dels seus inicis als Estats Units la ràdio va captar professionals de la premsa per organitzar les seves seccions informatives. Per exemple, l'any 1923, el fins llavors redactor en cap del *New York Herald Tribune*, Bill Slocum, va passar a encarregar-se d'un espai de notícies de 15 minuts a l'emissora de Nova York WJZ.¹⁷ Un any després, H. V. Kaltenborn, que fins llavors havia estat l'editor del *Brooklyn Eagle*, va deixar la premsa per fer-se càrrec dels informatius d'una altra emissora novayorkesa, la WEA.¹⁸ Aquest transfuguisme de la premsa a la ràdio explica, en part, la influència

¹⁷ FAUS BELAU, A. (1974), p.48. HOSLEY, D. (1984), p. 17.

¹⁸ HOSLEY, D. (1984), p. 17.

de les fórmules expressives del periodisme escrit en el periodisme radiofònic durant molts anys de la seva història.

Com a conseqüència, el model narratiu de les notícies inspirat en la premsa es fonamenta sobretot en la seva concepció de text. Aquesta concepció té virtuts: per exemple, evita l'ambigüitat i potencia la precisió. Però també sabem que la concepció de text en un mitjà sonor implica separació entre el locutor i l'oient. Segons afirma Andrew Crisell, quan un locutor llegeix una notícia està concedint més atenció a les paraules del text que al que aquestes paraules es refereixen i, per tant, el mateix text s'acaba aixecant com una frontera comunicativa entre oient i locutor.¹⁹

En aquest camí cap a la independència d'aquest model purament textual propi de la premsa els informatius radiofònics van fer diverses passes, de vegades tímides, de vegades simultànies, de vegades passes de reculada que resumim sota tres grans epígrafs: capacitat d'actualitzar les notícies, capacitat d'interessar el públic receptor per la informació i capacitat de contactar amb la realitat.

1.1.1 La conquesta de la novetat

Els empresaris i professionals de la ràdio entenen amb celeritat que un dels actius de la ràdio a l'hora de competir amb la premsa és la seva capacitat de difondre notícies més ràpidament que no pas els diaris. Nascuda a l'època de les avantguardes, en la qual la novetat és un dels ideals estètics, la ràdio sorgeix com un gran instrument per difondre esdeveniments, músiques, històries, pensaments nous. El periodisme, aquest ofici que es defineix sobretot per atendre a fets socials nous, en aquest sentit troba un gran encaix amb el nou mitjà.

Tant és així que anys abans del naixement oficial de la ràdio com a mitjà de comunicació pública el 1924 ja s'havia ideat la possibilitat d'utilitzar el nou invent per transmetre notícies a la població. Així ho certifica el document conegut amb el nom de "Radio Music Box", un memoràndum redactat per l'enginyer de l'American Marconi Corporation David Sarnoff l'any 1915 en el qual s'adverteix de les noves

¹⁹ CRISELL, A. *Understanding radio*. Londres: Meuthen, 1986, p. 59.

possibilitats comunicatives d'un invent com la ràdio que en aquells moments s'utilitzava amb finalitats militars i estratègiques.

“I have in mind a plan of development which would make radio a “house utility” in the same sense as the piano or phonograph. The idea is to bring music into the home by wireless. (...) The “Radio Music Box” can be supplied with amplifying tubes and loudspeaking telephone. (...) Also, events of national importance can be simultaneously announced and received”²⁰.

Sarnoff assenyalaria que la ràdio podia ser utilitzada com un aparell d'oci domèstic per apropar la música a les llars així com també la narració dels esdeveniments social més importants. S'havien inventat les notícies a la ràdio, encara que només fos de forma teòrica, i es posava èmfasi en la simultaneïtat amb que es podien anunciar les notícies, amb la rapidesa amb la qual podien ser comunicades.²¹

Si ja en la gestació del mitjà s'havia intuït que la ràdio tenia capacitats periodístiques per la seva capacitat de comunicar fets nous amb rapidesa, el dia que va aparèixer davant el públic va ser per donar la notícia d'una victòria electoral. Efectivament el naixement de la ràdio com a mitjà de comunicació pública es fixa tradicionalment el 2 de novembre de 1920 amb la inauguració de la primera emissora comercial, la KQW propietat de la Westinghouse Corporation, a Pittsburg, que aquell dia cobria les eleccions presidencials dels Estats Units.²² En el seu primer dia com a mitjà de comunicació la ràdio ja s'avança als diaris i anuncia hores abans que aparegui la informació publicada a la premsa que el guanyador dels comicis era Warren G. Harding.

Igual que passa als Estats Units, als anys vint les emissores europees comencen a oferir notícies a la seva audiència. A França, un país avançat en aquest aspecte, l'enginyer i periodista Maurice Vinot arriba a director de l'emissora Radiola

²⁰ LYONS, E. *David Sarnoff*. Nova York: Harper & Row, 1966, p. 71-72.

²¹ Segons afirmava ell mateix, David Sarnoff va ser dels radiotelegrafistes que, anys abans, al 1912, havien captat i desxifrat des de Nova York les emissions del transatlàntic Titànic després de xocar amb un iceberg. La transmissió de la notícia de l'enfonsament del vaixell més gran del món podria tenir alguna relació amb la capacitat de difondre notícies que Sarnoff va atribuir a la ràdio anys després. De fet, Sarnoff passaria a ser president de la RCA i veuria com les seves idees es portarien a la pràctica.

²² Tot i que aquesta és la data convencional del naixement de la ràdio, Tim Crook afirma que anteriorment ja existien emissions regulars com les de la KQW a San José l'any 1912. CROOK, T. (1998), p. 59.

al 1922 on crea un servei d'informació en col·laboració amb l'agència Havas. I dos anys més tard el periodista i cantant Maurice Privat crea el que es considera el primer diari parlat -*journal parlé*- que s'emetia cada tarda a dos quarts de set.²³

A l'Estat espanyol es té constància de la presència de notícies a la ràdio des dels seus inicis amb Radio Ibérica a Madrid. Segons explica José Manuel Salillas, aquesta emissora impulsada per Antonio Castilla va transmetre el sorteig de Loteria de Nadal l'any 1923 i, segons diu, l'espai informatiu "Gaceta radio" gaudia de molta popularitat.²⁴ A l'experiència d'aquesta primera emissora, l'inici de la qual se sol fixar l'any 23, va venir a sumar-se la primera ràdio amb llicència per emetre: Ràdio Barcelona EAJ-1. Es tractava d'una emissora creada el 1924²⁵ per l'associació d'empresaris electrònics ANR que incloïa en la seva programació continguts elitistes com transmissions d'òperes des del Gran Teatre del Liceu, conferències sobre temes científics i cotitzacions a Borsa.²⁶ L'any 1925 l'aparició d'una nova emissora a Catalunya, Ràdio Catalana, no va aportar una oferta programàtica significativament diferent, però sí que va introduir una novetat interessant: la seva graella comptava amb un servei de notícies subministrat per l'agència francesa Havas. Com a resposta a aquesta iniciativa, Ràdio Barcelona va intentar formalitzar un acord amb "El Noticiero Universal" per poder oferir una hora de notícies entre les 6 i les 7 de la tarda, però segons sembla el butlletí informatiu només va estar en antena unes setmanes.²⁷

Com es pot comprovar la necessitat de difondre notícies per part de la ràdio exigeix acords amb diaris o bé amb agències d'informació. Un any després de la seva creació, el 1925, Unión Radio tanca un acord amb l'agència Associated Press per oferir dos butlletins de notícies diaris, programació informativa que es veurà ampliada

²³ ALBERT, P; TUDESQ, A. *Historia de la radio y la televisión*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

²⁴ SALILLAS, J. M. *Historia de Radio Ibérica, la primera emisora de España*. Barcelona: Luis Vives, 1989.

²⁵ A pesar que la data convinguda com a inauguració de Radio Barcelona és el 14 de novembre, Armand Balsebre ha demostrat a *Historia de la radio en España* que no està clara la data de la inauguració de l'emissora, ja que les versions dels diferents testimonis són contradictòries. Així mateix tampoc és segur el nom del primer locutor que va parlar per l'emissora, tot i que actualment, a causa d'una recreació, es dona per fet que va ser la secretària de Publicitat, María Sabaté.

²⁶ BALSEBRE, A. (2001), p. 108.

²⁷ BALSEBRE, A. (2001), p. 108-109.

els anys següents fins arribar el 1930 a la creació del que es considera el primer informatiu de la ràdio espanyola, *La palabra*.²⁸

Tant si es tracta dels Estats Units, com de França o Espanya, les notícies als anys vint es conceben com una lectura dels teletips d'agència que tenen una estructura, estil de redacció i extensió perfectament adequats a la lletra escrita de la premsa. És cert, la ràdio podia oferir notícies molt més ràpidament que no pas el diari, però ho feia amb el mateix llenguatge i amb les mateixes paraules que l'endemà els oients podrien llegir als diaris.

Tot i que pot haver-hi diferències entre els programes informatius dels diferents països i emissores es pot dir que tots ells compartien una característica principal: era un periodisme fet des de l'estudi, no des del carrer. Aquest és el tipus d'informació que als anys 30 predominarà als Estats Units sota la fórmula anomenada *news commentators*. Es tractava d'un tipus d'espai radiofònic en què periodistes de gran trajectòria comentaven els titulars i les informacions més destacades de la jornada. Entre els més coneguts hi havia els programes de Lowell Thomas i H. V. Kalterborn. En el sistema de grans cadenes nord-americanes en les quals dominava la Columbia Broadcasting Corporation (CBS) i la NBC, els *news commentators* representaven una veu autoritzada que opinava des de l'estudi sobre les notícies que llegia amb veu impersonal un locutor de l'emissora que rebia el nom de *broadcaster*.

“The only “newsmen” who counted for anything on radio in the early 1930s were the so-called commentators: mellifluous poseurs, for the most part, whose reporting consisted mainly of

²⁸ La informació a la ràdio viu un notable desenvolupament gràcies a la marxa de Primo de Rivera el gener de 1930. Mostra d'això és l'aparició del primer programa informatiu de la ràdio el 7 d'octubre de 1930. Inspirat en el model francès de *La parole* de Maurice Privat, *La palabra* d'Unión Radio Madrid és el primer noticiari consolidat i elaborat per una redacció pròpia, el qual estarà en antena fins al final de la guerra civil, al 1939. Un mes després de l'estrena d'aquest informatiu, Ràdio Barcelona –que l'any 26 s'havia fusionat amb Unión Radio- també posarà en marxa una edició pròpia “mediante un proceso de conexiones y desconexiones que entonces suponían toda una proeza técnica dada la todavía insuficiente estructura de la red telefónica española”. (BALSEBRE, A. *Historia de la radio en España. Volumen I (1874-1939)*. Madrid: Cátedra, 2001, p. 176) El programa consisteix en una emissió de notícies de mitja hora, entre les 8 i dos quarts de 9 del matí, amb repeticions posteriors. “La Palabra se configura como un servicio de noticias ágil e interesante –expliquen Franquet i Martí- que puede simultanearse su escucha con el acicale personal o con el café con leche del desayuno. Se concibe como un servicio imprescindible para el hombre civilizado, ya que el altavoz de su aparato de radio le mantiene informado a domicilio sin pérdida de tiempo”. (FRANQUET, R; MARTÍ, J. (1985), p. 33).

what they read in the morning newspapers or picked up from the wire services”.²⁹

Aquesta fórmula d'espai informatiu és la que s'havia anat forjant ja des dels inicis del mitjà als Estats Units on s'havia anat fermentant una forta antipatia entre la ràdio i la premsa per la possibilitat d'obtenir en primer lloc la informació per part de les agències que subministraven teletips i, amb el temps, per la competència d'aconseguir el màxim volum d'inversió publicitària. Així és: el format dels espais dels *news commentators* es configura bàsicament com a resultat d'aquesta guerra entre diaris d'informació general i ràdio, la famosa *Press-Radio War*, que tindrà el seu punt àlgid durant la carrera electoral per la Casa Blanca entre Hoover i Roosevelt l'any 1932. Després de diversos estira-i-arronsa entre les agències AP i UP amb les cadenes CBS i NBC, aquestes emissores van aconseguir transmetre sense interrupció la nit electoral. Tal com assegura el periodista i professor de ràdio Edward Bliss, “It was a triumph, not just for CBS and NBC, but for radio, which in a single night had demonstrated that the newspapers extra was passé”.³⁰ Ara bé, com a conseqüència d'aquell triomf de la ràdio, l'any 1933 l'agència AP va decidir no vendre més teletips a les ràdios, raó per la qual les grans cadenes van haver d'espavilar-se a trobar fórmules que els permetessin arribar a la informació d'actualitat. En aquest sentit es pot dir que la decisió de les agències de notícies de no subministrar teletips a les ràdios va ser la llavor que va impulsar els homes de ràdio a acabar sortint al carrer i a apropar-se a la realitat. De fet, aquell mateix any la CBS va decidir crear la seva pròpia agència de notícies, la Columbia News System.

Les constriccions que es posaven a la informació a la ràdio durant la guerra entre premsa i ràdio donaven compte del gran poder difusor que els editors de diari veien en el nou mitjà. A part de la decisió de les agències de no vendre teletips a les grans cadenes, també es va voler limitar el temps dedicat a la informació en les ones hertzianes. Així és. La poderosa American Newspaper Publishers Assotiation (ANPA), l'associació d'editors de premsa, va intervenir a finals del 33 i, tal com explica Faus Belau, va “limitar el material informativo para la radio a treinta y cinco palabras que se emitían en dos boletines dos veces al día (después de la salida de los

²⁹ CLOUD, S; OLSON, L. (1996), p. 13.

³⁰ BLISS, E. (1991), p. 41.

periódicos de la mañana y de la tarde)”.³¹ Segons David Culbert, les condicions per a les ràdios eren humiliants. Entre elles es deia que els espais informatius no podien durar més de cinc minuts. Una altra de les condicions era que els *news commentators*, és a dir, les veus reconegudes, les de les estrelles radiofòniques, no presentarien els titulars i es limitarien a oferir generalitzacions i background. Això, per Culbert, va comportar una distinció artificial entre *broadcaster*, la persona que llegia la notícia, i *news commentator*, la figura que exercia de presentador.³²

Com a conseqüència del conflicte, les grans cadenes decideixen crear agències informatives exclusives per a les emissores de ràdio. Aquest tipus d’agència tindrà una curta durada ja que l’enfrontament amb la premsa es suavitza a partir de 1935. De tota manera, aquesta batalla serveix per explicar, segons Faus Belau, l’aparició de gèneres informatius a la ràdio que es distancien del “diario hablado” i, per tant, de la manera d’estructurar i escriure les informacions pròpia de la premsa. És l’inici de l’ús generalitzat del reportatge i la crònica en directe, ja que el periodista de ràdio ha de sortir al carrer a buscar la notícia i això comporta una gran transformació en la manera de narrar els esdeveniments: “Para una información de urgencia, facilitada desde cualquier cabina telefónica, no sirven los antiguos esquemas de lead y cuerpo de la noticia. En algunos casos ésta ni se redacta: salta al aire “directamente” desde la calle”.³³

En realitat, tot el camí que condueix fins a la figura d’Edward R. Murrow, és a dir, a la veritable invenció del periodisme radiofònic, és un camí marcat per les friccions entre premsa i ràdio així com per la permanent voluntat dels professionals de la ràdio per independitzar-se, alliberar-se de les rutines i la mentalitat pròpies dels homes de diari. Els *news commentators* són un pas cap a aquesta independència, però com que principalment es tractava de periodistes que parlaven des de l’estudi, encara no es pot considerar que pròpiament aquest periodisme radiofònic hagués assolit la maduresa. Abans calia conquerir el carrer i el públic.

³¹ FAUS BELAU, A. (1981), p. 53.

³² CULBERT, D. (1976), p. 16-17.

³³ FAUS BELAU, A. (1995), p. 34.

1.1.2 La conquesta del carrer

Les primeres temptatives de fer sortir els micròfons al carrer compten amb grans impediments tècnics però alhora amb un gran afany experimentador propi de les avantguardes dels anys 20. Tot i així es tracta de casos aïllats, ja que la rutina predominant a l'hora d'oferir informació és, com hem vist, la lectura de teletips des de l'estudi.

Un dels primers casos de cobertura d'un esdeveniment públic d'importància sobre el terreny és el famós *Monkey Trial*. Aquest va ser el primer judici seguit per periodistes de ràdio i va tenir lloc al juliol de 1925 a Dayton, Tennessee. Se'l va batejar com el judici del "mono", perquè l'acusat, el professor d'institut John Scopes, suposadament havia violat la llei per ensenyar la teoria de l'evolució de les espècies de Darwin.³⁴ En aquella ocasió considerada un veritable circ mediàtic i anunciada com el judici del segle, l'emissora de Chicago WGN va pagar 1.000 dòlars al dia per poder tenir una línia telefònica i poder cobrir la notícia.³⁵ Es van llogar els cables a l'American Telephone and Telegraph Company, l'AT&T, i fins i tot, es va aconseguir canviar de lloc algunes de les posicions en la sala del judici per poder col·locar els micròfons estratègicament i perquè pogués sentir correctament el so. El reporter que estava a la sala del judici de Dayton era Quinn Ryan, que va deixar que l'audiència escoltés i interpretés per ella mateixa les intervencions del jutge i els lletrats, i que només feia comentaris puntuals sortint de la sala del judici.³⁶

També amb un afany experimental, quatre anys abans de la transmissió del *Monkey Trial*, el 1921, la WJY i la KDKA van portar a l'antena la primera transmissió en directe d'un combat de boxa. Un altre gran moment per a la cobertura d'esdeveniments públics va tenir lloc el 20 i 21 de maig de 1927 quan l'aviador Charles A. Lindbergh va fer el primer vol transoceànic amb l'*Spirit of Saint Louis* creuant l'Atlàntic des de Long Island, a Nova York, fins a París en 33 hores. La gran expectació va fer que la ràdio s'avancés als diaris i que cobrés en directe la notícia. La dècada dels anys 20 va ser el temps de l'experimentació i les provatures en la

³⁴ LARSON, E. *Summer for the Gods: The Scopes Trial and America's Continuing Debate over Science and Religion*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

³⁵ DOUGLARS, S. (2004), p. 166.

³⁶ A propòsit d'aquest judici podeu consultar una excel·lent pàgina web titulada *Monkey Trial* a l'adreça <http://www.pbs.org/wgbh/amex/monkeytrial>

transmissió del so. Els professionals i directius de les ràdios feien experiments per captar i transmetre el so des de llocs poc habituals. Per exemple, el 1929 la cadena NBC va aconseguir transmetre la veu d'un paracaigudista llançant-se al buit.

En el cas espanyol, les notícies a la ràdio també fan els seus intents per conquerir el carrer. Segons explica Armand Balsebre, Unión Radio va ser la primera a posar en marxa un nou gènere radiofònic que explora directament la realitat fora de l'estudi: el reportatge. El primer s'emet gràcies a un concurs de la revista *Ondas*, de la mateixa cadena, a finals de 1929 o inicis de 1930 i compta amb un reporter d'excepció, l'avantguardista Ramón Gómez de la Serna, que emet un reportatge costumista sobre la Puerta del Sol.³⁷ Tot i així, les transmissions d'esdeveniments esportius que s'inicien amb una transmissió de boxa el 1926 ja constitueixen, per Balsebre, un precedent de reportatges en directe.³⁸ Igualment, un any abans Unión Radio havia realitzat la primera transmissió d'una corrida de toros.

Els micròfons de la ràdio espanyola no només surten al carrer per donar compte dels esdeveniments lúdics i esportius, sinó que també transmeten fets polítics de rellevància històrica. Així, el 12 d'abril de 1931 un micròfon d'Unión Radio està instal·lat a la Puerta del Sol per recollir les paraules de Niceto Alcalá Zamora per donar compte dels resultats de les eleccions que conduiran dos dies després a la proclamació de la Segona República Espanyola. A partir d'aquesta data és habitual que la ràdio transmeti els plens dels ajuntaments més importants del país, com el de Madrid i el de Barcelona, i fins i tot algunes sessions des de les Corts.³⁹

Durant les dècades dels anys 20 i 30 es produeixen transformacions que tindran una gran repercussió en la transmissió d'informació a la ràdio i a la seva programació en general. En aquest sentit, tenen una especial rellevància les transformacions tècniques, ja que durant aquesta època es produeix un impuls en la millora de l'emissió, la producció i la recepció.

Quant a l'emissió i la producció, Ángel Faus Belau⁴⁰ explica l'enorme importància que suposa la separació del centre emissor del centre de producció, cosa que comença a ser una realitat en emissores de tot el món als anys 30. Aquesta

³⁷ BALSEBRE, A. (2001), p. 169.

³⁸ BALSEBRE, A. (2001), p. 234-246.

³⁹ GARITAONAINDIA, C. *La radio en España. 1923-1939*. Bilbao: Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, 1988, p. 51-53.

⁴⁰ FAUS BELAU, A. (1981), p. 54.

separació possibilita que es puguin fer transmissions des de l'exterior de l'emissora, la qual cosa proporciona grans avanços en la difusió de notícies. A partir d'aquest moment la ràdio surt al carrer i entra als teatres i a les sales de concerts. Aquest fet generarà, segons Franquet i Martí, la preocupació dels empresaris d'espectacles a tots els països on existeix radiodifusió: “Los empresarios de espectáculos ven en las iniciativas radiofónicas un peligro, ya que la puesta en antena de las obras podría provocar una disminución del público asistente”.⁴¹ De tota manera, finalment, els diferents sectors s'acaben convençant de les oportunitats de promoció que possibilita la ràdio.

L'època de la separació del centre emissor del centre de producció coincideix amb l'inici de l'ús generalitzat del disc a la ràdio, gràcies al fet que l'any 1926 apareix la gravació elèctrica sobre disc. Segons Faus Belau, el disc suposa un primer principi de muntatge en el mitjà i, a més, promou l'aparició de la taula de mescles. De tota manera, la gravació discogràfica no s'introdueix a les emissores de ràdio espanyoles fins a l'any 1930 amb la secció “Cartas habladas” de Ramón Gómez de la Serna a Unión Radio.⁴²

Les possibilitats del muntatge a la ràdio es veuran enormement ampliades l'any 1933 amb l'aparició de la cinta tova que més tard evolucionaria cap al magnetòfon, l'aparell que permet enregistrar el so en cinta tova. D'aquesta manera, es poden gravar programes, reportatges, fragments publicitaris i efectes sonors, i el mitjà guanya en possibilitats expressives, tal com exposa Balsebre:

“El uso generalizado del magnetófono introduce un nuevo concepto expresivo con la ruptura de la instantaneidad en el proceso de emisión: la voz puede ser *congelada*, transformada y emitida en el momento que se desee. El tiempo de la acción dramática adquiere una nueva dimensión. Y con el magnetófono, la posibilidad de reproducir y manipular los ruidos de la naturaleza: los efectos sonoros”.⁴³

⁴¹ FRANQUET, R; MARTÍ, J. (1985) p. 34.

⁴² BALSEBRE, A. (2001), p. 170.

⁴³ BALSEBRE, A (1994), p. 14.

De tota manera, l'ús de la cinta magnetofònica, que ja era una realitat a Alemanya al 1939, no s'introdueix a Espanya fins al 1948 a Ràdio Barcelona. Als Estats Units, en canvi, la ràdio anava anys per davant en l'ús de la cinta magnetofònica. Fins i tot, al 1946 es va construir un equip magnetofònic portàtil per fer un reportatge arreu del món. Es tractava de *One World Flight*⁴⁴ de Norman Corwin i Lee Brand, que van sortir de Nova York per fer un viatge de quatre mesos i demanar a gent d'arreu del món quines eren les seves aspiracions després de la Segona Guerra Mundial. L'enregistrament, de més de quatre-centes hores, tot i amb poca qualitat sonora, va servir per muntar tretze reportatges de mitja hora, els primers que es realitzaven amb cinta magnetofònica.

No ens avancem, però, en el nostre relat sobre la conquesta del carrer per part dels periodistes radiofònics. Perquè, si bé és cert que l'enregistrament de so amb magnetòfon oferia bones possibilitats expressives per als informatius, almenys als Estats Units durant molts anys els programes de notícies no van poder utilitzar gravacions de so. Efectivament, per raons d'ordre comercial les grans cadenes americanes, les networks, tenien tancat un acord segons el qual tot el que s'emetia havia de ser en rigorós directe i no podia oferir-se a l'audiència cap enregistrament que no fossin els efectes sonors dels dramàtics. De fet no va ser fins després de la Segona Guerra Mundial que es va autoritzar els professionals de la ràdio a utilitzar so enregistrat.

L'impacte del Hindenburg

Un dels principals precedents de la tradició d'Edward R. Murrow i una de les primeres cobertures periodístiques radiofòniques que incorporen el so de la realitat és la narració del greu accident del zeppelin alemany Hindenburg a la dècada dels 30. El 6 de Maig de 1937 el periodista Herbert Morrison de l'emissora WLS de Chicago es trobava al port de Lakehurst, a Nova Jersey, esperant l'arribada del zeppelin. Hi havia anat amb l'enginyer de so Charles Nehlsen per provar un equip d'enregistrament, sabent en principi que aquella prova de gravació no s'emetria mai a causa de la

⁴⁴ BLISS, E. (1991), p. 200-201.

prohibició de les cadenes americanes de transmetre cap enregistrament.⁴⁵ Però, en arribar el “Hindenburg” a les costes de New Jersey de sobte, es va produir un accident i el zeppelin es va incendiar al mateix port. La narració de Morrison descriu la catàstrofe en directe:

“The ship is riding majestically towards us like some great feather. And these giant flagships standing here, the American Airlines flagships waiting to... to all points in the United States when they get the ship moored. It’s practically standing now. They’ve drooped ropes out nose of the ship. It’s starting to rain again. The rain has...eh...slacked up a little bit. The black motors of the ship are just holding it... ah... just enough to keep it from... *(Sudden cry.)* It burst into flames. *(Explosion, microphone dropped.)* Get out of the way! Get out of the way!... *(Picks up the microphone)* Get this started! Get this started! *(More screams)* It’s craa... And it’s crashing... It’s crashing... Terrible!... Oh my! Get out of the way please!... It’s running... bursting into flames *(Loud whooshes of gas explosions)* an... and it’s falling onto the mooring masts and all the folks in between ... This is terrible... This is the worst... one of the worst catastrophes in the world. *(More screams and shouts)* ... Oh!... This is flashing twenty... or four or five hundred feet into the sky... It’s a terrific crash ladies and gentlemen *(Commentator breaking down.)* The smoke and the flames now... and the plane is crashing to the ground not quite to the mooring masts... Oh the humanity... and oh the persons screaming around me... I don’t even... *(Commentator now crying)*... I can’t even talk to people whose friends are on there... It’s... It’s... It’s... Oh! I can’t talk, ladies and gentlemen.”⁴⁶

⁴⁵ BLISS, E. (1991), p. 37.

⁴⁶ CROOK, T. (1998), p. 94. Transcripció de Tim Crook de la gravació recollida a *Aviators, Voices of the Great Pioneers, Eye Witness Accounts*. East Sussex: Pavilion Records Ltd, 1991.

Com es pot comprovar la cobertura de l'accident inclou per casualitat els sons que es van produint en la realitat, les explosions, els crits, els plors. Es tracta, sens dubte, d'un gran exemple d'*enacted narrative*. L'enregistrament en l'aparell Presto que portava Charles Nehlsen recull com el reporter, tot i el caos, l'agitació, el nerviosisme i l'emoció del moment, és capaç de continuar amb la narració dels fets que estaven tenint lloc en aquell moment. En el fragment que hem reproduït més amunt, hem seleccionat el moment en què el zeppelin està arribant, en paraules de Morrison, "*majestically*" al port, quan de sobte el mateix periodista exclama: "*It burts into flames*", és a dir, "S'està cremant". Immediatament se sent la primera explosió i el micròfon del periodista caient a terra.⁴⁷ Com és obvi, a causa de la imprevisibilitat del fet, el relat del periodista s'allunya totalment del model narratiu de la premsa: es tracta d'una narració que convoca totes les característiques de l'oralitat ja que està plena de repeticions, frases breus amb estructures simples, interjeccions, paraules concretes i no abstractes, verbs en gerundi que denoten acció, en definitiva és un relat que s'articula de forma oral al mateix temps que els fets es van succeint. I a més a més, incorpora una novetat: es pot sentir enregistrat el so que la realitat desprèn. Per tot això, podem dir que es tracta d'un clar precedent de les cròniques emeses per Edward R. Murrow.

Però no només això. Aquesta gravació suposa en ella mateixa un important avenç tècnic i informatiu. Morrison i l'enginyer Nehlsen van estar-se dues hores al port omplint més de tres discos de 40 minuts amb el relat del desastre, en el qual, a part d'explosions, crits i sons de tot tipus, va incloure també entrevistes als supervivents i a la gent que estava al port en aquells moments.

L'accident va tenir tanta transcendència i l'enregistrament de Nehlsen i Morrison era tan impressionant que el matí següent a l'accident la Cadena NBC va fer una excepció en les normes de no emetre gravacions i va oferir per a la seva audiència fragments de l'enregistrament. Així doncs, la valuosa gravació de Morrison representa el primer exemple de reportatge elaborat en directe, però enregistrat per a la seva retransmissió.

La narració de Morrison de l'accident del Hindenburg va convertir-se en un model de transmissió en directe. De fet, Orson Welles va utilitzar-la com a referent

⁴⁷ Podeu escoltar un fragment de l'enregistrament que Nehlsen i Morrison van fer de l'accident del Hindenburg el 6 de maig de 1937 a la pàgina web <http://www.otr.com/hindenburg.html>

per realitzar el dramàtic de *La guerra dels mons* el 31 d'octubre de 1938. Segons explica Tim Crook, Welles feia escoltar repetidament aquesta gravació de l'accident a l'actor que havia d'interpretar el paper del periodista i reporter Carl Phillips al dramàtic.⁴⁸

1.1.3 La conquesta del públic

Així com el mitjà radiofònic va connectar ràpidament amb l'audiència, sobre tot amb les audiències de les grans ciutats, la implantació del gust i la necessitat d'escoltar notícies i relats d'actualitat evoluciona en funció dels fets narrats i es pot dir que, tal com constaten els estudis de Lazarsfeld, l'interès per les notícies a la ràdio va adquirir un punt àlgid a la Segona Guerra Mundial. De tota manera, durant les dècades dels 20 i els 30, la conquesta de l'audiència per part dels informatius de ràdio es posa de manifest sobretot en alguns casos com la gran repercussió del programa *La guerra dels mons* l'any 38 o l'èxit d'audiència del programa de notícies dramatitzat *The March of Time*. De tots dos programes radiofònics en parlarem més extensament a continuació per fer evident que el periodisme a la ràdio havia conquerit ben aviat el seu públic, el qual li donava credibilitat. És precisament en aquesta època, les dècades que falten fins arribar a la Segona Guerra Mundial que el mitjà radiofònic connecta massivament amb l'audiència, tal com explica l'historiador Eric Hobsbawn:

“No debe sorprender que la audiencia radiofónica se duplicara en los años de la Gran Depresión, durante los cuales aumentó proporcionalmente más que en cualquier otro período. Puesto que la radio transformaba la vida de los pobres, como no lo había hecho hasta entonces ningún otro ingenio. Introducía el mundo en sus casas”.⁴⁹

Si la ràdio va operar una transformació en el periodisme va ser sobretot perquè el seu ús implicava un canvi radical en la percepció de la realitat. Més que cap altre mitjà, la ràdio introduïa notícies de l'exterior a l'interior de les llars. Segons

⁴⁸ CROOK, T. (1998), p. 95.

⁴⁹ HOBBSAWN, E. (1995), p. 199.

Hobsbawn la transformació més profunda que va comportar l'aparició del nou mitjà va ser la seva influència en l'horari de la població: “Privatizar y estructurar la vida según un horario riguroso, que desde ese momento dominó no sólo la esfera de trabajo sino también la del tiempo libre”.⁵⁰

Durant els anys 20 i 30 s'aconsegueixen una sèrie de millores tècniques que repercutiran en la recepció de les informacions radiofòniques. Ángel Faus Belau⁵¹ explica l'enorme importància que suposa la separació del centre emissor del centre de producció, cosa que comença a ser una realitat en emissores de tot el món als anys 30. Aquesta separació possibilita que es puguin fer transmissions des de l'exterior de l'emissora, la qual cosa proporciona grans avanços en la difusió de notícies. A partir d'aquest moment la ràdio surt al carrer i entra als teatres i a les sales de concerts. Aquest fet generarà segons Franquet i Martí la preocupació dels empresaris d'espectacles a tots els països on existeix radiodifusió: “Los empresarios de espectáculos ven en las iniciativas radiofónicas un peligro, ya que la puesta en antena de las obras podría provocar una disminución del público asistente”.⁵² De tota manera, finalment, els diferents sectors s'acaben convenent de les oportunitats de promoció que possibilita la ràdio. Pel que fa a les innovacions tècniques en la recepció també es produeixen millores. En un principi, els aparells receptors eren de galena i només permetien l'escolta individual. Segons expliquen Franquet i Martí, el 1925 comencen a arribar a Espanya els primers receptors amb vàlvules, amb més potència de recepció les quals possibiliten una audició col·lectiva.

Com hem dit la major incidència en la recepció de notícies radiofòniques es produeix gràcies al programa *The March of Time* de la cadena CBS i la credibilitat que l'audiència concedia a les informacions difoses pel mitjà es va poder comprovar amb l'emissió de *La guerra dels mons* d'Orson Welles. Aquests són els dos programes que analitzem a continuació.

⁵⁰ HOBBSAWN, E. *Historia del siglo XX. 1914-1991*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 200.

⁵¹ FAUS BELAU, A. (1981), p. 54.

⁵² FRANQUET, R; MARTÍ, J. (1985) p. 34.

La ràdio americana dels anys 30 comptava amb un tipus de programa que tenia per objectiu informar, però que avui dia ens podria semblar estrany i fins i tot il·legítim. El format era el *newsacting* i consistia en una sèrie de documentals dramatitzats que recollien les notícies més destacades de la setmana. Cal tenir en compte que la gravació de veus i sons en aquella època no només era difícil, sinó que, com hem vist anteriorment, estava prohibida arran d'un acord de les *networks*. Per aquesta raó es recorria a actors en lloc de transmetre les veus reals dels protagonistes, i als efectes sonors en lloc d'oferir el so de la realitat. El més conegut d'aquests programes era *The March of Time*, que emetia la CBS cada divendres a la nit durant mitja hora, i en ell els oients podien escoltar seqüències dramatitzades sobre els fets d'actualitat d'aquella setmana amb les veus simulades d'Adolf Hitler o el rei d'Anglaterra. Segons explica el periodista i professor Edward Bliss, les notícies internacionals hi tenien molta importància i, entre elles, recorda la crisi de Munic, l'abdicació del rei Eduard VIII d'Anglaterra i la mort de Thomas Edison.⁵³

Com que no hi havia manera d'enregistrar els discursos d'aquestes personalitats es recorria a la veu d'actors per interpretar-los, actors com per exemple Orson Welles que va debutar a les ones a *The March of Time* posant veu a un nen en una notícia. Totes aquestes interpretacions anaven acompanyades de música i d'efectes sonors expressament realitzats per al programa. Precisament, el tractament estètic del programa, amb la cura dels efectes sonors, les músiques i el guió, va ser una de les claus de l'èxit del programa.⁵⁴

Produït per Roy Larsen, l'espai radiofònic comptava amb un narrador que introduïa les històries periodístiques que s'anaven explicant sota el patrocini de la revista *Time*.⁵⁵ Es va portar per primera vegada a l'antena el 6 de maig de 1931 i a

⁵³ BLISS, E. *Now the news. The story of broadcast journalism*. Nova York: Columbia University Press, 1991, p. 66-67.

⁵⁴ Podeu escoltar algunes de les edicions radiofòniques del programa *The March of Time* a la pàgina web Radio Days: <http://www.otr.com/march.html>

⁵⁵ La Universitat de Virginia té una pàgina web interessant sobre el programa radiofònic i cinematogràfic de *The March of Time*:

http://xroads.virginia.edu/~MA04/wood/mot/html/home_flash.htm

partir de 1935, a banda de la versió radiofònica, el programa també es va enregistrar en imatges i s'exhibia a teatres i cinemes a tots els Estats Units.⁵⁶

Tot i l'èxit del producte, a partir de la Segona Guerra Mundial el format de *The March of Time* va començar a decaure. L'aparició dels *news radio reporters*, és a dir, dels periodistes radiofònics que cobrien les notícies sobre el territori feia innecessari el fet de guionar els relats d'actualitat i interpretar-los. Per això Edward Bliss afirma que el programa va utilitzar moltes menys dramatitzacions durant el conflicte bèl·lic dels anys 40, quan la CBS va poder comptar, a banda dels seus propis periodistes, amb el relat més immediat de 200 corresponents de la revista *Time* des de diversos punts del món.

La guerra dels mons

La importància social de la informació radiofònica en directe als Estats Units també es va posar de manifest, paradoxalment, gràcies a l'emissió d'un programa dramàtic de la CBS el 30 d'octubre de 1938. Es tractava de la famosíssima *Guerra dels mons*, una adaptació de l'obra d'H. G. Wells (1898) dirigida per Orson Welles. Tot i que no es tracti en cap cas d'un programa informatiu, creiem que és important tenir-la en compte donat que bona part de l'audiència va prendre-la per una narració de la realitat. Per dramatitzar l'obra literària, Orson Welles havia fet ús de les tècniques informatives pròpies de la ràdio, com per exemple les connexions en directe. Com hem vist més a munt, entre els seus referents va prendre la gravació que Morrison va fer de l'accident del Hidenburg un any abans.

En el seu estudi sociològic sobre la recepció de l'emissió del programa, el professor de la Universitat de Princetown Hadley Cantril afirma que un antecedent clar de *La guerra dels mons* es troba en una altre episodi de pànic massiu generat a partir d'una emissió radiofònica a Anglaterra. El 16 de gener de 1926 el predicador Ronald Knox va fer creure l'audiència anglesa que una massa de treballadors en plena reivindicació a la capital britànica havia intentat prendre l'edifici del Parlament, havia fet caure amb morters la torre del Big Ben i havia penjat el ministre de

⁵⁶ FIELDING, R. *The March of Time: 1935-1951*. Oxford: Oxford University Press, 1978, p. 185.

comunicacions.⁵⁷ La narració d'aquests esdeveniments ficticis en un espai de notícies finalitzava de la mateixa manera que finalitza *La guerra dels mons*, amb la destrucció de la cadena de ràdio que feia l'emissió, en aquell cas l'edifici de la BBC, i en el de *La guerra dels mons*, el de la CBS.

L'impacte social que va suposar l'emissió del programa, les onades de pànic massives, van posar de relleu la gran credibilitat que havia assolit la ràdio informativa a l'hora de narrar en directe fets de la realitat present. El terror suscitat per l'emissió queda reflectit en les portades dels diaris del dia següent, el 31 d'octubre. El *New York Times* titulava "Radio Listeners in Panic, Taking War Drama as Fact" i obria la notícia de la manera següent:

"A wave of mass hysteria seized thousands of radio listeners throughout the nation between 8:15 and 9:30 o'clock last night when a broadcast of dramatization of H. G. Well's fantasy, "The War of the Worlds," led thousands to believe that an interplanetary conflict had started with invading Martians spreading wide death and destruction in New Jersey and New York. The broadcast, which disrupted households, interrupted religious services, created traffic jams and clogged communication systems, was made by Orson Welles, who as the radio character, "The Shadow" used to give "the creeps" to countless child listeners. This time at least a score of adults required medical treatment for shock and hysteria."⁵⁸

Per la seva banda, *El Daily News* titulava "Fake Radio "War" Stirs Terror trough U. S." i narrava que ja durant l'emissió del programa milers d'oients de Nova York i de Nova Jersey van abandonar corrents casa seva amb tovalloles per protegir-se del gas que suposaven que els havia d'atacar. Afegia que milers d'oients des de Califòrnia fins al Golf de Mèxic van col·lapsar les línies telefòniques trucant a diaris, emissores de ràdio, la policia, les companyies d'electricitat i els serveis d'emergència.

⁵⁷ D. A. *El guió radiofónico de La invasión desde Marte sobre la novela La guerra de los mundos de H.G. Welles por Orson Welles y el Mercury Theatre con un estudio de H. Cantril sobre la psicología del pánico y una introducción de Julián Jiménez Heffernan*. Madrid: Abada, 2005, p. 47.

⁵⁸ *The New York Times*. New York. 31 d'octubre de 1938. p. 1

El guionista del programa era Howard Koch, el qual cada setmana havia de lliurar un guió de seixanta pàgines d'una adaptació d'una obra literària. En l'obra *The panic broadcast*, Koch explica que quan li van assignar l'obra H. G. Wells *La guerra dels mons*, amb un estil molt narratiu i ambientada a Anglaterra, es va adonar que no podria conservar massa cosa de l'original i va demanar a Welles que li adjudiqués una altra obra. La resposta va ser negativa. Era el projecte preferit de Welles.⁵⁹ Segons aquest llibre, Koch no era conscient de les conseqüències que tindria la seva adaptació emesa el dia de Halloween a un quart de nou del vespre i representada pel Mercury Theatre on the Air:

“I was astonished contributor to this bizarre event which still occupies students of social psychology searching for clues why rational behavior was suspended on such vast scale. In the course of forty-five minutes of actual time –as differentiated from subjective or fictional time- the invading Martians were presumably able to blast off from their planet, land on the earth, set up their destructive machines, defeat our army, disrupt communications, demoralize the population and occupy whole sections of the country. In forty-five minutes!”⁶⁰

Malgrat aquesta afirmació del guionista, i a pesar que la peça de radioteatre anava introduïda per un avís d'un locutor en el qual es deia que es tractava d'una adaptació del llibre d'H.G. Welles, al final del tot de l'emissió el director Orson Welles admetia que havien buscat un efecte de veritat en la narració:

“La guerra de los mundos sólo pretendía ser una broma de vacaciones. Como el Mercury Theatre no podía cubrirse con una sábana, y saltar de detrás de un arbusto gritando ¡bu!, o, de haberlo hecho no hubiera podido enjabonar todas sus ventanas y robar las puertas de sus jardines en una sola noche, hicimos algo mejor: aniquilamos el mundo ante sus propios oídos y

⁵⁹ KOCH, H. *The panic broadcast. Portrait of an event*. Boston: Little, Brown and Company, 1970, p. 12-13.

⁶⁰ KOCH, H. (1970), p. 11-12

destruimos la Columbia Broadcasting System. Espero quitarles un peso de encima diciéndoles que, en realidad nunca pretendimos hacerlo, y que ambas instituciones siguen abiertas al público. Así pues, adiós a todos, y, por favor, recuerden durante un día a dos la terrible lección que han aprendido esta noche. El reluciente y terrible extraterrestre que invadió los salones de sus casas era sólo un habitante del planeta imaginación, y si suena el timbre y no ven a nadie en la puerta, no crean que ha sido cosa de un marciano... sino del geniecillo travieso que suele aparecer la noche de Hallowe'en".⁶¹

Aquest efecte de veritat, de versemblança, la credibilitat que els oients van conferir a aquell espai radiofònic descansa en part en l'ús dels codis propis de la narració informativa del moment. Per exemple, en l'anàlisi de *La Guerra dels móns* Faus Belau posa èmfasi en l'ús de l'actualització informativa al llarg del programa: "Welles demuestra en la adaptación un profundo conocimiento de las técnicas informativas radiofónicas, y descubre el enorme poder de la *actualización* radiofónica, que puede prestar caracteres de verosimilitud gracias a la transmisión y recepción de mensajes en *presente*".⁶²

L'any 1940 el professor de la Universitat de Princetown Hadley Cantril va publicar una interessant investigació sobre la recepció dels nord-americans de l'emissió de *La guerra dels mons* en què a la vista dels fets sentenciava: "la radio es el medio por excelencia para informar a todos los sectores de una población acerca de los sucesos en curso, para suscitar en ellos una sensación común de temor o de alegría, y para provocar en ellos reacciones similares y dirigidas hacia un solo objetivo".⁶³ Per Cantril, hi ha diverses raons que expliquen que una part de l'audiència interpretés la peça de ficció com un veritable servei de notícies. Per una banda, les suposades interrupcions de la programació a l'inici de l'emissió i, per una altra, ús de recursos propis dels gèneres informatius com les declaracions d'astrònoms experts, sobretot les del professor Pierson, de l'observatori de Princetown, i també les

⁶¹ D. A. *El guión radiofónico de La invasión desde Marte sobre la novela La guerra de los mundos de H.G. Welles por Orson Welles y el Mercury Theatre con un estudio de H.Cantril sobre la psicología del pánico y una introducción de Julián Jiménez Heffernan*. Madrid: Abada, 2005, p. 104-105.

⁶² FAUS BELAU, A. (1981), p. 64.

⁶³ CANTRIL, H. "La invasión desde Marte". A: M. de Moragas (Ed.) *Sociología de la Comunicación de masas*. Vol. II. Mèxic: Gustavo Gili, p. 91-110.

aparicions de personalitats dels cossos de seguretat i de les institucions públiques tan habituals en els casos d'emergència.

A més, l'efecte de veritat també passava per l'ús de recursos sonors que representaven el so de la realitat i que l'audiència, almenys el milió de persones que va dir sentir-se aterrida pel programa en l'estudi de Cantril, va interpretar com un so verídic. Si s'analitza el guió de *La guerra dels móns* és inevitable no parar atenció a la utilització de diversos sons que, escollits i col·locats estratègicament al llarg de la representació, doten l'obra de versemblança:

La música de Ramon Raquello i la seva orquestra sonant des de l'hotel Plaza de Nova York amb la interpretació de les peces *La cumparsita* i *Star dust* seguides d'aplaudiments en directe són els primers recursos sonors que apareixen a l'obra i serveixen per oferir sensació de tranquil·litat, de normalitat, una normalitat que es veurà trencada per uns breus flaixos informatius en els quals, de manera esglaonada i actualitzant la informació s'anirà alertant l'audiència d'un estrany fenomen a Mart que acaba per convertir-se en una invasió extraterrestre.

En aquesta successió d'esdeveniments narrats apareixen altres recursos com la lleu reverberació i el so del tic-tac de l'observatori de Princetown, des d'on el professor Pierson observa unes erupcions de gas que s'han produït a Mart i és entrevistat per l'enviat especial de la CBS, Carl Phillips. Igualment, el so de la multitud de gent, les sirenes de policia i els crits permeten l'oient creure que el mateix Carl Phillips s'ha traslladat fins a una granja de Grovers Mills on ha caigut un estrany meteorit. Sens dubte, tots aquests sons fan possible recrear en la ment de l'oient la possible situació real, és a dir, a banda del to informatiu i alhora nerviós de la manera de parlar de l'actor que interpreta el reporter, sense els sons d'expectació a la granja, en un absolut silenci, la narració no seria creïble.

Són especialment destacats els sons que representen "la cosa", l'estrany meteorit caigut al jardí de la granja que finalment resulta ser una nau extraterrestre. L'objecte es representa sonorament a través d'un brogit persistent que va augmentant d'intensitat. De la mateixa manera, l'obertura de l'objecte amb un so d'una tapa que es desenrosca i els crits de reacció posterior de la multitud que s'ho mira permeten fer-se una imatge mental de l'escena.

Els silencis que representen la mort i la devastació, així com els sons de les explosions són elements que permeten Welles apropiar-se més a l'*enacted narrative* que no a l'*spoken narrative*. En els moments crucials de la història, en els punts àlgids

Welles i el guionista Koch opten per ensenyar la “realitat” a través dels sons i no només a través d’un relat en tercera persona.

1.2 Edward R. Murrow, l'artífex d'una tradició periodística a la ràdio

A pesar dels intents del periodisme radiofònic per apropar-se a la realitat a través de connexions en directe i de la voluntat de narrativitzar les notícies de l’equip *the The March of Time*, a la dècada dels 30 els informatius de la ràdio encara continuaven ancorats en el model periodístic de la premsa. Les notícies de les primeres dècades del mitjà es feien des de l’estudi i, per això, depenien en gran mesura dels diaris i dels serveis d’agència. L’estructura de la notícia radiofònica dels 30 és semblant a la de la piràmide invertida que dominava a la premsa i que s’havia instaurat durant la cobertura de la Guerra de Secessió Americana del segle XIX. El llenguatge encara era el de la lletra impresa: frases llargues i conceptes abstractes.

És precisament en aquest punt que Edward R. Murrow (Carolina del Nord, 1908-Nova Cork, 1965) va intervenir i va transformar les notícies a la ràdio. Murrow surt al carrer, puja als terrats i posa el micròfon on pot. És ell qui revoluciona les notícies a la ràdio, ja que els proporcionarà l’oralitat, la concreció i el sentit emotiu i personal que requereix la ràdio.

Les cròniques de Murrow no només estaven fetes de paraules. El periodista va concedir una gran importància als sons de la realitat. Murrow creia que el so d’un bombardeig podia explicar millor que qualsevol paraula que ell pogués pronunciar quina era la situació en la qual es trobava. Durant els seus anys de corresponsal de guerra a Londres, incloure sons a les seves transmissions era un motiu més per pujar al terrat de la BBC cada nit: no només per veure on queien les bombes, sinó perquè els nord-americans poguessin sentir directament les bombes caient.

Tal com passava al programa especial “London after Dark”, el so intervenia en les seves cròniques sempre que estava justificat. Aquest és el cas de la crònica que va transmetre el 21 de setembre de 1940 de la qual transcrivim el fragment final.

“Earlier this evening we could hear occasional... **(sound of explosion)** again those were explosions overhead. Earlier this

evening we heard a number of bombs go sliding and slithering across to fall several blocks away. Just overhead now the burst of the anti-aircraft fire. Still near-by guns are not working. The searchlights now are feeling almost directly overhead. Now you'll hear two bursts a little nearer in a moment. There they are! That hard, stony sound (**sound of explosions**).”⁶⁴

En aquest treball ens interessa la capacitat de Murrow per integrar el so a les seves transmissions, sobretot considerant que havia de fer-ho en directe perquè, com es pot recordar, estava prohibit emetre gravacions a les cadenes nord-americanes. Cal concebre aquesta innovació sonora dins la radical i global transformació a què Murrow va sotmetre la pràctica periodística.

Els prestigiosos historiadors britànics dels mitjans Asa Briggs i Peter Burke diuen d'ell que era una institució en ell mateix i que les seves transmissions radiofòniques des de Londres durant la Segona Guerra Mundial van aconseguir destruir la superstició de la distància.⁶⁵ Igualment, el periodista nord-americà David Halberstam sol referir-se a Murrow en el seu clàssic *The Powers That Be*⁶⁶ com una d'aquelles figures llegendàries del periodisme tan bona com el seu mite. La Washington State University, la universitat on Murrow es va graduar el 1930, ha instituït un simposi que porta el seu nom i els llibres de periodisme radiofònic i televisiu més recents als Estats Units continuen assenyalant-lo com el millor reporter i periodista dels mitjans audiovisuals.⁶⁷ A més, la seva aura mítica, el seu potent *ethos*, és a dir, la seva forta personalitat capaç de no transigir davant els poders fàctics, han estat claus perquè el director George Clooney hagi portat la seva figura a la gran pantalla. Presentada al Festival de Venècia el setembre del 2005, *Good Night and Good Luck*, recull un dels episodis més famosos i transcendentals de la carrera de Murrow: l'enfrontament amb el senador Joseph R. McCarthy. L'enfrontament va

⁶⁴ MURROW, E. R. *This is London*. London: Cassell, 1941, p. 197-98.

⁶⁵ BRIGGS, A; BURKE, P. *A Social History of the Media*. Cambridge: Polity Press, 2002, p. 216.

⁶⁶ HALBERSTAM, D. *The Powers That Be*. Nova York: Knopf, 1979.

⁶⁷ WHITE, T. *Broadcast news. Writing, reporting, and producing*. Burlington: Focal Press, 2005, p. 70-77. En aquesta completa i recent obra sobre periodisme, l'autor, reconegut periodista de mitjans com CNN, ABC i CBS i professor de comunicació a la Southern University, afirma el següent sobre Edward Murrow: “You have read scripts written by some of America’s top broadcast journalists – communications effectively using language in a colorful, eloquent, and sometimes classic manner. The best of these men and women point to one individual who set the standard on a rooftop in London more than 50 years ago.” (p. 70-71).

tenir lloc en el programa televisiu *See it Now*, en el qual Murrow, juntament amb el productor Fred Friendly i Joe Wershba, va intentar posar fre als més de tres anys d'escalada creixent d'histèria anticomunista amb una investigació sobre la caça de bruixes. El film dirigit per Clooney se centra en el desafiament del periodista al McCarthisme, desafiament que va arribar al seu punt àlgid el 9 de març de 1954 en un programa en el qual McCarthy va quedar retratat nefastament per la càmera.⁶⁸ Però concentrem-nos ara en la faceta radiofònica de Murrow, la que ens interessa en aquest treball, començant per descriure la seva formació.

1.2.1 Format en la tradició de la paraula oral

Un dels detalls de la formació d'Edward R. Murrow que explica la seva capacitat de transformar les notícies radiofòniques és el fet de no haver treballat mai en un diari. Efectivament, la carrera professional de Murrow no estava, en principi, encarada cap al periodisme, sinó cap a la docència. Nascut en una família de quakers de Polecat Creek, a Guilford County, Carolina del Nord, a finals d'abril de 1908⁶⁹ i batejat amb el nom Egbert Roscoe Murrow, la seva estricta educació familiar va convergir en uns excel·lents resultats acadèmics i una capacitat brillant per pronunciar discursos en públic. Capacitats que l'avalaven com un potencial professor o, fins i tot, com a director d'institut. Durant els seus anys d'estudiant a la Universitat de Washington destacava com a orador i, per això, el 1929 va convèncer el Washington State Collage perquè l'enviés a la convenció anual de la Federació Nacional d'Estudiants d'Amèrica, la NSFA. En aquella ocasió, el seu impactant parlament instava els estudiants a estar més interessats per les notícies que succeïen

⁶⁸ Podeu trobar un excel·lent i aprofundit anàlisi sobre la lluita contra la caça de bruixes del Senador McCarthy per part de Murrow i altres periodistes de la CBS com Eric Sevareid en el capítol "The Communist Broadcasting System" a l'obra de Stannley Could i Lynne Olson *The Murrow Boys. Pioneers on the Front Lines of Broadcasting Journalism*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1996, p. 300-313. La transcripció completa del programa *See it now* del 9 de març del 1954 es pot trobar a la pàgina web de la Universitat de Maryland <http://honors.umd.edu/HONR269J/archive/Murrow540309.html>

⁶⁹ Les fonts difereixen a l'hora de fixar el dia del naixement. Algunes opten pel 24 d'abril de 1908 i d'altres pel dia 25.

arreu del món, i menys per les fraternitats, el futbol i la diversió.⁷⁰ Corria l'any de la Gran Depressió i els assistents a l'acte van quedar tan impressionats amb aquell discurs a favor de la contenció que ràpidament Murrow va ser elegit president de la Federació.

Amb aquest càrrec al capdavant de la NSFA, el jove Murrow va viatjar a diversos països europeus com Bèlgica o Espanya, en els quals va tenir l'oportunitat d'establir contactes educatius. Gràcies a aquests viatges per assistir a congressos sobre educació va conèixer el president de l'Institute of International Education, Stephen Duggan, que va fitxar-lo com a ajudant. Som a començaments de la dècada dels 30 i el partit nazi d'Adolf Hitler accedeix al poder. A partir d'aquell moment, les persecussions de jueus i dissidents a les universitats alemanyes posen en alerta l'Institute of International Education que crea un comitè d'emergència⁷¹ per ajudar els professors represaliats a fugir d'Alemanya i trobar una feina als Estats Units. Edward R. Murrow era una peça important d'aquest comitè que va aconseguir ajudar més de cent professors i intel·lectuals alemanys entre els quals hi havia Thomas Mann, Jacques Maritain, Herbert Marcuse i Kurt Lewin. És per aquesta raó que Murrow sempre va assegurar que un dels capitals educatius més determinants de la seva trajectòria van ser els anys que va dedicar-se a la recol·locació d'universitaris alemanys:

“My greatest educational debt is to Hitler...The best education I ever received came from German professors who were flung out of German universities by Hitler.”⁷²

Ben aviat, tot aquest capital educatiu tindrà ocasió de brillar a les ones i no al món de la docència, al qual estava destinat de bon principi. El jove i recentment graduat Edward Murrow combinava la seva feina al comitè d'emergència amb una col·laboració a la nova cadena de ràdio CBS. Efectivament, gràcies als seus contactes en el món universitari, el 1930 Murrow crea un programa de ràdio sobre el món acadèmic juntament amb Fred Willis. Rebia el nom de *University of the Air* i

⁷⁰ EDWARDS, B. *Edward R. Murrow and the Birth of Broadcast Journalism*. Hoboken: John Wiley & Sons, 2004, p. 16.

⁷¹ Emergency Committee in Aid of Displaced German Scholars.

⁷² frase d'Edward Murrow recollida a PERSICO, J. E. *Edward R. Murrow: An American Original*. Nova York: McGraw-Hill, 1988.

constava d'unes xerrades mensuals a càrrec de grans intel·lectuals i polítics com Albert Einstein o Ramsay MacDonald.⁷³

Ara bé, tot i els seus grans resultats a la Universitat de Washington i a pesar de tota la seva feina posterior en associacions com la Federació Nacional d'Estudiants d'Amèrica i l'Institute International of Education promocionant les activitats i els encontres educatius, l'ingrés de Murrow al món professional no va ser tan ràpid i senzill com es podria haver pensat. Murrow optava a director d'institut o a professor, però no aconseguia trobar cap plaça en cap centre educatiu a causa de la seva joventut.⁷⁴ Al no aconseguir cap col·locació en el món educatiu i sense cap feina, decideix als 27 anys provar sort a la CBS, emissora amb la qual havia col·laborat amb *University of the Air* feia pocs anys en sortir de la universitat. I així va ser com al 1935 Murrow va entrar a formar part del departament de notícies d'una de les dues cadenes de ràdio més importants dels Estats Units.

El departament de notícies de la CBS s'havia començat a gestar al 1929 amb la incorporació d'Ed Klauber i després de Paul White. Tots dos provenien del món de la premsa: el primer havia estat editor de nit del *New York Times* i el segon havia format part de l'equip de l'agència de notícies *United Press*. Aquests eren els caps als quals havia de respondre el jove Edward Murrow quan va començar a treballar a la CBS. En principi, la seva feina no consistia a sortir en antena, sinó que realitzava tasques de producció per al programa de notícies de Paul White. Però quan no havien passat ni dos anys de la seva incorporació, els responsables de la cadena van plantejar-se la necessitat d'ampliar i millorar la corresponsalia de la CBS a Europa. L'ambient prebèl·lic de 1937 feia necessari millorar les transmissions amb el Vell Continent i davant aquesta decisió les mirades van recaure en Edward Murrow que comptava amb una àmplia experiència en contactes europeus.

En poc més de tres anys, Murrow transformarà des de Londres el periodisme radiofònic: la creació d'un equip a Europa, la innovació en el llenguatge de les seves cròniques de guerra, la creació de nous gèneres i formats radiofònics i la capacitat de distingir-se i connectar amb l'audiència nord-americana són els punts claus d'aquesta transformació. Un canvi en la manera de narrar les notícies a la ràdio en bona part degut a les circumstàncies mediàtiques i històriques, però també a la capacitat de Murrow per aprofitar tots els valors actius de la seva època de formació: el jove

⁷³ EDWARDS, B. (2004), p. 24.

⁷⁴ CLOUD, S; OLSON, L. (1996), p. 21.

periodista tenia una gran capacitat verbal en la comunicació oral gràcies a la seva experiència a l'hora de fer discursos i al seu entrenament intel·lectual encarat cap a la docència; capacitat de comunicació oral que no es veia contaminada per les rutines de la premsa, en les quals predominava una redacció amb estructura de piràmide invertida, amb frases amb més subordinació, conceptes abstractes i llenguatge distant. Murrow també comptava amb ampli coneixement del context europeu a causa de la seva tasca en associacions estudiantils universitàries i, a més, havia adquirit l'experiència de productor i guionista de ràdio. Així és que tot estava a punt perquè el jove Murrow prengués possessió del lloc de director de la CBS a Europa i s'embarqués cap a Londres juntament amb la seva dona Janet. Tot estava a punt perquè tingués lloc la veritable invenció del periodisme radiofònic.

1.2.2 La invenció del periodisme radiofònic

1937 és l'any que va veure morir l'enginyer italià Guglielmo Marconi, el qui tradicionalment s'ha conegut com l'inventor de la ràdio i el fundador de la important companyia de comunicacions sense fils Marconi Corporation. Paradoxalment, 1937 és l'any que marca l'inici de la transformació de les notícies a la ràdio. Efectivament, si hi ha una data clau per entendre el destí que la història del periodisme radiofònic té reservat a Edward Murrow és el 1937. En aquests moments Edward R. Murrow té 29 anys i arriba a Londres amb l'encàrrec, no tant d'enviar notícies sobre la situació convulsa que viu el Vell Continent, sinó més aviat de fer de representant de la cadena a Europa i d'assegurar una bona infraestructura tècnica i qualsevol tipus de permís. Cal tenir en compte que a mitjans de la dècada dels 30 notícies internacionals tenien poca presència als espais informatius de les cadenes NBC i CBS. En les transmissions dels corresponsals des d'Europa es preferien per damunt de qualsevol altra notícia les cantades de nades i els cors de nens. Tant és així que al 1932 la transmissió d'una nadala des de Kent per part de la CBS va ser premiada pels editors de la ràdio americana com "the most interesting broadcast".⁷⁵

1937 és l'any en què es comença a forjar l'equip més tard conegut amb el nom de "Murrow boys". El recentment nomenat director de la CBS a Europa contracta un

⁷⁵ EDWARDS, B. (2004), p. 20.

ajudant, William Shirer, que havia treballat en diversos diaris com el *Chicago Tribune* i el *Paris Herald*, i que parlava alemany perfectament.⁷⁶ A partir d'aquest nom l'equip de Murrow s'anirà ampliant en pocs anys amb professionals que informaran des de Berlín, Viena, París, Roma i altres capitals mundials. Entre la llista de periodistes que van formar part dels "Murrow boys" figuren, entre d'altres, Charles Collingwood, Alexander Kendrick, Larry Le Sueur, Eric Sevareid, Bill Downs, David Schoenbrun i Howard K. Smith. Però quedem-nos encara en els prolegòmens de la Segona Guerra Mundial perquè és ja en aquests moments quan els directius de la CBS prenen consciència que cal donar més importància als informatius.

Al febrer del 1938, l'Alemanya Nazi ja estava en plena fase expansionista, però Edward Murrow i William Shirer rebien ordres des de la central de la CBS a Nova York de traslladar-se a Varsòvia i Viena per transmetre nadales per a la sèrie de programes *Columbia's American School of the Air*. Tot i que Shirer i Murrow demanaven minuts a Nova York per poder explicar quina era la situació política al Vell Continent, el seu cap, Paul White, els els denegava. Quan al mes de febrer del 1938 el canceller austríac, Kurt Von Schuschingg, va capitular davant el poder nazi, els directius de la CBS de Nova York no van voler que Shirer ho expliqués i el van enviar a Bulgària per retransmetre l'actuació d'un cor de nens.⁷⁷ Així és que a pesar de tots els intents i esforços de Murrow i Shirer, el 12 de març l'NBC, màxima competidora de la CBS, va aconseguir transmetre abans que la CBS la situació de Viena, presa pels nazis, el que es coneix com l'*Anschluss*.

La capacitat de reacció de la cadena competidora en la cobertura d'esdeveniments polítics europeus va fer que els directius de la CBS oblidessin les nadales i es concentrassin en les notícies internacionals. D'aquesta manera, va iniciar-se entre les dues cadenes una gran competència per aconseguir exclusives sobre la situació política a Europa. L'NBC era la qui comptava amb més bones condicions de partida. Com explica David Culbert, la cadena gaudia d'acords amb alemanys i austríacs i, a més, molts europeus confonien la paraula "nacional" del nom de la cadena amb la idea d'estatal o públic.⁷⁸ En part per això, el corresponsal de l'NBC a Europa, Max Jordan, també anomenat "Ubiquitous Man", sempre aconseguia moltes

⁷⁶ CLOUD, S; OLSON, L. (1996), p. 29.

⁷⁷ CLOUDS, S; OLSON, L. (1996), p. 33.

⁷⁸ CULBERT, D. *News of Everyman. Radio and Foreign Affairs in Thirties America*. Westport: Greenwood Press, 1976, p. 17.

exclusives. Malgrat tot, no només d'immediatesa està construïda l'especificitat de la ràdio i van ser els periodistes de la CBS, i no els de la NBC, els que van revolucionar la manera d'explicar les notícies a finals dels 30.

El dia després de perdre l'exclusiva de l'*Anschluss*, la CBS intenta aconseguir una fita fins al moment mai realitzada a la ràdio. Els directius de l'emissora donen menys de vuit hores a Murrow i Shirer per aconseguir un *round-up* des d'Europa per informar i comentar la reacció a l'annexió d'Àustria. Aquest nou format d'informació radiofònica, el *round-up*, consistia en un programa de connexions successives des de diferents punts geogràfics. El programa, de 30 minuts de durada, va comptar amb diverses connexions consecutives des de diversos punts del Vell Continent: Edward Murrow des de Viena, William Shirer des de Londres, acompanyat d'un membre del Parlament anglès als estudis de la BBC, Edgar Ansel Mower del *Chicago Daily News* des de Berlín i una crònica dictada per Frank Gervasi de l'*International News Service* des de Roma.

Era la primera vegada en la història de les notícies radiofòniques que s'aconseguia realitzar un *round-up*, i a més des de l'altra banda de l'Atlàntic. El programa es va emetre en directe a la 1 de la matinada del dilluns 14 de març hora de Londres i a les 8 del vespre del 13 de març a Nova York.⁷⁹ L'experiment va ser ben rebut per l'audiència i va agradar als responsables de la CBS, que van decidir continuar utilitzant aquesta fórmula per informar en diverses ocasions sobre la situació d'Europa. L'èxit del *round-up* s'explica, segons Joseph Persico, per la nova sensació espacial i temporal que el programa proporcionava a l'oient:

“It was the listener’s sensation of being on the scene, as though some knowledgeable friends had dropped by to explain exactly what had happened. It happens everyday now, and with pictures. And no one gives it a thought. But there is always such a moment when something is done for the first time. This was such a night.”⁸⁰

⁷⁹ HOSLEY, D. *As good as any. Foreign Correspondence on American Radio. 1930-1940*. Wesport: Greenwood Press, 1984, p. 51.

⁸⁰ PERSICO, J. p. 136.

Amb aquest primer *round-up*, Murrow i Shirer havien innaugurat el que passaria a ser més tard una rutina en la presentació de les notícies a la ràdio. A més, el programa també incorporava el reporterisme, tan poc habitual fins aquell moment en les notícies radiofòniques. Així ho indica Bob Edwards:

“It is not only had multiple points of origin, it’s also included both reporting and analysis of breaking news and technological breakthrough for broadcasting”⁸¹.

Segons Edwards, el *round-up* del 13 de març del 1938 marca l’inici d’una nova manera d’entendre les notícies a la ràdio. Els informatius ja no consistiran mai més en la cobertura de curiositats i esdeveniments anunciats amb antelació com les cantades de nades. Max Jordan de l’NBC havia ensenyat a la CBS de Bill Paley que calia cobrir els fets històrics en present d’indicatiu. Però els periodistes de la CBS havien reaccionat demostrant que a banda de la immediatesa, ells podien explicar millor una notícia que afectava tot un continent inventant un nou format informatiu que aprofitava la immediatesa però que a més incloïa el reporterisme i la capacitat de tenir diverses perspectives des de diferents punts d’Europa.

Mesos més tard, al setembre de 1938, els dos periodistes, Murrow i Shirer, van organitzar una nova cobertura per informar l’audiència nord-americana sobre la Crisi de Munich. La tensió al Vell Continent havia anat creixent fins al setembre quan, després de diverses trobades, el premier britànic Neville Chamberlaine i Adolf Hitler es van posar d’acord i Gran Bretanya va cedir, acceptant que Alemanya prengués els Sudets. En aquella ocasió l’equip de Murrow, juntament amb la direcció de la CBS a Nova York, van idear el *round-table*, més conegut a Catalunya i a Espanya com a multiplex. Aquest nou format afegia al *round-up* la possibilitat de dialogar entre els diversos periodistes i corresponsals que formaven part del programa. Era un pas més a l’hora d’incorporar les possibilitats tècniques a la pràctica del periodisme radiofònic.

L’impacte de la Crisi de Munic en els oients americans va ser tant significatiu que per primera vegada les notícies van passar a tenir més importància dins la programació de les grans cadenes que qualsevol gènere d’entreteniment. David Culbert assegura que la cobertura radiofònica de la crisi és el punt d’inici de l’interès

⁸¹ EDWARDS, B. (2004), p. 40.

popular americà per les notícies internacionals.⁸² I segons Susan Douglars, l'interès per l'ascens del nazisme a Europa al 1938 va fer augmentar en nou milions el nombre de receptors venuts a Nord-amèrica.⁸³

En la informació sobre la Crisi de Munic no tan sols van ser rellevants els corresponents, sinó també els periodistes que oferien les notícies des de la central de Nova York. En el cas de la CBS, un periodista d'origen alemany amb molta experiència, Hans Von Kaltenborn, va transmetre gairebé al minut el desenvolupament de la crisi. Durant el setembre de 1938, Kaltenborn dormia a l'estudi de Nova York i en 18 dies va transmetre 102 informatius, segons recull Culbert.⁸⁴

Pasava menys d'un mes de la Crisi quan Kaltenborn va publicar l'obra *I broadcast the crisis*,⁸⁵ l'octubre de 1938. Es tracta d'un recull dels informatius per a la CBS d'aquell setembre. En aquesta obra el periodista diu que a partir d'aquella delicada situació internacional, la població americana va començar a concebre les notícies de l'exterior d'una manera diferent. D'acord amb aquest punt de vista, Susan afirma que “if you listen to the news broadcasts from 1938 on, you hear an insistence that American become much more aware of the world around them and understand that democracy itself was at risk”.⁸⁶

Tenim doncs que la Crisi de Munic va crear un fort impacte en les notícies radiofòniques en diversos fronts. En primer lloc, va situar els informatius com la peça més important de la programació; en segon lloc, va propiciar innovacions tècniques i nous gèneres com el *round-up* i el *round-table* (o multiplex) i, finalment, va promoure un gran interès de l'audiència per les informacions internacionals.

És precisament gràcies a aquestes experiències radiofòniques en un ambient prebèl·lic i a la cobertura per part de Murrow i el seu equip que Stanley Cloud i Lynne Olson consideren que neix per primera vegada el periodisme radiofònic, un periodisme que s'oposa al dels *news commentators* i que es basa en la polivalència del reporter, que a partir d'ara assumirà gairebé totes les funcions periodístiques:

⁸² CULBERT, D. (1976, p. 5.

⁸³ DOUGLARS, S. *Listening Radio and the American Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004, p. 161-162.

⁸⁴ CULBERT, D. (1976), p. 73.

⁸⁵ KALTENBORN, H. V. *I broadcast the crisis*. Nova York: Random House, 1938.

⁸⁶ DOUGLARS, S. (2004), p. 163.

“This new kind of journalist was no mere commentator or announcer. He was a full-fledged correspondent who did all –reported, wrote, and spoke on the air. Thanks to the medium’s speed and immediacy, and despite the problems of shortwave transmissions, the radio journalist had more impact than the print reporters who belittled him.”⁸⁷

Tot i així, és sens dubte la narració del *Blitz*, la campanya aèria alemanya contra Anglaterra durant la Segona Guerra Mundial, la que convertirà Murrow en una celebritat i li donarà l’oportunitat d’inaugurar una nova manera de narrar a la ràdio. Si la Crisi de Munic havia sensibilitzat l’audiència nord-americana per les notícies internacionals, l’esclat del conflicte va fer que la població s’habitues encara més a la recepció d’aquest tipus de notícies. Segons dades recollides per Susan Douglars, als Estats Units entre 1940 i 1944 les hores dedicades a la informació van incrementar-se en un 300% arribant a les 1.000 hores l’any.⁸⁸ Per Andrew Crisell és innegable que la informació de ràdio va acabar d’adquirir el seu caràcter immediat durant la guerra, en la qual els diaris es veien incapaços de competir amb les notícies subministrades per les emissores:

“It was thanks to the war that radio at last came into its own as a rapid news medium. The newspapers were in any case handicapped by the shortage of newsprint, but at such a time the newness of the news was of a paramount importance and this was something in which even healthy press could never have competed with broadcasting.”⁸⁹

La figura del corresponsal de ràdio, que ja s’havia assajat durant la guerra d’Abissínia i la Guerra Civil Espanyola, va prendre tant als Estats Units com a Europa una nova dimensió. Els corresponsals del bàndol aliat distribueixen les seves posicions per tot el globus: Berlín, Londres, Ankara, Singapur, el nord d’Àfrica,

⁸⁷ CLOUD, S; OLSON, L. *The Murrow Boys. Pioneers on the front lines of broadcast journalism*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1996, p. 39.

⁸⁸ DOUGLARS, S. (2004), p. 189.

⁸⁹ CRISELL, A. *An introductory history of British Broadcasting*. Londres: Reutledge, 1997, p. 56.

Moscú són alguns dels seus destins periodístics. Entre ells destaca Edward Murrow informant per la CBS des de Londres.

Des del 13 d'agost de 1940 fins a l'octubre del mateix any, l'aviació alemanya va bombardejar nit rere nit objectius britànics, bombardeig que es coneix amb el nom de *Blitz*. Murrow va aprofitar l'ocasió per transmetre en directe la pluja de bombes sobre Londres. Cada nit, al voltant de les tres de la matinada feia arribar el cable del micròfon fins al terrat de l'edifici de la BBC situat a Regent's Street. Des d'allà observava on queien els obusos, quants avions estaven sobrevolant el cel londinenc i quina era l'activitat dels antiaeris. Al mateix temps que mirava l'horitzó i la realitat, anava narrant i descrivint en directe els avatars del conflicte.

Cal tenir en compte els múltiples impediments que obstaculitzaven la feina del periodista en una situació de guerra. Més amunt ja hem insistit en la prohibició d'emetre gravacions per part de les cadenes americanes, però a més, cal considerar que a causa del conflicte, les transmissions de tots els periodistes estaven sotmeses a l'aprovació delsensors.

A pesar dels impediments, les transmissions de Murrow sobre el *Blitz* tenen un impacte tan gran sobre l'audiència nord-americana que hi ha estudiosos com Hosley que hi han vist un dels factors que van influir en l'actitud favorable de l'opinió pública dels Estats Units a la participació del seu exèrcit en la Segona Guerra Mundial. Sigui certa o no la relació, es innegable que l'audiència va percebre en Murrow una nova manera d'explicar les notícies, una nova manera de narrar. ¿A què es deu aquest impacte? ¿Què tenien d'especial les cròniques d'aquest periodista novell?

1.2.3 L'estil Murrow

Molt abans que Marshall McLuhan intuis que la ràdio és un mitjà "calent", que parla directament a l'oient i que apel·la a l'emotivitat i no a la raó, Edward Murrow ja havia entès en què es fonamentaven les lleis del mitjà radiofònic. En aquest sentit es pot resumir la contribució de Murrow al periodisme a la ràdio dient que la seva feina va consistir a desestimar de les seves cròniques tot el que sonés a lletra escrita.

Des de la seva mateixa concepció, les cròniques de Murrow no eren per ser llegides, sinó per ser escoltades. Se n'assegurava no escrivint-les mai, sinó dictant-les de viva veu a la seva secretària. D'aquesta manera els seus relats sobre el que havia succeït durant el dia a Londres tenien tota l'oralitat necessària per fer-se escoltar. Tal com explica Bob Edwards, Murrow va copiar aquest procediment dels reporters de la BBC:

“Ed noticed that BBC reporters didn't write; they dictated their scripts to someone who would transcript them. Ed, a former speech major, copied that practice and dictated a narrative to Kay Campbell, who then wrote the script”.⁹⁰

El resultat eren unes frases senzilles, allunyades de qualsevol tipus d'afectació i que contenien un vocabulari comprensible per tothom. Les construccions de les oracions seguien l'ordre natural de la parla, ja fos amb subordinació o sense. Aquest nou procediment de dictar les cròniques adoptat ràpidament per Murrow el van inventar els redactors de la BBC precisament a la Segona Guerra Mundial. Andrew Crisell explica que abans de la guerra els noticiaris de la BBC es concentraven més en un estil correcte de redacció i lectura de textos que no pas en la intel·ligibilitat, però a causa del conflicte aquesta tendència va canviar.⁹¹

La nova manera de narrar les notícies a la ràdio passava per una nova estructura, una nova disposició interna, dels relats d'actualitat. Les cròniques de Murrow prescindien de l'estructura de piràmide invertida, tan habitual a la premsa. En la ràdio no només importa el principi de la notícia, no es tracta d'un art espacial com el de la premsa, sinó temporal i, per tant, s'ha de tenir atrapat l'oient tota l'estona. A diferència de les notícies escrites per als diaris i les revistes, a la ràdio el final importa gairebé tant com l'inici perquè l'últim que es diu té moltes probabilitats de ser més recordat. Murrow va saber adaptar les seves narracions de l'actualitat europea a aquestes noves lleis del mitjà radiofònic. Com a exemple, es transcriu a continuació l'inici de la crònica del 3 de setembre de 1940 en la qual es pot apreciar clarament la desaparició de la piràmide invertida:

⁹⁰ EDWARDS, B. *Edward R. Murrow and the birth of broadcast journalism*. New Jersey: John Wiley & Sons, 2004, p. 53.

⁹¹ CRISELL, A. (1997), p. 56.

“This is London, three-thirty in the morning. A year ago tonight the weather was warm and muggy. It’s the same tonight. Twelve month ago tonight we had a violent thunderstorm. As lightning streaked the sky and thunder rode down these crooked streets, I saw white-faced people running for air-raid shelters. If there should be a similar storm tonight, there would be no panic: nerves are much steadier.”⁹²

Com es pot comprovar en l’encapçalament d’aquesta crònica no hi ha cap signe de l’estructura de la piràmide invertida, sinó que, contradient tots els pactes tàcits del periodisme, Murrow comença la crònica parlant de l’any passat. Murrow sabia que a la ràdio no només compta el primer paràgraf, com de vegades s’ha arribat a dir en la premsa.⁹³ En la ràdio, l’oient no pot passar a la notícia següent com ho pot fer en un diari. Insistim: el periodisme radiofònic és un artefacte temporal i com a tal ha d’arrossegar l’oient des de l’inici fins al final de la narració. Aquesta és la raó per la qual en una crònica radiofònica, el periodista de la CBS era capaç de començar parlant d’una forta tempesta de l’any passat per comparar la por que van sentir els londinencs en aquell moment amb la despreocupació que senten avui.

Precisament, en l’anàlisi de les seves cròniques, Edward Bliss i James L. Hoyt observen també que les seves construccions narratives es caracteritzen principalment per la desaparició de la piràmide invertida, a més de comptar amb un llenguatge clar i entenedor:

“The sentences are readable. They are short and to the point. There is no fancy, involved writing. No “inverted pyramid” with the answers to who, what, when, why, where and how crammed into the first couple of sentences. The stile is simple and straightforward.”⁹⁴

⁹² MURROW, E. R. *This is London*. London: Cassell, 1941, p. 165.

⁹³ En la pel·lícula *Primera Plana* de Billy Wilder el personatge que interpreta Walter Mathau, director de l’*Examiner*, li diu a un periodista novell: “Olvidate del segundo párrafo. ¿Quién va a leer el segundo párrafo?”

⁹⁴ BLISS, E; HOYT, J. (1994), p. 2.

En la seva necessitat per allunyar-se de la lletra impresa Murrow prohibia al seu equip de periodistes que copiessin els teletips d'agència.⁹⁵ Per a ell, la vàlua periodística es trobava en la notícia pròpia, la que el reporter podia testimoniar. Per Murrow només d'aquesta manera es podia explicar amb claredat el que estava succeint. Per damunt de tot calia privilegiar el contacte amb la realitat.

El contacte directe amb la realitat és el factor clau que explica la inclusió de sons reals a les informacions de Murrow. El periodista utilitzava el so de les explosions dels bombardejos, el xiulet estrident de les sirenes d'avís, el so dels tancs i el de les sales de ball. Amb aquest tipus de recursos sonors va organitzar l'elaboració del programa especial "London after Dark" del qual hem parlat més a munt i n'hem reproduït un fragment a l'inici del capítol. També va utilitzar el mateix procediment a l'hora de realitzar un altre programa especial titulat expressament "Sounds of London" que es va emetre el 6 d'octubre de 1940 i del qual en reproduïm un fragment a continuació:

(Music) Yes, we still have barrel organs in the street. That one was playing "A Soldier of the Queen." And despite the fact that a considerable amount of iron can be picked up on the streets and housetops any morning, that familiar cry, "Any old iron? Any old bones?" can still be heard. **(sound)** But a much more familiar sound these days and nights is the warbling note of the siren, warning London to take cover. **(sound)** And then getting into our recording car we drove only a few miles from the Coconut Grove and we got this sound **(sound)** Anti-aircraft fire **(sound)** bomb coming down **(sound)** neither one exploded **(sound)** that one did **(sound)** and so did that one and quite close enough---but one of the most pleasant and welcome sounds in London is the high, steady note of the all clear - the raiders passed **(sound)**.⁹⁶

⁹⁵ GARCÍA AVILÉS, J. A. *Periodismo de calidad: Estándares informativos en la CBS, NBC y ABC*. Pamplona: EUNSA, 1996, p. 42.

⁹⁶ "Sounds of London." CBS. Broadcast October 6, 1940.

Però la característica de Murrow era incloure el so de la realitat no només als programes especials, sinó també a les seves cròniques diàries tal com ho testifiquen les següents frases: “Now you’ll hear two bursts a little nearer in a moment. There they are! That hard, stony sound (**sound of explosions**)”. L’atenció de Murrow a la sonoritat és constant en les transmissions nocturnes, per això el dia 22 de setembre de 1940 es permet fer referències a l’absència de so, al silenci:

“I’m standing again tonight on a rooftop looking out over London, feeling rather large and lonesome. In the course of the last fifteen or twenty minutes there’s been considerable action up here, but at the moment there’s an ominous **silence** hanging over London. But at the same time, a **silence** that has a great deal of dignity.”⁹⁷

Els sons de la realitat, així com també els silencis, criden poderosament l’atenció de l’oient. Era per aquest motiu que Murrow els utilitzava sovint. A més, sabia que el so si està ben escollit i ben inclòs en la narració, apel·la a la imaginació necessària perquè l’audiència pugui reconstruir mentalment l’escenari visual del fet.

Pel que fa als silencis, tenia una gran habilitat per utilitzar les pauses emfàtiques. Un dels seus companys de feina, el periodista Edward Bliss explica que Murrow posava especial atenció a les aturades en el seu discurs per conferir importància o expectació, marcant-les fins i tot físicament en el guió:

“Murrow was endowed with a rich baritone voice. His reading skill was renowned. Yet for best performance he felt duty-bound to mark his script for pauses. His pause marks frequently were exaggerated commas”.⁹⁸

Edward Bliss coneixia a fons l’estil periodístic de Murrow ja que va recollir i editar els seus guions radiofònics i televisius des de l’any 1938 fins al 1961 en el

⁹⁷ MURROW, E. R. *This is London*. London: Cassell, 1941, p. 198.

⁹⁸ BLISS, E; HOYT, J. L. *Writing news for broadcast*. Nova York: Columbia University Press, 1994, p. 99.

llibre *In search of light*.⁹⁹ A més, havia treballat per a ell als anys 50 com a redactor i productor en programes com *Edward Murrow and the News* i *Background*.¹⁰⁰ Com a coneixedor del seu llenguatge, Bliss afirmava que el periodista estava molt influenciat per la seva educació en una família quakera, especialment en la lectura de la Bíblia, i conscientment o no bevia del seu estil lingüístic:

“Ed Murrow was raised on the Bible and influenced by its language. On a bombing mission over Berlin his plane was buffeted by exploding antiaircraft shells. Murrow was scared. He wrote, “And I was very frightened”, a paraphrase of the Bible’s “And they were sore afraid. In five words, and in his reading of them, he conveyed –vividly- his fright.”¹⁰¹

Dèiem més amunt que Murrow prohibia als seus periodistes copiar teletips. El seu interès eren les notícies de primera mà, que a banda de possibilitar la inclusió del so, implicaven altres canvis en el llenguatge periodístic del mitjà. A causa d’aquesta urgència de testificar, de donar compte de la realitat palpada, les transmissions de Murrow poden ser qualificades de periodisme en primera persona i per tant s’allunyen de l’estil fred i impersonal dels teletips i de l’escriptura habitual dels diaris. La crònica del 12 de setembre de 1940 és una bona mostra d’aquesta narració en primera persona:

“Today I went to buy a hat –my favourite shop had gone, blown to bits. The windows of my shoe store were blown out. I decided to have a haircut: the windows of the barber’s shop were gone, but the Italian barber was still doing business. Some day, he said, we smile again, but the food it doesn’t taste so good since being bombed. I went on to another shop to buy torch batteries. I bought three. The assistant said: “You needn’t buy so many. We’ll have enough for the whole winter.” But I

⁹⁹ MURROW, E. R. *In search of light: The broadcasts of Edward Murrow, 1938-1961*. Edició a càrrec d’Edward Bliss. Nova York: Knof, 1967.

¹⁰⁰ ENGSTROM, E. “Edward L. Bliss, Jr: Broadcast Journalist, Author, Teacher”. A: *Journal of Broadcasting and Electronic Media*. Núm. 49 (2) Walter Cronkite School of Journalism and Mass Communication. Arizona State University. Tempe, 2005, p. 251-257.

¹⁰¹ BLISS, E; HOYT, J. L. (1994), p. 61.

said: “What if you aren’t here?” There were buildings down in that street, and he replied: “Of course, we’ll be here. We’ve been in business here for a hundred and fifty years.”¹⁰²

En aquest relat pot apreciar-se la rellevància del subjecte que experimenta la guerra, que se sent sorprès davant les botigues i les finestres destruïdes, que experimenta també la tranquil·litat dels londinencs. Aquesta primera persona dóna credibilitat a la crònica i, a més, possibilita que l’oient s’identifiqui amb Murrow, s’imagini i es planteji què faria ell en la seva mateixa situació.

Quan es llegeixen les cròniques de Murrow és impossible no adonar-se de la seva gran atenció al detall. Per a ell, el detall de la vida quotidiana és significatiu. Sabia que les paraules a la ràdio han d’ajudar l’oient a crear-se imatges en la ment, sabia que la ràdio ha d’ajudar a imaginar. D’aquí la seva insistència en les coses concretes, fruit de l’experiència, en el detall. Insistència que imprimia en els consells que donava als membres del seu equip quan els ensenyava com havien de ser les seves cròniques radiofòniques:

“When you report the invasion of Holland, or I report the invasion of England, understate the situation. Don’t say the streets are rivers of blood. Say that the little policeman I usually say hello to every morning is not there today.”¹⁰³

La seva atenció al detall, a les coses concretes, explica també el seu interès per incloure sons de la realitat a les cròniques. En principi, sota els esquemes lingüístics de la premsa, el so de la realitat pot resultar informativament irrellevant, però si es considera que en ràdio és una arma per fer imaginar la realitat a l’oient, comença a guanyar rellevància.

L’estil verbal de Murrow es caracteritzava per fer desaparèixer del periodisme radiofònic qualsevol paraula o construcció gramatical que resultés altisonant. Per aconseguir-ho, segons ell, el periodista havia de ser conscient que es dirigia a un públic molt més ampli que el dels lectors de diari i que les seves paraules havien de

¹⁰² MURROW, E. R. *This is London*. London: Cassell, 1941, p. 190.

¹⁰³ Frase d’Edward Murrow recollida a CLOUD, S; OLSON, L. *The Murrow Boys. Pioneers on the front lines of broadcast journalism*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1996, p. 63-64.

ser enteses tant per un catedràtic com per un treballador que no sabés llegir. Tal com recullen Cloud i Olson, Murrow formava el seu equip demanant que es concentrassin en el concret, en l'específic, en el detall per poder arribar així a un públic més ampli: "What Murrow wanted was for the Boys to imagine themselves standing before a fireplace back home, explaining to the local editor or college professor or dentist or shopkeeper what was going on".¹⁰⁴

S'ha insistit fins ara que les cròniques de Murrow posen l'accent en el detall, en la identificació, en la primera persona, en la personalització, el llenguatge clar i el so de la realitat. En cap cas es poden confondre aquestes característiques amb un afany de sensacionalisme, sinó amb una vertadera comprensió de les lleis del mitjà radiofònic. Precisament, la seva voluntat era escapar del sensacionalisme i per això reclamava honestat als membres del seu equip: Si no hi ha notícia, es reconeix obertament que no hi ha cap novetat.

"All wanted Murrow, he said, were ideas and good writing.
"Just provide the honest news," he said. "And when there isn't any news, why, just say so. I have an idea people might like that".¹⁰⁵

Com a integrant de la tradició periodística anglosaxona, Murrow es compromet amb els fets i la precisió. Per a ell, el valor de l'"accuracy" és fonamental: cal dir sempre la veritat i no intentar arrencar un titular d'allà on no n'hi ha cap. Així pot constatar-se en la crònica de la nit de nadal del 1940 des de Londres. En aquella ocasió Murrow sabia que no hi havia notícia: l'aviació alemanya no estava activa. Per això es limita a descriure la quietud en el cel de la capital britànica i a explicar com es preparen els londinencs per a una possible invasió:

"Christmas Day began in London nearly an hour ago. The church bells did not ring at midnight. When they ring again it will be to announce invasion. And if they ring, the British are ready. Tonight, as on every other night, the roof top watchers

¹⁰⁴ CLOUD, S; OLSON, L. *The Murrow Boys. Pioneers on the front lines of broadcast journalism*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1996, p. 63

¹⁰⁵ CLOUD, S; OLSON, L. *The Murrow Boys. Pioneers on the front lines of broadcast journalism*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1996, p. 51.

are peering out across the fantastic forest of London's chimney pots. The anti-aircraft gunners stand ready. And all along the coast of this island the observers revolve in their reclining chairs, listening for the sound of German planes. The fire fighters and the ambulance drivers are waiting, too. The blackout stretches from Birmingham to Bethlehem, but tonight over Britain the skies are clear. This is not a merry Christmas in London. I heard that phrase only twice in the last three days. This afternoon as the stores were closing, as the shoppers and office workers were hurrying home, one heard such phrases as "So long, Mamie" and "Good luck, Jack" but never "A Merry Christmas".¹⁰⁶

Tot i ser una crònica que narra la quietud, s'hi pot apreciar la capacitat lingüística i narrativa de Murrow. Sobretot al començament, cadascuna de les frases està perfectament enllaçada amb la següent. Entre elles existeix un lligam per sentit i per lèxic que permet a l'oient seguir sense cap entrebanc el relat. A més, si es llegeix aquesta crònica amb veu alta és impossible no adonar-se del ritme que presideix tot el text: els períodes són breus, quasi sincopats i hi ha una contundència sonora que deriva de la manera concloent i dura amb la qual acaba les frases.

Òbviament, la seva formació com a orador i pedagog es trasllua en la seva feina. De fet, algunes de les seves transmissions han estat analitzades des d'un punt de vista retòric, com és el cas d'"Orchestrated hell" que es va emetre el 3 de desembre de 1943. En ella, Murrow narra el seu vol a bord del bombarder anglès "D for Dog" en el qual va veure com es sobrevolava Berlín i com els aliats llançaven bombes sobre la capital alemanya.

La crònica, molt extensa i narrada cronològicament, descriu en tot moment l'atmosfera de quotidianitat i al mateix temps d'irrealitat abans, durant i després del vol. La narració de Murrow comença amb el relat d'una sessió informativa abans del vol per a la tripulació i els periodistes. Després es descriu la tensió i els nervis fins que el "D for Dog" comença a sobrevolar terres alemanyes. A falta d'imatges, Murrow descriu els colors, els sorolls, qualsevol cosa que pugui traslladar a la seva audiència

¹⁰⁶ MURROW, E. R. *This is London*. London: Cassell, 1941, p. 242.

la sensació de veure-ho amb els seus propis ulls. Al llarg de la crònica va narrar cada una de les accions de la tripulació i cita textualment les seves paraules fins al moment final de la transmissió en el qual s'arriba a un clímax emotiu i conclouent:

“Berlin was a thing of orchestrated Hell--a terrible symphony of light and flames. It isn't a pleasant kind of warfare--the men doing it speak of it as a job. Yesterday afternoon, when the tapes were stretched out on the big map all the way to Berlin and back again, a young pilot with old eyes said to me, “I see we're working again tonight.” That's the frame of mind in which the job is being done. The job isn't pleasant; it's terribly tiring. Men die in the sky while others are roasted alive in their cellars. Berlin last night wasn't a pretty sight. In about thirty-five minutes it was hit with about three times the amount of stuff that ever came down on London in a night-long blitz. This is a calculated, remorseless campaign of destruction. Right now the mechanics are probably working on D-Dog, getting him ready to fly again.”

Un estudiós de la Universitat de Texas, Belyn Rodgers, ha analitzat aquesta crònica des del punt de vista de la retòrica neoaristotèlica i conclou que no es tracta d'una narració que descriu merament els fets. Segons indica, el llenguatge de Murrow estava cuidadosament escollit per fer visualitzar la tripulació i la situació dramàtica, i tota l'estructura de la crònica persegueix un efecte persuasiu sobre l'audiència.

Des del punt de vista de Rodgers bona part de la persuasió de Murrow rau en el seu important *ethos* o caràcter que, ple de credibilitat, era capaç de provocar en l'oient la identificació i l'emoció al mateix temps. Aquest fort *ethos* es fonamenta en la capacitat de Murrow de distingir-se, de destacar. Aquesta distinció podia apreciar-se ja des de l'inici de la crònica amb la característica frase que obre el seu discurs, “This is London”, pronunciada d'una manera molt específica i que va convertir-se en una veritable marca d'identitat. També tenia importància en aquesta construcció de l'*ethos*, del caràcter, l'ús de la primera persona que permet a l'oient fer-se una idea

dels sentiments, tensió o sensacions a les quals es veu sotmesa una persona en un cas extrem com el que es narra en “Orchestrated Hell”. Precisament, en un moment de la narració Murrow recorre a aquesta primera persona buscant la identificació de l’audiència: “my knees should have been strong enough to support me, but they weren’t”¹⁰⁷.

L’*ethos*, el caràcter, és una de les tres característiques que els antics retòrics consignaven com a necessàries per la comunicació pública juntament amb el *pathos*, és a dir, l’apel·lació als sentiments i les passions dels receptors, i el *logos*, la justesa i l’adequació en el missatge i les paraules. Un dels grans professionals del periodisme espanyol, Iñaki Gabilondo, es refereix sovint al caràcter del comunicador i afirma que és la seva màxima font de credibilitat. Gabilondo assegura que a la llarga el periodista és cregut i considerat més pel que és que no pel que fa, més pels seus valors morals que per les seves accions puntuals, en definitiva, que el caràcter, l’*ethos*, és també ètica:

“Solamente la gente que es buena gente y que se preocupa por los otros puede llegar a ser creída como periodista. Con carácter estable, porque la peripecia vital es otra cosa y la gente que anda buscando atajos y que trata hoy de lograr rápidamente el éxito, busca rápidamente atajos. Pero en el largo recorrido eso no es verdad. El largo recorrido solo sostiene a los que han sido descubiertos como gente leal, leal con la sociedad. Leal con las informaciones, con una lealtad que incluye el no mentir y expresar los puntos de vista con sinceridad.”¹⁰⁸

Murrow encarna aquest caràcter que descriu Gabilondo, aquesta capacitat de posar-se al servei no només de l’audiència, sinó també de la societat. Si és veritat

¹⁰⁷ RODGERS, B. “Edward R. Murrow’s “Orchestrated hell”: A Rhetorical Analysis”. Universitat de Texas, 2000. www.uttyler.edu/meidenmuller/publicomm/belynrogers.htm

¹⁰⁸ GABILONDO, I. “La credibilidad en la radio”. Conferència de las Jornades de Comunicació 2005 de la Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna de la Universitat Ramon Llull. 9 de març de 2005. Podeu escoltar el seu enregistrament a la següent pàgina web: <http://www.tripodos.com/especials/jornades2005/reportatges/jb10.asp>

que, com va sentenciar Heràclit, “el caràcter d’un home és el seu destí”, la gran incidència d’Edward R. Murrow en el periodisme així com també en la democràcia nord-americana es deu en bona part al seu gran *ethos*, al seu gran caràcter. Ell va ser un dels testimonis del genocidi de jueus en camps de concentració tal com va deixar-ne constància a la seva crònica sobre l’alliberament del camp de Buchenwald.¹⁰⁹ Va ser el periodista que més va enfrontar-se amb el senador McCarthy per la seva caça de bruixes als anys 50, va donar el seu punt de vista a diversos presidents dels Estats Units en moments crucials de la història d’aquell país. No només va inventar el periodisme radiofònic, sinó que també va ser pioner en el periodisme televisiu amb els programes *See it now* i *Person to person*.

“It is not necessary to remind you that the fact your voice is amplified to the degree where it reaches from one end of the country to the other does not confer upon you greater wisdom or understanding than you possessed when your voice reached only from one end of the bar to the other”.¹¹⁰

Després d’una vida de fumador empedreït, Edward R. Murrow va morir de càncer de pulmó a l’edat de 57 anys el 25 d’abril de 1965. Un dels seus companys d’equip més reconeguts, Eric Sevareid el periodista que més va insistir i animar Murrow perquè s’enfrontés al senador McCarthy, va demanar que el deixessin intervenir en el programa que la CBS va preparar en homenatge a Murrow. Les seves paraules davant la càmera són paraules que tots els periodistes de ràdio farien bé d’escoltar.

“There are some of us here –and I am one- who owe their professional life to this man. There are many working here and at other networks and stations who owe to Ed Murrow their love of their work, their standards, their sense of responsibility. I never knew any person among those who worked in his realm

¹⁰⁹ Crònica sobre l’alliberament de Buchenwald transmesa per la CBS el 15 d’abril de 1945 que podeu trobar reproduïda a les pàgines 74 i 75 de l’obra ja citada *Broadcast News* de Ted White (2005).

¹¹⁰ Discurs d’Edward Murrow a la convenció anual de la Radio-Television News Directors Association (RTNDA) el 15 d’octubre de 1958 a Chicago recollit per Bob Edwards a *Edward R. Murrow and the birth of broadcast journalism*. New Jersey: John Wiley & Sons, 2004, p. 131.

to feel jealousy toward him, not only because he made himself a refuge for those in trouble, a source of strength for those who were weak, but because there was no basis for comparison. He was an original, and we shall not see his like again. He was an artist, passionately alive, living each day as if it were his last, absorbing and radiating the glories and miseries of his generation –the man, the machines, the battles, the beauties. The poetry of America was in his bones. He believed in his family, his friends, his work and his country. Himself he often doubted. Next to his own land he loved England the best. Their people owe him much. I would presume to use the words of England's greatest poet about another brave and brooding figure who also died too young: "Good night, sweet prince".¹¹¹

1.2.4 La repercussió de l'estil Murrow en l'ús de sons a les informacions

El llegat de Murrow, la inclusió de sons a les informacions es va generalitzar entre els periodistes al llarg de la Segona Guerra Mundial. Un dels casos d'inclusió de sons més conegut és el del dia D. En aquell cas l'NBC i la CBS van decidir aixecar la prohibició per emetre un document sonor d'excepcional importància informativa: el relat que George Hicks va enregistrar des de dalt d'un vaixell del Dia D amb una gravadora de l'armada. En el fragment transcrit es pot comprovar la presència del so de la batalla:

It's planes you hear overhead now. There are motors of Nazis coming and going. (**Sound of crash**) That was a bomb hit, another one... Flares are coming down. You can hear the machinegunning.¹¹²

¹¹¹ Paraules d'Eric Sevareid recollides a l'obra BLISS, E; HOYT, J. L. (1994), p. 134.

¹¹² BLISS, E. (1991), p. 157.

George Hicks va fer aquesta descripció per la cadena blava de l’NBC que durant la guerra passa a anomenar-se ABC. Per Susan Douglars, la narració de Hicks de l’atac dels avions alemanys sobre els aliats és un exemple de model de periodisme radiofònic i de representació de l’espai a la ràdio. L’autora descriu de la següent manera l’enregistrament: “Hicks describes everything he can as it’s happening, gives sense of distance, location and trajectory; and pauses to let listeners hear the battle. We hear the low roar of airplane engines”.¹¹³ Com es pot comprovar en la gravació destaquen els sons recollits directament de la realitat.

Són nombroses les mostres d’alguns periodistes que incorporen el so de la realitat a les seves narracions. Durant la guerra, el corresponsal de l’NBC Max Jordan feia les seves transmissions des de Berlín amb les finestres de l’estudi obertes perquè es poguessin sentir les sirenes d’avís i el posterior bombardeig aliat.¹¹⁴ En la invasió nazi d’Holanda, la corresponsal Margaret Rupli va aconseguir un reportatge on es van poder escoltar soldats holandesos cantant i una entrevista a un oficial que descrivia com estaven construint una barrera natural.¹¹⁵ Mentrestant a França, Richard Dimpleby de la BBC aconseguia transmetre un reportatge amb sons de la marxa d’uns soldats i música de gaites.¹¹⁶

Al final de la guerra amb Alemanya, els reportatges de Patrick Gordon Walker de la BBC sobre l’alliberament del camp de concentració de Belsen tenen presents també els recursos sonors. En una de les ocasions Gordon Walker transmet el lament del Kaddish en un funeral jueu i el so del piano de la cantina de les SS on un supervivent del camp toca “God Save the King”. A diferència de la narració a una veu de la majoria de corresponsals que van cobrir l’alliberament de camps de concentració, els reportatges i les cròniques de Gordon Walker sobre l’alliberament del camp destaquen perquè deixa sonar la veu de diversos supervivents i testimonis com un soldat jueu de Londres que explica com es va posar a plorar quan va alliberar la primera dona.¹¹⁷

En el bàndol alemany, també es van produir avenços radiofònics transcendentals. La companyia I. G. Farben havia creat la primera gravadora magnètica

¹¹³ DOUGLARS, S. (2004), p. 193.

¹¹⁴ BLISS, E. (1991), p. 112.

¹¹⁵ CROOK, T. (1998), p. 185.

¹¹⁶ CROOK, T. (1998), p. 189-190.

¹¹⁷ CROOK, T. (1998), p. 204-205.

i ja s'utilitzava durant la guerra. Tal com explica Crook els aliats en canvi encara anaven amb “disc acetates and optical film and wire recorder”.¹¹⁸

1.2.5 L'impacte d'un nou llenguatge informatiu, el televisiu

Un cop finalitzat el conflicte internacional, la presència de les notícies a la ràdio dels països occidentals es veu notablement reduïda i prenen importància els dramàtics, els serials i l'entreteniment. Malgrat tot, una recerca realitzada als Estats Units per Paul Lazarsfeld i Harry Field tot just acabat el conflicte bèl·lic, el novembre de 1945, revela que l'audiència concep el mitjà radiofònic com una eina per informar-se. Segons afirmen Lazarsfeld i Field, “the function of radio as a purveyor of news has steadily grown in importance, partly because world events have made the American people much more news conscious”.¹¹⁹ Segons aquesta recerca quantitativa, s'estima que l'any 1945 s'ha posat fi definitivament a l'enfrontament entre la premsa i la ràdio i que cadascun d'aquest mitjans ha acabat assumint un rol en la difusió d'informació. La ràdio es concep com el mitjà que dona les notícies amb més rapidesa i el diari, el que les ofereix més completes.

Just els anys posteriors a la guerra la ràdio continuarà acaparant la inversió publicitària, però no per molt temps perquè a mitjans de la dècada dels 50 la televisió ja estarà fortament instal·lada als Estats Units.

Durant aquests anys la tecnologia radiofònica també experimenta notables canvis que, a causa de l'aïllament espanyol, acabaran arribant a l'estat amb un gran retard. Dues de les transformacions més importants són la implantació de l'estereofonia amb la Freqüència Modulada i l'invent del transistor. Aquesta última innovació tecnològica aplicada als aparells receptors i popularitzada en primer lloc als Estats Units premetrà que la ràdio guanyi audiència i, el que és més important, li conferirà una gran capacitat d'ubiquïtat al mitjà, ja que a partir d'aquest moment els aparells receptors seran transportables. A més, el transistor propicia que l'audició torni a ser individual i dona nous usos socials a la ràdio. Aquest és un dels motius que

¹¹⁸ CROOK, T. (1998), p. 187.

¹¹⁹ FIELD, H; LAZARSELD, P. *The people look at radio*. Richmond: The University of North California Press, 1946, p. 41.

fan que les profecies de desaparició del mitjà amb la introducció de la televisió no es facin realitat. Macluhan considera que “a partir de la televisió, la ràdio se ha orientado hacia las necesidades individuales de las personas a distintas horas del día, hecho que va de la mano con la pluralidad de aparatos receptores en dormitorios, cuartos de baño, cocinas, automóviles y, actualmente, en el bolsillo. Se emiten diferentes programas de radio para los que se dedican a actividades diversas. La radio, que antaño fuera una forma de audición en grupo que vaciaba las iglesias, ha vuelto a los usos privados e individuales desde la aparición de la televisión”.¹²⁰

Tot i la supervivència de la ràdio, cal considerar que amb la implantació de la televisió, el mitjà experimenta una forta convulsió i que “la televisión arrebató a la radio buenos profesionales y, así, algunos de los mejores escritores, presentadores, realizadores y actores de esta *sonosfera* radiofónica que contribuyeron con su esfuerzo a desarrollar un discurso y una expresión radiofónica, fueron incorporándose poco a poco, a partir de los 50-60 en esta *videosfera* televisiva”.¹²¹ En la batalla entre televisió i ràdio de la resta de països occidentals, les emissores radiofòniques van apostar clarament per l'especialització i la informació. Les grans produccions, les ficcions i l'entreteniment quedaven ara en mans de la televisió. Macluhan constatava aquesta transformació i la considerava positiva:

“Uno de los muchos efectos que la televisión ha surtido en la radio ha sido el desplazar a ésta convirtiéndola de un medio de diversión en una especie de servicio de información. Los boletines de noticias, las señales del tiempo, los datos de tráfico y, por encima de todo, los boletines meteorológicos sirven ahora para enaltecer el poder innato que la radio tiene para implicar a la gente unos con otros”.¹²²

Aquest desplaçament que viu la ràdio occidental durant els anys 50 i 60, no té lloc a Espanya a causa de la prohibició d'emetre notícies llevat de Radio Nacional. Ara bé, als Estats Units les paraules de Macluhan troben la seva concreció, per exemple, en l'aparició dels butlletins horaris. Tal com assenyala María Teresa Santos,

¹²⁰ MACLUHAN, M. (1964) p. 374-375.

¹²¹ BALSEBRE, A. (1994) p. 12.

¹²² MACLUHAN, M. (1964) p. 365.

el 1957 l'NBC comença a emetre notícies cada hora amb una durada de dos minuts.¹²³ També demostra els canvis i l'especialització que a partir del moment va assumir la ràdio amb l'arribada de la televisió, l'aparició a principis dels 60 de les primeres emissores especialitzades en informació, com la mexicana que emetia en anglès XETRA.

1.3. La transformació tardana dels informatius a la ràdio espanyola

La revolució que Edward R. Murrow i la seva escola de periodisme representa per a la difusió d'espais informatius a la ràdio no té en cap cas el seu equivalent en el cas espanyol i català. Això és així sobretot a causa de les circumstàncies polítiques que viu Espanya a partir de l'any 39 i fins als anys 70. Durant aquests quaranta anys les emissores de ràdio espanyoles tenien prohibit oferir espais informatius més enllà de la informació de caràcter local. Si bé es podia donar compte d'esdeveniments socials o catastròfics com les inundacions del Vallès de l'any 1962, en cap cas es podia oferir informació política. A més les emissores estaven obligades a connectar amb els diaris hablados de Radio Nacional de España dues vegades al dia i tots els continguts que es difonien estaven sotmesos a censura.

Com hem vist en el cas pioner de les notícies radiofòniques nord-americanes la transformació es produeix a finals dels anys 30 i començaments dels anys 40, precisament el moment en què Espanya viu la Guerra Civil i l'inici de la dictadura del General Francisco Franco. Indubtablement, aquest fet estronca el desenvolupament i el canvi en el periodisme radiofònic que es viurà en altres països i que es veu encapçalat per les transformacions del periodisme radiofònic nord-americà i, en part també, anglès.

1.3.1 La informació radiofònica durant la República

Les notícies de la ràdio espanyola havien començat a sofrir la seva particular evolució durant l'època de la Segona República, evolució que com veurem es veurà

¹²³ SANTOS, M. T. *Periodismo radiofónico*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2003, p. 92.

fortament aturada durant dècades. Per Rosa Franquet, l'època de la República es caracteritza pel fet que la ràdio es converteix en un "instrument de comunicació política" i perquè molts grups polítics i socials proven d'accedir a les emissores per donar ressò a la seva ideologia. Segons explica aquesta autora, les estacions participen activament en la vida pública oferint informació sobre els processos electorals. La llibertat d'expressió i l'abolició de la censura¹²⁴ són fonamentals per definir la ràdio informativa d'aquest període que transmet en directe els esdeveniments històrics. Balsebre assenyala que en el semestre preconstitucional Unión Radio, Radio España de Madrid i Ràdio Associació de Catalunya narren tots els esdeveniments "en una cadena incesante de noticias, discursos y retransmisiones que elevaron a la categoría de "voces radiofónicas" a los nuevos protagonistas de la vida política".¹²⁵ Són les veus d'Alcalá Zamora, Francesc Macià, Lluís Companys o de Manuel Azaña.

Per exemple, a Catalunya, la notícia de la proclamació de la república el 14 d'abril de 1931 es transmet per Ràdio Barcelona poques hores després que Lluís Companys i Francesc Macià hagin sortit als balcons de l'Ajuntament de Barcelona i de la Diputació per anunciar el nou règim democràtic. Durant el període republicà, Ràdio Associació, emissora que pren com a bandera la defensa de la catalanitat, iniciarà i ampliarà progressivament la seva oferta informativa. El 1933 comptarà amb un "Butlletí Oficial de Notícies" i, poc després, un programa informatiu que proporciona notícies de tot Catalunya, gràcies a la seva xarxa d'emissores.

Es produeix en aquesta època un autèntic "boom" informatiu a la ràdio sobretot liderat per Unión Radio, "boom" que Balsebre compara amb la inflació d'informació que viu la ràdio de la transició. En efecte, la novetat per al ciutadà d'haver d'escollir els representant parlamentaris convoca una necessitat informativa molt superior a la de la dictadura.

En aquest període continua sent habitual a la ràdio espanyola el recurs a la lectura de diaris o a la simple adaptació dels textos de premsa en la subministració d'informació radiofònica. Malgrat tot, apareix ja la consciència entre alguns professionals de buscar una fórmula per narrar les notícies que vagi més enllà de l'adaptació de la premsa. Així Rosa Franquet recull com articles de la revista *Radio*

¹²⁴ La censura prèvia havia estat abolida l'11 de setembre del 1930, tal com explica Balsebre. La proclamació de la II República comporta la seva definitiva desaparició fins l'octubre de 1934. BALSEBRE, A. (2001), p. 258, nota 3.

¹²⁵ BALSEBRE, A. (2001), p. 263-264.

Barcelona es plantegen “quina pot ser la millor manera de subministrar informacions, quin to és el més adequat i com es pot aconseguir una redacció correcta”.¹²⁶

Durant la República, el principal programa d'informació continua sent “La Palabra” que compta amb redactors de l'agència Febus i que també escriuen per als diaris “Crisol” i “La Luz” del grup Urgoiti.¹²⁷ A Ràdio Barcelona, l'emissió de “La Paraula” va prenent una dimensió cada vegada major a mesura que avança la República i tal com recull Franquet, l'any 1936 el diari parlat ja compta amb 10 emissions diàries. Segons l'autora, la presència de “La paraula” durant els anys republicans s'estructura de la manera següent:

“La paraula es realitza en català i la primera edició s'emet a les 7:15 del matí, una segona a les 8:30, una tercera a les 16:00 hores amb informació de Madrid i províncies, així com la informació del Consell de Ministres. L'edició de les 19:15 de l'informatiu es dedica al Parlament i l'Ajuntament de Barcelona i la darrera edició de La Paraula, a les 24:00 de la nit, fa un resum de totes les informacions radiades durant tot el dia.”¹²⁸

En l'àmbit de la propietat d'emissores, Franquet conclou que els successius governs republicans, tal com havia passat durant la dictadura de Primo de Rivera, no aconsegueixen crear una xarxa de radiodifusió estatal, tot i els intents fets a través de diverses lleis. L'any 1934 les competències en matèria de ràdio queden traspassades a la Generalitat, però tan sols un mes després els traspassos es suspenen arran dels fets d'octubre, quan el president Lluís Companys encapçala la insurrecció contra l'entrada de membres de la CEDA al govern estatal de dretes i el 6 d'octubre proclama l'Estat Català des de les ones hertzianes. La insurrecció provoca que de nou les autoritats controlin i censurin les informacions que emeten les ràdios catalanes.

Per Balsebre, algunes de les insurreccions que tenen lloc durant la República són els “assajos radiofònics” del 18 de juliol del 36. Així, segons l'autor, la

¹²⁶ FRANQUET, R. *Ràdio Barcelona. 70 anys d'història. 1924-1994*. Barcelona: Col·legi de Periodistes de Catalunya, 1994, p. 17.

¹²⁷ BALSEBRE, A. (2001), p. 283.

¹²⁸ FRANQUET, R. (1994), p. 17.

Sanjurjada del 32 contra el govern d'Azaña, els fets d'octubre del 34 amb una vaga general i la mobilització dels miners asturians defensada per Radio Mieres assenyalen una singularitat en el paper que desenvolupa la ràdio que serà clau en el conflicte bèl·lic.¹²⁹

L'aixecament de les tropes nacionals comandades pel general Francisco Franco el 18 de juliol de 1936 i l'inici de la guerra civil espanyola suposa el començament d'una nova època informativa (o desinformativa) de la ràdio a Espanya i a Catalunya que s'allarga tot el conflicte. Els historiadors defineixen la ràdio d'aquests tres anys com una arma de guerra que tots dos bàndols utilitzaven per desmoralitzar l'enemic, per interferir-li les emissions i alhora per exagerar i engrandir les victòries aconseguides. La informació es converteix en propaganda. De tota manera, alguns autors consideren que la propaganda ideològica a la ràdio no es va mostrar igual de virulenta en els dos bàndols, sinó que va resultar molt més agressiva per part de l'exèrcit nacional. Així ho considera Javier Tusell quan afirma que “ambos bandos la organizaron –la propaganda-, aunque con resultados distintos. Resulta muy significativo que, entre los vencedores, los dos locutores de mayor popularidad, Quiapo de Llano y Fernández de Córdoba, fueran ambos militares, mientras que en el adversario subsistió siempre un mayor grado de pluralismo que entre los vencedores. El lenguaje desgarrado del primero, sólo comprensible en un periodo bélico, no tuvo paralelismo en el adversario”.¹³⁰ En aquesta mateixa línia, per Franquet i Martí, la propaganda de les autoritats republicanes es caracteritza perquè “no acierta a darle al conjunto de las emisiones una cohesión, ya que la pluralidad de las fuentes y las emisoras que no responden a unas directrices únicas dificultan el éxito de sus mensajes”.¹³¹

Les emissores de ràdio passen a adquirir una gran importància estratègica tant per al bàndol rebel com per a les autoritats republicanes. El mateix aixecament comença amb al·locucions per la ràdio i en poc temps totes les emissores queden confiscades per les autoritats de cada bàndol. Així ho explica Armand Balsebre: “Las 67 emisoras comerciales en funcionamiento en España en julio de 1936, encuadradas la mayoría en la propiedad o la tutela de Unión Radio, fueron el instrumento de la propaganda más eficaz al servicio de la guerra. Incautadas por el ejército de Franco, la

¹²⁹ BALSEBRE, A. (2001), p. 356-366.

¹³⁰ TUSELL, J. “Cuando la información era propaganda” A: BALSEBRE, A. *En el aire. 75 años de radio*. Madrid: Promotora General de Revistas, 1999.

¹³¹ FRANQUET, R; MARTÍ, J. (1985) p. 56.

República o por Falange Española, (...) la propaganda de estas 67 emisoras en onda media coexistía con la de centenares de emisoras de onda corta pertenecientes a partidos y sindicatos, que también protagonizaron su particular “guerra de las ondas”¹³².

A Catalunya, onze dies després de la insurrecció nacional, la Generalitat s’apropia de les dues emissores de Barcelona, Ràdio Barcelona i Ràdio Associació de Catalunya, a través d’un decret que mesos més tard serà derogat. A partir d’aquest moment, la propaganda ideològica de les autoritats catalanes a la ràdio passa per tres etapes, segons estableix Franquet¹³³: L’espontaneïtat revolucionària s’inicia amb el començament del conflicte i acaba a inicis del 1937. En aquest moment, comença una segona fase de planificació política en la qual es restitueix la propietat de les emissores als seus anteriors propietaris i es crea la Direcció General de Radiodifusió. A començaments del 1938 arriba la tercera etapa de control i centralització en la qual es suprimeixen els serveis informatius propis de les emissores i la Direcció General de Radiodifusió assumeix la responsabilitat en tota la informació radiofònica.

En el bàndol nacional, aquesta centralització i control té lloc des del primer moment de la guerra. A l’inici del conflicte, els insurrectes comptaven només amb dues grans emissores, Radio Sevilla i Radio Castilla de Burgos, ja que la resta d’emissores importants havien quedat en territori republicà. Des del primer dia de l’enfortament, el general Queipo de Llano ofería emissions diàries en les quals exaltava els avanços de les tropes franquistes i criminalitzava els republicans. A mesura que l’exèrcit nacional anava guanyant terreny, les emissores anaven caient en mans dels franquistes, que a inicis del 1937 innauguren Radio Nacional en Salamanca, la qual assumeix la difusió de “partes de guerra”, amb els quals connecten totes les emissores del bàndol nacional. La propaganda radiofònica dels rebels es fonamenta sobretot en la construcció del mite de Francisco Franco, que segons Balsebre, va necessitar d’un bon grup de “guionistes” i veus tals com les de Millán Astray o Queipo de Llano que aconseguissin atenuar les mancances sonores i oratòries del general.¹³⁴

És interessant tenir en compte la Guerra Civil vista des dels periodistes radiofònics d’altres països. Així, el nou experiment de propaganda que suposa la ràdio

¹³² BALSEBRE, A. (2001), 369-370.

¹³³ FRANQUET, R. (1986)

¹³⁴ BALSEBRE, A. (2001), p. 399.

en la Guerra Civil Espanyola és observat per les potències internacionals que al cap de poc temps l'utilitzarien també en la Segona Guerra Mundial. Per al periodisme de països com Estats Units i Gran Bretanya, la Guerra Civil suposa una de les primeres grans oportunitats per cobrir informativament un conflicte bèl·lic. Així, la nord-americana CBS va tenir un testimoni d'excepció amb Hans Von Kaltenborn, que en les seves cròniques sobre la batalla d'Irun inclou fins i tot els sorolls dels trets de rifle:

In a moment or two, when the machinegun which has been barking all evening sounds again, I will stop talking for a moment in order that you may get something of the sound of this civil war as it continues even through the night... (**sound of rifle fire**)... Those are the isolated shots which are being exchanged by the frontline sentinels.¹³⁵

El qui dos anys més tard seria famós per la cobertura de la crisi de Munic, H. V. Kaltenborn, estava de vacances d'estiu a Europa quan va esclatar la Guerra Civil Espanyola i ràpidament va desplaçar-se a Irun. David Culbert explica que el dia 2 de setembre de 1936 va transmetre per primera vegada la batalla. Després de molts impediments tècnics Kaltenborn va rebre permís de Nova York: "Listeners could actually hear machine gun bullets whizzing overhead and the thud of bombs in the distance".¹³⁶ La transmissió es va emetre a les 9 de la nit des del telèfon d'una granja abandonada i va allargar-se 15 minuts, transmissió per la qual H. V. Kaltenborn va rebre el Headliner's Club Award.¹³⁷

Per part de la NBC, l'audiència nord-americana comptava amb Floyd Gibbons, un experimentat corresponçal de guerra que havia presenciat el 1932 la conquesta de Manxúria per part dels japonesos i la invasió italiana d'Etiòpia l'any 35. Igualment la BBC britànica va enviar al final de la Guerra Civil Espanyola al gener del 1939 el corresponçal Richard Dimpleby a la població de Pertús, situada en la frontera pirinenca entre Espanya i França. Les seves cròniques comparteixen amb les de

¹³⁵ KALTENBRON, H. V. *Kaltenbron Edits the News*. New York: Modern Age Books, 1937, p. 25, citat per BLISS, E. (1991), p. 79.

¹³⁶ CULBERT, D. (1976), p. 72.

¹³⁷ HOSLEY, D. (1984), p. 27.

Kaltenborn l'interès pels sons de la realitat. Així es pot constatar en el següent fragment en què deixa sentir una caravana de camions militars:

“There are machine guns by the dozen stacked up just behind me. I'm sorry I'm pushing way past the Garde Mobile in order that I can get well onto the frontier line. He didn't like it very much... Now here comes another procession of lorries. I'm going to stop for a moment and let you hear it go by... **(sound of lorries)** ... The first one is a Russian lorry piled high with soldiers... The second carries a heavy gun... and behind it is another lorry with two soldiers in it, four or five sheep and a cow piled up in the back of the lorry. This would be almost comic if it weren't such an appalling tragedy to watch down here.”¹³⁸

Richard Dimbleby, que més tard passaria a ser corresposnal de la BBC a la Segona Guerra Mundial, va ser un dels artífexs del nou model de notícies que s'imposaria a la BBC a partir dels anys 40. Segons Philip Schlesing, fins a l'any 1939, totes les informacions transmeses per la BBC tenien la forma d'un butlletí, és a dir, “a monologue recitation by anonymous announcers, although occasionally on-the-spots reports and ‘news talks’ were included”.¹³⁹ Richard Dimbleby era el periodista que més impulsava aquesta ocasional narració des del lloc dels fets. La seva fórmula es basava en el testimoniatge, el reporterisme, és a dir, la narració d'històries recollides pel mateix periodista, entrevistes, gravacions i, com hem vist, sons de la realitat. De fet, segons Schlesing, a mitjans dels anys 30, Dimbleby ja estava fent tota aquesta sèrie de suggeriments a John Coatman, el responsable d'informatius de l'emissora pública britànica.¹⁴⁰

¹³⁸ Gravació en cassette *The Voice of Richard Dimbleby*. London: EMI, 1966, transcrita a CROOK, T. *International radio journalism. History, theory and practice*. London: Routledge, 1998, p. 104-105.

¹³⁹ SCHLESING, P. *Putting reality together. BBC News*. London: Meuthen, 1987, p. 30.

¹⁴⁰ SCHLESING, P. (1987), p. 21.

1.3.2 La informació radiofònica durant el Franquisme

L'últim comunicat de guerra llegit per la ràdio per Fernando Fernández de Córdoba posava punt final a tres anys de guerra. Era el dia 1 d'abril de 1939 i els espanyols podien escoltar una veu altisonant que deia "En el día de hoy, cautivo y desarmado el ejército rojo, han alcanzado las tropas nacionales sus últimos objetivos militares. La guerra ha terminado". La victòria franquista del 1939 va suposar importants canvis per a la radiodifusió a Espanya. A Catalunya, els militars ocupen Ràdio Associació, que passarà a ser Radio Nacional de España en Barcelona i es prohibiran les emissions en català. Ràdio Barcelona, integrant d'Unión Radio, a partir d'ara Sociedad Española de Radiodifusión, es veurà obligada a connectar durant bona part del franquisme amb els "diarios hablados" de RNE, com totes les emissores privades de l'estat. Així ho estableix l'Ordre del 6 d'octubre de 1939 amb la qual el govern reinstaura la censura prèvia de totes les emissions. A part de l'obligació de connectar amb els dos "Diarios hablados" de RNE, l'Ordre també prohibeix oferir notícies sobre esdeveniments que sobrepassin l'àmbit de la província o regió.

El franquisme, doncs, comporta la paràlisi informativa de la ràdio espanyola des del final de la guerra civil fins al Decret de llibertat informativa de l'any 1977, a partir del qual es permet a les emissores difondre de nou notícies sobre l'Estat i sobre l'àmbit internacional. Durant aquesta època de 38 anys d'estancament, l'única emissora amb potestat per emetre informació és Radio Nacional i, com a conseqüència del buit que suposa per a les emissores la impossibilitat de comptar amb espais de notícies propis, triomfen els formats d'entreteniment amb concursos, dramàtics i programes musicals, tot i que estan sotmesos al control de la censura.

En la seva emissió de notícies, Radio Nacional comptava amb dos *diarios hablados* o *partes*, com els anomenava gran part de la població utilitzant la terminologia de l'etapa de la guerra. Amb alguns canvis en els horaris, els *diarios hablados* s'emeten al voltant de les dues i a les deu de la nit, i tenien una durada d'entre 15 i 20 minuts. Radio Nacional de España en Barcelona emetia tres informatius més, amb els quals connectaven les emissores catalanes. Armand Balsebre atribueix molta importància durant els primers anys del franquisme (1942-1945) a la refundació i a la creació d'un "so RNE" amb veus amb una pronúncia i articulació impecables com les de Matías Prats i Joan Viñas. Serà aquest el so al qual estarà associada la informació radiofònica durant 38 anys: "Eran voces dotadas

“naturalmente” de un timbre excepcional, que encontraron en la función de locutor-lector de noticias, guiones o anuncios publicitarios una plataforma profesional relevante, en unas circunstancias donde la propaganda exigía voces perfectas para revestir de mayor solemnidad los distintos acontecimientos de la actualidad”.¹⁴¹ Aquesta locució impostada i estèticament molt cuidada en la lectura de notícies marcarà una tradició que s’allargarà durant el franquisme. Precisament, per Balsebre, l’actual manca de veus perfectes a les emissores i la poca valoració de les veus amb qualitat s’explica per la sobrevaloració de les veus que als anys 40 representen el “so RNE”.¹⁴² En certa manera, és com si la ràdio de la democràcia s’hagués volgut allunyar estèticament de la ràdio del franquisme.

En els primers anys del franquisme es desenvolupa un model mixt amb emissores públiques i privades. A més de l’existència de RNE, es crearan al llarg del franquisme Radio SEU -després Cadena Azul de Radiodifusión (CAR)-, la Red de Emisoras del Movimiento (REM) i la Cadena de Emisoras Sindicales (CES). Aquesta fragmentació ve causada, segons Prado, per “la necesidad de los vencedores de contentar a diversos grupos económicos y políticos que le ayudaron a ganar la guerra”.¹⁴³ Quant a les emissores privades d’importància, Unión Radio prosseguirà la seva trajectòria ara amb el nom de Sociedad Española de Radiodifusión (SER) i es concediran llicències a l’Església que acabaran conformant la Cadena de Ondas Populares Españolas (COPE).

La ràdio de finals dels 40 i 50 coincideix amb l’època de l’autarquia. Per Franquet, la ràdio d’aquest període està marcada per “un control de les estacions tant en la seva propietat com en els continguts. Els mecanismes emprats són la potenciació dels canvis de propietat de les estacions a persones vinculades al règim i la utilització d’una fèrria censura prèvia abans de la transmissió o de les denúncies en el cas que es produeixi algun incident durant l’emissió”.¹⁴⁴ Segons la mateixa autora, la segona etapa del franquisme comporta una racionalització de la xarxa d’emissores i “l’inici d’unes emissions menys lligades als postulats ideològics, sobretot en les estacions locals de petita potència”.¹⁴⁵ En la primera etapa del règim, el panorama radiofònic català queda establert de la manera següent: A Barcelona, continuen emetent les dues

¹⁴¹ BALSEBRE, A. *Historia de la radio en España. Volumen II. (1939-1985)*. Madrid: Cátedra, 2002, p. 72.

¹⁴² BALSEBRE, A. (2002), p. 73.

¹⁴³ PRADO, E. (1989), p. 123.

¹⁴⁴ FRANQUET, R. (2001) p. 136-137.

¹⁴⁵ FRANQUET, R. (2001) p. 137.

emissores que prenen els nacionals en acabar la guerra: Ràdio Barcelona (a partir d'aquell moment, Radio Barcelona de Espanya) i Radio España, l'antiga Ràdio Associació de Catalunya, que continuarà mantenint en xarxa les emissores de Girona, Lleida i Tarragona. També sota el control de les autoritats franquistes, reprenen la seva programació estacions de diversos punts del territori català que havien aturat les seves emissions a causa de la Guerra Civil. Aquest és el cas de Ràdio Badalona, Ràdio Sabadell, Ràdio Reus i Ràdio Vilanova, entre d'altres. A aquest conjunt d'estacions cal afegir-hi diverses emissores parroquials i també Radio Nacional de España en Barcelona que no va tenir emissora pròpia fins al 1949.

Des de mitjans dels 40 i fins a inicis de la dècada dels 60, els continguts de la ràdio espanyola es fonamenten en la ficció i l'entreteniment. Es creen quadres d'actors a les emissores, es produeixen obres expressament per al mitjà, proliferen els concursos i tenen èxit els consultoris sentimentals. És l'època daurada de l'expressivitat radiofònica amb figures com Robert Kieve, Guillermo Sautier o Antonio Calderón. Aquest estil de programació ve afavorit, com no podia ser d'una altra manera, pel mateix règim, però sobretot es produeix perquè abans de l'arribada de la televisió la ràdio aglutina la poca publicitat del primer franquisme. Segons Armand Balsebre és aquest el moment en què es crea per primer cop l'*star system* de la ràdio espanyola amb figures com Joaquín Soler Serrano i Bobby Deglané.¹⁴⁶

Pel que fa al terreny de la informació, poques novetats: les emissores continuaven obligades a connectar amb els "Diarios Hablados" de la tarda i de la nit. Tot i així, a partir del 1955, segons indica Balsebre, Radio Nacional inicia "La radio estaba allí", una sèrie documental que combina la dramatització amb les referències a fets històrics i presents: "Un programa que recreaba un acontecimiento histórico del pasado de forma dramatizada con la "intrusión" de elementos periodísticos del presente".¹⁴⁷ Si bé un cert periodisme històric tenia cabuda en la ràdio de l'època, també des de finals dels 40, el periodisme esportiu pren una forta projecció a les ones amb les transmissions de partits de futbol de Matías Prats i Enrique Mariñas a RNE i la creació als anys 50 del programa "Carrusel Deportivo" de la SER. Pel que fa a les transmissions de grans esdeveniments de RNE, Balsebre recull i estudia l'enregistrament del 21 de desembre de 1959 sobre l'arribada d'Eisenhower a Espanya que "pone a prueba la profesionalidad de los Servicios Informativos de RNE,

¹⁴⁶ BALSEBRE, A. (2002), p. 280-281.

¹⁴⁷ BALSEBRE, A. (2002), p. 70-71.

que retransmitieron para toda España las distintas etapas del paseo triunfal de Eisenhower por Madrid durante hora y media”¹⁴⁸ Tècnicament, la cobertura informativa demostra que encara no es podien fer enllaços amb punts mòbils i quant a l’estil de narració, segons Balsebre, el to militant i patriòtic comença a mostrar grans diferències amb el to comercial i popular que proposava la Cadena SER.

A l’inici de la dècada dels 60 davant la proliferació d’emissores de ràdio, s’endureix l’obligació de connectar amb RNE amb un decret del Ministeri d’Informació i Turisme del 14 de gener de 1960.¹⁴⁹ Entre les noves emissores és important assenyalar l’aparició el 1960 de Radio Peninsular, l’emissora comercial de RNE, així com també destacar el paper de Radio Miramar, l’antiga Ràdio Badalona que és traslladada a la capital catalana i Ràdio Joventut. Aquesta última, una emissora experimental dedicada a la formació de joves locutors, va tenir un paper fonamental de cara a dotar la ràdio posterior de professionals del periodisme i de la comunicació. Joaquim Maria Puyal, Antoni Bassas, Àngel Casas, Jordi Basté, Elisenda Roca, Joan Puerto i Eduard Boet són alguns dels comunicadors actuals que van començar la seva carrera a Ràdio Joventut.¹⁵⁰ Als anys 60 Ràdio Joventut compleix diverses fites com transmetre reportatges des del carrer amb enllaç hertzià, emetre 24 hores des de la Festa Major de Gràcia i fer un reportatge des d’un globus aerostàtic. A més aquests són els anys en què Ràdio Joventut emet ja en FM.

Precisament, és durant aquesta època que es comença a consolidar la freqüència modulada, que s’havia posat en marxa a Espanya el 1957, gràcies sobretot a l’impuls de la Cadena SER.

En l’àmbit espanyol el panorama radiofònic també havia anat canviant. El 1948 s’havia creat Cadena Rato i nou anys més tard, el 1957 s’inaugurava la Cadena de Ondas Populares Españolas (COPE) vinculada a l’Església, però que a Barcelona els bisbes no posaran en marxa fins un temps més tard. Com ja hem vist, Radio Nacional de Espanya era l’única emissora autoritzada per difondre informació que no fos de caràcter local o de successos. Els seus “diarios hablados”, d’una llargada d’entre 15 i 20 minuts i emesos una o dues vegades al dia, eren llegits per locutors professionals que no havien escrit les notícies. Les informacions, sempre favorables al règim, es locutaven amb una lectura lenta, impostada i amb una dicció perfecta. RNE

¹⁴⁸ BALSEBRE, A. (2002), p. 358.

¹⁴⁹ BOE, 2 de febrer 1960.

¹⁵⁰ ARGUIMBAU, M. *Memòries de Radio Juventud. La ràdio “Al mil por mil”*. Barcelona: Col·legi de Periodistes de Catalunya, 1999.

era la radio que comptava amb la infraestructura més preparada per fer cobertures informatives. Ara bé, no serà fins a mitjans dels anys 60 que es produirà una veritable transformació. Efectivament, a pesar de ser en ple franquisme, els primers anys d'aquesta dècada són dates de vital importància per al desenvolupament del periodisme radiofònic espanyol. Per una banda, l'entrada l'any 1962 de Manuel Aznar a RNE posa en marxa una restructuració dels serveis informatius de l'emissora que, tal com explica Balsebre, passa per la introducció dels butlletins horaris de 3 a 5 minuts des del 63, l'ampliació de corresponsals i la ràpida cobertura mediàtica de fets com la mort del papa Joan XXIII i l'assassinat de John F. Kennedy.¹⁵¹

Tota aquesta transformació informativa de RNE encara es veu més reforçada a partir de l'any 1967 quan es posa en marxa el programa informatiu "España a las 8", espai en el qual s'usa per primera vegada la tècnica del multiplex que permetia que els corresponsals parlessin entre ells. Segons Lorenzo Díaz, "España a las 8 tuvo un éxito fulminante por su excelente rueda de correspondientes".¹⁵² Aquest programa era una prova de la lleu obertura informativa de la RNE de la segona part del franquisme que a través d'enviats a l'estranger donava compte dels esdeveniments de l'exterior. Precisament, a part de les innovacions tècniques que suposa l'ús del multiplex, Balsebre emfatitza la incidència que té aquest programa en un lleuger canvi d'estil: "En una radio española donde la servidumbre al texto era absoluta en el ámbito de la información de actualidad, el nacimiento de un informativo que buscaba una aparente espontaneidad mediante registros más coloquiales y menos literarios como el diálogo múltiple representaba toda una innovación".¹⁵³

Durant la primera part de la dècada dels 60, la SER no es queda enrere. Tot i que els continguts informatius continuen estant prohibits, hi ha notícies d'un abast social que les ràdios no poden deixar de cobrir. Així l'any 1962, amb les inundacions del Vallès, Joaquin Soler Serrano dedica a Ràdio Barcelona un programa especial en directe als damnificats pels aiguats, i per unes hores Ràdio Barcelona té la possibilitat d'experimentar les seves possibilitats periodístiques en la transmissió d'esdeveniments amb forta repercussió.

Dos anys més tard, el 1964, i sota la fórmula de "magazine matinal", Antonio Calderón i Manuel Martín Ferrand creen "Matinal Cadena SER", un espai que

¹⁵¹ BALSEBRE, A. (2002), p. 373-375.

¹⁵² DÍAZ, L. *La radio en España. 1923-1997*. Madrid: Alianza Editorial, 1997, p. 334..

¹⁵³ BALSEBRE, A. (2002), p. 376.

s'emetia en cadena on s'oferia informació de serveis, reportatges i concursos. És d'aquesta manera que es pot considerar que la Cadena SER va tenir un paper fonamental en els intents de recuperació de la ràdio informativa a l'Espanya i va aprofitar les esclatxes que suscitava l'administració de Manuel Fraga al capdavant del Ministeri d'Informació i la Llei de premsa del 66.

Sobretot, a partir de l'any 1972, amb l'arrencada del programa "Hora 25" també sota la batuta d'Antonio Calderón i presentat per Manuel Martín Ferrand. Per evitar la censura del règim, es presentava com un programa de temes actuals i esportius. L'espai tenia com a corresponsals a Barcelona Joan Castelló Rovira i Joaquim Maria Puyal. Fermín Bocos i Gerardo González, que en aquells moments formaven part de l'equip que produïa "Hora 25", van explicar l'estructura del programa per a l'obra de Juan Munsó *Cuarenta años de radio*.

“La estructura inicial de Hora 25 se repartía en tres medias horas. Los primeros 30 minutos se cubrían con una rueda de emisoras de la cadena. Ahí se daba la temperatura y ligeras críticas que jamás iban más allá de los comentarios municipales. (La radio seguía estando amordazada). La segunda media hora se dedicaba a la información deportiva, que siempre ha gozado de mucha más libertad, y los últimos treinta minutos consistían en una entrevista o debate sobre temas fronterizos con la política.”¹⁵⁴

Aquest interès de la ràdio privada per la informació així com el seu èxit fan que amb el temps Radio Nacional es plantegi l'ampliació de la seva oferta informativa, i així el 1975 apareix un programa nocturn a la graella de l'emissora pública per contrarestar el pes d'"Hora 25", es tracta d'"Última hora" que presenta Eduardo Sotillos.

El mateix any que arrenca "Hora 25", el 1972, Radio Barcelona també porta a antena l'espai "Debate", en el qual s'enfrontaven dues postures oposades. Balsebre afirma que l'espai necessitava la protecció del seu director, Carles Sentís, home pròxim al règim per poder-se tirar endavant: "Directo representaría en el periodo

¹⁵⁴ MUNSÓ, J. *Cuarenta años de radio. 1940-1980*. Barcelona: Ediciones Picazo, 1981, p. 264.

inmediatamente anterior a la muerte de Franco la emisión que acogería las primeras críticas a la administración franquista mediante debates que cuestionaban la calidad de la enseñanza, de la sanidad, de los transportes públicos.”¹⁵⁵

Malgrat la subtil obertura del tardofranquisme, és necessari destacar que al llarg del règim molts oients espanyols i catalans escoltaven les emissores estrangeres per assabentar-se de les informacions que es censuraven a les ràdios de l'estat. Aquest era el cas de Ràdio París, Ràdio Tirana, la BBC o Ràdio Praga. En aquest sentit, també és rellevant destacar el paper que va jugar des de la clandestinitat Radio España Independiente, coneguda com “La Pirenaica”. Vinculada al Partit Comunista, va emetre des de Moscou i Bucarest del 1941 fins al 1977, tot i que es tractava d'una ràdio de propaganda i no d'informació.

La llibertat informativa a la ràdio, doncs, es va resistir a arribar, fins i tot després de la mort de Franco. Va ser necessari esperar fins a l'octubre de 1977. En el pròleg de la seva obra *La radio amordazada*, el periodista Joan Castelló Rovira demostra la inquietud de la classe professional que exigia la liberalització del sector: “La radio bordea ya los cincuenta y cinco años de edad y no la dejan caminar sola. La radio, que es el medio de comunicación de masas por excelencia –o precisamente por eso-, sigue controlada por el poder y manipulada como instrumento”.¹⁵⁶

Quant a la llengua de les emissions radiofòniques a Catalunya, tot i que l'obertura d'aquesta segona part del franquisme possibilita emissions de programes en català, no és fins després de la mort del general Franco, el 13 de desembre de 1976, que s'inicien les emissions de la primera estació que difon la seva programació íntegrament en aquesta llengua: Ràdio 4, de Radio Nacional de España. La graella dels primers anys de l'emissora ja compta amb un espai informatiu anomenat “Panorama” amb tres edicions al llarg del dia. Malgrat tot, no es permet a l'emissora incloure informacions sobre Espanya i el món. A més, els “diarios hablados” s'emetien traduïts del castellà tal com explica Pere Font: “La solució barroera fou la de repetir el Diario hablado (alias el “parte”) a la mateixa hora que s'emetia des de Madrid, traduït lletra per lletra al català”¹⁵⁷

Per la seva part, Rosa Franquet reconeix que no es pot fer una valoració massa positiva de l'evolució de Ràdio 4 quan diu que “la decisió política de crear Ràdio 4 no

¹⁵⁵ BALSEBRE, A. (2002), p. 389.

¹⁵⁶ CASTELLÓ ROVIRA, J. *La radio amordazada*. Madrid: Desmay, 1977, p. 13.

¹⁵⁷ FONT, P. *Ràdio 4. La primera en català. Història dels primers 25 anys. (1976-2001)*. Barcelona: Col·legi de Periodistes de Catalunya, 2003, p. 26.

va anar acompanyada de les millores tècniques i programàtiques que haurien garantit una penetració entre l'audiència. Ni en l'etapa de la UCD, ni en l'etapa dels socialistes, ni sota el Govern del Partit Popular s'ha sabut donar ni l'orientació ni els mitjans tècnics i humans necessaris per situar l'estació entre les més implantades al territori català".¹⁵⁸

1.3.3 La informació radiofònica a partir de 1977

El Reial Decret del 6 d'octubre de 1977 posa fi oficialment al monopoli de la informació radiofònica que fins a la data havia ostentat RNE. Tot i que feia anys que algunes emissores incloïen de manera semicamuflada informació en programes com "Matinal Cadena SER" o "Hora 25", no va ser fins aquell dia que van poder deixar de connectar amb els "diarios hablados" de l'emissora pública.

"Por el presente decreto, de acuerdo con estas ideas, desaparece el monopolio informativo de Radio Nacional de España, permitiéndose a las emisoras radiofónicas, públicas o privadas, emitir programas de información general. Se suprime asimismo, consecuentemente la obligatoriedad de conexión con Radio Nacional de España."¹⁵⁹

De fet, les emissores de la Cadena SER ja havien deixat de connectar amb RNE tres dies abans. El 3 d'octubre de 1977 a les 14:30 de la tarda, Iñaki Gabilondo i Joaquín Uriarte inicien el primer informatiu radiofònic en llibertat. El lideratge en l'oferta informativa alternativa a RNE és de la Cadena SER. Tot i no comptar amb els mitjans tècnics ni humans de l'emissora pública, la SER va fer valer les seves reiterades temptatives informatives durant el tardofranquisme, tal com indica Fernando Onega: "Si la Cadena SER pudo salir con su informativo de las 14:30 al día siguiente mismo del decreto de libertad informativa en la radio, fue porque

¹⁵⁸ FRANQUET, R. (2001) p. 232-234.

¹⁵⁹ Reial Decret de "Libertad de información general por las emisoras". BOE, 25 d'octubre de 1977.

previament se havia creat un equip amb ganes de informar”.¹⁶⁰ L'emissora privada no disposava de butlletins horaris ni de servei de notícies durant el cap de setmana, però comptava amb l'experiència del “Matinal Cadena SER” al matí, “Hora 25” a la nit i un nou informatiu que substituïa “el parte” del migdia. El periodista Iñaki Gabilondo destaca el paper de lideratge que va exercir la cadena: “Las otras radios no se desplazaron tan rápido como nosotros. Ese día, que fue el primer día que se pudo, informó la SER, las demás no”.¹⁶¹

A Catalunya, segons explica Balsebre, “Radio Barcelona fue la única emisora en Barcelona que, ese mismo lunes (3/10/77), no conectó con RNE para la transmisión de los diarios hablados y dio sus propios informativos: el programa *Directo*, de Joan Castelló Rovira, amplió su horario y dio su primer informativo sin *el parte* a las 14:30”.¹⁶²

El boom de la ràdio informativa que revolucionarà a finals dels 70 i inicis dels 80 les gralles de programació de les emissores espanyoles no està exempt de traumes. Comporta una transformació de les rutines professionals i, en l'estètica sonora, es sacrifica la locució impecable dels professionals de la ràdio del franquisme a la immediatesa informativa, que es caracteritza ara perquè els periodistes llegeixen ells mateixos les notícies que han escrit: “En el moment de crear les redaccions es planteja un petit conflicte dins les emissores entre els professionals de tota la vida del mitjà i els professionals dedicats a fer només informació a la ràdio. Els primers tenien una posada en antena –una lectura de textos- impecable, quasi sobrehumana, mentre que els segons no tenien tan bona locució però eren els que havien escrit les notícies i reclamaven de ser ells els qui la posessin en antena”¹⁶³

El programa que marcarà les pautes i els models en aquesta nova etapa és “El informativo de las 8” emès des de Ràdio Barcelona amb Fermín Bocos al capdavant. Segons Balsebre, aquest espai introdueix nombroses innovacions, algunes de les quals seran adoptades amb el temps per altres emissores. Per exemple, el programa s'inicia amb un editorial i en lloc d'oferir les notícies amb entrevista promou la fórmula de notícies amb cites, de manera que la narració es fa molt més àgil. També s'inclou l'ús

¹⁶⁰ ONEGA, F. “La información, el gran motor de la transformación de la radio”. A: FRANQUET, R; MARTÍ, J. M. *Diez años de libertad de información en la radio española. 1977-1987. Jornadas sobre la libertad informativa en los medios audiovisuales españoles*. Bellaterra: Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat de la UAB, 1989.

¹⁶¹ MARTÍN CARMELO (1998), p. 157.

¹⁶² BALSEBRE, A. (1999) p. 202.

¹⁶³ VIDAL, M. (1997), p. 19.

de teletips d'agència i la investigació amb fonts pròpies i periodistes especialitzats temàticament.¹⁶⁴

Les possibilitats periodístiques del mitjà a finals dels 70 i inicis dels 80 es posen de manifest en el fet que la ràdio assisteix en directe als esdeveniments més importants de la transició democràtica. Un exemple clar és l'anomenada “nit dels transistors”, el 23 de Febrer de 1981, quan bona part de la ciutadania espanyola pot seguir en directe l'assalt del coronel Tejero al Congrés dels diputats en la sessió de la votació de la investidura del nou govern de Calvo Sotelo. La informació que ofereixen les emissores en aquella nit demostra la gran capacitat de reacció i les possibilitats d'immediatesa i d'ubiquïtat que permet el mitjà radiofònic. La Cadena SER que té desplaçat a l'hemicicle el redactor Rafael Luis Díaz transmet en directe l'assalt al Congrés i hores més tard José María García retransmet des d'una camioneta els esdeveniments de l'anomenada “nit dels transistors”. Per la seva banda, Ràdio 4 decideix no esperar ordres de Madrid i posa en antena un programa que s'inicia amb la Santa Espina i amb dos redactors, Carles Carbonell i Anna Comas, que segueixen al minut les novetats de la nit.

L'inici de les redaccions en les emissores de ràdio va acompanyat d'una ampliació de la xarxa informativa al país. Així, augmenten els serveis d'agència, al temps que es creen noves estacions. A Catalunya, té especial incidència l'esclat de les ràdios lliures i de les emissores municipals. La primera ràdio lliure de l'Estat, Ona Lliure, comença les seves emissions a Barcelona el 1979 i encapçala un moviment d'estacions que tingueren forta implantació durant l'època de la Transició a Catalunya. Entre elles hi havia, Ràdio Pica, Ràdio Contrabanda, Ràdio Farigola, Ràdio Llibertina, Ràdio Ortiga i La Maduixa. El mateix any en què s'inicien les emissions d'Ona Lliure, apareix també la primera emissora municipal de Catalunya, pionera a l'Estat: Ràdio Arenys, que ràpidament és acompanyada per altres estacions lligades als primers ajuntaments democràtics i que queden organitzades sota l'EMUC.

Estrenada la democràcia, amb els serveis informatius de RNE, Ràdio 4 i les emissores catalanes lligades a la SER, apareixen noves emissores a Catalunya que contribueixen a ampliar l'oferta periodística. Aquests són els casos de Ràdio Avui-Cadena 13, impulsada per personalitats pròximes al govern de la Generalitat, i Cadena

¹⁶⁴ BALSEBRE, A. (2002), p. 480.

Catalana, l'antiga Ràdio España. Al cap dels anys, la primera d'elles desapareixerà i la segona quedarà absorbida per l'ONCE i es convertirà en Onda Rambla.

El 1979, gràcies al Pla Tècnic de Radiodifusió en FM, es concedeixen 300 llicències a emissores privades que vindran a reforçar les ja existents com la SER, COPE o Cadena Rato i que alhora propiciaran l'aparició de noves emissores. Aquest és el cas d'Antena 3, Radio 80, Radio El País i Radio 16, que comencen a emetre totes elles al 1982. Es tracta d'una època de canvis: Desapareix Radio Peninsular el 79 i apareix Radio 3.

L'oferta informativa de la ràdio catalana queda enfortida el 1983 amb l'inici de les emissores de la Corporació Catalana de Ràdio i Televisió: Catalunya Ràdio i Ràdio Associació de Catalunya. Aquesta emissora, amb una gran plantilla de periodistes i nombrosos i moderns mitjans tècnics, contribuirà a crear un model de periodisme radiofònic, fonamentat sobretot en una posada en antena pulcra i una locució amb un correcte català.

És el moment també en què es comencen a forjar els primer grans grups de comunicació que viuran una forta expansió a la dècada següent. El cas més paradigmàtic, i que tindrà una forta influència en la configuració del panorama radiofònic posterior, és el de la Cadena SER, que a partir del 1985 passarà a formar part del Grupo Prisa.

Superada la Transició, en la dècada dels 80 l'oferta radiofònica experimenta un creixement pel que fa al volum de negoci i al seu vessant institucional, tot i que deixa enrere propostes innovadores com havien estat les ràdios lliures. La informació guanya pes en les graelles de les programacions i es prefigura el que Armand Balsebre anomenarà “nuevo periodismo” radiofònic que tindrà entre algunes de les seves característiques fonamentals el fet d'estructurar la informació en blocs de 30 minuts i concedir molta importància a la informació política.¹⁶⁵

Sorgeix en aquest moment un nou gènere dedicat al comentari de l'actualitat política que tindrà forta implantació a la ràdio de finals dels 80 i inicis dels 90. Es tracta de les tertúlies, iniciades a la Cadena SER amb “La trastienda” l'any 1984 i a la Cadena COPE amb “La Espuela” el 1985, format que ràpidament adoptaran les altres emissores, també les catalanes. Segons recull Charo Sánchez, la idea de crear “La trastienda” la primera tertúlia de ràdio en l'època democràtica va ser de Fernando

¹⁶⁵ BALSEBRE, A. *La credibilidad de la radio informativa*. Barcelona: Feed-back, 1994, p. 16.

Onega després que en una de les reunions del Grupo Crónica no assistís el convidat convingut i els membres del grup haguessin d'improvisar una tertúlia.¹⁶⁶ “La trastienda” s’emetia després de l’informatiu “Hora XXV” i, tot i que només es va allargar una temporada, va marcar la pauta d’una nova tendència a la ràdio.

La proliferació de tertúlies amb la participació de polítics i de periodistes especialitzats en informació política és un símptoma de la forta politització que viuen a la dècada dels 80 la ràdio espanyola i catalana, una politització de la qual la ràdio actual encara és hereva. Les tertúlies, de fet, ajuden a omplir l’estructura de programació que s’estableix en aquesta època: la programació convencional de blocs. Segons Emili Prado, als anys 80 predomina una graella en la qual “se trata de programar tres, cuatro o cinco bloques horarios de larga duración durante la jornada que agrupan una serie de espacios (...) definidos por su contenido y/o estructura y amalgamados por el estilo del director/presentador”.¹⁶⁷ Efectivament, el model del llarg magazine que estructura la programació de blocs i del qual es diu recurrentment que ha entrat en crisi és encara a mitjans de la primera dècada dels 2000 el model que aglutina més inversió publicitària i bona part de l’audiència. És interessant precisar que el model de magazine tal com s’ha desenvolupat a la ràdio catalana i espanyola s’inspira poc en l’entreteniment i la ficció, i que s’alimenta sobretot de les rutines i els continguts propis de la ràdio informativa. Així, els productors, guionistes i redactors del magazine tenen més a veure amb el periodista que no pas amb el professional de la ràdio de ficció i entreteniment d’èpoques passades.

Els primers 90 coincideixen amb l’aparició de les primeres emissores especialitzades en informació. La primera d’elles és Catalunya Informació, la quarta emissora de la Corporació Catalana de Ràdio i Televisió, que comença a emetre l’11 de setembre de 1992. Es tracta d’una radiofórmula informativa que s’emmiralla en altres ràdios d’aquests mateix format dels Estats Units i França. Té una estructura de “Hot Clock” de 30 minuts que s’emet durant les 24 hores del dia i que només inclou informació, llevat d’alguna falca publicitària o de patrocini. L’exemple d’emissora especialitzada de Catalunya Informació serà seguit per RNE, que l’any 1994 posarà en marxa per a tot l’Estat Radio 5 Todo Noticias.

¹⁶⁶ SÁNCHEZ, C. *Las tertulias de la radio*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia Salamanca, 1994.

¹⁶⁷ PRADO, E (1989), p. 131-132.

Aquest creixement de les emissores públiques de gran abast territorial contrasta amb la situació que viuen les emissores municipals durant l'inici dels 90, època en la qual veuen desaparèixer l'EMUC i entren en una fase de gran dèficit econòmic. És en aquest moment que la Diputació de Barcelona i la Mancomunitat de Municipis de l'Àrea Metropolitana creen el Consorci de Comunicació Local i l'Agència de Comunicació Local que acabaran impulsant l'any 1995 l'aparició de COM Ràdio que actua en xarxa amb les emissores municipals de l'àrea metropolitana, sobretot les que depenen d'ajuntaments governats pel PSC. L'estructura d'aquesta xarxa funciona de la manera següent: COM Ràdio manté una programació pròpia a la qual es poden connectar les emissores municipals i, a la vegada, aquestes nodreixen COM Ràdio de part del seu material informatiu.

Pel que fa a la qüestió tècnica, és important destacar que si a la dècada dels 80 les redaccions de les ràdios catalanes s'informatitzen, la dècada dels 90 significa l'inici de la digitalització en les emissores. Les noves eines tecnològiques que s'introdueixen a les redaccions permeten enregistrar el so de manera digital dins l'ordinador, cosa que possibilita una major rapidesa i comoditat en la feina. A més a més, també són aquests els anys en els quals els periodistes radiofònics comencen a fer ús d'Internet, xarxa que permet noves possibilitats en la recerca d'informació. Aquesta nova conjuntura tecnològica fa que els periodistes assumeixin a partir de finals dels 80 funcions que fins aquell moment havien estat delegades als tècnics de so.

Les facilitats en l'ús de la tecnologia, juntament amb la creació de grans grups de comunicació que aglutinen diversos mitjans fan que aparegui la possibilitat, molt temuda pels sindicats, de crear la figura d'un periodista tot terreny capaç d'informar per a diversos mitjans de comunicació alhora. Aquest periodista multitasca que semblava una gran possibilitat als 90 és vist amb més reticència a inicis dels 2000. Rosa Oliva i Lluís Rodríguez Pi expliquen que als Estats Units Grans grups multimèdia digitals com el The Chicago Tribune o la CNN es van plantejar crear una única redacció multimèdia per a tots els seus mitjans de comunicació. Segons indiquen en el primer cas, l'experiència va ser un fracàs i en el segon el procés s'està fent d'una manera molt cautelosa.¹⁶⁸

¹⁶⁸ OLIVA, R; RODRÍGUEZ PI, L. "Els nous perfils professionals en el nou context multimèdia". Segon Congrés de la Ràdio a Catalunya. <http://kane.uab.es/congresdelaradio/pdf/perfils.pdf>

A Catalunya, és també a la dècada dels 90 quan la iniciativa privada opta per crear emissores d'àmbit català i que emeten en llengua catalana. En primer lloc sorgeix Flaix FM i Flaix Bac l'any 1992, que com a radiofórmula musical només compten amb informatius en els butlletins horaris. També amb una estructura de radiofórmula musical i amb butlletins horaris i informació de serveis i de cultura cada quart d'hora, sorgeix el 1994 Ràdio Estel, una emissora de la Fundació Missatge Humà i Cristià de l'Arquebisbat de Barcelona.

A partir de l'any 2000 els grans grups privats de la comunicació que operen a Catalunya entren en el sector. El maig de 1999, amb la resolució del concurs de llicències d'emissora de ràdio, la Generalitat permet a Grupo Z i Grupo Godó, cadascun d'ells juntament amb altres inversors, aconseguir les llicències suficients per tirar endavant els seus respectius projectes de ràdio privada en català d'abast nacional. El primer engega l'11 de setembre del 2000 Ona Catalana, que funciona amb estructura de cadena amb altres emissores locals que ja existien anteriorment en diversos punts de Catalunya. L'oferta informativa d'Ona Catalana es basa en aquesta estructura per donar un caràcter de proximitat a la seva informació. L'emissora compta amb tres informatius i butlletins horaris i la resta de la programació és de caràcter generalista.

Per la seva part, el Grupo Godó posa en marxa Radiocat XXI, que agrupa RAC-1 –emissora generalista que comença la seva emissió l'1 de maig del 2000- i RAC-105 FM–radiofórmula musical que el grup compra a la Corporació l'any 98-. En principi, Radiocat XXI només compta amb estudis a Barcelona. La seva oferta informativa es basa en un programa llarg al matí i una estructura de butlletins horaris durant les 24 hores. La resta de la programació està encarada als programes d'entreteniment.

Els coneixedors del mercat radiofònic català consideren que el volum d'inversió publicitària en el mitjà radiofònic a Catalunya no fa possible la viabilitat de dues emissores privades. Fins al moment, les dades d'audiència assenyalen que Ona Catalana ha anat perdent pes des dels seus inicis i, en canvi, RAC-1 n'ha anat guanyant. Així, mentre a inicis de la temporada 2004-2005 Ona Catalana s'ha vist obligada a desmantellar els seus serveis principals de notícies, RAC-1 ha aconseguit obrir nous espais informatius i, fins i tot, fitxar professionals líders a la seva franja horària que fins al moment només sonaven a Catalunya Ràdio.

Informativament, els primers anys de la primera dècada dels 2000 estan marcats per dos esdeveniments que posen a prova les possibilitats informatives del mitjà. En primer lloc, els atemptats a les Torres Bessones de Nova York i al Pentagon de Washington de l'11 de setembre de 2001 i, en segon lloc, els atemptats terroristes contra els trens de rodalies de Madrid de l'11 de març de 2004. En totes dues ocasions i amb molt poc temps de reacció, les grans emissores espanyoles i catalanes adequien tota la seva programació a la informació puntual del que està succeint. En el cas de la cobertura de l'11-S, Catalunya Informació va trencar el seu format habitual per obrir un informatiu *non-stop* dedicat a informar sobre la situació als Estats Units. Igualment, RAC-1, la Cadena SER i les grans emissores de ràdio van abocar-se a narrar en directe les conseqüències dels atemptats.

Si bé l'11-S va ser fonamentalment un atemptat icònic que quedarà registrat en la memòria col·lectiva sota la forma d'una imatge televisiva en la qual un avió impacta contra les Torres Bessones, en la cobertura de l'11-M i dels tres dies posteriors fins a les eleccions generals del 14 de març va prendre de nou preponderància la ràdio i, en concret, la Cadena SER. És destacable la cobertura informativa d'aquesta emissora perquè des del mateix dia dels atemptats al vespre és l'únic mitjà de comunicació que es distancia clarament de la tesi única d'autoria que proposa el govern del Partit Popular. Aquest distanciament li val acusacions de manipulació per part d'altres mitjans i dels mateixos membres del govern.¹⁶⁹

La síntesi d'aquest apartat no té l'objectiu de construir un discurs històric sobre aquest sector, sinó que amb ella només hem volut destacar els trets que considerem més rellevants per entendre l'evolució de l'oferta informativa i les seves característiques al nostre país. Però la raó fonamental és donar compte d'una revolució en el periodisme radiofònic que hem volgut explicitar a través de la figura de Murrow, revolució que a Espanya i Catalunya no es va produir en el seu moment.

¹⁶⁹ COMAS, E. "La SER ante el 11-M". A: *Trípodos*. Núm. extra. Barcelona: Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna de la Universitat Ramon Llull, abril de 2004.

Segon capítol

Els recursos sonors com a elements del llenguatge radiofònic

*Cuando se quiere transmitir por la radio la horripilante escena, entonces a falta de imágenes, es preciso darle al público una impresión auditiva del desollamiento, y a este efecto los técnicos del sonido cogen un coco, le adhieren una cinta de esparadrapo y, aproximándose al micrófono todo lo posible, arrancan el esparadrapo de un tirón, con lo que la ilusión es perfecta y el coco sigue desempeñando un papel principalísimo en los cuentos de miedo.*¹⁷⁰

Julio Camba, “La radio y el coco”.

En un article recollit a l'obra *Esto, lo otro y lo de más allá*, el periodista gallec Julio Camba descriu amb superba ironia els mètodes rudimentaris que feien servir els “ruideros” dels anys 30 per dramatitzar els contes de por. Malgrat la senzillesa i precarietat dels procediments radiofònics descrits, Camba constata que el resultat sonor incita de tal manera la imaginació de l'oient que “pone la carne de gallina y el pelo de punta al radioescucha más pintado”. L'article “La radio y el coco” posa de manifest el que l'alemany Rudolph Arnheim havia exposat de manera teòrica uns quants anys abans: que l'expressió del missatge radiofònic resideix en l'ús dels recursos sonors, els quals, si estan ben emprats, inciten l'oient a posar en marxa la seva imaginació i a completar per ell mateix la part visual que el missatge radiofònic no ofereix.¹⁷¹

Als anys 30, quan Arnheim i Camba escriuen les seves reflexions, els professionals del mitjà es trobaven immersos en una febril ebullició d'experimentació sonora a la ràdio. És l'època en què els radiofonistes assagen fórmules sonores i

¹⁷⁰ CAMBA, J. “La radio y el coco”. A: *Esto, lo otro y lo de más allá*. Edició Mario Parajón. Madrid: Cátedra, 1994, p.63.

¹⁷¹ ARNHEIM, R. *Estética radiofónica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 85.

tècniques noves per adaptar obres de teatre al mitjà. Bertolt Brecht amb *MacBeth* (1927), *Hamlet* (1931) o *Mare Coratge* (1927), Pierre Cusy i Gabriel Germinet amb *Maremoto* (1926) i Orson Welles amb *La Guerra dels mons* (1938) són alguns dels noms dels grans creadors de l'esfera internacional que van contribuir a explorar l'estètica radiofònica a través de les seves obres durant les dècades dels anys 20 i 30. A Espanya es considera pioner en l'ús dels recursos sonors Tomás Borrás que l'any 1931 va portar a l'antena de Unión Radio Madrid l'obra *Todos los ruidos de aquel día*.¹⁷² Al mateix temps apareixen els serials radiofònics que posaran en pràctica també les troballes en l'experimentació sonora.

El cert és que en gran part aquest esforç per explorar les possibilitats expressives dels recursos sonors a la ràdio es va circumscriure des del primer moment a l'àmbit de la ficció i l'entreteniment. En els espais informatius, sobretot en la tradició anglosaxona es van explorar les possibilitats d'aquests recursos en programes com per exemple *The March of Time* de la CBS, però en general se'n va restringir l'ús i, sobretot a Espanya, es van utilitzar poc els diversos elements sonors que el llenguatge radiofònic proporciona fent ús gairebé exclusivament, no tan sols de la paraula, sinó d'una paraula deutora de la lletra impresa.

Tant és així que, en ocasions, s'ha confós l'expressió lacònica, impersonal i reticent a l'ús de recursos sonors de les notícies radiofòniques amb una suposada objectivitat o un major grau de versemblança. En la introducció ja hem vist com González Requena afirma que els informatius no han de tenir cap voluntat expressiva, perquè, segons ell, aquesta expressivitat es contradiu amb una descripció objectiva dels fets. Des del meu punt de vista, associar l'objectivitat en la informació a una qualitat de la seva expressió és un malentès que no tan sols impera en el periodisme radiofònic, sinó que afecta tota l'activitat periodística en general.

No es poden confondre els fets amb la seva expressió, per molt impersonal que aquesta sigui. L'expressió, el discurs sobre uns fets és sempre necessàriament una manipulació. Això és així perquè "la realidad social verdadera, en directo, se diluye a lo largo del día y la noche, y parecería lenta y aburrida. No es posible entrar en contacto expectante con ella a horas fijas. Corresponde por eso a la actividad profesional llamada periodismo dar de la realidad social presente una versión concentrada, dramatizadora, sugestiva, que escoja lo que es interesante de todo lo que

¹⁷² BAREA, P. "70 años de "Todos los ruidos de aquel día" de Tomás Borrás". A: *ZER. Revista de estudios de comunicación*. Núm. 12. Zarautz: Universidad del País Vasco, maig, 2002, p. 151-171.

se sepa que ha ocurrido y hasta que lo retoque para ajustar-lo a las necesidades del tiempo y del espacio”.¹⁷³

Òbviament, això no impedeix distingir els discursos periodístics que fan referència a la realitat dels discursos de ficció que refereixen fets imaginatius. Com diu José Alberto García Avilés, “el discurso informativo ha de ajustar-se a un modelo real, que se da en el mundo exterior; en cambio, el de ficción sólo se compara consigo mismo con otras obras de su mismo género”¹⁷⁴ Establerta la diferència entre discursos informatius i discursos de ficció, és necessari però fer notar que uns i altres comparteixen una estructura formal única: la narració i, com a tals discursos narratius, obeeixen a unes característiques estructurals úniques: el seu nucli central són uns fets, generalment conflictius, que són viscuts per uns protagonistes, en un temps i espai determinats, i que són relatats per un narrador que adopta un punt de vista. És fàcil adonar-se que aquesta estructura que es desenvoluparà més endavant és un patró compartit tant pels discursos informatius com per les narracions de ficció.

La narració radiofònica de ficció, avui gairebé oblidada a les graelles de les emissores, ha begut sobretot de la font de la tradició teatral. L’adaptació i creació d’obres dramàtiques a la ràdio va comportar en el seu moment una exploració dels mecanismes expressius del mitjà per poder representar els fets, el pas del temps, els espais, el punt de vista a través del so. La paraula en la representació dramàtica a la ràdio és fonamental. Serveix per crear una imatge dels personatges i per mostrar la seva relació a través dels diàlegs. Ara bé en les ficcions radiofòniques, els sons, les músiques i el silenci també tenen una importància cabdal: serveixen per situar l’acció i fins i tot per representar-la. Al mateix temps, les figures del muntatge són imprescindibles per expressar el moviment, el canvi d’escena i el pas del temps. És un tipus de narració que, sens dubte, treu partit de les possibilitats expressives del mitjà.

En canvi, la narració informativa a la ràdio s’ha inspirat en un altre model narratiu: el relat en lletra impresa que ofereixen els diaris. Des dels seus inicis als Estats Units la ràdio va captar professionals de la premsa per organitzar les seves seccions informatives. En altres països, com Espanya, l’experiència va ser semblant. Com a conseqüència el model narratiu de les notícies es fonamenta sobretot en la seva concepció de text. Aquesta concepció té virtuts: per exemple, evita l’ambigüitat i

¹⁷³ GOMIS, L. *Teoría del periodismo. Cómo se forma el presente*. Barcelona: Paidós, 1991.

¹⁷⁴ GARCÍA AVILÉS, J. A. “La presencia del narrador en el reportage televisivo y la credibilidad de su discurso”. A: *Trípodos*. Núm. 8. Barcelona: Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna de la Universitat Ramon Llull, 1999, p. 56.

potencia la precisió. Però també sabem que la concepció de text en un mitjà sonor implica separació entre el locutor i l'oient. Segons afirma Andrew Crisell, quan un locutor llegeix una notícia està concedint més atenció a les paraules del text que al que aquestes paraules es refereixen i, per tant, el mateix text s'acaba aixecant com una frontera comunicativa entre oient i locutor.¹⁷⁵

Efectivament, en part com a conseqüència d'aquest emmillament de la informació radiofònica en la premsa, els relats periodístics de la ràdio tenen una concepció textual que privilegia per damunt de tot la paraula i que rara vegada permet l'entrada d'altres sons que també poden ser rellevants per explicar un fet.

Una de les raons fonamentals de la preeminència de la paraula escrita en un mitjà com la ràdio és que el món occidental és hereu d'una concepció del coneixement basada en la lletra escrita i impresa, tal com assegurava Macluhan als anys 60. Aquesta gran influència de la paraula impresa es pot constatar en altres àmbits que no tenen a veure amb la ràdio, per exemple en el món teatral. En la que es considera l'obra d'assaig sobre el teatre més indiscutiblement clàssica del segle XX, *El teatro y su doble*, el francès Antonin Artaud alerta sobre la dictadura de la paraula escrita a la qual es troben sotmeses les representacions teatrals occidentals. Segons Artaud, el teatre occidental menysprea el llenguatge concret destinat als sentits, és a dir, tots aquells recursos com la dansa, el moviment, la música, el gest, l'escenografia, la il·luminació i l'entonació, que fan creïble una acció representada als ulls de l'espectador. I a tal efecte es planteja la pregunta següent: “¿Cómo es posible que el teatro, al menos tal como lo conocemos en Europa, o mejor dicho en Occidente, haya relegado a último término todo lo específicamente teatral, es decir, todo aquello que no puede expresarse con palabras, o si se quiere todo aquello que no cabe en el diálogo, y aun el diálogo como posibilidad de sonorización en escena y las exigencias de esa sonorización?”¹⁷⁶

És evident que si traslладem les paraules d'Artaud a la informació radiofònica, la seva pregunta continua prenyada de sentit. Ara bé, hi ha una altra raó fonamental que explica el poc ús dels recursos sonors als informatius de la ràdio a Espanya i que ja hem apuntat més amunt. Es tracta de la falta de tradició de periodisme radiofònic que hi ha en aquest país. A excepció de Radio Nacional de España, les emissores del país van viure sotmeses a la prohibició d'elaborar i emetre els seus propis espais

¹⁷⁵ CRISELL, A. *Understanding radio*. Londres: Meuthen, 1986, p. 59.

¹⁷⁶ ARTAUD, A. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 1978, p. 41.

informatius durant gairebé quaranta anys i alhora estaven obligades a connectar amb els “diarios hablados” de l'emissora pública estatal. Quan després d'aquesta llarga època de prohibició, al 1977 un Reial Decret anuncia que les emissores deixen d'estar obligades a connectar amb RNE i els reconeix el dret a crear els seus propis espais d'informació, la ràdio espanyola pateix un gran sotrac. En efecte, la liberalització informativa era una notícia extraordinària amb la qual la ràdio espanyola veia recuperada de la nit al dia la seva capacitat de narrar la realitat. Els guanys que va propiciar el decret són innegables I, gràcies a les noves possibilitats, la ràdio va convertir-se en una peça clau que faria funcionar l'engranatge democràtic que tot just es posava en marxa en aquells moments. Tot i així, la cura de l'estètica radiofònica, tan privilegiada durant llargues dècades, va entrar en quarentena. Els professionals a qui s'havia prohibit usar la paraula per referir-se a la realitat, a partir d'aquell moment no deixen de parlar. Monopolitzada, doncs, per la paraula, la ràdio de la democràcia espanyola oblida que el discurs parlat no és l'únic recurs del mitjà, i que el llenguatge radiofònic disposa d'altres elements –música, sons i silencis- que contribueixen a fer el missatge més expressiu.

En aquest segon capítol s'exposen les característiques de cadascun dels elements que conformen el llenguatge radiofònic –paraula, música, sorolls i silenci- atenent a un criteri general, és a dir, sense entendre'ls només restringits al seu ús en els programes informatius. En un capítol més extens dedicat als diversos gèneres informatius a la ràdio s'especifiquen les característiques de cadascun dels elements –paraula, música, sorolls i silenci- en el context concret de cadascun dels gèneres principals. Abans, però, és convenient definir-los en la seva especificitat. Això ens permetrà elaborar una classificació de les funcions de la música, la paraula, els sorolls i el silenci que podrem aplicar en l'anàlisi empírica.

En el conjunt d'un producte radiofònic, cadascun dels elements no té significació per ell mateix, sinó en relació amb els altres. És a dir, l'oient tindrà percepcions molt diferents de la pronúncia d'unes frases si no tenen música de fons, si tenen de fons una música molt rítmica o una música atonal. Igualment l'oient interpretarà diferentment el so d'un tret si just després se sent un silenci o continuen sentint-se sons. Com es posa de manifest a *La guerra dels mons* d'Orson Welles, el silenci després d'una explosió o d'uns trets implica una idea de mort.

Això vol dir que la interpretació dels sons que s'escolten a la ràdio es produeix d'una manera global i que no es pot entendre la música per un cantó i la paraula per un altre, perquè igual que en altres arts i activitats, la producció i la realització radiofònica també està guiada per la norma d'unitat. És per aquest motiu que als anys 30 Rudolf Arnheim deia que “el redescubrimiento del sonido musical en ruidos y palabra, la unión de la música, ruido y palabra en una única unidad sonora, es una de las tareas artísticas más importantes de la radio”.¹⁷⁷

Aquesta visió integrada de la música, la paraula, els sorolls i el silenci en les produccions radiofòniques està determinada pel fet que tots aquests elements comparteixen unes mateixes característiques sonores. Aquesta sonoritat única és la que fa que tots els elements del llenguatge radiofònic puguin ser tractats amb unes mateixes lleis sonores i amb uns mateixos criteris estètics. De fet, Miguel Ángel Ortiz i Federico Volpini demanen que els productes radiofònics puguin ser interpretats com una partitura musical eixamplada on s'inclogui la presència del silenci, els sorolls i les paraules: “El guión es una partitura- diuen Volpini i Ortiz.- Está en él la obra que se va a interpretar”.¹⁷⁸ En aquest sentit és significatiu que també Arnheim reclamés un tractament musical per a tots els elements que havien de conformar un producte radiofònic: “Para el resto del arte acústico, el arte de hablar y el de los efectos sonoros, resultan válidos los mismos conceptos que para la teoría musical. Ritmo, intensidad, dinámica, armonía y contrapunto constituyen también los elementos básicos para conseguir los efectos, sólo que no poseen leyes tan rígidas, aunque tampoco las necesitan”.¹⁷⁹

El catedràtic de la UAB Armand Balsebre ha codificat aquesta combinació d'elements sonors a la ràdio. Ha definit, sobretot en les obres narratives i de ficció, els diversos usos dels elements sonors i la seva codificació. Per això no és estrany que ens atenguem a la seva definició de llenguatge radiofònic, llenguatge que no s'ha d'identificar en cap cas amb el llenguatge verbal, sinó amb la combinació de paraula, música, sorolls i silencis. La seva definició és la següent:

“Lenguaje radiofónico es el conjunto de formas sonoras y no-sonoras representadas por los sistemas expresivos de la palabra,

¹⁷⁷ ARNHEIM, R. (1980), p. 26.

¹⁷⁸ ORTIZ, M. A; VOLPINI, F. *Diseño de programas de radio. Guiones, géneros y fórmulas*. Barcelona: Paidós, 1995, p. 28.

¹⁷⁹ ARNHEIM, R. (1980), p. 27.

la música, los efectos sonoros y el silencio, cuya significación viene determinada por el conjunto de los recursos técnico-expresivos de la reproducción sonora y el conjunto de factores que caracterizan el proceso de percepción sonora e imaginativo-visual de los radiooyentes”.¹⁸⁰

Assumim aquesta definició amb només un matís. En el nostre cas, ens resistim a parlar únicament d'*efectes sonors* i utilitzem l'expressió sorolls. L'expressió *efectes sonors* està actualment molt delimitada en l'ús dels professionals de la ràdio als programes dramàtics o d'entreteniment i per ella se sol entendre un so enregistrat artificialment en un estudi. En canvi, la paraula sorolls pot incloure tant els efectes sonors com els sorolls i sons ambient que un radiofonista grava directament de la realitat. Cal ser conscient que, en cap cas, ens referim al terme soroll tal com l'entén la teoria de la comunicació, associant-lo a una interferència que impedeix la bona circulació de la informació. Al contrari, ens referim aquí als sons que no són ni paraules ni música.

L'ús de qualsevol llenguatge, ja sigui escrit, sonor o visual que vulgui representar una realitat certa o fictícia, cal que es sotmeti a unes lleis de versemblança i d'interès. Això en el llenguatge radiofònic també és així, com s'explicarà una mica més endavant. Per representar una realitat certa, tota activitat periodística té unes normes de versemblança i interès que governen l'elaboració del discurs periodístic. Tant és així que per Gomis, una bona interpretació de la realitat no és una gravació ininterrompuda dels fets succeïts, sinó “una versió concentrada, dramatitzadora, suggestiva, que escoja lo más interesante de todo lo que se sepa que ha ocurrido.”¹⁸¹ A l'hora de representar una realitat fictícia, la literatura, el cinema i el teatre també es sotmeten a les mateixes lleis de versemblança i interès. Així ho assegura Ferran Toutain: “A diferència de la vida, la narrativa exigeix coherència. No es pot explicar tot al mateix temps, perquè tota història s'ha de construir a partir d'un únic tema; si no es fa així, és impossible aconseguir la tensió dramàtica que es necessita perquè el receptor la pugui seguir.”¹⁸² En el mateix sentit que Gomis es refereix al periodisme i Toutain a la narrativa, és necessari acceptar que la representació de la realitat a la

¹⁸⁰ BALSEBRE, A. *El lenguaje radiofónico*. Madrid: Càtedra, 1994, p. 27.

¹⁸¹ GOMIS, L. (1997), p. 190.

¹⁸² TOUTAIN, F. *Sobre l'escriptura*. Barcelona: Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna, 2000, p. 157.

ràdio també suposa unes convencions en l'ús del llenguatge radiofònic que facin el seu discurs versemblant.

Andrew Crisell diu que a la ràdio no es pot intentar reproduir el so caòtic de la vida, sinó que només s'han de reproduir els sons més rellevants. En el mateix sentit, Ervin Goffman afirma que els oients de la ràdio no s'adonen que estan escoltant un món on molts sons no s'escolten i on alguns sons només sobresurten momentàniament. Però si en lloc d'escoltar la ràdio sortissin al carrer i s'adonessin que hi ha sons que no s'escolten, altres que han passat a un segon pla i altres que sobresurten per un instant, es sentirien molt molestos.¹⁸³ A la vida real, els éssers humans trien lliurement a quin punt dirigir els ulls i en quin moment concentrar-se en un so. En canvi, al cinema i a la televisió, és el realitzador qui es converteix en l'ull de l'oient. Per tant, igualment en la ràdio, és el realitzador i els tècnics de so els qui es converteixen en les orelles de l'audiència decidint quin sons han de privilegiar.

És per aquest motiu que podem considerar que el llenguatge radiofònic ha de construir discursos que no siguin un clac de la realitat, sinó que s'ha de cenyir a unes normes d'artificialitat. Encara que el discurs radiofònic s'assembli molt a la parla quotidiana, els productes radiofònics són *arte-factes*, és a dir, impliquen una factura amb *art* o tècnica.

A part de la convenció de versemblança que regeix el llenguatge radiofònic cal considerar també la convenció de necessitat. En la seva combinació, cadascun dels elements del llenguatge radiofònic han d'estar justificats per una relació de necessitat amb el conjunt de l'obra o del producte. Llevat de casos excepcionals, la majoria de professionals i teòrics admeten que si una música no té cap relació de sentit o de forma amb el que es vol comunicar és millor ometre-la.

Una altra de les convencions més interessants a tenir en compte en l'ús de la combinació dels elements del llenguatge radiofònic és la gran capacitat d'alguns elements per apel·lar a la imaginació de l'oient. En qualsevol acte de comunicació hi ha implicació per part del receptor, però en la ràdio a més l'oient se sent cridat a completar la part visual que el missatge no té a través de la seva imaginació. En aquesta línia Macluhan deia que la ràdio té la capacitat d'apel·lar al *hágalo usted mismo* i que, per tant, confereix a l'oient la possibilitat de tenir la sensació d'estar

¹⁸³ GOFFMAN, E. "Radio Talk". A: *Forms of talk*, Oxford: Backwell, 1981.

elaborant ell mateix el missatge.¹⁸⁴ Precisament, el professor de ràdio i ex director de Radio 3 Federico Volpini exemplificava d'aquesta manera en un article la capacitat imaginativa de l'oient a la qual apel·la la ràdio.

“El más temible ejército. El más inabarcable. Millares de individuos en ordenadas filas. ¿Quiere verlo en acción? Levante una regleta.”¹⁸⁵

A continuació analitzarem i exposarem les característiques essencials dels quatre elements que conformen el llenguatge radiofònic i que permeten suscitar la imaginació d'aquesta manera.

¹⁸⁴ MACLUHAN, M. *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*. México: Editorial Diana, 1969.

¹⁸⁵ VOLPINI, F. “Y aquí, en el cuarto, Glauber”. A: *Pautas*. Madrid: 1993, p. 3.

2.1 La música a la ràdio

-Por consiguiente Glaucón,- continué yo, -¿no es verdad que es la música la parte más esencial de la educación, por aquello de que el ritmo y la armonía penetran sobre todo en el interior del alma y la subyugan comunicándole belleza por medio de la suya?

Platón, *La República III*

El naixement de la ràdio a la dècada dels 20 influeix les composicions i interpretacions musicals, com ja ho havia fet la invenció del micròfon i del disc. Segons apunten Gutiérrez i Perona, amb la ràdio “nace un nuevo concepto de música, influida por las limitaciones de la tecnología radiofónica y dispuesta a moldear el sonido de forma diferente para salvar todos los inconvenientes del entorno acústico”¹⁸⁶. Des del punt de vista d’aquests autors, “es indudable que la incorporación de la tecnología distorsionaba la evolución de la partitura y resaltaba la presencia de algunos instrumentos”. Efectivament, l’aparició i popularització de la ràdio va contribuir a l’evolució de la composició i interpretació musical de les primeres dècades del segle XX. Per exemple, la transmissió de música per la ràdio és un dels factors que propicia que la intensitat de les peces es faci més homogènia, és a dir, que hi hagi menys *pianos* i *fortes*. Els *pianos* i *fortes* són recursos propis de la interpretació en directe però poc adequats per a la transmissió per la ràdio.

Anys abans del naixement de la primera emissora ja es van començar a intuir les capacitats de comunicació pública que tenia la transmissió radiofònica, sobretot pel que fa a l’emissió de música. L’any 1915 David Sarnoff, un dels tècnics de ràdio que havien captat les transmissions del Titànic just abans d’enfonsar-se, va presentar als directius de l’American Marconi Corporation un informe conegut amb el nom de “Radio Music Box” o caixa de música. El contingut de l’informe girava al voltant del següent propòsit de Sarnoff: “The idea is to bring music into the home by

¹⁸⁶ GUTIÉRREZ, M; PERONA, J. *Teoría y técnica del lenguaje radiofónico*. Barcelona: Bosch, 2002, p.36.

wireless”.¹⁸⁷ Es tractava de concebre la ràdio com si fos un piano o un fonògraf, de manera que poguéss entrar a les cases i inundar-les de música.

De fet, un cop creades les primeres emissores comercials, la música va tenir molta importància en les primeres programacions. Durant les primeres dècades del mitjà, la majoria d'emissores de ràdio tenien orquestra pròpia i es transmetien concerts en directe. Aquest és l'origen d'algunes orquestres que encara tenen continuïtat com la de Radiotelevisión espanyola o la de la BBC, tot i que en l'actualitat tenen un paper ben diferent del que exercien als anys 20 i 30.

Autor d'un exhaustiu estudi sobre la història de la ràdio a Espanya, Armand Balsebre, afirma que si bé als anys 20 la gran majoria d'emissores transmetien música, Ràdio Barcelona va inclinar-se més cap a un “perfil literari”, amb representacions teatrals, guionistes i quadres d'actors, mentre que Unión Radio Madrid va optar per un perfil més musical amb una “orquestra de más de 30 músicos en algunas ocasiones”¹⁸⁸. Segons Balsebre, Ràdio Barcelona només transmetia les representacions operístiques del Gran Teatre del Liceu i la resta de transmissions musicals s'efectuaven des de Madrid.

A la dècada dels 30 les emissores radiofòniques compten ja amb la possibilitat d'emetre música enregistrada gràcies a l'aparició del disc, que ve a substituir el vell fonògraf. Segons María Gutierrez i Juanjo Perona, “la aparición del disco, cuya reproducción era electrónica y giraba a 78 revoluciones por minuto, supuso en sí mismo una revolución en el mundo de la música, pero si éste además era difundido por las emisoras radiofónicas, se ampliaba el número de consumidores musicales que podía sintonizar melodías de otros lugares”¹⁸⁹. A pesar de les possibilitats que oferia el nou aparell tecnològic, les ràdios de l'època van continuar oferint interpretacions musicals en directe i van mantenir les seves orquestres, ja que es considerava molt millor la seva qualitat de so que no la del disc.

La transmissió de música no tan sols té importància en la gestació del mitjà, sinó que ha anat acompanyant o potenciant gran part de les transformacions de la ràdio al llarg de la seva història. Per exemple, la transmissió de música impulsa per primer cop l'aparició d'emissores especialitzades. Després del naixement de les ràdios

¹⁸⁷ David Sarnoff citat per BLISS, E. a *Now the news*. P. 5. Es tracta d'un informe lliurat el 30 de setembre de 1915 al vicepresident de la American Marconi Corporation, Edward J. Nally.

¹⁸⁸ BALSEBRE, A. *Historia de la radio en España. Volumen I. (1874-1936)*. Madrid: Càtedra, 2001, p. 211.

¹⁸⁹ GUTIÉRREZ, M; PERONA, J. J. (2002), p. 34.

musicals van sorgir emissores especialitzades en informació, economia, cultura i esports, però les pioneres van ser les musicals. Intentant imitar les *Jukebox*, les primeres ràdios musicals americanes apareixen sota la fórmula de Top 40, és a dir, de les 40 cançons més escoltades. Aquesta és, per exemple, l'estructura d'origen en la qual es basa l'emissora 40 Principales de la Cadena Ser, entre d'altres.

El paper central de la música en l'emissora especialitzada està motivat per una sèrie de factors que comencen a tenir la seva incidència a mitjans de la dècada dels 50 i que s'aniran desenvolupant fins als 70. En primer lloc es produeix una transformació tècnica fonamental: l'aparició de la Freqüència Modulada. Les emissores en FM tenen una cobertura territorial molt més reduïda i localitzada, però per contra posseeixen una bona qualitat sonora i permeten l'aparició de l'estereofonia. A diferència de l'Ona Mitja, l'FM oferirà una qualitat de so molt adequada per a l'emissió ininterrompuda de música.

En segon lloc, a partir de la meitat del segle XX es produeix un canvi sociològic de gran transcendència: Apareix un nou segment social d'edat al qual la indústria dedicarà la seva atenció per oferir-li productes diferents de la resta. Aquest nou segment social d'edat és la joventut i un dels seus productes, el disc, acabarà convertit en *target* principal és el disc. Es tracta d'un disc amb una incipient indústria al darrere que veurà en la ràdio un excel·lent mitjà per publicitar-se i créixer. Nascut a finals de la dècada dels 40, el disc de vinil aglutina al seu voltant “empresas, compañías discográficas, que gestionan su producción y distribución y ven en las emisoras un gran potencial que les permitirá exponer sus productos y colocarlos de forma ventajosa en el mercado”¹⁹⁰.

En creixement de la indústria discogràfica la ràdio tindrà un paper crucial ja que difondrà el nou estil musical: el rock'n'roll, el qual acabarà convertit en l'emblema de la joventut. Els adolescents van trobar en aquell nou estil nascut de la trobada entre la música blanca i la música negra als EUA “su banda sonora perfecta: esa rebeldía visceral, el cuestionamiento de los valores establecidos por la sociedad adulta y la imperiosa necesidad de vivir de espaldas a una moral apolillada”¹⁹¹. Fixat el seu naixement l'any 1954 amb el tema *Rock around the clock* de Bill Haley and The Comets, el rock'n'roll va significar l'espurna que va encendre la metxa d'un canvi social amb el qual la joventut va adquirir visibilitat. En aquesta transformació

¹⁹⁰ GUTIÉRREZ, M; PERONA, J. J. (2002), p. 34.

¹⁹¹ BALLABRIGA, M. A. *El mito alrededor del rock*. Barcelona: Onix, 1993, p. 115.

social, la popularització del nou estil musical anirà inextrincablement lligada a la ràdio. De fet, va ser el locutor de Cleveland Alan Freed qui va crear el terme “rock’n’roll” i es va dedicar a promoure el nou estil musical, primer des de Cleveland i després des de l'emissora WINS 1010 de Nova York.

Si hem de fer cas a Rudolf Arnheim i portem fins a les últimes conseqüències les seves paraules, haurem de considerar que tot el que se sent per la ràdio és música. De fet, qualsevol so, ja sigui una paraula, un efecte sonor o un so ambient, es pot analitzar amb criteris musicals i se'n pot descriure el ritme, la melodia i la intensitat. Els realitzadors saben que a l'hora de gravar un producte radiofònic amb una estètica sonora cuidada és necessari concebre el guió com una partitura, on no tan sols s'inclouen les peces musicals i els silencis, sinó també les veus i els altres sons.

És des d'aquesta concepció que pren sentit l'afirmació d'Arnheim segons la qual “la radio no puede soportar la separación entre música y sonidos naturales sin musicalidad, puesto que como arte acústico puro está más íntimamente unida a la música que a los otros artes acústicos (cine, teatro)”¹⁹². Tot i donar el màxim crèdit a aquesta frase en aquest epígraf considerem la música per separat de la paraula, els sons ambient, els efectes sonors i el silenci, tal com també ho va fer Arnheim en el seu llibre *Estética radiofónica*.

Es considera la música l'element del llenguatge radiofònic que més sensacions crea en l'oient, ja que és el que li proporciona més evocació. Des del punt de vista d'Armand Balsebre, “como fuente creadora de imágenes auditivas, el simbolismo de la música encuentra en la radio la auténtica caja de resonancia”¹⁹³. Aquest simbolisme, aquesta capacitat evocativa de la música té una estreta relació amb la sensibilitat amb la qual està associada. Més que qualsevol altre element del llenguatge radiofònic, la música apel·la a l'emotivitat de l'audiència. Com dirà Etienne Fuzellier, “sans doute le rôle le plus courant de la musique dans une émission narrative est-il de créer une émotion, un plan ou une tonalité affective”¹⁹⁴.

Ara bé, l'afirmació que la música apel·la a l'emotivitat de l'oient no és una sentència amb valor absolut, sinó que depèn essencialment de la tria de la música en

¹⁹² ARNHEIM, R. (1980), p. 27.

¹⁹³ BALSEBRE, A. (1994), p. 89.

¹⁹⁴ FUZELLIER, E. *Le langage radiophonique*. París: Institut des Hautes Etudes Cinematographiques, 1965, p. 19.

relació amb el context general del producte radiofònic i els objectius perseguits. Això és així ja que la música a la ràdio és polisèmica. El seu és el llenguatge més abstracte, el menys concret, no té un significat precís com el de la paraula. Mentre les paraules i els sons generalment sempre es refereixen a alguna cosa fora d'ells mateixos, amb la música no succeeix així. Per tant, tal com aclareix Arturo Merayo, la música és polisèmica “no porque ofrezca diversidad de significados, sino porque permite distintas significaciones según los diferentes contextos”¹⁹⁵. D'aquesta manera, cal concloure que el significat de la música a la ràdio ve determinat en part pel context general del discurs radiofònic en el qual està inclosa.

Es constaten, doncs, les potencialitats de la música a la ràdio. En aquest sentit, Shingler i Wieringa creuen que la música té més poder quan es transmet per la ràdio, que no en cap altre mitjà que inclogui la imatge. Això és així perquè la música és un art que no necessita cap acompanyament visual. És més, per aquests professors britànics la visió dels cantants i músics és una distracció que no permet apreciar la música en ella mateixa. En canvi, la transmissió per la ràdio permet a l'oient atendre més al producte musical que no al procés de l'actuació.¹⁹⁶ En el meu treball *La narració radiofònica de la realitat*, advertia de la doble dimensió de la música. Per una banda, té una dimensió digital, és a dir, aquella estructura lògica i matemàtica que pot ser digitalitzada en una partitura, fent abstracció de les seves unitats discretes. Per una altra banda, la música posseeix una gran capacitat analògica ja que suscita efectes sensibles i emotius sobre els oients.¹⁹⁷ Diverses són les característiques de la música que poden ser digitalitzades en major o menor grau i, per tant, anotades en una partitura. L'especialista francès en bandes sonores i tractament del so Michel Chion assenyala les següents:

L'**altura** és el que indica si una nota és aguda o greu. Segons Michel Chion, “se designa mediante las notas de la gama tradicional temperada: do, mi bemol, etc”¹⁹⁸ i és la percepció qualitativa de la freqüència. La combinació d'altures diverses de les notes crea la **melodia** musical.

¹⁹⁵ MERAYO, A. *Para entender la radio. Estructura del proceso informativo radiofónico*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia, 1992, p. 132.

¹⁹⁶ SHINGLER, M; WIERINGA, *On Air. Methods and Meanings of Radio*. Londres: Arnold, 1998, p. 61-70.

¹⁹⁷ COMAS, E. (2002), p. 114.

¹⁹⁸ CHION, M. *El sonido. Música, cine, literatura...* Barcelona: Paidós, 1999, p. 206.

La **durada** assenyala la brevetat o llargada d'una nota en el temps. En realitat, però, no és un valor absolut sinó relatiu. Tal com ho aclareix Chion, “una negra o una corchea, en sí, no representan nada”¹⁹⁹. En realitat marquen equivalència, i els valors de cadascuna estan en relació amb el de les altres. La combinació de durades de notes i de silencis, juntament amb la indicació del tipus de compàs, determina el **ritme** del fragment musical.

La **intensitat** marca el volum amb el qual cal fer la interpretació del fragment musical. Tradicionalment abarca des del triple piano *ppp* fins al triple forte *fff*, passant per tota la gradació intermitja. Habitualment no indica una única nota, -tot i que també és possible-, sinó un compàs o conjunt de compassos.

Finalment, Chion també assenyala el **timbre**, que segons ell és “un valor no anotable, o indescriptible, en la música tradicional”. El timbre identifica tradicionalment el color de la sonoritat de l'instrument.

En la seva obra titulada *El lenguaje radiofónico*, Balsebre insisteix en la relació entre la música i la paraula. Efectivament aquests són els dos elements que es combinen més habitualment en el discurs radiofònic i, per aquesta raó, molts professionals del món radiofònic aprenen a força d'experiència i intuïció a mesclar adequadament la seva veu amb un tema musical. Ara bé, per aquells que no estan avesats a l'ús del llenguatge radiofònic cal recalcar les paraules de Balsebre quan diu que “el ritmo musical es el ritmo por excelencia”²⁰⁰. Per tant, cal entendre que en un fragment en el qual sona una peça o una cançó el ritme estarà marcat per la música i, per norma general, la paraula i els altres sons s'hauran d'adaptar a ella. Cal considerar-ho així si convenim amb Balsebre que “las variaciones posibles de la naturaleza rítmica de una música radiofónica resultan mayores que las que resultan de la periodicidad de las pausas, combinación de tonos y voces de una palabra radiofónica”²⁰¹. A més, qualsevol peça o cançó compta amb unes frases musicals que componen la melodia i, a no ser que es persegueixi un efecte molt concret, és preferible respectar aquestes unitats musicals de manera que quan una veu està en primer pla i la música en segon pla, el final del discurs parlat coincideixi amb l'inici d'una frase musical. A aquest procediment se l'anomena quadratura.

¹⁹⁹ CHION, M. (1999), p. 207.

²⁰⁰ BALSEBRE, A. (1994), p. 96.

²⁰¹ BALSEBRE, A. (1994), p. 96.

2.1.1 Funcions de la música a la ràdio

A continuació ens referirem a alguns treballs teòrics, els més significatius, que han descrit i delimitat les funcions que pot exercir la música en l'emissió radiofònica. Hem seleccionat les classificacions de Balsebre, Merayo, Martín, Gutiérrez i Perona i Cebrián Herreros. Aquests són els autors que proporcionen en les seves obres una classificació tancada. De tota manera, és molt important tenir en consideració les idees interessants sobre la música radiofònica que han aportat altres investigadors, encara que no sigui sota la fórmula d'una classificació tancada. Aquests són els casos d'Arnheim, Fuzellier, Crisell i Shingler i Wieringa. Tindrem en compte les seves aportacions a l'hora de confeir la nostra proposta de classificació de funcions de la música radiofònica.

Classificació de les funcions de la música radiofònica segons Armand Balsebre

En la seva obra *El lenguaje radiofónico* Armand Balsebre assenyala que la música pot transmetre a l'oient informació **semàntica** i **estètica**. Per **funció semàntica** entén l'ús d'un fragment amb la voluntat de substituir la paraula i el seu exemple més clar seria la sintonia. Per explicar-la Balsebre remet a Abraham Moles quan diu que “el segundo tiempo de la “Water Music” de Haendel puede equivaler prácticamente a la fórmula: ‘Ici Londres, service français de la BBC’”.²⁰² Segons el catedràtic de l'Autònoma, hi ha diversos casos de música radiofònica amb informació exclusivament semàntica. Són els següents:

La Sintonia és un “tema musical que identifica un programa radiofónico, sustituyendo algunas veces el propio enunciado verbal”²⁰³. En aquest sentit, una sintonia pot utilitzar-se en qualsevol espai de ràdio, tant si es tracta d'un programa de ficció, d'informació o d'entreteniment.

²⁰² MOLES, A. *Teoría de la información y la percepción estética*. Madrid: Júcar, 1976, p. 233, citat per BALSEBRE, A. (1994), p. 99.

²⁰³ BALSEBRE, A. (1994), p. 99.

Per Introducció Balsebre entén una música que “sitúa de inmediato al radioyente sobre una determinada propuesta semántica o puesta en escena, instantes antes de que la palabra radiofónica asuma el protagonismo del relato”²⁰⁴.

La Clausura musical és un fragment musical que sol coincidir amb el mateix tema musical de la sintonia i que indica el final del programa.

Per Cortina musical cal entendre una música que “separa secuencias, contenidos o bloques temáticos de un programa”²⁰⁵.

Molt semblant a la funció de la cortina musical, la Ràfega també serveix per separar parts d’un programa, però aquest terme es sol usar més per als programes no dramàtics. Segons Balsebre, la ràfega “desarrolla una función rítmica principal: la repetición periódica de esa música breve señala la transición de un tema a otro”²⁰⁶.

El Cop musical és un fragment generalment “de modulació tonal ascendent” que “da énfasis a una determinada acción, connotando semánticamente un determinado enunciado verbal”²⁰⁷.

I, finalment, el Tema musical, d’utilització habitual en els dramàtics radiofònics, és una “música que identifica siempre que se la escucha, la presencia “en escena” de un mismo personaje o de una misma acción”²⁰⁸.

Balsebre centra el seu interès principalment en la informació no semàtica, sinó **estètica** que pot transmetre la música, ja que, segons diu, la veritable especificitat de la música radiofònica resideix en el seu valor estètic. L’autor assenyalava dues funcions estètiques bàsiques:

-La **funció expressiva**, és a dir, aquella que connota un moviment afectiu i crea un clima emocional i una atmòsfera.

-La **funció descriptiva**, aquella funció de la música que serveix per suscitar la idea d’un espai i el seu moviment. Per tant, és aquell fragment que “describe un paisaje, ubica la escena de la acción, el lugar donde discurren los hechos del relato radiofónico”²⁰⁹.

Classificació de les funcions de la música radiofònica segons Arturo Merayo

A l’hora de parlar de la música a la ràdio, el professor de la Universitat de Salamanca Arturo Merayo comença advertint que la música és polisèmica.

²⁰⁴ BALSEBRE, A. (1994), p. 100.

²⁰⁵ BALSEBRE, A. (1994), p. 100.

²⁰⁶ BALSEBRE, A. (1994), p. 100.

²⁰⁷ BALSEBRE, A. (1994), p. 101.

²⁰⁸ BALSEBRE, A. (1994), p. 101.

²⁰⁹ BALSEBRE, A. (1994), p. 102.

Això vol dir que segons el context en el qual soni el fragment musical el seu significat serà un i no un altre. Per tant, és el context el que determina el significat d'una música. A la seva obra *Para entender la radio*, Merayo assenyala una sèrie de funcions que poden complir els fragments musicals en un producte radiofònic:

1. Factor d'ambientació d'una època o d'una localització específica. És aquella música que permet situar l'oient en un espai i en un temps. Merayo posa com a exemple l'ús d'un vals d'Strauss per ambientar un programa sobre l'Imperi Austro-hongarès.

2. Element caracterizador de personajes y seqüències. Es tracta d'aquell fragment musical que permet associar un personatge o moment a una música. En aquest sentit per Merayo la música de *El Sitio de Zaragoza* o una jota seria apropiada per un relat biogràfic per a la ràdio d'Agustina de Aragón.

3. Element de fixació del ritme intern de la narració. És la música que crea aquella tensió emocional que la paraula radiofònica no pot comunicar durant molt temps. Segons Merayo compleix aquest requisit “la utilització de la música como fondo de los titulares en los programas informativos”²¹⁰.

4. Definició psicològica de seqüències. Es tracta d'aquell ús de la música que permet canvis de ritme segons el contingut del discurs oral per subratllar així “el carácter humorístico, romántico, épico, violento, etc. de determinados pasajes radiofónicos”²¹¹.

5. Narració del “temps” del relat. És aquell ús de la música que permet avançar i retrocedir en la trama, és a dir, estructurar el temps intern de la narració. Segons Merayo, “con la música es posible sugerir el fluir del tiempo si se recurre al ritmo, si se subdivide en secciones de distinta duración y velocidad”²¹².

6. Antecedent o rúbrica de situacions. Es tracta d'aquella música que serveix per anticipar o subratllar a l'oient una determinada situació. Tal com especifica Merayo, són fragments musicals que funcionen com a pròleg o comentari de les escenes.

7. Element de sutura, encadenament i transició. És l'ús de la música que permet unir diverses parts d'un mateix programa o també programes diversos. Per Merayo, aquest ús és habitual en els programes informatius en els quals una música breu permet recuperar “la tensión narrativa” i amb ella s'identifica el programa i l'emissora.

8. Element protagonista en si mateix. Es tracta d'aquella música que apareix en primer pla i que es presenta com l'element principal del missatge radiofònic. “No es preciso –diu Merayo- que se trate de un programa

²¹⁰ MERAYO, A. (1992), p. 132.

²¹¹ MERAYO, A. (1992), p. 132.

²¹² MERAYO, A. (1992), p. 132.

especializado en música”²¹³, si no només que prengui protagonisme i que constitueixi el contingut principal del missatge. Es aquella música que Moragas anomena *autònoma*.

Classificació de les funcions de la música radiofònica segons María Gutiérrez i Juan José Perona

Igual que Merayo, els professors de la Universitat Autònoma de Barcelona, María Gutiérrez i Juan José Perona atorguen al context general del producte radiofònic el paper principal que determinarà el significat de la música. De fet, en la seva obra *Teoría y técnica del lenguaje radiofónico*, Gutiérrez i Perona indiquen que les funcions que s’assignen a les músiques venen donades per la seva interrelació amb el context. En aquesta línia, els autors assenyalen tres grans funcions per a la música a la ràdio:

1. La **funció sintàctico-gramatical** és aquella gràcies a la qual la música organitza els continguts i configura l’estructura de l’espai radiofònic. En aquesta categoria Gutiérrez i Perona inclouen la **sintonia**, la **cortina**, la **ràfega** i el **cop musical**. Segons aquests autors estan apareixent noves formes d’organització dels continguts, entre altres coses, a causa de “la longitud actual de los programas, entre dos y cuatro horas, y la mezcla de géneros programáticos”²¹⁴. Aquestes noves formes d’organització són, segons afirmen, els blocs de falques publicitàries i els *jingles*.

2. La **funció programàtica** consisteix en un ús de la música que li atorga el màxim protagonisme. És “el contenido en sí misma”²¹⁵. La música programàtica pot aparèixer en una radio-fórmula, un programa de música específic i també en una emissió puntual en un programa no musical.

3. La **funció descriptiva** és aquella per la qual la música es converteix en un element intern de la narració. En aquest cas, Gutiérrez i Perona assenyalen tres classes diferents de música descriptiva. En primer lloc, asseguren que existeix una **música descriptiva ambiental**, en la qual la música pertany a la diegesi. Aquest seria l’ús que es faria per exemple d’una música tecno per representar una discoteca. En segon lloc, indiquen l’existència d’una **música descriptiva ubicativa**, és a dir, aquella música extradiegètica que igualment situa l’oient en un espai i època determinats però des de fora de l’acció. “Esto ocurre –diuen Gutiérrez i Perona- cuando para recordar unas vacaciones en

²¹³ MERAYO, A. (1992), p. 133.

²¹⁴ GUTIÉRREZ, M; PERONA, J. (2002), p. 40.

²¹⁵ GUTIÉRREZ, M; PERONA, J. (2002), p. 39.

Brasil se recurre a una samba²¹⁶. Finalment, afirmen que existeix la **música descriptiva expressiva**. Es tracta d'una música extradiegètica que permet “mostrar los sentimientos y estados anímicos de los personajes y del entorno que los envuelve”²¹⁷.

Classificació de les funcions de la música radiofònica segons Isidoro Martín

Un experimentat guionista i professional de Radio España dels anys 50 i 60 va escriure el llibre *El guión radiofónico* l'any 1957 amb la voluntat d'exposar els seus coneixements en l'elaboració de programes de ràdio i de guions d'obres dramàtiques. El seu llibre constitueix el testimoni d'una ràdio ja desapareguda, és la ràdio dels anys 50 i 60 en la qual es privilegiava la ficció i l'ús dels recursos sonors. En aquesta obra, Martín feia una classificació de diversos usos de la música, sobretot pel que fa als programes de ficció. S'ha optat per incloure la seva classificació de manera sintetitzada, tot i que sigui una obra molt antiga perquè la considerem útil almenys com a testimoni d'una altra ràdio.

Per veure quina era la concepció de la música radiofònica que es tenia a la dècada dels 50 és interessant veure com Martín considera que “el perfecto montaje musical de una obra radiofónica requeriría la ejecución directa en los mismos estudios de composiciones especialmente escritas para ella”. Tot i així, Martín diu que aquest ús de la música només té lloc en importants produccions i que per tant cal recórrer a la *música en conserva*, és a dir, a la música gravada en disc.

1. **Música de situació.** És la composició que ens indica *on* i *quan* succeix una acció. Utilitzant música popular, molt coneguda per la gran majoria de l'audiència, és fàcil traslladar els oients a una època i lloc determinats. “Un canto gregoriano nos remontará a la Edad Media; un madrigal, a la época del Renacimiento; un delicado minueto a la corte francesa del siglo XVIII y los valeses de Strauss, a la Viena romántica de otros tiempos”.²¹⁸ Com es veu, es tracta d'una música que fixa l'escenari. Martín insisteix a no abusar-ne i intentar evitar-ne l'ús tòpic.

2. **Música ambiental.** Martín anomena música ambiental a los *fondos musicales* que pertanyen a l'escenari de l'acció, com per exemple la música d'un cabaret, d'un *tío-vivo* o d'una desfilada militar que formen part de

²¹⁶ GUTIÉRREZ, M; PERONA, J. (2002), p. 46.

²¹⁷ GUTIÉRREZ, M; PERONA, J. (2002), p. 46.

²¹⁸ MARTÍN, I. *El guión radiofónico*. Barcelona: Freixa Editor, 1957, p. 36.

l'escena representada. Segons Martín, “el fondo musical ambiental es más apropiado para las escenas cortas”.²¹⁹

3. **Música descriptiva de l'estat d'ànim.** És la música que suggereix el caràcter i la disposició d'ànim dels personatges que intervenen a l'escena. Per Martín, “contribuye a preparar emocionalmente al que escucha para que *vea* también con anticipación una escena que va a empezar”.²²⁰

4. **Música emocional.** Molt semblant a l'anterior, “la única diferencia – indica Martín- estriba en que la disposición de ánimo describe el de los personajes, y la emocional trata de prender al oyente para que *viva* con ellos la acción”.²²¹ Per l'autor és la música més expressiva i la que més tensió produeix en l'oient.

5. **Música com a resolució.** És la música que marca el final de les escenes i a la qual també se sol anomenar “teló”. És breu, amb pocs compassos i sol estar d'acord amb l'ambient general de l'escena.

6. **Música com a transició.** També anomenada *cortina musical*, la música com a transició és aquella que, igual que un fos en cinema, permet un canvi d'escena. Per Martín, en ocasions pot substituir el narrador.

7. **Leit-motiv o tema musical.** És un tema musical que apareix en diverses ocasions al llarg de l'obra i que constitueix un segell, una sintonia. Segons l'autor, tenia molta més aplicació en els serials, “puesto que la continuación de un argumento detenido en cada emisión y su reiterado empleo en los sucesivos capítulos, se presta a popularizarlos más, consiguiendo en pocas jornadas que los oyentes puedan recordarlos”.²²²

8. **La il·lustració musical.** És la tècnica per la qual s'inclouen fragments musicals precisament a l'hora de parlar de músics. En aquest cas, “la música puede incluso tener más importancia que la narración o el diálogo”.²²³

9. **Música argumental.** És aquella música capaç d'inspirar i constituir el nucli d'una obra radiofònica. Per aquest motiu és la música la que determina en certa manera l'argument narratiu.

Classificació de les funcions de la música radiofònica segons Mario Kaplún

Similar a la d'Armand Balsebre, la classificació de les funcions de la música en l'obra *Producción de programas de radio. El guion. La realización*²²⁴ de

²¹⁹ MARTÍN, I. (1957), p. 38.

²²⁰ MARTÍN, I. (1957), p. 39.

²²¹ MARTÍN, I. (1957), p. 39.

²²² MARTÍN, I. (1957), p. 42.

²²³ MARTÍN, I. (1957), p. 42.

²²⁴ KAPLÚN, M. *Producción de programas de radio. El guion. La realización*, 1978.

Mario Kaplún està destinada sobretot a l'ús de la música en programes de ficció. En aquest sentit, Kaplún distingeix cinc funcions:

1. La **funció gramatical** és aquella en què un fragment musical s'utilitza com a signe de puntuació. “De este modo –afirma Kaplún- al tiempo que damos un pequeño descanso o respiro al oyente, le advertimos que “vamos a dar la vuelta a la página”²²⁵. Segons indica, és aquella música que serveix per separar escenes en els radiodrames.
2. La **funció expressiva** de la música és aquella que “comenta lo escuchado, contribuye a crear un clima emocional”.²²⁶ Alhora, també serveix en ocasions per subratllar el caràcter d'algun dels personatges.
3. La **funció descriptiva** denota un paisatge, un espai, exerceix de decorat. És per Kaplún aquell tema típic d'un país que s'utilitzarà per situar l'audiència en un determinat espai geogràfic, o bé en una època passada. L'autor posa com a exemple la composició *La mer* de Debussy per connotar una escena a la vora del mar.
4. La **funció reflexiva** permet a l'oient un breu espai de temps per pensar el que acaba d'escoltar.
5. La **funció ambiental** correspon, per últim, a la música que sorgeix de l'escena mateixa. Per exemple, si l'acció té lloc en una sala de concerts, se sentirà els violins assajar. Per tant, es tracta de música estrictament diegètica.

Classificació de les funcions de la música radiofònica segons Mariano Cebrián Herreros

En la seva obra *Información radiofónica*, Mariano Cebrián Herreros dedica un epígraf destacat als elements que formen part del llenguatge radiofònic, entre ells la música a la qual assigna tres grans usos.

L'**ús programàtic** és aquell en què “la radio informa de la música prerregistrada en discos u organizada de forma ajena al medio como conciertos”²²⁷. Com hem vist en els autors precedents, es tracta de la música que no es refereix a res més fora d'ella mateixa. S'anomena programàtica seguint la definició de Moragas, que la contraposava a música auxiliar, és a dir, a aquella que es referia a algun significat fora d'ella mateixa.

L'**ús funcional** de la música és aquell que sotmet la composició al context i al sentit general del programa radiofònic en què s'inscriu. És aquella que també podem anomenar música auxiliar. Per això, Cebrián Herreros diu que

²²⁵ KAPLÚN, M. (1978), p. 163.

²²⁶ KAPLÚN, M. (1978), p. 164

²²⁷ CEBRIÁN HERREROS, M. *Información radiofónica. Mediación técnica, tratamiento y programación*. Madrid: Síntesis, 1995, p. 301.

en aquest cas, “la música pierde su autonomía significativa y adquiere una dimensión radiofónica dentro de nuevos contextos”²²⁸.

L’ús **assimilatiu** és aquell en el qual la música “es creada por la técnica radiofónica y destinada inicialmente para la radio, aunque con posterioridad pueda tener otras funciones”²²⁹. En aquest grup, Cebrián Herreros assenyala com a molt important la música electroacústica iniciada a finals dels 40 i que ha tingut dues línies d’evolució principal: la música racionalitzada i la música instintiva.

2.1.1.1 Proposta de classificació de funcions de la música a la ràdio

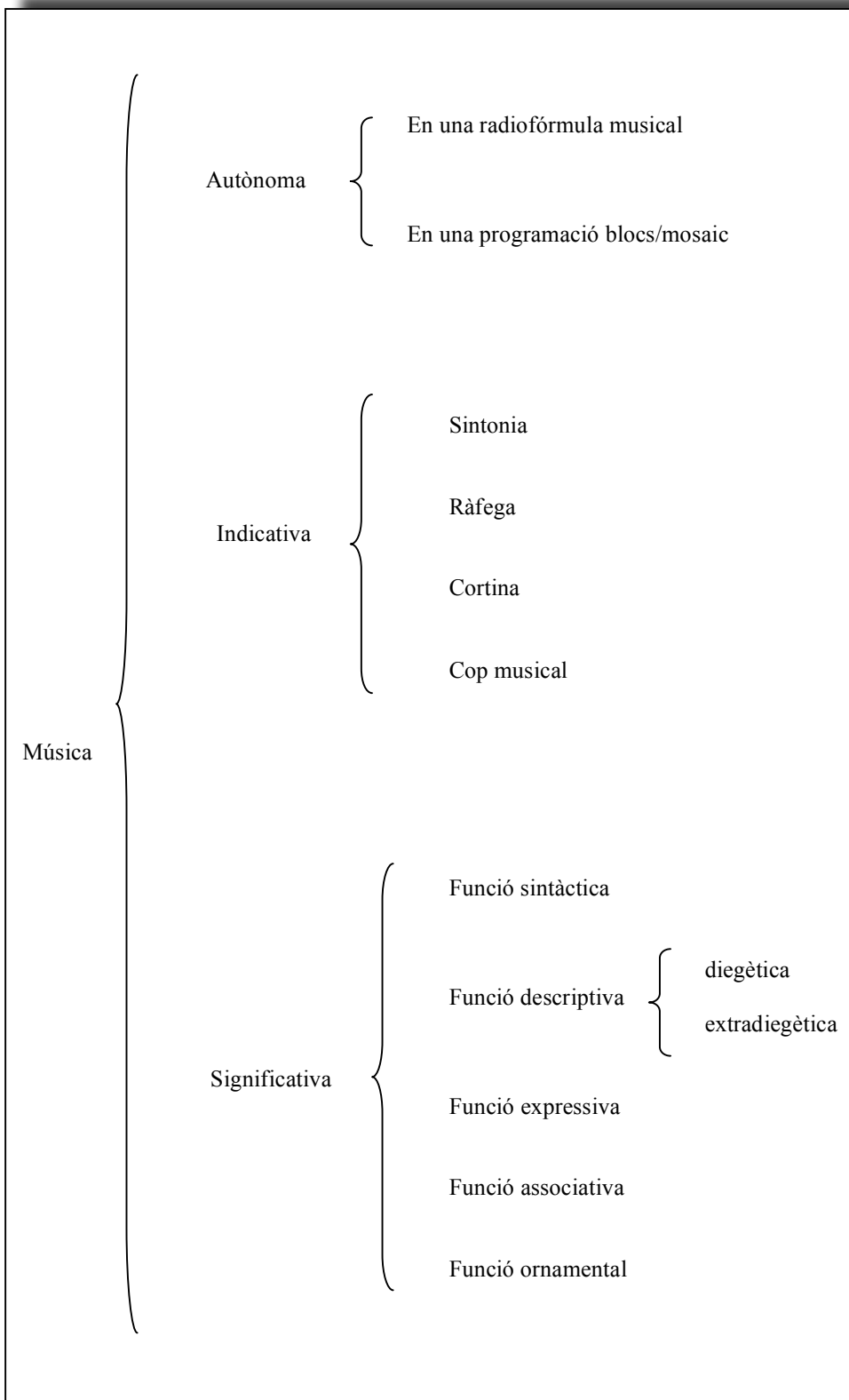
El criteri triat per classificar les diverses funcions de la música ha estat l’ús que se’n fa en les diverses programacions radiofòniques, sempre prenent en consideració que aquests usos vénen determinats pel context del discurs en el qual s’inscriu el fragment musical. Per elaborar aquesta proposta s’han tingut en compte les necessitats que imposava l’estudi empíric, les classificacions d’altres estudiosos que s’han sintetitzat en les pàgines precedents i les entrevistes a diversos professionals de la informació radiofònica, que es poden trobar aplegades a l’annex.

Prenent com a punt de referència la utilització de la música que es fa en les emissores de ràdio, establim que existeixen tres grans tipus de música: En primer lloc, tenim aquella música que es concep i s’utilitza com un **element sonor autònom**, és a dir, la música programàtica, aquella que es publica a si mateixa en espais o radiofórmules musicals. En segon lloc, considerem un altre tipus, la música com a **element sonor indicatiu**. Es tracta d’aquell tipus de música que serveix per separar continguts dins un espai radiofònic i al mateix temps s’utilitza per indentificar. Finalment assenyallem un tercer tipus d’ús de la música, la música com a **element sonor significatiu**. És aquella que aporta un contingut substancial al discurs, ja es tracti d’un discurs informatiu, de ficció, d’entreteniment o d’humor.

Partint d’aquesta primera divisió tripartita, que es veu completada amb més subclassificacions que explicarem a continuació, elaborem la nostra proposta de classificació de la qual n’oferim l’esquema següent:

²²⁸ CEBRIÁN HERREROS, (1995), p. 301.

²²⁹ CEBRIÁN HERREROS, (1995), p. 301.



2.1.1.1.1. La música radiofònica com a element sonor autònom

És aquell tema o fragment musical que té valor per ell mateix, que es representa i es publicita a si mateix. Aquest és el cas de la música en les emissores de radiofórmula musical o en els programes especialitzats en música. Aquest tipus d'ús, de funció de la música, s'ha anomenat també música programàtica. La música com a element sonor autònom es pot incloure en dues modalitats de programació: la radiofórmula musical o en programes d'una estructura de mosaic o de blocs.

La música autònoma en la radiofórmula musical

En menys grau que en l'espectre radiofònic dels Estats Units, les radiofórmules musicals europees aconsegueixen una gran fragmentació de públic. Josep Maria Martí²³⁰ recollia onze grans formats de radiofórmula musical nord-americana de l'any 1999, cadascun dels quals aglutinava al seu voltant un públic molt concret. Aquests onze formats, que fins i tot encara es poden subdividir en diversos subformats, són els següents: Adult Contemporary (AC), Contemporary Hit Radio (CHR), Oldies/Classic Rock, Country, Urban, Spanish language, Rock, Alternative, Nostalgia, NAC/Smooth Jazz i Classical.

Ja hem dit que la gran fragmentació de públics a les radiofórmules musicals americanes no té el seu equivalent a Europa, on existeixen menys tipologies. Concretament a Catalunya s'han consolidat tres grans tipus de format de radiofórmula: revival, música clàssica i pop/rock actual. Així ho assegura el professor de La Salle Jaume Baró.²³¹

A part de l'especialització, l'essència de la radiofórmula resideix en l'estructura amb la qual es van emetent els continguts, en aquest cas, els temes musicals. L'estructura pròpia de la radiofórmula és el *Hot Clock*, que consisteix a concebre cada hora de la programació de la mateixa manera, com si fos un rellotge. A diferència de la programació generalista que en la majoria d'ocasions entén la programació com una graella amb programes que comencen i s'acaben, l'estructura

²³⁰ MARTÍ, J. M. *De la idea a l'antena. Tècniques de programació radiofònica*. Barcelona: Pòrtic, 2000.

²³¹ BARÓ, J. "La ràdio musical a Catalunya: Un sector vital en un mercat competitiu". 2on Congrés de la ràdio a Catalunya. <http://kane.uab.es/congresdelaradio/pdf/musical.pdf>

de la radiofórmula marca un *sense fi* en la programació. Josep Maria Martí, especialista en la programació a la ràdio defineix l'estructura de la radiofórmula de la manera següent: “Una seqüència és la successió de continguts sonors que constitueixen una unitat de programació; és com l'escaleta d'un programa convencional, que en aquest cas té el valor afegit que s'anirà repetint al llarg de moltes hores, cada dia de la setmana i durant tot l'any”,²³².

En la radiofórmula la programació és homogènia i, per tant, l'audiència associa l'emissora a un tipus de música molt determinat. Cadena Dial només programa música en castellà, M-80, els temes anomenats *oldies*, 40 Principales, èxits actuals, Catalunya música, música clàssica. La manera d'adreçar-se a l'audiència que té presentador d'aquestes peces musicals, l'anomenat *disk-jokey*, està en consonància amb l'estil del tipus de música triat i, per tant, també amb el segment de públic que escolta l'emissora.

La música autònoma en la programació per blocs o mosaic

La música no tan sols apareix com a element autònom en les radiofórmules sinó que també es pot incloure en l'anomenada programació per blocs o mosaic, la qual està estructurada en forma de graella i no de rellotge. Aquest sol ser el model programàtic que trien les emissores generalistes que s'adrecen a un públic ampli. Ara bé, algunes ràdios especialitzades en música també recorren a aquest model, com per exemple Radio 3.

En aquest tipus de programació de blocs o mosaic, la música com a element sonor autònom apareix en alguns programes o seccions especialitzades. Aquest és el cas d'*Estació Central* de Catalunya Cultura o de l'espai *La música* de Catalunya Informació. També apareix la música com a element autònom quan s'inclouen **transmissions de concerts en directe**, com per exemple en motiu d'un festival de jazz. També hi tenen cabuda els **programes musicals monogràfics**, com molts dels que s'emeten a Radio 3, per exemple, *Cuando los elefantes sueñan con la música*. Així mateix s'hi inclouen els **programes musicals no especialitzats**, com el polèmic

²³² MARTÍ, J. M. *De la idea a l'antena. Tècniques de programació radiofònica*. Barcelona: Pòrtic, 2000, p. 70.

espai *Intronit* de Pere Espinosa que va retirar-se de la programació de Catalunya Ràdio dels dissabtes a la nit la temporada del 2003-04.

2.1.1.1.2 La música com a element sonor indicatiu

És també una música molt habitual en qualsevol tipus de programació radiofònica. Compleix dues funcions bàsiques: serveix tant per identificar l'emissora, el programa o la secció, com per separar i ordenar els continguts d'un fragment de la programació. Generalment hi ha diverses versions de la música indicativa en forma de sintonia, ràfega, cop i cortina i les emissores intenten que hi hagi una mínima coherència entre les diverses músiques indicatives dels seus programes, ja que a banda d'identificar l'espai que està sonant, també ha de contribuir a recalcar el segell general de l'emissora. Perquè aquest tipus de música pugui ser efectiu, ha de sonar en cada emissió radiofònica, ja que és un dels principals elements de reconeixement pels quals l'oient identifica ràpidament l'emissora i el programa que està buscant.

Més que no pas la televisió, les emissores radiofòniques solen mantenir durant anys les seves músiques indicatives. Bona part de les sintonies dels informatius de Catalunya Ràdio estan sonant des dels inicis de l'emissora, la sintonia identificativa de la Cadena SER continua sent després de molts anys un fragment de la *Sinfonia Azul* de la *Música Callada* de Frederic Mompou i les músiques indicatives de Catalunya Informació es van canviar al febrer del 2001, després de 10 anys d'estar ininterrompudament en antena. Les emissores radiofòniques tenen una cura especial d'aquestes músiques, ja que reflecteixen a través de la seva estètica la seva personalitat general. Una mostra d'aquesta preocupació són les actuals sintonies i ràfegues de Catalunya Informació, encarregades a Joan Puerto. La responsable de Catalunya Informació fins a inicis del 2004, Rosa Oliva explica que amb elles es busca conferir una coherència estètica a tota la programació i al mateix temps diferenciar les diverses parts del format *all-news*. Segons Oliva les sintonies i ràfegues permeten marcar les dues parts de cada bloc informatiu de mitja hora: "La primera part és molt informativa, per tant, li demanàvem (a Joan Puerto) unes músiques que reflectissin una emissora dinàmica, una emissora activa, és a dir, una emissora que està allà on està la notícia, una emissora que no es perd res, que

escoltant allò tu ho saps tot. Que transmetés seguretat”²³³. En canvi, la música indicativa de la segona part del bloc informatiu ha d’adequar-se més a una informació més relaxada. Es tracta de la part del bloc on sonen els reportatges i la informació esportiva.

Armand Balsebre anomena a aquest tipus de música “música semántica”, ja que segons diu, ha assumit un paper semblant al de la paraula²³⁴. Igualment, per a Andrew Crisell, aquest tipus de música s’assembla a la veu de continuïtat que va anunciant espais i seccions. Cal considerar, però, que la funció de la música indicativa va molt més enllà de substituir la paraula. Si bé és cert que compleix un paper auxiliar en el discurs radiofònic, és la música amb la qual l’oient associa el programa o l’emissora i gràcies a ella pot comprendre l’estructura dels seus continguts. Si poguéssim establir similituds amb la premsa, diríem que la música indicativa exerceix una funció semblant als elements del disseny dels diaris i d’altres publicacions. Per tant, no és forassenyat parlar de “disseny sonor” d’un programa quan s’estan decidint les seves músiques indicatives.

Generalment, la música indicativa sol ser instrumental, però en algunes ocasions s’inclou un petit text cantat en el qual es pronuncia el nom del programa o de l’emissora. Llavors cal que ens referim a un *jingle* promocional. Si s’escolta la programació de Ràdio Barcelona, caldrà adonar-se que almenys un cop cada hora sona un jingle promocional de l’emissora. Així mateix, el programa estrella de matí de la Cadena SER, “Hoy por hoy”, també compta amb un jingle autopromocional.

El jingle és un tipus particular de música indicativa que combina la música amb la paraula i que a través d’una cançó identifica l’emissora. Juntament amb la resta d’elements indicatius compleix la funció de dotar l’emissora d’una imatge –o més ben dit, so- de marca. Segons explica Bruce Sieger, els jingles es van començar a utilitzar per primer cop als Estats Units a la dècada dels 50: “Oddly enough, although commercial jingles were common place during the 30’s and 40’s, it wasn’t until the early 50’s that radio stations realised that the jingle that helped sell a client’s product could also promote the station”.²³⁵ Segons Siegel, l’introduïdor dels jingles per anunciar l’emissora va ser Gordon McLendon, el qui més endavant fundaria la primera

²³³ Entrevista a Rosa Oliva. Annex IV, p. 37.

²³⁴ BALSEBRE, A. (1994), pàg. 99.

²³⁵ SIEGEL, B. *Creative Radio Production*. Londres: Focal Press, 1992, p. 245.

estació *all-news*. Al 1954, McIendon treballava en una emissora de Dallas anomenada FLIF. Quan locutava tenia sempre darrera seu un lloro a qui havia ensenyat a repetir cantant les lletres del nom de l'emissora. Més tard, el mateix McIendon va encarregar a Tom Merryman la composició d'un jingle per promocionar l'emissora.

Per referir-se als diversos tipus de música indicativa, teòrics i professionals del mitjà utilitzen diverses denominacions. Amb una voluntat aclaridora i amb l'objectiu de facilitar la nostra anàlisi hem seleccionat les classificacions més habituals.

Per **sintonia** cal entendre aquella música que identifica un programa –o emissora- i que sol aparèixer a l'inici i al final de l'espai. Per tant, marca el començament i el final, però a més identifica el programa, de manera que l'oient associa la peça musical al programa, al seu contingut i fins i tot al seu locutor. Pot estar composta expressament per al programa, com en el cas de la sintonia del programa *Hoy por hoy* de la Cadena SER, o pot ser un tema musical que no s'ha creat expressament per exercir de sintonia. Aquest és el cas de la música que identificava el programa dels anys 90 de Catalunya Ràdio, *Pasta gansa*.

Habitualment el to i el ritme de la sintonia està d'acord amb el del programa, ja que la sintonia contribueix a crear en l'oient unes expectatives de ritme, de to i de contingut. Per exemple, la peça *Good night* dels Beatles, que s'utilitza com a sintonia del programa de Catalunya Ràdio *La nit dels ignorants*, contribueix a crear un to tranquil, nocturn i intimista.

La **cortina** i la **ràfega** són fragments musicals molt més breus que la sintonia. Al contrari del que succeeix amb la sintonia, habitualment els locutors dels programes radiofònics no solen parlar sobre les cortines i les ràfegues. Totes dues serveixen per separar continguts dins un mateix programa o dins una radiofórmula. Per norma general, solen ser un conjunt de frases musicals extretes de la mateixa sintonia. Es fa la distinció entre cortina i ràfega perquè es considera que aquesta última sol ser més breu i habitualment no supera els cinc segons de durada.

No solen utilitzar-se dins un discurs narratiu, sinó més aviat, per separar discursos narratius diferents. És a dir, una ràfega o cortina mai s'utilitza a l'interior d'una notícia o reportatge, sinó per separar notícies diferents o reportatges diferents.

Un altre tipus de música indicativa és el **cop musical**, un fragment musical molt breu, entre dos i tres segons de durada generalment, que serveix, per exemple,

per separar notícies d'una mateixa secció o bé també per tancar una sintonia, tal com succeeix en el bloc de titulars de Catalunya Informació.

2.1.1.1.3 Música com a element sonor significatiu

Si la música indicativa actua sovint com a límit entre discursos, anomenarem música significativa aquella que s'inclou en la narració, ja sigui aquesta narració una notícia, un reportatge o un dramàtic. Es tracta, doncs, d'aquell fragment musical que està integrat en un discurs i li aporta significació.

Funció sintàctico-gramatical. És aquella música que actua com a signes de puntuació dins una narració, ja sigui de ficció o basada en la realitat. La seva funció és la de separar escenes, moments. Per tant, la música amb funció sintàctico-gramatical indica pauses en l'acció, transicions i canvis de seqüència de la mateixa manera que en una representació teatral hi ha una caiguda de teló. Segons els professors de ràdio, Martin Schingler i Cindy Wieringa, aquesta mateixa funció també pot assumir-la un so o un silenci. Però tal com indiquen, la música permet una transició més suau entre escena i escena:

“Incidental music is used by radio producers in much the same way as noise and silence. Like silence it can act as a boundary demarcation, only here it effectes a smooth transition from one scene to another rather than marking the break between the scenes (as silence does)”²³⁶.

És important no confondre aquest tipus de música amb la música indicativa, és a dir, amb les sintonies i les ràfegues, perquè si bé també exerceixen una funció de separació ho fan d'una manera diferent. Mentre que aquí parlem d'unes pauses i separacions que fan referència a l'interior d'una narració, les sintonies i ràfegues serveixen per separar narracions.

²³⁶ SHINGLER, M; WIERINGA, C. (1998), p. 64.

Funció descriptiva: Es tracta d'aquella música que intenta reproduir o recrear un ambient tal com el trobaríem en la realitat referencial. Pot ser:

Música diegètica, és a dir, que pertany a la mateixa història. Per exemple, la música en una història de músics al carrer. És música descriptiva perquè reproduïx o recrea la realitat referencial i diegètica perquè pertany a la mateixa història. En aquest sentit, Shingler i Wieringa diuen que es pot utilitzar la música per representar la presència de músics a escena: “For instance, a café orchestra, a busker on a city street or even a radio tuned in to a well known music station”²³⁷. En tots aquests casos es tracta de música que senten els protagonistes de la història, ja sigui una història de la realitat o una ficció.

La falca publicitària de la beguda refrescant Pepsi de l'any 1999 ofereix un bon exemple per entendre aquest ús de la música descriptiva diegètica. La música, juntament amb el so de gent, ens situa a l'interior d'una discoteca on hi ha moltes persones. Sentim que algú crida el cambrer per poder fer sentir la seva veu per sobre la música i li demana una Pepsi. Tot i els crits, el cambrer no entén res; de fet, li sembla que li està dient sexi. La falca es clou amb una breu locució de l'eslògan que diu: “Donde haya buena música, encontrarás Pepsi. Otra cosa es que te oigan”²³⁸ Està clar que en aquest cas es tracta de música diegètica, de música que pertany a la història i que és sentida pels personatges de la narració fins al punt, que determina les seves accions.

Música extradiegètica. És aquell tipus de música que serveix per ubicar la història en el temps, l'època i en l'espai geogràfic, però és una música que només sent l'espectador, no els personatges. Per tant, no és una música que pertanyi a la història, a la diègesi. Per exemple, es pot fer servir una música medieval per explicar una història del segle XIII o música de bossanova per indicar que estem al Brasil.

Un exemple real d'aquest tipus de música extradiegètica és el que trobem en una falca de publicitat de l'any 2000 en la qual s'anunciava el web d'Internet Yupi.com.²³⁹ En ella, es representava una història d'un home que anava al cel i parlava amb Sant Pere. De fons es sentia una peça de cant gregorià. En aquest cas podem dir que es tracta de música extradiegètica ja que en cap cas està representant

²³⁷ SHINGLER, M; WIERINGA, C. (1998), p. 64.

²³⁸ Falca radiofònica de Pepsi de l'any 1999.

²³⁹ Falca radiofònica de Yupi.com de l'any 2000.

una cor de frares cantant darrere de Sant Pere, sinó que és una música que s'utilitza perquè l'oient sàpiga que som al cel.

Aquesta distinció entre la música diegètica i extradiegètica pot semblar, en un primer moment, només adequada per al terreny de la ficció, però no és així. En les narracions referides a la realitat, en els informatius també trobem música diegètica i extradiegètica per representar un espai. Un exemple de música diegètica en un informatiu és l'ús d'uns cants de sacerdots pakistanesos en l'inici d'una crònica enviada per Toni Arbonès a Catalunya Ràdio a finals de novembre del 2001 durant la guerra d'Estats Units contra el règim taliban a l'Afganistan. En aquest ús de la música cal considerar que efectivament la música és descriptiva perquè ofereix informació de l'espai i l'ambient d'on estan succeint els fets, però a més, es tracta de música diegètica perquè és pròpia de la història mateixa, el periodista no l'ha afegit, ja que és música extreta directament de la realitat.

Contràriament a aquest exemple, en algunes ocasions els periodistes radiofònics afegeixen música extradiegètica a les històries que narren per la ràdio. Un cas de música extradiegètica en un reportatge el trobem en el que es va emetre a l'espai Hora 14 de la Cadena Ser el 14 de febrer del 2004 en motiu de Sant Valentí. En el reportatge s'explicava la història d'una parella que s'havien casat feia just aquell dia cinquanta anys. En aquella ocasió s'afegia música romàntica a les paraules de la periodista i dels dos protagonistes. Es tractava de música externa a la història, afegida posteriorment i, per tant, cal considerar-la com a música extradiegètica.

Funció expressiva: Serveix per expressar una situació emocional d'algun dels personatges de la història, o bé per indicar el to emocional de la situació narrada en general. En principi, és una música que els personatges de l'acció no escolten; per tant, és també extradiegètica. Tal com diu Crisell, sí que l'escolten els oients per als quals representa una pista del caràcter o els pensament dels personatges.²⁴⁰

Un exemple de la funció expressiva de la música el trobem al dramàtic radiofònic *1714* que Catalunya Ràdio va emetre diàriament l'any 2003 i que estava basat en una obra literària amb el mateix títol escrita per Alfred Bosch. En els diversos capítols del dramàtic, quan el protagonista, John Sinclair, tenia diàlegs amb una dona, ja fos la seva esposa o la seva mare, i es creava un clima d'intimitat, la

²⁴⁰ CRISELL, A. (1994), p. 55.

realitzadora del dramàtic, Dolors Martínez, introduïa una música que representava l'estat d'ànim general de l'escena.

Sobretot des de l'època romàntica, a l'inici del segle XIX i després amb el jazz a començaments del segle XX, la música ha desenvolupat, segons Arnheim²⁴¹, la seva gran capacitat expressiva. A la ràdio, aquesta important càrrega emotiva permet suggerir estats d'ànim. Com hem vist, aquest estat d'ànim es pot referir a la situació general, però també pot suscitar el sentiment d'un personatge, fins i tot la seva caracterització.

Es tracta, doncs, d'un tipus de música que serveix per representar un caràcter, un personatge. En alguns drames radiofònics s'utilitza un tema musical sempre que entra en escena un personatge. Així ho afirmen Schingler i Wieringa que posen els següents exemples: "For instance, the lugubrious tones of a double bass might be used for morbid, overweight and rather pompous character, whereas a lilting tune played on a fiddle might be used for a springtly and unpretentious character"²⁴².

Funció associativa: S'utilitza la funció associativa de la música quan es relaciona la lletra o el significat de la peça musical amb una situació o història de la qual s'està parlant. Era un ús de la música molt recurrent en el sumari del programa *L'hora del pati*, d'Albert Om, emès per RAC-1, en el qual, per exemple, quan es refereria a un tema econòmic se sent la música de Cabaret titulada *Money, money*. Aquest és el mateix ús que es feia al programa *La República* de COM Ràdio quan Joan Barril havia de parlar del tancament d'una empresa o de l'acomiadament massiu de treballadors i se sentia en segon pla la música de la banda sonora de la pel·lícula *Los lunes al sol*, que fa referència precisament als problemes laborals.

Funció ornamental. És aquell tipus de música que s'utilitza amb un valor accessori. És aquella música que no resulta imprescindible per comprendre l'acció o el tema del qual s'està parlant i no aporta res, llevat del seu ritme i la seva melodia.

²⁴¹ ARNHEIM, R. (1980), p. 31-32.

²⁴² SHINGLER, M; WIERINGA, C. (1998), p. 66.

2.2 La paraula radiofònica

Nada me molesta más que oír decir de alguien que habla como un libro. Prefiero los libros que hablan como hombres. Y lo que es menester es que la gente aprenda a leer con los oídos, no con los ojos. La palabra es lo vivo. La palabra es en el principio. En el principio fue el verbo y, a caso en el fin será el verbo también.

Miguel de Unamuno

La paraula és l'element principal del llenguatge radiofònic, és la que omple llargues hores de programació i, sens dubte, és la que més apropa l'oient a la presència humana. Tot i aquesta evidència, hi ha obres radiofòniques construïdes sense que hi aparegui cap paraula. Així succeeix a *Pasos*, obra realitzada per Antonio Calderón i emesa per Radio Madrid entre l'any 1944 i el 1947, segons testimonia l'actriu del quadre d'actors d'aquesta emissora, Juana Ginzo.²⁴³ Entre aquests dos anys Calderón va realitzar dues versions de *Pasos*. En la primera s'explicava, gràcies només als efectes sonors, la història d'un home que camina neguitosament per un carrer i és atropellat per un cotxe. En la segona versió l'argument s'eixampla i es reproduïx el cas d'un psicòpata mut que per error és posat en llibertat en el sanatori mental. En aquest cas, sonaven algunes paraules dels metges i d'alguns personatges secundaris, però és important destacar que l'obra es construïa sense la veu del protagonista i sense narrador, i per tant, en ella els efectes sonors eren imprescindibles.

Amb la mateixa ambició d'explorar l'absència de discurs verbal a la ràdio, l'any 1978 la BBC va portar a l'antena una obra d'Andrew Sacks titulada *The Revenge*. Aquí també, gràcies a l'ús dels efectes sonors, s'aconseguia explicar una història en la qual una persona fugia, robava una moto, arribava a una casa en una zona rural, hi entrava i matava algú ofegant-lo a la banyera. Tot sense pronunciar una sola paraula.

Els experiments de Calderón i Sacks demostren que és possible construir un producte radiofònic coherent sense utilitzar el discurs verbal. Ara bé, també ens permeten copsar les limitacions d'una ràdio sense paraules. Si bé veiem que és

²⁴³ GINZO, J; RODRÍGUEZ OLIVARES, L. *Mis días de radio. La España de los 50 a través de las ondas*. Madrid: Temas de Hoy, 2004, p. 99-109.

possible narrar uns fets només a través d'uns sons inarticulats, sabem que de cap manera es pot emetre un judici, una argumentació sense fer ús del llenguatge verbal. Això és així perquè, a diferència d'altres formes de comunicació, les paraules permeten expressar conceptes, abstraccions, pensaments i idees que són impensables a través de la música, els sons i el silenci. Perquè hi hagi un judici, una opinió és necessari el llenguatge verbal.

L'absència de paraula, per tant, està limitada a la narració de fets, a la representació d'accions i seria gairebé impensable elaborar una argumentació sense el discurs verbal. Però fins i tot en la narració l'ús de la paraula és imprescindible per assolir alguns objectius. Per veure-ho, prenguem de nou l'exemple de l'obra *The Revenge*, en la qual l'oient és capaç de seguir totes les accions del personatge a través dels sons. Ara bé, aquests sons no poden transmetre els motius d'aquests actes. No poden explicar per quina raó el fugitiu assassina, no poden transmetre el mòbil del crim. Tal com assenyalen Shingler i Wieringa, el so privat de la paraula pot explicar el com, l'on i el què, però no indica mai el perquè: "That whilst sound effects and acoustics can successfully convey something of the what, the where and the how, they are incapable of dealing with the why"²⁴⁴. És per això que, segons aquests dos autors, és necessari l'embolcall de la paraula parlada a l'hora de donar sentit i forma a la música, als efectes sonors i al silenci.

De la mateixa manera que cal estar en contra d'una visió *vococentrista*, d'una visió que identifiqui discurs verbal amb llenguatge radiofònic, és important no perdre de vista que la parla és un dels puntals de l'expressió a la ràdio i que, com conclou Balsebre, "es indispensable en el conjunto del lenguaje radiofónico"²⁴⁵.

Per entendre plenament la paraula a la ràdio és necessari adonar-se que es tracta d'un element amb dues dimensions igual que havíem vist en la música. Per una banda, la paraula pertany al codi arbitrari del llenguatge verbal en el qual el significat i el seu referent no presenten cap semblança. Aquesta és la dimensió digital de la paraula, dimensió que es privilegia sobretot en l'escriptura i que ha estat analitzada pels teòrics des d'un punt de vista lingüístic. Per una altra banda, la paraula també té una dimensió analògica que ve determinada per la seva sonoritat. L'entonació, la modulació, la intensitat, el ritme i el timbre amb el qual es pronuncien unes paraules no tenen una relació arbitrària amb el referent del qual es parla, tenen

²⁴⁴ SHINGLER, M. WIERINGA, C. (1998), p. 53.

²⁴⁵ BALSEBRE, A. (1994), p. 33.

una relació de semblança, d'analogia. Tot i que un text escrit pot conservar algunes de les característiques analògiques de la paraula, com per exemple el ritme, és sobretot en el discurs oral on es privilegia la dimensió analògica de la paraula.

2.2.1 L'Oralitat

A inicis de la dècada dels 60 va sorgir un interès enorme per l'oralitat entre investigadors de les més diverses disciplines. Concretament, entre 1962 i 1963 es van publicar, quasi al mateix temps i en diverses parts del món, diversos llibres que reclamaven i oferien un anàlisi de la paraula parlada. Els més destacats són *Orality and literacy* de Walter Ong, *La Galaxia Gutemberg* de Marshall Macluhan, *El pensamiento salvaje* de Claude Levi-Strauss i *Prefacio a Platón* d'Erik A. Havelock. Aquest allau d'obres posava de manifest una nova sensibilitat i un nou punt de vista a l'hora d'estudiar el llenguatge humà. Fins aquell moment, l'anàlisi del llenguatge havia estat fortament determinat per la publicació l'any 1916 del *Curs de lingüística general* de Ferdinand de Saussure que s'interessava molt més per la dimensió digital de les paraules que no pas per l'analògica. Com que les característiques de ritme, entonació o intensitat són molt difícils de sistematitzar des de l'enfocament de la ciència positivista de Saussure, el *Curs de lingüística general* va centrar-se en la llengua no en la parla.

La nova sensibilitat dels anys 60 que reclamava l'oralitat des de diversos camps coincidia amb la constatació que la ràdio havia retornat a la paraula la força de la seva oralitat. No és estrany, doncs, que Erik A. Havelock concedís un paper determinant a la popularització de la ràdio en el ressorgiment de l'interès per l'oralitat a mitjans del segle XX.

Des d'èpoques remotes, la veu i la paraula humana havien estat cenyides a l'aquí i l'ara i a l'auditori físic, només el llenguatge escrit havia trencat les barreres d'espai i temps que lligaven els discursos al seu context d'enunciació. La ràdio implicava per primer cop l'aparició de la teleoralitat, és a dir, la possibilitat que la paraula parlada viatgés en el temps i en l'espai. És a partir de la dècada dels 20 que la parla deixa d'estar circumscrita a l'"aquí" i l'"ara" de la comunicació cara a cara. Sobretot durant la Segona Guerra Mundial, amb els discursos radiofònics d'Adolf Hitler, Wiston Churchill, Franklin Roosevelt i Thomas Mann es va posar de manifest el

poder persuasiu de la paraula parlada i la seva capacitat de suscitar encara molta més atenció popular que els textos escrits.

Esperonats doncs pel redescobriment de l'oralitat al segle XX, els investigadors citats més amunt van concedir una importància especial a la parla per davant de l'escriptura. Així, Walter Ong insistirà que “la expresión oral es capaz de existir, y casi siempre ha existido, sin ninguna escritura en absoluto; empero, nunca ha habido escritura sin oralidad”.²⁴⁶ Atenent a aquesta importància que alguns estudiosos dels 60 atorguen a la paraula parlada, es poden enumerar unes característiques de l'oralitat gràcies a l'obra d'Erik A. Havelock, el qual va investigar l'oralitat de l'antiga Grècia.

Identificació. L'oralitat propicia, molt més que l'escriptura, la identificació amb les paraules pronunciades per un subjecte. Segons Havelock, un text escrit és percebut pel lector com un objecte; una peça independent del seu autor; en canvi, la paraula oral es confon amb qui la pronuncia. Així doncs, per una banda, l'oralitat potencia la identificació entre emissor i discurs i, per una altra, també afavoreix la identificació del públic amb el discurs i amb qui l'enuncia. Això és així perquè, si bé les cultures basades en la lletra escrita promouen l'anàlisi, les cultures basades en l'oralitat promouen la identificació emocional. Les característiques analògiques de la paraula parlada, és a dir, el ritme, la intensitat, l'entonació, la modulació, etc., confereixen un sentit molt més dramatitzat que no pas l'escriptura. Per tant, l'oralitat comporta una propulsió de la vivència, de la càrrega emocional i un fre a l'anàlisi.

Narració. Erik A. Havelock analitza les composicions gregues anteriors a Plató, és a dir, anteriors a l'extensió social de l'escriptura a la Grècia Antiga. Analitzant-les s'adona que el contingut dels poemes grecs que havien nascut en l'oralitat i després s'havien transcrit es caracteritzaven perquè en tots ells s'hi explicaven fets. Es tractava de fets humans protagonitzats per herois, per homes polítics. Eren fets lligats a la successió, al pas del temps, al devenir, a la pluralitat de contextos. Havelock argumenta convincentment que no serà fins a l'aparició de l'escriptura, que no naixerà el llenguatge científic, conceptual, és a dir, la prosa d'idees. D'acord amb aquest investigació de la Grècia Antiga, el contingut propi i

²⁴⁶ ONG, W. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 18.

primigèni de l'oralitat és la narració enfront d'un nou contingut del discurs que introduirà l'escriptura: les idees i els conceptes.

Concessió. En estreta relació amb l'últim punt cal acordar que les paraules concretes són més pròpies de l'oralitat primigènica que no pas del llenguatge escrit, que privilegia els termes abstractes. En els seus estudis dels poemes hel·lènics, Havelock adverteix que els seus versos són plens de verbs actius i de subjectes agents. Es tracta, per Havelock, d'un llenguatge realitzatiu, on les accions se succeeixen en una sintaxi coordinativa. En canvi amb la prosa escrita d'idees que introdueix Plató al segle V a. C. la sintaxi del text s'omple de subordinacions, els verbs més utilitzats no solen ser els actius sinó els copulatius, el verb ser i estar, que serveixen sobretot per expressar definicions i conceptes. Com a contraposició doncs, el llenguatge oral de la Grècia Antiga es caracteritzava per un pensament imaginatiu en el qual el referent són accions i on les paraules fan que els objectes siguin visualment identificats. En l'època grega en la qual predominava l'oralitat, no es deia què eren les coses sinó què feien i que patien. D'aquesta manera es pot concloure que el llenguatge oral és originàriament més concret i més lligat a objectes i accions tangibles que no pas l'escriptura.

Ritme. Tot i que l'escriptura també pot recollir el ritme del llenguatge, aquesta característica es originària de la parla. El ritme de les paraules parlades provoca un efecte sobre l'oient, en alguns casos gairebé hipnòtic, dirà Havelock. Per aquest estudiós, el discurs oral es pot concebre plenament com una composició musical.

A mode de conclusió podem afirmar que l'oralitat primigènica es caracteritza per conferir a les paraules un sentit dramatitzat que propicia la identificació de l'oient i que deixa de convocar la seva capacitat analítica. Aquestes paraules orals tendeixen a expressar nocions concretes, generalment accions fàcilment visualitzables que se solen organitzar en forma de narració i que es pronucien amb un ritme determinat per aconseguir un efecte sobre l'audiència.

2.2.1.1 L'oralitat radiofònica

A través de la ràdio, la paraula torna a recuperar la força del so que havia quedat atenuada en la comunicació escrita. Ara bé, encara que a la ràdio la paraula recuperi la seva sonoritat, no es pot dir que la paraula radiofònica sigui plenament oral. La ràdio propicia una oralitat artificiosa que depèn en gran mesura del text escrit. Llevat d'algunes connexions en directe, les tertúlies i les transmissions esportives, moltes de les paraules que sonen a les emissores s'han redactat prèviament.

Aquesta redacció prèvia que facilita el control sobre el contingut, l'agilitat i la seguretat en l'antena, obliga els redactors i els locutors a treballar per afavorir una sensació de paraula parlada natural i espontània. Per una banda, el redactor ha d'esforçar-se a escriure per a l'oïda, és a dir, a utilitzar un registre oral, propi de la conversa amb construccions sintàctiques senzilles i amb un lèxic concret. Per una altra banda, el locutor ha d'esforçar-se a pronunciar les paraules que està llegint sense que el procés de lectura es posi en evidència. Segons Balsebre, “el locutor ha de expresar-se de la misma forma si está leyendo que si está improvisando”²⁴⁷. També Andrew Crisell aconsella disfressar la lectura de parla espontània. Les raons que ofereix són força interessants. Per Crisell, l'acte de llegir implica absència, és a dir, fa que el locutor desaparegui de la ment de l'oïent, ja que el text s'aixeca com una barrera entre el locutor i l'oïent. Segons diu, en sentir una lectura l'oïent no té la imatge d'una persona que li parla, sinó la imatge d'un text. Per tant, cal concloure que la idea de text allunya l'oïent i, en conseqüència, en ràdio és majoritàriament preferible esborrar la sensació de text a través de la redacció i la locució. Per aconseguir-ho, segons Crisell, és necessari interioritzar el sentit del text i donar més importància al referent de les paraules que a les paraules mateixes.²⁴⁸

Una altra de les raons per evitar la sensació marcada de lectura és la que dona Arnheim quan diu que “influye más la expresión de la voz de un orador que el contenido de su discurso”.²⁴⁹ Per tant, la paraula a la ràdio no tan sols comunica pel seu contingut sinó també per l'entonació, el ritme, la modulació i la intensitat amb què la pronuncia el locutor. És precisament a causa de la importància que té la sonoritat de la paraula i la seva dimensió analògica que Balsebre demana tractar la paraula com si

²⁴⁷ BALSEBRE, A. (1994), p. 36.

²⁴⁸ CRISELL, A. (1983), p. 59.

²⁴⁹ ARNHEIM, R. (1980), p. 24.

fos música, és a dir, utilitzant el text escrit com si fos només una partitura musical a la qual encara li cal una correcta interpretació per fer-lo sonar.

Tant condicionen les característiques de correcta modulació, entonació, ritme i intensitat de la paraula a la ràdio que afecten la credibilitat del locutor. En un estudi sobre la credibilitat dels informatius radiofònics,²⁵⁰ Balsebre indica que els defectes d'articulació i dicció, una sonoritat deficient i poc agradable a l'oïda, així com una actitud insegura posen en qüestió davant l'oient la capacitat professional dels locutors periodistes. Segons aquest autor, quan un periodista s'equivoca en la lectura d'una notícia, l'oient deixa d'imaginar-se'l com algú que amb autoritat i seguretat se l'està mirant i li està explicant el que ha investigat, sinó que se l'imagina com algú que només està llegint un text escrit. En aquesta mateixa obra, Balsebre recull unes investigacions interessants de Jude Burgoon i Olle Findhal segons les quals els locutors de notícies radiofòniques tenen més credibilitat si parlen a poc a poc, amb un to i volum de veu baix i amb força variacions i fluïdesa. En canvi, una articulació defectuosa, un to monòton i una veu nasal o ronca són factor que resten credibilitat al locutor que llegeix una notícia.

En les narracions radiofòniques, tant si es tracta de narracions informatives com de narracions de ficció o entreteniment, la paraula pot prendre dues formes diferenciades que marcaran les característiques de l'oralitat. Pot tractar-se de la paraula d'un narrador o de la paraula dels personatges. En ràdio, el narrador està representat per una veu extradiegètica que des de fora de l'acció la narra. Aquesta qualitat externa a l'acció fa que generalment es tracti d'una veu neutra i que s'identifica poc amb el curs dels esdeveniments. En les narracions de ficció, el narrador va aparèixer com un "observador" de les transmissions d'obres teatrals²⁵¹ que explicava a l'audiència les accions dels personatges i que omplia els impassos temporals en què no hi havia diàleg a escena. Amb el temps, la narració radiofònica es va independitzar de les transmissions teatrals i els guionistes de ràdio que escrivien obres expressament per al mitjà preferien majoritàriament anar disminuint l'ús del narrador. Així ho testifiquen les paraules del guionista dels anys 50 Isidoro Martín el qual considera el narrador un recurs de principiant. Tot i que en no censura l'ús, diu

²⁵⁰ BALSEBRE, A. *La credibilidad de la radio informativa*. Barcelona: Flash Back, 1994, p. 56-57.

²⁵¹ BALSEBRE, A. *El lenguaje radiofónico*. Madrid: Cátedra, 1994, p.13.

que “una producción radiofónica, técnicamente perfecta, debe prescindir de él, resolviendo todas las situaciones con el oportuno diálogo”.²⁵²

Si bé s'estima que en una narració de ficció la paraula del narrador és prescindible, no es considera així en la narració informativa. Com apuntava més amunt, la ficció radiofònica és hereva del teatre i, en certa part, del cinema, on l'ús del narrador és més aviat residual. En canvi, la narració informativa a la ràdio és hereva sobretot de la tradició de la premsa, en la qual el narrador és un recurs fonamental. En els informatius radiofònics predomina la presència del locutor-periodista, el qual exerceix el paper de narrador. La seva presència es troba molt per sobre de la dels personatges que pertanyen a la diègesi de l'acció que apareixen majoritàriament en breus fragments d'uns 20 segons aproximadament en forma del que s'anomena cita o tall de veu.

Tant en ficció com en informació, el narrador i els personatges s'identifiquen per unes característiques pròpies a l'hora de parlar, tenen una oralitat diferenciada. Com indicava més amunt, la veu del narrador sol oferir una locució neutra i sense matisos emocionals. La del narrador és una paraula que ja en la seva concepció té forma de monòleg. En contraposició, els personatges de les narracions radiofòniques es caracteritzen per un major grau d'espontaneïtat en la locució, tant si és real en el cas de talls de veu en les informacions, com si és recreada en les ficcions o els programes d'entreteniment. A més a més, els personatges poden aparèixer tant en forma de monòleg com en forma de diàleg.

Rudolph Arnheim va estudiar la construcció del personatge en la narració radiofònica i es va adonar que la importància d'un personatge en el relat estava determinat, en certa manera, pel seu temps de presència davant del micròfon. De la mateixa manera que en una pel·lícula de cinema es jutja la importància d'un actor pels seus minuts d'aparició en càmera, en ràdio la presència d'un personatge també sol venir marcada per la seva possessió de micro. Així ho considera Arnheim: “En la radio, el tiempo que un personaje se halla dentro de la historia está en función muy estrecha con su representación. Ante el espectador no hay nadie que esté ocioso, que sirva de comparsa al tiempo, sino que sólo existe mientras actúe y hable, tanto el protagonista como los actores secundarios, los cuales, a veces, sólo hablan unos

²⁵² MARTÍN, I. (1957), p. 92.

segundos. Cuando el personaje está activo, él mismo constituye la escena”²⁵³. En observar aquesta característica del personatge radiofònic, el teòric alemany afegeix que les intervencions d’un personatge en un diàleg han de ser breus, no tan sols perquè així s’afavoreix el ritme del fragment, sinó perquè d’aquesta manera l’oient conserva en la consciència que hi ha diversos personatges parlant: “En un diálogo radiofónico sólo existe quien justamente habla. Por tanto, resulta difícil mantener al oyente con la consciencia de que se trata de un diálogo cuando uno de los participantes está hablando durante largo tiempo”²⁵⁴. Davant aquestes consideracions és necessari convenir que l’oralitat radiofònica té unes característiques distintives que la distingeixen de la parla habitual. A pesar de la seva aparença natural, pròxima a l’oralitat quotidiana, l’oralitat radiofònica implica una elaboració i artificialitat, un codi i unes normes implícites que fan que com tot *arte-facte*, el discurs radiofònic comporti una factura amb art, amb tècnica.

2.2.1.2 Dimensió analògica de la paraula oral

Els primers estudiosos de la comunicació, els del món antic, van mostrar una atenció especial tant pel contingut de les paraules com per la seva pronúncia i expressió. En els manuals que recollien el saber en l’art de parlar en públic es dedicaven capítols sencers a qüestions com la prosòdia, l’enfortiment de la veu i la dicció. Aristòtil, per exemple, dedica llargs fragments de la *Retòrica* i la *Poètica*²⁵⁵ a analitzar el ritme i la dicció. I obres com *De l’orador* de Ciceró i la *Institució oratòria* de Quintilià donen mostres de la importància que tenien pels oradors antics la respiració i l’entonació correcta. Potser perquè la comunicació dels antics estava estretament lligada a l’oralitat, van ser ells els primers a veure que en les paraules és tan important el contingut com el so. De fet, van anticipar-se a Rudolph Arnhem quan sentenciava sobre la paraula que “su mayor fuerza reside en el sonido, el cual actúa sobre las personas de manera más directa que el sentido que puedan tener las palabras”²⁵⁶. Precisament, en aquest epígraf ens referirem a tots aquells aspectes que

²⁵³ ARNHEIM, R. (1980), p. 97.

²⁵⁴ ARNHEIM, R. (1980), p. 97.

²⁵⁵ ARISTÒTIL. *Retòrica. Poètica*. Barcelona: Edicions 62, 1998.

²⁵⁶ ARNHEIM, R. (1980), p.25.

la paraula aconseguix comunicar gràcies al seu so, és a dir, a la seva dimensió analògica.

Tenim notícia d'uns experiments realitzats per estudiosos nord-americans abans dels anys 60 els quals revelen molt encertadament com els oients imaginen els locutors a partir del que els suggereix la seva veu. Segons explica Etienne Fuzellier, els experiments consistien a fer sentir unes veus femenines i masculines a 100 oients i es basaven en la idea que quan se sent una veu per la ràdio, espontàniament qui l'escolta li assigna amb la imaginació un cos i una aparença. Després d'escoltar cada veu es demanava a aquests 100 oients que descrivissin com creien que era la imatge física del locutor o la locutora. Aparentment el primer resultat de l'estudi era una obvietat: la majoria d'oients s'equivocaven en intentar descriure l'aparença física dels locutors. Però la segona conclusió que es derivava de l'experiment era certament interessant: la gran majoria de persones que es van sotmetre a l'experiment s'equivocaven de la mateixa manera. És a dir, amb uns resultats entre el 70% i 90% segons els casos els oients identificaven amb una mateixa veu una imatge semblant. De manera que hi havia veus que suggerien en un percentatge molt alt l'aparença d'una dona rossa i jove. Hi havia veus morenes, veus grasses, veus primes... Davant aquesta constatació Etienne Fuzellier, del Centre d'Etudes de Radio-Télévision de França diu que una veu suggereix unes característiques físiques determinades, és a dir, un estereotip de personatge. L'investigador francès assegura que la majoria d'oients associa una veu a un pare noble o a una jove presumida, és a dir, a categories, arquetips inscrits en la imaginació de l'audiència:

“J'ai présenté une cinquantaine de voix de comédiens à des publics-témoins pour déterminer l'image phonique moyenne correspondant à chacune d'elles. Or ses images phoniques se classent assez facilement en une dizaine de catégories-types. Et ces catégories recouvrent, à peu de chose près, les “emplois” traditionnels du théâtre”²⁵⁷.

²⁵⁷ FUZELLIER, E. (1965), p. 17.

La imatge física a la qual s'associa una veu està determinada per les seves característiques físiques. En aquest sentit Balsebre considera que en la majoria d'ocasions una veu aguda transmetrà una imatge més clara i lluminosa.²⁵⁸ Per la seva banda, Mark L. Knapp en el seu llibre *La comunicació no verbal* afirma que les veus greus transmeten una imatge més gran, més grassa que les veus agudes. I, per últim, al manual *La publicidad que convence*, dedicat a la publicitat radiofònica, Carmen María Alonso González enumera una sèrie de característiques per a les veus greus i les agudes. Les primeres s'associen a “la varonilidad, la seriedad, la credibilidad, la seguridad, lo adulto y el poder” i afegeix que els tons greus ajuden a imaginar personatges foscos, misteriosos, dolents i voluminosos. En canvi, afirma que “las voces agudas se asocian más fácilmente con lo infantil, la dulzura, lo familiar y la alegría”.²⁵⁹ Així la significació de les veus a la ràdio està determinada per codis similars als de l'òpera, en la qual el to de veu del cantant condiciona el paper que interpretarà, tal com indica Arnheim en el següent fragment: “Un buen ejemplo referido al tono es la ópera, que organiza la expresión dramática que representan los personajes en función de esta característica de la voz. Así, el galán es la voz masculina de tono más alto mientras que el padre resulta tener el tono más bajo”²⁶⁰.

Les característiques físiques de la veu a la ràdio conformen com hem vist un codi implícit i determinen, en certa manera, el significat que es transmetrà a l'oient. Aquestes característiques són la intensitat, el to i el timbre.

Intensitat La intensitat és la potència amb la qual l'aparell respiratori expulsa l'aire dels pulmons per produir la veu. A una major intensitat, més decibels, i a la inversa. Però més que una definició científica, el que ens interessa aquí és subratllar que en cada context determinat la intensitat de la veu tindrà un significat. Així, s'utilitza especialment per marcar distàncies, de manera que molts decibels d'intensitat tendeixen a representar espais amplis, exteriors o bé molta distància entre els interlocutors. En canvi, una baixa intensitat de veu implica per norma general un espai tancat o de molta proximitat entre els interlocutors. Fins aquí s'han vist les implicacions en la representació de l'espai físic que proporciona la intensitat, però

²⁵⁸ BALSEBRE, A. (1994), p. 50.

²⁵⁹ ALONSO, C. M. “La sustancia sonora: lenguaje radiofónico”. A: ANTON, E; ALONSO, C. M; FUENTES, J. A. *La publicidad que convence. Manual para creativos y locutores publicitarios*. Barcelona: Ariel, 2004, p. 67.

²⁶⁰ GUTIÉRREZ, M. PERONA, J. (2002), p. 31.

aquesta característica sonora de la veu té la capacitat també de representar distàncies emocionals. Així ho assegura Merayo quan diu que la intensitat de la veu és “un elemento clave para la transmisión de carga emocional ya que se encuentra estrechamente relacionada en cada momento con el estado psicológico del hablante”²⁶¹. Per exemple, una veu amb molts decibels tendirà a oferir una sensació de seguretat, però, en alguns casos, si és molt potent, també pot suggerir amenaça. Això és així perquè el seu ús és habitual en l'àmbit públic. En canvi, la baixa intensitat, lligada sovint a la intimitat, pot indicar confiança, inseguretat o be tranquil·litat, significats òbviament molt distints que dependran del context en el qual s'utilitzin.

To: El to és l'altura de la veu, és a dir, el nombre de vegades que vibren les cordes vocals per segon. És una característica sonora que es mesura amb hertzs, o freqüència de vibració. A molta vibració de les cordes vocals, la veu serà més aguda i, a menys vibració, la veu serà percebuda com a més greu. Hem vist que les veus greus s'associen a la seguretat, el poder, la foscor i la grandiositat, i que, com a contraposició, les veus agudes es relacionen amb la fragilitat, la brillantor i la claredat.

Concentrant-se en el to de veu, l'any 2001 Emma Roderó va dur a terme un estudi de recepció revelador pel que fa a la locució d'informatius²⁶² en el qual es demostrava que l'audiència prefereix les veus femenines i masculines més greus en la lectura de notícies. De la investigació es desprèn que les veus que més aprecien els oients d'informatius són de timbre ressonant i de to greu. Les veus masculines d'uns 90 Hz i les femenines d'uns 171, 40 Hz, és a dir, veus amb una freqüència tonal baixa eren considerades les més agradables entre un 84% i un 60% segons els oients que es van sotmetre a l'experiment. Precisament, aquests oients van atribuir a aquestes veus més greus sensacions com “agradable”, “acollidora”, “creïble”, “tranquil·la” i “segura”.

Timbre: El timbre és la característica que fa distintiva una veu, és el que permet diferenciar-la de les altres i tècnicament es forma gràcies a la vibració de l'espectre harmònic. Tradicionalment la teoria musical l'ha distingit simplement amb

²⁶¹ MERAYO, A. *Curso práctico de técnicas de comunicación oral*. Madrid: Tecnos, 1998, p. 219.

²⁶² RODERO, E. *Locución informativa radiofónica*. Tesis doctoral, Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, 2001.

el nom de l'instrument. Així, s'especificava el nom de l'instrument i com a molt s'afegia algun adjectiu com "brillant" per acabar de descriure'l. Tot i així, un dels màxims especialistes en la definició del so, Michael Chion, constata la dificultat per identificar o descriure amb paraules l'especificitat del timbre i la pobresa verbal dels humans per aproximar-se a les descripcions dels sons.²⁶³

Els professionals de la ràdio han provat de precisar amb paraules els diversos tipus de veu segons el timbre. La que segueix a continuació és la classificació que proposa Isidoro Martín basant-se en els diversos personatges comuns que apareixien als dramàtics dels anys 50.²⁶⁴

Veu de tro: És la veu que correspon al personatge poderós, líder, generalment home, que té una veu que jutja, acusa i condemna. Es tracta d'una veu brutal que Martín defineix amb els adjectius de "recia, muy fuerte y retumbante".

Veu campanuda: La seva característica és l'energia i és igualment aplicable a homes i a dones. Transmet decisió, fermesa i, fins i tot, poder. Martín la qualifica de "severa y majestuosa".

Veu argentada: Es tracta d'una veu clara i amb sonoritat, que reflecteix joventut i sinceritat. En aquest cas també és adequada tant per a homes com per a dones.

Veu càlida: Segons Martín, aquesta és una veu pròpia del "tipo de mujer frívola, melosa o lasciva". Es tracta d'una veu femenina agradable i melodiosa.

Veu metàlica: Denota al "tipo de varón flemático, cínico, cauto, sagaz, calculador y falso" i es tracta d'una veu de timbre intermedi que es troba a mig camí entre la veu campanuda, és a dir, enèrgica, i la veu argentada, és a dir, sonora i juvenil.

Veu cascada i opaca: És una veu mancada de força i sonoritat. Martín l'associa al so d'una campana trencada i

²⁶³ CHION, M. (1999), p. 297.

²⁶⁴ MARTÍN (1957), p. 30-32.

diu que és ideal per traïdors i intrigants, tant masculins com femenins.

Veu aiguardent: Ronca i sense harmonia, és característica de personatges masculins i s'associa al begut o al degenerat.

Veu dolça, submisa: És una veu baixa i suau, adequada tant per a homes com per a dones i que transmet bondat, timidesa i tendresa.

Veu atiplada: Veu d'home molt aguda i nasal que correspon, segons Martín, al "tipo afeminado"

Veu de grill: Es tracta d'una veu femenina cridanera que transmet amargor o irritació.

Veu blanca: És la veu infantil o femenina que té com a característiques la claredat i el to agut i que serveix per representar els nens.

Com es pot comprovar, es tracta d'una classificació estereotipada i funcional adequada sobretot al gènere dramàtic. Dècades més tard, Modesto Vázquez va oferir una nova classificació de timbres de veu, aquest cop menys restringida a un gènere determinat. Ara bé comparteix amb Martín la característica que a cada timbre s'associen unes qualitats psicològiques:

Timbre brillant: alegria, felicitat, optimisme.

Timbre opac: tristesa, dolor, por.

Timbre absolut o net: naturalitat.

Timbre rotund: energia, poder, certesa.

Timbre apagat: secret, confiança.²⁶⁵

El timbre depèn de les característiques fisiològiques dels òrgans que contribueixen a la producció de la veu. L'anatomia de cada aparell fonador, articulador, ressonador i respiratori és el que confereix aquesta aparença sonora distintiva a cada una de les veus humanes. Així ho exemplifiquen Amparo Huertas i

²⁶⁵ VÁZQUEZ, M. *Oralidad radial*. Editores Mexicanos Unidos, México, 1974, p. 71-72. Citat per RODERO, E. (2004), p.45.

Juan José Perona: “En algunas personas, la nasalidad o la guturalidad que presenta su habla se explica precisamente por el hecho de que, en el primero de los casos, utilizan las fosas nasales como resonador principal, mientras que en el segundo, el sonido parece no salir de la garganta”.²⁶⁶

Les tres característiques sonores de la veu humana que hem analitzat fins aquí configuren el que Balsebre anomena “color de la veu”. A la intensitat, el to i el timbre, cal sumar una característica més àmplia i més ambigua que té lloc en cada locució radiofònica: la interpretació. Posar veu a un text, ja sigui un text dramàtic o un butlletí de notícies, vol dir interpretar-lo, donar-li sentit a través de la veu. És en la interpretació on es manifesta l’entonació, la dicció, el ritme i totes les característiques de la parla humana que permeten donar sentit a les paraules i que s’anomenen en conjunt prosòdia. De fet són aquelles aspectes de la parla que, com assenyala Emma Roderó, permeten a qualsevol persona que desconegui l’idioma de qui parla comprendre els seus sentiments i emocions i a partir d’ells inferir el significat del que està dient.²⁶⁷

Llegint l’actor i dramaturg italià Vittorio Gassman es pot aprendre que la interpretació requereix un gran esforç físic per fer encaixar les condicions corporals – la veu, el gest, el moviment- en una vivència. Per tant, la interpretació té molt més a veure amb l’exercici físic del que es pot pensar a primera vista. En aquesta línia Gassman considera que “la relación actor-público no es, como se cree, sólo de naturaleza intelectual”. Segons ell, es tracta d’una relació “mucho más compleja que provoca fatalmente incluso mecanismos físicos”²⁶⁸. Des del seu punt de vista, una bona interpretació sorgeix quan s’ha preparat d’una manera adequada les característiques físiques amb l’objectiu de dotar de sentit un text. Traslladar aquesta ensenyança de Gassman a la ràdio vol dir que la locució s’ha de basar a preparar les característiques físiques de la veu de manera que el seu ús aconseguixi omplir les paraules amb el sentit més adequat. Des d’aquest punt de vista, cada gènere radiofònic no tan sols indica uns tipus de continguts, sinó que també marca unes pautes

²⁶⁶ HUERTAS, A; PERONA, J. J. *Redacción y locución en medios audiovisuales: la radio*. Barcelona: Bosch, 1999, p. 92.

²⁶⁷ RODERO, E. *Locución radiofónica*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión, 2003, p. 121.

²⁶⁸ GASSMAN, V. *Sobre el teatro. Conversación con Luciano Lucignani*. Barcelona: El Acantilado, 2003, p. 33.

d'interpretació en la locució: no és el mateix la locució en una transmissió en directe del Tour de França que una locució en el paper de narrador d'un dramàtic.

Potser el dramaturg que més va popularitzar la dimensió analògica de la paraula humana en la interpretació, és a dir, l'entonació, el ritme i la dicció va ser Konstantin Stanislavski. Els professors de l'Actor's Studio de Nova York, hereus del seu mètode, són recordats per l'exercici de fer pronunciar la paraula "tonight" en més de 75 entonacions diferent. Una deixeble directa d'Stanislavski, María Knébel el recorda sovint repetint una expressió de Bernard Shaw: "El arte de la escritura, a pesar de toda la elaboración gramatical, no está en condiciones de transmitir la entonación, pues existen decenas de formas de decir "sí" y decenas de formas de decir "no", pero sólo una forma es la que está escrita".²⁶⁹ Segons Knébel, el mestre rus del teatre insistia constantment en el que considerava principal en l'acció verbal: "La palabra escrita por el autor está muerta si no es caldeada por la vivencia interna del intérprete".²⁷⁰ Ara bé, més enllà de la interpretació és necessari detectar en la prosòdia els elements que la configuren. El treball d'Emma Rodero *La locución radiofónica* estableix que la prosòdia està formada per l'entonació, l'accent i el ritme.

L'entonació. Per entonació cal entendre la corba melòdica de la frase, corba melòdica que és diferent en cada idioma, fins i tot en cada dialecte d'una mateixa llengua, i que serveix, entre altres coses, per marcar si es tracta d'una oració enunciativa (cadència o entonació descendent) d'una interrogativa o d'una exclamativa (anticadència o entonació ascendent). Huertas i Perona²⁷¹ adverteixen que en els informatius radiofònics la majoria de frases solen ser enunciatives, motiu pel qual el locutor corre el perill, en llegir-les, de caure en una única entonació repetitiva que pot derivar o bé en la monotonia o bé en la "cantarella".

En la investigació de la seva tesi doctoral, Rodero conclou que el tipus d'entonació en la lectura de notícies més agradable a l'audiència és aquell que té un nivell tonal adequat amb tonemes correctes i variats. Aquest tipus d'entonació "comunica y hace prestar atención al contenido. Está compensada y se percibe como serena y convincente".²⁷² Contràriament, la repetició d'entonacions ascendents o amb un nivell tonal molt agut és massa alegre, no és percebuda com a seriosa i en ella el

²⁶⁹ KNÉBEL, M. *El último Stanislavsky*. Madrid: Fundamentos, 1996, p. 148.

²⁷⁰ KNÉBEL, M. (1996), p. 159.

²⁷¹ HUERTAS, A; PERONA, J. J. (1999), p. 106-107.

²⁷² RODERO, E. (2004), p.163.

locutor “canta”. Finalment, la repetició d’entonacions descendents o d’un nivell excessivament greu resulta a l’oient monòtona i apagada, i convida a no parar atenció.

Forma part de l’entonació, com també del ritme, l’ús de les pauses, que emmarquen els períodes tonals i que faciliten la comprensió del discurs.

L’accent: L’accent és l’èmfasi que el locutor posa en una determinada síl·laba per destacar per damunt de les altres una paraula. De fet, les ensenyances d’Stanislavski a les quals ens referíem més amunt poden traslladar-se al perfeccionament de la prosòdia en el mitjà radiofònic precisament en l’atenció als accents. El dramaturg rus considerava que és l’èmfasi en una determinada paraula de la frase, és a dir, l’accent, el que dóna expressió a l’oració. Amb l’objectiu de mostrar-ho utilitzava la següent frase de Pushkin:

Yo me he hecho erigir un **monumento** dorado.

Yo me he hecho erigir un monumento dorado.

Yo **me** he hecho erigir un monumento dorado.

Yo me he hecho **erigir** un monumento dorado.

Yo me he hecho erigir un monumento **dorado**.

Gràcies a aquest exemple Stanislavski aconseguia mostrar que “la palabra enfática es el centro de atracción. Allí se oculta todo el significado de la oración”.²⁷³ En català i espanyol, l’afirmació d’Stanislavski també té validesa i es considera, per tant, que la paraula accentuada és aquella a la qual se li vol concedir importància. És per aquest motiu que Rodero recomana al locutor que “antes de la emisión, señale las palabras sustanciales de su texto para que el realce no se produzca de manera intuitiva”.²⁷⁴

Ritme: El ritme de la paraula a la ràdio és un fenomen difícil de delimitar perquè, com puntualitza Balsebre, té alhora una acepció objectiva, és a dir, el ritme que es pot mesurar externament, i una acepció subjectiva, el ritme percebut internament. A més a més, com ell mateix remarca, el ritme de la paraula radiofònica també està produït pels períodes d’entonació (ritme melòdic).²⁷⁵

²⁷³ STANISLAVSKI, K. *El arte escénico*. Madrid: Siglo XXI, 1968, p. 179.

²⁷⁴ RODERO, E. (2004), p. 181.

²⁷⁵ BALSEBRE, A. (1994), p. 75

Tot i concedir que existeix un ritme melòdic i un ritme accentual, Emma Rodero afirma que el ritme de la locució està condicionat per la velocitat de lectura i per les pauses. Segons el seu estudi, la majoria d'autors (George Hills, Modesto Vázquez, Robert Mcleish, Boyd i Cebrián Herreros) estimen que la velocitat òptima de locució a la ràdio és entre 160 i 170 paraules per minuts. A pesar d'això, alguns estudis fets als anys noranta amb la locució de notícies de les principals emissores de ràdio espanyoles mostren que la velocitat de lectura és força superior a les 170 paraules per minut.

Les pauses també són un factor determinant en la construcció del ritme oral a la ràdio. A banda de contribuir a la correcta respiració per part del locutor i a la comprensió de l'oient, les pauses confereixen estructura sonora al discurs oral. Tal com assenyalen els manuals de fonètica, existeixen diferents tipus de pausa segons la funció que ostenten en el discurs. Com mostren Antonio Quilis i Joseph Fernández²⁷⁶ la pausa pot servir, per exemple, per marcar una enumeració o bé per evidenciar el final del discurs.

Ara bé, tot i que objectivament el ritme és mesurable a través de les pauses i de la velocitat de lectura, en realitat no deixa de ser un fenomen relatiu. Així ho testimonia la tesi doctoral de Juan José Perona titulada *El ritmo en la expresión radiofónica*²⁷⁷, una investigació en què es demostra que l'hora d'audició d'una locució radiofònica condiciona la percepció del ritme per part dels oients. Així, Perona va concloure que si es tracta de l'hora de sobretaula els oients tendeixen a valorar el ritme de la locució com a més ràpida que si es tracta de primera hora del matí, en què es tendeix a valorar el ritme com a més lent.

²⁷⁶ QUILIS, A; FERNÁNDEZ, J. A. *Curso de fonética y fonología españolas*. Madrid: CISC, 1990, p. 417.

²⁷⁷ PERONA, J.J. *El ritmo en la expresión radiofónica*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 1992. Tesi doctoral.

2.2.1.3 Les funcions de la paraula a la ràdio

Així com en les obres sobre llenguatge radiofònic és habitual trobar classificacions amb les funcions de la música, els efectes sonors i el silenci a la ràdio, resulta inaudit trobar el mateix tipus de classificació amb les funcions de la paraula. En efecte, la versatilitat del llenguatge oral és tan àmplia que l'empresa resulta inabastable. D'acord amb l'interès de la present recerca, s'oferirà aquí una proposta de classificació modesta i adequada a la paraula en la narració radiofònica, tant si es tracta de narració de ficció com de narració informativa. Abans, però, crec interessant recollir la classificació que fa l'estudiós britànic John Corner sobre el discurs verbal en el documental de cinema o de televisió. Som conscients que no es tracta del mateix mitjà, però creiem que, en certa manera, les seves observacions poden ser traslladades a la ràdio.

Classificació de la paraula en productes audiovisuals segons John Corner

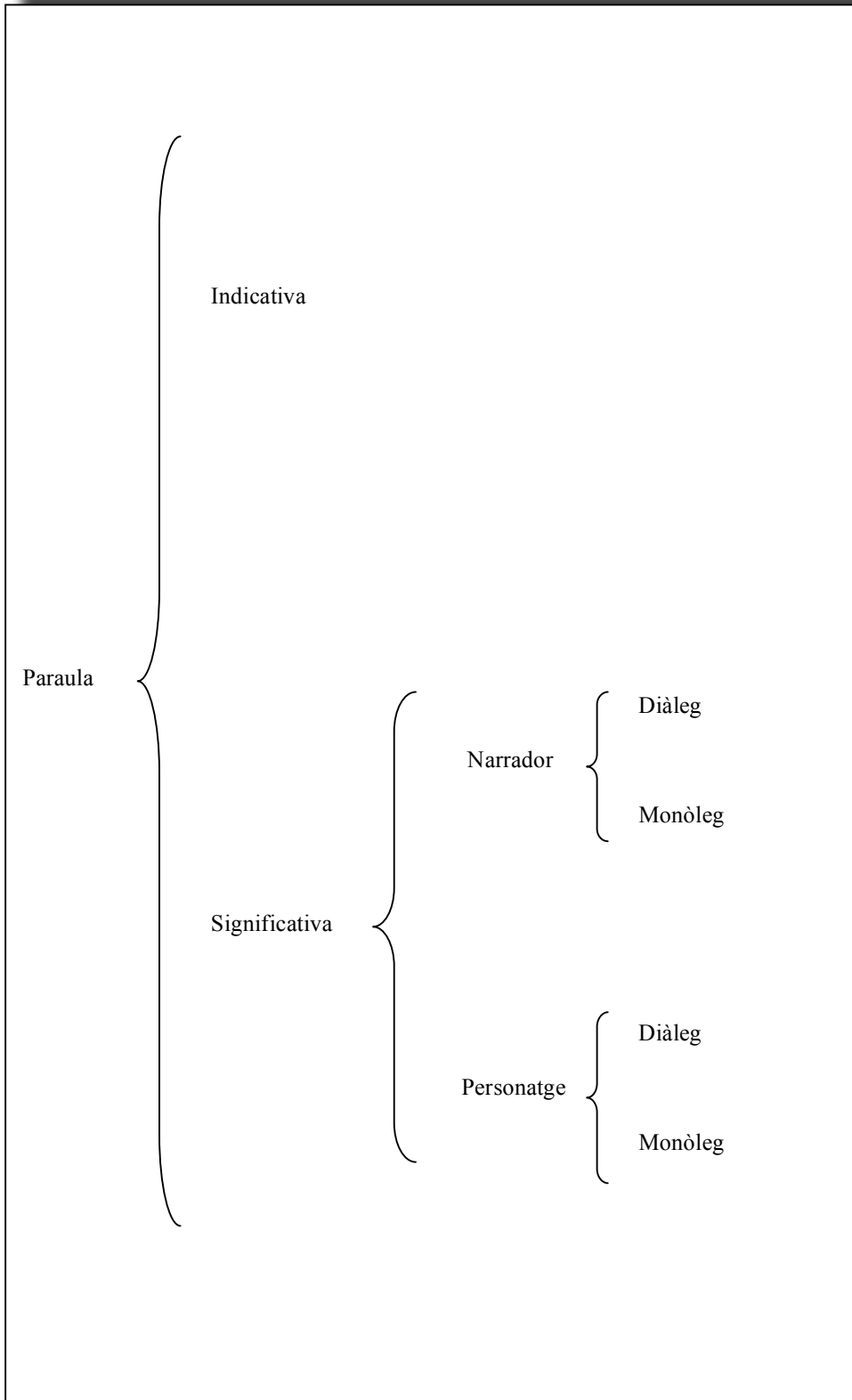
En la seva obra *The art of record*²⁷⁸, Corner considera que el discurs verbal pot assumir tres funcions dins un documental o reportatge cinematogràfic o televisiu. En primer lloc, assenyala l'“**expositional mode**”, és a dir, la classica veu del documental que correspon a la narració en off o al narrador adreçant-se directament en pantalla als espectadors. En segon lloc, es refereix a l'**evidential mode 2 (testimony)**. Es tracta d'aquell discurs oral que apareix en les declaracions de personatges que s'han obtingut gràcies a entrevistes. I, finalment, l'**evidential mode 1 (overhead exchanged)**. En aquest cas, també es tracta de paraules d'un personatge, però no s'han aconseguit enregistrar gràcies a una entrevista, sinó que es tracta del discurs verbal d'un personatge quan està realitzant una acció o quan està parlant amb algú altre.

La classificació de Corner pot traslladar-se a la ràdio. Així, en primer lloc, tindriem la veu del narrador-periodista; en segon lloc, les declaracions formals i, finalment, les declaracions informals.

²⁷⁸ CORNER, J. *The art of record. A critical introduction to documentary*. Manchester: Manchester University Press, 1996, p. 29-30.

2.2.1.3.1 Proposta de classificació de funcions de la paraula

Amb la manca de classificacions prèvies sobre les funcions de la paraula a la ràdio, el criteri escollit per fer aquesta proposta ha estat presentar una classificació homologable a la dels altres elements del llenguatge radiofònic. Prenent com a referència la narració radiofònica hem establert, en primer lloc, la paraula com a **element sonor indicatiu**. Es tracta d'aquella locució, sovint enregistrada, que serveix per identificar l'emissora, el programa, la secció que està sonant en aquell instant. En segon lloc, assenyalem un altre gran tipus d'ús de la paraula, la paraula com a **element sonor significatiu**. En aquesta ocasió, és la locució que aporta un significat ple al discurs i que, tant en forma de narrador com en forma de personatge, conforma el contingut de la narració. A partir d'aquesta primera distinció, elaborem la nostra proposta de classificació de les funcions de la paraula que es concreta en el següent esquema.



2.2.1.3.1.1 La paraula radiofònica com a element sonor indicatiu

En el conjunt de la programació radiofònica, la paraula indicativa compleix dues funcions. En primer lloc, serveix per identificar l'emissora o l'espai radiofònic que sona en aquells instants i, en segon lloc, s'utilitza per separar continguts i estructurar els discursos radiofònics. Exercint, doncs, el mateix paper que la música indicativa, és habitual que aparegui combinada amb ella, de manera que l'oient senti, per exemple, una ràfega acompanyada d'una veu que pronuncia el nom del programa.

Aquesta funció indicativa, que abans complia la veu de continuïtat anunciant els espais radiofònics en directe, ara ha passat a assumir-la la gravació de breus frases indicatives que s'insereixen en la programació. Les emissores de ràdio tenen molta cura d'aquests enregistraments, ja que la paraula indicativa, juntament amb les sintonies, ràfegues i cops musicals que l'acompanyen, conformen la imatge –o si se'm permet, el so- corporatiu de la institució mediàtica. Fins allà on és possible la paraula i la música pretenen recollir l'esperit i la personalitat de l'emissora així com de l'audiència que vol aconseguir.

La paraula indicativa sol aparèixer en frases breus, a mode de títol, on generalment es fa explícit el nom de l'emissora o del programa. Algunes de les gravacions indicatives que sonen actualment als programes informatius són, per exemple, les següents: “Hora 14. Ser Catalunya. Xavier Vidal”, “Ràdio 4. Ràdio Nacional d'Espanya a Catalunya. Serveis Informatius”, “Catalunya Informació. Ho veiem en directe, ho transmetem a l'instant”, “L'informatiu del migdia. Edita i presenta Jordi Lucea”. Es tracta de gravacions on la paraula sona amb un to neutre però amb molta rotunditat. Generalment sotmeses al mateix rigor sonor i estètic que les bones falques publicitàries, es tracta de fragments de paraula enregistrats per locutors que professionalment es dediquen a la publicitat o al doblatge, les veus dels quals acaben associades a l'emissora tal com succeeix, per exemple, amb la veu de l'actor de doblatge Rogelio Hernández i Radio Club 25.

2.2.1.3.1.2 La paraula radiofònica com a element sonor significatiu

Entenem per paraula significativa aquell fragment verbal que es troba integrat en un discurs i li aporta significació. És, per tant, la que omple bona part de la programació radiofònica actual. Davant aquesta amplitud, ens limitarem aquí a referir-nos a la paraula dins la narració. En el relat d'uns esdeveniments, ja siguin ficticis o reals, la paraula apareix, o bé en forma de narrador, o bé en forma de personatge.

La paraula del narrador

La veu del narrador és un element clau en el relat de fets a la ràdio, com s'ha exposat abans, molt més encara en les narracions sobre esdeveniments reals que ficticis. Ara bé, el narrador és un concepte complex àmpliament debatut per la teoria literària, cinematogràfica i televisiva (vegeu 2.1.1.1.3.1), la complexitat del qual ha estat aplicada a la ràdio per la professora Maria Pilar Martínez Costa. Precisament, aquesta autora justifica per què el narrador compleix una funció principal en els relats informatius a la ràdio: “Si la narración se caracteriza por la temporalidad, la descripción está dominada por la espacialidad. En el reportaje radiofónico la condición narrativa es habitualmente asumida por la palabra, mientras que la condición descriptiva se completa con un buen empleo del resto de los recursos sonoros: música, efectos de sonido, ruidos, silencio”²⁷⁹.

Aquí entendrem per narrador, la veu radiofònica que, presenciant o no una acció, és capaç d'abstreure a través del llenguatge un relat dels esdeveniments i traslladar-lo a l'audiència. Aquest és el paper que assumeix el periodista en una narració informativa radiofònica. Es tracta d'una paraula narrativa que pretén una distància de l'acció narrada, com a mínim una distància formal.

En les ficcions radiofòniques el narrador adopta generalment també posició distanciada i serveix per descriure espais o personatges, explicar motivacions i enllaçar escenes. Aquest seria el **narrador clàssic** a la ficció, com diria Genette²⁸⁰ es

²⁷⁹ MARTÍNEZ COSTA, M. P. “El narrador en radio. Voz presente y relatos polifónicos”. A: *Quién cuenta la historia. Estudios sobre el narrador en los relatos de ficción y no ficción*. Pamplona: Ediciones Eunete, 1999, p. 104.

²⁸⁰ GENETTE, G. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.

tracta d'un narrador extradiegètic, és a dir, que es situa fora de l'acció i des d'allà ens la relata. En els relats cinematogràfics o televisius és la veu *en off* impersonal que no és assimilable a cap espai ni personatge i, si traslladem el concepte als informatius radiofònics, el narrador clàssic és el propi de les notícies estrictes.

A banda d'aquest paper extern i omniscient, el narrador d'una història radiofònica pot assumir altres modalitats: el narrador testimoni i el narrador personatge. Sent present en l'execució dels esdeveniments, el **narrador testimoni** és aquell que transmet en el seu relat una actitud presencial i per tant pot certificar amb el seu testimoni la veracitat dels fets. És el narrador propi de les cròniques radiofòniques, aquell que en cinema i televisió dirigeix la mirada a la càmera per adreçar-se a l'espectador i explicar-li què passa des del lloc dels fets. Pertany a l'àmbit de l'acció, de la diegesi, però no en participa. Es tracta, per tant, en termes genètics, d'un narrador heterodiegètic.

El **narrador personatge** és aquell que, generalment en passat, explica els fets que va protagonitzar. Si bé en ràdio és un possible tipus de narrador de ficció, resulta molt poc habitual en els informatius radiofònics.

Ja que el nostre àmbit d'interès són precisament els programes informatius radiofònics, és important precisar que en aquest àmbit cadascuna de les històries sol tenir dos narradors: el conductor i editor de l'informatiu, que s'encarrega d'introduir a través d'una entradeta, els aspectes més importants de la notícia, i el periodista que ha treballat la informació. En tractar-se de dos narradors, la seva paraula pot aparèixer **dialogada** o **monologada**, tot i que és molt més habitual que soni en forma de monòleg.

La paraula del personatge

La veu dels personatges en la narració ens trasllada directament a l'escena, a l'acció. Si el narrador pertany a l'esfera del que la tradició literària anglosaxona anomena **telling**, la veu dels personatges és propi del **showing**, de la realitat mostrada. En la ficció radiofònica, la veu dels personatges apareix generalment en forma dialogada i, només amb ella, els actors que interpreten els personatges han de transmetre tota la força de les seves accions i dels seus sentiments. En els relats sobre l'actualitat, en canvi, l'aparició de la paraula dels protagonistes de la notícia sol

veure's reduïda a fragments d'uns 20 o 25 segons seleccionats pel periodista per destacar només el més important de les seves paraules. Tal com succeeix amb el narrador, la paraula dels personatges pot sonar **dialogada o monologada** en els informatius radiofònics, tot i que generalment la fórmula més recurrent sol ser la del monòleg. Per trobar narracions en les quals el personatge intervingui en un diàleg hauríem de recórrer als reportatges en directe que contenen breus entrevistes o bé a l'enregistrament en forma de tall de veu d'alguna situació en què existeixi un diàleg.

Com es veurà més endavant, alguns professionals de la ràdio opten per encarar talls de veu, sobretot en narracions periodístiques parlamentàries on es confronten dos personatges, amb l'objectiu de mostrar l'enfrontament i alhora oferir l'aparença de diàleg.

2.3 El silenci a la ràdio

El silencio sólo tiene interés si nos afecta de alguna manera, sea real o imaginario.

Pedro Zarraluki, *La historia del silencio*

Tot intent de definició científica del silenci està condemnat al fracàs ja que en l'entorn humà el silenci absolut no existeix objectivament. Això és així perquè en l'atmosfera l'aire transmet constantment vibracions que emeten sons, encara que estiguin fora del llindar humà de percepció i que, per tant, no puguin ser escoltats. De fet, el silenci sí que existeix fora de l'atmosfera, a l'univers, on no hi ha aire que pugui transportar cap so. D'aquesta manera, com explica l'astrònom de la Universitat de Barcelona David Fernández-Barba²⁸¹, en l'espai exterior es poden donar situacions tan inversemblants a ulls profans de la ciència com per exemple que dos meteorits xoquin enmig de l'univers i la seva explosió no emeti cap tipus de so. Ara bé, instal·lats a la terra, lluny de l'espai exterior, els humans estan constantment envoltats de sons, per tant ¿a què s'anomena silenci? En aquest epígraf s'intentarà donar una incipient resposta a aquesta pregunta, per després poder definir el silenci a la ràdio.

2.3.1 El silenci com a part del subjecte

No és peregrí pensar, en consonància amb el que hem dit fins ara, que el silenci és un concepte humà creat per referir-se a aquells entorns sonors que cauen fora del llindar perceptiu. Així doncs, el podem considerar un concepte que té més a veure amb la capacitat o incapacitat d'un subjecte per sentir i escoltar que no pas amb la qualitat dels objectes i dels entorns de ser sonors o no. Si Michel Chion afirma que

²⁸¹ Entrevista amb David Fernández Barba al Matí de Catalunya Ràdio de l'agost de 2003.

l'orella i el cervell són “receptáculo, recipiente, bolsa de sonidos” i que “el sujeto escucha dentro de sí los sonidos que se vierten sobre él”²⁸², nosaltres podríem dir que el silenci també es troba en l'orella i el cervell de l'ésser humà, no en el seu entorn.

Una altra dificultat envolta qualsevol definició de silenci: Es tracta d'un concepte que no pot ser explicat per ell mateix, sinó que per definir-lo és necessari fer referència a altres conceptes contraris que també germinen en el cervell humà: el so o el soroll. És, doncs, un concepte que cal delimitar per oposició o per complementarietat. En definitiva, es un concepte que s'entén quan es posa en relació amb el so. En una primera aproximació, doncs, podríem dir que el silenci és absència de percepció de so.

Hem afirmat que el silenci depèn de la capacitat de sentir o d'escoltar, però és necessari fer una distinció entre aquestes dues capacitats humanes. No és el mateix sentir que escoltar. Tal com afirma José Luís Terrón, al contrari de sentir, “escuchar implica selección, intencionalidad, es algo que se aprende”.²⁸³ I segons el mateix autor, si se sent però no s'escolta es produeix un **silenci de sentit**. El silenci, per tant, no està tan determinat per la presència o absència de so, sinó per les capacitats humanes de percepció i d'atenció. Efectivament, en l'entorn quotidià l'audició humana és selectiva. Això vol dir que atenem més a uns sons que a uns altres, a uns silencis que a uns altres en funció del nostre context i formació cultural, així com també dels nostres interessos individuals. Per explicar aquesta capacitat selectiva de l'audició sovint es recorre a l'exemple d'un individu que sent de fons una conversa entre d'altres persones a la qual no presta atenció. Ara bé, en el moment que aquestes persones pronuncien el seu nom –és a dir, alguna cosa que afecta els seus interessos personals- l'actitud perceptiva de l'individu canvia i comença a escoltar amb atenció la conversa. És a partir d'aquest exemple que podem constatar que l'audició humana és selectiva. Els sons que no es seleccionen, és a dir, que gairebé no s'escolten –la conversa entre els dos individus abans que diguessin el nom de l'oient- és el que s'anomena **zona de silenci**. Segons Terrón, “muchas veces no nos damos cuenta de una serie de estímulos sonoros que nos rodean” i afegeix “el entorno sonoro no percibido es una zona de silencio”.²⁸⁴

²⁸² CHION, M. (1999), p. 33.

²⁸³ TERRÓN, J. L. (1991), p. 161.

²⁸⁴ TERRÓN, J. L. (1991), p. 165.

En l'audició d'un fragment radiofònic, l'oient pot caure sovint en aquesta zona de silenci. Poden ser diverses les raons per les quals deixa d'escoltar activament. Pot ser, per exemple, que aquell fragment no es atanyi seus interessos o que estigui distret amb alguna altra activitat simultània, però és cert que, de vegades, la mateixa factura del fragment radiofònic contribueix a que l'oient caigui en la zona de silenci. Això és així quan el missatge és o excessivament monòton o massa previsible: “Un mensaje hablado que dura mucho facilita la posibilidad de que no se preste atención, pasando a ruido de fondo e, incluso a zona de silencio”²⁸⁵.

La capacitat d'escoltar i de sentir, l'actitud perceptiva depèn de la formació i de l'entorn cultural en què ha viscut un individu, entre altres factors. Cada cultura, cada civilització proveeix els seus individus d'unes pautes d'interpretació del so i també del silenci. Però, fins i tot, dins de cada cultura les pautes d'interpretació del so i del silenci difereixen en cada persona, ja que cadascuna ha tingut una formació i una experiència vital diversa. És per aquest motiu que, segons Terrón, els usos i les interpretacions del silenci són fruit de l'aprenentatge i, com a conseqüència, “dos o más individuos con idénticos estímulos sonoros crearán unas zonas de silencio u otras”²⁸⁶.

2.3.2 El silenci com a objecte

Tant a la ràdio com en l'entorn quotidià, el silenci és percebut en el temps, de la mateixa manera que el so. Fins i tot podríem arribar a dir que entenem el silenci com un període de temps ple de no-so o, si així es vol, de so no perceptible. Per tant, tot i que com hem anat dient el silenci forma part del subjecte perceptiu, en certes circumstàncies també es pot objectivar. Quan s'enregistra un producte sonor en el qual hi ha un silenci, aquest període de temps ple de so no perceptible es pot mesurar, analitzar, classificar, estudiar. És un silenci que ha passat de ser *procés* a ser *producte*.

Segons la durada d'aquest període de temps, segons sigui més llarg o més breu, es pot distingir entre pausa i silenci. En ràdio es considera convencionalment que el silenci té una durada d'entre 3 i 5 segons. La pausa ha de tenir una durada inferior. Però a part de la seva extensió en el temps, hi ha un altre factor que

²⁸⁵ TERRÓN, J. L. (1991), p. 165.

²⁸⁶ TERRÓN, J. L. (1991), p. 166.

distingeix els dos conceptes i és la seva capacitat de significació. El silenci té la capacitat de significar; la pausa, no exactament.

Tradicionalment, des del tòpic, s'entén el silenci com un concepte negatiu, buit, sense significació. Convençut que el silenci total no existeix, el músic John Cage va intentar demostrar l'any 1952 amb l'obra *4'33''* que fins i tot els entorns sonors que associem al silenci tenen el seu significat i poden elevar-se a categoria artística. L'obra la va interpretar per primera vegada David Tudor al Maverick Concert Hall de Nova York i en la interpretació el pianista només obria i tancava la tapa del piano al principi i al final de cada moviment, però no tocava cap nota. Efectivament, es va poder comprovar que se sentien diversos sons durant la interpretació de *4'33''* com el so del vent, gotes de pluja i el sons del públic. Per a concebre aquesta obra musical, a part d'inspirar-se en les pintures completament blanques de Robert Rauschenberg, Cage va rebre la influència del compositor Erik Satie que considerava que els sons de la realitat no eren elements que es trobessin aïllats de la composició musical.²⁸⁷ És significatiu el rebuig i l'escàndol que va suscitar la peça en un primer moment, precisament perquè el silenci està associat al buit i a la negació.

2.3.3 Classificació de les funcions del silenci a la ràdio

En aquest epígraf es detallaran quines són les principals aportacions acadèmiques a l'hora de classificar les funcions del silenci a la ràdio. Es farà referència principalment a tres autors: José Luis Terrón, professor de ràdio a la UAB i autor d'una tesi doctoral dedicada al silenci a la ràdio, Armand Balsebre i l'investigador britànic Andrew Crisell. A partir de les seves classificacions i també de les aportacions d'altres autors com Perona i Gutiérrez, Shingler i Wieringa, Vopini i Ortiz es confegirà al final del capítol una proposta pròpia de classificació de les funcions del silenci a la ràdio.

²⁸⁷ ARIZA, J. *Las imágenes del sonido*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, p. 46-48.

Com ja s'ha pogut intuir en les pàgines anteriors, José Luis Terrón és l'autor que ha teoritzat més a fons en aquest país a pròposit del silenci a la ràdio. A la part final de la seva tesi doctoral *El silencio en el lenguaje radiofónico* estableix una classificació de les funcions del silenci en el llenguatge propi de la ràdio.²⁸⁸ Segons ell, es poden distingir clarament quatre grans funcions: descriptiva, narrativa, rítmica i el silenci com a insert.

En primer lloc, **el silenci com a insert** és entès per Terrón com una transició entre dos sons que es realitza a través del silenci i, per tant, compliria la mateixa funció que una cortina. El professor de la UAB posa com a exemple d'aquest tipus de silenci, el que es fa servir en un reportatge on hi ha un seguit de declaracions sense cap veu que les introdueixi i entre les quals s'insereix un silenci. Aquest silenci serveix per separar els talls de veu i al mateix temps per donar-los una cohesió dins la narració del reportatge. En tant que transició, el silenci com a insert també pot actuar, segons Terrón, com a el·lipsi temporal, és a dir, com un flash-back o un flash-forward en la narració que s'està explicant per la ràdio. El silenci en aquesta cas serveix per marcar un canvi de situació, un canvi de lloc, un canvi de temps. És en aquesta dimensió del silenci com a insert, com a transició, que es posa de manifest la capacitat del silenci de donar continuïtat al discurs, a la narració, i per això segons Terrón, el silenci com a insert té capacitat de dotar de raccord el producte radiofònic.

En segon lloc, la **funció narrativa** és aquella que dota el silenci de prou entitat dins el curs de la narració per significar una acció o reacció determinant en la trama. Segons l'autor, en aquest cas el silenci pot manifestar un *fora de camp* i posa com a exemple, la narració radiofònica d'una conversa telefònica en la qual l'oient només sent un dels personatges. En aquest context, "los silencios se corresponderían con la presencia del interlocutor fuera de campo"²⁸⁹.

En tercer lloc i des del punt de vista de Terrón, la **funció descriptiva** té moltes concomitàncies amb la funció narrativa. En realitat, diu, en ocasions són força difícils de distingir perquè "ninguna narración puede sustraerse a la descripción"²⁹⁰. El silenci descriptiu pot ser exemplificat en la representació radiofònica d'un avió que cau.

²⁸⁸ TERRÓN, J. L. (1991), p. 543-563.

²⁸⁹ TERRÓN, J. L. (1991) p. 562.

²⁹⁰ TERRÓN, J. L. (1991), p. 555.

Finalment, Terrón identifica la **funció rítmica** del silenci i diu que fa referència tant a la periodicitat com a l'estructura del producte radiofònic en el qual s'inclou el silenci.

Encara que no pertanyi estrictament a aquesta classificació, no ens podem estar d'assenyalar uns altres tipus de silenci que descriu Terrón en la seva tesi doctoral. En primer lloc, fem referència al **silenci representat**. No es tracta d'un silenci objectiu, sinó d'un so que per les seves connotacions és capaç de representar-lo. “Será el caso de las campanas que tañen cadenciosas y graves cuando sustituyen al minuto de silencio”, diu Terrón. Tenint en compte que en la ràdio la comprensió dels sons generalment comporta una operació metonímica, és a dir, del tot per la part, un soroll d'uns grills o un so d'un mussol, també poden representar un ambient nocturn i silencios.

També cal remarcar l'existència del **silenci reflexiu**, aquell en el qual el parlant busca l'expressió correcta o la idea concreta i per això atura per uns segons el seu discurs; i finalment el **silenci com a error**, el que es produeix quan sorgeix alguna errada tècnica que atura l'emissió.

Classificació de les funcions del silenci a la ràdio segons Armand Balsebre

Per la seva part, el catedràtic Armand Balsebre, un dels màxims coneixedors del llenguatge radiofònic distingeix dos tipus de silenci a la ràdio: el **silenci interactiu**, és a dir, aquell que forma part del diàleg, del discurs oral entre dos o més veus. Segons Balsebre és un silenci que generalment va “unido a las relaciones afectivas”²⁹¹. Això és així ja que la comunicació amb llargues pauses connota, entre altres coses, intimitat i confiança. Segons el catedràtic de la UAB, el silenci interactiu també crea una “determinada relación espacial de distancia entre los interlocutores”²⁹², relació que sol ser de proximitat. Aquesta seria una probable justificació per la qual els programes nocturns com *El loco de la colina* de Jesús Quintero o *Hablar por hablar* de Mara Torres, els qual susciten una major relació de proximitat entre oient i emissor, admeten també més presència del silenci.

En segon lloc, Balsebre es refereix al **silenci psicolingüístic**. També té a veure amb el discurs oral i si és ràpid “es ese silencio mental asociado al desarrollo lineal secuencial del material lingüístico que expresamos con la palabra”²⁹³. Es tracta del silenci que té lloc quan un parlant dubta i fa vacil·lacions. Si el silenci psicolingüístic és lent té relació, segons Balsebre, amb el procés de desxiframent de l'enunciat semàntic.

²⁹¹ BALSEBRE, A. (1994), p. 138.

²⁹² BALSEBRE, A. (1994), p. 138.

²⁹³ BALSEBRE, A. (1994), p. 138.

L'anglès Andrew Crisell distingeix dues grans funcions del silenci a la ràdio. La **funció negativa** del silenci és aquella que assenyala un error, el que en anglès s'anomena *dead air* i en català “un blanc”, i que l'autor assimila a un soroll que entorpeix la comunicació. La més interessant per Crisell, òbviament, és la **funció positiva**, que consisteix a donar significat a través del silenci. En aquest cas es tracta d'un estímul potent que apel·la a l'oient perquè ompli ell mateix aquell buit amb les dades que li ofereix el context. Segons Crisell, “such silences or pauses can suggest not only physical actions but abstract, dramatic qualities, generate pathos or irony by confirming or countering the words which surround them”²⁹⁴.

En la mateixa línia de Crisell, els professors anglesos Martin Shingler i Cindy Wieringa assenyalen també dos tipus de silenci a la ràdio: per una banda, el *dead air* o “blanc” i, per una altra, el silenci que té significat, és a dir, “this silence which can be more expressive than words, which can echo with expectancy, atmosphere, suspense, emotional overtones and visual subtleties”²⁹⁵. És aquell silenci que ens informa que alguna cosa acaba de succeir de manera imprevista: un petó, la visió d'un monstre..., per això, segons aquests autors es tracta d'un dels recursos radiofònics que més estimulen la imaginació de l'oient.

En el seu llibre *Diseño de programas de radio*, Vopini i Ortiz fan una distinció interessant quan diuen que el silenci pot ser o bé **objectiu**, és a dir, quan realment on té lloc l'acció no es produeix cap soroll ni cap so; o bé **subjectiu**. En aquest darrer cas s'està indicant a l'oient que a través del silenci “alejamos psicológicamente al oyente de la escena, traduciendo así la tensión, la impotencia”²⁹⁶. Al mateix temps, segons Vopini i Ortiz, el silenci subjectiu també pot marcar una introspecció psicològica amb la qual el personatge s'allunyi de la realitat psicològicament.

Diversos autors es refereixen sovint al poc ús del silenci a la ràdio actual i intenten buscar-ne les causes. Uns atribueixen la seva minsa utilització a la por que pugui ser entès com un error d'emissió, d'altres a la infrautilització del llenguatge radiofònic en general. Gutiérrez i Perona, per exemple, consideren que els motius van més enllà de la pràctica professional i que cal buscar-los en el context cultural, en “la tendencia cada vez mayor en el

²⁹⁴ CRISELL, A. (1986), p. 56.

²⁹⁵ SHINGLER, M; WIERINGA, C. *On Air. Methods and Meanings of Radio*. Londres: Arnold, 1998, p. 55.

²⁹⁶ VOLPINI, F; ORTIZ, M. A. (1995), p. 60.

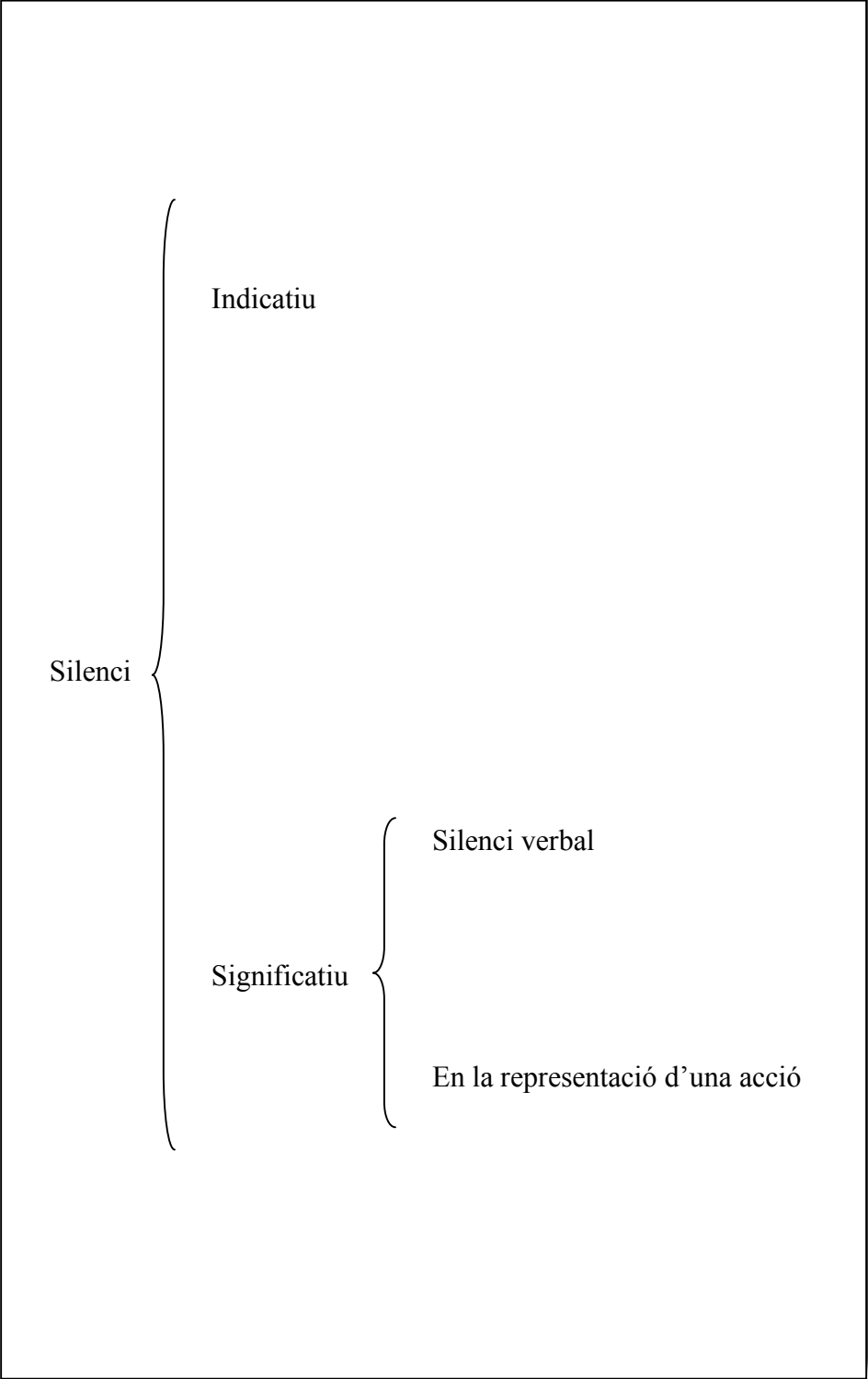
universo referencial a tapar el silencio con sonido”. I afegeixen com a exemple que “la espera telefónica se aligera con música de fondo, el viaje en el ascensor se anima también con música”.²⁹⁷

Més enllà de buscar causes a la infrautilització del silenci a la ràdio, nosaltres creiem que és més positiu concentrar-se en la idea que precisament la poderosa efectivitat del silenci en la comunicació radiofònica ve determinada pel poc ús que se'n fa.

2.3.3.1 Proposta de classificació de les funcions del silenci a la ràdio

Tenint en compte aquestes classificacions, ens disposem ara a assenyalar i definir quines són les funcions que nosaltres destacarem en el nostre treball, perquè considerem que ens serviran per analitzar els recursos sonors de cadascuna de les narracions periodístiques seleccionades en l'estudi empíric. Primerament, creiem que cal fer una primera distinció: igual que en els altres elements propis del llenguatge radiofònic, el silenci pot tenir o bé un **valor indicatiu**, o bé un **valor significatiu**. Partint d'aquesta primera distinció s'elaborarà la proposta de classificació de funcions del silenci a la ràdio de la qual ara se n'ofereix un esquema que passa a ser explicat tot seguit.

²⁹⁷ GUTIÉRREZ, M; PERONA, J.J. (2002). P. 66.



2.3.3.1.1 El silenci amb valor indicatiu a la ràdio

El silenci amb valor indicatiu és aquell que dins un fragment radiofònic actua com a límit. És a dir, de la mateixa manera que una ràfega o un cop musical tenen la funció de delimitar, d'assenyalar una separació entre seccions, entre blocs de notícies, el silenci també té la capacitat de posar de manifest una separació entre dos elements sonors. Es tracta doncs del que José Luis Terrón anomenava silenci com a insert.

El silenci amb valor indicatiu serveix per separar discursos, per exemple, per marcar la separació entre dues notícies, o bé per separar parts en l'interior d'un únic discurs, com pugui ser un silenci que assenyalava la separació entre dues escenes o situacions diferents en un reportatge. D'aquesta manera, podríem dir que el silenci actua com a marc, com el blanc del paper en una publicació impresa, que separa textos però que alhora els dona continuïtat.

2.3.3.1.2 El silenci amb valor significatiu a la ràdio

El silenci pot aportar a la lògica interna del discurs radiofònic una càrrega significativa substancial. És llavors quan ens referim al silenci amb valor significatiu. En aquest cas podríem haver fet ús de les classificacions de les quals ens proveeixen Terrón i Balsebre, però per al nostre estudi ens interessa una tipologia concreta. Per exemple, no ens interessa tant si un silenci és narratiu o descriptiu, sinó si serveix per representar una acció o el seu entorn en les narracions de les notícies. Per tant, dividirem el silenci amb valor significatiu en dues categories: el silenci verbal, és a dir, aquells silencis que tenen significat en una conversa o que aporten informació en un monòleg, i el silenci com a representació d'una acció.

El silenci verbal

Dins el context del discurs verbal, ja sigui una conversa o un monòleg, el silenci pot tenir significat per oposició o complementació de les paraules. Per això en diem silenci verbal. Tant si és voluntari com involuntari, el silenci verbal ens informa

sobre l'estat, la intenció, els sentiments o els pensaments de la persona que produeix aquell silenci. No es tracta d'un significat precís, però en algunes ocasions l'impacte del silenci verbal és molt més determinant i destacable que si aquell espai de temps s'hagués omplert de paraules. Es pot comprovar en l'entrevista que li va fer per a Onda Cero l'11 d'abril del 2002 el periodista Luis del Olmo al president del govern central, José María Aznar. En ser preguntat per la possibilitat de concedir una entrevista també a Iñaki Gabilondo, el president del govern va fer un silenci de més de 6 segons, que va haver de ser trencat per del Olmo per avisar l'audiència que aquell silenci no significava que s'hagués interromput l'emissió, sinó que el president estava pensant què dir. Òbviament es tracta d'un silenci molt més eloqüent que qualsevol frase d'excusa.

Alguns exemples de l'ús del silenci premeditat en la conversa a la ràdio dels últims anys poden ser els programes "El loco de la colina" a la Cadena SER, amb Jesús Quintero, o "La nit dels ignorants", de Catalunya Ràdio en l'època de Carles Cuní. Els presentadors d'aquests espais nocturns utilitzaven constantment el silenci en la conversa amb els oients que telefonaven a l'emissora. En aquests casos també es tracta d'un silenci verbal. En la conversa el silenci pot tenir diversos significats: en alguns casos, a banda de marcar un ritme lent i parsimoniós, el silenci pot significar un moment de reflexió; en altres tot el contrari, una expressió de la tensió entre els interlocutors. És per aquest motiu que segons alguns periodistes de ràdio, com Xavier Vidal, el silenci és una tàctica molt útil en les entrevistes, ja que de vegades fa que l'entrevistat es posi nerviós i que a causa de l'*horror vacui* digui més coses de les que vol dir.

El silenci verbal no tan sols es pot fer servir en les converses i entrevistes, sinó que també pot trobar-se en els monòlegs. De fet, en els manuals de retòrica en els quals s'ensenya a realitzar discursos en públic, es concedeix una especial importància a les pauses i als silencis. Segons els tractats de retòrica clàssics, el silenci serveix per donar èmfasi i per crear expectació en el públic. Igualment, Arturo Merayo recomana fer una pausa llarga abans de les afirmacions importants, amb la qual cosa també es pot aprofitar per canviar el to de veu.²⁹⁸

De vegades un silenci en un discurs és molt més efectiu que qualsevol paraula. Un exemple d'això va tenir lloc en el primer partit del portugués Luis Figo al Camp

²⁹⁸ MERAYO, A. (1998), p. 258.

Nou vestit de blanc. A l'hora de llegir les alineacions, el locutor del Camp Nou, Manel Vic, va fer un silenci de més d'un minut després de llegir el nom Figo, amb la qual cosa l'afició blaugrana va començar a escridassar el jugador. Tot i que no es tracti d'un exemple radiofònic, aquest fet posa de manifest que una de les propietats del silenci verbal dins un monòleg és la de provocar la reacció de l'oient.

En el cas de la ràdio, en ocasions el mitjà emmudeix enmig d'un llarg silenci verbal. La ràdio també fa minuts de silenci com en el cas de l'assassinat de Miguel Ángel Blanco a mans d'ETA el juliol del 1997. En alguna altra ocasió l'emmudiment radiofònic obeeix a d'altres motius. Per exemple, el 4 d'octubre de 1995 totes les ràdios espanyoles van utilitzar un minut de silenci com a campanya de promoció. Eren 60 segons de silenci en tot el dial seguits d'una mateixa frase pronunciada a totes les cadenes: "La ràdio és el so de la nostra vida". Segons Clara Muela, especialista en publicitat radiofònica de la Universitat Complutense de Madrid, l'objectiu d'aquest llarg silenci inusual al mitjà era "llamar la atención, mover a la reflexión, provocar una situación de expectación en el receptor (...) demostrar al conjunto de la audiencia radiofónica –e incluso, de la sociedad española- cómo sería nuestra vida sin el eterno sonido de las ondas que, además, necesitamos más de lo que creemos"²⁹⁹.

El silenci com a representació d'una acció

De vegades el silenci no s'entén com a complementació d'unes paraules, però malgrat tot té significat. Per exemple, si en un fragment radiofònic se sent un tret, un crit ofegat, un cos que cau i després un silenci, tot oient interpretarà sense necessitat que li ho hagi de dir ningú, que hi ha un personatge que ha estat assassinat amb una arma de foc. A aquest tipus de silenci és al que ens referim quan parlem de silenci com a representació d'una acció.

Analitzant el silenci en l'obra dramàtica radiofònica més famosa de la història, *La guerra dels mons*, d'Orson Welles, José Luis Terrón observa que es fa servir el silenci en quatre moments de la transmissió i que tots ells corresponen a la representació de la interrupció de l'emissió coincidint amb el suposat atac dels

²⁹⁹ MUELA, C. *La publicidad radiofónica en España. Análisis creativo de sus mensajes*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2001, p. 154.

marcians. Terrón assegura que els quatre silencis tenen un significat i que en ells es representa una acció:

“En los cuatro casos es evidente que se está jugando con la tensión pero en los cuatro casos los silencios son informativos, se insertan en la narración contándonos sucesos que se incluyen en el tiempo. Se tratan pues de silencios con una clara función narrativa. En todos ellos: muerte de los emisores, victoria de los marcianos”³⁰⁰.

En aquests exemples de *La guerra dels móns* l'acció representada és de nou la mort. Un d'aquests exemples té lloc en la segona connexió del reporter Carl Phillips des de Grovers Mill, des de la granja de Wilmuth. El periodista ha descrit com s'obria el meteorit –la nau extraterrestre- i hem sentit un so de rosca, la porta per on han començat a sortir els marcians. El reporter s'ha allunyat i continua descrivint l'escena: els marcians ho estan incendiant tot. Se senten sons d'explosions. Carl Phillips continua parlant fins que un silenci de sis segons acaba sent més eloqüent que cap paraula. S'ha tallat la comunicació o ha succeït alguna cosa més greu?

CARL PHILLIPS

Now the whole field's caught fire. **(Explosion)** The woods... the barns... the gas tanks of automobiles... is spreading everywhere. It's coming this way. About twenty yards to my right...

(Crash of microphone ... then dead silence)

ANNOUNCER TWO

³⁰⁰ TERRON, J. L. (1991), p. 524.

Ladies and gentlemen, due to circumstances beyond our control, we are unable to continue the broadcast from Grovers Mill. Evidently there's some difficulty with our transmission.³⁰¹

El silenci com a representació d'una acció és el tipus de silenci que més enforteix l'*enacted narrative*, ja que es tracta d'un silenci que s'ha d'interpretar en la mateixa diegesi de la història explicada. L'oient l'ha d'entendre gràcies al context sonor de la mateixa acció.

³⁰¹ KOCH, H. "The war of the worlds". A: KOCH, H. *The panic broadcast. A portrait of an event*. Boston: Little, Brown and Company, 1970, p. 51-52.

2.4 Els sorolls a la ràdio

Supongamos, sin embargo, que en vez de desollar a la víctima, sus fingidos verdugos tratan de quebrarle los huesos aplicándole la bota malaya o cualquier otro instrumento de suplicio semejante, y, en este caso, ya no pueden arreglárselas con el coco, pero tienen varios procedimientos a seguir. Uno de ellos, que pone la carne de gallina y los pelos de punta al radioescucha más pintado, consiste sencillamente en colocar junto al micrófono un canasto de mimbres invertido y sentarse sobre él; pero, por lo que a mí respecta, yo prefiero con mucho el procedimiento de los caramelos de los Alpes. Se introduce en la boca un par de estos famosos caramelos y, pegando el micrófono a la mejilla, se los tritura con los dientes. Esto es todo.

Julio Camba, *La radio y el coco*

La ràdio sempre ha volgut reproduir o restituir els sons de la realitat d'una manera directa. Com molt bé escrivia el periodista gallec Julio Camba en un dels seus articles dels anys 30, un so reconeixible a través la ràdio és capaç de posar “la carne de gallina y los pelos de punta al radioescucha más pintado”. Tant si es tracta d'un efecte sonor com d'un so ambient gravat directament de la realitat, un so inarticulat utilitzat correctament té una extraordinària capacitat d'atrapar l'atenció de l'oient. Segurament sigui així perquè no cal fer cap esforç de decodificació per interpretar-lo, tal com succeeix amb la paraula. En els sons inarticulats, el contingut físic del so evoca directament la seva font sonora, cosa que suscita ràpidament la imaginació de l'oient, que amb celeritat construirà una imatge mental gràcies a aquell so.

Habitualment els manuals de llenguatge radiofònic es refereixen als sons inarticulats amb el nom d'efectes sonors, i potser per això potser pugui sorprendre que hagi titulat aquest epígraf "Els sorolls a la ràdio". Sobretot perquè en la teoria de la comunicació s'associa la paraula soroll a les interferències entre emissor i receptor. És obvi que no ens referim a aquesta acepció. El títol "Els sorolls a la ràdio" pretén mostrar una realitat més àmplia que la dels efectes sonors.

A la ràdio, els professionals distingeixen entre sons ambient reals i efectes sonors. Els primers, els sons gravats directament de la realitat o transmesos en directe, es circumscriuen als programes informatius i a les connexions en directe, tot i que no són molt habituals. Els segons, els efectes sonors, apareixen sobretot en dramàtics i programes d'entreteniment, i en algun cas també en els reportatges. De fet, tot i que alguns reportatges incloquin efectes sonors i que, com veurem, en la tradició informativa a la ràdio s'ha utilitzat en algunes èpoques i països aquest recurs sonor, hi ha professionals i acadèmics que desaconsellen l'ús dels efectes sonors en els informatius. Aquest és el cas de Xosé Soengas, per qui només són admissibles els sorolls ambientals quan ajuden a situar l'oient en el lloc dels fets: "Los efectos sonoros pueden ser objetivos o subjetivos, pero son propios de los programas dramáticos. En los informativos no forman parte del discurso porque no se admiten puestas en escena artificiales. En una información sólo se aceptan sonidos extratextuales, aquellos que no proceden de la voz humana, cuando son ruidos ambientales que funcionan como elementos contextualizadores que ayudan a ubicar o a comprender los demás datos".³⁰²

Encara que no sigui una afirmació definitiva, podríem dir que en l'actualitat els professionals de la ràdio fan l'equivalència següent: "so ambient real = realitat, i efecte sonor = ficció". La diferència entre tots dos tipus de so és que mentre un, el so ambient, està extret d'una realitat efectiva, d'uns fets que han succeït davant d'un professional de la ràdio que ha enregistrat o transmès el so, l'efecte sonor està enregistrat artificialment, la seva gravació s'ha fet generalment en un estudi amb unes condicions òptimes i no és necessari que el so resultant correspongui a la seva font, tan sols cal que la representi de manera versemblant i amb una bona qualitat sonora.

Mariano Cebrián també fa aquesta distinció i, per una banda, anomena els sorolls captats amb els micròfons directament de la realitat **sons diegètics**, els quals,

³⁰² SOENGAS, X. *Informativos radiofónicos*. Madrid: Cátedra, 2003, p. 10

segons afirma, accentuen la impressió de realisme. Per una altra banda, els sorolls que estan realitzats a l'estudi i que s'extreuen un disc compacte o d'una base de dades els anomena **sons extradiegètics**, els quals segons diu tendeixen a recalcar l'expressivitat.³⁰³ Tot i assumir la distinció entre sons ambientals reals i efectes sonors, no considerem que els conceptes de diegètic i extradiegètic siguin els més adients per definir-los ja que, com es veurà més endavant, un efecte sonor, és a dir, un so creat artificialment tant pot exercir una funció diegètica com extradiegètica.

Ara bé, tot i admetre que l'ús dels efectes sonors tendeix a estar reservat als gèneres radiofònics de la ficció i que els sons ambientals gravats i transmesos directament de la realitat s'utilitzen –les poques vegades que s'utilitzen– en espais informatius, cal considerar que, en definitiva, la seva funció principal és similar. En tots dos casos es tracta de representar o reproduir un so inarticulat que recrea la realitat objectiva. Ja que persegueixen objectius semblants, he decidit incloure tant els efectes sonors com els sons ambientals en aquest capítol que he titulat genèricament “Els sorolls a la ràdio”, entenent que em refereixo a aquells sons que no són ni paraules ni música, per tant als sons inarticulats.

En els seus inicis la ràdio no disposava de la possibilitat d'enregistrar cap so. No va ser fins l'any 47 que es va introduir a Espanya el magnetòfon i, per tant, fins a aquella data, els sorolls que havien de restituir i recrear la realitat objectiva eren efectuats en directe a l'estudi. Gràcies a unes tècniques aparentment inversemblants, els especialistes feien sonar de manera creïble una tempesta, un tren o un ocell. En el seu llibre *Técnicas de creación y realización en radio*³⁰⁴, Robert Mcleish explica algunes d'aquestes tècniques com per exemple, fegar un paper de cel·lofana contra el micròfon per representar un incendi o fer moure una petita caixa amb grava per simular un moviment de tropes. De fet, aquest és el tipus de tècniques efectives a les quals al·ludeix l'actriu de ràdio Juana Ginzo quan recorda Antonio Melero, l'especialista de Radio Madrid que treballava amb Antonio Calderón: “Construyó un mueble de madera en forma de prisma cuyas caras sostenían varios tipos de puertas, con todos los goznes, manijas, picaportes, cerraduras y cerrojos posibles que daban una variedad increíble de sonidos”

³⁰³ CEBRIÁN HERREROS, M. *Información radiofónica. Mediación técnica, tratamiento y programación*. Madrid: Síntesis, 1995, p. 238.

³⁰⁴ MCLEISH, R. *Técnicas de creación y realización en radio*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión, 1985, p. 252-253.

D'aquests professionals encarregats de la realització en directe d'aquests efectes sonors se'n deia "ruideros" i s'encarregaven, com s'ha vist, no tan sols de produir els sons,³⁰⁵ sinó també de construir tots els estris necessaris per produir-los. En el seu llibre *La historia de la radio en España*, Armand Balsebre publica la fotografia d'una visita l'any 1928 de l'especialista en efectes sonors "Conde Cutelli" a l'estudi de Radio Barcelona. Balsebre també dona notícia d'un concurs de Radio Barcelona en el qual es premiaven obres de teatre adaptades al mitjà i es demanava als concursants que incloguessin en els seus guions efectes sonors. Tot i així, Balsebre afirma "la figura profesional del especialista, no obstante, no se introduce en la radio española hasta la década de los 40; hasta entonces, los llamados "efectos de sala" (timbres, puertas, etc.) son realizados por los propios actores"³⁰⁶.

Paral·lelament a aquesta experimentació per crear sorolls en el mateix estudi, durant els primers anys de la ràdio també es van començar a explorar les possibilitats de transmissió des de fora de l'emissora. El professor de la Universitat de Columbia Edward Bliss recull alguns d'aquests primers intents de transmissió i diu, per exemple, que el 12 d'agost de 1929 l'NBC va aconseguir emetre la veu d'un paracaigudista durant un salt i que el 10 de novembre del 1923 es va poder transmetre des de la biblioteca de la Casa Blanca.³⁰⁷ Fins i tot l'NBC va enviar una unit mòbil en un tour pel zoo del Bronx i un periodista de la mateixa emissora, Lowell Thomas, va ser molt famós als anys 30 per portar la veu de la ràdio fins a llocs com un avió, un tren o una zona polar.³⁰⁸ Amb aquestes connexions des de diversos punts fora de l'estudi, la ràdio permetia recollir sons ambient en directe de la realitat des d'on s'estava transmetent.

A la dècada dels 30 va veure la llum la primera forma de gravació en cinta tova: era l'invent del magnetòfon, un aparell d'estudi que permetia, no només enregistrar programes, sinó també alguns sons efectuats al locutori de ràdio. Així doncs, una vegada inventada i perfeccionada la cinta magnetofònica els efectes sonors que efectuava l'especialista es van poder enregistrar i reproduir sense necessitat de disposar constantment d'un especialista en efectes sonors que executés en directe els sons. Aquest és l'origen, doncs, de la llibreria d'efectes sonors de la qual disposen

³⁰⁵ GINZO, J; RODRÍGUEZ, L. (2004), p. 171.

³⁰⁶ BALSEBRE, A. *Historia de la radio en España. Volumen I. (1874-1939)* Madrid: Cátedra, 2001, p. 203.

³⁰⁷ BLISS, E. (1991), p. 17.

³⁰⁸ BLISS, E. (1991), p. 45-46.

actualment la ràdio ja sigui en format CD, minidisc o en l'ordinador. Ara bé, tot i la possibilitat de gravar els efectes sonors, les ràdios van conservar el paper dels especialistes durant força temps. Així ho indica Pedro Barea quan diu que a la dècada dels 50 s'utilitzaven "trucos directos y grabados". Segons ens informa, en aquells anys, "existían los "ruidistas", los expertos en efectos sonoros, y la oferta de grabaciones de ruidos en el mercado profesional, aunque fuera de modo incipiente".³⁰⁹

Si bé a la dècada dels 30 ja era possible enregistrar els efectes sonors en una cinta magnetofònica, van haver de passar uns anys per estendre aquesta possibilitat també al so ambient. No va ser fins l'any 1946 als Estats Units que es va utilitzar per primera vegada una gravadora electromagnètica portàtil i, per tant, es va obrir la possibilitat de fer enregistraments fora de l'emissora. Segons explica Edward Bliss, la primera ocasió en què es va utilitzar una gravadora portàtil va ser per realitzar el reportatge "One World Flight", de Norman Corwin i Lee Bland, que consistia en un llarg viatge de quatre mesos per diversos països del món. El tema del reportatge eren les aspiracions de la població del món després de la Segona Guerra Mundial. El professor Edward Bliss recull de la manera següent el projecte de reportatge de la CBS:

"The two-man team, Corwin and Bland, took off on their four-month journey on June 15, 1946, carrying a cumbersome 115-volt General Electric wire recorder, an inverter for powering the recorder from storage batteries, hundreds of spools of wire, and a tool kit for emergency repairs. Traveling in primitive airplanes, mostly DC-3s, the two men flew 36,000 miles on eleven commercial airlines and sundry military aircraft to seventeen countries on four continents".³¹⁰

L'invent de la gravadora portàtil introduïa una nova possibilitat radiofònica: l'enregistrament i muntatge d'entrevistes fora de l'estudi. S'originava d'aquesta

³⁰⁹ BAREA, P. (2000), p.136.

³¹⁰ BLISS, E. (1991), p. 201.

manera el que més tard s'anomenaria tall de veu. Ara bé, la gravadora també obria la possibilitat d'enregistrar so de la realitat, no només paraules. A partir del final de la dècada dels 40 el so ambient ja era enregistrable, enregistrament que milloraria ostensiblement amb la introducció del casset i, sobretot passades almenys cinc dècades, del minidisc.

D'aquesta manera, podem concloure que a la ràdio tenim dues fórmules diferents per representar el so inarticulat, dues fórmules que tenen cadascuna la seva pròpia tradició i la seva pròpia tècnica, encara que comparteixin aspectes fonamentals.

2.4.1 Efectes sonors

-Éstos creen que los efectos especiales son una mariconada que cualquier mendigo puede hacer- despotricaba, aristocrático y helado, Pedro Camacho- En realidad también son arte”.

La tía Julia y el escritor, Mario Vargas Llosa

La ràdio és hereva de diversos mitjans i gèneres de la comunicació. Un d'ells és el teatre, del qual en va aprendre alguns dels usos dels efectes sonors. Gutiérrez i Perona situen l'origen dels efectes sonors en l'àmbit del teatre a la Grècia antiga. Segons diuen, en les representacions tràgiques s'utilitzaven diversos sons d'elements meteorològics que simbolitzaven els estats d'ànim d'alguns dels personatges. Per exemple la ira era representada amb el so d'un tro.³¹¹ En aquesta mateixa línia, Robert Mcleish afirma que els efectes equivalen, en realitat, a l'escenografia teatral.

Efectivament, en ràdio s'utilitzen els efectes sonors –a l'igual que els sons ambient reals- quan es tracta de narrar, i concretament quan es tracta de narrar a través de la dramatització, és a dir, quan es porta a terme *l'enacted narrative*. Ja en les primeres representacions teatrals adaptades al mitjà radiofònic es va prendre consciència de la necessitat d'incloure efectes sonors. En l'obra *Théâtre radiophonique* de l'any 1926, Pierre Cusy i Gabriel Germinet inclouen dibuixos i indicacions sobre com representar diversos sons a través dels efectes sonors. A més, en una de les més importants obres teòriques sobre la ràdio, *Estética radiofónica*, Rudolf Arnheim indica la necessitat d'afegir efectes sonors a les dramatitzacions per atreure l'atenció del públic: “Los efectos sonoros sirven, junto con las voces y las tonalidades, para atraer al oyente y hacerle penetrar en la representación. Lo contrario sería una representación basada en puras voces que, hablando en la nada, sonarían desde el comienzo sin atraer la atención”³¹².

Armand Balsebre defineix els efectes sonors dient que són unes “formas sonoras representadas por sonidos inarticulados o de estructura musical, de fuentes

³¹¹ GUTIÉRREZ, M; PERONA, J. J. (2002), p. 53.

³¹² ARNHEIM, R. (1980), p. 102.

sonoras naturales y/o artificiales, que restituyen objetiva o subjetivamente la realidad construyendo una imagen”³¹³. La definició és àmplia; s’hi poden incloure tot tipus de sons inarticulats que es poden incloure en una narració radiofònica. En canvi, aquí entendrem per efecte sonor només aquells que estan enregistrats a l’estudi i posteriorment enllaunats.

2.4.1.1 Característiques dels efectes sonors

Els efectes sonors tenen una poderosa capacitat significativa dins un relat radiofònic perquè operen com una metonímia, és a dir, amb només un so l’oient pot reconstruir tota l’escena. Per exemple, si s’utilitza un efecte sonor d’un mussol, l’oient sap que l’escena es situa en un ambient nocturn, segurament en un entorn rural i en una situació de tranquil·litat. Un altre exemple de la capacitat metonímica dels efectes sonors és el so d’un rellotge per indicar el pas del temps.

Si es vol que l’efecte sonor sigui realment efectiu i capti l’atenció de l’oient, és necessari que sigui reconeixible. Ja advertia Arnheim que “en la obra radiofónica a “representar” serán más adecuados aquellos efectos sonoros cuya fuente posea una expresión similar a la imagen que se quiera presentar, a fin de que recuerden su origen”.³¹⁴ Cal prendre’s seriosament l’advertència perquè, en ocasions, una vegada enregistrats no tots els sons aconseguen recrear la imatge de la font sonora. Pedro Barea apunta diverses característiques que fan que un efecte sonor sigui adequat. En primer lloc, diu, ha de ser reconeixible; en segon lloc, ha de tenir una durada pertinent i finalment ha de concentrar expectació de manera que atregui l’atenció de l’oient. Així ho constata en l’anàlisi de la dramatització més coneguda de la ràdio dels anys 30: “No es casual que en *La guerra de los mundos* de Orson Welles la nave marciana se abriera a rosca, y no mediante palanca o a presión como el champán: la rosca permite un ruido a) reconocible, b) continuado durante un período suficiente y c) capaz de acumular durante ese tiempo los elementos de expectación y angustia que la ocasión reclama”³¹⁵.

³¹³ BALSEBRE, A. (1994), p. 125.

³¹⁴ ARNHEIM, R. (1980), p. 33.

³¹⁵ BAREA, P. *Teatro de los sonidos, sonidos del teatro*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2000, 133.

D'acord amb aquesta necessitat de fer reconeixible el so, la majoria d'autors i de professionals coincideixen que en els programes dramàtics són més convenients els efectes sonors recreats artificialment que no pas els sons enregistrats directament de la realitat. Per exemple, Shingler i Wieringa consideren que un so no ha de fer que la narració radiofònica de ficció sigui més realista, sinó més dramàtica. Per tant, és millor fer ús d'un efecte sonor que no pas d'un so ambient. Des d'aquest mateix punt de vista, Andrew Crisell també conclou que algunes simulacions de sons fetes a l'estudi poden semblar molt més reals que no els sons que en veritat ho són. Per Shingler i Wieringa, els efectes són més adequats per als dramàtics perquè resulten més fàcils de reconèixer i que es presten a menys confusió que el so gravat a partir de la realitat: "A few selective sounds are capable of producing a vivid and recognisable sound environment whilst a cacophony of authentic noises simply causes aural chaos"³¹⁶. Aquest dos autors creuen també que els efectes sonors poden provocar multitud d'associacions molt diferents en la ment de l'oient i per aquest motiu diuen que és necessària una veu, ja sigui del narrador o dels personatges, per oferir el context i acabar de fer comprensible l'efecte. En aquesta mateixa línia, Crisell considera que qualsevol efecte necessita el suport del diàleg o del narrador, -en paraules de Barthes- "l'anclatge" que doni el context al so.

Com s'observa, la utilització dels efectes sonors a la ràdio va guiada, sobretot, per criteris de versemblança. Es considera que no s'han d'incloure tots els sorolls, només aquells que aportin algun significat. No es tracta tant de copiar la realitat com de recrear-la a través del so. En aquest sentit, el professor de la Universitat de Kent Alan Beck diu que en un producte radiofònic en què es vol recrear una situació, és necessari no copiar fidelment la realitat sonora tal com és, sinó el seu efecte. En l'entorn sonor de la vida real, l'oïda dels humans selecciona sons, para atenció sobre uns sorolls i deixa d'escoltar-ne i, fins i tot, de sentir-ne uns altres:

"In our real-life interactions we play an active role in selectively hearing and focusing, part of which is called the 'cocktail-party' effect. The radio drama director fills the role of ideal 'ears', selecting, focusing and designing,

³¹⁶ SHINGLER, M; WIERINGA, C. (1998), p. 58.

though the audience actively play their part in the construction of the ‘second play’ in their heads”³¹⁷.

Així, segons Beck, el realitzador de ràdio pren el paper d’unes oïdes en la vida real, de la mateixa manera que un director de cinema adopta el paper d’un ull ideal. Si bé els sorolls són importants, per Beck, el diàleg ha de ser generalment el so fonamental en una ficció radiofònica i cal subordinar-hi tota la construcció sonora. En opinió del professor de la Universitat de Kent, els efectes sonors són una magnífica arma per ambientar una escena a través del “signposting” o senyalització, és a dir, la tècnica d’indicar la localització just al començament d’una escena.

En cas de dubtar a l’hora d’incloure o no un efecte sonor en una narració radiofònica, els especialistes recomanen que no s’utilitzin, ja que si es vol que siguin efectius, se n’han d’utilitzar pocs. Aquest és el cas de Felix Felton, membre del departament de dramàtics de la BBC als anys 30 i 40, i que es mostra reticent a la excessiva utilització d’efectes sonors, sobretot en el cas de petjades i portes que s’obren: “A fussy succession of doors and footsteps is simply an irritation to the listener, and prevents their being dramatically significant when we want them to be”³¹⁸.

També semblava ser de la mateixa opinió el nord-americà Robert Kieve, el responsable als anys 40 del programa *Tu carrera es la radio* a Radio Madrid, que segons recorda Juana Ginzo, tant en converses com en obres escrites, havia afirmat amb rotunditat que les passes i el soroll de portes obrint-se i tancant-se no eren radiofònics. Segons la mateixa Ginzo, en sentir aquelles afirmacions, el realitzador Antonio Calderón va voler rebatejar-les elaborant una obra radiofònica on precisament les protagonistes fossin les passes.

Un cop realitzades les dues versions de l’obra, Calderón interpretava de la manera següent el significat de *Pasos* pel que fa a l’ús del llenguatge radiofònic: “La experiencia iba más allá de la simple demostración virtuosa del “más difícil todavía”. Lo que se trataba de demostrar y se demostró era que el lenguaje radiofónico poseía

³¹⁷ BECK, A. “Listening to radio plays: fictional soundscape”.

<http://interact.uoregon.edu/MediaLit/wfae/readings/Listentoradio.html>.

³¹⁸ FELTON, F. *The Radio Play: its technique and possibilities*. Londres: Sylvan Press, 1949, p. 44, citat per Shingler i Wieringa.

características que le conferían facultades diferenciales como medio de expresión”³¹⁹. Igualment, com hem vist abans, l’obra *The Revenge* dirigida per Andrew Sacks i emesa per la BBC el 1978, venia a demostrar que l’audiència pot reconèixer certes accions només pels seus sorolls.

Els efectes sonors troben el seu espai ideal en els programes dramàtics i en l’actualitat rara vegada apareixen en els programes informatius si no és en un reportatge i sempre de manera molt ocasional. En la història de la ràdio això no ha estat sempre així i, de fet, als anys 30 la ràdio americana i australiana comptava amb programes informatius que incloïen efectes sonors. El més conegut era *The March of Time* emès per la CBS a partir de 1931 i que comptava amb 7.000 efectes sonors. Segons explica Edward Bliss³²⁰, era un espai de trenta minuts setmanals que consistia en una dramatització de notícies internacionals entre les quals es recorda la crisi de Munic, l’abdicació del rei Eduard VIII i la mort de Thomas Edison. Com que no hi havia manera d’enregistrar els discursos d’aquestes personalitats es recorria a la veu d’actors per interpretar-los, actors com per exemple Orson Welles, que va debutar a les ones a *The March of Time* posant veu a un nen en una notícia. Totes aquestes interpretacions anaven acompanyades de música i d’efectes sonors. Edward Bliss afirma que en el programa es van utilitzar moltes menys dramatitzacions a partir de la Segona Guerra Mundial, quan la CBS va poder comptar amb el relat més immediat de 200 corresponents de la revista *Time* des de diversos punts del món.

A la vista de programes com *The March of Time*, el periodista i professor britànic Tim Crook explica que l’ús actual de declaracions i sons per explicar una notícia és deutor de l’experimentació narrativa dels dramàtics:

The main inspiration to use real actuality, recorded speeches and events to illustrate radio news broadcast could be said to have derived from the developing art of radio drama.³²¹

³¹⁹ CALDERÓN, A. (1977) p. 40.

³²⁰ BLISS, E. *Now the news. The story of broadcast journalism*. Nova York: Columbia University Press, 1991, p. 66-67.

³²¹ CROOK, T. *International Radio Journalism*. Londres: Routledge, 1998, p. 87.

Crook també dona notícia d'altres programes informatius dels anys trenta que compten amb dramatitzacions i efectes sonors. Aquest és el cas del reportatge *Crisis in Spain* de Lance Sieveking, emès per la BBC, que donava compte de l'abdicació d'Alfons XIII l'any 1931. Igualment, l'emissora australiana ABC va portar a l'antena el 1935 una recreació amb actors i efectes sonors sobre la guerra entre Itàlia i Abissínia.³²²

És important no confondre els efectes sonors amb el que els anglosaxons anomenen *acoustics*³²³, és a dir, les tècniques de tractament del so. Mcleish es refereix amb la paraula *acoustics* a la reverberació a la qual pot ser sotmesa un so tant si es tracta d'un efecte sonor, com de les paraules dels personatges o, fins i tot, la música. Segons diu hi ha quatre tipus d'*acoustics* que transmeten sensacions espacials diferents. En primer lloc, un so sense reverberació denota un espai exterior. En segon lloc, un so amb poc eco però que es manté durant llarga estona sol designar una gran habitació o un espai similar a una biblioteca. En tercer lloc, un so amb molt d'eco però mantingut només per un petit espai de temps denota un recinte reduït i encaixonat com una cambra de bany o una cabina telefònica. I finalment un so amb molta reverberació durant un llarg període de temps assenyala un espai interior però molt ampli com una cova o un palau.

2.4.1.2 Funcions dels efectes sonors

Com s'ha vist la funció principal dels efectes sonors en les narracions radiofòniques és la de restituir la realitat que l'oient no pot veure. Es tracta d'una funció descriptiva. Però en realitat els efectes sonors poden exercir altres funcions en una emissió radiofònica. En aquest epígraf s'exposa l'única classificació sistemàtica que s'ha fet fins ara dels efectes, la d'Armand Balsebre, i se'n proposa una altra adequada per a l'estudi empíric que es realitza al final de la tesi i que alhora es complementa amb la classificació de sons ambients reals.

³²² CROOK, T. (1998), p. 88.

³²³ El terme *acoustics* és utilitzat per MCLEISH, R. *Radio Production*. Oxford: Butterworth-Heinemann, 1994, p. 232, i per SHINGLER, M; WIERINGA, C. (1998), 57.

Armand Balsebre assenyala quatre funcions per als efectes sonors. Primerament, un efecte té una **funció descriptiva o ambiental** quan ens informa de les característiques físiques de l'espai on té lloc l'acció i contribueixen a crear en l'audiència una impressió de realitat. Pot tractar-se d'un efecte ambiental que representi un espai interior o un espai a l'aire lliure, en un entorn rural o en un ambient urbà. En definitiva és aquell efecte sonor que té per objectiu actuar de marc de l'acció: "El efecto sonoro ambiental o descriptivo restituye la realidad objetiva, denotándola semánticamente y en el aspecto principalmente naturalista del signo sonoro".³²⁴ Segons afirma, serà més efectiu si és un efecte sonor reforçat per la paraula, si hi ha "redundància positiva". Això vol dir que, per exemple, el so d'algú cavant tindrà significats molt diferents si després sentim una veu de dona que diu "¿Encara no ha acabat de plantar els presseguers, Antonio?" o bé si s'escolta la veu ronca d'un home dient "Ens hem d'afanyar a desenterrar-lo, però sense que se'ns trenqui la caixa de morts". El significat de l'efecte sonor és diferent en els dos casos, i per això és bo que la paraula del diàleg ajudi a reforçar-ne el sentit.

En segon lloc, Balsebre assenyala la **funció expressiva** dels efectes sonors i els entén a mode de metàfora. En ells hi veu una analogia entre la font sonora, un rellotge, per exemple, i unes idees i convencions culturals. Com s'ha dit més amunt, els efectes tenen una capacitat simbòlica molt més elevada que els sons enregistrats directament de la realitat. És per aquest motiu també que poden assumir una càrrega expressiva molt més gran. Segons l'autor de *El lenguaje radiofónico*, els efectes sonors expressius són aquells que, a més de representar una realitat, transmeten a l'oient un estat d'ànim, una situació afectiva. Un exemple d'efecte sonor expressiu és el so d'un batec del cor accelerat o, fins i tot, el so dels elements de la natura poden representar estats d'ànim. Així ho certifica Rudolf Arnheim quan explica com es pot donar un caràcter expressiu al so d'una tempesta o al so del vent: "No es necesario representar el furor del viento sólo porque sopla el viento, sino que siguiendo las más sagradas tradiciones escénicas puede aprovecharse el efecto para proporcionar mayor inquietud al argumento"³²⁵. Els efectes

³²⁴ BALSEBRE, A. (1994), p.126.

³²⁵ ARNHEIM, R. (1980), p. 33.

sonors expressius tindran, per Balsebre, major presència sonora que els descriptius, que es traduïran en major estona o intensitat en antena.

La tercera funció que Balsebre atorga als efectes sonors és la **funció narrativa**, que consisteix a actuar d'enllaç entre les diverses parts de la narració: “Cuando el nexo entre dos segmentos sonoros de dimensiones espaciales o temporales distintas, entre dos secuencias o entre dos bloques temáticos de un programa, es un efecto sonoro, atribuimos a este particular sistema semiótico del lenguaje radiofónico una función narrativa”.³²⁶ Així, quan un efecte sonor denota una el·lipsi o transició temporal sense que es faci explícit a través de la paraula estarem davant d'un efecte amb funció narrativa. Balsebre en dóna l'exemple següent:

“Bajo la lluvia torrencial suena la campana de un reloj dando las doce; desvanecimiento de la acción sonora a través de un “fade-out” del efecto sonoro de “lluvia”. Silencio muy breve. Efecto sonoro de “canto del gallo”. Efecto sonoro de “trinos de pájaros”. El oyente comprende inmediatamente que la tormenta ha cesado, ha pasado la noche y ahora estamos ante un tranquilo amanecer”.³²⁷

Un tipus d'efecte sonor que també assumeix una funció narrativa és aquell que s'associa a una determinada acció o personatge. Un dels exemples que utilitza Balsebre per il·lustrar aquesta funció és un efecte sonor que apareix a la pel·lícula *El vampiro de Düsseldorf*, en la qual el so d'un xiulet s'associa a la presència de l'assassí.

Per últim, el catedràtic de la UAB assenyala la **funció ornamental** dels efectes sonors. Es tracta d'aquell tipus d'efecte que s'afegeix al producte radiofònic no tant pel seu contingut semàntic com per la seva càrrega estètica, perquè contribueix al ritme i dota d'harmonia el conjunt final. Existeix una classificació molt similar a la de Balsebre en l'obra de Mario Kaplún *Producción de radio. El guion. La realización*³²⁸, en la qual l'autor es mostrava partidari als anys 70 de la introducció dels efectes sonors en els reportatges.

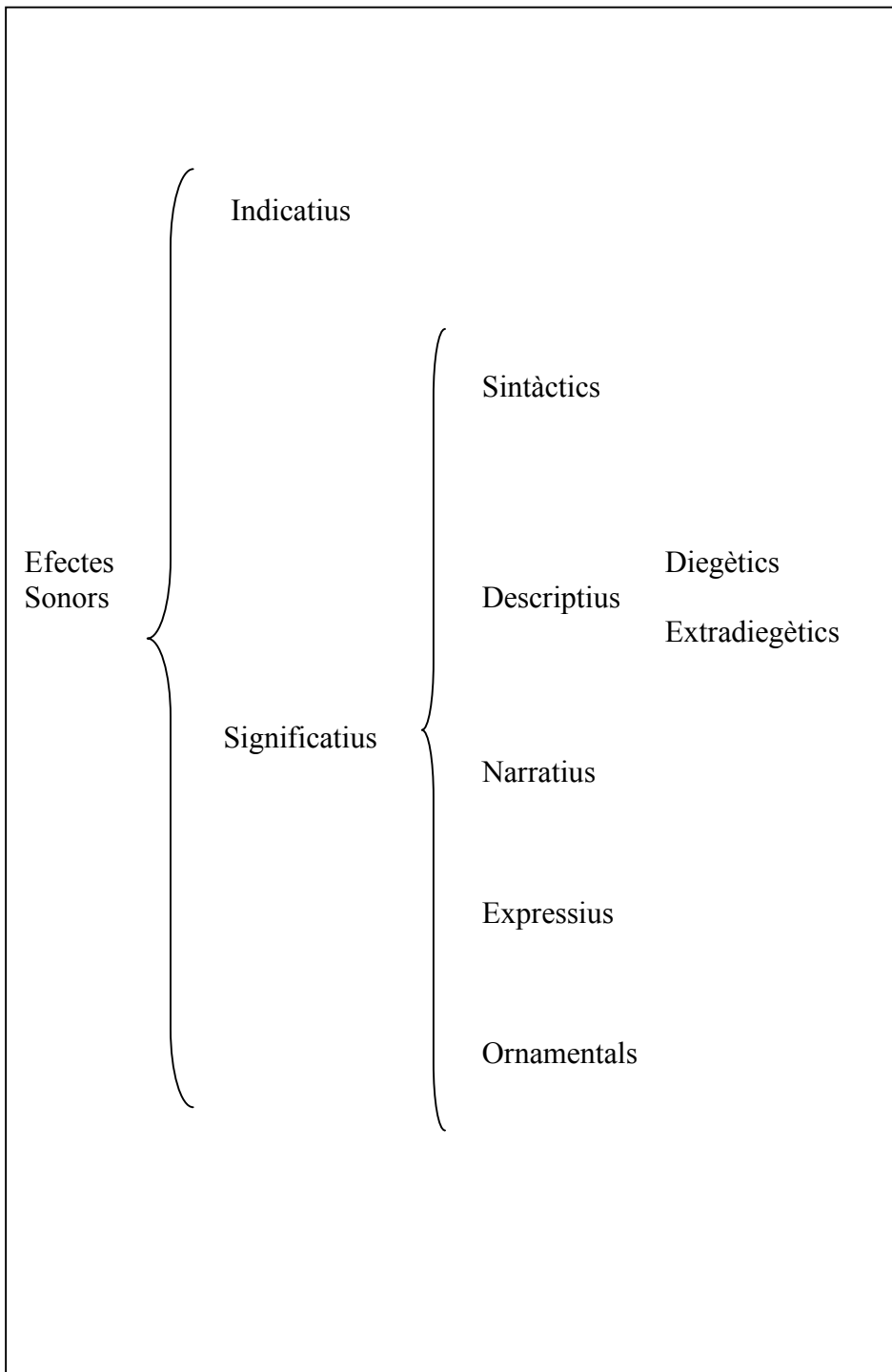
³²⁶ BALSEBRE, A. (1994), p. 129.

³²⁷ BALSEBRE, A. (1994), p. 130.

³²⁸ KAPLÚN, M. (1978), p. 75-77.

2.4.1.2.1 Proposta de classificació de les funcions dels efectes sonors

La nostra proposta de classificació dels efectes sonors es fonamenta a distingir primerament, com hem fet en tots els altres elements del llenguatge radiofònic, entre efectes amb **valor indicatiu** i efectes amb **valor significatiu**. Els primers són aquells efectes convencionals i arbitraris que ajuden a delimitar el discurs externament, tals com els senyals horaris o els gongs, i els segons són aquells que aporten significat internament a la narració. A continuació exposem l'esquema de les funcions dels efectes sonors i les descrivim tot seguit.



2.4.1.2.1.1 Efectes sonors amb valor indicatiu

Són aquells efectes que no proven de restituir alguna part de la realitat, però que estructurin el contingut. Aquest és el cas del so de gong tan tradicional del programa Hora 25 de la Cadena SER o dels senyals horaris que sonen cada mitja hora. Així també, a determinades hores –les 6am i pm i les 12am i pm- la BBC utilitza el so de les campanades del Big Ben com a senyals horaris.

Arturo Merayo es refereix a aquests efectes sonors indicatius de la manera següent: “Existen efectos sonoros que no son sustitutivos de ninguna realidad; es decir, no son productos sonoros que evoquen sonidos naturales o creados, sino recreados. Se trata de sonidos sin significante, a los que se otorga un significado aleatorio, convencional y arbitrario”³²⁹ Així doncs, com recorda Merayo, els efectes sonors també poden exercir de ràfega, cortina i d’element separador. En aquestes ocasions, l’efecte sonor també exerceix el paper d’identificar l’emissora o el programa.

Hi ha efectes sonors que sí tenen un referent clar en la realitat però que acaben convertits en un efecte sonor indicatiu. Així succeeix per exemple en les sintonies en què s’inclouen efectes sonors. En l’actualitat, s’emet un espai de cap de setmana a Ràdio Barcelona amb el nom de *L’eixida* que té una sintonia musical on s’intercalen tot d’efectes sonors que representen sons d’animals. En aquest cas també estariem davant d’uns efectes sonors indicatius.

2.4.1.2.1.2 Efectes sonors amb valor significatiu

Els efectes sonors significatius aporten contingut a la narració. És a dir, no serveixen per estructurar el discurs externament sinó internament. La principal funció d’aquests efectes és la de descriure la realitat on té lloc l’acció, són efectes ambientals i actuen de la mateixa manera que en teatre o en cinema ho fa el decorat i el vestuari. La **funció descriptiva** dels efectes sonors permet a l’oient fer-se una imatge de

³²⁹ MERAYO, A. (1992), p. 134.

l'entorn en el qual està situada l'acció. Indiquen el marc de l'escena: si es tracta d'un interior -en un espai solitari o concorregut, espaiós o reduït- o si pel contrari l'acció succeeix a l'aire lliure -al costat del mar, en alta muntanya o a l'espai exterior, en un dia plujós o assolellat-. Per tant, majoritàriament, seran **diegètics**. Així sol ser en les obres radiofòniques de ficció, però no sempre en els reportatges. En el cas d'una recreació històrica en un reportatge sobre la Primera Guerra Mundial no es disposa de sons ambients reals que efectivament pertanyin a aquell moment i, per tant, s'opta per introduir efectes sonors **extradiegètics** que permetin substituir el so dels enfrontaments bèl·lics. En una de les notícies estudiades en l'anàlisi empíric apareix un efecte sonor extradiegètic.³³⁰ Es tracta d'una informació sobre una obra de teatre en la qual es juga a ping pong i la periodista decideix introduir-la amb el so d'aquest esport.

Molt més que els sons gravats de la realitat, els efectes sonors tenen una gran capacitat simbòlica. És per aquest motiu que poden assumir, en segon lloc, una **funció expressiva** que transmet a l'oient un estat d'ànim. Aquest és el cas del so d'una respiració obsessiva, la qual permet crear un clima emocional alterat, o el so cada vegada més amplificat de soroll de tànsit, sirenes, carrer, el qual en el context adequat pot servir per denotar confusió o fins i tot pèrdua. Generalment són sons que es mantenen en un segon pla perquè amb ells es pretén crear una atmosfera que es prolongui almenys al llarg d'una escena.

Si fins aquí la nostra classificació és hereva de la de Balsebre, no serà així en la **funció narrativa** dels efectes sonors. Entenem per funció narrativa aquella en què l'efecte sonor pren molta rellevància i protagonisme dins l'acció, ja que el so informa d'un fet que tindrà grans conseqüències en el desenvolupament de la trama. Aquest és el cas de l'efecte sonor d'una forta explosió que destrueix un edifici, el so d'un terratrèmol que enderroca una ciutat i l'efecte d'un tret de pistola que acaba amb la mort d'algú. És evident que són efectes que descriuen la realitat efectiva, però de fet la seva funció va molt més enllà de la simple descripció ambiental, no es limiten a actuar com a teló de fons i adquireixen un paper principal en el relat.

Els efectes sonors que ajuden a lligar les diferents escenes de la història, aquells que permeten evidenciar una el·lipsi, un flash back o simplement un canvi d'escena, els atribuïm la **funció sintàctica**. Per exemple, s'estan explicant dues

³³⁰ Discurs narratiu 117. Annex II, p. 256.

accions en paral·lel: la primera té lloc en uns penya-segats on bufa un fort vent i, la segona, a l'interior d'una masia. L'efecte sonor de les ràfegues de vent deixarà pas al so d'una llar de foc per mostrar que som a la masia i que, per tant, hem canviat d'escena. En aquest exemple, l'efecte sonor de la llar de foc compleix una funció sintàctica, ja que actua com un punt i a part. Efectivament, aquest tipus d'efecte sonor exerceix el paper de signe de puntuació dins el relat i per això hem decidit designar-lo amb el nom de funció sintàctica.

Finalment, com observa Balsebre, existeix una última funció en els efectes sonors, l'**ornamental**, és a dir, aquella en què l'efecte sonor no introdueix cap contingut semàntic sinó estètic. Estaríem davant de la repetició de sons que permeten harmonitzar el conjunt del producte sonor.

*So de crits en veu masculina...Algo...en estos momentos, en estos momentos se ha oído un disparo, se ha oído un...golpe muy fuerte en la cámara. No sabemos lo que es porque...se ve a la policia...la policia, la Guardia Civil entra en estos momentos en el Congreso de los diputados...Hay un teniente coronel que con una pistola sube hacia la tribuna, en estos momentos apunta...**¡Quieto todo el mundo!** ...Es un guardia civil, está apuntando con la pistola, entran más policias, entran más policias, está apuntando al presidente del Congreso de los Diputados y vemos como...**¡Silencio!** ...Cuidado, la policia... **¡Al suelo todo el mundo! ¡Al suelo!** **¡Al suelo todo el mundo!** No podemos emitir más porque nos están apuntando, llevan metralletas... **¡Al suelo!** **Durant deu segons se sent una forta descàrrega continuada de trets. Tres segons de silenci.** **¡Cuidado, no intentes tocar la cámara que te mato! Desenchufa eso.***

Transmissió de Rafael Luis Díaz per la Cadena SER del 23-F

La transcripció que encapçala aquest epígraf prova de donar mostra del so ambient real que més commoció ha creat a l'audiència de la ràdio espanyola de la Transició. El so dels trets de la guàrdia civil que havia ocupat el Congrés el 23 de febrer de 1981, escoltada enmig de la incertesa de no saber si aquells trets que s'allargaven en una forta ràfega de deu segons havien ferit o mort algun diputat, és la constatació que hi ha ocasions en què un so de la realitat pot descriure-la i connotar-la fins i tot més que la paraula. En la cobertura radiofònica d'un altre dels esdeveniments que més han trasbalsat la història espanyola, l'atemptat de l'11 de març de 2004 als trens de rodalies de Madrid, també es troba de nou un exemple de la potència comunicativa del so. El dia després de l'atemptat la Cadena SER va emetre un document sonor que estremeix. Es tracta d'una gravació en un contestador automàtic de la veu d'una passatgera dels trens que explica amb nerviosisme que hi ha hagut una

explosió al tren. Les seves paraules s'interrompen en sec pel fort soroll d'una nova explosió seguida d'un crit.

So d'un xiulet de contestador automàtic

(So de telèfon mòbil): Montse, oye, estoy en Atocha.

Ha habido una bomba en el tren. Hemos tenido....

So d'una forta explosió

(Cridant) Socorro...

So de crits i de més explosions

So d'un altre xiulet de contestador automàtic³³¹

Tot i la impressió i la duresa del document sonor, afortunadament, la passatgera que va gravar la seva veu en el contestador no va resultar greument ferida per l'atemptat i després de l'emissió de la gravació va ser entrevistada en directe pels micròfons de la Cadena SER. Tant en el cas de la cobertura radiofònica del 23-F com en aquesta gravació de l'11-M, el so té molta força perquè són esdeveniments que conciten una atenció extraordinària, però també perquè, sens dubte, el so de la realitat té la capacitat de comunicar.

Tenim constància de presència del so ambient de la realitat en notícies transcendentals de la història del periodisme radiofònic. L'any 1937 en l'accident del "Hindenburg" el periodista americà Herbert Morrison va elaborar una narració plena dels sons d'explosions que van tenir lloc en realitat (vegeu p. 178-179). Igualment, tot i les dificultats tècniques de transmissió, corresponents britànics i nord-americans incloïen en les seves cròniques de la Guerra Civil Espanyola i de la Segona Guerra Mundial, els sons que la realitat del conflicte els proporcionava. (vegeu p. 184-186 i p.189-195). De fet, existeix tota una tradició d'incloure so de la realitat a les informacions que té el seu màxim mestre en el corresponent de la CBS a Londres durant la Segona Guerra Mundial, Edward R. Murrow. Juntament amb sis reporters americans i britànics, Murrow és el responsable del programa "London After Dark",

³³¹ La transcripció d'aquest document sonor és de l'autora i correspon a la gravació que es va poder escoltar el divendres 12 de març de 2004 a les 19:02 després d'una breu introducció del periodista Carlos Llamas. Eren els moments en què havien de començar a tot l'Estat les manifestacions contra l'atemptat.

un espai experimental en el qual es narrava la vida nocturna de Londres a través dels seus sons.³³²

Efectivament, si es disposen d'unes bones condicions tècniques i s'utilitza correctament, el so ambient produeix una forta impressió de realitat tot i que té una menor qualitat estètica que els efectes sonors. Es per això que el seu ús se circumscriu sobretot als programes informatius.

Ara bé, una de les possibles explicacions de la poca tradició en l'ús de so ambient real pot ser la insuficiència durant molts anys dels aparells tècnics d'enregistrament i transmissió. Així, Juana Ginzo explica com als anys que es van començar a fer docudrames es va adonar que “había sonidos reales que no eran radiofónicos”. En una ocasió que participava en l'elaboració d'un docudrama sobre les centrals nuclears, l'equip va necessitar so de manifestants i van encarregar a un periodista que els enregistrés els crits de la pròxima protesta que havia de cobrir. El resultat, segons Ginzo, va ser decebedor: “Cuando oímos las grabaciones supimos que, aun esmerándonos en el montaje, aquellas voces y gritos sin sentido no podían ser identificados por los oyentes. Servían para ilustrar la noticia pero no para reproducir el hecho que queríamos contar sin la ayuda de un narrador”.³³³

Per la seva part, Balsebre considera que el so ambient real no és radiofònic en els informatius en cas que enfosqueixi la veu del periodista. Segons diu, resta claredat sonora i, per tant, credibilitat informativa “el ruido del ambiente confuso o de los gritos que acompañan la crónica de un reportero en una manifestación en la calle o en cualquier otro reportaje, cuando enmascaran el mensaje principal de la voz del periodista”.³³⁴

En els països anglosaxons és habitual trobar manuals i obres dedicades a l'ensenyament del periodisme radiofònic en les quals es dediquen apartats a precisar l'ús del so ambient a les informacions. Un d'aquests manuals és el canadenc *Sound Reporting*, on un dels articles, escrit per Deborah Amos, està exclusivament dedicat a l'ús del so ambient en els reportatges.

Per a l'elaboració de reportatges enregistrats, Amos recomana l'ús del so ambient sota la narració del periodista perquè “the sound you record on location will

³³² CLOUD, S; OLSON, L. (1996), p. 91.

³³³ GINZO, J; RODRÍGUEZ, L. (2004), p.175.

³³⁴ BALSEBRE, A. *La credibilidad de la radio informativa*. Barcelona: Flash-Back, 1994, p. 106.

set the stage”.³³⁵ Segons afirma, és necessari enregistrar entre 30 segons i 5 minuts de so ambient per després poder muntar el reportatge. Posa com a exemple un dels seus reportatges sobre l’obertura de temporada de caça en el qual la gravació del so va ser fonamental:

“The day before the hunting season opened, we set up our microphones in a cemetery. This cemetery serves as a bird sanctuary, and 10,000 geese were spending a quiet Sunday feeding, chattering and flying about. We recorded two hours of ambience.”³³⁶

A part de la veu del narrador-periodista, el muntatge final del reportatge va incloure el so dels ocells, però també la conversa telefònica entre un caçador i un guia, el soroll d’un despertador a les quatre de la matinada, el recepcionista de l’hotel fent despertar els caçadors, trets d’escopetes, lladrucs de gossos i converses entre els caçadors.

Per elaborar el muntatge del reportatge amb so ambient real com aquest, Deborah Amos fa referència a l’estil Canadian Broadcasting Corporation, segons el qual cada escena es divideix en tres parts: “SOUND + SCRIPT + INTERVIEW”. És a dir, cal introduir l’escena amb un so que la identifiqui i que sigui reconeixible, després ve la narració del periodista que pot estar acompanyada o no de so ambient en segon pla i finalment s’introdueix alguna declaració d’algun dels personatges sobre els quals versa el reportatge.³³⁷

Una altra de les obres anglosaxones que es refereix a l’ús del so ambient és *Local radio journalism*, escrita per Paul Chantler i Sim Harris, dos periodistes radiofònics i professors britànics. Chantler i Harris es refereixen àmpliament al periodisme radiofònic de carrer, és a dir, al *news reporting*. Per a aquesta feina recomanen que, un cop arribats al lloc on s’ha produït l’esdeveniment, cal assabentar-se de les dades transcendents i telefonar a la redacció per descriure quina és la situació. Just immediatament després recomanen enregistrar el so ambient que es

³³⁵ AMOS, D. “Producing features”. A: ROSENBAUM, M; DINGES, J. *Sound Reporting*. Duberque: Kendall/Hunt Publishing Company, 1992, p. 119.

³³⁶ AMOS, D. (1992), p. 120.

³³⁷ AMOS, D. (1992), p. 123.

després de l'esdeveniment i que ells anomenen *background noise* o *wildtrack*: “Then turn on your portable recorder and start recording background noise or wildtrack for later use in wraps and packages. Record at least a couple of minutes. If there are explosions, sirens or shots, keep the recorder rolling”.³³⁸

Igualment, quan cal informar des del lloc dels fets a través del telèfon o de la unitat mòbil, Chantler i Harris exhorten el periodista radiofònic a buscar una ubicació correcta, on el *background noise* o so ambient sigui audible però no destorbi.

Una vegada el periodista ha tornat a la redacció i cal que confegeixi una nova informació sobre l'esdeveniment de carrer, Chantler i Harris encoratgen el periodista a ser creatiu amb els sons de la realitat que ha enregistrat. Segons ells, cal utilitzar-los perquè l'oient sigui capaç d'imaginar-se l'escena. Fins i tot, recomanen utilitzar algun so per iniciar la informació:

“Try to make as much use of audio and background sounds as you can. After all, sound is what radio is all about. (...) Show your sound off. The more the listener feels he or she is at the scene, the better. You can add impact to your piece by starting it with a cut of an interviewee or the sound of something happening.”³³⁹

Una altra professora britànica de la Universitat de Nottingham, Caroline Fleming, aposta per l'ús del so ambient en les informacions elaborades pels periodistes de carrer. Insisteix: “It's useful for reporters to record a few minutes of wild track”. Segons ella, aquest so és adequat per introduir un tall de veu de manera que no hi hagi un canvi bruscat entre “the background of a clip and the dead air of the studio”.³⁴⁰ Per Fleming, el so ambient contribueix a conferir immediatesa i realisme a la informació i treu l'esterilitat pròpia de l'estudi.

³³⁸ CHANTLER, P; HARRIS, S. *Local Radio Journalism*. Oxford: Focal Press, 1997, p. 94.

³³⁹ CHANTLER, P; HARRIS, S. (1997), p.100.

³⁴⁰ FLEMING, C. *The Radio Handbook*. London: Routledge, 2002, p. 110.

2.4.2.1 Característiques del so ambient real

Tot i que calgui parar molta atenció a la seva correcta transmissió o gravació, això no significa que el so ambient real no tingui una càrrega informativa i estètica que permet al periodista incloure'l en la seva notícia. A més, la millora de les tècniques d'entregrament, amb els minidiscos, i de transmissió del so, amb les unitats mòbils, garanteixen que el so tingui una correcta qualitat.

La captació correcta del so ambient de la realitat requereix un bon coneixement de les necessitats tècniques, ja que a diferència de l'oïda humana, el micròfon no discrimina els sons, sinó que els capta en funció de les seves característiques tècniques, ja es tracti d'un micròfon unidireccional o omnidireccional. En aquest sentit, Martínez i Fernández expliquen la raó per la qual els sons han de ser seleccionats i s'ha d'apropar el micròfon a la font sonora que es desitja: “En las primera filmaciones sonoras cinematográficas existía la costumbre de grabar casi todos los ruidos que el micrófono pudiera captar. Lo curioso es que el esfuerzo por reproducir directamente la realidad daba, curiosamente, una sensación de irrealidad pues no se producía lo que podríamos denominar una discriminación inteligente. La conclusión es que los sonidos, como las imágenes, deben ser elegidos”³⁴¹. Igual que la imatge en televisió, el so ambient a la ràdio requereix manipulació. Segons Crisell, no s'han d'utilitzar tots els sons, sinó tan sols aquells que són rellevants, que aporten significat:

“Radio does not seek to reproduce the chaotic, complex and continuous sounds of actual life: it may tolerate them to a degree, but seeks convey only those sounds which are relevant to its messages and to arrange them in their order of relevance”³⁴².

Per Crisell, el so de la realitat exerceix la mateix funció a la ràdio que a la premsa les fotografies, és a dir, descriu la realitat, il·lustra les informacions.³⁴³

³⁴¹ FERNÁNDEZ, F; MARTÍNEZ, J. *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidós, 2003, p. 210.

³⁴² CRISELL, A. *Understanding Radio*. Londres: Meuthen, 1986, p. 49.

³⁴³ CRISELL, A. *Understanding Radio*. London: Roulledge, 1994, 2ª Edició, p. 121.

En les transmissions en directe d'esdeveniments, Robert Mcleish insisteix en la necessitat de tenir en compte el so ambiental, cosa que comportarà una major atenció a la correcta transmissió tècnica del so. Per Mcleish és adequat que el periodista es refereixi als sons de la realitat que l'envolten per poder situar l'oient i fer-li els sorolls comprensibles. Ara bé, segons ell, “es esencial el asegurar que estos sonidos puedan ser oídos por medio de otros micrófonos, porque de lo contrario las referencias al “ruido de los helicópteros que están sobrevolando”, “las colosales explosiones que me rodean”, o “los gritos de la muchedumbre” no tendrán significado alguno para el oyente”³⁴⁴ En aquests casos en què la presència del so és molt significativa, Mcleish recomana fins i tot que per uns segons el periodista calli i deixi que l'esdeveniment s'expressi per ell mateix només a través del so.

Per tant, en el discurs informatiu a la ràdio, el so ambient real pot aparèixer tant en segon pla, acompanyant de fons les paraules del periodista, com en primer pla quan el so és prou expressiu per ell mateix i rellevant informativament. En aquest cas estaríem davant del que en televisió se'n sol anomenar “total”.

Efectivament, Deborah Amos distingeix entre els dos tipus de sons en els reportatges. Als primers els anomena “ambiente bed” i són els que apareixen de fons sota la narració del periodista o la declaració del personatge. Els segons els anomena “full-up sound” i apareixen sols i en primer pla: “A train whistle, a loud dog bark, a car door slam, a gun shot are like close-up in film. They convey the single images, and the listener must be able to recognize them without being able to see the image and without narrator to describe it”.³⁴⁵ Són aquests els sons ambients adequats per mostrar un canvi de localització.

2.4.2.2 Proposta de classificació de les funcions de so ambient real.

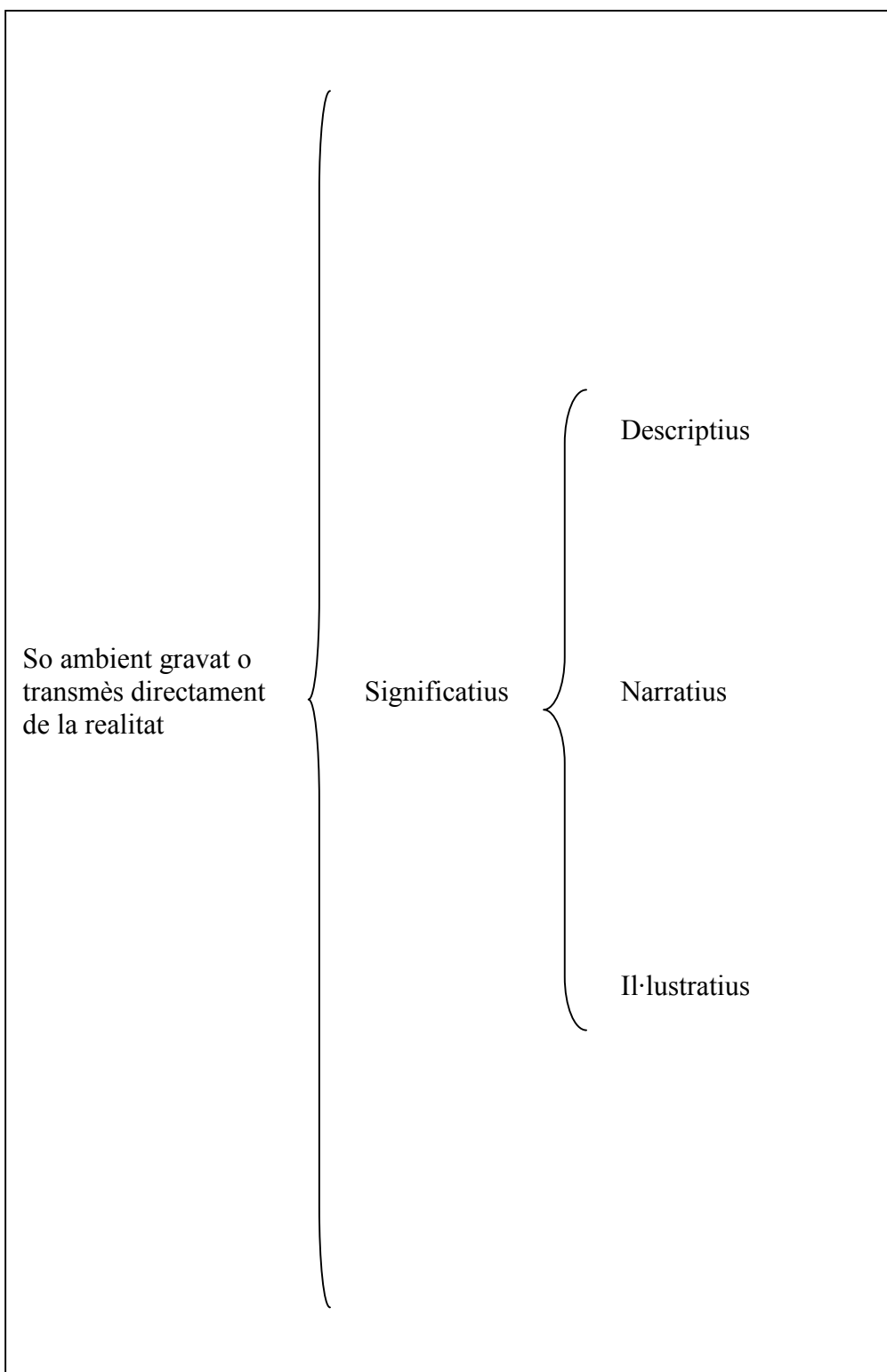
Segurament a causa del seu poc ús i segurament també com a conseqüència de la dificultat teòrica que suposa, no és té notícia de cap classificació de les funcions del so ambient. Tot i així, com s'ha recordat més amunt hi ha casos prou importants per

³⁴⁴ MCLEISH, R. *Técnicas de creación y realización en radio*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión, 1985, p. 209.

³⁴⁵ AMOS, D. (1992), p. 123.

entendre el so ambient com un element sonor a considerar en la construcció i l'anàlisi de narracions sobre la realitat i altres productes radiofònics.

Per començar cal indicar que tots els sons ambients són **significatius**, de moment no es té constància de cap so gravat directament de la realitat sense cap tractament que s'hagi convertit en un so **indicatiu**. Com a sons amb valor significatiu, els sons ambient s'inscriuen en la unitat de la narració o del producte radiofònic i se'ls pot atribuir diverses funcions tal com s'observa en l'esquema de la pàgina següent.



Havent establert que si s'utilitzen amb correcció els sons ambients reals són sempre significatius, hi distingim tres funcions diferents. En primer lloc, el so ambient gravat o transmès directament de la realitat assumeix una **funció descriptiva** quan dóna compte de la realitat, l'escenari físic on s'ha produït la notícia. És el so d'aplaudiments en un míting, de sirenes de bombers en l'extinció d'un incendi o d'ambient de mercat en la notícia de la remodelació de la Boqueria. Es tracta d'un so que en lloc de convocar en la ment de l'oient la imatge del periodista que parla, el situa mentalment en l'escena on estan succeint els fets o ja han succeït. És un so que ja d'entrada crida l'atenció de l'oient i ajuda a situar-lo, sobretot si les paraules del periodista s'hi refereixen.

En segon lloc, quan el so ambient pren molta més rellevància informativa, és a dir, si el so mateix no només descriu el lloc sinó els fets noticiosos que estan succeint, li atribuïm una **funció narrativa**. Aquest és el cas, per exemple, dels sons ambients del 23-F i l'11-M que hem vist abans. En dues de les informacions de l'anàlisi empírica es constata l'ús del so ambient de la realitat amb una clara funció narrativa. En el primer cas, es tracta d'una crònica d'Ona Catalana del dia 16 de juliol de 2001 sobre una manifestació de ramaders davant la seu d'Agricultura de Lleida. En ella, el periodista inclou els crits dels pagesos insultant els Mossos d'Esquadra i llançant-los bales de palla i porcs vius. Es pot veure que aquest tipus de so ambient va molt més enllà que només descriure l'espai on està passant l'acció i que precisament es refereix a l'acció mateixa. L'altre cas és la crònica d'Onda Rambla sobre la desocupació d'una casa okupa de Gràcia el mateix dia. En ella el periodista es va situar de tal manera que es poguessin sentir en directe els trets de goma que la policia llançava contra els okupes. En aquesta ocasió també podem comprovar que es tracta d'un so ambient amb funció narrativa.

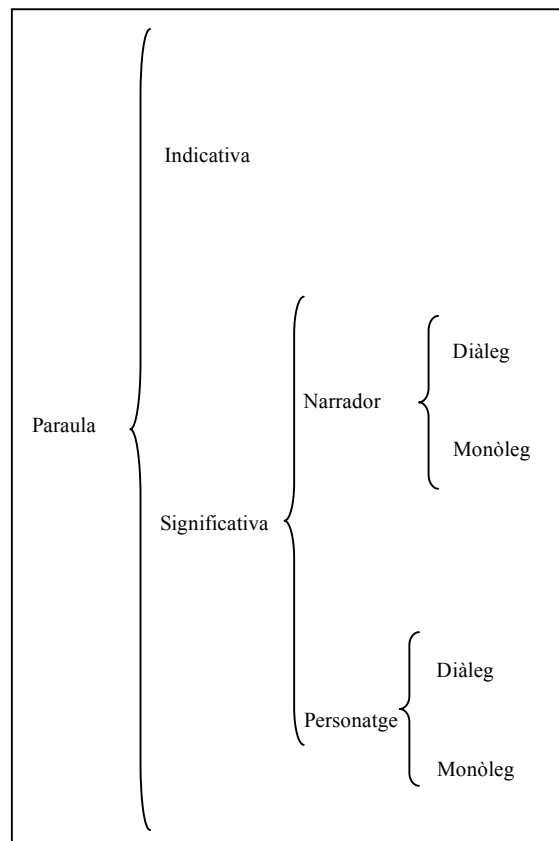
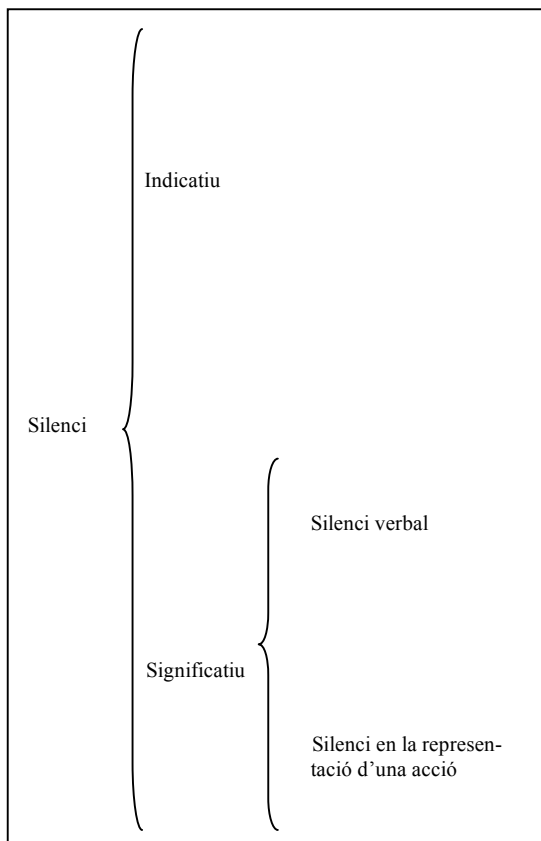
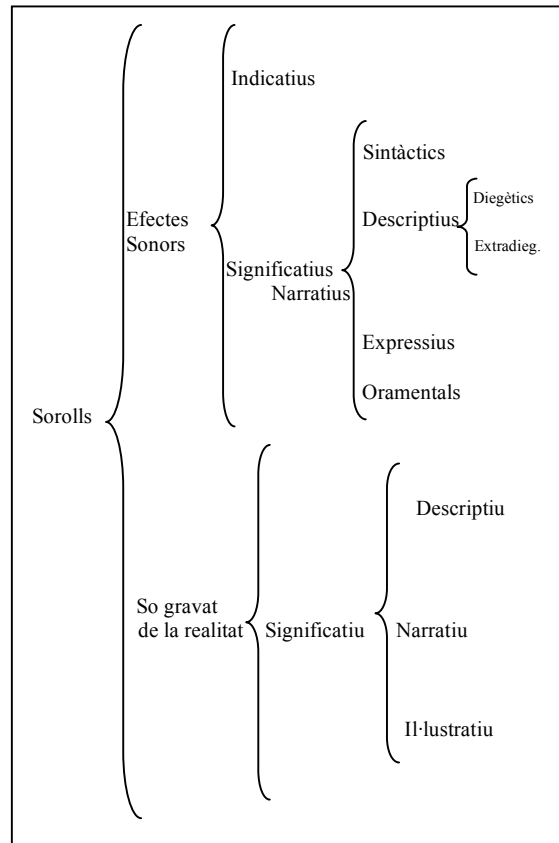
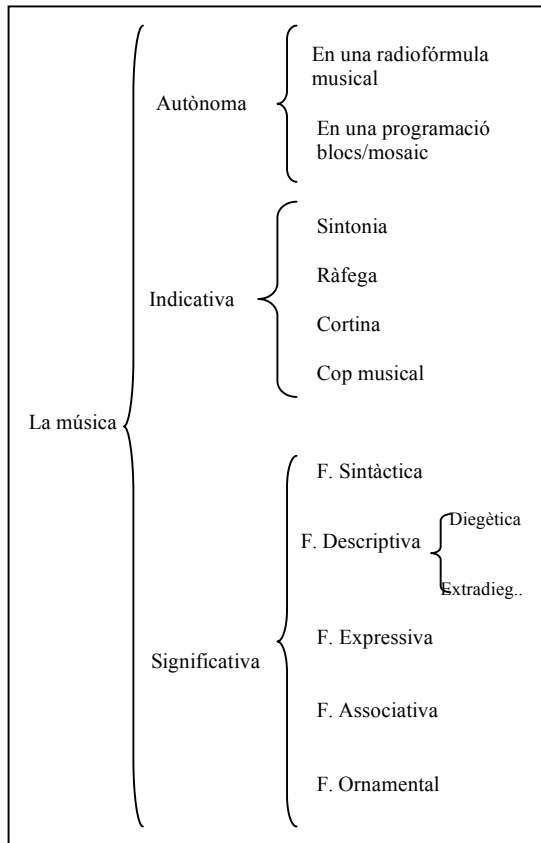
Per últim, el so ambient real també pot assumir una funció **il·lustrativa** quan no es tracta tant de descriure un espai o narrar a través del so, com d'utilitzar un document sonor que complementa les paraules del periodista. Per exemple, si en un informe s'estan repassant els comportaments incívics en els camps de futbol i es fa referència a la xiulada de dos minuts que el públic blaugrana va fer a Luis Figo quan va tornar al Camp Nou vestit amb la samarreta del Reial Madrid, estarem utilitzant el so de manera il·lustrativa, a mode d'exemple.

2.5 Classificació dels recursos sonors a la ràdio

A partir de la descripció i estudi de cadascun dels elements del llenguatge radiofònic que s'ha vist fins aquí, es presenta ara una classificació general dels recursos sonors que serà la que, com a model d'anàlisi, servirà per examinar cadascuna de les narracions informatives en l'estudi empíric. Com es pot comprovar s'ha intentat dotar la classificació de coherència, de manera que tots els elements del llenguatge radiofònic es divideixen en **recursos sonors indicatius** i **recursos sonors significatius**.

Segons la seva funció en el discurs radiofònic, els quatre elements, música, paraula, silenci i sorolls, es pot fer aquesta distinció: els recursos sonors amb valor indicatiu són aquells que no aporten directament cap significat al contingut del discurs narratiu, sinó que actuen com a límit d'aquest o serveixen per identificar altres realitats independents del discurs, ja sigui l'emissora o el programa informatiu en el qual s'està emetent la narració. En canvi, els elements amb valor significatiu són aquells recursos sonors que aporten un significat al contingut del discurs.

En els discursos narratius radiofònics, els recursos sonors amb valor significatiu que no siguin la paraula del periodista contribueixen a potenciar el sentit d'*enacted narrative*. En funció d'aquesta classificació és possible elaborar un model d'anàlisi per estudiar els recursos sonors de les narracions periodístiques a la ràdio i establir si en ells es potencia l'*enacted narrative* o l'*spoken narrative*. L'esquema de classificació final és el següent.



Tercer capítol

La narració informativa a la ràdio

Tal com hem vist en el primer capítol, la informació radiofònica espanyola ha viscut subjecta, en certa mesura, a una falta de tradició o, més aviat, a una tradició irregular. Quaranta anys d'ostracisme durant el règim de Franco i el posterior "boom informatiu" de la ràdio de la Transició han marcat els hàbits tant de periodistes com d'oients. A pesar d'això, la ràdio actual es perfila com un dels principals referents informatius. No només es tracta d'un dels mitjans amb més credibilitat informativa; en els moments de crisi, no tan sols assumeix el paper de servei a la ciutadania -tal com es pot comprovar en innumerables ocasions, com les nevades a Barcelona del desembre de 2001 o els incendis de Sant Llorenç Savall l'agost de 2003-, també, a més a més, la ràdio espanyola i catalana es va prefigurant com un mitjà que destapa informacions exclusives, funció que tradicionalment estava associada a la premsa. Així es pot constatar en el tractament dels atemptats de l'11 de març de 2004 a Madrid i dels tres dies posteriors d'investigacions. Va ser una emissora de ràdio, la Cadena SER, la que abans dels comicis legislatius del 14 de març, en contraposició amb la política informativa del govern Aznar, va destapar la informació exclusiva segons la qual el Centro Nacional de Inteligencia atribuïa ja l'autoria dels atemptats a Al Qaeda i no a ETA:³⁴⁶

“Fuentes del CNI han confirmado a esta redacción
que todos sus agentes trabajan ya al 99% de sus

³⁴⁶ COMAS, E. “La SER ante el 11-M”. A: *Trípodos*. Núm. extra. Barcelona: Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna de la Universitat Ramon Llull, abril de 2004.

posibilidades con la tesis de que nos encontramos ante un atentado de corte radical islámico”³⁴⁷

Així doncs, a Espanya i Catalunya, la ràdio pren rellevància informativa tot i la falta de models periodístics propis anteriors als anys 70. Una vegada analitzada la tradició de la ràdio informativa en el primer capítol, en el qual hem vist l’evolució del periodisme radiofònic tant a Espanya com a la tradició anglosaxona, aquest tercer capítol es dedica a observar i estudiar els productes informatius en el mitjà d’una manera essencialment sincrònica, és a dir, des de la codificació actual. En primer lloc, s’atendrà a l’espai que ocupen en l’actualitat els informatius dins els diversos tipus de programació. I en segon lloc, s’estudiaran els diversos gèneres de narració periodística que s’utilitzen en els informatius a la ràdio.

Abans de començar és convenient precisar que aquest capítol s’ocupa només de la part informativa del periodisme radiofònic que s’estructura en forma de **narració**. No és matèria d’aquest treball la part opinativa del periodisme, les argumentacions en forma de tertúlia o de comentari. Així mateix es deixaran fora de l’estudi les entrevistes i, per tant, el treball només es centrarà en la narració d’esdeveniments noticiosos. Per últim, és necessari explicitar que en aquesta investigació s’entén per **narració informativa a la ràdio** tots aquells gèneres de relat periodístic en els quals hi ha l’exposició d’uns fets noticiosos, és a dir, la notícia, la crònica i el reportatge.

³⁴⁷ Inici de la notícia llegida per Javier Álvarez de la Cadena SER a les 15:00 del dissabte 13 de març de 2004.

3.1 La programació informativa a la ràdio

L'oferta de continguts informatius a la ràdio ha de ser concebuda dins el context general de la programació de l'emissora, ja que, segons el tipus de programació que es presenti, els programes informatius seran diferents.

La programació radiofònica és, segons Josep Maria Martí, “el conjunt de continguts que una emissora de ràdio ofereix a la seva audiència, organitzats en programes específics, els quals responen a una tipologia determinada i estan planificats en una unitat de temps: el dia, la setmana, el trimestre, la temporada”.³⁴⁸ Però, a més, tal com el mateix Martí indica, la programació és una de les principals marques de la identitat de l'emissora i constitueix també un punt de contacte entre els gustos i hàbits de l'audiència i l'emissora.

Són molts els factors, tant interns com externs, que intervenen en la definició d'una programació radiofònica, des de la titularitat pública o privada, l'àrea de cobertura de l'emissora, el mercat publicitari, el sistema legal, el marc regulador i d'altres. Tot i la multiplicitat de factors que intervenen en la configuració d'una programació, podem identificar dos grans tipus de programació: la **generalista**, que és la més antiga i que prova de satisfer els gustos del gran públic, i l'**especialitzada**, que sorgeix sobretot arran de la implantació de la Freqüència Modulada i que busca satisfer les expectatives d'un segment de públic delimitat.

En la programació generalista, la presència de programes informatius queda delimitada en quatre grans franges horàries i en els butlletins horaris. En canvi, la informació en una emissora especialitzada, o bé apareix només en forma de breu butlletí horari –sobretot en algunes ràdios musicals–, o bé ocupa la totalitat de la programació si es tracta d'una emissora especialitzada exclusivament en informació, anomenada, llavors, *all-news*.

Ara bé, tant si es tracta d'una emissora generalista com especialitzada, Eric G. Norberg considera la informació d'actualitat com una arma eficaç de programació i una bona estratègia per captar audiència. Segons afirma, la programació informativa,

³⁴⁸ MARTÍ, J. M. *De la idea a l'antena. Tècniques de programació radiofònica*. Barcelona: Pòrtic, 2000, p. 19.

tot i ser costosa econòmicament, “és una de las más potentes formas de relación entre emisora y comunidad y una de las herramientas más influyentes que una radio puede utilizar para seguir teniendo relevancia”.³⁴⁹

En els apartats que vénen a continuació ens entretindrem a veure la presència d’informació en els dos tipus de programació, generalista i especialitzada. Abans, però, en cadascun dels apartats dedicarem un espai a introduir i definir aquests dos grans tipus de programació.

3.1.1. Els informatius en la programació generalista

Hem vist que la programació generalista tracta de buscar uns continguts que satisfacin una audiència àmplia i diversa. Per aquest motiu, és una programació amb espais variats que no obeeixen a una línia homogènia quant a forma o contingut, però potser sí en to. Segons Josep Maria Martí, la programació generalista en ràdio és molt estable: dura una temporada, no com en la televisió, on és trimestral, i els programes es compren de tretze en tretze. Aquesta estabilitat fa que la ràdio de dilluns a divendres es programi en horitzontal, és a dir, que cada dia a la mateixa hora s’emet el mateix programa, cosa que aconsegueix fidelitzar l’audiència. En canvi, el cap de setmana la programació és habitualment en vertical, cosa que significa que un programa o espai només s’emet un dia.

El professor de l’UAB i director de SER Catalunya assenyala tres submodels de programació generalista. En primer lloc, el **submodel de blocs**, l’imperant en la ràdio catalana i espanyola actual, presenta pocs programes, ja que “a cada gran segment horari en què es divideix la jornada radiofònica ofereix un sol programa de llarga durada”.³⁵⁰ En aquesta cas, la graella es concep en funció dels hàbits dels receptors i per això es fan grans programes riu que acumulen audiència. Al capdavant d’aquest llarg espai sol haver-hi un conductor conegut capaç de captar l’interès i atenció dels oients.

En segon lloc, la programació generalista pot presentar-se en **submodel de mosaic**. Contràriament al submodel de blocs, el mosaic comporta gran varietat de programes i de gèneres. És aquella ràdio que no contempla franges i que busca

³⁴⁹ NORBERG, E. *Programación radiofónica: estrategias y tácticas*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión, 1998, p. 85-86.

³⁵⁰ MARTÍ, J. M. (2000), p. 59.

l'interès de tothom. Els seus espais són de durades molt variables. És el model que presenta la BBC Radio 4 com bona part d'emissores de titularitat pública a Europa.

Finalment, la programació generalista també pot adoptar el **submodel de continuïtat**. Es tracta d'una programació adequada per a una emissora amb pocs recursos, ja que té només alguns programes consolidats i, entre aquests, emet música i redifusions.

Segons Josep Maria Martí, “la informació, l'entreteniment i l'esport són els tres pilars bàsics sobre els quals se cimenta la programació generalista a Catalunya”, i per això ell els anomena els tres grans macrogèneres. Aquesta divisió es veu sovint reflectida en l'estructuració dels equips de treball, ja que el personal de les emissores es troba dividit en la majoria d'ocasions en una redacció d'informatius, una altra de programes i una d'esports.

El format que vertebra les programacions generalistes actuals és el magazine, un programa que es mou a mig camí entre l'entreteniment i la informació. És un programa de llarga durada que inclou un gran ventall de seccions i que a més també es nodreix de continguts informatius, però sovint amb un tractament menys rígid i fred que en els informatius estrictes. El magazine està caracteritzat sobretot per la presència d'un conductor conegut sobre el qual descansa bona part del pes del programa. Una part important del magazine està ocupat per la tertúlia d'actualitat. És el programa propi de la programació per blocs.

La paraula magazine ve de l'àrab *almagacén* i significa magatzem, tal com recull Josep Cuní. Segons ell, l'inici del magazine a la ràdio espanyola té lloc a la dècada dels anys 70 i té els seus antecedents en las “Revistas sonoras” de ràdio del franquisme, en les quals s'informava de fets culturals i comercials.³⁵¹ Es considera que aquest programa, per la seva durada i per la popularitat del seu conductor, sol acumular molta audiència, que després continuarà sintonitzant altres programes de l'emissora.

El que defineix la programació generalista de l'actualitat és la referència constant a la informació. Segons indica José María Legorburu, aquest gran model es basa en una “total permeabilidad de su programación a la información de

³⁵¹ CUNÍ, J. *La ràdio que triomfa. L'abecedari d'això que en diem magazin*. Barcelona: Pòrtic, 1999, p. 13.

actualidad”.³⁵² Així, si durant el franquisme la ràdio generalista estava encarada cap a la ficció i l’entreteniment, amb teatre radiofònic, concursos i serials radiofònics, amb les rutines productives pròpies dels actors i els guionistes; a partir de la Transició, la ràdio generalista està enfocada plenament cap a la realitat i el periodisme, amb la qual cosa les rutines professionals que imperen són les de productors i periodistes.

En la programació generalista de blocs podem distingir dos grans tipus d’espais informatius. Per una banda, els butlletins de les hores en punt, que presenten una durada breu, una atenció constant a l’actualitat i la immediatesa i un to totalment despersonalitzat. I, per una altra banda, els serveis principals de notícies o informatius, aquells espais generalment superiors a la mitja hora que ocupen la franja de matí (de 6 a 8), la de migdia (2 a 3), la de vespre (7 a 8) i la nocturna (22 a 00).

3.1.1.1 Els butlletins horaris

Actualment, la majoria d’emissores generalistes catalanes compten amb un breu espai de notícies després dels senyals horaris de les hores en punt, espai que contribueix a estructurar la programació de l’emissora i alhora permet a l’oient crear-se unes rutines d’escolta: gràcies als senyals horaris, però també als butlletins, l’oient de ràdio és conscient del pas del temps i de l’hora. Ubicat al començament de cada hora, el butlletí horari ocupa un lloc privilegiat que prova de cridar l’atenció a l’audiència. Actualment, la fórmula dels butlletins horaris està absolutament implantada tant en l’audiència com en les emissores, però durant diverses dècades el mitjà radiofònic no va comptar amb butlletins cada hora.

Els butlletins horaris van introduir-se per primer cop a la ràdio l’any 1957. Va ser aquell any que la cadena americana NBC va idear un espai de notícies de dos minuts de durada cada hora.³⁵³

A Espanya la fórmula arriba al 1963 quan Manuel Aznar accedeix a la direcció de RNE i inicia una reestructuració dels serveis informatius de l’emissora. La

³⁵² LEGORBURU, J. M. “La radio generalista: las técnicas de programación”. A: MARTÍNEZ-COSTA, M. P.; MORENO, E. (Coords.) *Programación radiofónica. Arte y técnica del diálogo entre la radio y su audiencia*. Barcelona: Ariel, 2004, p. 62.

³⁵³ SANTOS, M. T. (2003), p. 92.

reestructuració comporta la introducció de butlletins horaris de 3 a 5 minuts que vénen a completar l'oferta dels dos "Diarios hablados" de l'emissora estatal.

L'aparició dels butlletins horaris a les ràdios occidentals té efectes sobre els hàbits de l'audiència, la qual començarà a habitar-se a rebre notícies més sovint, hora rere hora, però també afecta les rutines professionals dels periodistes radiofònics. Aquests es veuen obligats a actualitzar més sovint les informacions. A partir d'aquest moment, han d'oferir a l'audiència alguna notícia nova o algun nou aspecte de la notícia més rellevant del dia.

La constant actualització és el que justifica la presència dels butlletins horaris en la programació d'una emissora generalista. Per davant de la televisió que comença a implantar-se a partir dels 50, la ràdio fa valer precisament a partir d'aquest moment aquest valor d'actualització i immediatesa gràcies als butlletins.

En l'actualitat, la durada dels butlletins horaris es sol situar entre els 3 i els 5 minuts. Les emissores públiques, que no depenen únicament de la publicitat en el seu finançament i, per tant, tenen més temps cada hora, tendeixen a realitzar butlletins horaris més llargs que les privades. Per exemple, fins a inicis de l'any 2004 Catalunya Ràdio oferia un butlletí horari de 8 minuts. Tot i així, fins i tot en les emissores públiques s'observa una tendència a reduir la durada d'aquests espais.

Precisament a causa de la seva brevetat les notícies del butlletí horari han de ser necessàriament concises. Segons Xosé Soengas, les notícies són de 30 segons i amb elles "se procura dar sólo una idea general y no se ofrecen detalles concretos si no son imprescindibles".³⁵⁴ A diferència dels informatius més llargs superiors als 30 minuts, els butlletins horaris no compten amb un conductor que va introduint cada notícia amb una entradeta i donant pas a un redactor. En el cas dels butlletins, hi ha un o dos locutors que llegeixen íntegrament la notícia a una sola veu. Generalment, només s'utilitzen entradetes com a introducció d'una crònica des de l'exterior. És a dir, quan es connecta per telèfon o a través de la unitat mòbil amb un redactor que es troba a l'exterior cobrint un esdeveniment o amb un corresponçal a l'estranger.

Els dos gèneres utilitzats en els butlletins horaris són la notícia estricta i la crònica. En tots dos casos, el discurs informatiu pot incloure talls de veu i enregistraments. Ara bé, és estrany que hi aparegui una entrevista i, encara més, un reportatge.

³⁵⁴ SOENGAS, X. (2003), p. 166.

Formalment, tant en la redacció com en la locució, les notícies del butlletí adopten un to molt impersonal. Es tracta d'un to impersonal que s'evidencia, per exemple, en la salutació d'obertura dels butlletins de RAC-1. En ells, el redactor que llegeix les notícies diu: "Són les tres. Us parla RAC-1". Això és així perquè a diferència dels programes informatius més llargs, on es destaca la personalitat del conductor, en els butlletins horaris prova de destacar-se la personalitat de l'emissora. Aquesta personalitat es veu reforçada per l'ús de recursos sonors indicatius com la sintonia d'entrada i de sortida, així com també pel to en la lectura de notícies, que en els butlletins de les emissores generalistes sol aparèixer en blanc, sense música de coixí que acompanyi la veu dels periodistes.

3.1.1.2 Els informatius. Els serveis principals de notícies

El primer precedent dels serveis principals de notícies actuals a la ràdio espanyola cal buscar-lo a *La Palabra* d'Unión Radio, tal com hem vist en el capítol del desenvolupament dels informatius a la ràdio. *La Palabra* inicia les seves emissions el 1930 i està en antena fins al 1936. Es tracta d'un informatiu que s'inicia amb una edició matinal i que arribarà a comptar amb deu edicions. Tot i el ràpid desenvolupament de la ràdio informativa durant els anys de la República, *La Palabra* no té res a veure amb els informatius actuals, ni en quantitat ni en qualitat. En quantitat, perquè com observa Teodor Garriga en la ràdio republicana no es concedia tant pes a la informació com en la ràdio actual. I en qualitat, perquè a causa del poc desenvolupament dels gèneres informatius en el mitjà, les notícies i, de fet, l'informatiu complet no tenen la mateixa aparença ni concepció. L'expressió "Diari parlat" amb què s'identifica els informatius de la primera època i que deriva del model francès *La Parole* de Maurice Privat, ja designa la dependència de l'informatiu respecte del paradigma de la premsa.

Els serveis principals de notícies tal com els entenem avui comencen a gestar-se a finals del franquisme amb diverses iniciatives, sobretot de la Cadena SER, i tenen la seva eclosió a finals dels anys 70 i inicis dels 80 com a conseqüència de la liberalització informativa del 1977. El model imposat durant bona part de la dictadura per RNE consisteix en dos serveis informatius principals: el "Diario hablado" de les dues o dos quarts de tres i el de les nou del vespre. D'aquesta manera, durant els 40 i

50 es consoliden els hàbits d'escolta de l'audiència en dues franges informatives. La introducció a la Cadena SER l'any 1964 del *Matinal Cadena SER*, en el qual s'ofereix informació sota l'aparença de magazine, obre un nou flanc informatiu al matí que la mateixa RNE voldrà també potenciar al 1967 amb el programa *España a las 8*.

La Cadena SER també serà la pionera a apostar per la franja nocturna com a espai idoni per a un servei principal de notícies –aquest cop també camuflat com a magazine-. L'espai *Hora XXV* introdueix nous hàbits en l'audiència ja que s'inaugura a Espanya al 1972 una nova franja informativa, la de la nit.

Així, doncs, tenim que a mitjans dels 70 estan configurades ja les quatre franges informatives dedicades als serveis principals de notícies que encara avui perduren: en primer lloc, un informatiu matinal que sol ocupar entre les 6 i les 8 o 9 del matí, un altre de migdia al voltant de les 14:00, un a la tarda, sobre les 19:00, i, per últim, la franja informativa nocturna, que se situa entre les 22:00 i les 00:00.

La fórmula habitual de presentar les notícies en els serveis principals espanyols i catalans als anys 60 consistia a locutar la informació i afegir una entrevista si s'esqueia. Aquest model encara ara es continua utilitzant en alguns programes informatius diaris d'altres països. Per exemple, el programa *The world at one*, que s'emet entre les 13:00 i les 13:30 a la BBC Radio 4 no ofereix talls de veu en les notícies sinó entrevistes senceres.

A la ràdio espanyola, la fórmula de la notícia amb entrevista es conserva en casos excepcionals i s'ha tendit a utilitzar el model de la notícia amb talls de veu des que Fermín Bocos va començar a introduir-lo a “El informativo de las 8” de la Cadena SER a partir de 1977. Segons assegura Armand Balsebre, “el Informativo de las 8 institucionaliza el género de la noticia con citas como género dominante, en sustitución de la noticia con entrevista, con el objeto de incrementar la densidad de información”.³⁵⁵

Una vegada introduït aquest canvi, la majoria d'emissores s'adapten al model de notícia amb declaracions. Actualment, l'estructura dels serveis principals de notícies a la ràdio espanyola sol ser similar en totes les emissores, tot i que precisament l'esquelet té variacions segons la franja horària en què s'emet l'informatiu. Malgrat tot, sí que pot apreciar-se una estructura comuna en tots els serveis principals de notícies.

³⁵⁵ BALSEBRE, A. (2002), p. 480.

Tots ells comencen amb una portada on s'inclouen els titulars de les informacions més destacades del programa. La portada pot incorporar o no una editorial i constitueix, sens dubte, la part privilegiada de l'informatiu. És per aquesta raó que sol anar acompanyada, al menys a la ràdio espanyola i catalana, d'una sintonia la funció de la qual és donar ritme i rellevància a aquesta part inicial. De tota manera, cal tenir en compte que en la ràdio d'alguns països no és així: els programes informatius de la BBC Radio 4 no tenen cap tipus de sintonia.

En els titulars de portada les informacions apareixen ordenades segons la seva importància, novetat i coherència temàtica o geogràfica. Aquest ordre sovint es reproduïx amb més o menys alteracions en el desenvolupament de les notícies al llarg del programa.

Al contrari del que succeïa amb els butlletins horaris, en els serveis principals de notícies es posa de manifest la personalitat del conductor del programa. En els informatius de ràdio el conductor és quasi sempre la mateixa persona que exerceix d'editor, és a dir, qui selecciona, ordena i decideix el tractament de les informacions. En canvi, en televisió, no necessàriament l'editor de l'informatiu correspon a la mateixa persona que condueix i presenta el programa.

En ràdio, és precisament l'editor-conductor l'encarregat de conferir ordre i continuïtat a les diverses informacions que s'ofereixen al llarg del programa. En aquest cas, l'editor-conductor explica només la part inicial de la notícia, l'entradeta, la qual recull el més substancial de la informació, i després d'haver llegit o explicat dues o tres frases, dóna pas a un redactor a l'estudi o un reporter al carrer. Això és així perquè com explica Luis Miguel Pedrero, "se ha impuesto la fórmula de que el redactor que elabore una noticia también la lea".³⁵⁶

Com veurem més endavant, en els serveis principals de notícies les informacions apareixen en tres gèneres narratius: notícia estricta, crònica i reportatge. Cadascun d'aquests gèneres té les seves pròpies característiques que s'exposaran en el capítol següent, però anticipem ara que tots tres poden incloure recursos sonors com talls de veu i altres sons. Segons Xosé Soengas, els talls de veu són necessaris ja que

³⁵⁶ PEDRERO, L. M. "La programación informativa en la radio generalista". A: MARTÍNEZ-COSTA, M. P. *Información radiofónica. Cómo contar las noticias en la radio hoy*. Barcelona: Ariel, 2002, p. 281.

“refuerzan la credibilidad de la información, además de romper la monotonía y crear el ritmo del programa”.³⁵⁷

A pesar que la fórmula més habitual d'incloure declaracions és el tall de veu, un informatiu amb una durada habitual o superior als 30 minuts també pot incloure entrevistes –en aquest cas, no es tracta d'un gènere narratiu, sinó dialògic que permet investigar a fons una informació-. Ja que les entrevistes ocupen un espai de temps prolongat, superior al de les notícies i cròniques –les quals se situen al voltant del minut-, les entrevistes solen reservar-se per a les qüestions més importants del dia. Per Soengas, “las entrevistas son importantes porque además del valor documental que poseen, un informativo es un espacio que vende actualidad y necesita incorporar todos los elementos que refuercen la credibilidad y la sensación de una información en vivo”.³⁵⁸

Així com els butlletins horaris ofereixen la informació puntual, el que ha succeït de nou durant l'última hora, els serveis principals de notícies poden permetre's referir-se a les últimes hores, des de l'emissió de l'últim informatiu llarg. Alhora, com que es compta amb més temps, a banda d'oferir-se moltes més informacions, es poden oferir d'una manera més aprofundida.

A causa precisament de la seva major extensió, els serveis principals espanyols i catalans solen comptar amb un bon nombre de recursos sonors indicatius –sintonies, ràfegues musicals, cops, senyals acústics o frases- que serveixen tant per identificar el programa, com per estructurar el contingut separant cadascun dels blocs informatius que, o bé per un criteri temàtic, o bé per un criteri geogràfic, constitueixen una unitat.

Més amunt apuntàvem que cadascuna de les quatre franges horàries destinades a la informació en la majoria de les emissores generalistes té les seves pròpies particularitats. A continuació passo a descriure quines són aquestes característiques distintives.

³⁵⁷ SOENGAS, X. (2003), p. 171.

³⁵⁸ SOENGAS, X. (2003), p. 171.

L'informatiu del migdia

Per sobre de qualsevol altre servei principal, l'informatiu del migdia és el que es troba més subjecte als criteris d'immediatesa i actualització. La seva hora d'emissió, al voltant de les dues del migdia, coincideix amb un dels moments de més activitat en la vida pública catalana i espanyola. Les institucions solen oferir novetats o rodes de premsa entre les dotze i la una del migdia. A més, l'activitat de les poblacions s'ha posat en marxa fa unes hores i es troba ara a ple rendiment. És per això que al voltant d'aquesta hora –les dues del migdia- solen produir-se fets inesperats, fets noticiosos que encara no estaven a l'agenda a primera hora del matí. Comptant, doncs, amb els esdeveniments anunciats i els que no ho són, l'informatiu del migdia s'emet en una hora en què els redactors de l'emissora són al carrer cobrint rodes de premsa, protestes, sessions parlamentàries o accidents. És aquest el motiu pel qual el gènere que predomina en l'informatiu del migdia és la crònica, gràcies a la qual el redactor ofereix el seu coneixement des del lloc dels fets.

L'informatiu del migdia és el més dinàmic ja que ha d'oferir moltes novetats, és el que va més nodrit. Està subjecte a la incertesa i sovint algunes de les informacions evolucionen al llarg de la seva emissió. De fet, Luis Miguel Pedrero qualifica aquesta franja informativa com “información en vivo” i considera que és la que està més subjecta a la narració dels fets i menys a la valoració.

Com succeeix amb els d'altres horaris, l'informatiu del migdia pot incorporar continguts d'esports, si és que l'emissora no té un programa autònom dedicat a aquesta matèria.

L'informatiu del vespre

Es tracta de l'informatiu que s'emet a les set o les vuit del vespre i, igual que en el cas del migdia, sol allargar-se una mitja hora o, en alguns casos, una hora. Coincideix amb el moment del dia en què l'activitat civil i política comença a disminuir. Generalment, han succeït esdeveniments nous des que s'ha emès l'informatiu del migdia i, per tant, s'hi expliquen moltes novetats. És habitual també trobar entre les informacions del servei principal del vespre moltes reaccions a les declaracions o als fets que s'han narrat a l'informatiu del migdia. Per norma general,

les reaccions són buscades pels mateixos periodistes de l'emissora, no sorgeixen espontàniament.

Tot i que el ritme d'aquest espai radiofònic sol ser molt dinàmic, no arriba a la rapidesa de l'informatiu del migdia. La seva emissió coincideix amb el moment de retorn de la majoria de la població de la feina a casa. És per aquest motiu que en ella es concedeix molta importància a la informació de serveis, sobretot del trànsit i els transports públics.

A diferència de l'informatiu del migdia, que està íntegrament dedicat a la narració de fets, en l'informatiu del vespre solen introduir-se alguns elements d'anàlisi, com per exemple els comentaris de l'actualitat del programa *El balcó* de Ràdio Barcelona, o algunes entrevistes en profunditat com les que apareixen a *l'Informatiu del vespre* de Catalunya Ràdio.

Sol anar seguit dels esports. El final de l'emissió del programa precedeix generalment el prime time de la televisió.

L'informatiu nocturn

Seguint l'exemple d'*Hora XXV*, des de la Transició moltes emissores generalistes han optat per dedicar la franja nocturna, de les deu a les dotze de la nit, a la informació complementada per l'opinió, abans de donar pas als programes estrella d'esports, que durant la dècada dels 90 han proliferat a les ràdios espanyoles i catalanes. L'emissió de l'informatiu de la nit es produeix en el moment en què l'activitat habitual de la societat s'ha reduït notablement i hi ha pocs esdeveniments en evolució. És el moment d'oferir un repàs de l'actualitat de la jornada i de donar-ne una versió completa.

Els informatius de la nit estan integrats generalment per una part informativa, a l'inici del programa, i per una part opinativa en forma de tertúlia al final de l'espai. Habitualment considerat un programa d'autor, on la personalitat del conductor pesa molt més que en qualsevol altre informatiu del dia, és freqüent que en aquesta part final es posi també de manifest l'opinió i els gustos del presentador de l'espai.

Es tracta d'un espai pausat, en el qual la música i el ritme de la locució té un to calmat, i sol introduir-s'hi el diàleg.

L'informatiu del matí

Principalment, l'informatiu matinal es nodreix, per una banda, de les notícies del dia anterior, que d'una manera adequada s'han actualitzat en forma de "tancament" i, per una altra, de les previsions del que succeirà durant el dia. És un programa que no coincideix amb el moment del dia en què es produeixen més fets de rellevància, però que s'emet en una franja horària primordial per a l'audiència: l'arrencada del dia i amb ell el trajecte cap a la feina. És per aquest motiu que en el matinal es prioritza la informació de serveis. La previsió meteorològica així com la informació sobre l'estat de les carreteres i el funcionament dels transports públics són flancs informatius de màxima importància en aquest espai.

Juntament amb els serveis, el matinal també sol incorporar un resum del contingut dels diaris del dia i algunes peces d'opinió o anàlisi. Ja que s'intueix que l'escolta per part de l'audiència no és constant i es limita a poca estona, algunes de les seves seccions es repeteixen en diverses ocasions de les 6 fins a les 8 o les 9 del matí. Tot l'informatiu està impregnat de dinamisme, dinamisme que es tradueix en la manera de locutar i en el ritme accelerat de les sintonies.

3.1.2 Els informatius en la programació especialitzada

La ràdio especialitzada neix als anys 50 als Estats Units. En concret, Elsa Moreno assenyala que el primer model de ràdio especialitzada s'implanta a Nord-amèrica amb Top 40 entre 1953 i 1956. És precisament aquest el moment en què Robert Todd Storz començarà a desenvolupar el concepte "so de l'hora" que acabarà desembocant en l'estructura de rellotge en la qual es basen les radiofórmules.³⁵⁹

La implantació de la ràdio especialitzada està propiciada, entre altres factors, per l'aparició de la Freqüència Modulada. Les emissores en FM tenen una cobertura

³⁵⁹ MORENO, E. "La radio especializada: las técnicas de la programación de la radio de formato cerrado". A: MARTÍNEZ-COSTA, M. P; MORENO, E. (Coords.) *Programación radiofónica. Arte y técnica del diálogo entre la radio y su audiencia*. Barcelona: Ariel, 2004.

territorial molt més reduïda i localitzada, però per contra posseeixen una bona qualitat sonora i permeten l'aparició de l'estereofonia. En canvi les emissores de Mitja Freqüència, les AM, tenen una cobertura molt més gran però una pitjor qualitat sonora. L'adopció del sistema de la FM es veu afavorit per l'invent del transistor que motiva una escolta de la ràdio individual. El transistor va permetre una readaptació als hàbits de consum de la ràdio just durant l'entrada en escena de la televisió, la qual a partir dels 50 ocupa a la llar el lloc que havia ocupat la ràdio.

La importància creixent de la indústria dels discos, així com l'aparició de nous estils musicals com el rock'n'roll i més tard el pop també propicien la Freqüència Modulada i les emissores especialitzades, ja que moltes d'elles seran ràdios musicals.

L'aparició d'aquest tipus d'emissora està estretament relacionat amb la possibilitat que ofereix la ràdio per segmentar el públic, una vegada ha entrat en escena la televisió, la qual durant les primeres dècades de la seva història assumirà el paper de mitjà de comunicació dedicat al gran públic que fins al moment havia monopolitzat la ràdio. Així, Josep Maria Martí considera que a partir dels anys 50 i 60 es pot observar que a la societat americana “los hábitos se segmentan entre la población a partir de que se reconocen una serie de grupos diferenciados por un conjunto de características psicosociales y de hábitos”.³⁶⁰ Precisament a aquests nous segments delimitats de públic anirà destinada la ràdio especialitzada.

Aquestes emissores permetran tant als programadors com als anunciants i publicistes conèixer d'una manera més afinada el target que conforma l'audiència. Per això, com indica Pedrero, “si la radio generalista persigue acaparar el máximo número de oyentes en todas y cada una de las franjas horarias, las emisoras especializadas han de definir previamente al diseño de su oferta, el perfil dominante del público”.³⁶¹

Josep Maria Martí assenyala dos grans tipus de ràdio especialitzada. Per una banda la temàtica, en la qual és el contingut i no el format el que marca la identitat de l'emissora. És el cas de Radio Intereconomía, Radio Salud, Radio 3 o Radio Marca, emissores totes elles que estructuraren la seva graella seguint el model de mosaic o de blocs, però dedicant tots els seus espais només a un sol contingut. Per una altra banda,

³⁶⁰ MARTÍ, J. M. “La programación radiofónica” A: MARTÍNEZ-COSTA, M. P; MORENO, E. (coords.) *Programación radiofónica. Arte y técnica del diálogo entre la radio y su audiencia*. Barcelona: Ariel, 2004, p. 33.

³⁶¹ PEDRERO, L. M. “La radio especializada: las técnicas de programación de la radio temática”. A: MARTÍNEZ-COSTA, M. P; MORENO, E. (coords.) *Programación radiofónica. Arte y técnica del diálogo entre la radio y su audiencia*. Barcelona: Ariel, 2004.

Martí indentifica un altre tipus de ràdio especialitzada: la radiofórmula. Es tracta d'un tipus d'emissora que, ja sigui musical o d'informació, està estructurada sota la fórmula d'un *hot clock*, i és aquest format el que determina la identitat de l'emissora.

En les radiofórmules musicals la informació pot estar present a la programació en forma de butlletins horaris breus com en el cas de RAC 105 o Flaix FM. Generalment, són espais amb música de fons, amb notícies molt breus, titulars únicament, que no solen anar acompanyades de talls de veu ni cròniques. La seva durada sol ser la mateixa que la d'una peça musical, entre els 2'30" i els 3'. Pel que fa a la ràdio temàtica, la informació s'inclou a la programació amb diverses fórmules però sempre obeint al criteri de tractar específicament la temàtica de l'emissora. En aquest treball, però, interessa destacar especialment les radiofórmules informatives, un format que s'ha anomenat *All-News* o format tancat dedicat a la informació.

3.1.2.1 El format All-News

El creador de la primera emissora especialitzada en informació és Gordon MacLendon que l'any 1961 engega XETRA a la localitat mexicana de Tijuana. Aquesta ràdio, que té com a nucli temàtic l'actualitat, iniciarà una tradició que ràpidament tindrà continuïtat amb l'obertura el 1964 de WNUS – AM a Chicago i un any més tard d'una de les emissores de radiofórmula informativa més conegudes WINS – AM de Nova York.

La radiofórmula informativa neix als Estats Units en l'àmbit de les emissores locals, circumscrites generalment a una gran ciutat. De tota manera és necessari especificar que l'àmbit local nord-americà no té res a veure amb l' europeu, ja que a causa de la gran extensió de territori del país i l'acumulació de població en una sola ciutat, el que als Estats Units s'anomena local pot arribar a representar el mateix que a Europa es concep com a nacional. Ara bé, en vista de l'èxit d'aquestes primeres emissores especialitzades en actualitat, les grans networks americanes com l'ABC que cobreixen la major part del país també crearan les seves pròpies radiofórmules informatives a partir dels finals de la dècada dels 60.

Als Estats Units, el format tancat dedicat a l'actualitat rep impuls a la dècada dels 80 quan la Federal Communications Commission (FCC) deixa d'obligar les

emissores a oferir un nombre determinat de notícies. Segons explica Norberg, aquesta decisió fa que la majoria de ràdios deixin d'emetre informació, la qual quedarà gairebé monopolitzada per les emissores *All News*.

Segons la defineix Josep Maria Martí, la radiofórmula informativa ofereix un format que crea nous hàbits d'escolta: "La audiencia lo escucha en periodos relativamente breves, buscando informaciones puntuales y en momentos determinados del día, básicamente en los denominados "drive in" (momentos de conducción)".³⁶² Això és així perquè segueix una estructura molt repetitiva. El format basat en el *Hot Clock* o rellotge tendeix a dividir-se en blocs informatius de 30 minuts, al final dels quals torna a sonar el mateix bloc amb més o menys modificacions. Per trencar aquesta reiteració, algunes emissores opten per intercalar alguna peça musical en cada bloc.

Amb l'objectiu d'estructurar els blocs informatius que integren el *Hot Clock* la radiofórmula informativa incorpora més que la majoria de ràdios els elements sonors indicatius que permeten identificar seccions i separar blocs. D'aquesta manera, com asseguren Miguel Ángel Ortiz i Eugenio González, el format *All-News* requereix un tractament encara molt més acurat de les sintonies i els indicatius que els formats musicals, ja que contribueixen a potenciar l'expressivitat del missatge. A més, segons indiquen, les sintonies, ràfegues, cops i indicatius proporcionen el sentit de continuïtat en aquest format: "El uso de los recursos de continuidad en el formato Todo Noticias es muy repetitivo, pero proporciona a la programación un ritmo y una dinámica muy atractivos para el oyente".³⁶³

Ideada generalment per a un públic adult i amb un nivell socioeconòmic alt, la creació d'una radiofórmula informativa suposa una inversió de capital considerable, ja que la informació de qualitat és un dels productes radiofònics més cars. És per això que Martí assegura que "es muy costosa su puesta en marcha así como su explotación (el doble que cualquier formato musical) por lo que su implantación ha sido posible solamente en grandes areas de audiencia".³⁶⁴

L'experiència de les radiofórmules americanes no arriba a Europa fins als anys 80. France Info, nascuda el 1987, es considera la primera gran radiofórmula

³⁶² MARTÍ, J. M. *Modelos de programación radiofónica*. Barcelona: Feed-Back, 1990, p. 135-136.

³⁶³ ORTIZ SOBRINO, M. A.; GONZÁLEZ LADRÓN DE GUEVARA, E. "La información como especialización radiofónica". A: MARTÍNEZ-COSTA, P. (coord). *Inforamación radiofónica*. Barcelona: Ariel, 2002, p.309.

³⁶⁴ MARTÍ, J. M. (1990), p. 135.

informativa europea. Més tard, al 1994 la BBC britànica remodelarà el seu canal número 5 de ràdio i crearà Radio 5 Live.

Tot i algunes experiències prèvies d'Onda Madrid l'any 1985³⁶⁵, es pot considerar que Catalunya Informació és l'emissora pionera que té continuïtat en ràdios especialitzades en informació a l'Estat espanyol. El cost elevat d'aquest tipus d'emissores i la necessitat d'una infraestructura tècnica i d'una plantilla de redactors i corresponsals d'envergadura fa que de moment només institucions públiques hagin tirat endavant projectes similars al de Catalunya Informació. La segona emissora especialitzada en informació apareix a Espanya el 18 d'abril de 1994, gràcies a la reconversió del cinquè canal de Radio Nacional de España. Es tracta de Radio 5 Todo Noticias, que compta amb una xarxa de 60 emissores però que no emet durant totes les hores del dia. Andalucía Información, l'altra emissora especialitzada en informació de l'estat va néixer el 17 de setembre 1999 i pertany a Canal Sur Radio.

³⁶⁵ ORTIZ SOBRINO, M. A; GONZÁLEZ LADRÓN DE GUEVARA, E. (2002), p. 291-293.

3.2 Els gèneres de narració en els informatius radiofònics

El concepte de gènere està estretament relacionat amb la influència que uns textos o discursos excerceixen sobre els textos i discursos posteriors. Això vol dir que un creador no es disposa a escriure, a filmar o a enregistrar partint del no res. Contràriament, abans fins i tot de pensar en el producte que vol fer, té al cap tot un repertori de models que marquen unes regularitats. Aquests models són els gèneres i a partir d'ells aquest suposat creador confegirà el seu producte transgredint o reafirmant les regularitats modèliques que marca el gènere, però sempre ho farà a partir d'elles.

L'any 1920, quan neix la ràdio comercial als EUA, els radiofonistes tampoc no parteixen de nou, creen a partir dels models que ofereixen altres mitjans de comunicació. Com veurem més endavant, el mateix dia de la seva inauguració la primera emissora ja informa dels resultats de les eleccions presidencials nord-americanes. És a dir, en aquest cas els professionals de la ràdio prenen com a referents, com a models, els gèneres informatius de la premsa. No és en va que durant molts anys s'anomenava *diarios hablados* als espais informatius que s'emeten per la ràdio. Un dels motius d'aquesta influència és l'habitual lectura de notícies de diari a les primeres emissions radiofòniques dels anys 20 per omplir la programació, amb la qual cosa semblava innecessari en un primer moment un servei de notícies propi:

“Radio news began with people reading newspaper stories over the air. Ham operators used newspapers simply to have something to read, hoping a fellow ham, far away, would send a penny postcard saying the transmission came in loud and clear. In the 1920, few station hired reporters. They pirated their news from newspapers”³⁶⁶.

En el cas que ens ocupa, doncs, la definició dels gèneres informatius a la ràdio està fortament determinada pels gèneres informatius de la premsa; tant és així que en

³⁶⁶ BLISS, E. *Now the news. The story of broadcast journalism*. Nova York: Columbia University Press, 1991, p. 13.

pren els noms. Les notícies, cròniques, entrevistes i reportatges són gèneres ja existents als periòdics impresos. La ràdio manleva aquests models i els adapta a la oralitat. Per entendre la forta influència de la premsa en la configuració dels gèneres informatius radiofònics, és important saber que durant els primers anys d'existència de la ràdio, molts professionals dels diaris van ser contractats per les emissores radiofòniques perquè organitzessin les redaccions de les ràdios.³⁶⁷ Sens dubte, amb ells portaven els models dels gèneres informatius propis de la premsa.

Però la ràdio no tan sols veu de la lletra impresa en la configuració dels seus gèneres informatius, també està influenciada pels gèneres teatrals que en bona mesura van ajudar a configurar els gèneres radiofònics d'entreteniment i ficció, però també van exercir alguna influència sobre els gèneres de narració informativa a la ràdio. De la mateixa manera en la seva creació, la televisió va prendre com a referent per als seus gèneres, els cinematogràfics, no per fer productes de ficció sinó també per crear productes informatius. Així, molts reporters de televisió entenen, almenys formalment, la seva notícia com una petita història cinematogràfica, que perquè sigui versemblant ha de ser narrada amb els recursos propis que la televisió ha heretat del cinema.

La influència d'altres gèneres que no siguin els de la premsa en la informació radiofònica és poca però existeix. La ràdio, com dèiem recupera part dels mecanismes dels gèneres teatrals, que fins al moment havien tingut gran part del patrimoni de l'oralitat en el discurs públic. És per això que la informació radiofònica recupera, en ocasions, un recurs tan propi de teatre com és el diàleg. En la premsa, les notícies, les cròniques i els reportatges són en forma de monòleg: un sol narrador, en ocasions ajudat per citacions d'altres personatges, explica la notícia. En la informació radiofònica es pot optar per aquest model, però també es poden oferir notícies, cròniques i reportatges dialogats, en els quals el conductor del programa informatiu va formulant preguntes al periodista que ha seguit un tema determinat. És per aquest motiu que Arturo Merayo distingeix entre **gèneres de monòleg** i **gèneres de diàleg** en les informacions que apareixen a la ràdio. Merayo considera que el monòleg i el diàleg són les dues úniques formes que pot adoptar la paraula per ser presentada i que, per aquesta raó, la seva distinció és la més “adecuada y esencial a las particularidades

³⁶⁷ Per tenir més informació sobre aquest particular és pot consultar DARY, D. *Radio News Handbook*, Tab Books, 1970 o bé FAUS BELAU, A. *La radio. Introducción a un medio desconocido*. Madrid: Latina Universitaria, 1981.

narrativas del medio radiofónico”.³⁶⁸ El professor de la Universitat de Salamanca, a més, considera que existeixen també **gèneres mixtos** que són aquells que es caracteritzen per “presentar estructures discursives a caballo entre el monòleg i el diàleg”.

Tot i aquesta distinció tan pertinent entre gèneres de monòleg i de diàleg, considerem que en la ràdio les regularitats dels discursos informatius venen marcades per quatre grans gèneres de narració que prenen el seu nom i algunes de les seves característiques de la premsa. Aquests són la **notícia** –entesa no com a fet, sinó com a gènere discursiu-, la **crònica**, el **reportatge** i l’**entrevista**.

Abans de definir-los, permeti-se’ns dir que la noció de gènere en periodisme audiovisual és força controvertida. En algunes redaccions dels mitjans de comunicació audiovisuals, els periodistes solen referir-se als seus productes no tant amb el nom de notícia, crònica, reportatge i entrevista, sinó amb una denominació més àmplia com és tema, o bé també peça. Pel contrari, en altres redaccions sí que es fa la distinció. El mateix succeeix amb els teòrics: en uns casos, els manuals d’informació radiofònica ofereixen la classificació dels gèneres informatius a la ràdio i en altres, no. Tot i algunes dubitacions inicials, al final ens vam acabar convenent que en aquest treball calia oferir una classificació de gèneres informatius a la ràdio. Hem optat per definir aquests quatre –notícia, crònica, reportatge i entrevista- perquè cadascun d’ells té unes característiques essencials que el fan diferenciar dels altres. I, el més importat, són la pauta de codificació per als professionals radiofònics i la pauta de decodificació per als oients. Tres d’aquests gèneres –notícia, crònica i reportatge- ofereixen clarament una pauta de discurs narratiu: en cadascun d’ells els fets són narrats amb una estructura, selecció de dades i estil diferents. Per últim, hem inclòs també l’entrevista en aquest apartat perquè la considerem igualment una narració. Ara bé, es tracta d’una narració específica: és l’escenificació d’una conversa, com veurem més endavant.

³⁶⁸ MERAYO, A. *Para entender la radio. Estructura del proceso informativo radiofónico*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia, 1992, p. 175.

3.2.1 La notícia radiofònica

Una mica més a munt veiem que el terme notícia és ambivalent i es refereix tant als fets de la realitat que tenen transcendència pública com als textos i discursos que els periodistes elaboren sobre aquests fets. En aquest apartat ens referim al terme notícia com a elaboració textual o discursiva, en concret, com un dels gèneres narratius que el redactor d'informatius elabora.

Per influència del diari, la notícia és el primer tipus de narració que es sol elaborar sobre un fet transcendent. Per aquesta raó Héctor Borrat anomena al gènere notícia primera instància:

“En cuanto *primera narración* de lo que está ocurriendo en la escena política, la noticia es la primera instancia de este proceso de toma de decisiones que encontrará nuevas instancias en la ulterior producción de otros relatos y comentarios. Como primera instancia contribuye poderosamente a organizar toda la actualidad que ofrece el periódico”³⁶⁹.

És molt important entendre la notícia com a **discurs urgent**, ja que principalment el valor d'aquest gènere, i més a la ràdio, és la seva rapidesa de difusió a partir del moment que s'han produït els fets. Com més temps passa d'ençà que ha succeït un esdeveniment, més valor perd la notícia que s'elabori sobre ell.

A diferència de la crònica, que és un gènere basat principalment en la presencialitat, la notícia pot redactar-se tant si el periodista ha estat al lloc dels fets com si no hi ha estat. De fet, en una notícia no es deixa entreveure la circumstància de la testimonialitat del redactor. Efectivament, es tracta d'un gènere que es pot elaborar des de la taula de la redacció a partir de la informació a què el periodista té accés a través dels teletips d'agència o de les trucades telefòniques.

Si atenem a la *dispositio*, és a dir, a l'ordenació del discurs, l'estructura del gènere notícia a la ràdio és deutora del de la premsa, però amb variacions. Com se

³⁶⁹ BORRAT, H. *El periódico, actor político*. Barcelona: Gustavo Gili, 1989, p.117

sap, amb la Guerra de Secessió americana i les seves conseqüències en la redacció dels diaris, l'estructura de la narració periodística trenca a la segona meitat del segle XIX la tradicional ordenació cronològica dels fets. D'acord amb aquest treçament, l'obertura de la notícia ha d'oferir directament el final, el resultat de les accions que han tingut lloc en la realitat. El més important i impactant ha d'anar situat al principi i a partir d'aquí la redacció de la notícia pren un interès decreixent a mida que avança el text o el discurs. És tracta, òbviament, de la tradicional estructura de piràmide invertida creada per la premsa anglosaxona i que ràpidament va adoptar la premsa d'altres països. En les notícies de la ràdio, però, aquesta estructura es conserva amb variacions. És cert que en el cas de la ràdio el primer que es diu de la notícia és el que es considera més important, però a causa de la brevetat que és necessita en el mitjà no hi ha temps per oferir detalls secundaris. Així ho indica Emili Prado:

“En contraste con la clásica pirámide invertida de la prensa que venía encabezada por un lid, en radio la cantidad de información no es decreciente en su distribución”³⁷⁰.

És a dir, en la narració de les notícies a la ràdio tot el que s'explica ha de ser transcendent, no hi ha lloc per a cap detall secundari. Marcada per la brevetat del discurs, aquesta nova estructura de narració pròpia de la ràdio té molt a veure amb les característiques pròpies del mitjà: mentre que el lector del diari pot seleccionar amb els ulls els fragments del text que decideix llegir, l'oient de ràdio no té aquesta possibilitat, ha de sentir tot el discurs de principi a fi, no pot seleccionar-ne un tros. Així doncs, si en premsa el final de la notícia és la part menys important del text, no succeeix el mateix a la ràdio, on el final de la notícia és, segons Prado, importantíssim: “El cierre recupera lo esencial de la noticia, de forma atractiva, para fijar el hecho que ha sido transmitido y para dejar el interés del oyente en una cota elevada que facilitará la atención a la siguiente información”³⁷¹. A tal efecte, cal considerar que, en ràdio, l'últim que s'escolta és el que millor es recorda i per això el final de la notícia en ràdio té summa rellevància, a diferència de la notícia de premsa.

³⁷⁰ PRADO, E. *Estructura de la información radiofónica*. Barcelona: Mitre, 1980, p.47.

³⁷¹ PRADO, E. (1980), p. 50.

Si deixem de banda l'estructura pròpia de la notícia i ens concentrem en l'*elocutio*, és a dir, en la seva expressió lingüística, en el seu estil, és necessari adonar-se que el gènere de la notícia radiofònica està redactada amb el tradicional “estil informatiu”, neutre, sense implicacions del narrador en el discurs, sense afegir opinions i judicis explícits, un “estil informatiu” que la ràdio rep, un cop més, de la premsa. L'existència d'aquest estil està, en part, determinat per l'existència de les agències d'informació que subministren teletips a les redaccions de diaris, ràdios, televisions i altres mitjans. Així ho afirma Llorenç Gomis quan diu que ja en un primer moment de l'existència de les agències, “els serveis que s'oferien a baix preu a diaris distants i de diverses ideologies va impulsar l'estil “objectiu” o “neutre” de la notícia”³⁷².

Quant a la redacció de les notícies radiofòniques, Arturo Merayo també creu que els professionals estan excessivament influenciats pels textos que reben a través de les agències i això fa que els seus discursos es realitzin en forma de monòleg:

“Entendida como género de monólogo, la noticia radiofónica es especialmente característica del flash y del boletín, y muy similar a la que habitualmente sirven las agencias, si bien su redacción deba ser distinta para adecuarse al medio radiofónico. No obstante, la práctica demuestra que son muchas las emisoras que difunden noticias tal y como las reciben de las agencias o con muy escasas modificaciones en su redacción.”³⁷³

Tot i l'estil despersonalitzat que defineix les notícies tant al diari com a la ràdio, el mitjà compta amb la possibilitat de trencar la tradicional estructura monològica i oferir les notícies sota la fórmula del diàleg. A continuació en veiem un exemple. Es tracta d'una notícia de l'informatiu “Les notícies del migdia” de COM Ràdio del 17 de juliol de 2001 i fa referència al nomenament de Josep Caminal com a gerent del Fòrum 2004. Com es pot comprovar en l'inici de la notícia es combina el

³⁷² GOMIS, L. (1989), p. 97.

³⁷³ MERAYO, A. *Para entender la radio. Estructura del proceso informativo radiofónico*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia, 1992, p. 178.

monòleg amb el diàleg, ja que en el moment d'introduir la periodista que llegirà la informació, l'editora Margalida Ripoll s'adreça a la redactora amb una pregunta:

Ens centrem ara a Barcelona. El director general del Gran Teatre del Liceu, Josep Caminal, serà el nou gerent del Fòrum Universal de les Cultures 2004 que se celebrarà a Barcelona. Les tres administracions que organitzen el fòrum, Estat, Generalitat i Ajuntament, l'han triat per substituir el fins ara gerent, Jaume Sodupe. El relleu es farà en els propers dies. Vanessa Roja, com és Caminal?

Doncs, Josep Caminal té 51 anys i està considerat un bon polític i gestor. Està afiliat a Convergència Democràtica de Catalunya i és home proper al president Jordi Pujol i a Miquel Roca. (...) ³⁷⁴

Existeixen diverses classificacions de notícies radiofòniques. Nosaltres aquí no oferim una llarga llista de noms, que generalment només obeeixen a la llargada del discurs o bé al tipus d'espai informatiu on es troba ubicat. Creiem que el model de gènere de notícia és únic i que es fonamenta en la urgència de la difusió; la seva estructura, que únicament recull el resultat dels fets i les característiques més importants, i el seu estil narratiu despersonalitzat, sense cap implicació per part del narrador i sense judicis o valoracions explícites.

Ara bé, tot i que no vulguem oferir una classificació de diversos tipus de notícia radiofònica, a continuació i atenent a l'*elocutio* del discurs veurem els diversos recursos que poden acompanyar l'oralitat en l'expressió formal d'una notícia. Efectivament, en una notícia de ràdio la veu del periodista, és a dir, del narrador dels fets, és el vehicle tradicional pel qual l'oient s'assabenta dels fets que han succeït. Però aquesta veu pot anar acompanyada de diversos elements que confereixen a la notícia riquesa formal i també aporten contingut.

³⁷⁴ Notícia de "Les notícies del migdia" de COMRàdio del 17 de juliol de 2001. Discurs narratiu número 185. Annex II, p. 408.

3.2.1.1 Les declaracions a la notícia

Conegudes com a “talls de veu” o “citacions”, les declaracions són breus fragments enregistrats dels discursos dels protagonistes dels fets, on es deixa constància de la frase o frases més rellevants pronunciades per aquests. Generalment la seva durada no excedeix mai els 20 segons, sol estar situada al mig del relat i habitualment va precedida per una breu introducció del periodista que informa del nom del personatge que parlarà i, en ocasions, del seu càrrec. Per norma general en aquestes declaracions es sol donar veu a un testimoni dels fets, a un expert o analista que pot ajudar a entendre l'esdeveniment o a qualsevol persona relacionada amb la notícia.

Les declaracions aporten riquesa a la narració del periodista. Per una banda, li atorguen **credibilitat**: a través de la declaració el periodista certifica que aquelles paraules s'han dit textualment. Per una altra banda, confereixen al relat un **sentit de present**, és a dir, les paraules d'aquell personatge, encara que pronunciades fa unes hores, les sentim ara gràcies a la gravació com si les estigués dient en aquest moment. En el moment en què el redactor dóna pas a unes declaracions el relat passa d'un passat immediat a un present i, per tant, contribueix a potenciar el valor d'urgència que tota notícia ha de conservar. A més, les declaracions també proporcionen al discurs riquesa formal i expressiva, tal com afirma Merayo: “La noticia con grabaciones mejora el ritmo y el interés del relato, porque permite la alternancia de voces, introduce interés humano y aporta datos procedentes del entorno acústico del hecho”³⁷⁵. Precisament, l'editor de l'Informatiu del migdia de Catalunya Ràdio, Jordi Lucea, certifica les paraules de l'acadèmic quan diu que inclou talls de veu a les notícies en millora l'aspecte formal. Segons ell, amb l'ús de talls de veu “el discurs va canviant, es va alterant i es fa més mengívol, hi ha un canvi de sons, millora el ritme”. Ara bé, per Lucea, aquesta riquesa formal no ha de ser una excusa per “anar posant talls de veu perquè sí”, sense una clara justificació.³⁷⁶

Per afavorir la unitat narrativa de la notícia és necessari sovint que el periodista doni pas a la declaració de manera que quedi ben contextualitzada i que

³⁷⁵ MERAYO, A. (1992), p.179.

³⁷⁶ Entrevista a Jordi Lucea. Annex IV, p. 53.

sigui entesa com una part integrant d'un tot coherent que és la notícia. Hi ha diverses fórmules d'introduir una declaració. En primer lloc, hi ha periodistes que opten simplement per dir el nom i el càrrec del personatge que fa la declaració:

(...) Fa només una setmana un tall en el subministrament elèctric es va mantenir durant més de 4 hores. Bernat Preses, regidor de Governació:

DECLA: Des de l'Ajuntament el que sí entenem és que això són causes que... té que ser un mal manteniment, una política d'inversions poc seriosa o de reforma de reconversió de les xarxes elèctriques. (...) ³⁷⁷

Com es pot comprovar, en aquesta notícia s'ha optat per introduir la declaració dient només "Bernat Preses, regidor de Governació". Tot i que aquesta fórmula és força habitual no constitueix ni una frase ja que no té verb. A més, encara que suposi una economia de temps, ofereix a l'oient una sensació de discurs telegràfic que es pot evitar si es construeix una frase completa a mode d'introducció, tal com es pot observar en l'exemple següent:

(...) La Unió de Pagesos demanarà demà a la taula sectorial d'agricultura tot un seguit de mesures urgents per fer front a les pèrdues provocades per les pedregades per al sector. Així ho ha explicat el representant de la fruita dolça de la Unió de Pagesos, Josep Cabré:

DECLA: Crèdits tous, crèdits a baix interès per als pagesos afectats ja que portem una sèrie d'anys amb pedregades i no es pot viure simplement de la indemnització d'assegurances. La condonació d'un any dels interessos dels plans de millora i

³⁷⁷ Notícia de l'Ona migdia d'Ona Catalana del 17 de juliol de 2001. Discurs narratiu 205. Annex II, p. 455.

incorporació de joves i un any de carència sense aquests crèdits. Llavors, la rebaixa fiscal dels mòduls i que tots los ingressos provinents d'Agroseguro siguin impost 0, no contenen com a ingressos.(...) ³⁷⁸

En la introducció de les declaracions s'opta en algunes ocasions per anunciar, preparar el contingut de la cita. En aquest cas, hi ha autors i periodistes que aconsellen no repetir mai el contingut de la declaració, ja que suposa una pèrdua de temps i la informació esdevé massa reiterativa. A continuació oferim una introducció de cita en la qual s'anticipa, s'anuncia, es prepara la declaració però no se'n resumeix el contingut:

(...) Un dels portaveus del col·lectiu okupa ha denunciat per a COM Ràdio la brutalitat de l'acció policial.

DECLA: Des de les 9 del matí, bé no sabem exacte el número de dotacions, però desenes de furgonetes antiavalots de la policia nacional rodegen tota la zona que envolta el carrer Sant Josep de la Muntanya, on hi ha situades dues cases okupades, al número 33 i 32. Eh, sabem doncs que la brutalitat que ha utilitzat la policia i que està utilitzant en aquests moments és molt gran. Estan disparant contra l'edifici, estan trencant tots els vidres de l'edifici. (...) ³⁷⁹

Una notícia pot incloure més d'una declaració. En aquest cas, les gravacions estaran distribuïdes al llarg de la notícia, interrompent el discurs del redactor. Ara bé, en ocasions, quan la narració vol donar compte d'una polèmica o de les paraules de dos personatges enfrontats es pot recórrer al recurs d'encarar les declaracions. Això

³⁷⁸ Notícia de Les notícies del migdia d'Onda Rambla del 17 de juliol de 2001. Discurs narratiu 91. Annex II, p. 200.

³⁷⁹ Notícia de Les notícies del migdia de COMRàdio del 17 de juliol de 2001. Discurs narratiu 178. Annex II, p. 394.

vol dir situar les dues gravacions juntes de manera que sembli que els protagonistes del relat es responen l'un a l'altre directament o que polemitzen.

No sol ser habitual, però en alguns casos, quan la declaració té per ella mateixa un alt valor informatiu, pot anar situada a l'inici de la notícia, fins i tot abans que el periodista hagi parlat. Encapçalar la notícia amb una declaració és un recurs que s'utilitza de vegades en els espais informatius, sobretot quan la declaració pertany a un personatge molt conegut per l'audiència i, per tant, fàcil d'identificar només per la veu, sense cap presentació. Aquest ús de les declaracions just a l'inici del relat sol ser controvertit entre alguns teòrics, com és el cas de Xosé Soengas que el desaconsella:

“Es necesario explicar a la audiencia que se van a introducir las declaraciones para evitar el factor sorpresa, que puede confundir. Por eso no se debe utilizar nunca una cita como inicio de una información sin una aclaración textual previa”³⁸⁰.

Contràriament a aquestes paraules, la majoria d'editors entrevistats en aquest treball són partidaris que si un tall de veu és prou important i s'entén per ell mateix, cal encapçalar la notícia amb aquella declaració. Fins i tot, alguns d'ells són partidaris d'obrir el mateix l'informatiu amb un tall de veu. Jordi Lucea afirma que inicia el seu espai informatiu amb una declaració sense introducció prèvia si es tracta d'un tall prou solemne o té un caràcter històric.³⁸¹

Per tant, tot i les reticències d'alguns teòrics com Xosé Soengas, és necessari concebre la declaració com a encapçalament com un recurs més en mans del periodista, i pot utilitzar-lo sempre que afavoreixi la comprensió de la notícia o la seva riquesa expressiva. En veiem un exemple de la mà de la redactora Pilar Sampietro en una notícia per a l'Edició migdia de Ràdio 4 del 16 de juliol de 2001.

DECLA.: *Contra Jaime Gil de Biedma. Quisiera saber de qué sirve cambiar de piso, dejar atrás un sótano más negro que mi reputación y ya es decir, poner visillos blancos y tomar criada...*

³⁸⁰ SOENGAS, X. *Informativos radiofónicos*. Madrid: Cátedra, 2003, p. 61.

³⁸¹ Entrevista a Jordi Lucea. Annex IV, p. 46-60.

Aquest és Jaime Gil de Biedma en un dels seus poemes més coneguts. Són els poemes pòstums. La seva creació ha inspirat Xavier Albertí pel seu últim treball teatral, una creació que el director defineix com a col·lectiva i en el que s'inclouen també textos de Lluïsa Conillé. (...) ³⁸²

Com es pot veure en aquest exemple, per norma general el periodista sol dir el nom del personatge que fa la declaració immediatament després de la cita. D'aquesta manera s'evita la incomprensió de la notícia, en el cas que l'oient no hagi reconegut el personatge. Aquest mateix recurs d'encapçalar la notícia amb un tall de veu el va fer servir Carlos Llamas el 13 de novembre de 2003 per narrar els homenatges al poeta català Miquel Martí i Pol, mort feia dos dies. En aquella ocasió Llamas va decidir obrir l'informatiu Hora 25 amb un tall de veu d'una nena d'una escola de Roda de Ter que llegia un poema de Martí i Pol. Aquí doncs, no només es tracta d'encapçalar una notícia amb una citació sinó d'encapçalar tot l'informatiu.

Pel que fa a les declaracions encara cal fer un parell de distincions més. Atenent al tipus de personatge i a les circumstàncies en què es fa la declaració, les citacions poden classificar-se segons el criteri de formalitat i d'informalitat. Les **declaracions formals** són aquelles que estan fetes expressament per ser emeses en un mitjà de comunicació. Totes les citacions extretes de rodes de premsa, de declaracions institucionals, de compareixences són declaracions formals. En general, les ofereixen personatges habituats a parlar amb els periodistes i que saben pel seu contacte amb la dinàmica dels mitjans de comunicació audiovisuals que els redactors necessiten una declaració sintètica, breu, a poder ser d'uns vint segons. Aquest és el cas, per exemple, de les declaracions dels representants polítics, dels líders sindicals i dels portaveus d'organismes públics i privats.

En contrast amb aquest tipus de declaració que sol ser la més abundant als informatius radiofònics i, en general, als mitjans de comunicació, existeix un tipus de citació que es caracteritza per la seva informalitat. La **declaració informal** és aquella que fa el personatge com a fruit de la seva expressió espontània en un marc de

³⁸² Notícia d'Edició Migdia de Ràdio 4 del 16 de juliol de 2001. Discurs narratiu 117. Annex II, p. 256.

quotidianitat. Són aquelles paraules que no es pronuncien expressament per aparèixer als mitjans de comunicació i habitualment les fan persones que no estan estretament relacionades amb el procés de producció dels mitjans. Un clar exemple de declaració informal és la que va incloure un redactor de Catalunya Ràdio en una notícia de l'informatiu migdia del 30 de setembre del 2001 en la qual explicava l'entrada en vigor de la Targeta Sanitària Individual a tot Catalunya. En aquesta notícia el redactor va optar per incloure un tall de veu en el qual una farmacèutica explicava a una clienta què era la targeta sanitària i per què servia. És obvi que les declaracions informals contribueixen molt més a potenciar el model narratiu de l'*enacted narrative* que no pas les declaracions formals, ja que ofereixen al relat les paraules dels protagonistes en la seva mateixa actuació i quotidianitat.

Els talls de veu per a una notícia es poden obtenir a partir d'una entrevista per telèfon o d'una entrevista a l'estudi. En aquest cas, generalment les declaracions que s'obtidran seran formals. Ara bé, també es poden aconseguir talls anant als llocs on succeeixen els fets i és en aquest context on es poden aconseguir declaracions informals.

És necessari també distingir entre **declaracions en obert** i **declaracions pròpies**. La gravació d'una citació i la seva inclusió a la notícia és una concreció formal, o si es vol, una constatació sonora de les fonts a les quals ha accedit el periodista per obtenir informació. Per tant, no és estrany que una declaració pròpia sigui més valorada que una declaració en obert, a la qual han tingut accés tots els mitjans. És per aquest motiu que en la introducció de la citació el redactor sol especificar que aquella declaració ha estat concedida en exclusiva a aquella emissora o programa. Les declaracions en obert solen ser fruit de rodes de premsa, compareixences i, en ocasions, també es compren a les agències d'informació. Les declaracions pròpies, en canvi, són resultat habitualment d'entrevistes a l'estudi o per telèfon en les quals un personatge ofereix una informació únicament a aquella emissora.

Tot i que l'obtenció de declaracions pròpies i d'altres talls de veu contribueix a dotar la notícia de contingut periodístic i ritme formal, en algunes redaccions la inclusió de declaracions gravades es converteix de vegades en una obsessió. Aquesta sobrevaloració del tall de veu en ocasions fa que el periodista només l'inclogui per demostrar que ha obtingut una declaració i no pel que aquesta aporta al contingut de la notícia.

3.2.1.2 El so ambient a la notícia

A part de declaracions, una notícia també pot incloure so ambient, és a dir, so enregistrat directament de la realitat, a través del qual s'il·lustra el context en què han succeït els fets o bé es dóna compte dels fets directament a través del so. Es tracta d'un recurs que proporciona sensació de realitat a la notícia, li confereix sentit de present i contribueix a millorar-ne el ritme. A més, a causa de la seva excepcionalitat en el relat informatiu radiofònic, el so ambient crida poderosament l'atenció de l'oient i el fa estar alerta al contingut de la notícia.

Habitualment, el so ambient és un recurs que s'utilitza més sovint en les cròniques que no pas a les notícies, però tot i així se'n pot trobar algun exemple. Aquest és el cas de la notícia que es va emetre a l'informatiu Catalunya Nit de Catalunya Ràdio sobre l'atemptat que l'organització Al-Qaeda va perpetrar a Istanbul el 20 de novembre de 2003. En aquella notícia, l'editor del programa, Gaspar Hernández, va decidir incloure el so ambient de crits, plors, ambulàncies i caos que es vivia a la ciutat turca just després de la deflagració. El so ambient se sentia a l'inici de la notícia, abans fins i tot que cap veu l'hagués anunciat. Com es pot veure, doncs, igual que succeeix en les declaracions, un so ambient pot encapçalar una notícia.

Un altre exemple de notícia amb so ambient és la que Ona Catalana va emetre el 16 de juliol de 2001 amb motiu d'una manifestació de pagesos davant de la seu de la delegació de la Conselleria d'Agricultura a Lleida. En aquesta notícia la redactora va decidir incloure el so ambient dels crits i insults dels pagesos, tal com es pot veure en la següent transcripció:

Uns 70 ramaders de les comarques de Lleida s'han manifestat aquest migdia davant la seu d'Agricultura per exigir al departament que apliqui mesures per eradicar la pesta porcina. Durant la concentració hi ha hagut enfrontaments amb els Mossos que han impedit l'entrada a la delegació dels ramaders. Ona Lleida. Josep Jové.

Unió de Pagesos acusa la Generalitat de treure pilotes fora davant la pesta porcina i traslladar el problema al ministeri o a la Comissió Europea. La manifestació ha tingut moments tensos quan un grup de ramaders ha intentat entrar dins la delegació per exposar les seves reivindicacions i han acabat llençant palla i garrins vius als Mossos d'Esquadra acusant-los d'actuar com en l'època franquista.

SO AMBIENT: Molt soroll de fons i crits, entre els quals de tant en tant es pot distingir: “Capullo, capullo, vamos home, xarnegos, xarnegos” i, a continuació, més crits que no s'entenen.

Els manifestants demanen, entre altres coses, el cobrament immediat de les granges sacrificades i poder portar porcs sans a l'escorxador. Els ramaders han acabat amb una assemblea al mig del carrer on han titllat el conseller d'Agricultura, Josep Grau, de mentider i de no afrontar el problema amb contundència. Ona Catalana. Lleida.³⁸³

El so ambient que s'ha d'incloure en una notícia pot obtenir-se a través de dues fórmules. Per una banda, pot enregistrar-se directament de la realitat com és el cas de la manifestació dels pagesos de Lleida. Ara bé, per això és necessari que el redactor que va a cobrir una notícia estigui tan atent als fets i les paraules com als sons de la realitat, amb l'objectiu de poder-los enregistrar. Per una altra banda, també es pot obtenir so de fets tant pròxims com allunyats geogràficament a través de la banda sonora de les imatges que les agències cedeixen a les televisions. En aquest cas, es pot obtenir, per exemple, so de notícies internacionals com en la narració de l'atemptat a Turquia. Ara bé, és necessari que l'emissora hagi contractat el servei

³⁸³ Notícia de l'Ona migdia del dia 17 de juliol de 2001. Discurs narratiu 203. Annex II, p. 450.

d'imatges d'alguna agència o que tingui algun contracte de col·laboració amb una televisió externa o del seu propi grup de comunicació.

3.2.1.2 Els efectes sonors a la notícia

Molt menys habitual en les notícies que el so ambient, els efectes sonors són sons enllaunats –és a dir, enregistrats en un estudi, generalment de manera artificial i que es troben en llibreries de sons-. En informatius es tendeix a preferir el so ambient perquè proporciona molta més sensació de realitat a l'oient. Malgrat tot, en algunes ocasions es pot optar pels efectes sonors. Aquest és el cas d'una notícia cultural que l'informatiu del migdia de Ràdio 4 va emetre el 16 de juliol de 2001 en la qual la periodista Pilar Sampietro va incloure un so d'una pilota de ping-pong:

Avui és el torn de Pere Arquillué llegint l'autor discret i malaltís Giacomo Leopardi, però un creador que va deixar una obra filosòficament inigualable sobre Occident. És clar que decidir-se per una o una altra proposta pot semblar una partida de pim pom.

EFFECTE SONOR: So de pilotes de ping pong durant 4 segons.

Precisament aquest so és protagonista en l'obra teatral "Can Ping Pong", l'última creació del duet *Fanfes les somnàmbules*, que sense la paraula i ajudant-se del teatre visual, es traslladen a un càmping per mostrar el davant i el revés de la vida en aquests espais.³⁸⁴

³⁸⁴ Notícia d'Edició migdia de Ràdio 4 del dia 16 de juliol de 2001. Discurs narratiu 117. Annex II, p. 256.

Es sol evitar l'ús d'efectes sonors en les notícies perquè habitualment es considera que traeixen la versemblança. Això és així ja que els efectes sonors no són l'enregistrament sonor de la realitat sinó la seva recreació a través del so. Per exemple, Pere Molero, igual que Xavier Vidal, no és partidari d'utilitzar-los perquè considera que “és fer trampa”.

1.2.3.1.4 La música a la notícia

Es tendeix a considerar que la música només pot estar present als informatius en forma de **recurs sonor indicatiu**, és a dir, com una sintonia, ràfega o cop musical que serveix per separar notícies i identificar l'emissora i el programa. Amb el propòsit de desfer aquesta idea preconcebuda, Arturo Merayo observa el següent:

“Muchas veces la música puede y debe estar presente en los programas informativos radiofónicos en razón de su eficacia para sugerir sensaciones, evocar recuerdos y ambientar escenas”³⁸⁵.

Fins i tot admetent que es pot incloure música com a **recurs sonor significatiu** en els informatius, de vegades es creu que el seu ús està restringit només al reportatge, quan en realitat també les notícies i les cròniques poden incloure músiques que no siguin sintonies, ràfegues o cops. A continuació veurem un exemple que desmenteix aquest tòpic. Es tracta d'una notícia sobre la mort del compositor de “La canción del Cola-Cao”, Aureli Jordi, emesa per Ràdio 4 el 6 d'abril de 2004 i l'escriu i la locuta la periodista Pilar Sampiarto:

És una de les melodies més cantades des dels anys 40, la del negrito i del cacao. El seu creador ens ha deixat. Es deia Aureli Jordi Dotras . La seva cançó va ajudar de manera decisiva a tota una generació a créixer

³⁸⁵ MERAYO, A. (2002), p. 67.

esmorzant i brenant la beguda soluble de cacao. Pilar Sampietro.

MÚSICA: Sona en primer pla la tornada de “La cançión del Cola-caó”, després la cançó passa a segon pla.

Aquesta és la veu de Roberto Rizo que cantava “La cançión del Cola-caó” un dels anuncis radiofònics i televisius més coneguts de la nostra història audiovisual. Gràcies a ell el producte comercialitzat per Nutrexpa es va convertir en esmorzar i berenar indispensable per tota una generació. El seu autor, Aureli Jordi Dotras, la va escriure al 1947 per encàrrec dels propietaris de Nutrexpa que veien en la ràdio el mitjà idoni per promoure el seu producte. A primers dels 50 es va emetre per primera vegada a través de les emissores de la Cadena SER. Anys abans, al 46 havia nascut la beguda soluble de cacao que es volia fer coneguda també a través de la radionovel·les. La cançó es va emetre cada nit durant unes 3 setmanes fins que a Nutrexpa va arribar la primera comanda important de Cola-Cao. De la ràdio, la cançó va arribar a la televisió. Per l’anunci es van crear uns dibuixos animats que escenificaven tota la història del negrito, narrada en la melodia. Ahir en el funeral, al Tanatori de Les Corts de Barcelona, es va donar l’adéu al seu creador, Aureli Jordi Dotrás, mort a l’edat de 72 anys.

MÚSICA: Sona l’estrofa final de “La cançión del Cola-caó”

Com es pot comprovar la música és substancial en aquesta notícia. Aquest és també el cas, per exemple, de la notícia que va emetre l’informatiu Hora 14 de Ràdio

Barcelona sobre el que havia de ser el pròxim concert de la cantant islandesa Bjork a Barcelona el dia 18 de juny del 2001.

En aquesta ocasió la música servia per il·lustrar la notícia: el discurs verbal de Xavier Vidal es referia a la cantant Bjork i es va decidir acompanyar la lectura del text amb una de les seves cançons. Es tracta del mateix cas que la notícia de la mort del pianista Tete Montoliu que va oferir l'informatiu del migdia de Catalunya Ràdio el 24 d'agost de 1997. En aquella ocasió també es va optar per acompanyar el discurs verbal de la notícia amb la música del cèlebre pianista de jazz. En general, en els informatius s'admet l'ús de música enregistrada en aquelles notícies que fan referència a esdeveniments musicals o notícies importants sobre la vida dels músics. Així ho indica l'editor d'Hora 14 de la Cadena SER, Xavier Vidal: “Si jo he de donar una informació que ve a tocar Elton John o que es va morir Carles Sabaté jo crec que en aquells moments la música està més que justificada. ¿Per què? Perquè el que fa públic el personatge és la música”³⁸⁶.

En els casos fins ara explicats la música està enregistrada i es transmet des de l'estudi a través del disc compacte o de l'ordinador. Aquest ús de la música és diferent d'aquell en què les melodies són transmeses en directe o han estat enregistrades directament de la realitat. Es tracta d'aquelles ocasions en les quals la música serveix per referir-se a un fet. Per exemple, en la notícia dels funerals de 7 militars morts a l'Iraq emesa pel programa Hora 25 de la Cadena Ser el 2 de desembre 2003. En aquella notícia, la periodista va incloure un fragment de la música que s'havia tocat a l'església durant la cerimònia. En aquest cas, es tracta de música diegètica, és a dir, que pertany a l'acció narrada, a diferència de l'exemple de l'ús de la música en la notícia de Bjork.

³⁸⁶ Entrevista a Xavier Vidal. Annex IV, p. 135.

3.2.1.5 El silenci a la notícia

El silenci és un recurs molt poc habitual en les notícies radiofòniques. Això no vol dir que, si el periodista ho considera convenient, no pugui fer servir el silenci com a recurs en una notícia. Es pot utilitzar el silenci, i de fet aquest és un dels seus usos més habituals, per marcar una separació entre notícia i notícia o entre dos espais diferents. Podríem dir que es tracta d'un ús sintagmàtic del silenci, perquè actua com si fos un punt i a part. És clar que, en aquest sentit, no deixa de ser un element indicatiu i no significatiu. Ara bé, si aquest mateix silenci s'acompanya després d'alguna paraula o recurs que li doni sentit, el silenci s'omple de significat, tal com exposa Xavier Vidal:

“Jo utilitzo els silencis premeditadament. Entre una peça i una altra, per exemple, callo. Deixo passar dos segons, però no perquè estigui pensant en una altra cosa, sinó perquè després dels dos segons em sentiràs dir: “En fi...”. Per tant, és un silenci que, acompanyat de determinada frase per enganxar-la, té una intencionalitat i és un silenci premeditat”³⁸⁷.

En aquest ús concret al qual fa referència Vidal el silenci equivaldria a un “sense comentar” o “opinin vostès mateixos el que vulguin”, però està clar que té un significat i per tant pot ser considerat un recurs significatiu.

Un bon exemple del silenci com a recurs significatiu és el que van utilitzar SER Catalunya i Catalunya Informació en la seva notícia sobre l'acomiadament d'Enric Masip del món de l'handbol el dia 5 d'abril del 2004. En totes dues ocasions la notícia incorporava un tall de veu en el qual Masip agràia al club blaugrana i a la ciutat de Barcelona els millors anys de la seva vida. En aquesta declaració el jugador d'handbol s'emocionava i es quedava uns segons sense poder parlar. Tant els redactors d'esports de Catalunya Informació com els de Ràdio Barcelona van deixar sonar més de 3 segons de silenci emocionat de Masip. Vegem l'exemple a través de la notícia que va oferir SER Catalunya:

³⁸⁷ Entrevista a Xavier Vidal. Annex IV, p. 139.

Canvi d'època al Barça d'handbol. A finals de temporada plega l'entrenador Valero Rivera, també es retira Enric Masip. Ho ha anunciat aquest migdia, un dia després de guanyar el 53è títol de la secció. Que ja no està en forma, diu Masip, per continuar jugant. Daniel Senabre.

14 temporades al club. 53 títols amb la Copa del Rei d'ahir, però l'esquena ha dit prou i Enric Masip deixa l'handbol en actiu. Com en el cas de Valero Rivera, les llàgrimes han estat presents en el seu comiat

Aquí m'han passat les coses més grans de la meua vida. Em vaig casar amb la Rosa, vaig tenir els meus fills...

SILENCI: 5 segons de silenci emocionat

I haig de dir que he estat aquí com a casa.

Masip ha confirmat que seguirà vinculat a l'handbol blaugrana d'una manera o altra en un futur.³⁸⁸

En aquest cas, és obvi que el silenci transmet l'emoció que està sentint el personatge, una emoció que queda reforçada amb les paraules que diu el redactor a l'hora d'introduir les declaracions amb aquest silenci significatiu.

A la ràdio un silenci té una poderosa capacitat de cridar l'atenció de l'oient. De fet, els responsables de la programació i dels mateixos programes eviten aquest recurs ja que pot suscitar en l'audiència fins i tot una certa preocupació o pot ser confós amb un problema d'emissió. Ara bé, utilitzat-la amb mesura, la ràdio pot

³⁸⁸ Notícia de l'Hora 14 del 5 d'abril de 2004. Discurs narratiu 393. Annex III, p. 292.

beneficiar-se d'aquesta capacitat d'alertar l'oient. És a dir, amb ell es pot donar èmfasi i marcar la importància d'un aspecte que es vulgui destacar. En aquest sentit, és sabut que els grans oradors usen amb destresa els silencis i un d'aquests usos habituals és per subratllar la importància d'alguna frase. Abans o després de pronunciar una sentència destacada els grans oradors solen fer un silenci. En ràdio, també es pot subratllar la importància a través del silenci. Per exemple, el periodista i editor de Ràdio 4, Pere Molero diu que “després d'un tall de veu que sigui molt contundent, sí que jo crec que no s'ha de trepitjar de seguida, sinó que has de deixar un silenci com per dir: “Ei, que això era important!” , una mica per marcar”³⁸⁹

També hi ha la possibilitat que un silenci representi una acció, un fet, tot i que aquest ús és més habitual en els dramàtics radiofònics que no pas en els informatius. Un dels pocs exemples que s'han sentit a la ràdio d'aquest tipus de silenci en les notícies, són les narracions que algunes emissores van elaborar a propòsit d'un llarg silenci de més de 6 segons del president del govern central José María Aznar en una entrevista concedida a Luis del Olmo per al programa Protagonistas d'Onda Cero l'11 d'abril de 2002. En alguns casos, almenys a les notícies de la Cadena Ser, es va il·lustrar la notícia amb la gravació de l'entrevista on apareixien els sis segons de silenci del president.

3.2.2 La crònica radiofònica

La crònica es distingeix dels altres gèneres d'informació radiofònica per la seva naturalesa testimonial. Perquè es pugui dir que un redactor ha fet una crònica és necessari que hagi estat al lloc on han passat els fets i des d'allà o ja des de l'estudi de l'emissora n'ofereixi una narració. Sovint hi ha la tendència d'anomenar crònica a tot aquell discurs verbal que provingui de fora de l'emissora, encara que sigui una connexió amb una delegació territorial o una trucada d'un corresponçal que no ha estat en directe al lloc on han passat els esdeveniments. Ens resistim a donar a aquest tipus de narració la denominació de crònica perquè estimem que la seva essència resideix precisament en el seu caràcter presencial, és a dir, en què el periodista ha estat o està encara en contacte amb la realitat.

³⁸⁹ Entrevista a Pere Molero. Annex IV, p. 121-122.

Igual que hem vist en la notícia, la crònica és un gènere que la ràdio pren de la premsa i que alhora la premsa pren de la literatura, tal com explica Llorenç Gomis: “La crònica té el seu origen en els relats cronològics que prenen com a pauta el curs del temps”³⁹⁰. És precisament per aquesta referència al curs del temps que el mateix nom del gènere està relacionat etimològicament amb el déu grec del temps, Cronos.

Alguns autors consideren que l’essència de la crònica no resideix en la presencialitat del redactor, sinó que creuen que el que la defineix és el major grau de subjectivitat que proporciona aquest gènere per comparació amb la notícia. Aquest mateix és, entre d’altres, el criteri d’Arturo Merayo.

“La crònica tiene un carácter híbrido, a medio camino entre la noticia objetiva i la interpretación subjetiva”³⁹¹.

Estem rotundament en desacord amb aquesta asseveració. Les notícies, cròniques, reportatges i entrevistes no tenen un grau diferent de subjectivitat. De fet, tots aquests gèneres són subjectius perquè els elaboren subjectes. La subjectivitat o la objectivitat no té res a veure amb les regularitats, normes i estil propis de cada gènere informatiu radiofònic.

No obstant això, sent la crònica un gènere que es defineix pel caràcter testimonial, la narració la llegeix sempre la mateixa persona que la concep i l’escriu. En aquest punt la crònica es distingeix de la notícia, que pot ser llegida per qualsevol dels periodistes que estan a la redacció. Podríem considerar que la crònica és un gènere en el qual, a diferència de la notícia, es concedeix importància a l’autor. És important la seva mirada sobre la realitat, la descripció dels fets que estan passant en aquell moment i de l’ambient.

Si això és així és perquè el tipus del narrador de la crònica és diferent del de la notícia. En la crònica, la veu narrativa ha de fer notar que ha estat en contacte amb la diègesi, és a dir, amb l’acció. Fins i tot que el relat ha estat confegit des de dins de la diègesi per un narrador testimoni. En canvi la veu narrativa d’una notícia sempre explica els fets des de fora de la diègesi.

³⁹⁰ GOMIS, L. (1989), p. 148.

³⁹¹ MERAYO, A. (2003) p. 88

Els redactors poden oferir les seves cròniques com un discurs tancat, en forma de **monòleg**. Tot i així també hi ha la possibilitat que editor i redactor estableixin un **diàleg** en el qual l'editor li va fent preguntes al periodista que ha estat al lloc on s'han produït els fets. En el primer cas, la narració s'acosta molt més a la idea que l'oient té d'un text i, en canvi, en el segon, la narració connecta molt més amb les tècniques pròpies de la parla, de l'oralitat, en la qual l'ús de formulació de preguntes i respostes és molt més freqüent. A més, en una crònica aquest recurs al diàleg queda absolutament justificat ja que és dóna per suposat que l'editor no ha anat a l'acte al qual fa referència el redactor i, per tant, és normal que li faci preguntes i vulgui saber-ne coses. Ho veiem en el següent exemple de COMRàdio:

Finalment han arribat les explicacions de la consellera Carme Laura Gil sobre la concessió de subvencions a set escoles d'elit. La Constitució, la llei d'Educació socialista i sentències dels tribunals que l'avalen. Han estat els arguments bàsics que ha utilitzat la consellera en la seva compareixença al Parlament per defensar, com dèiem, els concerts a aquestes set escoles de luxe. Marxem cap al Parlament. Anna Franco ha seguit molt de prop la compareixença de Carme Laura Gil. Anna, quines han estat les explicacions de la consellera?

Doncs, els concerts no són més que l'instrument per garantir el dret a l'educació i la llibertat d'elecció que reconeix l'article 27 de la Constitució.³⁹²

Així i tot, l'ús del diàleg en un informatiu té els seus matisos. Jordi Lucea adverteix que en algunes ocasions el diàleg entre editor i periodista acaba resultant molt forçat, postís, sobretot quan l'editor fa preguntes al periodista de les quals ja sap la resposta. Per aquest motiu, Lucea creu que només hi pot haver "locució dialogada

³⁹² Fragment d'una crònica de Les notícies del migdia de COM Ràdio del 17 de juliol de 2001. discurs 147. Annex II, p. 383.

amb el periodista quan tu realment estàs dialogant amb ell. És a dir, quan li fas una pregunta que tu no saps”.³⁹³

Com que la crònica és una narració que sovint s’ofereix des de fora de l’emissora és important garantir tècnicament una bona connexió sonora amb l’estudi. Les emissores compten amb diversos recursos perquè els redactors puguin contactar amb la seu central. Una de les fórmules habituals sol ser l’ús del **telèfon** que no sol oferir molt bona qualitat sonora si és **fix** i ja no diguem si es tracta d’un **telèfon mòbil**. A part que el so telefònic fa arribar la veu del redactor una mica distorsionada, és difícil enviar talls de veu o d’altres gravacions a l’emissora a través del telèfon. Molt diferent és la qualitat sonora que ofereixen les **unitats mòbils** que enllacen directament amb l’emissora o amb un dels seus repetidors. Si l’enllaç és prou bo, el so des d’una unitat mòbil és quasi el mateix que tindriem si el redactor estigués a l’estudi. De tota manera, no totes les emissores estan preparades per enllaçar des de tots els punts del territori, ja que cal disposar de repetidors que puguin sortejar els accidents geogràfics. De fet, cap emissora catalana pot enllaçar amb una unitat mòbil des de tots els punts del territori català. Així es va poder constatar en la cobertura dels focs que van afectar Sant Llorenç Savall i altres poblacions del Vallès l’estiu de 2003, quan només Catalunya Ràdio podia fer arribar la senyal de la seva unitat mòbil, amb un so força deplorable. Per contra, Catalunya Ràdio no pot enllaçar amb altres punts de la geografia catalana, com és la Costa Brava. Hi ha però altres recursos que aconsegueixen pal·liar les mancances dels enllaços de les unitats mòbils: per una banda, els enllaços via satèl·lit, que les emissores no utilitzen a causa del seu elevat cost econòmic i, per una altra banda, la connexió via XDSI (Xarxa digital de serveis integrats), que proporciona molt bona qualitat de so però que cal instal·lar en cada ocasió. És per aquest motiu que algunes institucions des d’on els periodistes solen enviar les seves cròniques tenen una connexió XDSI permanentment instal·lada. Aquest és el cas, per exemple, del Parlament de Catalunya.

Com en el cas de la notícia, no oferirem tampoc aquí una classificació de diversos tipus de cròniques. De fet, segurament n’hi podria haver tantes com casos concrets: unes són més testimonials, altres menys; unes acompanyen una notícia sobre el mateix text i per tant li fan de complement, altres no són complementàries de cap altre discurs; però en definitiva l’essència de la crònica és sempre la mateixa: estar en

³⁹³ Entrevista a Lucea. Annex IV, p. 55.

contacte amb la realitat, amb els esdeveniments i saber-los narrar. Tot i així, sí que ens referirem als diversos recursos que poden acompanyar la narració de la crònica.

3.2.2.1 Les declaracions en la crònica.

En una crònica les declaracions són una manera de certificar que el periodista ha estat al lloc dels fets i ha contactat amb els personatges rellevants que es citaven en aquell acte. Per això, els talls de veu es circumscriuen només a les persones que estaven en aquell lloc. El tipus d'actes que es decideixen cobrir amb una crònica als informatius determinen el tipus de declaracions que s'obtindran. Per exemple, si la majoria d'actes als quals l'editor envia els seus redactors són rodes de premsa, amb molta seguretat, el tipus de talls de veu que s'obtindran són **declaracions formals**, fetes per portaveus oficials d'institucions. El tall de veu d'una roda de premsa és només la declaració oficial sobre un determinat problema, però hi ha la possibilitat també d'oferir **declaracions informals** que potencien encara més l'*enacted narrative*. En les cròniques, els talls de veu també proporcionen sentit de present i riquesa expressiva. Ara bé, les declaracions informals tenen tendència a propiciar-les més que no pas les formals. Xavier Vidal constata en l'entrevista que la majoria de talls de veu que s'ofereixen en els informatius són declaracions formals, cosa que els resta riquesa expressiva:

“A mi els talls de veu que sento m'avorreixen. El periodisme d'escarxofa existirà sempre i cada dia tindrem el nostre menú de talls de veu. Altra cosa és que tu com a periodista puguis treballar fora del que és el periodisme d'escarxofa i després tenir talls de veu que no siguin del conseller sinó del director general de no sé què que et poden explicar moltes més coses”³⁹⁴.

³⁹⁴ Entrevista a Xavier Vidal. Annex IV, p. 140.

Aquesta distinció entre declaracions formals i declaracions informals no és, ni molt menys, arbitrària. Les declaracions formals són fetes per persones que estan avesades a parlar pels mitjans de comunicació, són talls de veu realitzats expressament. En canvi les declaracions informals consisteixen a enregistrar un personatge parlant mentre està realitzant una acció de manera espontània. Un exemple d'aquest tipus de declaració informal és un tall de veu en el qual un voluntari anava vociferant instruccions i organitzava els altres voluntaris per anar a apagar l'incendi de Sant Llorenç Savall. Es tracta d'un tall de veu aparegut al programa "El matí de Catalunya Ràdio" amb Gaspar Hernández el 14 de juliol del 2003. Un altre exemple d'aquest tipus de declaració informal en la qual el personatge està realitzant una acció és la que esmentàvem més a munt en la qual una farmacèutica informava una clienta sobre l'ús de la Targeta Sanitària. En aquests dos casos, els talls de veu eren enregistrats en el context mateix on estaven succeint els fets, és a dir, no s'apartava el personatge uns metres més enllà perquè tingués temps de pensar-se la seva declaració i pogués pronunciar-la amb un grau més alt de formalitat. En aquest sentit, alguns autors creuen que "los testimonios deben ser grabados preferentemente en el ambiente mismo"³⁹⁵. Aquest procediment potencia el sentit de realitat de la intervenció del personatge, li dóna sensació de present i d'acció, i per tant afavoreix l'*enacted narrative*.

Igual que en la notícia radiofònica, una crònica pot incloure més d'un tall de veu i la seva ordenació està generalment oberta al criteri del redactor i de l'editor de l'informatiu. Per exemple, Pere Molero de Ràdio 4 accepta cròniques encapçalades amb talls de veu o amb bateries de talls de veu, tal com ell mateix explica a continuació:

“Hi ha redactors que diuen m'agradaria començar amb... en el sorteig de la loteria, la redactora que hi va anar tenia uns talls de veu que eren de gent molt alegre, contenta i em va dir: “¿Puc començar la notícia així?”. “Sí, clar”. I eren talls que sí que eren macos, molt curtets i va fer un muntatge de tres o quatre talls i va començar la crònica això. Jo en això sempre he deixat molta llibertat als redactors. El que

³⁹⁵ BANDRÉS, E; PÉREZ, G; PÉREZ, J; GARCÍA, J. A. *Introducción al periodismo audiovisual*. Pamplona: Newbook Ediciones, 1997, p. 46.

sempre demano de saber-ho abans perquè també queda molt raro per a l'oient si tu dius: “Crònica de Mar Vilanova” i surt un senyor que és un tall de veu, l'audiència es pot confondre”³⁹⁶.

De la mateixa manera, també hi ha algunes cròniques que presenten talls encarats. Ara bé, en general, és poc habitual que la narració del periodista finalitzi amb un tall de veu. De fet, en els 16 programes informatius analitzats no hi ha cap crònica que acabi amb declaració, ja que almenys sempre apareix el periodista que fa la crònica acomiadant-se al final.

És necessari constatar també que en les cròniques radiofòniques les fórmules per introduir les declaracions són diverses, tal com succeeix en la notícia. Algunes introduccions de declaracions consten només del nom del personatge i el càrrec, altres recullen el contingut de la declaració i altres l'anticipen. En la introducció d'un tall de veu no sempre és necessari dir el nom del personatge que parla, si es dona el cas que el nom del personatge no és informativament rellevant. Així es pot comprovar en l'exemple següent.

De la mateixa manera que en la notícia, la inclusió de talls de veu en una crònica ve determinada per la seva durada i alhora també per la necessitat d'aconseguir ritme en el relat radiofònic. Per tant, la majoria de talls de veu de les cròniques no excedeixen els 20 segons de durada.

3.2.2.2 El so ambient en la crònica.

Com que l'essència de la crònica es fonamenta en el seu caràcter testimonial, és a dir, en el contacte del periodista amb la realitat, és important donar compte d'aquest contacte. Una manera de fer-ho és a través del so ambient que la mateixa realitat ofereix. Habitualment el so ambient que s'inclou en una crònica sol tenir un valor realista, no simbòlic, i s'utilitza amb dues funcions: o bé serveix per localitzar l'acció en el seu context, és a dir, per donar compte de l'espai on succeeixen els fets, i llavors estarem parlant de so ambient descriptiu, o bé serveix per representar en ell

³⁹⁶ Entrevista a Pere Molero. Annex IV, p. 115.

mateix un fet, una acció, i llavors ens referim a un so ambient narratiu. Un exemple de crònica amb so ambient descriptiu seria una crònica sobre la inauguració de la temporada de bany feta des de la mateixa platja i amb un so ambient d'onades que localitzés sonorament l'escena. En aquest cas, el so ambient no identifica cap acció, només dóna compte del marc des del qual es parla. En canvi, el so ambient narratiu proporciona la imatge auditiva d'un esdeveniment. A continuació hi ha un exemple de crònica amb so ambient narratiu. Es tracta del so dels trets de goma de la policia en una desocupació al barri de la Salut del districte de Gràcia el juliol del 2001:

Tornem un altre cop fins al carrer de Sant Josep de la Muntanya i fins a les seves rodalies, on sembla que l'enfrontament entre la policia i els okupes per un intent de desallotjament torna a repetir-se. En té més dades Jaume Pons. Bona tarda, Jaume.

Hola, bona tarda. Efectivament tornen a haver-hi aldarulls. Un grup d'antiavalots. No sé si ara justament hi havia una ràfega d'uns...

SO AMBIENT: Se sent un fort tret.

No sé si sentiu els trets de goma, de fons. No sé si s'estan sentint però està disparant la policia alguns trets de goma contra alguns manifestants, que han tornat un altre cop al número 24 del carrer Josep de la Muntanya i hi ha com una vintena de policies que estan rebent, que estan suportant el llençament d'objectes, pedres, insults i d'altres coses similars i...En principi el problema estava situat al carrer Coll del Portell però ara torna a haver-hi aldarulls bastant seriosos prop del número 24 del carrer de la Muntanya i, més concretament, al costat de la segona casa des d'on s'han començat a llençar

objectes durant aquest matí. Ara es prepara un nou tret de goma, aviam si el podem escoltar...

SO AMBIENT: Se sent un nou tret.

... en antena. Efectivament, ara mateix ha tornat a sonar un altre tret de goma. De moment això és tot. Estem a l'espera de com, de com succeeixen els esdeveniments.³⁹⁷

En aquesta crònica el so ambient avala el contacte del cronista amb la realitat. Amb aquests trets en directe, és obvi que el periodista no ha fet la connexió des de dins d'una cabina o des del telèfon d'un bar, sinó ben a prop d'on estava tenint lloc l'enfrontament de la policia amb els okupes. És un so ambient que reforça *l'enacted narrative* ja que la *desokupació* no tan sols ens és narrada pel redactor sinó que a través del so ambient veiem en la nostra imaginació d'oients en directe. En aquest cas, aquesta qualitat d'*enacted narrative* de la crònica d'Onda Rambla està reforçada per l'entonació del periodista: la seva veu tremola, ens adonem que té por i, per tant, això la fa encara més testimonial.

Com es pot comprovar en l'últim exemple, en ocasions, el so ambient no tan sols dóna informació de context sobre els fets que estan succeint sinó que també proporciona informació directa sobre l'acció. El so, en aquest cas, és informació. Per exemple, en una crònica de Catalunya Ràdio sobre un atemptat d'ETA a l'Avinguda Diagonal de Barcelona del 20 de desembre del 2000, en el qual va morir d'un tret al cap el policia municipal Juan Miguel Gervilla, la periodista Carme Clèries va emetre el so de l'explosió del cotxe carregat d'explosius que la policia va fer esclatar de manera controlada. En aquest exemple també ens estem referint a un so ambient narratiu.

Igualment és interessant destacar que de vegades els talls de veu porten al final algun so ambient reconeixible i significatiu. Aquest és el cas dels aplaudiments o els xiulets després d'una intervenció pública. Entre els casos analitzats a l'estudi empíric

³⁹⁷ Crònica de Les notícies del migdia d'Onda Rambla del 17 de juliol de 2001. Discurs narratiu 222. Annex II, p. 491.

hi ha una crònica des de Madrid on el corresposal parla de la seguretat al metro de la capital de l'estat. Al finalitzar l'últim tall de veu d'un passatger del metro, el periodista deixa sonar un metro que marxa.

Ah, pero es inevitable. A cualquier parte que te vayas del mundo puede haber un atentado, no?

SO AMBIENT: So d'un metro que marxa i que dura dos segons.³⁹⁸

Com es pot comprovar aquest so ambient significatiu descriu perfectament a l'oient la ubicació, el metro. A més també té un sentit narratiu, ja que en ser un metro que marxa indica també el final de la crònica.

1.2.3.2.3 La música en la crònica.

En una crònica, la música és habitualment diegètica, és a dir, que prové directament de l'acció. Tant si es tracta de música transmesa en directe o enregistrada en el lloc dels fets, la música permet que l'oient es faci una idea de l'atmosfera de l'esdeveniment. Les cançons i els sons dels timbals en una manifestació o els sons de les gralles en una exhibició castellera són exemples de música diegètica que l'autor de la crònica pot incloure en el seu relat. En aquesta utilització, la música s'acosta molt a la del so ambient, ja que també té un valor realista.

Més justificat encara és l'ús de la música en cròniques sobre actes en els quals la música és la protagonista, com podria ser informacions sobre concerts o el dia de la música. A propòsit sobre aquest tipus de cròniques en què la música és informativament rellevant, Xavier Vidal afirma el següent:

“El dia de la música jo el que vull sentir no és, bé sí que el sentiré, ja el sentiré, el president de la Societat General d'Autors i Editors d'Espanya dient

³⁹⁸ Crònica de l'Ona Migdia d'Ona Catalana del 6 d'abril de 2004. Discurs narratiu 467. Annex III, p. 450.

“Que bonic que és el dia de la música” o “demanem més diners” o “demanem lluitar contra la pirateria”.
¿El dia de la música què és? Música al carrer. I fem la crònica amb directe amb una mòbil ben bona, però que hi hagi música”³⁹⁹.

De la mateixa manera que el so ambient, la música es pot incloure a la crònica en primer pla, amb la qual cosa li estarem donant importància, o en segon pla, com un coixí de fons per a les paraules del periodista. També es pot optar per combinar tots dos procediments.

Per últim, direm que és molt poc habitual trobar efectes sonors o silenci en una crònica. De fet, per a la realització d'aquest estudi no se n'ha pogut localitzar cap. Si això és així segurament és perquè els efectes sonors, habitualment considerats poc adequats per als informatius, són sons extradiegètics, és a dir, que no s'han enregistrat a partir de l'acció narrada. Quant al silenci, és poc habitual trobar-lo en una crònica, entre altres raons, perquè sovint se'l pot associar a una pèrdua de la connexió entre el cronista i l'estudi.

3.2.3 El reportatge radiofònic

El reportatge és una narració en la qual s'explica de manera aprofundida un fet o un conflicte d'actualitat, desplegant al llarg del discurs l'aparició de diverses fonts, testimonis o documents. Sovint se'l relaciona amb la investigació, però en realitat tot gènere periodístic ben treballat implica una activitat d'investigació. El reportatge és un gènere que no es defineix per l'amplitud del tema triat, sinó pel seu tractament aprofundit. De fet, els professionals d'aquest gènere aconsellen acotar el tema abans de fer el reportatge, o bé només tractar un aspecte concret d'un fet. Com qualsevol discurs o text, el reportatge també està regit per la norma horaciana de la unitat: un reportatge explica només una història, tal com afirma Tim Crook quan sentència: “Do not tell two or three stories when you should be telling one”⁴⁰⁰.

³⁹⁹ Entrevista a Xavier Vidal. Annex.IV, p. 136.

⁴⁰⁰ CROOK, T. (1999), p. 215.

Quant a la *dispositio*, no existeix una estructura establerta de reportatge així com sí que està molt clara l'estructura de la notícia. A propòsit d'això, Angel Faus Belau afirma que “hasta tal punto es flexible su estructura que, *a priori*, no existe un reportaje perfecto”⁴⁰¹. En realitat, és la mateixa història d'actualitat que es vol explicar la que segurament acabarà condicionant l'estructura del reportatge. Ara bé, és cert que si en la notícia s'altera l'ordre seqüencial dels fets i es comença la narració a partir de les conseqüències, en el reportatge hi ha la possibilitat de narrar cronològicament. Alguns teòrics i professionals aconsellen precisament la recuperació de l'ordre cronològic en el reportatge radiofònic. Aquest és el cas de Bill Nichols que proposa un discurs “where illustrative imagery is presented in linear and chronological flow”⁴⁰². Fins i tot, en algunes ocasions hi ha professionals que reivindiquen les tècniques i estructures narratives pròpies dels dramàtics per als reportatges, tal com es pot veure en la definició de Peter Everett, Network Radio Editor de la BBC a Bristol:

“We could try a boarder definition, something like ‘The radio feature is a creative arrangement of sound taken from real life.’ But even that has exceptions, now I come to think of it. My own working definition is: ‘On the spectrum of radio programmes that extends from drama to news, the feature occupies the bit in the middle’”⁴⁰³.

Un exemple d'estructura narrativa que prové de la ficció i que es pot utilitzar en un reportatge és l'estructura en paral·lel. La llibertat per construir l'esquelet del reportatge no significa que l'estructura de la narració no sigui important, sinó més aviat que cada tema en requerirà una de determinada. Tim Crook considera que en un reportatge l'estructura ho és tot. Bàsicament, per a ell, un bon reportatge ha de tenir “a great beginning and a great ending”. I afegeix que entre inici i final “you have to have

⁴⁰¹ FAUS BELAU, A. (19), p. 264.

⁴⁰² NICHOLS, W. “Representing Reality: Issues and Concepts in documentary” (1991). Text no publicat recollit A: CROOK, T. *Radio Drama. Theory and Practise*. Londres: Roudledge, 1999, p. 208.

⁴⁰³ EVERETT, P. declaracions no publicades recollides A: CROOK, T. (1999), p. 209.

a momentum of interest and excitement through unfolding human character, storytelling and conflict”⁴⁰⁴.

L’estructura del reportatge radiofònic ve determinada, a més, pel ritme propi del mitjà. En general, els professionals i els teòrics aconsellen una alternança sonora de manera que cap element sonor es faci massa llarg i monòton. Això vol dir que al llarg de la narració és necessari anar intercalant talls de veu, entrevistes, músiques i sons ambient per mantenir el ritme del discurs.

Juntament amb l’entrevista, el reportatge és el gènere informatiu radiofònic que pot adquirir una extensió més gran de temps. La seva durada pot oscil·lar entre els dos o tres minuts en els exemples més breus, fins a la mitja hora o, fins i tot, fins als 60 minuts.

Pel que fa a l’*elocutio* el reportatge a la ràdio és un gènere dotat també de moltes possibilitats creatives, ja que permet desplegar un ampli ventall de recursos formals. És aquesta versatilitat en la seva *dispositio* i *elocutio* que fa dir a Arturo Merayo que “el reportaje radiofónico es uno de los géneros que aporta más ricas posibilidades a la narrativa del medio, en razón de la libertad creativa que permite su flexible estructura y su enorme variedad estilística”.⁴⁰⁵

Precisament les potencialitats estilístiques del reportatge han fet que s’associï aquest gènere a l’activitat literària, sobretot gràcies a la reivindicació que en fan els autors dels anys 60 de l’escola anomenada *New Journalism*. Ara bé, és important considerar que la literatura no és privativa d’un sol gènere. A més, en qualsevol dels gèneres radiofònics el discurs verbal s’ha d’allunyar dels recursos propis de l’escriptura i s’ha d’apropar a l’oralitat. Això també és així en el reportatge.

Pel seu tractament aprofundit, és imprescindible que el reportatge a la ràdio contingui declaracions extretes d’entrevistes, o bé entrevistes breus si es tracta d’un reportatge en directe. De fet, Llorenç Gomis considera que reportatge i entrevista són gèneres molt pròxims:

“És freqüent que el reportatge contingui una o diverses entrevistes. L’entrevista de vegades s’independitza i apareix com a gènere propi. Però la seva funció és substancialment la mateixa. Azorín ja

⁴⁰⁴ CROOK, T. (1999), p. 215.

⁴⁰⁵ MERAYO, A. (1992), p. 200.

ho deia: tota entrevista pot ser reportatge i en tot reportatge hi ha entrevista⁴⁰⁶.

Hem dit que en la crònica la veu del periodista actua com a narrador testimoni, és a dir, explica des del coneixement de la diegesi de la història. En canvi, en la notícia, no. Quant al reportatge, no hi ha un tipus de narrador definit: pot ser testimonial o no, i això normalment dependrà de la mateixa història. Un exemple de narrador testimonial en reportatge és el cas de periodista i escalador Chris Bonington que l'any 1975 es va endur un nagra en una expedició a l'Everest per enregistrar-se a ell mateix durant l'ascensió⁴⁰⁷.

En un reportatge fins i tot la veu del narrador pot desaparèixer. D'aquesta manera es dona tot el protagonisme als personatges de la narració radiofònica. Aquest és el cas, per exemple, d'un reportatge realitzat per un equip de Josep Cuní en el qual es narrava l'obertura del nou Gran Teatre del Liceu sense que hi intervingués en cap moment la veu del periodista. Tot i la llibertat creativa i les possibilitats creatives que proporciona el gènere del reportatge és necessari concloure que en els informatius radiofònics és un gènere poc utilitzat. Sol incloure's també en els magazines de matí, però tampoc amb una gran freqüència.

A continuació exposarem dos tipus de reportatges, el reportatge en directe o semidirecte i el reportatge enregistrat. Creiem que cal referir-s'hi de manera específica ja que la seva realització i les seves característiques són molt diferents.

⁴⁰⁶ GOMIS, Ll. (1989), p. 146.

⁴⁰⁷ www.bonington.com.

3.2.3.1 El reportatge en directe o semidirecte.

El reportatge en directe o semidirecte explica els fets mentre estan succeint. Per norma general, el periodista sol fer ús d'una unitat mòbil o, si no és possible, d'un telèfon i a través d'aquests va narrant l'acció. El reportatge en directe està altament dotat de sentit de present, ja que el final dels fets no és conegut ni pels oients ni pel mateix periodista i aquesta incertesa fa augmentar-ne l'interès. És per aquest motiu que requereix una gran capacitat d'improvisació per part del periodista enviat, però alhora el seu relat, al ser improvisat i narrat al mateix ritme que passen els esdeveniments, tendeix a suscitar la credibilitat dels oients.

El reportatge en directe o semidirecte es tracta d'un subgènere que presenta algunes similituds amb la crònica, ja que es fa a través d'una connexió. La diferència essencial és que si en la crònica l'important és, sobretot, el testimoni del periodista, en el reportatge és indispensable el testimoni dels protagonistes dels fets. Per dir-ho clarament, es pot fer un reportatge sense que aparegui la veu del periodista, però en una crònica hi ha d'aparèixer per força.

A causa de la importància que es concedeix al testimoni dels protagonistes en un reportatge, és necessari que s'incloguin entrevistes breus. Així es pot comprovar en el reportatge en directe de l'any 1962 sobre les inundacions del Vallès, elaborat per Maria Teresa Gil per Ràdio Barcelona.⁴⁰⁸

Quan les entrevistes s'han realitzat abans de narrar en directe el reportatge i s'han seleccionat els talls de veu, llavors ens referim a una variant d'aquest subgènere: el reportatge en semidirecte.

Un excel·lent exemple de reportatge en directe és el que va oferir Iñaki Gabilondo el dia del 75è aniversari de la ràdio des de la inauguració de l'exposició del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Es tractava d'un reportatge d'una hora de durada narrat a quatre veus per Iñaki Gabilondo, Luis del Val, Joan Ollé i Josep Ramoneda i es va emetre el 14 de novembre del 1999. A causa de la llargada del reportatge ens és impossible reproduir-lo aquí íntegrament, però més endavant n'utilitzarem alguna de les parts com a exemple en l'ús dels recursos sonors.

⁴⁰⁸ Reportatge de Maria Teresa Gil de les Inundacions del Vallès a Ràdio Barcelona. A: BALSEBRE, A. *En el aire. 75 años de Radio en España*. Madrid: Promotora General de Revistas, 1999. CD 1. Tk 34.

En referir-nos al gènere del reportatge en general dèiem que la seva estructuració és fonamental. En funció del temps de preparació i producció que el periodista ha pogut dedicar al reportatge en directe, la seva estructura estarà més o menys definida. En cas que es tracti d'un reportatge en directe sobre un esdeveniment del qual no es tenia constància, l'estructura del relat haurà d'anar-se adaptant al curs dels fets. En canvi, en el reportatge enregistrat l'estructura està clarament definida abans que comenci la gravació.

Alguns autors fan la diferència entre reportatge de carrer i reportatge de taula. Jordi Lucea, editor de l'Informatiu del migdia de Catalunya Ràdio, creu que només es pot considerar reportatge la narració d'un reporter de carrer que ha entrat en contacte amb la realitat:

“un reportatge *strictus sensu* és aquella història que un reporter viu al carrer i explica, d'una forma molt lliure, d'una forma gens encorsetada. (...) Nosaltres anem a fer un reportatge a Barcelona de les obres del Trambaix, com s'estan fent, què pensen la gent del carrer, el maquinista, posem so de la màquina, de les obres. Això és un reportatge”.⁴⁰⁹

Jordi Lucea considera que a les redaccions sovint s'utilitza la paraula reportatge per referir-se a informe, document, dossier.

3.2.3.2 Reportatge enregistrat

Es tracta del tipus de reportatge que se sent més habitualment a la ràdio generalista catalana i espanyola. Es caracteritza perquè es realitza després que hagi succeït l'esdeveniment, cosa que es tradueix, per una banda, en més temps per investigar, documentar-se, obtenir recursos sonors i declaracions, i per una altra, en la possibilitat de repetir i rectificar l'enregistrament fins que el resultat sigui formalment

⁴⁰⁹ Entrevista a Jordi Lucea. Annex IV, p. 49.

impecable. Tot i aquestes virtuts, el reportatge enregistrat perd la qualitat d'immediatesa i de sentit de present i presencialitat que distingeix el reportatge en directe.

El seu procés de realització té lloc a la taula de so de l'emissora, amb la qual cosa les possibilitats d'introduir figures del muntatge són molt més grans que des de la unitat mòbil o el telèfon. L'ús del muntatge i dels recursos sonors està determinat per l'estructura del reportatge que, com ja hem vist, en el cas del reportatge gravat està preconcebuda abans d'enregistrar-lo.

Darrere de tot reportatge, ja sigui en directe o enregistrat, hi ha un titular, una idea unitària que vehicula tot el relat. Serà precisament aquesta idea la que ajudarà el periodista a bastir l'estructura sobre la qual s'ha de construir la narració. Tot el que estigui relacionat amb la idea principal, amb el titular del reportatge, s'inclourà; tot el que se n'aparta, s'exclourà. És tracta doncs de la fase de treball que la retòrica clàssica anomenava *inventio*.

Ara bé, una vegada seleccionat el material, l'estructura del reportatge, com a narració mínimament extensa que és, estarà determinada també per l'ordre amb el qual s'expliquin els fets, és a dir, per la *dispositio*. Ja hem dit més amunt que es pot optar per narrar la història de manera cronològica, però en general, en tota narració i també en tot reportatge gravat, sol haver-hi alteracions temporals: el·lipsis, narració en paral·lel, flash backs, flash forwards, transicions temporals que en ràdio es poden manifestar a través de les figures del muntatge.

En el reportatge enregistrat l'estructura també està marcada per la presència o no del narrador. Si la veu del narrador estructura tota la història de cap a cap estem davant del model de l'*spoken narrative*. Es tracta d'un model que s'emmiralla en la narrativa escrita i hi predominen les expressions verbals en passat, ja que els fets no són presentats directament sinó a partir del discurs verbal d'un mediador: el periodista. En contraposició, quan el relat del narrador desapareix o disminueix la seva presència a favor de les paraules i les accions dels testimonis, així com dels sons i les músiques que ens donen directament una imatge auditiva del fet representat, estem davant d'un model de reportatge basat en l'*enacted narrative*. Efectivament aquest és un model que privilegia el sentit de present i de testimoniatge per part de l'oient, ja que el so que es desprèn dels fets arriba directament a la seva oïda, sense que calgui la paraula de cap narrador. Es tracta, per tant, d'una narrativa que

s'emmiralla en les arts dramàtiques, és a dir, en el cinema, el teatre i, més tard, en la televisió.

Per aconseguir un reportatge amb estructura d'*enacted narrative* es pot actuar amb dos procediments: per una banda, es pot dramatitzar l'acció, el fet o el problema del qual tracta el reportatge o bé, per una altra banda, en una solució més acceptada pels professionals i els teòrics de la ràdio, es pot enregistrar el so dels fets en el moment en què succeeixen i les paraules dels protagonistes tal com les estan pronunciant en aquells moments. D'aquesta manera, un cop realitzat el muntatge, els fets tenen la possibilitat de ser entesos només a través del so i la veu del narrador passa a ser subsidiària.

Quant al primer procediment d'*enacted narrative*, el de la dramatització, Angel Faus Belau creu que un reportatge “es susceptible de una dramatització o escenificació mínima, si lo requiere”⁴¹⁰. Es considera que la dramatització no és prou legítima en els informatius de ràdio, ja que és un mecanisme narratiu que no consisteix a mostrar la realitat sinó a recrear-la. Així i tot, cal observar algunes excepcions; per exemple, els reportatges històrics, en els quals cal dramatitzar amb la veu d'actors alguns textos verídics.

Aquesta demonització de la dramatització i de la interpretació en els informatius radiofònics no ha estat permanent al llarg de la història. Des de 1931 fins a 1945 la cadena nord-americana Columbia Broadcasting System (CBS) va emetre un dels programes de notícies més populars de la ràdio dels Estats Units: “The March of Time”, en el qual va treballar, entre d'altres, Orson Welles. Es tractava d'un espai d'una hora de durada que s'emetia els divendres a la nit i s'hi explicaven notícies del moment. El relat dels esdeveniments es feia a través d'un narrador i de la dramatització dels fets, per la qual cosa es requerien actors que imitessin les veus de, per exemple, Adolf Hitler o Eduard VIII. Les dramatitzacions comptaven amb diverses peces musicals d'orquestra i una llibreria de 7000 efectes sonors.⁴¹¹ Es tractava d'un reportatge dramatitzat on s'invertien moltes hores de feina en la recerca d'informació i en l'elaboració del guió:

⁴¹⁰ FAUS BELAU, A. (19), p. 273.

⁴¹¹ BLISS, E. *Now the news. The story of broadcast journalism*. Nova York: Columbia University Press, 1991, p. 66.

“To prepare each show required 1,000 man-hours of labor, 33 hours for each minute of broadcast time; 500 hours for news research, writing, and re-writing by Editor William D. Geer and his seven assistants”⁴¹².

En el cas de “The March of Time”, el tipus de reportatge que s’obté amb aquesta *enacted narrative* dramatitzada és un producte que alguns han anomenat docudrama. De tota manera, es tracta d’un tipus de reportatge que ja no té cabuda en les programacions radiofòniques actuals, almenys a les catalanes i espanyoles. Ara bé, això no vol dir que en algun cas no es faci servir dramatització en els reportatges, com en el cas dels històrics.

L’altre tipus d’*enacted narrative* en els reportatges, la que es basa en la gravació de sons i veus de la realitat per després muntar-los i emetre’ls, és més acceptada pels professionals i els teòrics actuals, però això no vol dir que s’utilitzi en moltes ocasions. Consisteix, com diu Tim Crook, a utilitzar el micròfon del reporter com si fos una càmera de televisió per a una persona cega.⁴¹³ En aquest tipus de reportatge, la veu del periodista narrador desapareix o passa a segon pla i es dona rellevància al so enregistrat directament de la realitat. Si hem gravat so en diversos espais que tenen una identificació sonora ben diferent, es pot estructurar el reportatge per seqüències, és a dir, situant l’oient primer en un ambient, després en un altre i finalment en un altre. Per a aquest tipus d’estructuració és especialment útil el so ambient. Un exemple d’aquest tipus de reportatge que dramatitza només a través dels sons que ofereix la realitat és el que Edward R. Murrow va realitzar a Londres als anys 40 amb 8 periodistes americans i britànics més. Es titulava “London after Dark” i recollia en directe els sons de la ciutat: per exemple, les passes dels ciutadans anant ràpid cap al refugi de Saint Martin in the Fields Church, a prop de Trafalgar Square, o els londinencs ballant al Hammersmith Palais.⁴¹⁴

⁴¹² www.otr.com/march.html. Pàgina web registrada per James F. Widner. Modificada per últim cop el 18 d’abril de 2003.

⁴¹³ CROOK, T. (1999), p. 214.

⁴¹⁴ Sobre aquest reportatge podeu trobar més informació a EDWARDS, B. (2004), p. 51-52 i a CLOUD, S; OLSON, L. (1996), p. 91.

Una vegada descrita la tipologia de reportatge que proposem, passem ara a veure els diversos recursos que poden integrar aquest gènere a banda del propi discurs del periodista.

3.2.3.3 Els recursos sonors en el reportatge

3.2.3.3.1 Les declaracions en el reportatge

Són una part fonamental del reportatge ja que sense elles és gairebé impossible elaborar-lo. Com hem vist, es poden incorporar en forma d'entrevista, si es tracta d'un reportatge en directe, o de tall de veu, si és un reportatge en semidirecte o enregistrat. Bàsicament, les declaracions serveixen per traslladar a l'oient informació de primera mà per part dels testimonis del fet o un aclariment o interpretació de la mà d'un personatge expert. Tot i que la seva funció principal és garantir la substància informativa del reportatge, les declaracions també contribueixen formalment a la riquesa expressiva del reportatge, ja que possibiliten l'alternança de veus i, per tant, el ritme radiofònic.

Igual que en les notícies i en les cròniques, és possible començar el relat d'un reportatge amb les declaracions d'un testimoni o un expert. Precisament els dos únics reportatges que apareixen en els informatius analitzats utilitzen aquesta fórmula en el seu inici. El primer d'ells tracta sobre una organització que s'encarrega de fer conèixer les condicions de vida de les dones a l'Afganistan. El reportatge comença, de fet, amb un tall de veu doblat d'una dona afgana que es va escapar del seu país i va muntar l'organització. Així es pot constatar en la transcripció de l'inici del reportatge:

They ask women to when they go outside...Les dones quan van fora, quan van a l'exterior han d'anar completament tapades. Hi ha milers de centenars de dones que s'han de tapar les seves mans, els seus peus, no poden ensenyar res. ...part of their feet for example... Hi ha càstigs molt forts. En cas d'adulteri, si l'home veu com la seva dona comet adulteri, el

càstig és la mort. ...in this case the punishment is understanding to death.

És Aratzola Raf i va poder fugir del seu país i crear Hauka, una organització, que a partir d'ara i com fa en altres punts d'Europa, explicarà als catalans les condicions de vida d'una dona sota el règim taliban. Aquesta organització també intenta treballar en la clandestinitat a Afganistan per donar una educació a les dones, que els sigui útil a l'hora de reconstruir aquest país.⁴¹⁵

L'altre reportatge inclòs en els informatius analitzats també utilitza aquest mateix procediment. S'hi tracta el tema dels robatoris d'estiu a la ciutat de Barcelona i rodalies i s'inicia amb un tall de veu d'un policia:

Se acercan a la portería o al inmueble, donde hay una portería con portero automático. Entonces se utiliza una tarjeta que es un plástico, que la meten y entonces, sí, el portero salta. Y al momento de saltar inmediatamente el inmueble van tocando sobretodo los pisos superiores, pisos cuartos, quintos, etcétera. Tocan a ver quien viven en el piso. Si no le contesta nadie pues entonces atacan esa puerta.

És Andrés Otero, cap del grup de robatoris de la policia de Barcelona. Amb aquest sistema els grups organitzats aconseguixen entrar a l'escala i triar el pis. Després forcen la porta amb un tornavís o una falca i entren al domicili. Per evitar que els

⁴¹⁵ Inici d'un reportatge de "Les notícies del migdia" d'Onda Rambla del 16 de juliol de 2001. discurs narratiu 97. Annex II, p. 212.

descobreixin, mentre forcen la porta utilitzen un sistema de vigilància.⁴¹⁶

Tal com es pot veure en els dos exemples, just després d'haver sonat la declaració que obre el reportatge sense introducció prèvia, el periodista informa sobre la identitat del personatge que s'acaba d'escoltar. Quant a les introduccions dels talls de veu, que habitualment es fan just abans de la declaració del personatge, en el reportatge es solen fer servir els mateixos procediments que hem explicat en la notícia i la crònica. De tota manera, fa uns cinc anys els periodistes de Catalunya Informació han posat en marxa una nova fórmula d'identificar el personatge que fa una declaració en un reportatge. Es tracta de sentir el seu nom mentre ell ja està parlant. En un primer moment, durant uns dos segons, se sent el personatge en primer pla; just després passa a segon pla i una veu diu el seu nom i el seu càrrec. Acte seguit la veu del personatge passa de nou a primer pla i llavors, ja, sentim la declaració.

Tal com hem advertit a l'hora de descriure els gèneres de la crònica i la notícia, en el reportatge també hi ha dos tipus de declaracions: **formals** i **informals**. Les primeres tendeixen a afavorir l'*spoken narrative* i les segones, l'*enacted narrative*.

3.2.3.3.2 El so ambient en el reportatge

En els reportatges radiofònics, el so ambient té diverses funcions: Per una banda, aconsegueix situar l'oient en un espai interior o exterior, i per una altra, confereix a la informació una sensació realista i un sentit de present i testimoniatge. A més, també permet dotar el reportatge de ritme i, amb ell, hi ha la possibilitat que les paraules, ja siguin dels testimonis o del narrador, puguin respirar una mica. Segons Tim Crook el so ambient dels reportatges aconsegueix traslladar la imaginació de l'oient des de l'estudi de ràdio cap a d'altres atmosferes. Tot i així, per a aquest professor anglès qualsevol ús de so ambient ha d'estar justificat i ha de contribuir a reforçar la idea o el titular del reportatge:

⁴¹⁶ Inici del reportatge de Catalunya Informació emès a les 14:20 el dia 17 de juliol de 2002. discurs narratiu 145. Annex II, p. 319.

“The feature or programme insert has to justify itself by taking the listener’s imagination out of the studio into interesting and intriguing sound environments. You should be thinking about the sounds that you are going to use to deliver pictures aurally. You want to determine the atmosphere, mood, sense of location and excite the listener’s imagination. Think of your microphone as a television camera for blind people”⁴¹⁷.

Si el reportatge és en directe, s’aconsegueix traslladar el so ambient a l’oïda de l’oient, situant-se el periodista ben a la vora d’on succeeixen els esdeveniments, amb la qual cosa també podrà informar millor del que està passant. Es tracta, òbviament d’un so diegètic que amb les seves paraules el periodista pot ajudar a explicar. Quan el reportatge és gravat, cal enregistrar el so ambient mentre estan succeint els fets i, posteriorment, seleccionar-lo i muntar-lo a l’estudi.

Tal com hem explicat a l’hora d’exposar les característiques de la crònica, en el reportatge existeixen també dos tipus de so ambient: el **descriptiu** i el **narratiu**. El primer és aquell que tan sols situa l’acció, dóna compte de l’atmosfera en la qual succeeixen els fets. En canvi, el so ambient narratiu és aquell que precisament emana dels fets i, per tant, és més rellevant per a la narració.

En l’obra *Radio Acting*⁴¹⁸, el professor de drama radiofònic de la Universitat de Kent, Alan Beck, explica una manera d’utilitzar el so en la ficció que es pot traslladar també al reportatge. L’anomena *signposting*, paraula que en anglès significa assenyalar, i consisteix a introduir el so ambiental a l’inici de l’escena, abans que comenci el diàleg entre els personatges de ficció. Un cop iniciat el diàleg, aquest so passa a segon pla. La tècnica del *signposting* serveix per situar un canvi d’escena, especialment si la nova escena té lloc a l’exterior. Si es trasllada aquest mecanisme al camp de la no ficció, a la narració del reportatge es pot utilitzar el so ambient descriptiu per marcar un canvi d’escena. Precisament, els reporters de televisió, que solen utilitzar el so ambient molt més sovint que els reporters de ràdio, asseguruen que

⁴¹⁷ CROOK, T. (1999), p. 214.

⁴¹⁸ BECK, A. *Radio Acting*. Londres: A & C Black, 1997.

el so ambient és especialment efectiu a l'hora de cridar l'atenció del telespectador a l'inici d'una nova seqüència d'imatges.

En realitat, els manuals de reporterisme televisiu dediquen molta més atenció al so ambient que no pas els d'informació radiofònica. Un dels usos que els professionals de televisió atorguen al so ambient és el d'exercir la funció de signes de puntuació en el relat. En aquest sentit, el so ambient contribueix a la cohesió i coherència del discurs televisiu:

“El sonido ambiente debe ser utilizado como los signos de puntuación en un texto escrito. Una pausa de un segundo hace la misma función que una coma. Un poco más sirve de punto y seguido, mientras que introducir dos palabras de las personas que aparecen en las imágenes o los gritos que corean en una manifestación pueden suponer el punto y aparte”⁴¹⁹.

Si això és així en televisió, encara està per demostrar quin és l'impediment que inutilitza el so ambient com a signe de puntuació en la narració radiofònica de la realitat. En un reportatge a la ràdio, el so ambient té la potencialitat de deixar respirar el discurs, de manera que l'oient pugui anar decodificant la informació amb alguna pausa.

Seria absurd intentar trobar una única causa a la infrautilització del so ambient en la ràdio informativa; en aquest treball ens limitem a constatar-la i a assenyalar, però, les potencialitats del seu ús. Sembla una pregunta òbvia, potser, la que es formulen Maria Gutiérrez i Juanjo Perona quan diuen: “¿De qué están constituidos los ambientes donde se desarrollan los acontecimientos?”; però potser no sigui tan òbvia la resposta: de sons i que “dichos sonidos son tan informativos como la propia voz”⁴²⁰.

A Catalunya i a Espanya hi ha poca tradició d'incloure so ambient en els reportatges. En canvi, a la BBC Radio 4 és un recurs habitual. Com a exemple, el dia 2 d'agost del 2004 el programa *The World Tonight* va emetre un reportatge de la seva

⁴¹⁹ BANDRÉS, E; PÉREZ, G; PÉREZ, J. GARCÍA, J. A. (1997), p. 49.

⁴²⁰ GUTIÉRREZ, M; PERONA, J. Teoría y técnica del lenguaje radiofónico. Barcelona: Bosch, 2002, p. 63.

corresponsal a l'Índia, Janet Cohen, en el qual es parlava dels nous plans del govern per millorar la situació de pobresa de les castes més inferiors. El reportatge, titulat *Socalled Untouchable Class*, s'iniciava amb el so d'una escola a la qual la periodista anava a entrevistar un estudiant d'una de les castes més baixes. A més, cada vegada que la corresponsal canviava d'ubicació i introduïa un nou personatge, incorporava abans el so ambient que pogués situar l'oient en el seu entron.

1.2.3.3.2.3 Els efectes sonors en el reportatge

Els professionals dels informatius radiofònics perfereixen en general el so ambient als efectes sonors. Aquests últims s'utilitzen en algunes ocasions per substituir un so ambient. Aquest és el cas dels reportatges de Catalunya Informació que, segons va explicar Rosa Oliva en l'entrevista d'aquest treball, mai inclouen so ambient de la realitat sinó efectes sonors de llibreria. A més, com hem explicat més amunt els efectes sonors es feien servir en docudrames o reportatges dramatitzats com "The March of Time", que comptava amb una llibreria de 7.000 efectes sonors.

Els efectes sonors tenen la virtut de ser més reconeixibles a l'orella de l'oient, ja que estan especialment creats per ser reconeguts, però no ofereixen el verisme dels sons ambient i potser per això no són tan utilitzats.

Igual que els sons ambients en els reportatges, els efectes sonors tenen la funció de representar la realitat, és a dir, una funció descriptiva, tot i que en ocasions també poden assumir una càrrega simbòlica precisament per la falta de verisme del seu so. Acomplixen funcions narratives, ja que solen utilitzar-se per canviar d'escena o per representar el final d'una seqüència.

3.2.3.3.4 La música en el reportatge

El reportatge és l'únic gènere informatiu de la ràdio en el qual sembla plenament acceptat incloure música. Potser precisament per això, alguns teòrics i professionals es queixen de la sobreabundància de música en aquest gènere i demanen que qualsevol ús de la composicions musicals en un reportatge ha d'estar justificat:

“Only use music which is purposeful and which the listener will understand as being relevant component or aspect of the feature”⁴²¹. Igual que per Tim Crook, per molts altres professionals i teòrics de la ràdio hi ha un abús de la música en el reportatge, de manera que en alguns casos s’identifica erròniament la presència de música amb el reportatge.

En un reportatge, la música pot ser diegètica, és a dir, aquell so musical enregistrat directament a partir de la realitat, o extradiegètica, és a dir, música prèviament enregistrada i afegida després al reportatge des del reproductor de disc o l’ordinador. Un exemple de l’ús de la música diegètica seria un reportatge que versés sobre els músics al metro. Així ho indica el periodista Xavier Vidal en l’entrevista per a aquest treball:

“Jo no em vaig cansar de demanar: fem un reportatge dels músics al metro: doncs gravem els músics al metro. No en va haver-hi ni un. La persona que vam enviar-hi no va gravar música al metro. És a dir, grava’m el so del metro, es tanquen les portes i apareix un tio allà dient “Buenas tardes señora, un poco de música” i comença el tio a tocar l’acordió o el saxo o el que li doni la gana. Però allò és el que jo vull transmetre en un reportatge.”⁴²²

Com es pot veure en aquesta declaració, Vidal també es lamentava de la poca consciència d’alguns periodistes a l’hora de treballar amb el so i la música de la realitat. En aquest tipus de reportatges l’editora del Notícies migdia d’Onda Rambla, Bianca Pons, considera que és més adequat incloure música de la realitat que no un disc:

“Si s’ha de triar entre música gravada o música que tu pots aconseguir de la realitat i està justificada, prefereixo mil vegades posar-hi música del carrer. Per exemple, se m’està acudint un reportatge sobre

⁴²¹ CROOK, T. (1999), p. 217.

⁴²² Entrevista a Xavier Vidal. Annex IV, p. 136.

gospel, jo prefereixo que ells et cantin i a la peça posar-los a ells cantant, no has de recórrer a un disc de gospel quan ja ho tens tu.»⁴²³

Un exemple de música diegètica és el reportatge que va emetre l'autora d'aquest treball al Matí de Catalunya Ràdio de l'estiu dedicat als constructors d'orgues, els orgueners. En aquest reportatge en directe emès el 30 de juliol de 2003 una unitat mòbil va anar fins a l'església dels Claretians del carrer Sant Antoni Maria Claret de Barcelona i allà es va descriure l'últim orgue inaugurat a la ciutat, es va entrevistar el seu constructor, l'orguener Joan Carles Castro I, al llarg de tot el reportatge, es va sentir música de Bach interpretada a l'orgue per l'organista de l'església.

Si aquest és un exemple de música diegètica, el reportatge sobre els robatoris a l'estiu de Catalunya Informació del dia 17 de juliol de 2001, el qual hem citat en més d'una ocasió (discurs 145 de l'estudi empíric), és una clara mostra de la utilització de música extradiegètica. En ell, s'afegeixen peces musicals de misteri de fons, però òbviament no es tracta de música que emergeixi directament de l'acció narrada, sinó que la periodista l'ha afegida després.

Entre alguns reporters hi ha una opció estètica que consisteix a només incloure en els reportatges música diegètica, ja que d'aquesta manera s'afavoreix un acabat de la narració molt més realista. En televisió, per exemple, aquesta és l'opció dels reporters de TV3 que a diferència dels de Televisió Espanyola no afegeixen cap música de disc als seus productes periodístics audiovisuals, llevat de comptades ocasions.

L'ús de la música en els reportatges està especialment indicada quan precisament ella és el nucli central de la informació. Un reportatge sobre el dia de la música el 21 de juny de cada any, o bé el reportatge sobre la reobertura del Gran Teatre del Liceu han de portar peces musicals. En l'estudi empíric trobem un bon exemple d'aquest tipus de reportatge en l'Ona migdia d'Ona Catalana del 5 d'abril de 2004. Es tracta d'un reportatge sobre el desè aniversari de la mort de Kurt Cobain, el líder del grup Nirvana, que inclou de fons tres peces musicals diferents de la formació.

⁴²³ Entrevista a Bianca Pons. Annex IV, p. 102.

I acabarem amb música perquè avui fa 10 anys que va morir el líder de Nirvana, Kurt Cobain. Coincidint amb aquesta data apareixen diversos llibres que avalen la hipòtesi de l'assassinat. Fins i tot el director de cinema Gus van San prepara una pel·lícula basada en la història del músic de Seattle.

INICI D'UNA CANÇÓ DE NIRVANA

La història oficial diu que Kurt Cobain es va suïcidar després de patir una sobredosi d'heroïna. El cert és que van trobar el seu cadàver amb un tret d'escopeta al cap i una nota de suïcidi al seu costat. La frase "Odio el meu cos i em vull morir", una de les seves cançons es feia més real que mai. I ja s'havia intentat suïcidar a Roma en plena gira. Igual que va passar amb John Lenon, els fans van carregar contra la seva esposa, Courtney Love, amb qui s'havia plantejat de continuar la trajectòria musical.

SONA UNA CANÇÓ DE NIRVANA

L'èxit de la banda de rock alternatiu Nirvana va propulsar l'ascens de la música independent de Seattle a les llistes de vendes de tot el món. El portaveu de Discos Castelló, Carles Estringana, explica a l'Accents d'Ona Catalana la revolució que Nirvana va suposar per la música popular.

En un moment en què la música tirava més cap una vessant fàcil i de consum bastant ràpid va sorgir un moviment que podríem anomenar grunge i que va retornar la música al seu estat real, és a dir, va

demostrar a tothom que la música la podia fer qualsevol.

SONA UNA ALTRA CANÇÓ DE NIRVANA

Estingana compara Cobain amb altres músics que van morir joves com Jimmy Hendrix i explica l'atractiu que això suposa.

Com Jim Morrison o com Janis Joplin, aquests finals tan tràgics que reforcen la llegenda de la vida al límit i de no tenir-li por a res i d'acabar joves influeixen molt i una de les proves és que avui en dia una bona part de la joventut es posa una samarreta de Kurt Cobain o de Nirvana.

Assassinat o no el cert és que Cobain no va pair mai l'èxit que convertiria la seva banda en un mite.

FINAL D'UNA CANÇÓ DE NIRVANA⁴²⁴

3.2.3.3.5 El silenci en el reportatge

A causa de la seva versatilitat estructural i de la possibilitat d'incloure dramatització, el reportatge és el gènere de narració informativa en el qual el silenci pot assolir més les seves potencialitats com a recurs significatiu. L'estiu del 2003 l'autora d'aquesta tesi es va encarregar d'una secció al Matí de Catalunya Ràdio que consistia a realitzar cada dia un reportatge en directe que tingués com a motiu central el silenci. A tal efecte es van buscar silencis significatius vinculats a espais, situacions i personatges concrets. Així es va emetre entre d'altres un reportatge sobre el goalball, un esport per a invidents en el qual el públic ha d'estar completament en silenci perquè els jugadors puguin seguir el so del cascabell que hi ha dins de la pilota.

⁴²⁴ Reportatge de l'Ona Migdia d'Ona Catalana del 5 d'abril de 2004. Discurs narratiu 334. Annex III, p. 138.

De tota manera, el silenci en el reportatge no només pot assumir un paper central com es mostra en aquest exemple, sinó que pot tenir un paper narratiu en la representació d'una acció: pot ser un silenci que indica un fora de camp, pot indicar també destrucció o mort. Igualment el silenci pot exercir la funció d'element de sutura entre diverses escenes o situacions o, simplement, pot servir per dotar d'èmfasi alguna cosa que s'ha dit o que es dirà.

Segona part

Estudi de cas:

Anàlisi dels recursos sonors en els relats periodístics dels informatius de migdia de Catalunya Informació, Catalunya Ràdio, COM Ràdio, COPE Catalunya, Ona Catalana, Onda Rambla, Ràdio 4 i SER Catalunya del 16 i 17 de juliol del 2001 i del 5 i 6 d'abril de 2004.

1. Plantejament de la investigació

En los primeros días de la Restauración se celebró un gran debate de hombres sabios, en presencia del rey, sobre por qué, si se colocara un pez vivo en un cubo rebosante, el agua no se derramaría, mientras que si el pez estuviera muerto, el agua sí rebalsaría. Respecto de esta propiedad espiritualmente sugestiva del agua, o del pez, se adujeron muchas razones profundas relacionadas con el significado interno de la vida y la muerte, hasta que el rey ordenó que llevasen dos cubos e introdujeran en ellos un pez, ante sus ojos. Cuando el agua reaccionó del mismo modo al pez vivo y al pez muerto, los hombres de ciencia recibieron una lección que tendría resultados trascendentes sobre lo recomendable de que la mente no siga el camino del espíritu y se retire a sí misma para ejercer la razón pura, libre y sin obstáculos.

Edith Hamilton, *El camino de los griegos*

Per estudiar qualsevol aspecte de la realitat és necessari, en primer lloc, observar-la de manera detinguda abans de fer afirmacions. Aristòtil va contagiar-se de la manera de treballar del seu pare, que era metge, a l'hora de dotar els occidentals d'un mètode de coneixement que escapés a supersticions i a l'enclaustrament intel·lectual. Per això, per ell era impossible fer un diagnòstic sense observar directament el malalt. D'igual manera, no li hauria passat pel cap parlar de teatre i escriure un gran tractat com *La Poètica* sense abans haver-se empassat les tragèdies i comèdies més importants que es representaven a la Grècia Clàssica.

En aquest estudi hem intentat fer això, precisament. Anar a la realitat i analitzar els productes radiofònics informatius que emeten les ràdios catalanes en l'actualitat. Per això també fins ara el lector ha trobat el text esquitxat constantment d'exemples que miren de reafirmar el que amb modèstia s'ha anat afirmant.

Aquest llarg capítol que ara comença dóna compte de com s'ha fet aquesta exploració. En primer lloc, es descriuen les premisses teòriques que han guiat la recerca, és a dir, els conceptes gràcies als quals hem pogut observar la realitat. En

segon lloc, s'especifiquen els objectius de la investigació i es justifiquen les hipòtesis que han vehiculat la totalitat del treball. En tercer lloc, s'explica també quina ha estat la metodologia utilitzada, la selecció de la mostra i de les unitats d'anàlisi i les tècniques d'anàlisi que s'han aplicat. Finalment, es recullen els resultats de la investigació, que es pot veure reflectida en els quatre annexos que acompanyen aquest text.

1.1 Premisses teòriques

Les formes de classificar textos i discursos són diverses i, de vegades, arbitràries, aleatòries. En aquest treball, considerem necessari fer ús d'una classificació que es posi al servei dels objectius de la investigació, és a dir, que ens permeti observar els discursos informatius a la ràdio des d'una òptica adequada i pertinent. En aquesta línia seria poc útil dotar-se d'una classificació feta ex professo per a l'ocasió i, per això, creiem que és preferible utilitzar classificacions que gaudeixin de tradició i acceptació en el vocabulari habitual, tant dels acadèmics com dels professionals.

Primerament definirem el terme discurs per demostrar que els productes radiofònics informatius poden encabir-se en aquesta categoria. En segon lloc, a l'hora de classificar-los hem decidit fer ús de dues classificacions complementàries i jeràrquiques.

En primer lloc, ens referirem a la més general, la tipologia de discursos. Es tracta d'agrupar els discursos segons unes característiques essencials, que són universals i permanents, de manera que els grups de discursos queden reduïts a un petit número. Alguns autors creuen que poden reduir-se a dos tipus: argumentatius i narratius. Altres estimen que es poden classificar en tres tipus: argumentatius, narratius i descriptius. Finalment, alguns hi afegeixen un quart tipus, l'expositiu. Tot i aquesta variació, el nombre no sol ser més ampli ja que precisament el valor de la classificació resideix a reduir la gran varietat dels discursos a unes poques característiques essencials.

En segon lloc, farem referència a una segona classificació que està subordinada a la tipologia. Es tracta dels gèneres. Si els tipus de discursos – argumentatius, narratius, descriptius i expositius – presenten característiques universals, immutables i permanents, els gèneres dels discursos són, per contra, històrics, concrets i variables. El gènere, una altra manera de classificar els discursos, està subjecte a l'evolució ja que la seva mateixa essència és la influència i, per tant, el canvi.

Existeixen més punts de divergència que ens permeten assenyalar les diferències entre tipus i gèneres del discurs. En el primer cas, es tracta d'una

classificació tancada: hi ha només un petit nombre limitat de tipus de discurs. En canvi, la classificació per gèneres és oberta ja que existeixen infinitat de gèneres que van canviant al llarg del temps.

Si en la tipologia de discurs no és necessari tenir en compte el suport –per exemple, un suport escrit no fa que un discurs sigui més o menys descriptiu- en la classificació per gènere el suport del discurs és, fins a cert punt, important. Per exemple, una novel·la és un discurs eminentment escrit i una tragèdia, una peça per ser representada en l'escena. Ara bé, això no significa que un gènere propi d'un suport no acabi influint sobre un altre gènere de suport diferent.

D'acord amb aquestes classificacions els productes radiofònics informatius que haurem d'analitzar pertanyen a un tipus de discurs narratiu que pot ser plasmat en diversos gèneres periodístics narratius com són la notícia, la crònica i el reportatge.

1.1.1 El discurs com a *producte* i *produir-se*

Les investigacions d'Erik A. Havelock sobre la Grècia antiga permeten no tan sols entendre millor la comunicació de la societat hel·lènica, sinó que representen un pas endavant en la comprensió de la relació profunda que s'estableix en el si de totes les cultures entre les eines que es fan servir per comunicar i el coneixement. És per aquest motiu que les tesis de l'hel·lenista concorden amb el pensament de Marshall McLuhan, Walter Ong i Harold Innis, en el sentit que concentren l'atenció en les possibilitats comunicatives que proporciona cada mitjà, cada eina de comunicació.

Havelock va adonar-se que quan els grecs van començar a utilitzar l'escriptura alfabètica es va produir una profunda revolució en el món del saber a la societat hel·lènica. Si a l'època d'Homer era necessari utilitzar els poemes èpics i les representacions tràgiques recitades de memòria per recordar aquells coneixements i fets importants per a la comunitat, ja al segle d'Aristòtil els fets i les idees dignes de ser recordats podien emmagatzemar-se en una memòria externa al cervell humà: l'escriptura. Així va néixer la teoria. En efecte, en la cultura oral no hi havia una separació precisa entre els mots i la persona que els pronunciava. En canvi, quan la

paraula es va començar a escriure, es va escindir del seu context d'enunciació i, fins i tot, del seu autor. Va passar a ser objecte i com a tal va poder ser analitzada.⁴²⁵

Des d'aquest punt de vista es pot interpretar la història de la comunicació com una constant invenció d'instruments que permeten emmagatzemar coneixements fora de la ment humana; és a dir, crear eines que serveixen per convertir en objecte el que durant els primers temps humans era només part del subjecte. D'acord amb les investigacions d'Erik A. Havelock es pot concloure que des de la invenció de l'escriptura alfabètica la comunicació no és només un *produir-se*, sinó que està conformada per *productes*.

Les nocions de *producte* i *produir-se* les va encunyar l'any 1917 Oswald Spengler, el pensador alemany anomenat *Nietzsche pobre*, i van resultar especialment suggerents per a l'estudi de la història. A l'obra *La decadència de Occidente*, Spengler utilitzava la dicotomia ja emprada anteriorment per Goethe que diferencia el *producte* del *produir-se* per explicar l'evolució històrica de les cultures i de les seves manifestacions. El *produir-se*, segons Spengler, està assimilat a la vivència⁴²⁶, és allò viu i, per tant, lligat al canvi i al temps. Per contra, el *producte* és el resultat de la vida, per tant, allò viscut i que ja no canvia, que és irreversible. El pas del temps ja no té possibilitat d'alterar-lo. Es diferencien perquè si en el *produir-se* es viu una cosa, en el *producte*, aquesta cosa es coneix:

“El objeto de conocimiento es lo producido; o, mejor dicho, el acto del conocimiento, una vez verificado, es para el espíritu humano idéntico al objeto. Pero el *producirse* mismo solo puede ser vivido, sentido en una aprehensión profunda e inefable”.⁴²⁷

⁴²⁵ HAVELOCK, E. *Prefacio a Platón*. Madrid: Visor, 1994.

⁴²⁶ *Vivència* és un neologisme introduït per José Ortega y Gasset que es refereix al terme filosòfic alemany *erlebnis* emprat per Wilhem Dilthey.

⁴²⁷ SPENGLER, O. *La decadència de Occidente I. Bosquejo de una morfología de la historia universal*. Madrid: Espasa Calpe, 1998, p. 135. En l'original alemany les paraules utilitzades per *producte* i *produir-se* són *das Werden und das Gewordene*, que segons el traductor, “significan literalmente “el devenir y lo devenido”. Se trata de manifestar la oposición entre una actuación continua transformadora y un resultado estático, definitivo, rígido, de esa actuación”.

Aquesta duplicitat de conceptes serveix a Spengler per explicar que tota cultura s'objectiva en símbols concrets, des de l'estri més prosaic de la vida quotidiana fins a la magnificència de les catedrals i la precisió dels instruments de música. Es tracta d'objectes que l'home ha extravertit d'ell mateix i que pertanyen ja al món físic, al món dels *productes*:

“Los símbolos, puesto que son cosas ya realizadas, pertenecen al reino de lo extenso. Todos, aun los que designan un producirse, son algo producido y no algo produciéndose. Por lo tanto, tienen límites rígidos y obedecen a las leyes del espacio. Todos los símbolos son sensibles y extensos. La palabra “forma” indica algo que se extiende en la extensión”.⁴²⁸

Tot i reconèixer que aquesta duplicitat només és possible en el llenguatge, per Spengler, els termes producte i produir-se són fonamentals per distingir entre cultura i manifestació cultural, entre història i naturalesa, entre subjecte i objecte. I és a partir d'aquestes oposició que entén que voler estudiar la història amb les lleis de la naturalesa resulta una contradicció. Per això, postula que “la naturaleza debe ser tratada científicamente; la historia, poéticamente”.⁴²⁹

Amb aquesta frase el pensador alemany acredita l'existència de dues grans branques del coneixement humà que ja al segle XIX Wilhem Dilthey va diferenciar amb noms específics. Per una banda, hi ha l'explicació, és a dir, la descripció objectiva de les relacions de necessitat que governen la natura, i per l'altra, existeix la comprensió, és a dir, l'observació i l'estudi dels fenòmens humans, aquells en els quals objecte i observador formen part d'una mateixa realitat. Per diferenciar aquest últim coneixement de les Ciències Experimentals, que tant d'èxit suscitaven en el seu temps, Dilthey emprava l'expressió Ciències de l'Esperit (*Geisteswissenschaften*), en les quals la característica fonamental és l'experiència del temps.

Després de l'èxit de la revolució científica del segle XVII i del racionalisme del segle XVIII, la creença que tota la realitat humana pot ser explicada a través de la

⁴²⁸ SPENGLER, O. (1998), p. 305-306.

⁴²⁹ SPENGLER, O. (1998), p. 202.

descripció objectiva ha posat en alerta els pensadors d'humanitats que com Hans-Georg Gadamer consideren que “el verdadero problema que plantean las ciencias del espíritu al pensamiento es que su esencia no queda correctamente aprehendida si se la mide según el patrón del conocimiento progresivo de leyes. La experiencia del mundo sociohistórico no se eleva a ciencia por el procedimiento inductivo de las ciencias naturales”.⁴³⁰

Partint de la concepció de Dilthey i de Gadamer és necessari convenir que els estudis de comunicació contemplen les dues dimensions i que, per tant, el discurs pot ser observat com un producte o com un produir-se, com un procés. Així, al llarg de la tradició occidental dues han estat les grans perspectives d'anàlisi de la comunicació. La primera aproximació a l'estudi de la comunicació és de caràcter formalista i pren el fet comunicatiu com un producte, el qual s'observa independentment del context en el qual s'ha originat i del context de recepció. El seu interès resideix en el codi, és a dir, a esbrinar les constants i normes sistemàtiques de combinatòria que permeten la comunicació. Els estudis en aquest àmbit van iniciar-se amb la gramàtica aristotèlica i es van desenvolupar al segle XX amb l'estructuralisme de Ferdinand de Saussure i el generativisme de Noam Chomsky. Es tracta d'una operació de laboratori, d'una metodologia basada en una reducció abstracta que intenta bandejar totes les variables que no es puguin sotmetre al sistema lògic i virtual del codi.

La segona manera d'aproximar-se al discurs és aquella que prova de trobar punts de connexió amb el context d'enunciació i de recepció i que es preocupa per l'efectivitat de la comunicació. Per tant, si la primera perspectiva s'encarregava del producte, aquesta perspectiva s'ocupa de l'ús comunicatiu, és a dir, del produir-se. Els seus orígens es troben a la retòrica antiga, que intentava adequar els discursos a les condicions de l'orador i a les expectatives de l'auditori, i en l'hermenèutica, la disciplina que es concentra en la interpretació, en l'impacte del pas del temps en el sentit dels textos i els discursos.

D'aquesta manera en una primera aproximació a la definició de discurs és necessari constatar que es tracta d'una noció que es refereix tant a un producte com a un produir-se i que, a tal efecte, pot ser estudiada des de les dues perspectives. Abans però d'aprofundir en la seva definició cal traçar les diferències entre discurs i text,

⁴³⁰ GADAMER, H. *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme, 1996, p. 32.

diferències de les quals s'ocupa el pròxim apartat que està dedicat a la tecnologia de la comunicació.

1.1.1.1 La tecnologia de la comunicació, del producte al produir-se

Hem vist que l'invent tecnològic de l'escriptura va convertir en producte el que fins llavors només era un produir-se: la llengua. Si durant molts anys els estudis de comunicació s'han circumscrit a l'àmbit de la llengua escrita és perquè durant la tradició occidental poques manifestacions comunicatives que no fossin l'escriptura s'havien escindit del seu context d'origen i havien passat de ser només un produir-se a esdevenir un producte. En l'àmbit lingüístic les definicions semblaven clares: el text era el producte i el discurs, el produir-se.

L'aparició i popularització durant el segle XX dels mitjans de comunicació electrònics com la ràdio i la televisió, així com la invenció d'eines que permeten emmagatzemar el so –fonògraf, disc, magnetòfon, disc compacte, MP3- i la imatge – cinta magnetofònica, VHS, DVD- contribueix a propiciar una crisi de definicions en els estudis de comunicació. Ja no es pot establir la identificació oralitat-copresència-discurs i escriptura-no-copresència-text. Si això és així és perquè amb els mitjans de comunicació electrònics, àmbits de l'expressió humana com l'entonació de la veu, els gestos, els moviments s'escindeixen del seu context originari en el qual es produïen per passar a ser producte.

Així, els mitjans de comunicació electrònics permeten convertir en producte formes de comunicació que a partir d'ara anomenarem analògiques. En canvi, els mitjans tradicionals com el llibre o el diari privilegiaven les formes digitals de comunicació. L'ambigüitat d'aquests dos termes obliga a detenir-nos per exposar-ne el seu significat precís en aquest treball.

1.1.1.2 Analògic i Digital

Definida per Umberto Eco a la seva obra *La estructura ausente*⁴³¹, la distinció entre analògic i digital fa referència a la manera diversa amb què els signes es relacionen amb el seu referent. Si el signe participa d'alguns aspectes físics o formals del seu referent i, per tant, és reconegut per semblança amb el seu referent, cal incloure'l dins la categoria analògic. En canvi, la noció digital serveix per identificar aquelles representacions que no presenten cap semblança amb la realitat representada. D'acord amb aquesta lògica, un text escrit es classificarà en la categoria de representació digital i un fotograma d'una pel·lícula caldrà incloure'l en la categoria analògica.

Però la distinció no acaba aquí. Un altre aspecte que ajuda a explicar la diferència entre els dos tipus de representació és que si les digitals disposen d'un repertori d'unitats delimitades i identificables que s'anomenen unitats discretes, en la representació analògica no és possible establir unes unitats diferenciades i es pot dir que la representació obeeix a un continuum. Procedent de la matemàtica, la idea d'unitat discreta va ser una de les nocions que Charles Hockett va utilitzar l'any 1958 per establir els trets específics de les llengües naturals. Segons la seva definició, “siempre que de un continuo físico de posibilidades se extraen en esta forma ciertas regiones perfectamente discernibles más de otras decimos que hay cuantificación: lo que se obtiene es un repertorio de señales discretas”.⁴³² D'aquesta manera, Hockett apuntava que en les llengües naturals existien dues dimensions: per una banda, el continuum de l'oralitat i, per una altra, l'abstracció que permetia identificar unitats clarament distingibles de les altres, és a dir, discretes.

Eco, que coincideix amb la idea del doble caràcter de les llengües naturals, afirma que “el código de la lengua verbal se compone de sistemas que estructuran unidades discretas: uno de los resultados más importantes de la lingüística contemporánea es el de haber eliminado modelos analógicos, incluso a nivel de aquellos fenómenos –como las entonaciones– que parecen escapar a estas clasificaciones”.⁴³³ Així doncs, és necessari apuntar que la plena identificació entre

⁴³¹ ECO, U. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen, 1999, p. 208-217.

⁴³² HOCKETT, C. *Curso de lingüística moderna*. Buenos Aires: Eudeba, 1971, p. 559.

⁴³³ ECO, U. (1999), p. 208.

digital i verbal no és correcta ja que l'oralitat disposa d'unes característiques analògiques com la intensitat, el ritme, el to de veu, les quals no es poden reduir a una anàlisi digital. Més enllà de la comunicació verbal, l'analògic no es redueix a l'univers icònic, sinó que també participa de la música i els sons.

Més amunt anunciàvem que en aquest apartat esbossaríem les diferències entre text i discurs i és precisament, un cop delimitada la representació analògica de la digital, que podem dir que, sent la màxima abstracció verbal, el text opera únicament amb unitats digitals, ja que se n'han bandejat totes les variables que no responen específicament al codi. En canvi, entenem per discurs aquella comunicació que, sent verbal o no, s'interpreta amb variables extralingüístiques i analògiques.

La distinció entre analògic i digital és bàsica per definir els conceptes d'*enacted* i *spoken narrative* aplicats a la ràdio. Com vèiem en el treball de recerca, en l'*spoken narrative* l'emissor i el receptor poden arribar a prescindir de gran part dels elements analògics de la comunicació, ja que no es tracta d'una representació per semblança. En canvi, en l'*enacted narrative* són imprescindibles els elements analògics, perquè s'hi representa una realitat per semblança.

1.1.1.3 Les implicacions dels mitjans tecnològics en la comunicació

Com hem vist més amunt, els mitjans tecnològics són l'eina fonamental que permet que la comunicació no sigui només un produir-se i esdevingui, a més, un producte. A la seva obra *Los media y la modernidad* el sociòleg anglès John B. Thompson explica la incidència que tenen les característiques de cadascun dels suports tècnics en el producte resultant del procés comunicatiu:

Grau de fixació. Per Thompson l'ús d'un o altre mitjà tecnològic permet un grau diferent de fixació, és a dir, d'emmagatzemar i recuperar formes simbòliques durant més temps. Per tant, en funció de les seves característiques els mitjans tenen més o menys capacitat per restituir la memòria humana, com a magatzem alternatiu de formes simbòliques. En aquest sentit, Thompson afegeix que “dado que diferentes

medios permiten diferentes grados de fijación, también varían en la medida en que permiten alterar o revisar un mensaje fijado”.⁴³⁴

Des d'aquest punt de vista, l'invent de la ràdio no permetia en els seus inicis cap grau de fixació i, tot i que en les emissions els radiofonistes s'ajudaven de mitjans que servien per enregistrar so, com el fonògraf i disc, els programes de ràdio no quedaven fixats en cap suport. De tota manera, es pot llegir la història de la ràdio com una constant evolució per trobar fórmules que permetessin convertir el so en un producte fixat, de manera que després es pogués recuperar. Un dels avenços més notables en aquesta línia va ser la invenció l'any 1933 del magnetòfon que va permetre l'enregistrament de programes, i que alhora va fer possible la gravació de fragments sonors que podien ser utilitzats en qualsevol moment en una emissió. Així, per Armand Balsebre, el magnetòfon va comportar un pas endavant en les possibilitats expressives de la ràdio:

“un nuevo concepto expresivo con la ruptura de la instantaneidad en el proceso de emisión: la voz puede ser congelada, transformada y emitida en el momento que se desee. El tiempo de la acción dramática adquiere una nueva dimensión. Y con el magnetófono, la posibilidad de reproducir y manipular los ruidos de la naturaleza: los efectos sonoros”.⁴³⁵

Nous mitjans després del magnetòfon van contribuir a millorar el grau de fixació sonora al llarg del segle XX. Així, el disc, el casset, el disc compacte, el minidisc són eines que permeten emmagatzemar un so per després tornar-lo a recuperar, és a dir, que converteixen el produir-se sonor en producte. En aquesta evolució és destacable la gravació digital per ordinador, que permet una gran rapidesa en la recuperació del material enregistrat, i alhora possibilita la inclusió de fragments sonors en pàgines d'Internet.

⁴³⁴ THOMPSON, J. *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 1998.

⁴³⁵ BALSEBRE, A. (1994), p. 14.

Grau de reproducció. Cada mitjà, segons Thompson, comporta un grau més o menys elevat de reproducció, és a dir, de “capacidad de un soporte técnico para reproducir copias múltiples a partir de una forma simbólica”. En consonància amb aquesta característica, Thompson explica que l’exploració comercial dels mitjans tècnics de comunicació ve determinada pel seu grau de reproducció, ja que gràcies a ell, “las formas simbólicas pueden convertir-se en bienes de consumo”.⁴³⁶

En un sentit estricte, el mitjà radiofònic no comporta cap grau de reproducció més enllà de la simple difusió dels missatges en els aparells receptors de cadascun dels oients. Ara bé, les seves característiques tècniques de difusió sonora han estat fonamentals per facilitar la popularització de productes sonors, com el disc, que sí que obeeixen a una capacitat de reproducció.

Separació espai-temps. L’ús dels mitjans tecnològics en la comunicació ofereix la possibilitat de separar els contextos de producció i de recepció dels discursos i els textos en el temps i en l’espai. Així, mentre en la comunicació cara a cara no hi ha separació espai-temps i els interlocutors es troben en un context de copresència, l’aparició de mitjans que amplifiquen el discurs comporta una alteració de les condicions espacio-temporals que, a la vegada, arriben a modificar les concepcions de l’espai i del temps:

“La utilización de medios técnicos ofrece a los individuos nuevas maneras de organizar y controlar el espacio y el tiempo para lograr sus propósitos. El desarrollo de los nuevos medios tecnológicos podría incluso tener un profundo impacto en la forma en que los individuos experimentan las dimensiones espaciales y temporales de la vida social”.⁴³⁷

La invenció de l’escriptura alfabètica i, segles més tard, de la impremta va suposar un important trencament de contextos de producció i de recepció. Els textos

⁴³⁶ THOMPSON, J. (1998), p. 38.

⁴³⁷ THOMPSON, J. (1998), p. 42.

escrits al segle VIII a. C. podien ser llegits deu segles més tard i en continents diferents d'on s'havien redactat. Aquest trencament de l'espai i el temps va fer germinar una disciplina, l'hermenèutica, que s'encarrega de la interpretació de textos originats en contextos diferents als de la seva recepció.

Si bé el text suposa una escissió del context d'enunciació, una de les característiques bàsiques dels discursos a partir de l'aparició dels mitjans tecnològics del segle XX és que inclouen elements analògics del context d'enunciació, per exemple, en el cas de la ràdio l'entonació de veu de l'emissor, els sons ambientals i els efectes tècnics.

Efectivament, la separació dels contextos de producció i de recepció a la ràdio té les seves pròpies característiques, ja que amb l'aparició d'aquest mitjà tecnològic és possible que l'oralitat, la qual abans del segle XX havia estat reduïda a l'auditori físic, ara aconsegueixi superar el context de copresència. Apareix, doncs, la teleoralitat. Com que en els seus inicis la ràdio no comptava amb la possibilitat d'enregistrar els seus discursos i com que tradicionalment ha ofert majoritàriament discursos en directe, es pot concloure que una de les característiques d'aquest mitjà és una simultaneïtat desespaiada, en la qual el sentit de present, d'"ara" ja no té per què estar relacionat amb el fet d'estar ubicat en un lloc concret.

Habilitats, competències i formes de coneixement. Com s'ha vist fins ara, Thompson considera que l'ús d'un o altre mitjà de comunicació comporta uns graus diversos de memòria i una concepció diferent de l'espai i del temps. És per aquest motiu que "cuando los individuos codifican y descodifican mensajes, emplean no sólo las habilidades y competencias requeridas por los soportes técnicos, sino también varias formas de conocimiento y presuposiciones que comprenden parte de los recursos culturales que se dan durante los procesos de intercambio".⁴³⁸

Des d'aquest punt de vista, cada nova tecnologia de comunicació que adopta la societat implica en major o menor grau una revolució en el seu coneixement, un canvi epistemològic. Com va encertar a dir Macluhan, cada eina de comunicació configura una manera de conèixer i experimentar, cosa que afecta els sentits corporals humans. És per això que pel teòric canadenc, cada eina es una facultat del cos eixamplada i, en aquest sentit, la ràdio és concebuda com una prolongació de l'oïda.

⁴³⁸ THOMPSON, J. (1998), p. 43.

Mentre que en l'era tipogràfica, l'ús de la lletra escrita i de la premsa afavoreixen un pensament lineal, seqüencial i analític amb el qual és possible separar àmbits com la racionalitat i l'emotivitat, l'era electrònica, caracteritzada per l'aparició de mitjans com la ràdio i la televisió, entre d'altres, feia preveure a Macluhan un retorn a un pensament integrat, no analític, que caracteritzaria l'Aldea Global. De tota manera, per alguns teòrics com Balsebre la ràdio no ha aconseguit alliberar-se de la influència de la lletra impresa.

“Si bien el mcluhanismo acertaba cuando manifestaba que “la radio ha contribuido a devolvernos la inflexión de la palabra”, se ha equivocado al minimizar las diferencias que existen entre las sociedades que dependían de la tradición oral y aquellas que pertenecen a la cultura de la imprenta. La radio y la televisión no han conseguido todavía superar la influencia del texto escrito sobre todo acto comunicativo”.⁴³⁹

Intentar donar compte dels canvis històrics i de les revolucions que experimenten les societats comporta sempre el perill, ja advertit per Spengler⁴⁴⁰ de caure en reduccions transmeses sense haver-les posat prou en dubte, les quals esterilitzen qualsevol anàlisi aguda. A pesar d'aquest risc, és inevitable referir-se al moment present dins la història dels mitjans de comunicació com un canvi profund i revolucionari marcat essencialment per avenços en la tecnologia de la comunicació. En efecte, amb la convicció que aquesta tecnologia es troba al rovell de l'ou de la transformació social i cultural actual, Manuel Castells considera que la humanitat es troba a l'inici d'una nova etapa històrica anomenada era de la informació. Segons Castells, aquest nou estadi de la història és fill de la revolució tecnològica iniciada a la dècada dels 60 i entre els seus fruits compta amb l'aparició i popularització d'Internet. Per traçar la diferència entre l'actual revolució i d'altres de precedents que, com la Revolució Industrial, també van tenir com a element central la tecnologia, el

⁴³⁹ BALSEBRE, A. (1994), p. 16.

⁴⁴⁰ SPENGLER, O. (1998), p. 50.

catedràtic de sociologia especifica que “lo que caracteriza a la revolució tecnològica actual no es el caràcter central del coneixement i la informació, sino la aplicació de ese coneixement i procesament de la informació/comunicació, en un cicle de retroalimentació acumulatiu entre la innovació i els seus usos”.⁴⁴¹ És a dir, que si en les societats prèvies a aquesta revolució les eines i els coneixements servien per produir i distribuir productes agrícoles i manufacturats, ara la tecnologia i la informació reverteixen sobre elles mateixes i serveixen per industrialitzar a gran escala el procés de producció i de distribució del coneixement.

A part d'una gran transformació en l'economia, la política i l'organització social, l'impacte de la revolució tecnològica també promou un canvi radical en l'especificitat dels mitjans de comunicació, que caminen cap a una total integració de llenguatges i formats gràcies a la informàtica. Quan la majoria de representacions simbòliques ja tinguin una estructura analògica o digital d'origen, poden traduir-se al llenguatge binari dels ordinadors, els llenguatges anomenats tradicionals passen a integrar-se, tot i que modificats, en un suport informàtic comú. En aquest sentit, aquesta concentració de llenguatges “equivale a poner fin a la separación, e incluso a la distanciació, entre los medios audiovisuales e impresos, cultura popular y erudita, entretenimiento e información, educación y persuasión. Toda expresión cultural, de la peor a la mejor, de la más elitista a la más popular, se reúne en el universo digital, que conecta en un supertexto histórico y gigantesco las manifestaciones pasadas, presentes y futuras de la mente comunicativa”.⁴⁴²

A pesar de trobar-se en un estadi encara embrionari i amb potencialitats per desenvolupar, el nou model comunicatiu sorgit gràcies a Internet ofereix trets distintius que el diferencien del model de mitjà de comunicació tradicional. Quant a la seva estructura formal, la qual modifica òbviament els hàbits de producció i de recepció, són principalment dues les característiques que introdueix el nou model comunicatiu: l'hipertext i l'hipermèdia.

Per una banda, l'ús de l'hipertext en els missatges transmesos per Internet comporta la pèrdua total de l'estructura lineal dels missatges. Per contra els missatges adquireixen una estructura arbòrica en la qual alguns components del missatge enllaçen a través de links amb altres pàgines web. Així, segons Lorenzo Vilchez, “los

⁴⁴¹ CASTELLS, M. *La era de la informació. Economía, sociedad y cultura*. Madrid: Alianza Editorial, 1997, p. 58.

⁴⁴² CASTELLS, M. (1997), p. 405.

hipertextos se difunden en sentido enciclopédico, cuya estructura de difusión tiene una estructura holística. Con la disposición hipertextual de los textos, los textos no se leen en forma lineal, ni continuada, colocando el lector en el papel de investigador académico o de detective”.⁴⁴³ Aquesta nova manera d’organitzar la informació en un discurs que anomenem hipertext va ser definida per primera vegada el 1974 per Theodor Nelson:

“Por hipertexto entiendo escritura no secuencial. La escritura tradicional es secuencial por dos razones. Primero, se deriva del discurso hablado, que es secuencial, y segundo, porque los libros están escritos para leerse de forma secuencial. Sin embargo, las estructuras de las ideas no son lineales. Están interrelacionadas en múltiples direcciones. Y cuando escribimos siempre tratamos de relacionar cosas de forma no secuencial”.⁴⁴⁴

Per una altra banda, el multimèdia⁴⁴⁵ és la capacitat del nou mitjà d’incloure en una mateix canal codis tan diversos com el del so, la imatge, la imatge en moviment, el text. D’aquesta manera el multimèdia proporciona un pas més en el sincretisme que ja havien iniciat els mitjans de comunicació electrònics com la ràdio i la televisió. Per sincretisme, s’entén la capacitat d’emprar per a un mateix missatge diversos llenguatges ja existents i combinar-los de manera que tots ells permetin configurar un missatge. Així ho indica Albert Sáez:

“Per a fer possible aquesta nova forma de comunicació no s’han creat nous llenguatges, sinó

⁴⁴³ VILCHEZ, L. “Tecnologías del conocimiento. Las nuevas formas narrativas”. *Tripodos*. Barcelona: Facultat de Ciències de la Comunicació de la Universitat Ramon Llull, 2000.

⁴⁴⁴ ARMAÑAZAS, E; DÍAZ NOCI, J; MESO, K. *El periodismo electrónico. Información y servicios multimedia en la era del ciberespacio*. Barcelona: Ariel, 1996, p. 63-64.

⁴⁴⁵ En ocasions, la paraula multimèdia serveix també per referir-se a aquesta capacitat d’Internet d’incloure diversos llenguatges, però seguint Armañazas, Diaz Noci i Meso, en aquest treball optem pel terme hipermèdia ja que així evitem la duplicitat de sentits del mot multimèdia, el qual també pot fer referència als grups d’empreses que engloben diversos mitjans.

que s'han explotat les possibilitats que ofereixen les noves tecnologies per a crear noves gramàtiques a partir de la sincretització de les formes expressives. L'impuls que orienta l'ús de les tecnologies de la comunicació és ampliar fins a l'infinit el nombre de receptor d'un mateix missatge en condicions que simuli la comunicació interpersonal".⁴⁴⁶

La combinació de tots dos elements, multimèdia i hipertext, contribueix a dotar el nou model comunicatiu d'una configuració fragmentària del missatge, que deixa de tenir fronteres clares. D'aquesta manera, l'estructura lineal de confegir-lo, tan pròpia de la lletra impresa, dóna pas a una estructura arbòrica amb una nova retòrica. La revolució en la tecnologia de la comunicació que estem experimentant actualment, canviarà doncs la concepció del coneixement i és l'entorn al qual el mitjà radiofònic s'està adaptant.

1.1.2 Tipologia de discursos

Partint de classificacions tradicionals, Héctor Borrat, per una banda, i Ferran Toutain, per l'altra, asseguren que existeixen tres grans tipus de discurs: descriptiu, narratiu i argumentatiu. Provarem de mostrar que els discursos que apareixen a la ràdio informativa catalana, els discursos que s'emeten als informatius del migdia analitzats són discursos narratius. Per això, com veurem, ens interessa destacar l'oposició entre narració i argumentació.

La narració és potser la forma primigènia d'interpretar el món a través del llenguatge. Consisteix a representar la realitat imitant-la, a través de la mimesi, confegint un *mythos* o faula. Com se sap, el primer tractat teòric a analitzar-la va ser *La Poètica* d'Aristòtil. D'aquesta obra i de totes les que han vingut darrera seu es desprèn que el nucli fonamental sobre el qual es basteix la narració és un

⁴⁴⁶ SÁEZ, A. "Sociologia de la comunicació de masses". Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 2002.

encadenament de fets, sovint de caràcter conflictiu, que estan units per una relació de necessitat i de conseqüència temporal.

El periodisme utilitza la narració en aquells discursos que se centren en els fets, és a dir, en el que s'ha anomenat periodisme informatiu. Així, quan els reporters busquen *stories*, estan buscant narracions de fets.

L'argumentació és la forma d'interpretar la realitat a través de la crítica, és a dir, amb les armes racionals que atorga el criteri. Argumentar consisteix a valorar traient unes conclusions a partir d'unes premisses inicials. El primer tractat teòric que va ocupar-se'n va ser *La Retòrica* d'Aristòtil. Ja en aquest primer text fundacional, així com en els que a partir d'ell han continuat analitzant l'argumentació, s'afirma que el nucli fonamental d'aquest tipus de discurs és un judici, en suport del qual s'ofereixen un conjunt de proves o justificacions.

En periodisme s'utilitza l'argumentació en el que s'anomena periodisme d'opinió.

Partint d'aquesta classificació, podem afirmar que els discursos radiofònics dels informatius del migdia a analitzar són plenament narratius, ja que es refereixen plenament a fets i no tenen una estructura argumentativa.

1.1.2.1 Característiques del discurs narratiu

Tota narració és un producte, un mecanisme autònom que es pot analitzar sense tenir en compte el context en què va ser creat, ni l'autor que va signar-lo. A tal propòsit es van afanyar a dedicar esforços, en primer lloc, Aristòtil a la seva *Poètica*, i molt després, al segle XX els formalistes russos i alguns estudiosos francesos, principalment. Es tractava d'esbrinar les línies mestres que asseguraven l'edifici narratiu i de veure les parts en les quals es podia descompondre. Alhora, però, tota narració és també un produir-se, un procés temporal i vital que té lloc en cada lectura, en cada escenificació, en cada projecció i en cada emissió. Una narració, perquè hi sigui, implica l'existència d'un lector que interpreti i que, com diria Gadamer, reconegui en una història estranya, alguna cosa pròpia i familiar.

Tanmateix, per apropar-se amb propietat a una definició de narració, és necessari desfer abans un conjunt d'equívocs que sovint porta associat aquest concepte. Potser el més important és el fet de reduir la narració a l'àmbit exclusiu de

la literatura, fins a l'extrem que en ocasions els dos termes s'entenen com a sinònims. En contra d'aquesta reducció, és necessari entendre la narració com un discurs lligat a nombrosos contextos de l'existència humana, tal com precisa Enric Sullà:

“La narratologia no se circumscriu a l'àmbit estrictament literari, sinó que abasta també àmbits o dominis com ara (i especialment) el cinema, però també la pintura o el còmic i, fins i tot, un text prou significatiu, la Bíblia, al capdavant un recull d'històries d'indiscutible transcendència i significació”.⁴⁴⁷

Una altra reducció a la qual es troba sovint sotmès el concepte de narració és la que sorgeix d'identificar la narració amb la idea de ficció, és a dir, a uns fets inventats per un autor i que no pertanyen al món real. En aquest sentit, John Corner indica que segurament es trobaria unanimitat a l'hora de definir com a narració una sèrie televisiva de ficció com *Friends*, però que la majoria posaria en discussió el fet d'atorgar entitat narrativa als informatius televisius.⁴⁴⁸ Així, doncs, cal insistir que la narració és un concepte més ampli que no pas la ficció i que si bé un relat pot tenir com a referent uns fets inventats, també pot referir-se a fets reals.

Des d'aquest punt de vista, cal considerar que els gèneres informatius de notícia estricta, crònica i reportatge, obeeixen a la tipologia de la narració. La narració es distingeix dels altres tipus de discursos –argumentació, exposició i descripció– perquè té unes característiques estructurals internes i externes específiques. Com s'exposarà a l'epígraf “La narració com a producte”, el nucli central de la narració és l'explicació d'uns fets, sovint conflictius, que alteren una situació. En canvi, l'argumentació consisteix a concatenar idees amb l'objectiu de persuadir d'una opinió o d'una tesi. A aquesta categoria pertanyen, doncs, els gèneres periodístics d'opinió.

⁴⁴⁷ SULLÀ, E. “La narratologia” A: LLOVET, J. *Teoria de la literatura*. Barcelona: Columna, 1996, p. 49-50.

⁴⁴⁸ CORNER, J. *Critical ideas in television studies*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 47.

L'etimologia de la paraula narrar ens posa sobre la pista del vincle profund que existeix entre les narracions i el coneixement humà. En efecte, la veu *gnarus* significa “el qui sap” i, per derivació de l'ètim juntament amb la partícula negativa in-, ens ha arribat la paraula ignorant, que qualifica aquell qui desconeix. Com que el terme coneixement és ampli i en ocasions ambigu, és necessari precisar que el saber que proporciona el discurs narratiu va més enllà de la seva objectivació en un text o en un enregistrament, ja que està lligat a l'experiència de la vida en el temps. Sense una implicació del subjecte que, com deia Gadamer, veu en allò estrany, alguna cosa pròpia, no hi ha narració. És a causa d'aquest lligam entre experiència al llarg d'un procés vital i narració que Paul Ricoeur insisteix a dir que existeix una forta relació entre el discurs narratiu i la temporalitat:

“Entre la actividad de narrar una historia y el carácter temporal de la existencia humana existe una correlación que no es puramente accidental, sino que presenta la forma de necesidad transcultural. (...) El tiempo se hace humano en la medida que se articula en modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal”.⁴⁴⁹

Aquesta concepció de l'acte de narrar de Ricoeur porta implícita “la convicció de que el discurso no es nunca for its own sake, para su propia gloria, sino que quiere, en todos sus usos, llevar al lenguaje una experiencia, un modo de vivir y de estar-en-el-mundo que le precede y pide ser dicho”.⁴⁵⁰

Insistim abans que la tecnologia de la comunicació permet fixar els discursos de manera que queden objectivats i, per tant, poden ser llegits i escoltats en contextos diferents del context en el qual van aparèixer. Aquest canvi de contextos a què es veu

⁴⁴⁹ RICOEUR, P. *Tiempo y narración*. México: Siglo veintiuno, 1998, p. 113.

⁴⁵⁰ RICOEUR, P. “Narratividad, fenomenología y hermenéutica”. A: *Anàlisi*. N. 25. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2000, p. 206.

sotmès un discurs gràcies a les tecnologies de la comunicació comporta un important problema de sentit, al qual s'ha dedicat de ple la disciplina de la qual Ricoeur és un dels màxims representants actuals: l'hermenèutica. En efecte, aquesta perspectiva s'encarrega de posar èmfasi en la idea que si bé el discurs objectivat és sempre el mateix, els sentits que sobre ell projecten els receptors canvia. Mentre la lletra roman inalterable, l'esperit d'un discurs és necessàriament mutable. A causa d'aquesta transformació que viu al llarg del temps el sentit d'un discurs fixat es pot concloure, tal com fa Jordi Llovet, que "tota interpretació d'un text, en la mesura que pretengui ser tancada i exclouent de qualsevol altra interpretació, i encara que no ho pretengui, és una "censura" de tota la resta d'interpretacions que podrien resultar pertinents".⁴⁵¹

És per aquesta raó que Gadamer afirma que el sentit d'un discurs no parteix exclusivament d'aquest mateix, sinó que el sentit és el resultat de la situació de diàleg que s'estableix entre un receptor i el discurs:

"Lo transmitido, cuando nos habla –el texto, la obra, una huella-, nos plantea una pregunta y sitúa por lo tanto nuestra opinión en el terreno de lo abierto. Para poder dar respuesta a esta pregunta que se nos plantea, nosotros, los interrogados, tenemos que empezar a nuestra vez a interrogar".⁴⁵²

Per tant, el sentit d'una narració només es pot entendre com el procés en el qual el receptor implica les seves vivències i els seus coneixements i a través del diàleg i de l'analogia es fa seva aquella història. Així doncs, es pot entendre que Sullà digui que "la narració facilita la presa de consciència d'un mateix, de la pròpia vida, en donar-li una forma d'història que es conta a si mateix i als altres".⁴⁵³

En aquest procés de diàleg sempre inconclòs que s'estableix entre l'ésser humà i el discurs, el pensador alemany considera que hi té un paper fonamental la tradició cultural i històrica perquè ella ens proveeix de prejudicis, pressupòsits i horitzons de mirada a l'hora d'intentar comprendre un discurs. En definitiva, per

⁴⁵¹ LLOVET, J. "L'hermenèutica literària". A: LLOVET, J. Teoria de la literatura. Barcelona: Columna, 1996, p. 213.

⁴⁵² GADAMER, H. (1996), p. 452.

⁴⁵³ SULLÀ, E. (1996), p. 49.

Gadamer, la comprensió mai comença de zero. Des d'aquest punt de vista, la tradició narrativa, al igual que la pròpia experiència, ofereix una càrrega d'expectatives sobre el relat que ajuda a fer-nos preguntes sobre aquella narració.

Estudiar la narració des d'aquest punt de vista implica renunciar a un mètode estricte i objectiu que ens condueixi cap a conclusions definitives. Tanmateix l'hermenèutica és una aproximació fonamental al discurs narratiu, ja que permet posar l'accent en el procés de comprensió d'una narració.

La narració com a producte

Concebre la narració com un producte, o com hem dit més amunt, com un mecanisme autònom que pot ser analitzat amb independència del context en què va ser creat i del context en què es rep, implica buscar unes característiques constants que permetin distingir el discurs narratiu de la resta de discursos i que ofereixin la possibilitat de detectar quins són els elements que posen en marxa el mecanisme del relat.

És unànime, tant entre estudiosos com entre profans, que una narració dóna compte d'uns **fets** que tenen lloc en un **temps** determinat. Per tant, es pot considerar que la característica distintiva de la narració és l'expressió temporal d'unes accions. Ara bé, es tracta d'una expressió temporal específica, en la qual té un paper determinant el **conflicte** al qual es veuen sotmesos els personatges que viuen l'experiència temporal narrada. D'aquesta manera, perquè l'engranatge de la narració es posi en funcionament és imprescindible que la història estigui basada en el trencament de l'estabilitat de la situació inicial, és a dir, que hi hagi algun element que obstaculitzi la intenció del personatge principal. Que el conflicte es troba al moll de l'os de la narració ho delata l'etimologia de paraules com protagonista i antagonista, que troben la seva arrel en la paraula grega *agon*, que significa lluita. Conseqüentment, el protagonista i l'antagonista són els personatges que participen en el conflicte.

D'acord amb el que hem exposat fins ara creiem que la definició que s'aproxima de manera més adequada al concepte de narració com a producte és la que ofereix Enric Sullà:

“Una narració es compon d’un cert nombre de segments o unitats narratives organitzades en seqüències, més o menys extenses, que expliquen una sèrie d’actes o accions protagonitzats o patits per uns personatges que obren, motivats per raons pròpies (i apropiades), en un lloc i un temps donats; a més a més, la narració és contada per un narrador (al seu torn autor de l’obra) que relata els esdeveniments, disposats segons un propòsit informatiu, un ordre determinat (cronològic i causal, però que pot ser vulnerat) i uns codis (tant literaris com socio-culturals), un destinatari (narratiu o lector), l’atenció del qual vol captar i sobre qui potser pretén influir. Però m’apresso a fer constar que no qualsevol seqüència d’accions és una narració, només ho és aquella que registra un canvi, bé sigui una transformació o modificació, bé sigui un conflicte, entre la situació inicial i la final”⁴⁵⁴.

Havent ja identificat la que considerem la característica central de la narració, un relat temporal d’uns fets governats pel conflicte, convindrem que tota narració necessita uns elements imprescindibles –fets, argument, temps, espai, personatges, narrador i punt de vista- que tot seguit passem a exposar.

Fets i argument

El primer tractat sobre la narració de la història occidental, la *Poètica* d’Aristòtil, suposa l’aparició ja madura d’una teoria sobre el relat. Prova d’això és que la majoria de corrents d’estudi del relat que s’han desenvolupat sobretot des de l’inici del segle XX s’han emmirallat en els conceptes que Aristòtil va deixar escrits al segle

⁴⁵⁴ SULLÀ, E. (1996), p. 53.

IV a. C. En especial, ofereix interès la distinció que va fer el savi grec entre acció i argument, distinció que rependran els formalistes russos amb els noms d'història i trama i els estructuralistes francesos amb els de *récit* i *discours*. En realitat totes aquestes distincions es basen en la mateixa idea: es tracta de diferenciar entre els **fets** ordenats cronològicament tal com van succeir en la realitat o en la imaginació i l'**argument**, és a dir, en l'ordenació que prendran aquests en el discurs. Amb la terminologia pròpia dels estructuralistes francesos, Rimmon ho exposa de la manera següent:

“El *récit* és la matèria bàsica del relat, l'univers narrat, regit per un ordre lògic i cronològic propi, semblant al de la “vida real” i independent de la seva configuració artística i, per tant, transferible d'un medi a un altre; mentre que el *discours* és la configuració artística a què s'emmotlla el *récit* amb l'ajut de tals mecanismes com la manipulació de punts de vista, deformacions temporals, digressions o analogies”.⁴⁵⁵

Per tant, en la narració d'una notícia radiofònica l'acció, la història o el *récit* correspondria als fets ordenats tal com han succeït en la realitat. L'argument, en canvi, correspondria a l'ordenació i la relació d'aquests fets en el discurs que en faci el periodista encarregat de narrar-los. És significatiu que a causa de la influència que ha tingut l'estructura de la piràmide invertida en la redacció de les notícies, no tan sols en la premsa sinó també en la ràdio i en la televisió, és fàcil distingir els fets i els arguments. Això és així perquè en l'argument que es desprèn de l'estructura de la piràmide invertida no se solen narrar els fets amb l'ordre cronològic amb el qual han succeït, sinó que aquest ordre es veu alterat de manera que es narren primer els efectes d'una acció i després les causes.

Per tant, deixant de banda les diferències en la nomenclatura, el que es posa de manifest a partir de la *Poètica* i al llarg de la tradició de l'anàlisi de les narracions, és l'existència de dos àmbits diferents. Si, per una banda, l'acció es constitueix com a referent i com a tal es refereix a la realitat, en la qual governen les normes de la

⁴⁵⁵ RIMMON, S. (1994), p.152.

veritat, l'argument pertany a l'àmbit de la representació a través del llenguatge, és una construcció que possibilita la comunicació i que està dominada per les regles, no de la veritat, sinó de la versemblança.

Ara bé, és necessari puntualitzar, com hem vist més amunt en la definició de narració que ofereix Sullà, que no qualsevol fet, qualsevol acció és matèria bàsica de la narració. Pels clàssics i també pels moderns, és obligatori que els fets narrats obeeixin a una complicació a un conflicte que Aristòtil anomenarà peripècia. És a dir, en una narració cal que la situació inicial es vegi sotmesa a una alteració de l'ordre establert. En aquest sentit, els relats periodístics comparteixen plenament aquest principi: com més gran sigui l'alteració de l'ordre establert en un fet noticiós més rellevança informativa adquirirà. A tal efecte, Héctor Borrat organitza tota una teoria del **conflicte** al voltant dels relats periodístics que ofereixen els diaris.

Hi ha una altra condició indispensable perquè puguem parlar de narració i es tracta d'una llei d'economia en la selecció dels fets que s'explicaran. Tal com afirma el formalista Boris Tomasevskij la composició d'una narració es basa en el principi d'economia i conveniència, segons el qual tot nou element introduït a la història ha de tenir una funció i unes conseqüències; i per això, tal com postulava Anton Tèkhov, "si al principi de la narració es parla d'un clau clavat en una paret, al final l'heroi haurà de penjar-se justament en aquest clau".⁴⁵⁶

En la narració periodística també es pot observar aquest principi d'economia en la selecció dels fets que s'explicaran. Ara bé, cal dir que aquesta selecció dels fets té en l'activitat informativa unes característiques pròpies, ja que sovint el periodista no disposa del coneixement de tot el que ha succeït. En realitat, en moltes ocasions no té coneixement de les causes que han originat el fet i tampoc sap les futures conseqüències que originarà. Per arribar a la concepció completa d'una acció, és necessari que hagi passat el temps i s'hagin pogut investigar les causes i les conseqüències del fet noticiós. Aquest pas del temps és incompatible amb l'activitat periodística en la majoria d'ocasions i més en la informació radiofònica, ja que tant les rutines de producció com les de recepció informativa exigeixen que s'informi d'un fet amb la màxima celeritat possible. Ara bé, també es cert que en paral·lel amb aquesta activitat informativa governada per la immediatesa els professionals de la

⁴⁵⁶ TOMASEVSKIJ, B. (1994), p. 29.

informació també poden elaborar reportatges que, a pesar de i gràcies al pas del temps, aconseguixin donar compte d'una acció completa.

Tenint en compte que tant els teòrics clàssics com els moderns analitzen la narració des del punt de vista de l'acció completa, és interessant veure quina relació lògica observen entre les parts d'un relat, una relació lògica que també es pot observar en l'elaboració d'algun gènere de narració periodística com el reportatge.

Amb l'objectiu d'analitzar la relació lògica que organitza els fets en una narració, Aristòtil descompon l'obra en parts i afirma que tot argument exigeix un principi, un mig i un final. Tradicionalment coneguda amb els noms de plantejament, nus i desenllaç aquesta classificació implica que el principi és aquella part de l'acció que no segueix necessàriament altres fets, però que comporta algunes conseqüències de manera lògica i natural. Per contra, per Aristòtil el final és aquella part de l'acció que es desencadena necessàriament d'alguna cosa precedent, però que no ofereix continuació. Òbviament, el mig serà aquella part que es desencadena d'uns fets previs i que, alhora, en provoca uns altres. És en aquest punt central de l'argument on té lloc el gir essencial de tota narració, allà on s'evidencia el conflicte d'interessos del qual parlàvem més amunt. En efecte, segons el savi grec, perquè existeixi una narració completa cal que els personatges es vegin sotmesos a una peripècia, és a dir, a uns fets que produeixen un resultat inesperat i que produeixen un canvi.

Els personatges

En la història de la narrativa occidental es poden identificar dues grans concepcions del personatge. La primera d'elles és la que pren el personatge com una entitat secundària que està al servei de l'acció. Aquest és el punt de vista d'Aristòtil:

“el més important dels elements és l'engalzament dels actes acomplerts, car la tragèdia no és pas una imitació dels homes, sinó una imitació de l'acció i de la vida, com també de la felicitat i de l'infortuni. La felicitat i l'infortuni, tanmateix, es basen en l'acció, alhora que el fi que persegueix la

vida constitueix certa acció no pas una manera de ser”.⁴⁵⁷

Una segona manera de concebre el personatge el situa en el punt central de la narració. Aquesta és la visió de Todorov, per qui el personatge és l'eix a partir del qual es construeixen la resta d'elements narratius.

Aquesta concepció diversa del paper que representa el personatge en el si de la narració és la mateixa que Oswald Spengler utilitza per caracteritzar les diferències entre la tragèdia apol·línica i la tragèdia fàustica. Radicalment en contra de la divisió tradicional de la història en Antigüitat - Edat Mitjana - Edat Moderna, Spengler proposa l'existència de dues cultures diferents i autònomes: l'Antigüitat i l'Occident europeu, i analitza les seves diferències en la concepció de la realitat basant-se en la visió diversa que tenien aquestes dues cultures de les matemàtiques, l'espai, el temps, la música, les arts plàstiques. Un dels seus punts d'anàlisi per traçar les diferències entre tots dos mons se centra a distingir la tragèdia antiga de la tragèdia moderna. El centre de la confrontació entre els dos tipus de narració es troba en el personatge. Així, diu Spengler, “la tragedia antigua se refiere a situaciones generales, no a personalidades particulares”. I afegeix que “la actitud ideal de un griego ideal en una situación dolorosa, no tiene nada que ver con nuestro concepto de carácter como disposición del yo que determina los acontecimientos”.⁴⁵⁸ Així, la tragèdia fàustica, pròpia de l'Europa Occidental, es defineix com un drama de caràcter, on la voluntat, la psicologia i l'espai interior dels personatges es constitueix com l'element essencial. Des d'aquest punt de vista, s'ofereix com una consideració totalment coherent que Harold Bloom⁴⁵⁹ digui que Shakespeare va inventar l'home tal i com el concebem avui. És també des d'aquesta perspectiva que es pot comprendre l'afirmació de Milan Kundera segons la qual gràcies a l'inici de la seva trajectòria amb Cervantes, la novel·la moderna “ha posat al descobert, un per un, els diferents aspectes de l'existència” de l'individu, perquè el seu interès és l'enigma del jo.⁴⁶⁰

D'acord amb l'aguda anàlisi d'Oswald Spengler, que atribueix al segle XX una ànima fàustica, hem de concloure que en l'actualitat els diversos models narratius estan fortament condicionats per la centralitat del personatge, del seu món interior i de

⁴⁵⁷ ARISTÒTIL. *Retòrica. Poètica*. Barcelona: Edicions 62, 1998, p. 325.

⁴⁵⁸ SPENGLER, O. (1998), p. 548.

⁴⁵⁹ BLOOM, H. *Com llegir i per què*. Barcelona: Empúries, 2000, p. 195-211.

⁴⁶⁰ KUNDERA, M. *L'art de la novel·la*. Barcelona: Destino, 1987, p. 17

la seva biografia. Així mentre el personatge de la narració antiga era l'ethos a través del qual es representava una actitud ètica ideal, el personatge de la narració de l'Occident europeu està fonamentat en una consciència que condiona les seves accions.

Ara bé, això no significa que en l'actualitat només hi hagi narracions on el personatge opera com a nucli central, sinó que més aviat aquesta distinció del paper que juga el personatge en el relat va lligada a dues concepcions diferents de trama: la trama d'acció i la trama de personatge. En l'activitat periodística es fàcil veure que hi ha notícies que ho són simplement per la notorietat del seu personatge i altres en les quals la identitat del personatge té poca importància, el que importa, en aquest cas, són simplement els fets.

La notícia centrada en un personatge és el que Llorenç Gomis en la seva classificació anomena aparicions, és a dir, aquelles informacions centrades en un individu conegut que fa una declaració o una acció:

“Una sola persona basta para dejar en la película sensible de los medios el rastro de su aparición y el registro de sus palabras, pero es preciso que esa persona sea conocida. Las apariciones son una renta de la popularidad”⁴⁶¹

En canvi, en els altres tres tipus de notícia que Gomis identifica en la seva classificació –resultats, explosions i desplaçaments–, el personatge no serà la peça clau de la notícia, sinó que la importància radicarà en el fet.

Espai i context temporal

Poca atenció ha rebut la representació de l'espai i el temps per part dels teòrics que analitzen la narració. Potser per ser considerats com a implícits en l'acció, s'han entès com a qüestions més aviat subsidiàries reservades només en l'àmbit teatral als escenògrafs i directors d'escena. És significatiu, per exemple, que Tomasevskij

⁴⁶¹ GOMIS, L. (1991), p. 126.

assimili la descripció d'espais i situacions en una narració escrita a la idea de motius estàtics, ja que segons afirma no fan avançar l'acció de la narració. Però per Tomasevskij la introducció de motius que expliquin els espais i els contextos temporals és important ja que contribueix a la versemblança de la narració.

Ara bé, si en les narracions escrites la descripció d'espais i de contextos temporals pot ser entesa d'una manera subsidiària, tal com ho confirmen algunes de les obres literàries del segle XX, les quals no ofereixen una idea concreta de la seva ubicació temporal i espacial; amb l'aparició a finals del segle XIX i inicis del XX dels nous mitjans de comunicació com el cinema, la ràdio i la televisió, que necessiten elements analògics per representar l'espai i el temps, el valor que s'havia concedit en el teatre a l'escenografia torna a prendre importància. En una narració cinematogràfica, radiofònica o televisiva, la contextualització en l'espai i en l'època és indefugible.

És necessari entendre que tots dos elements, representació de l'espai i representació del context temporal, estan inextricablement lligats. Això és així perquè el receptor interpreta l'època històrica en la qual es situa l'acció gràcies als elements físics descrits en l'espai. Per exemple, en l'adaptació radiofònica de l'obra d'Alfred Bosch 1714, emesa per Catalunya Ràdio l'any 2003, la representació d'un exterior com pot ser un carrer servia també per representar l'època històrica en la qual es contextualitzava el relat. Així, el so de cavalls i carruatges servia tant per indicar a l'oient que s'estava descrivint un espai exterior com per dir-li que ens trobàvem al segle XVIII.

El narrador i el punt de vista

Ocupant el lloc més controvertit de la teoria narrativa, el paper del narrador i el punt de vista amb el qual s'explica la història s'han convertit en un dels principals punts de confrontació dels diversos corrents crítics de l'època contemporània i, sobretot, entre els estudis anglosaxons i l'òptica francesa encapçalada per Gérard Genette. Ja avancem que, tot i aquesta oposició, utilitzarem conceptes de totes dues escoles per exposar el que considerem que és un dels fonaments teòrics principals d'aquesta recerca: el punt de vista.

Si els estudis contemporanis de narrativa se centren en un aspecte que els antics havien explorat poc i en alguns casos oblidat, aquest és el de l'estatut del narrador en la història. Potser l'explicació d'aquesta aproximació diferent es trobi en el fet que no és fins a mitjans del segle XIX que es pren consciència que el narrador no és un simple transmissor de la història sinó una construcció, potser la més fonamental, de la història. En aquest sentit, és en l'època contemporània que els estudiosos marquen clarament la distància que hi ha entre el concepte de narrador i el d'autor. Així, el crític francès Roland Barthes explica que “narrador i personatges són essencialment “éssers de paper”; l'autor (material) d'un relat no pot confondre's, de cap manera, amb el narrador d'aquest relat”.⁴⁶²

Fruit d'aquesta consciència que entén el narrador com una construcció, la crítica anglosaxona adopta d'arts com la pintura o l'arquitectura la noció de punt de vista. És a dir, es considera fonamental per a l'engranatge de la trama la posició d'observador que pren el narrador. El terme punt de vista va ser utilitzat per primera vegada per l'escriptor Henry James que, com es veurà més endavant, buscava maneres de narrar diferents a les tradicionals d'inicis del segle XIX en les quals imperava la veu del narrador omniscient. En contra d'aquesta omnisciència, James proposa la noció de punt de vista que posa de manifest la gran variació a què pot ser sotmesa una trama en funció de l'estatut que es reservi el narrador.

La introducció del punt de vista en els estudis de narrativa segurament té les seves arrels en un canvi epistemològic que comporta una diferent percepció de la realitat. El mateix José Ortega y Gasset relaciona la idea del punt de vista amb la idea de coneixement pròpia de la contemporaneïtat: el relativisme. El pensador explica aquest canvi epistemològic de la manera següent: “El error inveterado consistía en suponer que la realidad por sí misma, e independientemente del punto de vista que sobre ella se tuviera, tenía una fisonomía propia. Pensando así, claro está, toda visión de ella desde un punto determinado no coincidiría con ese su aspecto absoluto y, por tanto, sería falsa. Pero es el caso que la realidad, como un paisaje, tiene infinitas perspectivas, todas ellas igualmente verídicas y auténticas. La sola perspectiva falsa es esa que pretende ser la única”.⁴⁶³

⁴⁶² BARTHES, R. “Anàlisi del relat”. A: SULLÀ, E. *Poètica de la narració*. Barcelona: Empúries, 1994, p. 95.

⁴⁶³ ORTEGA Y GASSET, J. “La doctrina del punto de vista”. A: *El tema de nuestro tiempo*. Madrid: Revista de Occidente, 1923, p. 102-103.

En sintonia amb el perspectivisme d'Ortega y Gasset, però des d'una mirada essencialment oposada, M. Bajtín concep la narració com una orquestració i polifonia en la qual sonen diverses veus governades per la batuta del narrador: “Su lengua (la del narrador) se convierte en puente de entrada para las demás lenguas en el interior de la novela. Cada una de estas lenguas o sociolectos es portadora de la visión del mundo del grupo social al que representa y aparece en boca de un personaje novelesco. Desde ese punto de vista la novela se define por su carácter dialógico en más de un aspecto: diálogo de lenguas y, sobre todo, de ideologías”.⁴⁶⁴

Aprofundint en la noció de punt de vista, J. Pounillon als anys quaranta planteja l'existència de tres maneres de narrar en funció del punt d'observació que adopta el narrador: visió per darrere, visió amb i visió per davant. La visió per darrere correspon a la narració omniscient, en la qual el narrador coneix tot el que concerneix els personatges i les seves accions. Quan el coneixement del narrador està limitat al que sap un personatge, ens trobem davant una visió amb. I, finalment, la visió per davant és aquella en la qual el coneixement del narrador es veu reduït només a la conducta externa dels personatges.

Fins ara s'han descrit les característiques principals de la narració. És moment de veure que els discursos que formen part dels informatius radiofònics que cal analitzar poden ser classificats com a discursos narratius ja que el seu nucli central són uns fets, generalment conflictius, que s'enllacen en un fil narratiu que anomenem argument. Aquests fets són exercits o patits per uns personatges que, fins i tot, en ocasions apareixen en el discurs en forma de tall de veu. L'acció d'aquests fets i personatges es desenvolupa en un espai i un temps més o menys rellevant. I tot plegat és explicat per un narrador des d'un punt de vista. Per tant, podem continuar considerant que els discursos a analitzar són narracions.

⁴⁶⁴ GARRIDO, A. (1996), p. 127.

1.1.2.1.1 La narració periodística

Una de les raons fonamentals de ser del periodisme és la d'oferir una garantia a la democràcia representativa. La sentència pot tenir una aparença d'excés d'ingenuïtat o de rampell d'optimisme perquè, si ens atenem als casos concrets, sens dubte, és absolutament refutable a través d'exemples de periodistes que han donat veu i rellevància a plantejaments antidemocràtics o d'empreses periodístiques que deixen de publicar informacions per interessos privats. En l'enunciat inicial, però, no em refereixo a la casuística del periodisme, sinó a la funció social amb la qual va néixer i s'ha desenvolupat aquesta activitat, i que tal com indica Carlos Ruiz queda recollida en les constitucions de la segona meitat del segle XX de diversos països europeus.⁴⁶⁵

L'espai públic democràtic actual es caracteritza pel fet que en la presa de decisions que afecten tota la comunitat, els representants públics, sobre els quals els ciutadans deleguen la responsabilitat de promulgar lleis i fer-les complir, estan separats en l'espai i el temps de la ciutadania. Un dels vincles que aconsegueix salvar aquesta separació entre individus i institucions públiques és l'activitat del periodista que proporciona una vigilància, de vegades precària, però necessària, sobre el funcionament de l'Estat de Dret.

Un dels primers estudiosos a advertir aquesta garantia democràtica que ofereix el periodisme va ser l'aristòcrata francès Alexis de Tocqueville al segle XIX, el qual, al seu retorn dels Estats Units, assegura als seus compatriotes francesos que en aquell país la premsa s'ha popularitzat de tal manera que aquesta ha acabat complint un paper de vigilància cap als governants i que, com a conseqüència, la classe política s'ha vist abocada a donar comptes de les seves responsabilitats a la ciutadania.⁴⁶⁶

Com veurem més endavant, la tasca del periodista es desenvolupa per a una empresa, sovint amb capital privat, que té unes finalitats lucratives i d'influència, cosa que aparentment podria entrar en contradicció amb el que hem exposat més amunt. Cal dir, però, que no és necessari que els objectius del periodista coincideixin amb els de l'empresa. No és aquest tampoc el moment d'intentar esbrinar quins són o haurien de ser les motivacions i les finalitats del periodista quan exerceix la seva professió. De ben segur les respostes que obtindríem serien ben diverses: per obtenir coneixements

⁴⁶⁵ RUIZ, C. *Ética de la audiència. Reflexión ética sobre el principio jurídico de libertad de información*. Barcelona: Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna de la Universitat Ramon Llull, 2000. (Treball d'investigació)

⁴⁶⁶ TOQUEVILLE, A. *La democracia en América*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.

sobre la vida pública, per estatus social... Però el que és cert és que quan els ciutadans llegeixen o escolten i donen per certes les seves informacions, legitimen el periodista perquè exerceixi una actitud de vigilància cap al poder i perquè els expliqui allò que és més rellevant i interessant de la vida pública.

Del que hem dit fins ara, se'n desprèn que la tasca del periodista consisteix a fer de lligam entre el context de l'espai públic i el context de l'individu. Per tant, el problema al qual s'enfronta cada dia el periodista és el de recontextualitzar, explicar uns fets, ja sigui una decisió del Parlament o un accident ferroviari, sobre el qual els poders públics n'han d'aclarir la responsabilitat; i exposar-lo de la manera més clara i comprensible a persones que no hi han estat presents. Aquesta recontextualització és possible gràcies al llenguatge, que és l'únic que ens permet fer present en "l'aquí i ara" fets que estan allunyats en el temps i en l'espai.⁴⁶⁷

La recontextualització periodística a través del llenguatge, aquesta traducció de la realitat en paraules, imatges i sons ha comportat perennes discussions i en el centre de la disputa sempre hi ha l'evidència que la redacció d'un periodista o la filmació d'un fet no aconseguirà mai ser una reproducció exacta d'aquella realitat concreta. En un extrem de la discussió es situen els representants del relativisme, aquells per qui la versió d'un periodista documentat i experimentat, la d'un altre periodista que no compleix aquests requisits i la d'un testimoni qualsevol tenen el mateix valor, perquè, en definitiva, totes són versions subjectives dels fets. A l'altra banda de la disputa hi ha els defensors de la veritat com un ens assequible a través del llenguatge i del periodista com l'encarregat de desvelar-la.

Davant aquesta discussió, nosaltres ens emparem en la definició de recontextualització que hem donat a l'activitat periodística, i entenem que una versió dels fets pot ser més acurada que una altra en funció de la competència textual i contextual del seu autor, malgrat que alhora, ens sembla una temeritat assegurar que una versió dels fets ha aconseguit copsar de manera exacta la seva veritat. De fet, a banda de "recontextualització", diversos termes en l'anàlisi de l'activitat periodística han deixat clar que no es pot establir una pura identificació entre veritat d'uns fets i la seva versió: Albert Sáez parla de "representació de la realitat", Héctor Borrat d'"hermenèutica" i Llorenç Gomis d'"interpretació de la realitat social present". En tots quatre termes, hi descansa implícita una característica comuna. Les

⁴⁶⁷ GOMIS, L. (1997) p. 17.

recontextualitzacions, les interpretacions, les hermenèutiques i les representacions no són possibles sense unes convencions consensuades que permetin al conjunt de periodistes saber què i com han d'explicar, i que, alhora, permetrien al públic entendre aquelles informacions.

La narració periodística és una classe específica de narració que es caracteritza per la funció social fins ara descrita i sobretot perquè els fets que selecciona aquesta activitat són només fets sotmesos a criteris d'actualitat. Per tant, els discursos dels informatius que s'analitzen a l'estudi empíric poden ser considerats narracions periodístiques.

1.1.2.1.1.1 La narració periodística a la ràdio

A la part final del treball *La narració radiofònica de la realitat*⁴⁶⁸ es conclou que la ràdio és un mitjà que permet dues grans maneres de narrar. La primera és aquella en la qual la realitat, l'acció és referida a través de les paraules d'un narrador, un narrador aliè, en la majoria d'ocasions a la diegesi, a la trama que està explicant, sovint amb un to fred i impersonal; l'oient només coneix la història a través de la seva veu i és, per tant, una narració *vococentrista* en la qual es privilegia la paraula com a element del llenguatge radiofònic per sobre dels altres. Seguint la nomenclatura que fa servir John Corner⁴⁶⁹ per a les notícies de televisió, anomenem a aquesta primera forma de narració *spoken narrative*.

La segona forma de narració que permet el mitjà radiofònic no s'ocupa de referir l'acció, sinó de mostrar-la. En aquest cas, la diegesi no necessita la veu intermediària d'un narrador aliè als fets, sinó que es presenta directament a través del so a l'oïda de l'oient. La realitat és mostrada a través dels recursos sonors que es desprenen de la mateixa realitat, ja siguin aquests recursos música, so ambient, efectes sonors, les mateixes paraules dels personatges de la història i els silencis. És una narrativa en la qual la paraula del narrador cedeix el seu terreny a altres sons de la

⁴⁶⁸ COMAS, E. *La narració radiofònica de la realitat*. Barcelona: Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna de la Universitat Ramon Llull, 2002. (Treball d'investigació)

⁴⁶⁹ CORNER, J. *Critical Ideas in Television Studies*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 47-59.

realitat. També seguint John Corner, anomenem *enacted narrative* a aquesta segona forma de narració.

De fet, la divisió que Corner utilitza per organitzar els relats d'actualitat a la televisió i que nosaltres traslladem a la ràdio remet a una originària distinció dels primers discursos fundacionals de la civilització occidental en el si de la Grècia clàssica: la narració èpica i la representació dramàtica.

En la narració èpica hel·lènica existeix un ser exterior a l'acció de la trama que explica uns fets. Aquest és el cas de la *Illiada* i l'*Odissea* atribuïdes a Homer, obres en les quals l'oient només coneixia els esdeveniments gràcies a la veu del narrador. Són fets que es presenten en passat, ja que l'aedo recorda amb l'ajut de la Musa.

En la representació dramàtica, en canvi, l'oient i l'espectador coneixen la història directament gràcies a l'acció i al diàleg dels seus personatges. És el cas, per exemple, d'*Èdip rei* de Sòfocles, una obra en la qual l'acció no és coneguda a través de cap narrador, sinó del mateix Èdip i els seus familiars i súbdits. Si en la narració èpica els fets es presentaven en passat, en la representació dramàtica s'actualitzen en cada escenificació i són percebuts per l'espectador en temps present.

Conscient de l'existència d'aquestes dues grans formes de narració a la Grècia antiga, Aristòtil va encarregar-se de teoritzar-les en el que es pot considerar el primer tractat de narratologia de la història occidental, *La poètica*. Segons afirma el savi atenenc, hi ha dues maneres molt diferenciades d'explicar uns esdeveniments: “o bien narrándolos –ya por medio de otra persona, como hace Homero, ya por si mismo sin cambiar de persona- o bien haciendo que las personas imitadas obren y actúen”⁴⁷⁰. En la mateixa línia d'Aristòtil, Horaci adverteix que “o la acción ocurre en escena o se relata lo ocurrido”⁴⁷¹ i afegeix que la representació dramàtica té molt més impacte sobre l'espectador.

Efectivament, l'*enacted narrative* recull les característiques de la representació dramàtica pel que fa a la manera d'exposar davant el receptor la diegesi, i l'*spoken narrative* les de la narració èpica.

La ficció literària, però també el periodisme de l'època contemporània, han recollit aquestes dues maneres de narrar en la tradicional divisió anglosaxona entre *showing* i *telling*.⁴⁷² Segons explica el catedràtic de literatura José Carlos Mainer, el

⁴⁷⁰ ANÓNIMO. ARISTÓTELES. *Sobre lo sublime. Poética*. Barcelona: Bosch, 1985, p. 227.

⁴⁷¹ HORACIO. *Sátiras. Epístolas. Arte poética*. Madrid: Cátedra, 1996, p. 551.

⁴⁷² LUBBOCK, P. *The craft of fiction*. London: Jonathan Cape Paperback, 1972.

showing suposa la presentació directa dels fets i les seves circumstàncies, com si estiguessin passant davant el receptor. En canvi, el *telling* correspon a la responsabilitat directa que assumeix un narrador que fa explícit el seu relat.⁴⁷³

El trasllat d'aquests conceptes a la narrativa audiovisual permet a John Corner parlar d'*enacted narrative* i *spoken narrative*, dues classificacions que utilitza per analitzar les notícies a la televisió. Segons assenyala Corner, la majoria de notícies televisives reponen a un model d'*spoken narrative*, és a dir, s'estructuren al voltant del text que llegeix el periodista i les imatges que acompanyen el relat només tenen una relació secundària amb el que el periodista explica. Malgrat tot, des del punt de vista de Corner, algunes de les informacions que s'elaboren per a la televisió corresponen en ocasions a un model d'*enacted narrative*. Això vol dir que els personatges s'expliquen per ells mateixos i per les accions que queden representades a través de les imatges i que si hi apareix la paraula del periodista és només en funció d'aquestes imatges i d'una manera secundària.

Per Corner l'*enacted narrative* té la virtut de proporcionar un valor més alt de sentit de present i de permetre que els receptors se sentin testimonis del que s'està narrant.

⁴⁷³ MAINER, J. C. La escritura desatada. Madrid: Temas de hoy, 2000, p. 199.

1.2 Objectius de la investigació i justificació de la hipòtesi

Aquest estudi es proposa com a objectiu principal **demostrar que existeix una infrautilització dels recursos sonors no verbals que il·lustren les narracions informatives a la ràdio**, és a dir, de tot aquell material sonor que és música, sons ambient, efectes sonors i silenci i que es posa al servei del contingut de la narració informativa. Com que es tracta d'uns recursos sonors específics s'ha dut a terme una **classificació dels recursos sonors** que permet identificar les funcions diverses de cadascun d'ells. La principal distinció que s'ha establert en aquesta classificació és la diferència entre els **recursos sonors indicatius**, aquells elements del llenguatge radiofònic que apareixen d'una manera reiterada a cada edició dels informatius i que serveixen principalment per identificar el programa, l'emissora o la secció i/o per separar continguts, i els **recursos sonors significatius**, aquells que es posen al servei intern de la narració d'un fet.

Aquesta classificació ha possibilitat un altre objectiu d'aquesta recerca, **l'elaboració d'un model d'anàlisi per estudiar les narracions informatives en elles mateixes i detectar quins són els diversos recursos sonors que incorporen i de quin tipus són**. Aquest model d'anàlisi, que es pot trobar a la pàgina 152, ha permès analitzar 529 narracions informatives corresponents a vuit programes informatius elaborats a Catalunya per a emissores diferents. És amb aquest anàlisi que es pot comprovar la infrautilització dels recursos sonors significatius en els informatius radiofònics.

Si considerem certa la conclusió de l'estudi *La narració radiofònica de la realitat* segons la qual la ràdio permet dues maneres de narrar, l'*spoken narrative*, que privilegia la paraula del narrador i sense cap recurs sonor que permeti a l'oient percebre l'acció directament, i l'*enacted narrative*, que s'encarrega de mostrar la realitat a través dels recursos que la realitat sonora ofereix, convindrem que donat el poc ús de recursos sonors significatius, la ràdio informativa catalana privilegia l'*spoken narrative* per davant de l'*enacted narrative*.

El segon gran propòsit de la investigació és esbrinar si els responsables de l'edició dels programes informatius de la ràdio catalana són conscients d'aquesta infrautilització i si la consideren una mancança o una virtut. També es vol indagar si coneixen algun motiu que permeti explicar aquesta infrautilització. A tal efecte, s'ha realitzat una entrevista amb cadascun dels responsables dels informatius dels quals s'han analitzat les narracions periodístiques.

A partir d'aquests objectius i premisses es pot establir la hipòtesi següent:

- 1- La ràdio informativa catalana utilitza els recursos sonors significatius que no són la paraula per il·lustrar les narracions informatives més com una excepció que no pas com una norma habitual.**
- 2- La ràdio informativa catalana no ha rebut l'herència d'incloure sons rellevants de la realitat pròpia de la tradició del periodisme radiofònic anglosaxó que es prefigura i s'encarna sobretot en la figura del periodista nord-americà de la CBS Edward Murrow.**
- 3- Tenint en compte que és la presència de recursos sonors significatius que no siguin la paraula del periodista el que permet elaborar narracions sota el model d'*enacted narrative*, es pot afirmar que la ràdio informativa catalana privilegia el model narratiu de l'*spoken narrative* per davant de l'*enacted narrative* a l'hora de presentar les seves informacions.**
- 4- Els responsables de l'edició dels informatius de la ràdio catalana són conscients de la infrautilització dels recursos sonors significatius que no siguin la paraula, infrautilització que en general es valora com una mancança.**

1.3 Metodologia i tècniques d'anàlisi

Amb el propòsit d'assolir els objectius plantejats i de verificar les hipòtesis fins a aquí explicitades, aquesta investigació ha integrat dues línees d'acció diferents, **un estudi qualitatiu i una anàlisi quantitativa de les narracions informatives analitzades**. En primer lloc, s'ha relitzat un estudi qualitatiu analitzant la notícia en ella mateixa, descrivint-ne els recursos sonors i detectant-ne l'absència o presència. En un segon pas, però, s'han pogut quantificar els resultats d'aquesta anàlisi de manera que s'ha pogut comptabilitzar la poca presència de recursos sonors significatius en les narracions periodístiques estudiades.

Com s'explica més endavant, per realitzar aquesta anàlisi s'ha seleccionat una mostra que prova de ser representativa dels informatius diaris que s'elaboren a la franja de migdia a Catalunya.

La investigació ha comptat també amb l'ús d'una metodologia purament qualitativa en la seva segona part: s'han realitzat **entrevistes en profunditat** obertes a professionals del sector, precisament als editors dels vuit programes informatius que s'han seleccionat com a mostra. La realització de les entrevistes ha permès obtenir informació sobre l'autopercepció dels periodistes de ràdio i sobre els possibles motius de la infrautilització dels recursos sonors significatius en els informatius radiofònics. Es tracta d'opinions qualificades, ja que la seva experiència en aquest camp professional els proporciona el coneixement de les rutines, les limitacions i els objectius de la seva feina.

1.3.1 Selecció de la mostra i unitats d'anàlisi

La mostra que s'ha seleccionat per dur a terme aquesta investigació han estat 529 discursos narratius, ja fossin notícies, cròniques o reportatges, emesos en 32 informatius radiofònics catalans de migdia dels anys 2001 i 2004. S'ha fet l'estudi en dos anys diferents no tant per establir comparacions significatives, com per posar de manifest que el fenomen que es prova de descriure –la poca utilització dels recursos

sonors significatius en els informatius radiofònics- és un fenomen constant en el temps.

S'ha triat com a unitat d'anàlisi el discurs narratiu que habitualment s'anomena notícia, crònica o reportatge i no l'informatiu complet, ja que en ell mateix aquest discurs narratiu és una unitat de sentit i recordem que la nostra definició de discurs està emmarcada per aquest criteri bàsic d'unitat de sentit. A més, en els casos que apareix un recurs sonor significatiu es refereix al contingut de la notícia, crònica o reportatge i no a la globalitat del programa. En aquest sentit, només s'analitzarà la notícia desenvolupada, el reportatge i la crònica i no els titulars ni els resums.

En aquesta investigació es pren com a referència temporal de partida l'any 2001, ja que és el primer dels dos anys en què es fa l'estudi empíric. Va ser en aquell moment quan es va haver d'escollir la mostra d'informatius a analitzar i es van començar a delimitar les unitats d'anàlisi. Segons un estudi del Consell de l'Audiovisual de Catalunya⁴⁷⁴, al 2001 existeixen en territori català 303 emissores de ràdio en freqüència modulada. D'aquestes, 201 són ràdios municipals i les 102 restants són emissores que pertanyen a cadenes d'àmbit autonòmic o estatal del sector públic o privat. Precisament, la nostra investigació concentra la seva atenció en les cadenes que, ja siguin d'àmbit autonòmic o estatal, públic o privat, elaboren productes informatius des de Catalunya. És per aquest motiu que dins l'oferta programàtica s'han seleccionat les cadenes radiofòniques que ofereixen una programació convencional o les que proporcionen una radiofórmula informativa.

El mateix informe del CAC estableix que l'any 2001 les emissores que ofereixen programació convencional dins el marc d'aquestes grans cadenes són: Catalunya Ràdio, COM Ràdio, Ona Catalana, RAC 1, Cadena SER, COPE, Onda Rambla-ORC, Ràdio Espanya i Radio Nacional d'Espanya. Per a la nostra investigació, s'han inclòs totes aquestes cadenes llevat de RAC-1 i de Ràdio Espanya. RAC 1 es va deixar fora de la mostra ja que al 2001 només presentava un informatiu complet de matí, "Primera hora" amb Núria Ferré, i per tant a l'hora escollida per realitzar l'anàlisi només estava emetent un butlletí horari de 5 minuts de durada. Quant a Ràdio Espanya, l'any 2001 és precisament l'any en què desapareix l'emissora i en les dates en què s'inicia l'anàlisi, el juliol del 2001, ja no està en antena.

⁴⁷⁴ BERGÉS, L. "Informe de l'Audiovisual a Catalunya 2001". A: *Quaderns del CAC*. Número extraordinari. Barcelona: Consell de l'Audiovisual de Catalunya, 2002, p. 51-61.

Com apuntàvem més amunt, també s'ha seleccionat una de les dues cadenes radiofòniques que ofereixen programació especialitzada en informació que poden escoltar-se a Catalunya. Es tracta de Catalunya Informació. S'ha deixat fora de la mostra Radio 5 Todo Noticias perquè l'any 2001 no oferia cap bloc informatiu de migdia elaborat íntegrament des de Catalunya. És important recalcar que s'han triat només els programes informatius que s'elaboren des de Catalunya, ja siguin d'emissores estatals o d'àmbit català. D'aquesta manera, per exemple, hem inclòs l'informatiu Hora 14 que la Cadena SER emet en desconnexió per a Catalunya, però n'hem deixat fora l'informatiu Hora 14 realitzat des de Madrid per a tota Espanya.

Una característica que fa homogènia tota la mostra seleccionada és que els programes seleccionats abasten una cobertura territorial similar, la major part del territori català, tot i que en alguns casos, com els informatius de Catalunya Ràdio, la zona de cobertura s'amplia a part dels territoris de parla catalana.

Així, doncs, finalment, dels programes informatius que emeten les diverses emissores catalanes en diversos horaris se n'han triat vuit que s'emeten al migdia, ja que s'ha considerat que és l'horari en el qual, majoritàriament, el periodista ha tingut un contacte més pròxim amb la realitat de la qual està informant, en comparació amb els programes informatius nocturns o matinals. És en aquesta hora quan els periodistes han tingut més possibilitat per emetre cròniques des del lloc on ha succeït la notícia o d'entrevistar personatges vinculats a diverses institucions.

Els dies escollits per realitzar l'anàlisi van ser triats a l'atzar. Sí que es va tenir en compte que fossin dies d'entre setmana, feiners i que no incloguessin cap d'aquelles notícies d'una transcendència especial com l'11-S o l'11-M que acaparen tot l'informatiu i que no deixen de ser situacions excepcionals en les rutines dels periodistes de ràdio.

En funció d'aquests criteris de selecció, la mostra ha quedat reduïda als discursos narratiu que van emetre els informatius de migdia els dies 16 i 17 de juliol del 2001 i 4 i 5 d'abril de 2004 les emissores següents: Catalunya Informació, Catalunya Ràdio, COM Ràdio, COPE Catalunya, Ona Catalana, Onda Rambla, Ràdio 4 i SER Catalunya.

A continuació s'ofereix una síntesi de les característiques més rellevants de l'emissora radiofònica i de l'esquema general del programa informatiu del migdia que s'ha seleccionat per realitzar l'estudi.

L'emissora pública Catalunya Informació pertany a la Corporació Catalana de Ràdio i Televisió i és el quart canal creat per l'ens. Va començar a emetre en FM a les 9 del matí de l'11 de setembre del 1992 i ha mantingut des dels seus inicis la seva estructura de programació amb poques variacions. Es tracta d'una radiofórmula especialitzada únicament en informació inspirada en els formats *all news* nord-americans i europeus, i emet íntegrament en català.

La tradició d'aquesta modalitat específica d'emissora especialitzada en informació s'inicia l'any 1961 quan Gordon Mac Lendon crea XETRA a la localitat mexicana de Tijuana. Ara bé, les emissores de format *all news* més conegudes són 1010 WINS de Nova York i France Info. Aquestes emissores, igual que Catalunya Informació, es regeixen per un *hot clock* que estructura temporalment la informació i en el qual "la *unitat bàsica* és la notícia radiofònica, amb les característiques específiques i les diferents tipologies, que s'emet *seriada* en cicles temporals d'entre 15 i 30 notícies i es combina amb espais de servei i d'interès".⁴⁷⁵

Segons Marc Vidal, el nomenament de Lluís Oliva l'any 1988 com a director del grup d'emissores de la Generalitat és clau per engegar una emissora especialitzada en informació: "Aquest directiu havia viscut força anys a l'estat nord-americà de Califòrnia i portava des d'allà sota el braç un projecte innovador al nostre país: la creació d'una emissora dedicada només a donar notícies".⁴⁷⁶ D'acord amb el treball d'investigació de Vidal, la Corporació Catalana de Ràdio i Televisió volia estrenar l'emissora amb motiu dels Jocs Olímpics del 92 però el projecte es va postposar i finalment no va poder-se inaugurar fins a la data de la Diada Nacional.

L'emissora que ens ocupa, Catalunya Informació ha mantingut unes línies directrius força estables des dels seus inicis l'any 92. Malgrat tot, ha anat introduint canvis en la seva programació i la metodologia de treball dels seus redactors, així com també en alguns aspectes formals. Una de les primeres transformacions va tenir lloc només dos anys després del seu naixement. El 1994 va entrar en funcionament a l'emissora el sistema d'àudio digital que permet un millor enregistrament del so i una

⁴⁷⁵ VIDAL, M. (1997).

⁴⁷⁶ VIDAL, M. (1997), p. 69-70.

ràpida recuperació de la gravació. La redactora en cap de l'emissora fins a l'any 2004, Rosa Oliva, assegura que Catalunya Informació va ser “la primera emissora de la casa que va utilitzar el sistema digital amb el programa Dalet que després es va convertir en Dalet Plus”⁴⁷⁷ Amb la introducció d'aquest sistema el mètode de treball es va agilitar i va poder desaparèixer la figura de “productor llençadora”, que durant els primers dos anys va encarregar-se només de traslladar físicament els enregistraments fins a l'estudi d'emissió. Marc Vidal explica que la introducció del sistema digital així com la millora de les xarxes digitals de serveis integrals de telefònica, la XDSI, va permetre trencar la rigidesa de l'estructura del Hot Clock i obrir-se “a les transmissions en directe” de plens al Parlament, d'atemptats i altres notícies de molta rellevància. També és a partir del 1995 que Catalunya Informació comença a elaborar continguts propis. “Fins aleshores –exposa Vidal- el material que s'usava per l'emissora *all news* era gairebé indiferenciable de l'emissora mare”.⁴⁷⁸ Ara bé, l'any 95 es van començar a produir espais com “La forquilla” o “Mapamundi” que només s'emeten per Catalunya Informació.

Caldrà esperar uns quants anys per trobar canvis formals a l'emissora. No és fins a inicis del 2001 que, després de nou anys amb les mateixes sintonies i ràfegues, l'emissora estrena noves músiques que l'identifiquen. L'encarregat d'aquest disseny sonor musical és Joan Puerto, exdirector de RAC-105, que després d'haver passat un parell d'anys treballant en l'arrencada dels projectes radiofònics del Grupo Godó, es reincorporava a finals del 2000 a Catalunya Ràdio amb l'encàrrec de canviar les sintonies de Catalunya Informació. Tal com explica Rosa Oliva, les ràfegues, sintonies i caretes havien de reflectir el caràcter de l'emissora i havien d'identificar les parts del *Hot Clock*. Amb aquest objectiu es va demanar a Joan Puerto que diferenciés amb la música la primera i la segona part del formatge. La idea que es volia traslladar a l'audiència és que el primer quart d'hora després dels senyals horaris contenia tota la informació del moment. Així ho indica Rosa Oliva quan diu: “La primera part és molt informativa, per tant, li demanàvem unes músiques que reflectissin una emissora dinàmica, una emissora activa, és a dir, una emissora que està allà on està la notícia, una emissora que no es perd res, que escoltant allò tu ho saps tot”.⁴⁷⁹

⁴⁷⁷ Entrevista a Rosa Oliva. Annex IV, p. 33.

⁴⁷⁸ VIDAL, M.(1997) Pàg. 117.

⁴⁷⁹ Entrevista a Rosa Oliva. Annex IV, p. 37.

Segons els seus responsables, l'objectiu de l'emissora és oferir a l'audiència una informació ben elaborada amb la màxima celeritat possible. És per aquest motiu que es privilegia la immediatesa en la difusió de notícies, tal com afirma Rosa Oliva.

“Quan t'arriba una notícia que és suficientment important com perquè ocupi un lloc molt destacat a l'escaleta, com perquè obri informatiu o perquè sigui una de les notícies destacades del dia, que les anirem repetint cada mitja hora, doncs aleshores sí que aquell flaix s'entra de vegades amb notes preses a mà o fins i tot un teletip, que un teletip ja és una redacció més elaborada, però que evidentment l'has de traduir, perquè o et ve en anglès o en francès o en castellà”.⁴⁸⁰

La segona part del formatge, que s'inicia a un quart o tres quarts amb la informació de servei, inclou altres continguts que no estan tan lligats a l'actualitat estricta, com per exemple els reportatges o miniespais. Es tracta d'uns suplementes de 5 minuts de durada que s'emeten entre dues i cinc vegades al dia i que poden ser diaris o setmanals. L'any 2001, any al qual pertanyen els discursos informatius que s'analitzen en aquesta tesi, hi havia 25 suplementes. Els espais diaris eren: “L'informatiu comarcal”, emès de 20:00 a 20:30, elaborat en desconnexió per les redaccions de Girona, Lleida, Tarragona i Barcelona; “Meddia aranès”, un espai de mitja hora en llengua aranesa amb informació de la Vall d'Aran; “Sentits”, un reportatge sobre algun esdeveniment cultural, “Mapamundi”, un espai d'informació de l'actualitat internacional; “Revista de premsa”, “Borsa”, “Sort”, “Esport” i “Cultura”. A tots ells cal afegir el suplement “Estiu, estiu” que s'emetia només els mesos de juliol i agost. Els espais que s'emetien setmanalment eren: “Europa”, un espai de 5 minuts que repassa l'actualitat de la Unió Europea de la setmana; “L'índex”, un reportatge que tracta algun tema econòmic; “Intro”, un suplement de ciència i noves tecnologies; “Secret de sumari”, un espai setmanal dedicat a la informació judicial; “Diagnòstic”, un suplement de salut; “Tràveling”, que inclou

⁴⁸⁰ Entrevista amb Rosa Oliva. Annex IV, p. 28.

informació cinematogràfica, “Neu”, un espai només emès a l’hivern i que repassa l’estat de les pistes d’esquí, “La forquilla”, un suplement dedicat a la gastronomia, “Adetca. L’actualitat teatral” i “Cap a l’euro”. A tots aquests suplementos setmanals cal afegir els que s’emeten el cap de setmana, que són: “Pròleg”, un espai de crítica de llibres; “Hemicicle”, el resum de l’activitat al Parlament de Catalunya, “Sardanes” i “L’entrevista del diumenge”.⁴⁸¹

Cadascun d’aquests espais compta amb la seva pròpia sintonia, triada també amb l’assessorament musical de Joan Puerto. Excepte la de l’espai “Pròleg” totes estan fetes expressament per a Catalunya Informació. Tot i que la sintonia de cadascun d’aquests suplementos intenti reflectir el seu contingut, els directius de Catalunya Informació van demanar a Joan Puerto que totes elles duguessin “el segell” de l’emissora. Aquest mateix segell propi de l’emissora és el que s’intenta transmetre també amb una manera pròpia de locutar les notícies. Així ho considera Rosa Oliva, que afirma que aquest interès per homogeneitzar la locució dels redactors es va iniciar l’any 96:

“A la temporada 96-97 va ser quan realment vam fer un canvi a Catalunya Informació. No només per la digitalització, sinó pel canvi de mentalitat a l’hora de treballar a la redacció, pel canvi de format. Va ser a partir d’aquella època, en aquella època a Jordi Roigé el van fer cap d’informatius i amb un equip de gent que ens va cridar, vam començar a fer tot això, i tot això ha anat evolucionant.”⁴⁸²

Catalunya Informació i Catalunya Ràdio tenen redacció compartida, cosa que significa que les notícies que elaboren els periodistes d’informació general, d’esports i els corresponents serveixen per a totes dues emissores. En aquest sentit, la coincidència del text de les notícies es pot comprovar comparant les transcripcions

⁴⁸¹ Els suplementos que es van emetre a Catalunya Informació l’any 2001 estan publicats a l’informe de la Corporació Catalana de Ràdio i Televisió que es pot consultar a la pàgina www.ccrtv.com/informe/2001/catradio/ci/suplements.html.

⁴⁸² Entrevista amb Rosa Oliva. Annex IV, p. 40.

dels informatius de les dues emissores dels dies 16 i 17 de juliol del 2001. Basada com hem dit en una estructura de *Hot Clock* de 30 minuts, Catalunya Informació difon notícies les 24 hores del dia dividides en diversos blocs informatius. Aquests blocs informatius són els següents: titulars (3'), notícies generals (12'), temps (1'), trànsit (1'), resum de les notícies més destacades (30''), notícies generals (3'30''), reportatge (4'), esports (5').

El bloc de titulars es presenta just després de les hores en punt i de les mitges hores amb una sintonia identificativa de valor indicatiu que canvia segons l'hora del dia, a l'igual que la resta de sintonies i ràfegues que apareixen als altres blocs. Amb aquesta sintonia identificativa, el bloc de titulars està concebut com un butlletí breu de notícies amb el qual connecten altres emissores a diverses hores, ja siguin del mateix grup de comunicació com Catalunya Cultura, o externes al grup com Radio Tele Taxi.

Ja que la informació és l'únic contingut d'aquesta emissora especialitzada, habitualment no s'emet un informatiu diferenciat de la resta de la programació tal com succeeix a les emissores generalistes. De tota manera, en alguns casos en els quals hi ha un fet notíciós molt rellevant, sí que s'ofereixen programes especials. Aquest va ser el cas, per exemple, de la tarda i vespre dels atemptats a les Torres Bessones de Nova York i al Pentàgon de Washington, o bé quan es cobreix la celebració de les diverses convocatòries electorals.

Davant la inexistència d'un programa informatiu habitual, diferenciat de la resta de la programació, vam decidir analitzar l'espai de 30 minuts que coincidia amb l'horari de la majoria dels informatius radiofònics analitzats d'altres emissores, és a dir, el que comença a les dues del migdia.

Catalunya Ràdio i l'Informatiu del migdia

Primera emissora pública creada per la Corporació Catalana de Ràdio i Televisió, que depèn de la Generalitat, Catalunya Ràdio va començar a emetre en proves el 16 de juny de 1983, i de manera regular el 5 de juliol del mateix any. La seva creació té lloc poc temps després de l'aprovació per part del Parlament de Catalunya de la Llei de creació de l'ens públic Corporació Catalana de Ràdio i Televisió (CCRTV).

La seva programació és de caràcter generalista amb diferents espais de temàtica diversa, entre ells quatre informatius: “Catalunya Matí”, “L’informatiu del migdia”, “Catalunya Vespre” i “Catalunya Nit”. A més, la programació també compta amb magazines com El matí de Catalunya Ràdio, en el qual la informació té una rellevància especial. Durant el cap de setmana, s’emeten dos informatius: L’Informatiu del migdia i L’Informatiu del vespre.

El programa informatiu analitzat en aquest estudi, l’Informatiu del migdia, s’emet habitualment a les dues del migdia i té una durada aproximada de 35’. L’edita i condueix el periodista Jordi Lucea i l’elaboren els periodistes de la redacció de l’emissora, que, com hem vist, també redacten discursos informatius per a Catalunya Informació . La seva estructura contempla una portada de llarga durada, entre 6’ i 8’, amb els titulars més destacats del dia, els quals inclouen “talls de veu” i cròniques en directe amb els corresponents o redactors desplaçats als punts on té lloc la notícia. La portada també incorpora, a més a més, els titulars del programa esportiu que s’emet a continuació: l’Esport al punt, la informació de servei –trànsit i temps- i els titulars dels informatius territorials.

Després de la portada, el gruix de l’informatiu el conformen els discursos informatius desenvolupats i, a dos quarts de tres menys 5’, s’emeten els informatius territorials, és a dir, les desconnexions des de les delegacions de Lleida, Tarragona i Girona, i l’informatiu territorial de Barcelona que s’emet des de l’emissora central. En realitzar l’enregistrament dels informatius a analitzar a Barcelona, hem inclòs a l’anàlisi, només, l’informatiu territorial de Barcelona.

L’Informatiu del migdia acaba amb el resum de les notícies més importants del dia, que ocupa els 5’ que van de dos quarts de tres a dos quarts de tres i cinc minuts, per després deixar pas al programa l’Esport al Punt.

COM Ràdio i Les notícies del migdia

COM Ràdio és una emissora pública creada al 1995 i impulsada pel Consorci de Comunicació Local, que depèn de la Diputació de Barcelona i de la Mancomunitat de Municipis de l’Àrea Metropolitana. COM Ràdio emet tant per Ona Mitja com per FM i mig centenar d’emissores municipals, que majoritàriament depenen

d'ajuntaments governats pel PSC, connecten amb la seva programació a diverses hores del dia.

La programació de l'emissora és de caràcter generalista i inclou tres programes informatius: les notícies del migdia, les notícies del vespre i les notícies de la nit. A més, la programació també inclou altres espais com per exemple el magazine de matí La república, en els quals es fa un especial èmfasi en la informació d'actualitat.

D'aquests espais, el que s'ha triat per realitzar l'anàlisi és el que s'emet a les dues del migdia i que porta per nom Les notícies del migdia. Els dies triats per dur a terme l'estudi, aquest espai era conduït i editat per la periodista Margalida Ripoll. Les notícies del migdia tenen una durada aproximada de 30' i la seva estructura consta en els primers minuts d'una portada en la qual es destaquen tres notícies rellevants de l'actualitat del dia. Aquests tres titulars, llegits a dos veus i encapçalats per l'hora en la qual s'han produït els fets, "incorporen talls de veu". La seva durada és d'entre 3' i 4'.

La resta de l'espai informatiu està integrat pels discursos informatius desenvolupats i inclou cròniques en directe amb corresponsals i redactors desplaçats al lloc on s'ha produït la notícia. El programa, almenys en els dos dies que es va realitzar l'anàlisi, no compta amb titulars ni informació esportiva, ni amb informació del trànsit.

COPE Catalunya i l'Informatiu del migdia

La Cadena de Ondas Populares Españolas sorgeix a finals dels 50, com una cadena estatal que agrupa diverses emissores vinculades a l'Església i que havien tingut el seu origen en les ràdios parroquials. De tota manera, a Catalunya la Cadena COPE té problemes de cobertura en Ona Mitjana, problemes de difusió que es resolen quan es signa un acord el 1983 amb Ràdio Miramar i Ràdio Sabadell. En el primer cas el contracte es trenca el 1986 i un any més tard, la COPE disposa d'emissora pròpia a Barcelona.

La programació d'aquesta cadena privada, fruit d'una reestructuració duta a terme a inicis dels anys 90, és de caràcter generalista. Els seus informatius funcionen

en cadena i, per tant, s'emeten desconexions per a la informació de Catalunya. D'aquestes desconexions per a Catalunya, hem analitzat l'Informatiu del migdia, que s'emet des de tres quarts de dues fins a les dues, moment en què comença l'informatiu per a tot l'estat.

L'estructura de l'espai consta en els primers minuts de la lectura dels titulars per part de l'editora en els quals es destaquen els dos o tres aspectes més importants de l'actualitat. Tot seguit, s'ofereix la informació del trànsit i del temps. El gruix de l'informatiu està integrat pel desenvolupament d'unes 4 o 5 notícies i per les connexions amb les delegacions de la Cadena COPE a Lleida, Tarragona i Girona. L'espai informatiu no inclou cap secció dedicada als esports.

Ona Catalana i l'Ona migdia

L'emissora privada Ona Catalana va iniciar les seves emissions arreu del territori català l'11 de setembre del 2000, tot i que amb anterioritat ja existien diverses ràdios locals que emetien des de feia anys i que, amb la creació d'Ona Catalana, es van incorporar a la cadena. Aquest és el cas, per exemple, d'Ona Girona o Ràdio Olot.

Ona Catalana té una programació generalista i emet en cadena amb diverses emissores locals que connecten a diverses hores del dia amb la seva programació. La graella de l'emissora central està integrada per programes de temàtica diversa entre els quals hi ha tres informatius: l'Ona migdia, l'Ona vespre i l'Ona nit. A més, també disposa d'altres programes que fan especial incidència en qüestions d'actualitat, com per exemple el magazine Accents amb Neus Bonet.

L'espai informatiu analitzat és l'Ona migdia, el qual en els anys en què s'ha analitzat ha sofert un canvi programatic. Si al 2001 s'iniciava a dos quarts de dues del migdia, a l'abril del 2004 començava a les dues en punt. A partir de la temporada 2004-2005, aquest espai informatiu va desaparèixer de la graella de programació ja que els responsables de l'emissora van decidir només oferir butlletins horaris. L'any 2001, el programa el conduïa i editava, la periodista Neus Bonet, que més tard va ser substituïda per Toni Sellas, l'editor durant l'abril del 2004.

La seva estructura és força similar i està basada, en els primers minuts, en una portada amb una editorial, signada per aquesta periodista, que sol durar 1' i en un bloc de titulars breus, que també avancen els continguts del programa Ona esports.

La resta de l'informatiu, l'integren els discursos sobre l'actualitat desenvolupats. En aquest sentit, és important destacar que l'espai es nodreix de connexions amb els periodistes de les diverses emissores que Ona Catalana té desplegadas en diversos punts del territori català. L'any 2001, el programa informatiu, almenys en els dies que es va realitzar l'anàlisi, no incorporava informació del trànsit ni del temps.

S'observen alguns canvis en les edicions analitzades al 2004 respecte de les edicions estudiades tres anys abans. A part del canvi de presentador i horari, cal recalcar que en els seus inicis el programa era molt més diversificat pel que fa a la territorialitat. Es a dir, s'oferien moltes més cròniques locals des de les emissores que Ona Catalana té desplegadas arreu del territori català. En l'aspecte formal, el programa és similar ja que compta amb els mateixos recursos sonors indicatius com les ràfegues i sintonies. En els informatius estudiats l'any 2004 es dona més importància a la informació de serveis ja que es compta amb connexions del temps, trànsit i transports públics.

Onda Rambla i Les notícies del migdia

L'emissora privada Onda Rambla neix a Catalunya l'octubre de 1991, després que li fos concedida una llicència al locutor d'Onda Cero Luis del Olmo i que ell mateix comprés diverses emissores d'alguns punts de territori català –Tarragona, Igualada, Girona i Balaguer-. Onda Rambla queda associada a Onda Cero, la qual havia iniciat les seves emissions poc abans del 1991.

Onda Cero i Onda Rambla han emès a Barcelona en desconnexió en la mateixa freqüència durant aquests anys fins a l'any 2001. És en aquest moment que Ràdio Espanya desmantella la seva emissora, i a partir de llavors Onda Cero emet per la freqüència que ha quedat lliure. En el moment en què es va realitzar l'anàlisi, però, aquest canvi encara no s'havia produït.

A l'igual que a la Cadena COPE i a la Cadena SER els informatius d'Onda Cero i Onda Rambla funcionen en cadena. Els periodistes de la redacció d'Onda Rambla elaboren diversos espais informatius per a les desconexions a Catalunya. D'aquests l'espai triat per analitzar correspon a l'informatiu que s'emet a dos quarts de tres de la tarda i que porta per nom Les notícies del migdia. L'estructura de l'espai comença amb una editorial del tema més destacat del dia que sol durar 1' i, tot seguit, s'emeten els titulars breus llegits a dues veus. L'inici de l'informatiu també inclou una secció dedicada a la informació de servei –trànsit i temps-. La resta de l'espai consta del desenvolupament de les notícies i d'una secció final dedicada als esports.

Tot i que Onda Rambla emeti els seus informatius en desconexió d'Onda Cero, a diferència de la Cadena COPE i de la Cadena SER, l'emissora disposa de butlletins horaris propis.

Ràdio 4 i Edició migdia

L'emissora pública Ràdio 4 de Radio Nacional de España va començar les seves emissions el 13 de desembre del 1976, i el seu naixement comporta l'aparició de la primera ràdio que emet íntegrament en català després del franquisme. Aquesta ràdio generalista té una programació independent de la de Radio Nacional d'Espanya i disposa d'una redacció pròpia, tot i que els periodistes que la integren també elaboren discursos informatius per a Radio 1.

L'emissora disposa de quatre espais informatius llargs al llarg del dia que, en alguns casos, també s'emeten en desconexió per Radio 1. D'aquests quatre espais, hem triat per a analitzar l'Edició Migdia, que s'inicia a dos quarts de dues del migdia i que condueix i edita Pere Molero. L'espai té una durada aproximada de 35' i la seva estructura està integrada, en els primers minuts, a les tres o quatre informacions més rellevants a l'estat o al món. La resta de l'informatiu consta del desenvolupament de les notícies de l'àmbit català. Abans d'arribar a les dues de la tarda s'ofereix la previsió del temps i el resum de l'actualitat esportiva. A més, després dels senyals horaris de les dues s'emet el resum de les informacions més destacades de l'àmbit espanyol i mundial. L'espai informatiu, almenys durant els dies en què es va realitzar l'anàlisi, no disposa d'informació del trànsit.

La Cadena SER a Catalunya compta amb més d'una dotzena d'emissores repartides per tot el territori, que connecten amb els informatius que elabora la Cadena SER des de Madrid i els espais d'actualitat que s'elaboren des de Ràdio Barcelona, la que es considera la primera emissora de ràdio de l'Estat. Antigament anomenada Unión Ràdio, la SER té presència a Catalunya des del 1926, moment en què compra l'emissora degana, fins a l'actualitat. A mitjans dels anys 80 la Cadena SER passa a formar part del Grupo Prisa que en compra part de l'accionariat.

SER Catalunya disposa de diversos espais informatius en desconnexió: els espais de 10 minuts sobre l'actualitat catalana cada mitja hora en el programa Hoy por hoy, l'informatiu Hora 14 i el Balcó. D'aquests espais, hem triat Hora 14 per realitzar l'anàlisi. L'espai està integrat com a desconnexió en el programa d'àmbit estatal que també s'anomena Hora 14.

L'informatiu comença quan passen aproximadament 5 o 6 minuts de les dues del migdia i s'allarga fins a les dues. El condueix i l'edita, el periodista Xavier Vidal. La seva estructura es basa en una llarga portada en la qual es destaca i es desenvolupa el que es considera la notícia més important del dia de la infomació de Catalunya. El temps que es dedica a aquest primer discurs de l'informatiu sol superar normalment els 5'. A continuació s'ofereixen els titulars amb un format molt breu, i que inclouen la previsió meteorològica. La resta de l'espai es dedica a desenvolupar les notícies que s'han anunciat als titulars, i finalment, s'ofereix un resum molt breu de les informacions del dia.

Tot i que l'Hora 14 no integra una secció fixa d'esports, en algunes ocasions s'inclouen notícies d'aquesta temàtica. L'informatiu no disposa de cap secció dedicada a la informació del trànsit.

1.4 Resultats de l'anàlisi

1.4.1 Resultats de l'anàlisi dels 529 discursos narratius radiofònics

L'anàlisi dels recursos sonors en els 529 discursos radiofònics estudiats en l'Annex 2 i 3 posa de manifest la poca utilització de recursos sonors significatius que no sigui la paraula. En total, s'han analitzat 259 discursos dels dies 16 i 17 de juliol de 2001 i 270 del 5 i 6 d'abril de 2004. En ambdós casos el percentatge de presència de recursos sonors significatius que no sigui la paraula és molt baixa.

Resultats en els discursos narratius dels informatius del 16 i 17 de juliol del 2001

Pel que fa als informatius de les dates seleccionades de l'any 2001, s'han obtingut els següents resultats: en tots els 259 discursos narratius analitzats, la paraula apareix com a recurs sonor amb valor significatiu. De tots ells, però, només en cinc discursos apareix algun altre recurs sonor amb valor significatiu que no sigui la paraula. Per tant, en el 100% dels casos apareix la paraula com a recurs sonor amb valor significatiu, mentre que només en l'1,9% dels discursos apareix qualsevol altre tipus de recurs sonor –ja sigui, música, efectes sonors o silenci- amb valor significatiu. Així en un 98,1% dels discursos informatius analitzats el 16 i 17 de juliol de 2001, només la paraula compleix la funció de recurs sonor amb valor significatiu.

Els 5 discursos narratius dels informatius del 2001 on hi ha algun recurs sonor significatiu que no sigui la paraula són els següents:

- **Discurs 117:** Es tracta d'una notícia cultural de la part final de l'**Edició migdia de Ràdio 4** del dia **16 de juliol de 2001**. La notícia ha estat elaborada per la periodista Pilar Sampietro. En ella s'utilitza un **efecte sonor** d'una pilota de ping pong, que il·lustra el so de l'obra de teatre de la qual s'està informant.

- **Discurs 145:** És un reportatge que apareix a la part final del bloc informatiu de les 14:00 de **Catalunya Informació** del **16 de juliol de 2001**. El reportatge l'elabora la periodista Mireia Sala amb muntatge tècnic de Ricard Gifreu i tracta el problema dels robatoris a l'estiu. Tot el reportatge està acompanyat de **música** amb caràcter significatiu. Es tracta d'una música que connota misteri, pel·lícula de suspens i de robatoris.
- **Discurs 203:** És el segon discurs narratiu que apareix a l'**Ona migdia** d'**Ona Catalana** del **17 de juliol de 2001**. Es tracta d'una crònica des de Lleida elaborada per Josep Jové en la qual es narra una manifestació de ramaders davant la Delegació de la Conselleria d'Agricultura per demanar més ajudes a causa de les pèrdues de la pesta porcina. En ella, s'incorpora un fragment de **so gravat directament de la realitat**, de so ambient dels crits, els cops i els insults entre els ramaders i els Mossos d'Esquadra que intentaven impedir que els manifestants entressin a la Delegació.
- **Discurs 222:** Es tracta d'una crònica que apareix a **Les notícies del migdia** d'**Onda Rambla** del dia **17 de juliol de 2001**. L'emet el periodista Jordi Pons i es tracta d'un discurs sobre la desocupació d'una casa ocupada al barri de la Salut del districte de Gràcia. Enmig de la crònica el periodista se situa al mig de l'enfrontament entre okupes i policia i permet que se sentin els trets de goma de la policia. Es tracta doncs de **so ambient** en directe que possibilita que el so mateix doni compte dels fets.
- **Discurs 247:** És un discurs narratiu del final de l'**Edició migdia de Ràdio 4** del dia **17 de juliol de 2001**. Es tracta d'una notícia prèvia sobre dues actuacions musicals a Barcelona elaborada per la periodista Pilar Sampietro. En ella, la redactora inclou **dues músiques** per il·lustrar la informació.

D'aquesta manera, pel que fa a cadascun dels recursos sonors amb valor significatiu, els resultats són els següents: la **música amb valor significatiu** apareix en 2 discursos: el discurs 145, del bloc informatiu de Catalunya Informació del

16.07.01 i el discurs 247, que es pot trobar a l'Edició Migdia de Ràdio 4 del 17.07.01. Això significa que la música amb valor significatiu té un 0,7% de presència en el total dels discursos analitzats.

Els **sorolls amb valor significatiu** apareixen en 3 discursos: El discurs 117, que apareix l'Edició Migdia de Ràdio 4 del 16.07.01 on hi ha un efecte sonor, el discurs 202, que es pot trobar al començament de l'Ona Migdia d'Ona Catalana del 17.07.01, on hi ha so gravat directament de la realitat, i al discurs 222, que apareix a Les notícies del migdia d'Onda Rambla del 17.07.01, on hi ha un fort so ambient en directe. Això suposa que els sorolls com a recurs amb valor significatiu tenen una presència de l'1,1% en el total dels discursos de l'any 2001 que s'han analitzat .

En cap discurs apareix el **silenci com a recurs amb valor significatiu**, cosa que significa una presència del 0% en el total dels discursos de la mostra corresponent als informatius del 16 i 17 de juliol del 2001.

En cap discurs de la mostra del 2001 apareixen més de d'un tipus de recurs sonor amb valor significatiu, que no siguin la paraula. És a dir, en els 5 discursos en els quals hi ha algun recurs sonor amb valor indicatiu que no sigui la paraula, apareix només un tipus de recurs acompanyant la paraula, ja sigui música o efectes sonors.

Els 259 discursos dels informatius del 16 i 17 de juliol del 2001 van acompanyats en ocasions de recursos sonors indicatius, és a dir, aquells recursos que no afegeixen cap tipus de significat a la informació, sinó que serveixen per separar discursos o bé indicar seccions o el programa i l'emissora. En total, 172 d'aquests informatius anaven acompanyats d'algun tipus de recurs indicatiu, ja fos en forma de paraula, música, soroll o silenci. Això suposa que un 66,4% dels discursos analitzats al 2001 anaven acompanyats de recursos sonors indicatius.

A continuació es pot observar la transcripció i l'anàlisi dels cinc discursos narratius que incorporen recursos sonors de caràcter significatiu que no és la paraula.

<p>So de pilotes de ping pong durant 4”</p>	<p>I a la pàgina cultural de l'informatiu destaquem que el festival d'estiu de Barcelona inicia aquesta setmana apostant pel teatre però amb una càrrega poètica. Xavier Albertí presenta al convent dels Àngels “Más extraño que el paraíso” inspirant-se amb Jaime Gil de Biedma i l'actor Pere Arquillué participa en el cicle “Solos” llegint fragments de Leopardi. Pilar Sampietro.</p> <p><i>Contra Jaime Gil de Biedma. Quisiera saber de qué sirve cambiar de piso, dejar atrás un sótano más negro que mi reputación y ya es decir, poner visillos blancos y tomar criada...</i></p> <p>Aquest és Jaime Gil de Biedma en un dels seus poemes més coneguts. Són els poemes pòstums. La seva creació ha inspirat Xavier Albertí pel seu últim treball teatral, una creació que el director defineix com a col·lectiva i en el que s'inclouen també textos de Lluïsa Conillé. A Albertí no li preocupa el que diguin els crítics i prefereix definir el moment com a l'epicentre d'una aventura teatral. És un viatge allà on pugui existir un paradís sexual, fiscal, polític o artístic. De Filipines a Cuba, passant per Barcelona. S'estarà fins al 29 de juliol al convent dels Àngels i després farà temporada durant 6 setmanes a la sala Muntaner. En un altre convent, el de Sant Agustí segueixen els “Solos”. Avui és el torn de Pere Arquillué llegint l'autor discret i malaltís Giacomo Leopardi, però un creador que va deixar una obra filosòficament inigualable sobre Occident. És clar que decidir-se per una o una altra proposta pot semblar una partida de ping pong.</p> <p>Precisament aquest so és protagonista en l'obra teatral “Can Ping Pong”, l'última creació del duet Fanfes les sonamules, que sense la paraula i ajudant-se del teatre visual, es traslladen a un càmping per mostrar el davant i el revés de la vida en aquests espais. Daniel Donuar i Joseph Colard defineixen molt bé la seva manera d'actuar.</p> <p><i>Nosotros no hablamos, hacemos ruidos y si los dos personajes son personajes....em... No somos payasos de nariz roja pero es una diferencia de payaso también. No hacemos mim clásico. Es un espectáculo de humor visual.</i></p> <p>L'espectacle amb to surrealista narra una sèrie de gags campistes. L'ajuda d'una senzilla escenografia, dues teles que simulen una tenda de campanya i una foguera feta amb cartró. El particular humor de Les sonamules els porten a fer broma. Fins i tot, en la seva estada a la ciutat han preferit el càmping a l'hotel</p> <p><i>Es mi sueño vivir en el càmping. Si cada vez que yo vengo aquí siempre en el hotel, he dicho: No por favor en el camping. (riure)</i></p> <p>“Camping pong” es pot veure al teatre Joventut fins al 20 de juliol.</p>
---	---

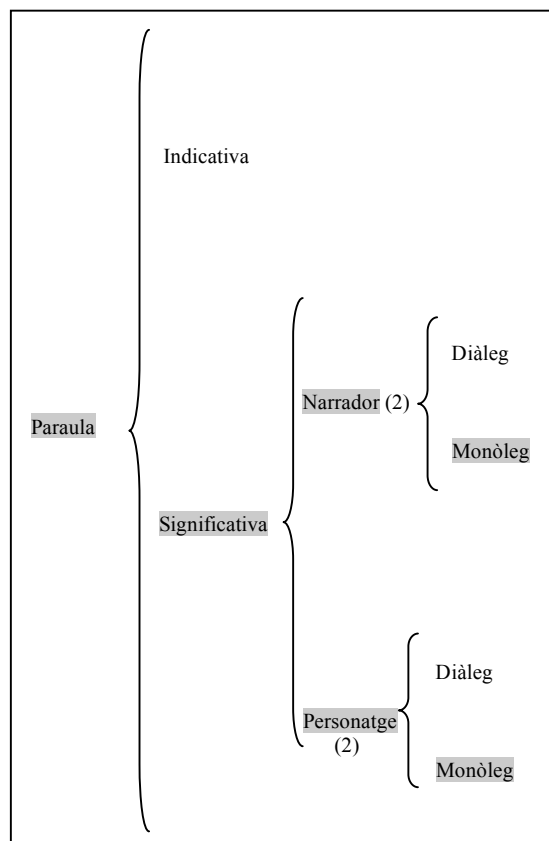
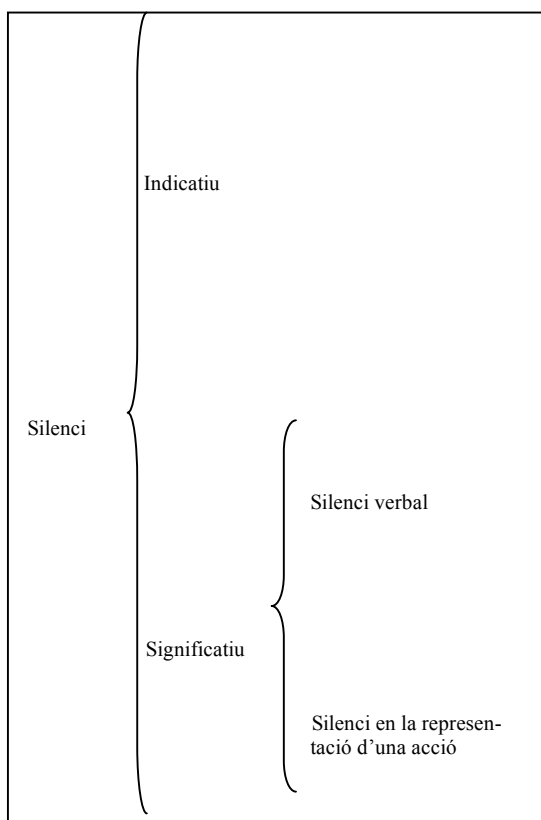
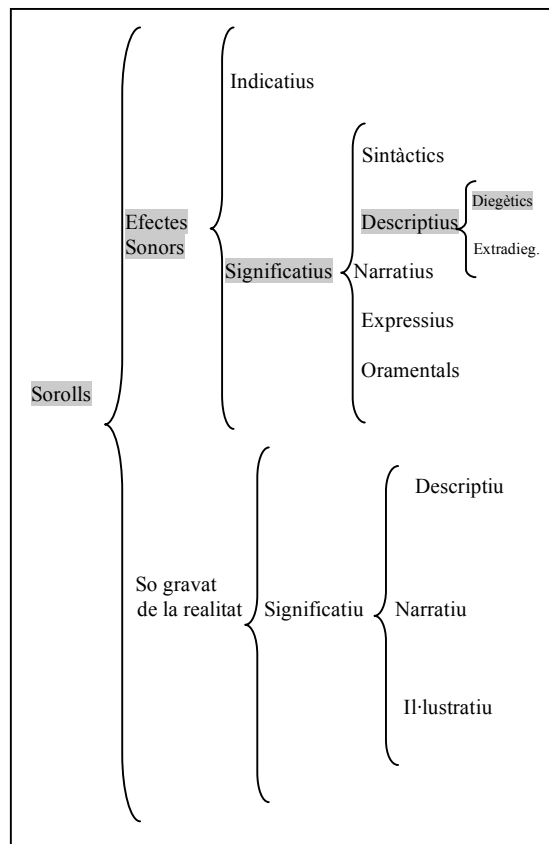
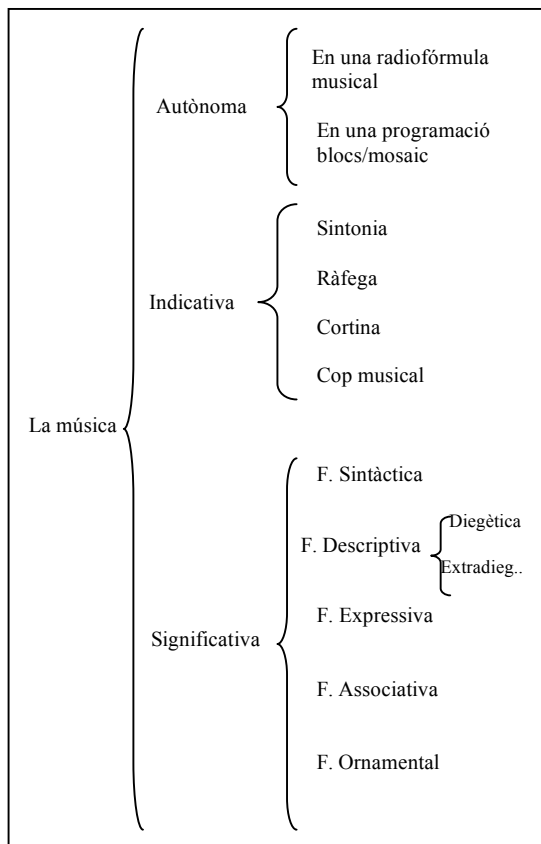
Descripció dels recursos sonors en el discurs narratiu

En aquest discurs la paraula es combina amb un efecte sonor com a recurs sonor amb valor significatiu. Pel que fa a la paraula, en primer lloc apareix la paraula del conductor de l'informatiu, després la de Jaime Gil de Biedma recitant un fragment d'un poema, recitat que la periodista que ha elaborat la informació utilitza per introduir el seu discurs. Després de la paraula de la periodista també sonen les paraules de Daniel Donuar i de Joseph Colard, creadors d'un espectacle de mim. En les cinc ocasions la paraula apareix en forma de monòleg. Quant a l'efecte sonor amb valor significatiu, el so d'una pilota de ping pong, té relació amb la frase anterior de la notícia en la qual la periodista diu que decidir-se per un o altre espectacle cultural es com una partida de ping pong. Podem qualificar aquest efecte sonor d'expressiu, ja que segons les paraules de la periodista, denota la idea de mirar a banda i banda, sense saber per quin cantó decidir-se. A l'hora aquest so també serveix per introduir una nova proposta cultural, la d'un espectacle de mim que es diu Can Ping Pong. La periodista afirma que aquest és el so protagonista de l'obra i per tant també podem qualificar aquest so de descriptiu. Cap recurs sonor amb valor indicatiu acompanya el discurs.

Gènere informatiu: Notícia
Biedma/arxiu/15")

Talls de veu: 3 (Jaime Gil de
(Ping pong/40") (Ping pong/21")

Recursos sonors que apareixen en el discurs narratiu 117 Ràdio 4 16/07/01



<p>Entra una sintonia en primer pla i després de 3 segons es queda en segon pla.</p> <p>Acaba la sintonia en primer pla després de 2 segons.</p> <p>Sona una sintonia durant uns 3" en primer pla i després passa a segon pla quan se sent l'indicatiu: "Estiu. Estiu a Catalunya Informació, l'actualitat sense vacances." Dos segons més de la sintonia en primer pla i després continua en segon pla. Entra una música en primer pla (la música connota suspens) i després passa a un segon pla</p> <p>En primer pla sona una altra música de suspens i després de 2 segons es queda en segon pla.</p>	<p>Els lladres aprofiten l'època en què som de vacances per entrar a robar als domicilis, sobretot els que se situen als pisos més baixos.</p> <p>A Barcelona, hi actuen sobretot grups organitzats de colombians i kosovars. En parlem ara en un reportatge de Ricard Gifreu i Mireia Sala.</p> <p>Se acercan a la portería o al inmueble, donde hay una portería con portero automático. Entonces se utiliza una tarjeta que es un plástico, que la meten y entonces, sí, el portero salta. Y al momento de saltar inmediatamente el inmueble van tocando sobretodo los pisos superiores, pisos cuartos, quintos, etcétera. Tocan a ver quien viven en el piso. Si no le contesta nadie pues entonces atacan esa puerta. <i>És Andrés Otero, cap del grup de robatoris de la policia de Barcelona. Amb aquest sistema els grups organitzats aconseguixen entrar a l'escala i triar el pis. Després forcen la porta amb un tornavis o una falca i entren al domicili. Per evitar que els descobreixin, mentre forcen la porta utilitzen un sistema de vigilància.</i> Ellos cuando llegan elevan el ascensor al piso que están robando. Suponiendo que están en el cuarto, que generalmente son los últimos pisos, entonces suben el ascensor y cuando entra la siguiente persona en el inmueble llama al ascensor. En ese momento ellos saben que ha entrado alguien, bajan por la escalera acompañando al ascensor y controlan donde para el ascensor. Si el ascensor para en un tercero, no hay problema, vuelven a subir-lo hasta arriba i ahí sí, siguen trabajando hasta que penetran dentro de la puerta...</p> <p><i>Aquests grups organitzats trien els immobles on cometran el robatori a l'atzar.</i> Ellos van por una calle, van controlando y ven un inmueble que les gusta, generalmente ellos tratan de ir a una zona media-alta y, evidentemente pues eligen un inmueble. Al azar, o sea, es al azar. Ellos tarjetean la puerta y cuando observan</p>
---	---

<p>Entra una nova música de misteri i quan ha passat un segon es queda en segon pla.</p>	<p>que no hay ningún cotxe, que nadie les ve y tal y penetran en el interior. Que la gente no se crea que les siguen, que es aleatorio, al que le toca, le toca y punto. <i>En canvi, fora de Barcelona els robatoris a domicilis els cometen delinqüents comuns, normalment joves que tenen problemes amb la droga. En aquests casos inspeccionen la zona els dies anteriors a cometre el robatori, segons l'alferes de la Guàrdia Civil, José Osuna.</i> Siempre suelen realizar estudios de zona. Normalmente ellos no van a la primera vivienda que se encuentran. Necesitan unas observaciones, se pasean por el lugar con unos días de antelación, sobretudo en urbanizaciones, buzones, chimeneas, ventanas cerradas son indicios que a ellos les hacen saber si esta vivienda se encuentra o no habitada y, lógicamente, la confluencia de todos estos indicios son los que les deciden a actuar sobre una vivienda concreta.</p>
<p>Entra en primer pla la música de la Pantera Rosa i passa a segon pla</p>	<p>Quan els lladres ja són a l'interior del pis actuen amb molta rapidesa. <i>Tardan de 5 a 10 minutos como mucho en desvalijar un piso. Los sudamericanos van y cogen las joyas. Es decir, todo el mundo tiene en la habitación de matrimonio las joyas, y es la primera que registran y entonces una vez que ya tienen el dinero y las joyas ya abandonan el piso y se van. Ellos ya tienen su objetivo. Es difícil cogerlos, un particular, por la rapidez con que actúan.</i> Els colombians s'emporten joies, diners i electrodomèstics de bona qualitat. Això els diferencia dels grups formats per individus de l'Antiga Iugoslàvia. <i>Los de países del este se han llevado pescado del congelador, Cola-cao, bragas, ropas de niño, es decir, arrasan. Hay que entender que vienen sin nada y les vale todo. Cuando llegamos a un piso y vemos que ha estado desvalijado ya sabemos si ha entrado un colombiano o si ha entrado un país del este. En fin, se han llevado aceite. Hay casos en que se han llevado bastantes cosas.</i> Els municipis de fora de Barcelona, on actuen delinqüents comuns, el botí que s'emporten es diferent.</p>
<p>Entra una altra música en primer pla i després passa a segon pla.</p>	<p><i>Una vez que entran, pues los objetos de valor, normalmente si disponen de medios de transporte como suele ser lo habitual en urbanizaciones pues son televisores, electrodomésticos, equipos de música. Si por el contrario estamos hablando de una vivienda urbana, en la que la fuga se suele realizar por el interior de la población a pie, pues suelen coger objetos de reducido tamaño o de más fácil transporte. Joyas, dinero, targetas.</i> A la ciutat de Barcelona també es donen robatoris comesos per joves lligats al món de la droga. Normalment es cometen de nit, a l'estiu. <i>Los pisos que más abundan son los pisos de la parte baja, del los pisos entresuelos, primeros, porque tenemos la ventana</i></p>

<p>Entra la mateixa sintonia que ha entrat abans del reportatge. Indicatiu: "Catalunya Informació. Ho veiem en directe, ho transmetem a l'instant." Acaba amb ràfega.</p>	<p><i>abierta y evidentemente pues los escaladores suelen subir por las fachadas, por el tubo del gas, por andamios que tengan y entran, llegando incluso a robar estando gente dentro porque nadie se entera. Y se lleva, pues lo que encuentra a mano, un equipo de música, etcétera. Llegandose una vez uno a llevarse un loro.</i></p>
---	--

Descripció dels recursos sonors en el discurs narratiu

En aquests discurs narratiu llarg en forma de reportatge sobre els robatoris a Barcelona i la seva àrea d'influència apareixen la paraula i la música com a recursos sonors amb valor significatiu ple. Quant a la paraula, hi ha la intervenció del periodista conductor que introdueix el reportatge i la de la periodista que l'ha realitzat. A més també apareix la intervenció en diverses ocasions de dos personatges més relacionats amb el tema del qual es tracta: Andrés Otero, cap del grup de robatoris de la Policia de Barcelona, i l'alferes de la Guàrdia Civil, José Osuna.

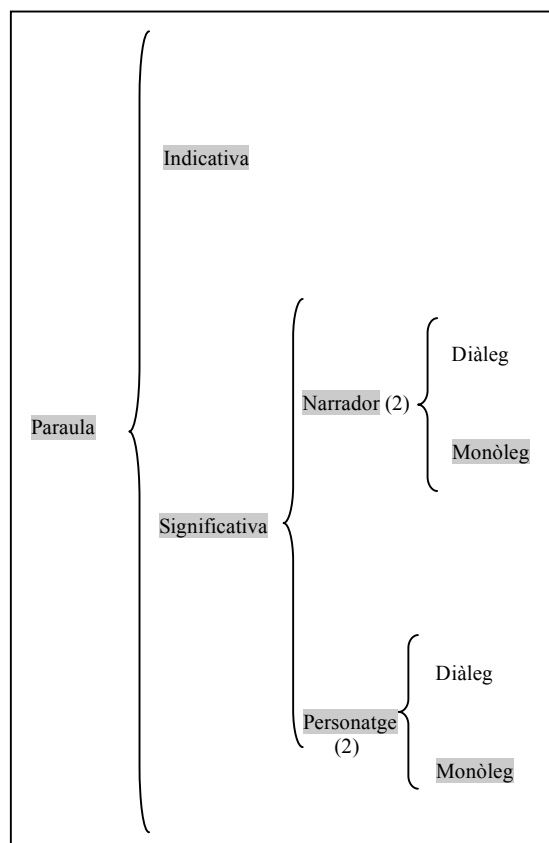
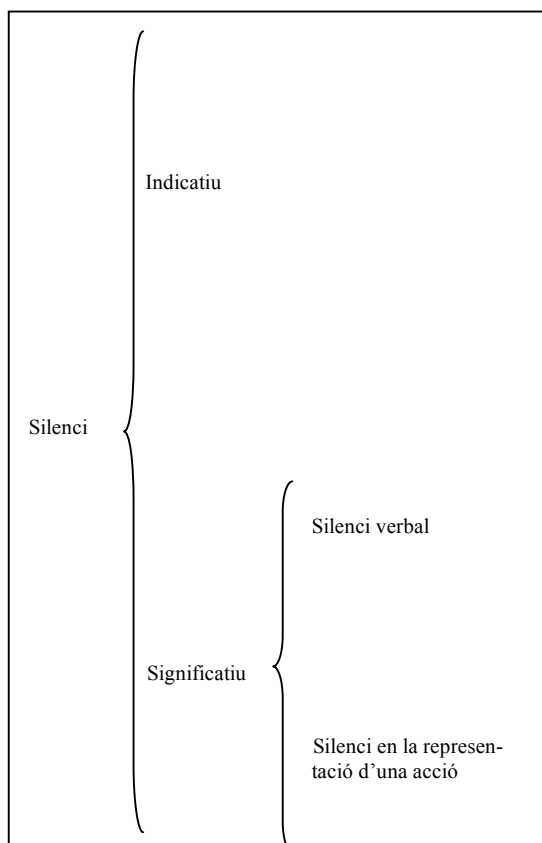
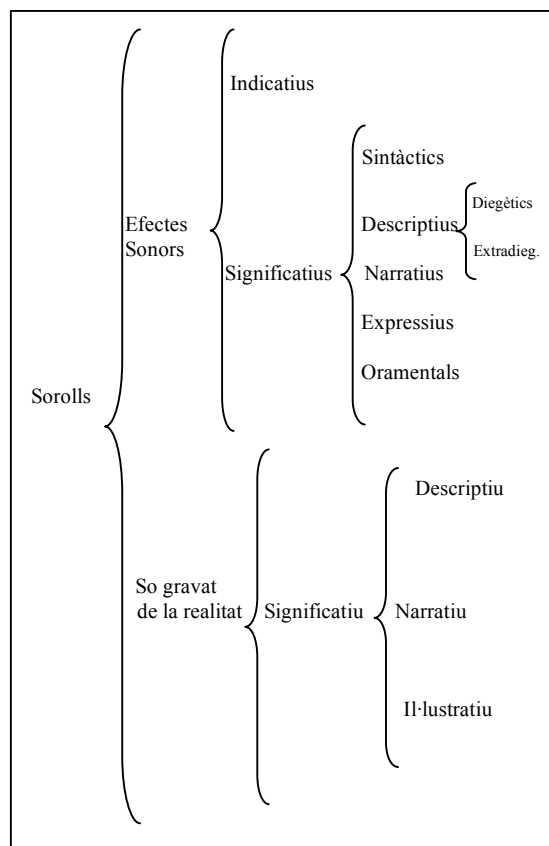
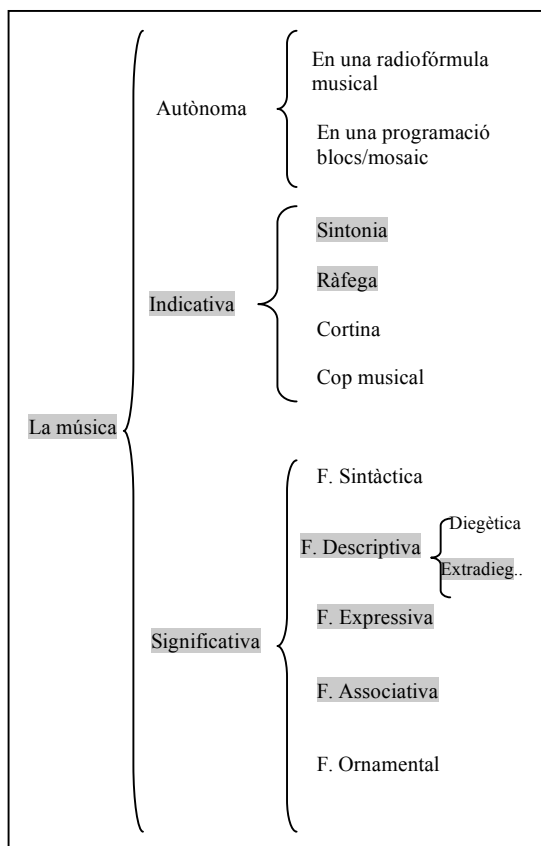
Quant a la música, hi ha cinc temes musicals diferents amb valor significatiu que suggereixen tots ells atmòsfera de misteri i suspens. En aquest reportatge els diversos temes musicals ajuden a reforçar la idea central del reportatge ja que estan relacionats amb la tòpica comuna dels robatoris. La música en diversos casos passa de segon pla a primer pla, lligant d'aquesta manera les intervencions de la periodista i la dels personatges, que són en forma de talls de veu. En tots els casos la paraula apareix en forma de monòleg.

Al llarg del discurs també hi ha diversos recursos amb valor indicatiu. A l'inici i sota les paraules del periodista conductor sona una sintonia que identifica una secció de reportatges. Tot just acaba la intervenció del periodista conductor sona una falca en la qual es barreja paraula i música amb valor indicatiu. En ella es diu: "Estiu. Estiu a Catalunya Informació, l'actualitat sense vacances." Al final del discurs torna a sonar la sintonia amb valor indicatiu que identifica la secció de reportatges i tot seguit se sent una altra falca identificativa de l'emissora en la qual es barreja música i paraula.

Gènere informatiu: Reportatge

Talls de veu: 8 (Andrés Otero/29")
 (Andrés Otero/25") (Andrés Otero/20") (José Osuna/24") (Andrés Otero/23") (Andrés Otero/35") (José Osuna/22") (Andrés Otero/ 26")

Recursos sonors que apareixen en discurs narratiu 145 Catalunya Informació 17/07/01



<p>Indicatiu: “Ona migdia” en blanc i després un cop musical de 2”</p> <p>Molt soroll de fons i crits: “Capullo, capullo, vamos home, xarnegos, xarnegos” i més crits que no s’entenen.</p>	<p>5 minuts i seran tres quarts de dues. Uns 70 ramaders de les comarques de Lleida s’han manifestat aquest migdia davant la seu d’Agricultura per exigir al departament que apliqui mesures per erradicar la pesta porcina. Durant la concentració ha hagut enfrontaments amb els Mossos que han impedit l’entrada a la delegació dels ramaders. Ona Lleida. Josep Jové.</p> <p>Unió de Pagesos acusa la Generalitat de treure pilotes fora davant la pesta porcina i traslladar el problema al ministeri o a la Comissió Europea. La manifestació ha tingut moments tensos quan un grup de ramaders ha intentat entrar dins la delegació per exposar les seves reivindicacions i han acabat llençant palla i garrins vius als Mossos d’Esquadra acusant-los d’actuar com en l’època franquista.</p> <p>Els manifestants demanen, entre altres coses, el cobrament immediat de les granges sacrificades i poder portar porcs sans a l’escorxador. Els ramaders han acabat amb una assemblea al mig del carrer on han titllat el conseller d’Agricultura, Josep Grau, de mentider i de no afrontar el problema amb contundència. Ona Catalana. Lleida.</p>
---	---

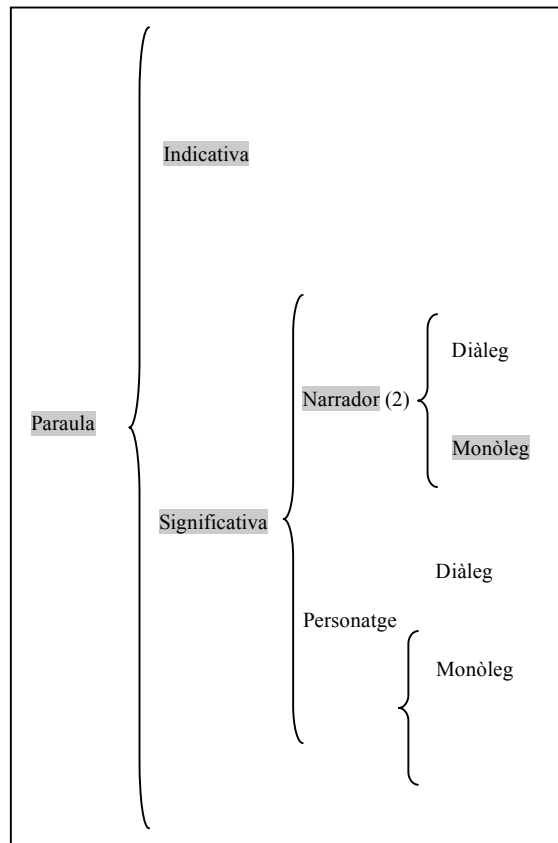
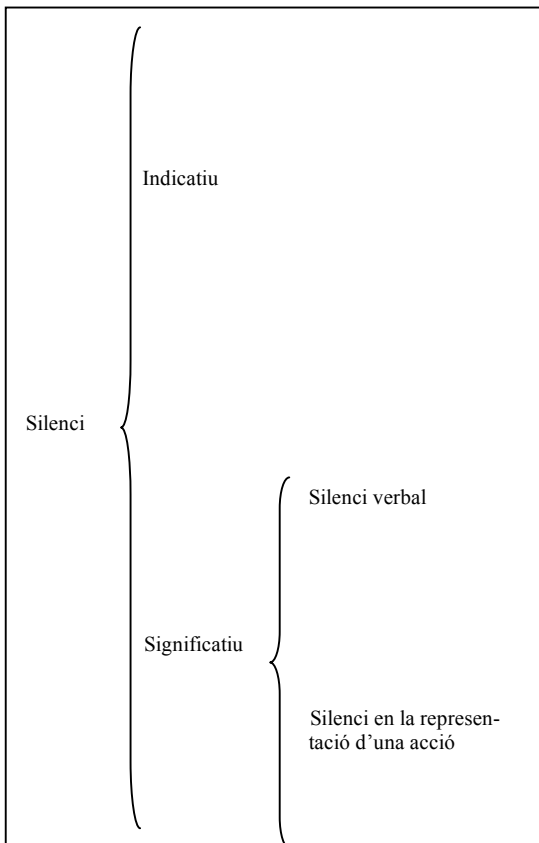
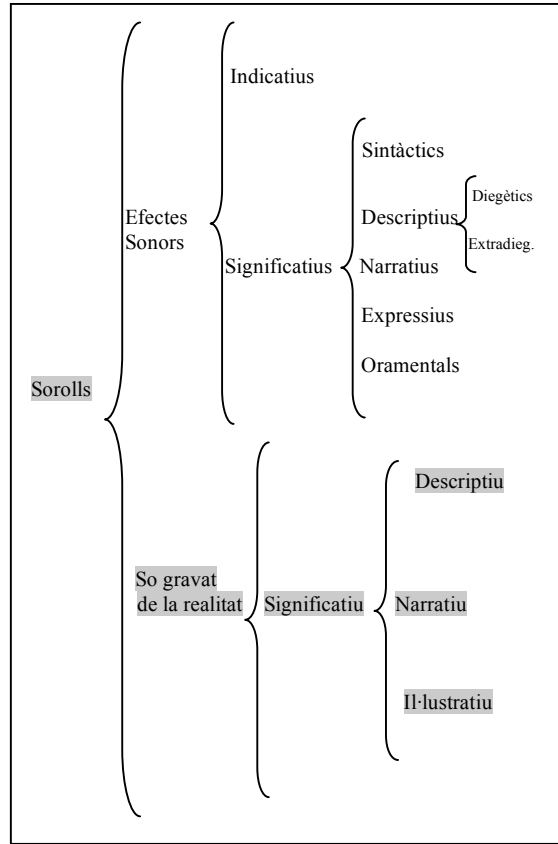
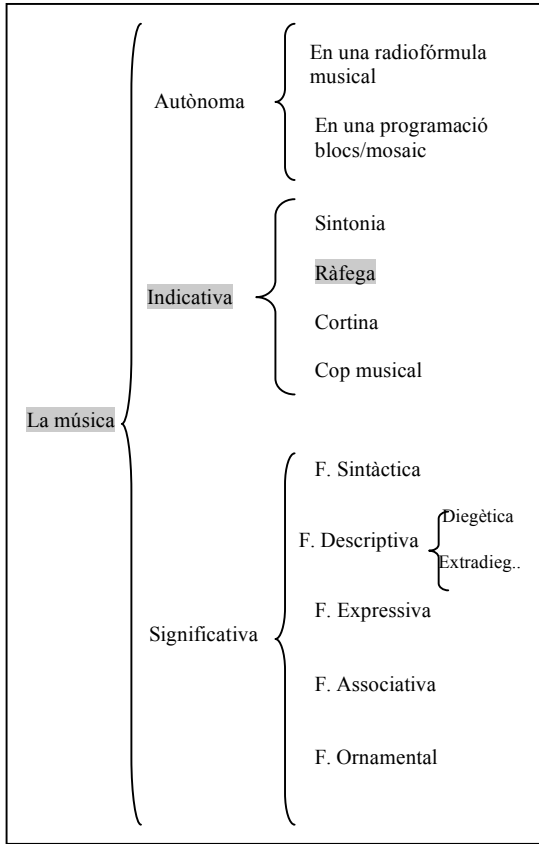
Descripció dels recursos sonors en el discurs narratiu

En aquest discurs la paraula es combina amb els efectes sonors en forma de crits com a recursos sonors amb valor significatiu. Quant a la paraula, sona la de la conductora de l’informatiu i la del corresponal a Lleida, que sonen en forma de monòleg. Pel que fa als efectes sonors, es tracta dels crits que fan els pagesos que protesten davant la seu d’Agricultura a Lleida. El periodista es refereix a aquests crits per explicar com han estat les protestes del pagesos. Considerem que aquest so té un valor realista, descriptiu i narratiu. Pel que fa als recursos sonors amb valor indicatiu, a l’inici del discurs se sent una falca indicativa en la qual primer se sent una frase i després una ràfega musical breu. Aquests elements amb valor indicatiu serveixen per separar els discursos i per identificar l’emissora.

Gènere informatiu: Crònica

Talls de veu: Cap

Recursos sonors que apareixen en el discurs narratiu 203 Ona Catalana 17/07/01



<p>Se sent un tret.</p>	<p>I abans de recollir les reaccions que aquesta presumpta demanda per part del conseller en cap de 400.000 milions de pessetes en el proper pacte de finançament, tornem un altre cop fins al carrer de Sant Josep de la Muntanya i fins a les seves rodalies, on sembla que l'enfrontament entre la policia i els okupes per un intent de desallotjament torna a repetir-se. En té més dades Jaume Pons. Bona tarda, Jaume. Hola, bona tarda. Efectivament tornen a haver-hi aldarulls. Un grup d'antiavalots. No sé si ara justament hi havia una ràfega d'uns...</p>
<p>Se sent un tret.</p>	<p>No sé si sentiu els trets de goma, de fons. No sé si s'estan sentint però està disparant la policia alguns trets de goma contra alguns manifestants, que han tornat un altre cop al número 24 del carrer Josep de la Muntanya i hi ha com una vintena de policies que estan rebent, que estan suportant el llençament d'objectes, pedres, insults i d'altres coses similars i...En principi el problema estava situat al carrer Coll del Portell però ara torna a haver-hi aldarulls bastant seriosos prop del número 24 del carrer de la Muntanya i, més concretament, al costat de la segona casa des d'on s'han començat a llençar objectes durant aquest matí. Ara es prepara un nou tret de goma, aviam si el podem escoltar...</p> <p>... en antena. Efectivament, ara mateix ha tornat a sonar un altre tret de goma. De moment això és tot. Estem a l'espera de com, de com succeeixen els esdeveniments.</p> <p>Gràcies, Jaume, per aquesta puntual informació de com estan anant les coses, ara per ara, en aquest desallotjament que al llarg del matí ha protagonitzat la informació i que, també ara per ara, en un nou enfrontament entre okupes i la policia centrava el nostre interès.</p>

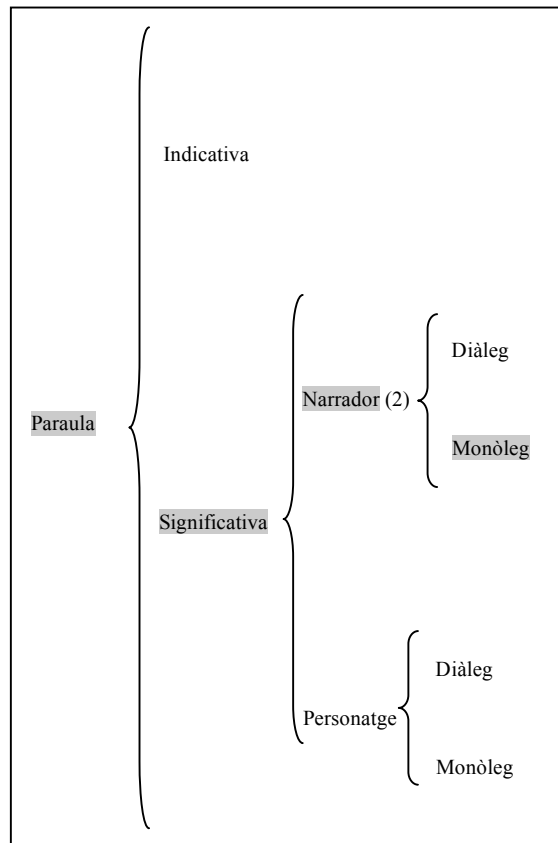
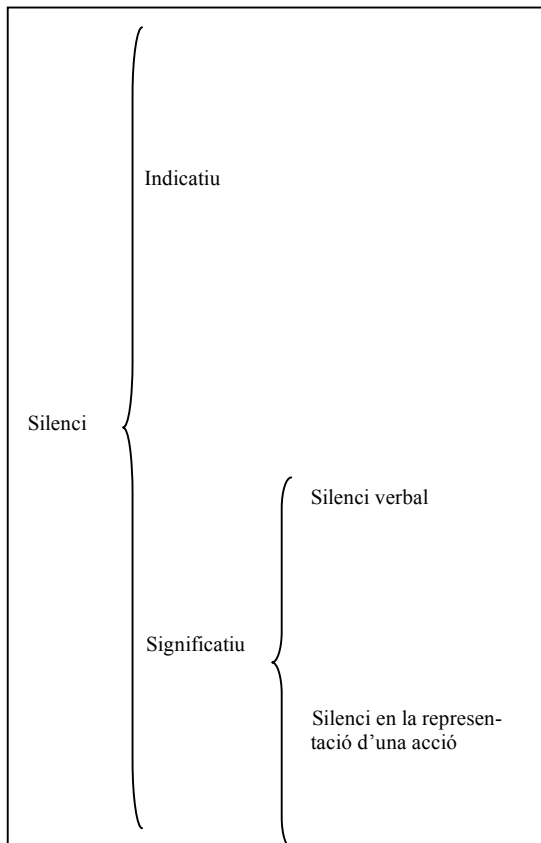
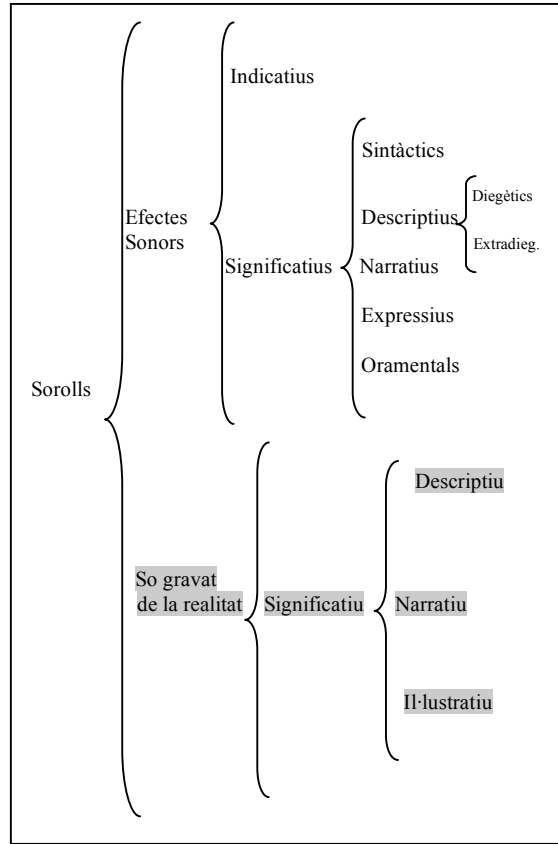
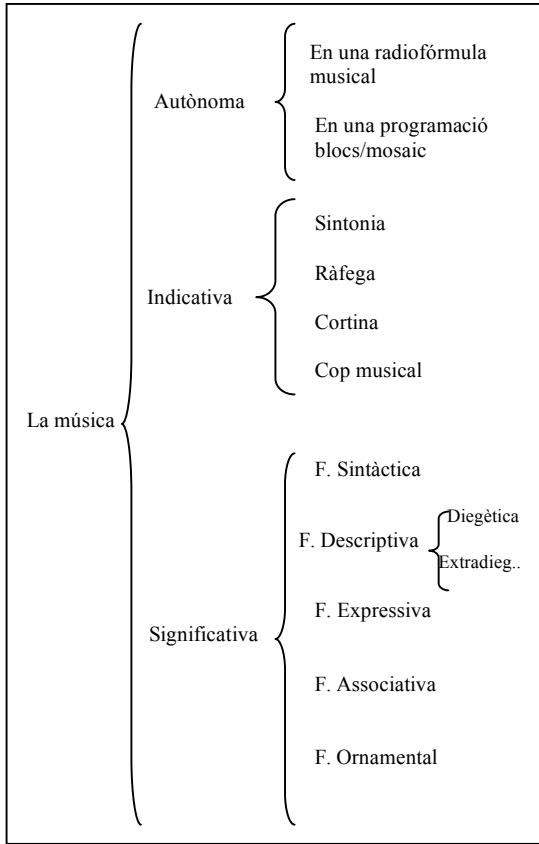
Descripció dels recursos sonors en el discurs narratiu

En aquest discurs sobre les càrregues policials contra un grup d'okupes de Gràcia, la paraula es combina amb els efectes sonors com a recursos amb valor significatiu. Es tracta de la paraula de la periodista conductora que dona pas a la crònica del redactor que està informant des del lloc dels fets. Al llarg del discurs del periodista se senten amb molta nitidesa dos trets de goma que la policia està llençant en aquells moments contra els okupes, i als quals el redactor va fent referència. Amb ells, el redactor demostra que està informant des del mateix punt on s'estan produint els fets i, a més, es descriu de manera immediata part de l'ambient que envolta el fet narrat. Cap recurs sonor amb valor indicatiu acompanya el discurs.

Gènere informatiu: Crònica

Talls de veu: Cap

Recursos sonors que apareixen en el discurs narratiu 222 Onda Rambla 17/07/01



<p>Ràfega en primer pla i després de dos segons sobre la música sona l'indicatiu "Edició migdia. Ràdio 1 i Ràdio 4"</p> <p>Sona en primer pla una música de trompeta amb una veu en anglès que mig parla mig canta. Després d'uns 5" passa a segon pla.</p> <p>Sona una altra música en primer pla que després de 4" passa a segon pla.</p> <p>Se sent de nou la mateixa música en primer pla i després de 2" desapareix.</p>	<p>4 minuts i mig per les dues de la tarda. A la pàgina cultural de l'informatiu destaquem que el Festival Grec aposta avui per les experiències de dos músics que van decidir unir conceptes inicialment antagònics. Guru's Jazzmatazz i Talling Sing han fet realitat a les seves carreres musicals el somni d'unir tradició i art contemporani. Pilar Sampietro.</p> <p>Així és el Guru, vocalista del duet de hip hop, Gang Star. Tenia un somni que va fer possible l'any 1993: unir l'estil que interpretava en directe amb el ritme que sempre l'havia apassionat: el jazz. Va començar per un experiment en forma de disc i ja té llesta la tercera entrega. Des que va provar la fórmula de fusió, quan encara aquest estil global no estava de moda ni existia cap altre exponent, el Guru va començar a col.laborar amb músics de diferents disciplines com l'acid jazz, el funk, el jazz clàssic o el jazz-funk. Més tard arribarien altres exponents del mateix estil, com és el cas de Whyclip Gin, vocalista dels Fugees, que ha ampliat fronteres anant més enllà del jazz. L'últim treball del Guru, la tercera entrega també traspasa fronteres. Street soul es caracteritza per ampliar els ritmes del jazz amb altres fusions, però per introduir-hi, sobretot, el hip-hop amb personalitat pròpia. Potser per això no ha estat gaire allunyat d'aquest altre so:</p> <p>I això és precisament el que farà el seu company de nit: Calvin Sing, unint sons electrònics amb música tradicional de la Índia. I no és l'únic dins de l'anomenada música global. Hi ha molts exponents que segueixen aquestes passes. Natasha Atlas n'és un de molt clar i sona actualment amb força. També han experimentat amb aquest so els Transglobal Underground o els Yosu O'ndur Foundation, un grup de músics de Londres que van formar banda a través d'uns tallers de música electrònica per a joves asiàtics. L'experiència, doncs, de la música sense fronteres, música índia i música electrònica, jazz i hip-hop aquesta nit al Poble Espanyol a partir de les 10.</p>
---	---

Descripció dels recursos sonors en el discurs narratiu

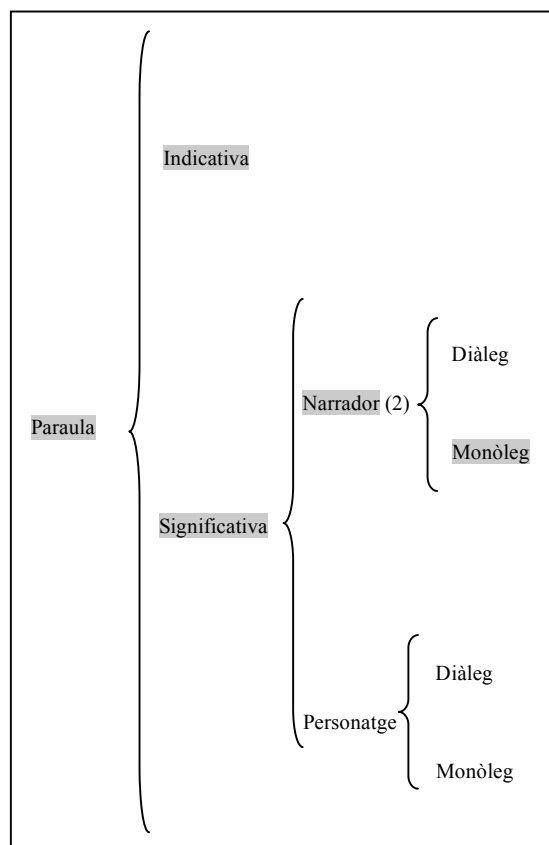
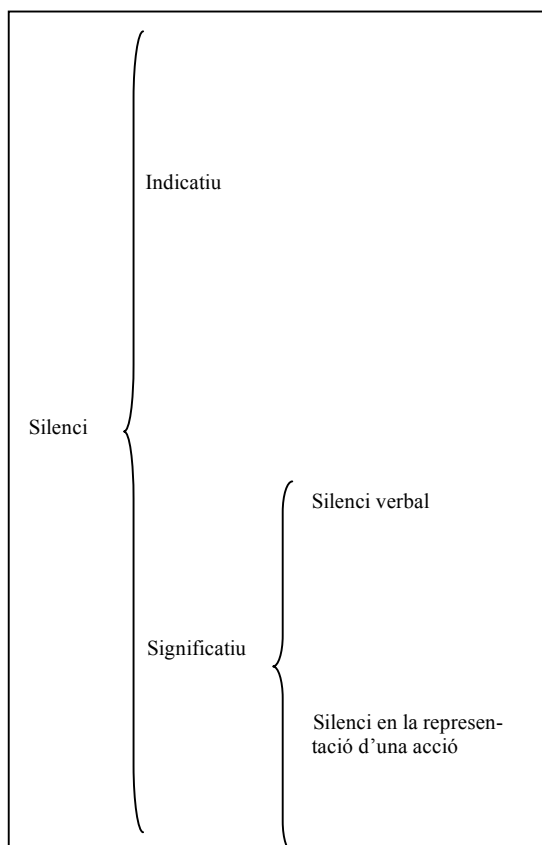
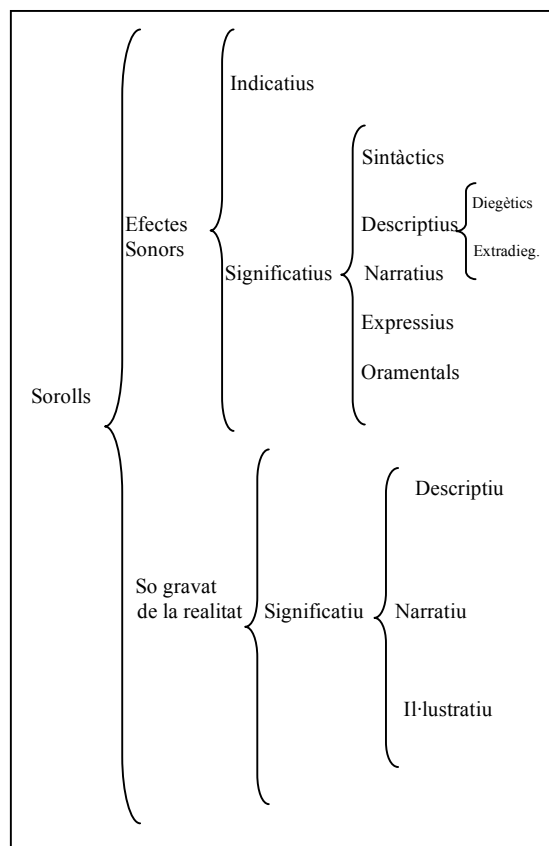
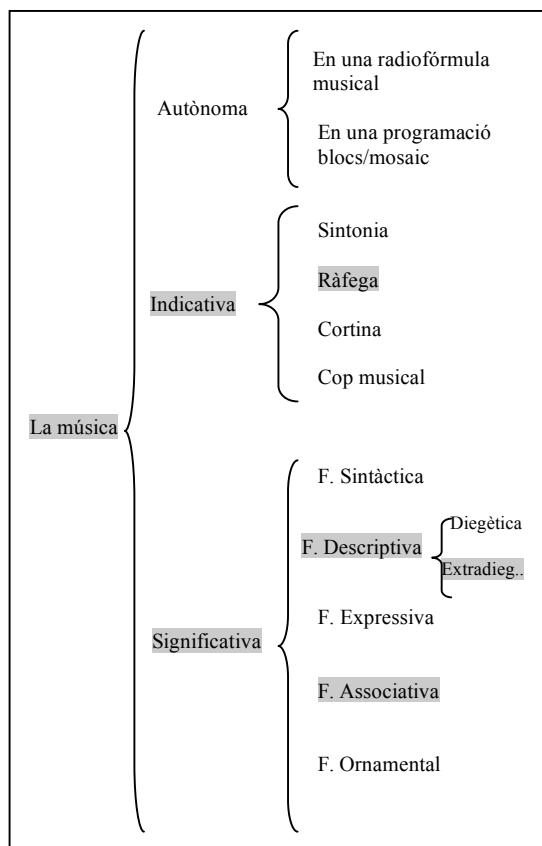
En aquest discurs apareixen dos tipus de recursos sonors amb valor significatiu: la paraula i la música. Quant a la paraula, en primer lloc sona la veu del periodista conductor de l'informatiu i després la de la periodista que ha elaborat la informació, en els dos casos en

forma de monòleg. La paraula de la periodista està acompanyada per dues músiques a la qual es refereix ja que són temes musicals dels grups dels quals parla. En aquest sentit considerem que la música té un valor simbòlic autoreferencial, ja que serveix per referir-se a ella mateixa. Pel que fa als recursos sonors amb valor indicatiu, a l'inici del discurs sona una falca en la qual es combina paraula i música, la qual serveix per identificar l'emissora i el programa informatiu, així com també per separar discursos.

Gènere informatiu: Notícia

Talls de veu: Cap

Recursos sonors que apareixen en el discurs narratiu 247 Ràdio 4 17/07/01



En la totalitat dels 270 discursos narratius dels informatius del 5 i 6 d'abril del 2004 analitzats apareix la paraula com a recurs sonor amb caràcter significatiu. De tots aquests 270 discursos narratius, però, tan sols 6 presenten algun altre recurs sonor amb valor significatiu que no sigui la paraula. Així doncs, en el 100% dels casos apareix la paraula com a recurs sonor amb valor significatiu, però només en un 2,2% dels discursos apareix qualsevol altre tipus de recurs amb caràcter significatiu. Per tant, es pot afirmar que en un 97,8% dels discursos informatius analitzats el 5 i 6 d'abril de 2004, només la paraula compleix la funció de recurs sonor amb caràcter significatiu.

A continuació es descriuen quins són aquests sis discursos narratius inclosos en els informatius del 5 i 6 d'abril de 2004 que incorporen algun altre recurs sonor de caràcter significatiu que no sigui la paraula:

- **Discurs 275:** Es tracta d'una notícia esportiva que apareix a la part final del bloc informatiu de **Catalunya Informació** del dia **5 d'abril de 2004**. Es tracta de la notícia sobre la roda de premsa d'Enric Masip en la qual anuncia la seva retirada de l'handbol i del Barça. La llegeix Carles Vila i en el tall de veu d'Enric Masip hi ha **tres segons de silenci** emocionat en el qual es comprèn que Masip no pot pronunciar les paraules que vol dir per l'emoció. És doncs un **silenci amb valor significatiu**.
- **Discurs 344:** Es tracta d'una notícia arreportatjada que apareix al final de l'**Ona migdia d'Ona Catalana** del **5 d'abril de 2004**. És una notícia sobre l'efemèride dels deu anys de la mort de Kurt Cobain, el cantant líder de Nirvana. A part de la veu del periodista, la notícia incorpora tres peces musicals de Nirvana que il·lustren la notícia. Per tant, es tracta de **música amb caràcter significatiu**.

- **Discurs 393:** Es tracta d'una notícia sobre la roda de premsa de comiat d'Enric Masip. S'emet en l'informatiu **Hora 14 de SER Catalunya el 5 d'abril de 2004** i l'elabora el periodista Daniel Senabre. En mig del tall de veu d'Enric Masip hi ha 5 segons de silenci emocionat del jugador d'handbol. Es tracta, doncs, de **silenci amb valor significatiu**.
- **Discurs 467:** És un reportatge sobre la sensació de seguretat el primer dia que la Policia Nacional vigila el metro de Madrid, el qual s'emet a l'**Ona migdia d'Ona Catalana el 6 d'abril de 2004**. El reportatge ha estat elaborat per Carles Muntanya i al final de tot el discurs inclou un **so gravat directament de la realitat**, el so de metro que marxa. Per tant, es tracta de soroll amb caràcter significatiu.
- **Discurs 504:** És una notícia que apareix a l'**Edició migdia de Ràdio 4 del 6 d'abril de 2004** i que llegeix la mateixa editora. Hi ha un tall de veu que incorpora dos recursos sonors significatius que no són la paraula, sinó la música i el soroll. El tall de veu és la lectura d'un manifest per part de Pilar Bardem després de l'operació policial a Leganés que va acabar amb el suïcidi dels terroristes que havien perpetrat l'11-M. En aquest tall de veu, les paraules de Pilar Bardem estan constantment interrompudes pels cants del públic i pels seus crits i xiulets. Per tant, es tracta de **música i sorolls significatius**.
- **Discurs 516:** Es tracta d'un discurs narratiu que apareix a la part final de l'**Edició migdia de Ràdio 4 del dia 6 d'abril del 2004**. És una notícia elaborada per la periodista Pilar Sampietro sobre la mort d'Aureli Jordi, el creador de la música de l'anunci del Cola-Cao. A banda de la paraula de la periodista, la notícia incorpora la coneguda peça musical. Per tant, es tracta de **música amb valor significatiu**.

Així doncs, pel que fa a la presència de cadascun dels recursos sonors amb valor significatiu els resultats són els següents: la **música amb valor significatiu** apareix en 3 discursos narratius: el discurs 344, que apareix a l'Ona Migdia del 5.04.04, al discurs 504, que es pot trobar a l'Edició migdia de Ràdio 4 del 6.04.04 i al

discurs 516, també de l'Edició migdia del 6.04.04. Això significa que la música amb valor significatiu té un 1,1% de presència en el total dels 270 discursos analitzats al 2004.

Pel que fa als **sorolls amb valor significatiu**, apareixen en 2 discursos narratius: el discurs 467, que apareix a l'Ona Migdia d'Ona Catalana del 6.04.04 i el discurs 504, que es pot trobar a l'Edició Migdia de Ràdio 4 del 6.04.04. Això suposa que els sorolls com a recurs amb valor significatiu tenen una presència del 0,7% en el total dels discursos de l'any 2004 que s'han analitzat .

El **silenci com a recurs amb valor significatiu** està present en dos discursos narratius: el discurs 275, que apareix al bloc informatiu de Catalunya Informació del 5.04.04, i al discurs 393, que està present a l'Hora 14 de la Cadena SER del 5.04.04. Això indica que la presència del silenci amb valor significatiu és del 0,7% en el total dels discursos de la mostra corresponent als informatius del 5 i 6 d'abril de 2004

Els discursos narratius analitzats al 2004 en ocasions anaven acompanyats de recursos sonors indicatius, és a dir, aquells que no afegixen contingut sinó que serveixen per separar i identificar. De tots els 270 discursos analitzats al 2004, 145 incorporaven algun tipus de recurs sonor indicatiu, cosa que vol dir que els discursos acompanyats d'aquest tipus de recurs tenen una presència del 53,7%.

Tot seguit hi ha la transcripció dels sis discursos narratius que presenten algun recurs sonor de caràcter significatiu que no és la paraula, així com també el seu anàlisi.

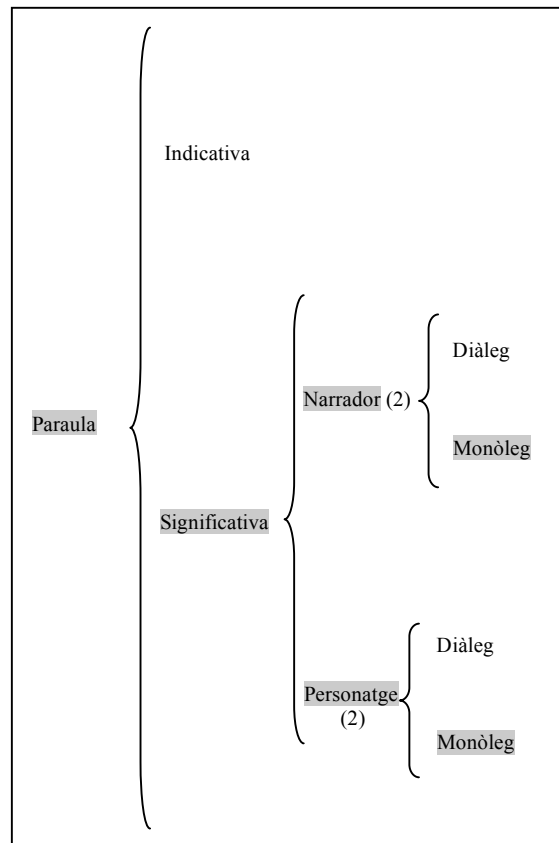
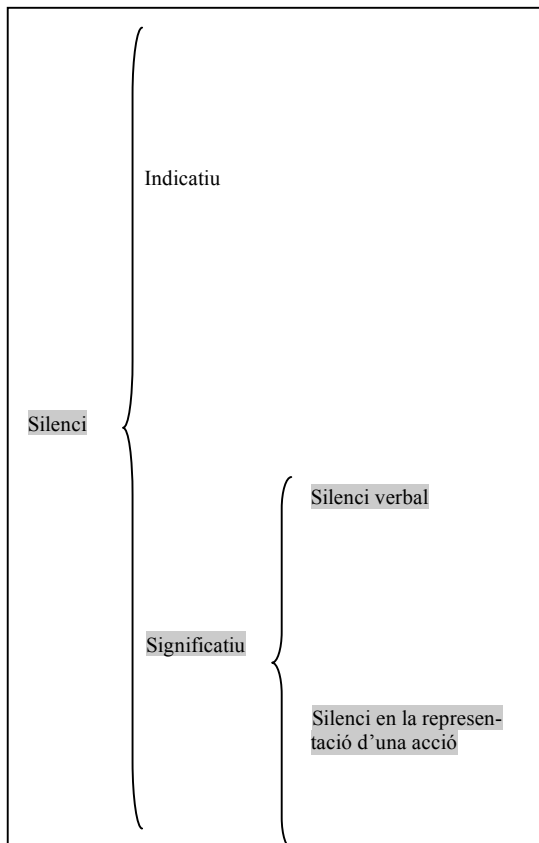
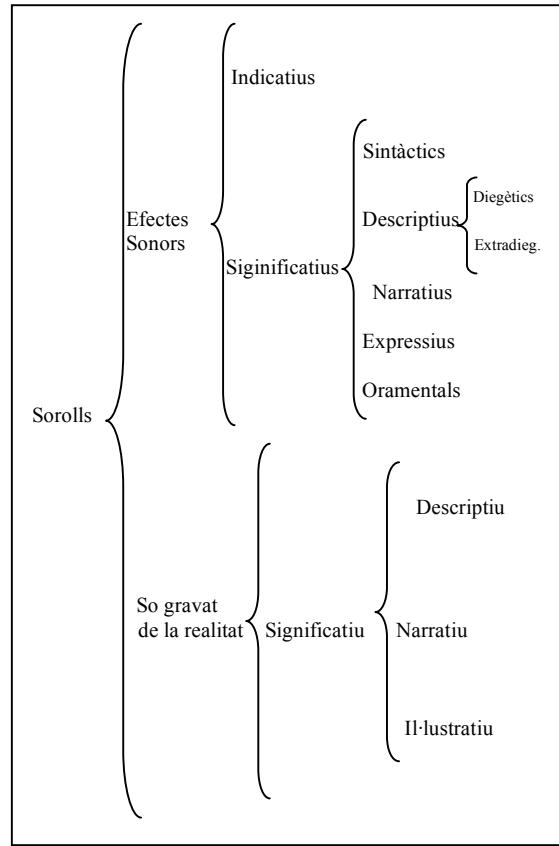
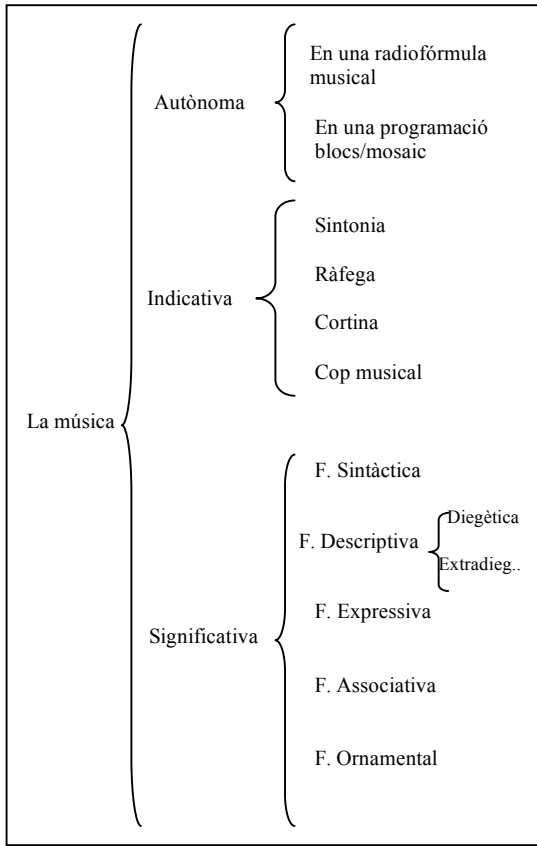
<p>Uns tres segons de silenci emocionat en les paraules de Masip.</p>	<p>Continuem parlant d'esports. Carles Vila, bona tarda. <u>Bona tarda. Enric Masip ha anunciat aquest matí la seva retirada de l'handbol professional. El jugador de Barça, en una roda de premsa molt emotiva acredita el club blaugrana l'estimació que sempre li ha demostrat i assegura que li agradaria seguir vinculat al Barça.</u> <i>Des del Barça, com ahir en l'homenatge a la Generalitat, aquí m'han passat les coses més grans de la meva vida. Em vaig casar amb la Rosa, vaig tenir els meus fills</i></p> <p><i>i haig de dir queestic aquí com a casa.</i></p> <p>En l'acte també hi ha participat el president del Barça, Joan Laporta, que ha destacat Masip com una de les figures històriques del club.</p> <p><i>Un mite del Barça, no cal que us recordi jo, perquè ho sabeu millor que jo, tots el seu gran palmarès: 6 Copes d'Europa, 8 lligues, 6 Copes del Rei, 2 Recopes d'Europa i un regitzell de supercopes, de Copes Asobal, de lligues catalanes, de lligues dels Pirineus. Per tant, agrair-te Enric la teva sinceritat, la teva honestedat com a professional, te'n vas per raons mèdiques. Això, doncs, que t'hagis deixat l'esquena pel Barça, el Barça t'estarà eternament agrait.</i></p>
---	--

Descripció dels recursos sonors en el discurs narratiu

A part de la paraula, aquest discurs narratiu referent al comiat del jugador del Barça d'Handbol Enric Masip té un altre recurs sonor amb valor significatiu: els més de tres segons de silenci emocionat que estan inclosos en el tall de veu. Hi ha emissores que van optar per treure aquests segons de silenci, però a Catalunya Informació van decidir conservar-los. És evident que aquest silenci en el context del tall de veu mostra l'emoció del personatge de manera més eloqüent que qualsevol paraula. El discurs narratiu presenta quatre veus diferents, quatre paraules com a recurs sonor significatiu: la de la periodista que introdueix els esports, el locutor dels esports i dos talls de veu, un de Masip i l'altre de Laporta. No hi ha cap recurs sonor indicatiu.

Gènere informatiu: Notícia

Talls de veu: 2 (Enric Masip/25", Joan Laporta/33")



<p>Sona música de Nirvana.</p>	<p>I acabarem amb música perquè avui fa 10 anys que va morir el líder de Nirvana, Kurt Cobain. Coincidint amb aquesta data apareixen diversos llibres que avalen la hipòtesi de l'assassinat. Fins i tot el director de cinema Gus van San prepara una pel·lícula basada en la història del músic de Seattle.</p> <p>La història oficial diu que Kurt Cobain es va suïcidar després de patir una sobredosi d'heroïna. El cert és que van trobar el seu cadàver amb un tret d'escopeta al cap i una nota de suïcidi al seu costat. La frase "Odio el meu cos i em vull morir", una de les seves cançons es feia més real que mai. I ja s'havia intentat suïcidar a Roma en plena gira. Igual que va passar amb John Lenon els fans van carregar contra la seva esposa Courtney Love, amb qui s'havia plantejat de continuar la trajectòria musical.</p>
<p>Sona una altra cançó de Nirvana.</p>	<p>L'èxit de la banda de rock alternatiu Nirvana va impulsar l'ascens de la música independent de Seattle a les llistes de vendes de tot el món. El portaveu de Discos Castelló, Carles Estringana, explica a l'Accents d'Ona Catalana la revolució que Nirvana va suposar per la música popular.</p> <p><i>En un moment en què la música tirava més cap una vessant fàcil i de consum bastant ràpid va sorgir un moviment que podríem anomenar grunche i que va retornar la música al seu estat real, és a dir, va demostrar a tothom que la música la podia fer qualsevol.</i></p>
<p>Entra una altra cançó de Nirvana</p>	<p>Estingana compara Cobain amb altres músics que van morir joves com Jimmy Hendrix i explica l'atractiu que això suposa.</p> <p><i>Com Jim Morrison o com Janis Joplin, aquests finals tan tràgics que reforcen la llegenda de la vida al límit i de no tenir-li por a res i d'acabar joves influeixen molt i una de les proves és que avui en dia una bona part de la joventut es posa una samarreta de Kurt Cobain o de Nirvana.</i></p> <p>Assassinat o no el cert és que Cobain no va pair mai l'èxit que convertiria la seva banda en un mite.</p>
<p>Se sent en primer pla la música de Nirvana.</p>	

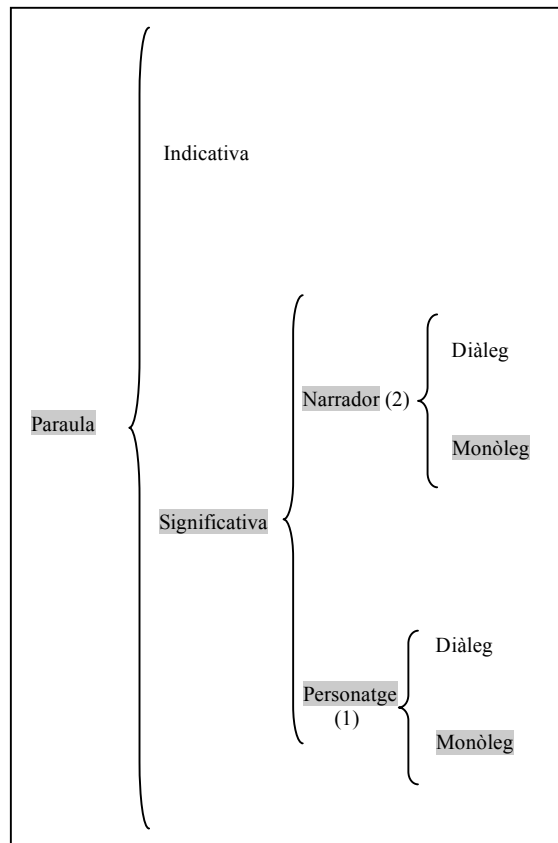
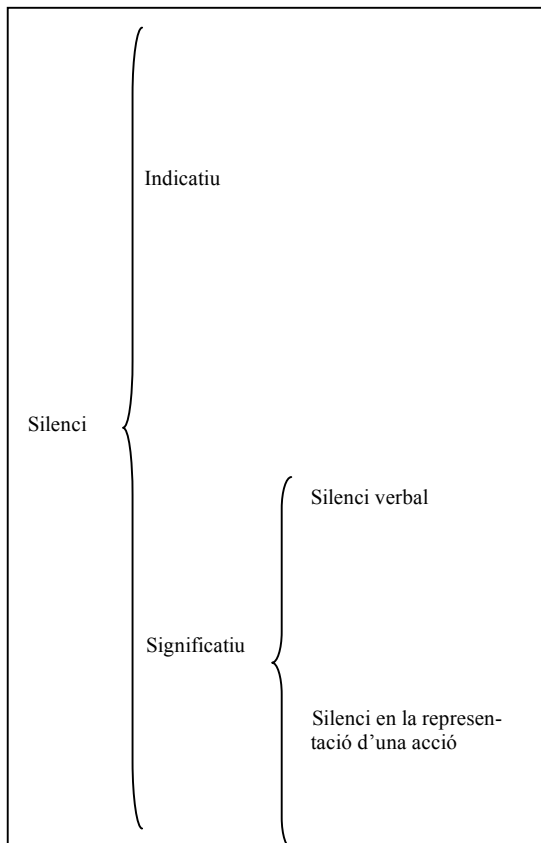
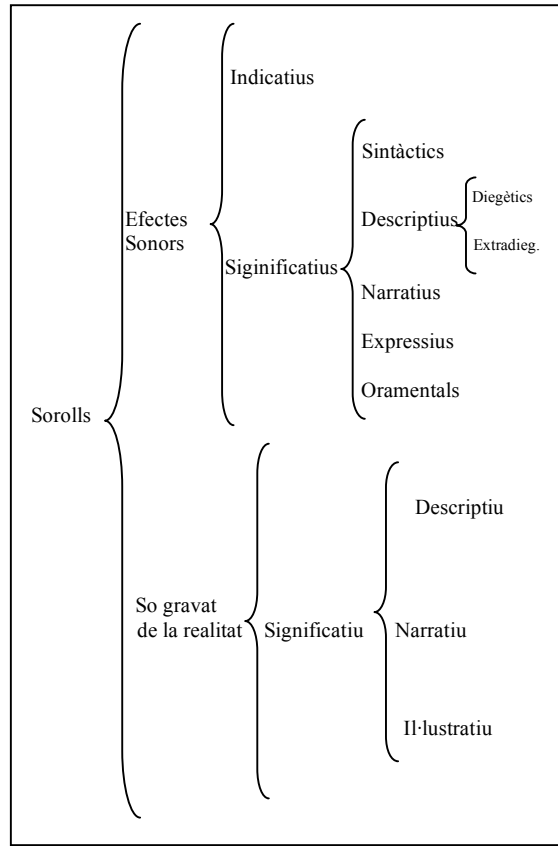
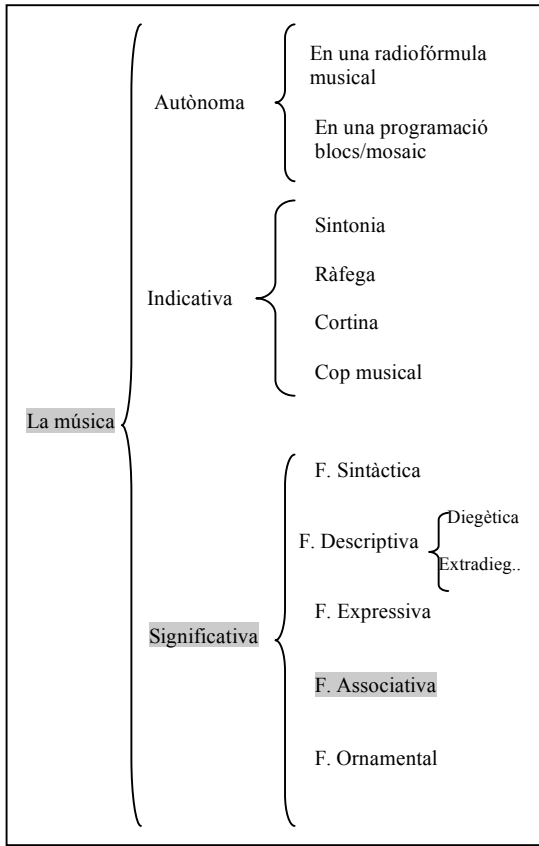
Descripció dels recursos sonors en el discurs narratiu

Aquest discurs narratiu sobre l'efemèride de la mort de Kurt Cobain té com a recurs sonor significatiu la paraula i també la música. Quant a la paraula, es tracta de la paraula de

l'editor, que introdueix el discurs, la del redactor i dos talls de veu de discos Castelló. Quant a la música, s'inclouen de fons o en primer pla tres cançons de Nirvana que serveixen per il·lustrar el contingut del discurs. La informació no està acompanyada per cap recurs sonor indicatiu.

Gènere informatiu: Reportatge

Tall de veu: 2 (Castelló, 15" i 20")



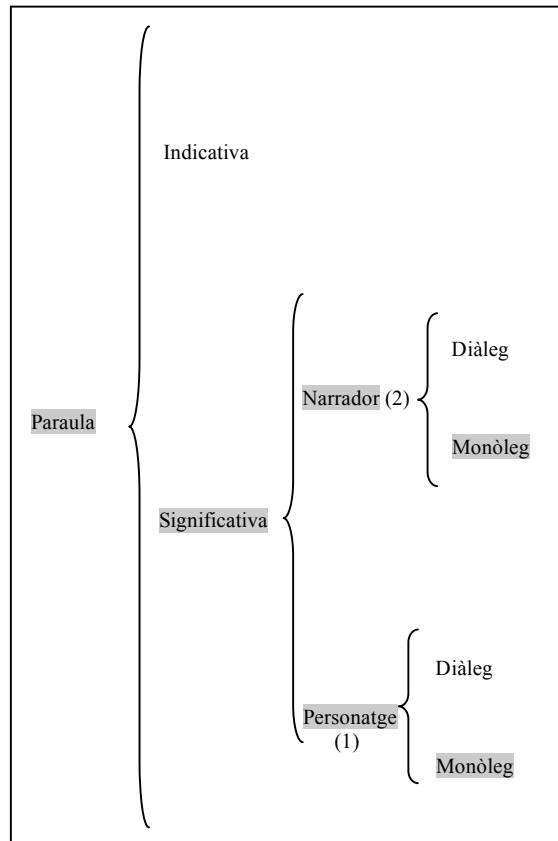
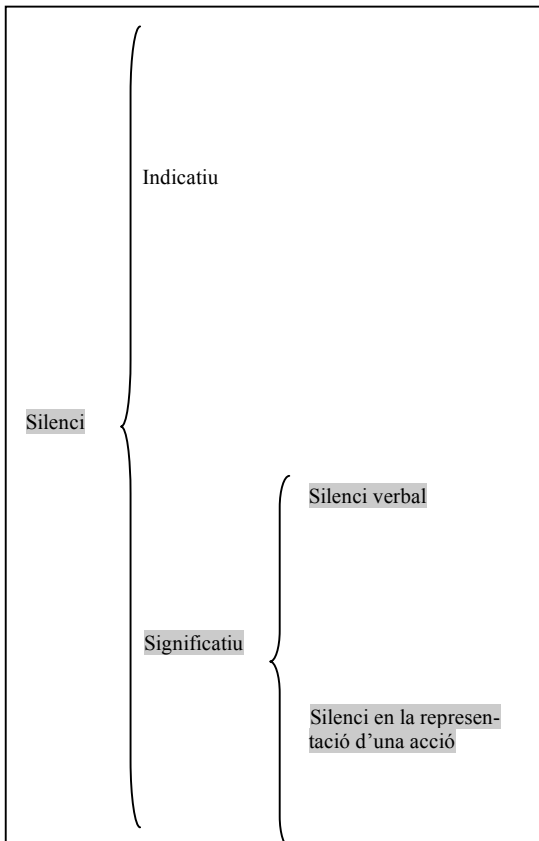
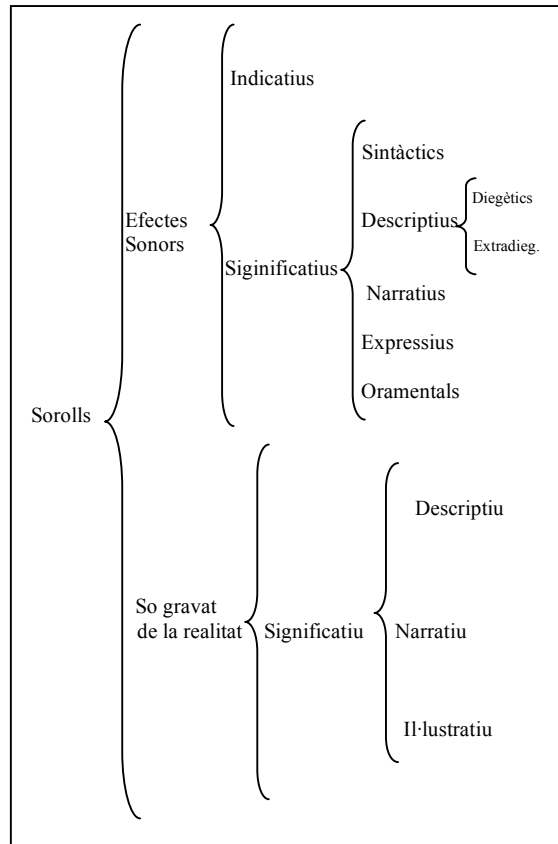
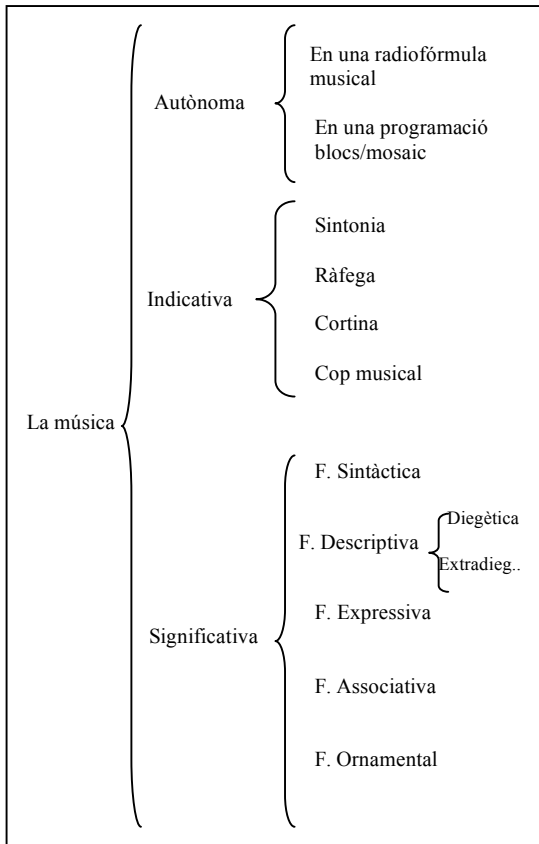
<p>5 segons de silenci emocionat d'Enric Masip.</p>	<p>Canvi d'època al Barça d'handbol. A finals de temporada plega l'entrenador Valero Rivera, també es retira Enric Masip. Ho ha anunciat aquest migdia, un dia després de guanyar el 53è títol de la secció. Que ja no està en forma, diu Masip, per continuar jugant. Daniel Senabre.</p> <p>14 temporades al club. 53 títols amb la Copa del Rei d'ahir, però l'esquena ha dit prou i Enric Masip deixa l'handbol en actiu. Com en el cas de Valero Rivera, les llàgrimes han estat presents en el seu comiat,</p> <p><i>Aquí m'han passat les coses més grans de la meva vida. Em vaig casar amb la Rosa, vaig tenir els meus fills...</i></p> <p><i>I haig de dir que, he estat aquí com a casa.</i></p> <p>Masip ha confirmat que seguirà vinculat a l'handbol blaugrana d'una manera o altra en un futur.</p>
---	--

Descripció dels recursos sonors en el discurs narratiu

Aquest discurs narratiu compta amb dos recursos sonors significatius. Per una banda la paraula –la paraula de l'editor, la del redactor i la d'Enric Masip-, i per una altra, el silenci. Al mig del tall de veu d'Enric Masip en el qual el jugador d'handbol s'acomiada hi ha un silenci de 5 segons que mostra la seva emoció. Per fer notar aquest recurs el periodista fa notar aquesta emoció a l'introduir el tall de veu. El discurs no està acompanyat de cap recurs sonor indicatiu.

Gènere informatiu:Notícia

Tall de veu: 1 (Enric Masip/10'")



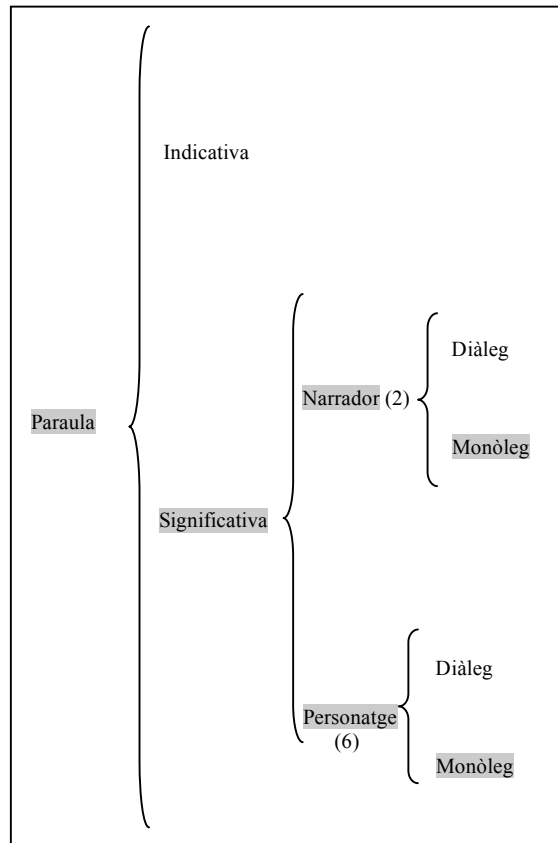
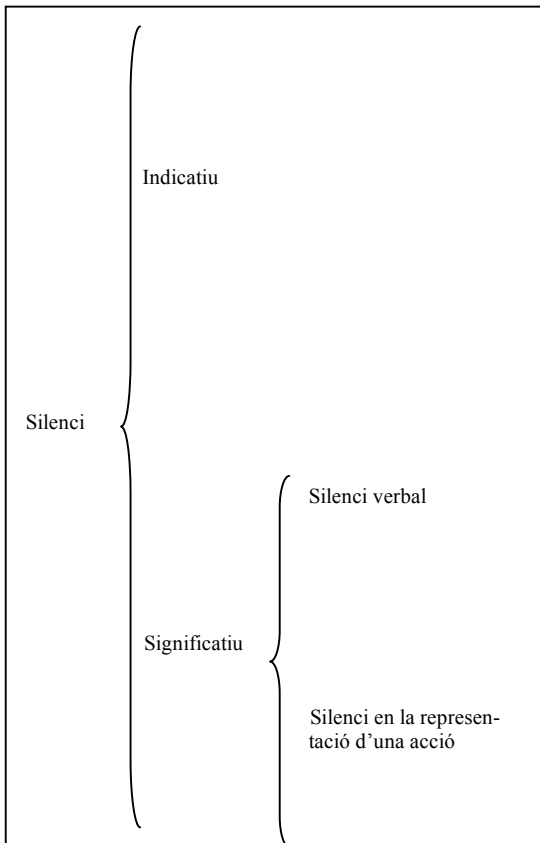
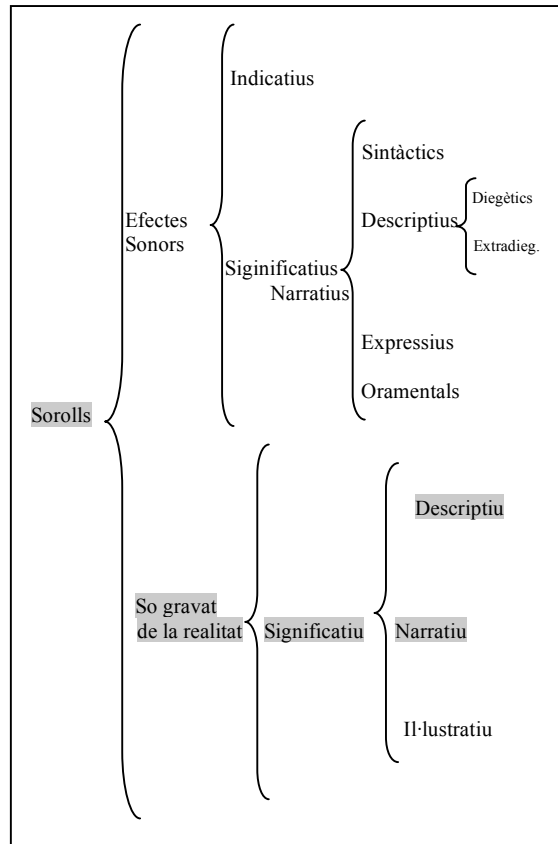
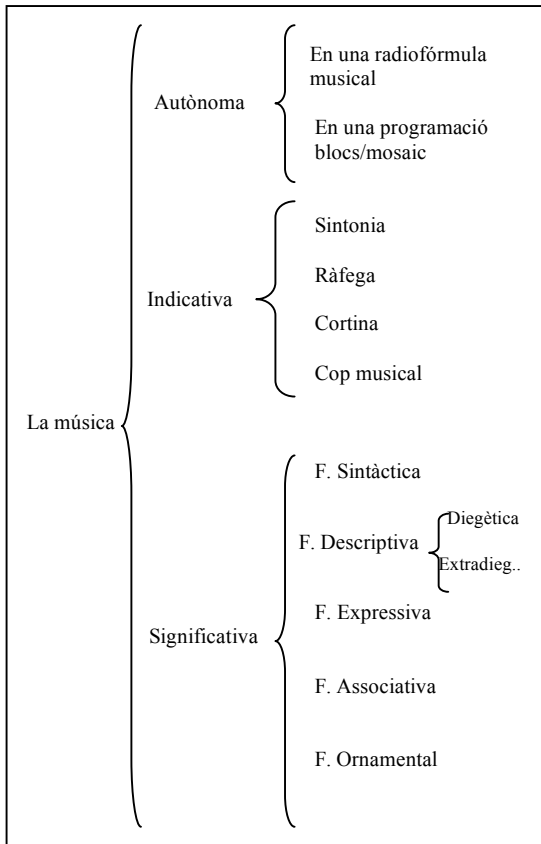
<p>El tall de veu acaba amb un so molt fluix de metro que marxa i que dura 2”</p>	<p>Arreu de l'Estat es pot veure, doncs, aquest reforç de seguretat. A Madrid, des d'ahir la policia municipal s'ha incorporat per primera vegada a la vigilància del metro i també s'ha suspès la facturació d'equipatges cap a l'Aeroport de Barajas que es podia fer des de l'estació de metro de Nuevos Ministerios. Els ciutadans de la capital espanyola viuen els últims esdeveniments amb temor però també valoren totes les mesures per reforçar la seguretat. El redactor d'Ona Catalana a Madrid, Carles Muntanya, ha recollit avui totes aquestes impressions.</p> <p><i>L'Ajuntament de Madrid té desplecats des d'ahir 6.500 agents a la xarxa de metro per incrementar les mesures preventives de seguretat arran dels últims atemptats. Les opinions recollides en diferents línies són diverses. Pel que fa al sentiment d'inseguretat, tothom té por. Sergio pensa això.</i></p> <p>Yo creo que sí que hay gente que tiene dudas, pero depende de la gente. Yo conozco gente que está bastante traumatizada por el tema y gente que no, gente que sigue viviendo con normalidad.</p> <p><i>Toni, un usuari de la línia 2, creu que es nota la seva presència.</i></p> <p>Se nota que hay mucha más seguridad que antes, pero en cada momento puede estallar una bomba. No sé...</p> <p>-Carles Muntanya: ¿Qué sentimiento tienes?</p> <p>-Toni: No estoy tan paranoico, pero sí que puede pasar.</p> <p><i>Manuel, a la línia 6, també és de la mateixa opinió.</i></p> <p>Sí he visto bastantes. Justamente vengo ahora de Sol y la zona de Preciados y hay muchísimos.</p> <p>-Carles Muntanya: ¿Usted cree que puede ayudar a que la gente se sienta más segura?</p> <p>-Manuel: Yo pienso que sí, creo que la gente se siente más tranquila al ver este despliegue de medios y demás, no? Pienso que es positivo.</p> <p><i>Marta, una usuària de la línia 4 ho veu bé, però no en sabia res.</i></p> <p>No me he enterado de eso porque últimamente no he visto las noticias ni he leído los periódicos. ¿Desde ayer? Ah, me parece bien, Porque ¿han avisado que van a poner bombas en el metro? Es que después del 11-M hubo un aviso de bomba aquí. Sí, me parece muy bien.</p> <p><i>Pel que fa al desplegament dels agents, Sergio és més crític.</i></p> <p>Yo, si te digo la verdad, sólo he visto agentes en las salidas de estaciones grandes. No he visto por los andenes ni nada, o sea, que tampoco lo he notado mucho. En lo que son los andenes y dentro en el metro no los he visto. Supongo que habrá de paisano, de incógnito. Uniformados, sí los he visto, por ejemplo, en la Moncloa, pero lo que es el interior, no.</p> <p><i>Marta creu que hi ha riscos a tot arreu.</i></p> <p>Ah, pero es inevitable. A cualquier parte que te vayas del mundo puede haber un atentado, no?</p>
---	---

Descripció dels recursos sonors en el discurs narratiu

Aquest discurs informatiu presenta dos tipus de recursos sonors significatius: la paraula i el soroll. Quant a la paraula, hi ha la paraula de l'editor, la del redactor i la de sis talls de veu de viatgers del metro. Pel que fa al soroll com a recurs sonor significatiu hi ha un so del metro marxant al final del reportatge. El discurs no està acompanyat del recurs sonor indicatiu.

Gènere informatiu: Reportatge

Tall de veu: 6 (Sergio/10") (Toni/17")
(Manuel/20") (Marta/21") (Sergio/20")
(Marta/5")



Dos segons de crits de manifestants.	Una associació de veïns de Leganés ha convocat una nova manifestació per aquest vespre, que compta amb el suport del Partit Popular. El PP no hi va anar a la d'anit en considerar que estava manipulada políticament perquè s'hi demanava la tornada de les tropes de l'Iraq. Sentim un fragment del manifest que va llegir l'actriu Pilar Bardem.
Un segon d'aplaudiments.	Rechazamos la política de la guerra de invadir otros pueblos que lejos de caminar hacia un mundo más pacífico, engendra más violencia, genera más muertes, más odios y el caldo de cultivo para acciones terroristas.
Crits i aplaudiments.	Por todo ello des de aquí pedimos la retirada de las tropas españolas de Irak.
Se senten els manifestants cantant: "Que vuelvan ya las tropas de Irak". Els cants desapareixen amb un fade out.	Por la paz, contra el terrorismo, no a la guerra. Retirada de las tropas de Irak, solidaridad con las víctimas.
	Mentrestant continuen hospitalitzades 61 persones dels atemptats, víctimes dels atemptats de l'11-M a Madrid. Tres es troben molt greus, 28 greus i 27 tenen caràcter lleu i 3 pronòstic reservat.

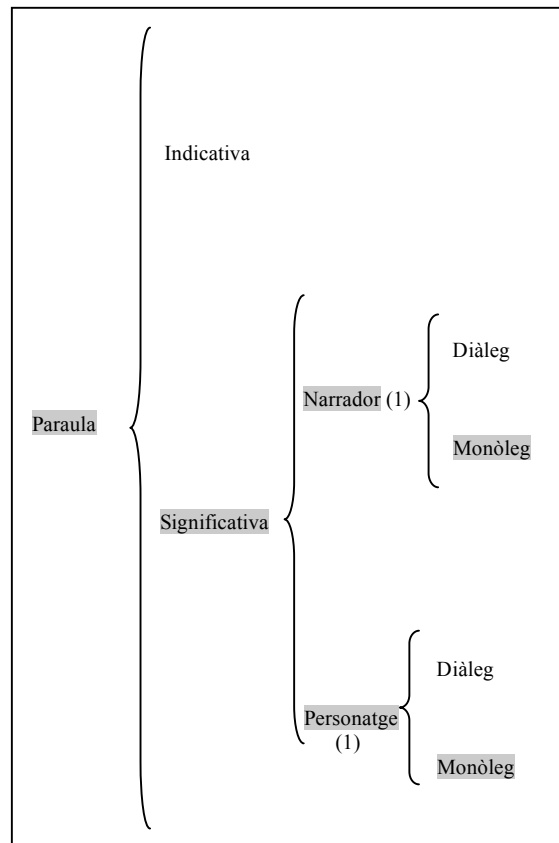
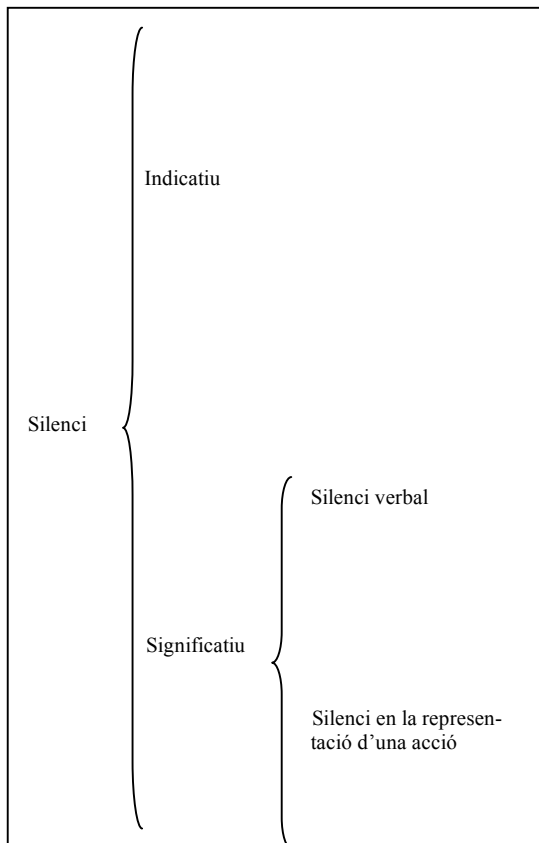
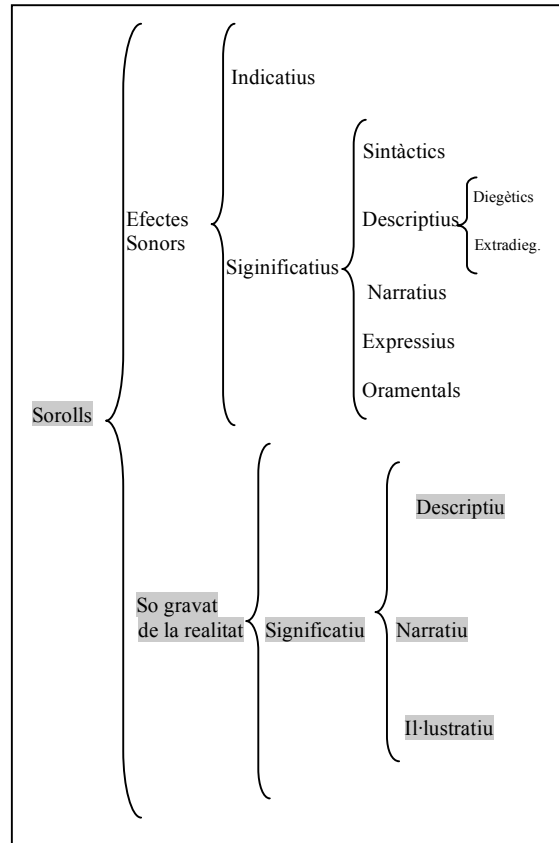
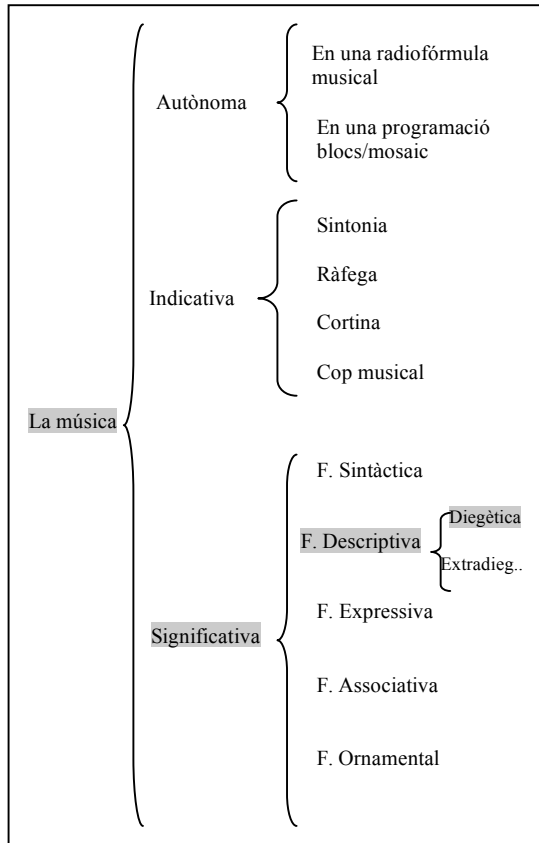
Descripció dels recursos sonors en el discurs narratiu

En aquest discurs hi ha més d'un tipus de recurs sonor de caràcter significatiu. En primer lloc trobem la paraula, la paraula de l'editora i la d'un tall de veu de Pilar Bardem. A més també hi ha sorolls: sons gravats directament de la realitat, com crits i aplaudiments, i música, ja que un grup de manifestants estan cantant. D'altra banda, el discurs no està acompanyat per cap recurs sonor de caràcter indicatiu.

Gènere informatiu:Notícia

Tall de veu: 1 (Pilar Bardem/40")

Recursos sonors que apareixen en el discurs narratiu 504 Ràdio 4 06/04/04



<p>Sona en primer pla la tornada de "La canción del Cola-caó", després la cançó passa a segon pla.</p> <p>Sona l'estrofa final de "La canción del Cola-caó".</p>	<p>És una de les melodies més cantades des dels anys 40, la del negrito i del cacao. El seu creador ens ha deixat. Es deia Aureli Jordi Dotras . La seva cançó va ajudar de manera decisiva a tota una generació a créixer esmorzant i brenant la beguda soluble de cacao. Pilar Sampietro.</p> <p>Aquesta és la veu de Roberto Rizo que cantava "La canción del Cola-caó" un dels anuncis radiofònics i televisius més coneguts de la nostra història audiovisual. Gràcies a ell el producte comercialitzat per Nutrexpà es va convertir en esmorzar i brenar indispensable per tota una generació. El seu autor Aureli Jordi Dotras la va escriure al 1947 per encàrrec dels propietaris de Nutrexpà que veien en la ràdio el mitjà idoni per promoure el seu producte. A primers dels 50 es va emetre per primera vegada a través de les emissores de la Cadena SER. Anys abans, al 46 havia nascut la beguda soluble de cacao que es volia fer coneguda també a través de la radionovel·les. La cançó es va emetre cada nit durant unes 3 setmanes fins que a Nutrexpà va arribar la primera comanda important de Cola-Cao. De la ràdio, la cançó va arribar a la televisió. Per l'anunci es van crear uns dibuixos animats que escenificaven tota la història del negrito, narrada en la melodia. Ahir en el funeral, al Tanatori de Les Corts de Barcelona es va donar l'adéu al seu creador, Aureli Jordi Dotras, mort a l'edat de 72 anys.</p>
--	---

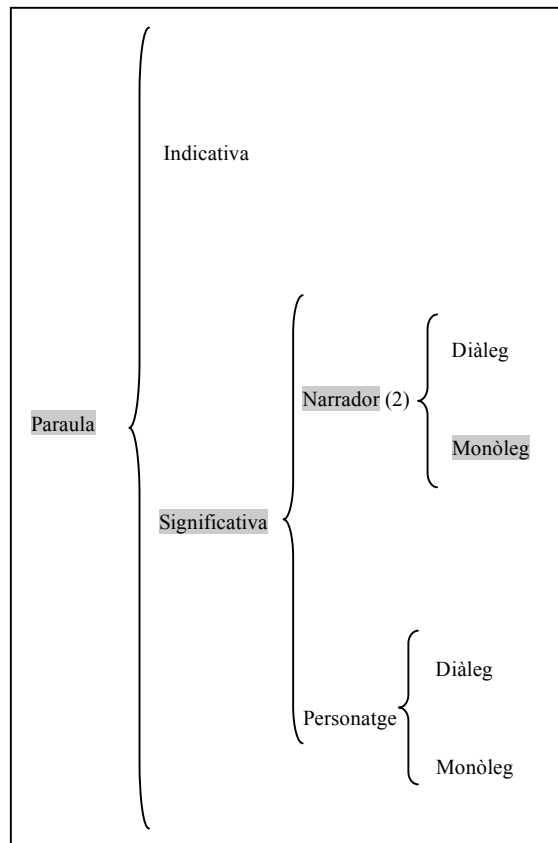
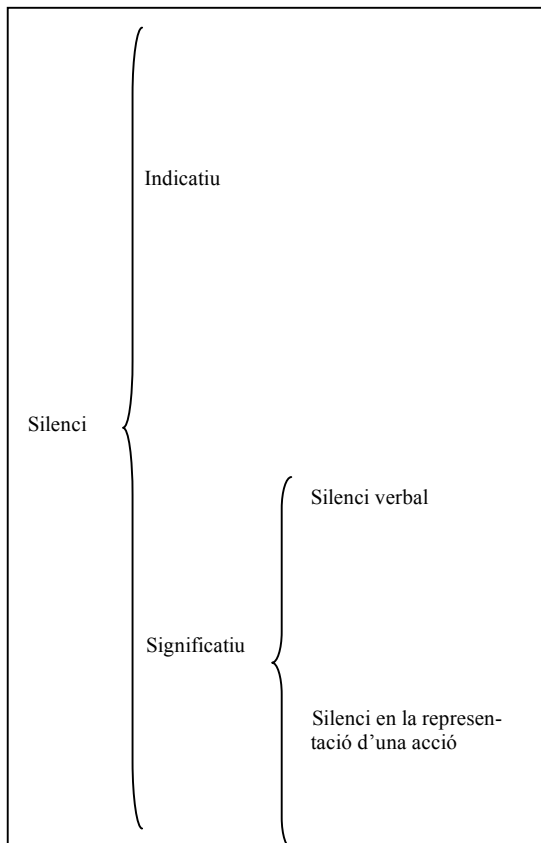
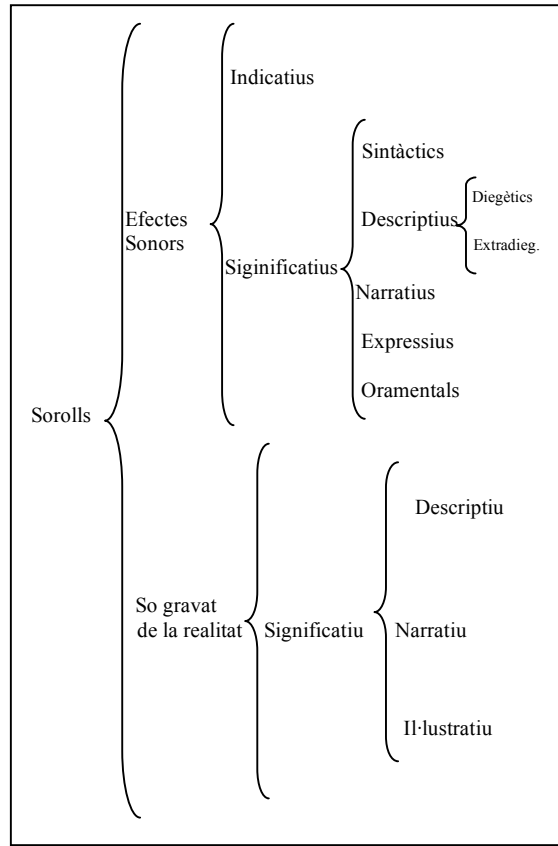
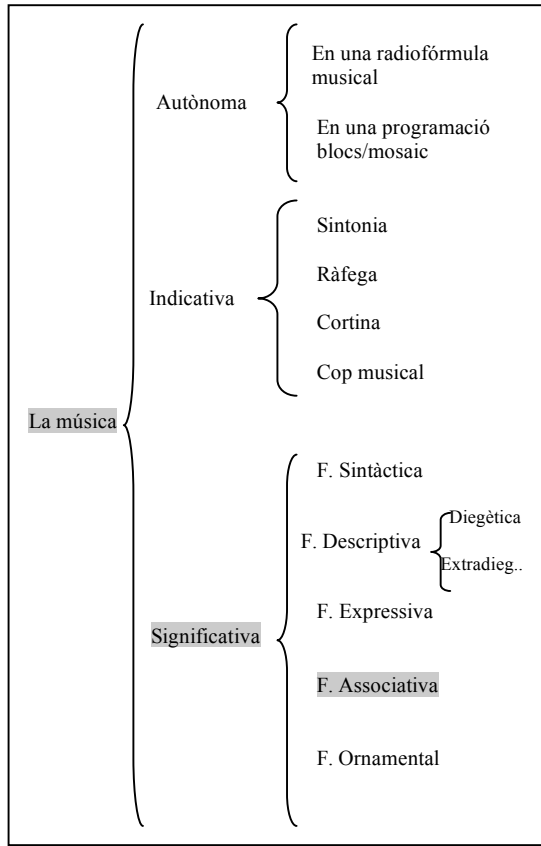
Descripció dels recursos sonors en el discurs narratiu

En aquest discurs informatiu sobre la mort del creador de la cançó del Cola-caó hi ha més d'un tipus de recurs sonor de caràcter significatiu. Per una banda, la paraula i, per una altra, la música. Quant a la paraula, apareix la paraula de l'editora i la de la redactora. Quant a la música, sona gairebé a l'inici i al final del discurs la cançó del Cola-Cao. El discurs no incorpora cap recurs sonor de caràcter indicatiu.

Gènere informatiu:Notícia

Tall de veu: Cap

Recursos sonors que apareixen en el discurs narratiu 516 Ràdio 4 06/04/04



Es pot comprovar que els resultats de l'anàlisi dels discursos narratius que apareixen als informatius dels dos anys són força similars. La presència de recursos sonors significatius és molt baixa en tots dos casos. S'ha constatat que als discursos narratius dels informatius del 16 i 17 de juliol del 2001 la seva presència era del 1,9% i que als dels informatius del 5 i 6 d'abril del 2002, del 2,2%. No és tan interessant destacar el tant per cent concret, la xifra exacta, com la poca presència d'elements sonors de caràcter significatiu que testifiquen aquestes dades.

La presència de música, silenci o sorolls que aportin algun significat en els discursos radiofònics d'aquests informatius és molt baixa, sobretot si es compara amb els recursos sonors indicatius, és a dir, aquelles ràfegues o sintonies, o bé també frases indicatives que no serveixen per donar contingut al discurs narratiu en sí, sinó per separar-lo del següent o per indicar a l'oient que està escoltant un programa o emissora determinats. Si s'observen les dades de l'anàlisi ens adonem que, tant als informatius analitzats al 2001 com al 2004, els discursos que van acompanyats d'elements sonors indicatius són més de la meitat: un 66'4% dels discursos analitzats al 2001 i un 53,7% dels discursos estudiats al 2004.

A continuació s'ofereix un gràfic de la presència i absència de recursos sonors significatius i indicatius en tots els discursos analitzats, tant al 2001 com al 2004.

Emissora i dia	Nº	Recursos significatius				Recursos indicatius			
		Paraula	Música	Sorolls	Silenci	Paraula	Música	Sorolls	Silenci
Catalunya Informació 16.07.01	001	X							
	002	X							
	003	X				X	X		
	004	X				X	X		
	005	X				X	X		
	006	X				X	X		
	007	X				X	X		
	008	X				X	X		
	009	X					X		
	010	X				X	X		
	011	X				X	X		
	012	X							
	013	X				X	X		
	014	X					X		
	015	X							
	016	X							
	017	X							
		Recursos significatius				Recursos indicatius			
		Paraula	Música	Sorolls	Silenci	Paraula	Música	Sorolls	Silenci
Catalunya Ràdio 16.07.01	018	X				X	X		
	019	X							
	020	X							X
	021	X				X	X		
	022	X				X	X		
	023	X							
	024	X							
	025	X							
	026	X							
	027	X							
	028	X							
	029	X							
	030	X					X		
	031	X					X		
	032	X				X	X		
	033	X				X	X		
	034	X							
035	X								
036	X								
037	X						X		

	038	X					X		
	039	X					X		
		Recursos significatius				Recursos indicatius			
		Paraula	Música	Sorolls	Silenci	Paraula	Música	Sorolls	Silenci
COM Ràdio 16.07.01	040	X					X		
	041	X					X		
	042	X					X		
	043	X					X		
	044	X					X		
	045	X				X	X		
	046	X				X	X		
	047	X					X		
	048	X					X		
	049	X				X	X		
	050	X				X	X		
	051	X				X	X		
	052	X				X	X		
	053	X					X		
	054	X					X		
	055	X					X		
	056	X					X		
	057	X					X		
058	X					X			
059	X					X		X	
060	X					X		X	
061	X					X			
		Recursos significatius				Recursos indicatius			
		Paraula	Música	Sorolls	Silenci	Paraula	Música	Sorolls	Silenci
COPE Catalunya 16.07.01	062	X					X		
	063	X					X		
	064	X					X		
	065	X							
	066	X							
	067	X							
	068	X							
	069	X					X		
		Recursos significatius				Recursos indicatius			
		Paraula	Música	Sorolls	Silenci	Paraula	Música	Sorolls	Silenci
Ona Catalana	070	X				X	X		
	071	X				X	X		

16.07.01	072	X							
	073	X							
	074	X					X		
	075	X					X		
	076	X				X	X		
	077	X				X	X		
	078	X							
	079	X							
	080	X							X
	081	X							
	082	X							
	083	X							
	084	X							
	085	X							
	086	X							
	087	X							
	088	X						X	
		Recursos significatius				Recursos indicatius			
		Paraula	Música	Sorolls	Silenci	Paraula	Música	Sorolls	Silenci
Onda Rambla 16.07.01	089	X					X		
	090	X					X		
	091	X					X		
	092	X					X		
	093	X					X		
	094	X					X		
	095	X					X		
	096	X							
	097	X					X		
	098	X					X		
	099	X							
	100	X					X		
	101	X							
	102	X					X		
	103	X					X		
	104	X					X		
			Recursos significatius				Recursos indicatius		
		Paraula	Música	Sorolls	Silenci	Paraula	Música	Sorolls	Silenci
	105	X				X	X		
	106	X					X		
	107	X					X		
	108	X				X	X		
	109	X				X	X		

Ràdio 4 16.07.01	110	X				X	X		
	111	X							
	112	X							
	113	X							
	114	X							
	115	X							
	116	X							
	117	X		X					
	118	X							
	119	X						X	
		Recursos significatius				Recursos indicatius			
		Paraula	Música	Sorolls	Silenci	Paraula	Música	Sorolls	Silenci
SER Catalunya 16.07.01	120	X				X	X		
	121	X					X		
	122	X					X		
	123	X					X		
	124	X							
	125	X							
	126	X							
	127	X							
	128	X					X		
	129	X					X		
		Recursos significatius				Recursos indicatius			
		Paraula	Música	Sorolls	Silenci	Paraula	Música	Sorolls	Silenci
Catalunya Informació 17.07.01	130	X				X	X		
	131	X				X	X		
	132	X				X	X		
	133	X				X	X		X
	134	X				X	X		X
	135	X				X	X		X
	136	X				X	X		
	137	X				X	X		
	138	X							
	139	X							
	140	X					X		
	141	X					X		
	142	X				X	X		
	143	X				X	X		
	144	X					X		
	145	X	X			X	X		
	146	X				X	X		
147	X				X	X			

	148	X							
	149	X							
	150	X				X	X		
		Recursos significatius				Recursos indicatius			
		Paraula	Música	Sorolls	Silenci	Paraula	Música	Sorolls	Silenci
Catalunya Ràdio 17.07.01	151	X				X	X		
	152	X							
	153	X							
	154	X				X	X		
	155	X				X	X		
	156	X							
	157	X							
	158	X							
	159	X							
	160	X					X		
	161	X					X		
	162	X					X		
	163	X					X		
	164	X				X	X		
	165	X							
	166	X							
	167	X							
168	X							X	
169	X						X		
170	X						X		
171	X						X		
172	X						X		
173	X						X		
		Recursos significatius				Recursos indicatius			
		Paraula	Música	Sorolls	Silenci	Paraula	Música	Sorolls	Silenci
COM Ràdio 17.07.01	174	X					X		
	175	X					X		
	176	X				X	X		
	177	X				X	X		
	178	X				X	X		
	179	X				X	X		
	180	X					X		
	181	X				X	X		
	182	X					X		
	183	X					X		
	184	X					X		
	185	X					X		

	186	X					X		
	187	X					X		
	188	X					X		
	189	X					X		
	190	X					X		
	191	X					X		
	192	X					X		
		Recursos significatius				Recursos indicatius			
		Paraula	Música	Sorolls	Silenci	Paraula	Música	Sorolls	Silenci
COPE Catalunya 17.07.01	193	X					X		
	194	X					X		
	195	X					X		
	196	X							
	197	X							
	198	X							
	199	X							
	200	X							
	201	X					X		
		Recursos significatius				Recursos indicatius			
		Paraula	Música	Sorolls	Silenci	Paraula	Música	Sorolls	Silenci
Ona Catalana 17.07.01	202	X				X	X		
	203	X		X		X	X		
	204	X							
	205	X							
	206	X				X	X		
	207	X				X	X		
	208	X							
	209	X							
	210	X							
	211	X					X		
	212	X					X		
	213	X							
	214	X					X		
		Recursos significatius				Recursos indicatius			
		Paraula	Música	Sorolls	Silenci	Paraula	Música	Sorolls	Silenci
	215	X					X		
	216	X					X		
	217	X					X		
	218	X					X		
	219	X					X		

Onda Rambla 17.07.01	220	X					X		
	221	X					X		
	222	X		X					
	223	X							
	224	X					X		
	225	X					X		
	226	X					X		
	227	X							
	228	X							
	229	X					X		
		Recursos significatius				Recursos indicatius			
		Paraula	Música	Sorolls	Silenci	Paraula	Música	Sorolls	Silenci
Ràdio 4 17.07.01	230	X				X	X		
	231	X					X		
	232	X					X		
	233	X					X		
	234	X					X		
	235	X				X	X		
	236	X				X	X		
	237	X							
	238	X							
	239	X				X	X		
	240	X				X	X		
	241	X							
	242	X							
	243	X							
	244	X							
	245	X							
	246	X					X	X	
	247	X	X				X	X	
248	X						X		
249	X						X		
		Recursos significatius				Recursos indicatius			
		Paraula	Música	Sorolls	Silenci	Paraula	Música	Sorolls	Silenci
SER Catalunya 17.07.01	250	X					X		
	251	X					X		
	252	X					X		
	253	X							
	254	X					X		
	255	X					X		
	256	X							
	257	X							

	258	X							
	259	X					X		
		Recursos significatius				Recursos indicatius			
		Paraula	Música	Sorolls	Silenci	Paraula	Música	Sorolls	Silenci
Catalunya Informació 5.04.04	260	X				X	X		
	261	X				X			
	262	X				X			X
	263	X							X
	264	X				X			
	265	X				X			
	266	X				X	X		X
	267	X							X
	268	X							
	269	X					X		
	270	X					X		
	271	X				X	X		X
	272	X				X	X		X
	273	X				X			
	274	X				X			
	275	X				X			
	276	X							
277	X								
278	X								
279	X								
280	X					X	X		
		Recursos significatius				Recursos indicatius			
		Paraula	Música	Sorolls	Silenci	Paraula	Música	Sorolls	Silenci
Catalunya Ràdio 5.04.04	281	X					X		
	282	X							
	283	X							
	284	X							
	285	X				X	X		
	286	X				X	X		
	287	X							
	288	X							
	289	X							
	290	X							
	291	X							
	292	X							
	293	X							
	294	X					X	X	
	295	X					X	X	

	296	X							
	297	X							
	298	X							
	299	X							
	300	X					X		
		Recursos significatius				Recursos indicatius			
		Paraula	Música	Sorolls	Silenci	Paraula	Música	Sorolls	Silenci
COM Ràdio 5.04.04	301	X				X	X		
	302	X					X		
	303	X					X		
	304	X					X		
	305	X					X		
	306	X				X	X		
	307	X				X	X		
	308	X				X	X		
	309	X							
	310	X							
	311	X				X	X		
	312	X				X	X		
	313	X				X	X		
	314	X				X	X		
	315	X				X	X		
	316	X				X	X		
	317	X							
	318	X							
		Recursos significatius				Recursos indicatius			
		Paraula	Música	Sorolls	Silenci	Paraula	Música	Sorolls	Silenci
COPE Catalunya 5.04.04	319	X					X		
	320	X				X	X		
	321	X					X		
	322	X							
	323	X							
	324	X							
	325	X							
	326	X							X
	327	X					X		
	328	X					X		
	329	X					X		
		Recursos significatius				Recursos indicatius			
		Paraula	Música	Sorolls	Silenci	Paraula	Música	Sorolls	Silenci

Ona Catalana 5.04.04	330	X					X		
	331	X					X		
	332	X				X	X		
	333	X							
	334	X							
	335	X				X	X		
	336	X				X	X		
	337	X				X	X		
	338	X				X	X		
	339	X				X	X		
	340	X					X		
	341	X					X		
	342	X				X			
	343	X					X		
344	X	X							
		Recursos significatius				Recursos indicatius			
		Paraula	Música	Sorolls	Silenci	Paraula	Música	Sorolls	Silenci
Onda Rambla 5.04.04	345	X					X		
	346	X							
	347	X							
	348	X				X	X		
	349	X					X		
	350	X							
	351	X				X	X		
	352	X				X	X		
	353	X							
	354	X							
	355	X							
	356	X				X	X		
	357	X					X		
	358	X							
	359	X							
	360	X				X	X		
	361	X				X	X		
	362	X					X		
363	X					X			
364	X					X			
365	X								
366	X							X	
		Recursos significatius				Recursos indicatius			
		Paraula	Música	Sorolls	Silenci	Paraula	Música	Sorolls	Silenci
	367	X				X	X		

Ràdio 4 5.04.04	368	X							
	369	X							
	370	X							
	371	X							
	372	X					X		
	373	X					X		
	374	X							
	375	X							
	376	X							
	377	X					X		
	378	X					X		
	379	X							
	380	X							
	381	X							
	382	X							
383	X								
384	X						X		
		Recursos significatius				Recursos indicatius			
		Paraula	Música	Sorolls	Silenci	Paraula	Música	Sorolls	Silenci
SER Catalunya 5.04.04	385	X				X	X		
	386	X					X		
	387	X							
	388	X				X	X		
	389	X							
	390	X							
	391	X							
	392	X							
	393	X				X			
	394	X							
395	X						X		
		Recursos significatius				Recursos indicatius			
		Paraula	Música	Sorolls	Silenci	Paraula	Música	Sorolls	Silenci
Catalunya Informació	396	X				X	X		
	397	X				X			
	398	X							
	399	X							
	400	X							
	401	X				X			
	402	X				X			
	403	X				X			
	404	X				X			
	405	X					X		

6.04.04	406	X					X		
	407	X				X	X		
	408	X				X	X		
	409	X				X	X		
	410	X				X	X		
	411	X					X		
	412	X							
	413	X				X	X		
	414	X				X	X		
	415	X					X		
	416	X							
	417	X							
		Recursos significatius				Recursos indicatius			
		Paraula	Música	Sorolls	Silenci	Paraula	Música	Sorolls	Silenci
Catalunya Ràdio 6.04.04	418	X				X	X		
	419	X							
	420	X							
	421	X							
	422	X				X	X		
	423	X				X	X		
	424	X							
	425	X							
	426	X							
	427	X							
	428	X							
	429	X				X	X		
	430	X				X	X		
	431	X							
432	X								
433	X					X			
		Recursos significatius				Recursos indicatius			
		Paraula	Música	Sorolls	Silenci	Paraula	Música	Sorolls	Silenci
COM Ràdio 6.04.04	434	X				X	X		
	435	X				X	X		
	436	X							
	437	X							
	438	X					X		
	439	X					X		
	440	X					X		
	441	X				X	X		
	442	X				X	X		
	443	X							

	444	X							
	445	X				X	X		
	446	X				X	X		
	447	X							
	448	X							
	449	X				X	X		
	450	X				X	X		
	451	X				X	X		
	452	X				X	X		
	453	X					X		
		Recursos significatius				Recursos indicatius			
		Paraula	Música	Sorolls	Silenci	Paraula	Música	Sorolls	Silenci
Cope Catalunya 6.04.04	454	X				X			
	455	X				X	X		
	456	X					X		
	457	X							
	458	X							
	459	X							
	460	X							
	461	X							
	462	X							
	463	X					X		
		Recursos significatius				Recursos indicatius			
		Paraula	Música	Sorolls	Silenci	Paraula	Música	Sorolls	Silenci
Ona Catalana 6.04.04	464	X				X		X	
	465	X							
	466	X							
	467	X		X					
	468	X							
	469	X							
	470	X				X	X		
	471	X							
	472	X							
	473	X							
	474	X							
	475	X					X		
	476	X							
	477	X				X			
478	X					X			
479	X					X			
		Recursos significatius				Recursos indicatius			

		Paraula	Música	Sorolls	Silenci	Paraula	Música	Sorolls	Silenci
Onda Rambla 6.04.04	480	X				X	X		
	481	X				X	X		
	482	X							
	483	X							
	484	X				X	X		
	485	X				X	X		
	486	X					X		
	487	X							
	488	X							
	489	X							
	490	X							
	491	X							
	492	X							
	493	X				X	X		
	494	X					X		
	495	X							
	496	X							
	497	X					X		
	498	X					X		
	499	X					X		
500	X								
501	X							X	
		Recursos significatius				Recursos indicatius			
		Paraula	Música	Sorolls	Silenci	Paraula	Música	Sorolls	Silenci
Ràdio 4 6.04.04	502	X					X		
	503	X							
	504	X	X	X					
	505	X							
	506	X					X		
	507	X					X		
	508	X							
	509	X							
	510	X							
	511	X							
	512	X					X		
	513	X					X		
	514	X							
	515	X							
	516	X	X						
	517	X							
	518	X							
	519	X							
	520	X					X		

		Recursos significatius				Recursos indicatius			
		Paraula	Música	Sorolls	Silenci	Paraula	Música	Sorolls	Silenci
SER Catalunya 6.04.04	521	X				X	X		
	522	X					X		
	523	X				X	X		
	524	X				X	X		
	525	X							
	526	X							
	527	X							
	528	X							
	529	X							

1.4.2 Resultats de les entrevistes als vuit editors dels vuit informatius

Les entrevistes als responsables de l'edició dels informatius de migdia catalans es van realitzar entre els mesos de gener i maig de 2004 amb un qüestionari base igual però amb preguntes obertes i reintroduint noves preguntes a mesura que es desenvolupava l'entrevista. Els vuit entrevistats van ser els següents: Jordi Lucea, de Catalunya Ràdio; Rosa Oliva, de Catalunya Informació; Ramon Company, de COM Ràdio; Carles Losada, de COPE Catalunya; Toni Sellas, d'Ona Catalana; Bianca Pons, d'Onda Rambla, Pere Molero, de Ràdio 4; i Xavier Vidal, de SER Catalunya. La realització de les entrevistes permet establir les següents idees generals

Quant als criteris sobre elaboració de les narracions informatives

- Tots els editors entrevistats consideren que la immediatesa i l'actualització són els factors que més influeixen en la presa de decisions a l'hora d'elaborar les narracions informatives a la ràdio. És més, tots ells consideren que és precisament l'informatiu del migdia el que més està subjecte a aquests factors, ja que coincideix amb el moment de màxim volum informatiu de les institucions.
- Tots els editors entrevistats afirmen que en el llenguatge habitual de la redacció es distingeixen diversos gèneres narratius. La classificació sota la qual s'inscriu la majoria és la de 1) Notícia o tema, 2) Crònica, és a dir, connexió amb l'exterior, 3) Reportatge i 4) Entrevista.
- La majoria d'editors entrevistats consideren que és necessari que per cobrir una notícia el redactor estigui en contacte amb la realitat perquè d'aquesta manera tindrà més elements informatius. La majoria d'editors està disconforme amb la idea que des de la redacció, només amb informació d'agència i telèfon, es pot elaborar la informació amb la mateixa qualitat.

- Els editors dels informatius entrevistats afirmen contundentment que el procés de digitalització que han viscut les redaccions durant els anys 90 i 2000 han modificat enormement la feina a la redacció. Entre els principals canvis que ha proporcionat la digitalització apunten:

-En un sol ordinador es pot escoltar so, consultar agències, escriure textos, mirar Internet

-Millora de la qualitat de so.

-Es destaca sobretot la gravació des del lloc dels fets amb minidisc, tecnologia que proporciona al redactor autonomia i rapidesa en la localització dels fragments enregistrats.

-Introdueix la possibilitat de tenir connectades tant pel que fa als textos com al so les diverses delegacions de l'emissora.

-La digitalització provoca un reajustament de les feines a la redacció amb la qual cosa els tècnics passen a especialitzar-se encara més i els periodistes han de tenir coneixements tècnics.

Quant als recursos sonors indicatius

- En el format *all news*, les sintonies, ràfegues i indicatius són molt importants, perquè permeten identificar seccions, separar espais, realitzar desconnexions.
- La majoria de recursos sonors indicatius utilitzats als informatius analitzats són, segons els seus editors, genèrics i han estat creats expressament per a l'emissora.
- Les sintonies, ràfegues i indicatius permeten donar el to de l'informatiu, proporcionar una idea general que el programa vol transmetre, segons afirmen els editors entrevistats.

- La majoria d'editors entrevistats consideren que els recursos sonors indicatius proporcionen ritme al programa i el fan més atractiu.
- La majoria d'editors dels informatius d'emissores generalistes entrevistats afirmen que les funcions de les ràfegues, sintonies i indicatius són els de separar informació i publicitat, separar blocs informatius, identificar seccions i marcar l'inici i el final del programa. Per tant, contribueixen a dotar d'estructura l'espai radiofònic.

Quant als recursos sonors significatius

Paraula

- La majoria dels editors entrevistats consideren que la paraula dels redactors ha de sonar explicativa, però en el major nombre de casos no ha d'incloure el diàleg amb l'editor, perquè és més adequat per a informatius nocturns.
- La majoria d'editors insisteixen a demanar als seus redactors un llenguatge pròxim a la parla de la conversa quotidiana.
- La majoria d'editors creu que les informacions han de portar totes tall de veu. Es considera que el tall de veu concedeix brillantor, credibilitat i qualitat a la informació. Es creu que és l'essencial de la ràdio, com la imatge a la televisió. Ha de tenir bona qualitat de so i no ser molt més llarg dels 25 segons.
- Ara bé, alguns dels editors afirmen que hi ha una obsessió pels talls de veu que fa que en ocasions sonin talls que no diuen res o que no són noticiosos.

- Gran part dels responsables de l'edició dels informatius entrevistats són partidaris d'encapçalar una informació amb tall de veu i també d'encarar dos talls de veu, si així queda justificat pel contingut de la informació.
- Alguns dels editors entrevistats valoren negativament que la majoria de talls de veu que s'escolten a la ràdio són oficials i institucionals, i consideren que s'haurien d'introduir més fragments d'afectats i de declaracions informals.

Música

- La majoria d'editors afirmen que s'introdueix poca música que no sigui sintonies o ràfegues als informatius.
- Quan s'inclou sol ser en informacions culturals, especialment sobre música, i en reportatges.
- Alguns editors són partidaris d'incloure només música de disc, però altres afirmen que si és prou il·lustrativa també es pot incloure música enregistrada o transmesa directament de la realitat.

Sorolls

- L'opinió dels editors està dividida en aquest cas. N'hi ha com a Catalunya Informació que aposten pels efectes sonors i no inclouen sons ambientals de la realitat i n'hi ha que només inclouen sons ambientals de la realitat i mai efectes sonors.
- La majoria d'editors diuen que els sorolls s'emeten només en casos excepcionals o reportatges.

- Els editors que són favorables a utilitzar sorolls afirmen que aquests proporcionen un efecte crida que permet captar l'atenció de l'oient i, a més, ajuda a situar en el lloc dels fets.
- Algun editor creu que hi ha una deixadesa general a l'hora d'incloure sons que puguin il·lustrar la notícia. Hi ha una tendència a buscar frases i no a buscar sons.

Silenci

- En el format *all news* no s'utilitza mai el silenci perquè es considera que l'audiència l'interpretaria com un error.
- Alguns dels editors diuen que no han inclòs mai silenci premeditadament en un informatiu.
- Quan els editors afirmen que han utilitzat el silenci, diuen que l'ús que li han atorgat és el de donar èmfasi, per subratllar un tall o per posar nerviós l'entrevistat.

Quant a l'ús dels elements del llenguatge radiofònic en els informatius:

- La gran majoria dels editors entrevistats pensen que els recursos sonors significatius no s'utilitzen prou. Els motius que donen són els següents:
 - Falta de tradició d'incloure sons i recursos.
 - Pensar només a aconseguir paraules i frases i no en aconseguir sons.
 - Falta de temps al programa per incloure-ho tot.
 - Falta de temps en la dinàmica de feina del redactor.

-Els informatius estan molt “encarcarats” i no contempen solucions arriscades.

-L'excessiu periodisme de declaració i contradecaració.

- La majoria d'editors sotmesos a l'entrevista valoren negativament la poca utilització dels recursos sonors significatius en els informatius. Gran part d'ells pensen que els recursos enriqueixen la informació si estan ben justificats i si s'utilitzen correctament. Produeixen un efecte crida en l'oient, fan que el receptor recordi més aquella informació i que els rebi com si fossin imatges.
- El major nombre d'editors entrevistats creu que es pot elaborar una informació sense la presència de la veu del periodista.
- Tots els editors entrevistats coincideixen a dir que la digitalització afavoreix l'ús dels recursos sonors significatius. Permeten buscar sons antics, sons per Internet, enregistrar els sons més ràpidament i tractar-los amb agilitat.

Conclusions

Conclusions sobre l'objecte d'estudi

La tradició d'incloure sons a les informacions radiofòniques

Existeix una tradició d'incorporar sons de la realitat o recreats a les notícies radiofòniques que es concentra sobretot en la pràctica periodística dels països anglosaxons. S'ha constatat al llarg d'aquesta recerca que aquesta tradició s'allarga des dels anys 30 del segle XX fins a l'actualitat.

El principal representant d'aquesta tradició és, per la seva tasca pionera i per la seva gran repercussió pública, el periodista de la CBS nord-americana Edward R. Murrow. Aquesta figura és rellevant per haver revolucionat l'estil periodístic a la ràdio i haver adaptat la pràctica professional a les lleis sonores pròpies del mitjà radiofònic. En aquesta gran transformació cal incloure l'ús de sons informativament rellevants a les seves cròniques. En són exemple les seves transmissions en directe des de Londres durant la Segona Guerra Mundial en les quals incloïa sons dels bombardejos nazis sobre la capital britànica i altres sons de la vida quotidiana de la ciutat.

El periodisme radiofònic català i espanyol ha rebut molt poca influència d'aquesta tradició anglosaxona que consisteix a afegir sons rellevants a les narracions informatives. Com es pot constatar en l'estudi empíric, els informatius radiofònics catalans fan poc ús dels recursos sonors que serveixen per donar contingut a la informació.

Podem dividir el desenvolupament en la manera de narrar les notícies a la ràdio a Espanya en tres grans etapes: la primera, del naixement a la Guerra Civil Espanyola; la segona, l'època de la dictadura del General Franco, i la tercera, des del reial decret que liberalitza la informació l'any 1977 fins a l'actualitat. En aquestes tres grans etapes de canvi en la transmissió de notícies, la ràdio catalana i espanyola es

veu influenciada pels canvis introduïts en els països occidentals punters en el desenvolupament radiofònic.

Si bé en l'inici del periodisme radiofònic es detecta **una dependència de la premsa** en la concepció de les informacions, la ràdio buscarà ràpidament el seu propi llenguatge informatiu. En aquesta **independència i autonomia** hi juga un paper fonamental el periodista nord-americà de la CBS **Edward R. Murrow**, creador als anys 40 de l'equip anomenat The Murrow Boys i considerat un dels referents en l'establiment dels estàndards de qualitat en el periodisme a la ràdio.

Des de poc després del seu naixement, i tot i els condicionants tècnics i corporatius, el periodisme radiofònic dóna mostres ràpidament de la voluntat d'incloure recursos sonors significatius que no siguin la paraula del periodista. Aquest és el cas del programa setmanal de la CBS americana dels anys 30 *The March of Time*, la retransmissió l'any 1925 del judici anomenat *The Monkey Trial* i la gravació en directe de l'accident del "Hindenburg" a New Jersey el 1937, entre d'altres casos rellevants.

Els casos fins aquí citats inicien una tradició d'incloure recursos sonors significatius a les informacions que no només siguin les paraules del periodista. Aquesta tradició troba un dels seus punts culminants en les cròniques i reportatges de la Segona Guerra Mundial d'Edward Murrow des de Londres, així com també en alguns exemples de transmissió en directe de batalles de la Guerra Civil Espanyola. La inclosió de sons no només s'observa en els informatius nord-americans, sinó que bona part de l'oferta informativa del la BBC britànica també presenta aquesta característica.

El desenvolupament de la ràdio informativa espanyola està absolutament condicionat per la impossibilitat de les emissores de transmetre informació i la obligatorietat de connectar amb el "Diario hablado" de Radio Nacional de España des del final de la Guerra Civil fins a finals de 1977. A partir d'aquesta data la informació a la ràdio catalana i espanyola viu un gran desenvolupament fins a convertir-se en l'eix vertebrador de les graelles de programació de les emissores generalistes. L'anomenat "boom informatiu" comporta una gran transformació de les rutines

productives del mitjà i un canvi notable en l'estètica sonora. De tota manera, com posa de manifest l'estudi empíric els informatius convencionals de les emissores catalanes no han adoptat la tradició d'incloure sons a les narracions informatives.

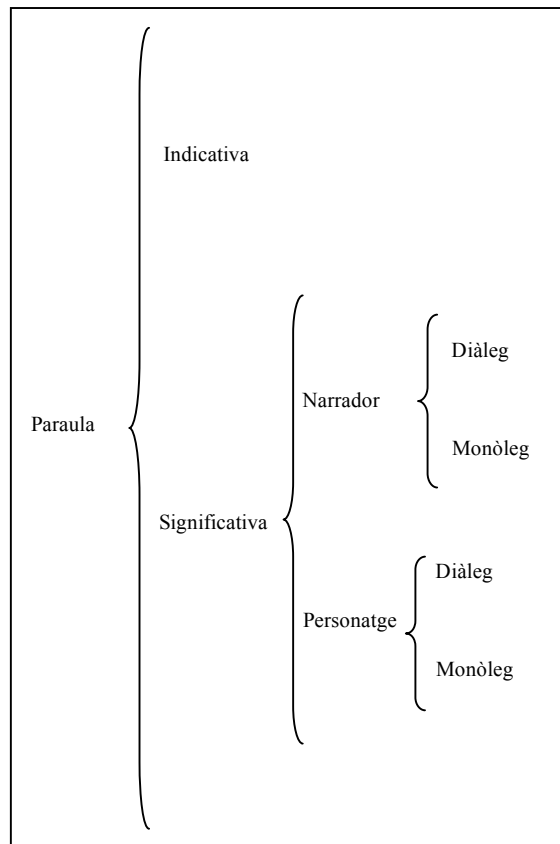
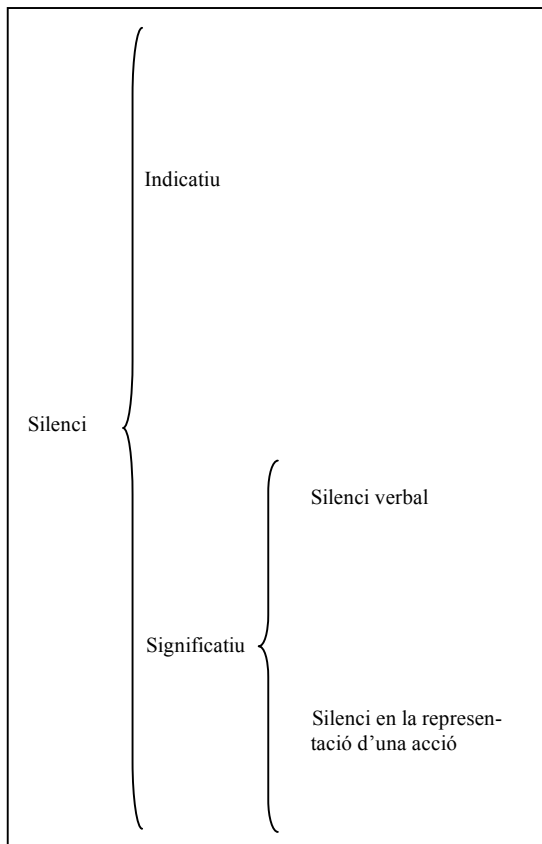
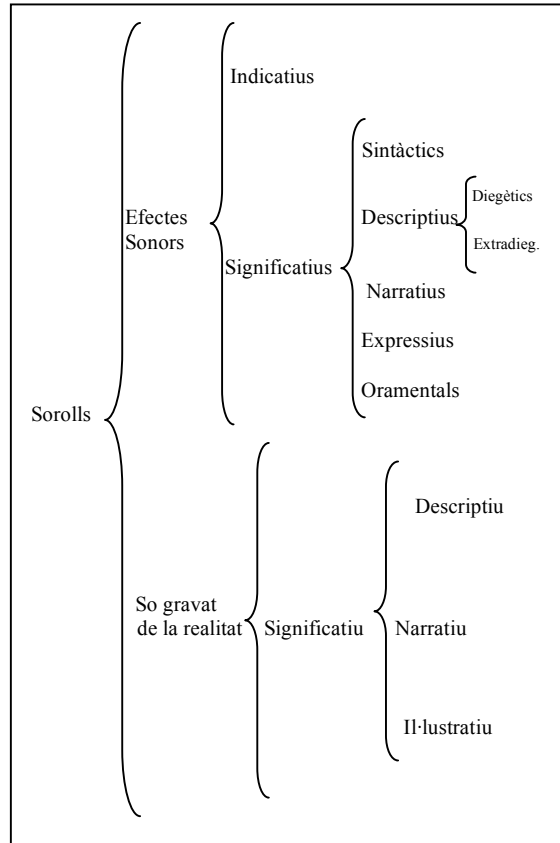
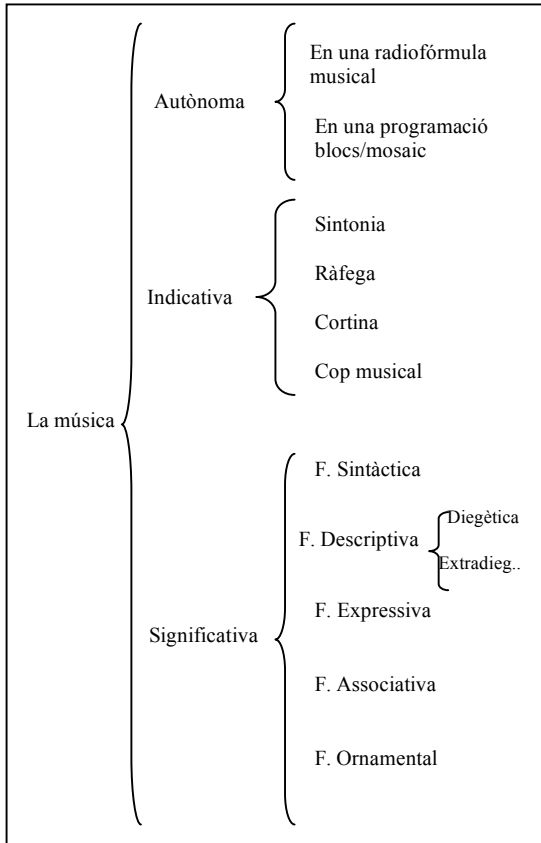
Els recursos sonors

Els recursos sonors són el material auditiu del qual disposa el professional de la ràdio per fer arribar el seu missatge a l'audiència. Aquests recursos sonors poden ser sotmesos a una primera gran classificació: **recursos sonors indicatius** i **recursos sonors significatius**.

Els **recursos sonors significatius** són aquells que aporten contingut i significat a la narració radiofònica i els **indicatius** són aquells recursos sonors que serveixen per identificar i separar blocs, però no estan al servei intern de la narració.

Seguint, en part, les ensenyances d'Armand Balsebre és necessari afirmar que existeixen quatre grans tipus de recursos sonors a la ràdio: la **paraula**, la **música**, els **sorolls** i el **silenci**. Cadascun d'aquests elements del llenguatge radiofònic té les seves característiques intrínseques, però en una narració radiofònica s'uneixen formant un llenguatge comú. Cadascun d'aquests recursos pot assumir el paper de recurs sonor de caràcter indicatiu o significatiu.

A partir d'aquesta primera distinció entre recursos significatius i indicatius, així com també, a partir de les classificacions precedents que s'han fet en la tradició d'estudis teòrics sobre el llenguatge radiofònic es proposa la següent classificació dels recursos sonors:



La presència de recursos sonors significatius que no siguin la paraula del narrador a la ràdio reforça el model d'*enacted narrative* definit per John Corner per a la narrativa de la televisió i aplicat a la ràdio en el meu anterior treball titulat *La narració radiofònica de la realitat*. En canvi, la presència del recurs sonor significatiu de la paraula del narrador a la ràdio privilegia el model de l'*spoken narrative*.

A partir d'aquesta distinció es poden establir dues maneres de narrar la realitat a la ràdio, dues maneres d'informar. En primer lloc, aquella que utilitza només la paraula del periodista, la qual no està acompanyada per cap recurs sonor significatiu que permeti a l'oient percebre l'acció directament a través del seu so. Anomenarem aquesta manera de narrar la realitat *spoken narrative* i consisteix sobretot a relatar. En segon lloc, l'*enacted narrative* inclou recursos sonors significatius que no són només la paraula del periodista. És a dir, la veu del narrador perd importància a favor de sons de la mateixa realitat, ja es tracti de músiques, efectes sonors, sons ambient, talls de veu dels mateixos protagonistes i silencis. L'*enacted narrative* proporciona un major sentit de present, un més alt grau de sensació de testimoniatge i més riquesa sonora.

En l'actualitat, la informació ocupa bona part de la programació de les emissores generalistes i la gairebé totalitat en les emissores especialitzades en actualitat anomenades *all news*. En les ràdios generalistes la informació estricta queda estructurada en els butlletins horaris i en quatre grans serveis de notícies que ocupen la franja matinal, la del migdia, la del vespre i la nocturna.

Existeixen tres grans gèneres de narració informativa a la ràdio: la notícia, la crònica i el reportatge. Tots tres gèneres es caracteritzen per poder incloure qualsevol tipus de recurs sonor significatiu, tant sigui la mateixa paraula del periodista com talls de veu, música, efectes sonors, sons ambient i silencis.

Conclusions de l'estudi del cas

Estudi empíric

L'anàlisi dels recursos sonors en les 529 narracions periodístiques dels informatius de migdia de Catalunya Informació, Catalunya Ràdio, COM Ràdio, COPE Catalunya, Ona Catalana, Onda Rambla, Ràdio 4 i SER Catalunya del 16 i 17 de juliol de 2001 i del 5 i 6 d'abril de 2004 permeten demostrar que **la ràdio informativa catalana utilitza molts pocs recursos sonors significatius que no siguin la paraula amb l'objectiu d'il·lustrar les narracions informatives.**

Els resultats de l'estudi empíric posen de manifest que en les dues etapes, 2001 i 2004, el tant per cent de narracions informatives que incloguessin recursos sonors significatius que no fossin la paraula era sempre inferior al 2,5%. De les 259 narracions periodístiques analitzades en els informatius del 2001 tan sols 5 comptaven amb algun recurs sonor significatiu que no fos la paraula. Igualment, de les 270 narracions analitzades en els informatius del 2004, només 6 incorporaven alguna mena de recurs sonor significatiu que no fos la paraula.

Pel que fa als setze informatius analitzats l'any 2001 només cinc apareixen amb algun recurs que no sigui la paraula de les 259 informacions estudiades. Les cinc informacions que incorporen algun tipus de recurs sonor són les següents: una notícia cultural de l'Edició Migdia de Ràdio 4 que incorpora un so d'una pilota de ping pong, un reportatge sobre robatoris a la part final del bloc informatiu de Catalunya Informació que inclou música significativa, una crònica d'una manifestació de pagesos a Lleida amb so d'aldarulls que emetia l'Ona Migdia d'Ona Catalana, una crònica d'Onda Rambla en la qual sonen uns trets de goma de la policia en la desocupació d'una casa okupa i en una notícia de Ràdio 4 sobre una actuació musical que inclou música relacionada amb la informació.

De l'any 2004 es van analitzar 16 informatius amb 270 notícies i l'estudi va evidenciar que d'aquestes 270 informacions, només sis presentaven algun recurs sonor que no fos la paraula. Aquestes sis informacions són les següents: una notícia esportiva de Catalunya Informació que incorporava 3 segons de silenci d'Enric Masip que mostraven la seva emoció al anunciar que deixava l'handbol, la mateixa notícia emesa per l'Hora 14 de la Cadena SER també incorporava 5 segons de silenci emocionat de Masip, una notícia sobre el grup Nirvana de l'Ona Migdia d'Ona Catalana que incloïa diverses peces musicals d'aquesta informació, un reportatge sobre la seguretat al metro de Madrid emès per l'Ona Migdia d'Ona Catalana que incorpora el soroll d'un metro que marxa, una notícia de Ràdio 4 sobre una manifestació a Leganés després de l'11-M amb so dels manifestants i, finalment, una notícia de Ràdio 4 sobre la mort del creador de la música de Cola-Cao que inclou la peça musical.

A partir d'aquesta constatació es pot afirmar que la ràdio informativa catalana privilegia el model narratiu de l'*spoken narrative* basat només en la paraula del periodista per davant de l'*enacted narrative* a l'hora de presentar les seves informacions. L'únic element que confereix cert caràcter d'*enacted narrative* a les informacions que s'emeten a la ràdio és el tall de veu dels protagonistes de la notícia.

Entrevistes als editors dels informatius analitzats

La gran majoria dels vuit responsables de l'edició dels informatius de ràdio entrevistats per a aquesta investigació són conscients de la infrautilització dels recursos sonors significatius que no siguin la paraula.

Llevat d'alguna excepció, la majoria d'editors valoren negativament la poca utilització dels recursos sonors significatius que no siguin la paraula en els informatius. Pensen que lluny d'entorpir la comprensió de l'oient, aquest tipus de recursos enriqueixen la informació si estan ben justificats i utilitzats ja que provoquen un efecte crida en l'oient i fan que recordi més aquella informació.

Tots ells reconeixen que utilitzen recursos sonors indicatius com ràfegues, sintonies i indicatius en cada informatiu i no així recursos sonors significatius que no siguin la paraula.

La majoria dels editors entrevistats concedeix una importància cabdal en l'elaboració d'una informació per a la ràdio a la presència del tall de veu, ja que creuen que proporciona brillantor, credibilitat i qualitat a la informació. Malgrat tot, no concedeixen la mateixa importància a la presència de recursos sonors significatius que no siguin la paraula.

Els vuit editors entrevistats expliquen aquesta poca utilització d'aquest tipus de recursos amb diversos motius: la falta de tradició periodística a la ràdio catalana i espanyola d'incloure sons i recursos, la tendència dels periodistes radiofònics a pensar només a aconseguir paraules i frases i no a aconseguir sons, la falta de temps en els espais informatius per incloure-ho tot, la falta de temps en la dinàmica de feina del redactor, la poca tendència dels responsables dels informatius a contemplar solucions arriscades i l'excessiu periodisme de declaració i contradecoració.

Tots els editors que s'han sotmès a l'entrevista coincideixen a dir que la digitalització afavoreix l'ús dels recursos sonors significatius i que en el futur encara l'afavorirà més.

Bibliografia

ALBERT, P; TUDESQ, A. *Historia de la radio y la televisión*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

ALONSO, C. M. “La sustancia sonora: lenguaje radiofónico”. A: ANTON, E; ALONSO, C. M; FUENTES, J. A. *La publicidad que convence. Manual para creativos y locutores publicitarios*. Barcelona: Ariel, 2004.

AMOS, D. “Producing features”. A: ROSENBAUM, M; DINGES, J. *Sound Reporting*. Duberque: Kendall/Hunt Publishing Company, 1992.

ARGUIMBAU, M. *Memòries de Radio Juventud. La ràdio “Al mil por mil”*. Barcelona: Col·legi de Periodistes de Catalunya, 1999.

ARISTÒTIL. *Retòrica. Poètica*. Barcelona: Edicions 62, 1998.

ARIZA, J. *Las imágenes del sonido*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.

ARNHEIM, R. *Estética radiofónica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

ARTAUD, A. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 1978.

BALLABRIGA, M. A. *El mito alrededor del rock*. Barcelona: Onix, 1993.

BALSEBRE, A. *Historia de la radio en España. Volumen II. (1939-1985)*. Madrid: Cátedra, 2002.

BALSEBRE, A. *Historia de la radio en España. Volumen I. (1874-1936)*. Madrid: Cátedra, 2001.

BALSEBRE, A. *En el aire. 75 años de Radio en España*. Madrid: Promotora General de Revistas, 1999.

BALSEBRE, A. *El lenguaje radiofónico*. Madrid: Cátedra, 1994.

BALSEBRE, A. *La credibilidad de la radio informativa*. Barcelona: Flash Back, 1994.

BAREA, P. “70 años de “Todos los ruidos de aquel día” de Tomás Borrás”. A: *ZER. Revista de estudios de comunicación*, Núm. 12. Zarautz: Universidad del País Vasco, maig, 2002, p. 151-171.

BAREA, P. *Teatro de los sonidos, sonidos del teatro*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2000.

BARÓ, J. “La ràdio musical a Catalunya: Un sector vital en un mercat competitiu”. 2on Congrés de la ràdio a Catalunya.

<http://kane.uab.es/congresdelaradio/pdf/musical.pdf>

BECK, A. “Listening to radio plays: fictional soundscape”.

<http://interact.uoregon.edu/MediaLit/wfae/readings/Listentoradio.html>.

BERGÉS, L. “Informe de l’Audiovisual a Catalunya 2001”. A: *Quaderns del CAC*. Número extraordinari. Barcelona: Consell de l’Audiovisual de Catalunya, 2002.

BLISS, E; HOYT, J. *Writing News for the Broadcast*. Nova York: Columbia University Press, 1994.

BLISS, E. *Now the news. The story of broadcast journalism*. Nova York: Columbia University Press, 1991.

BRIGGS, A; BURKE, P. *A Social History of the Media*. Cambridge: Polity Press, 2002.

BURGUET, F. *Construir les notícies. Una teoria de la redacció periodística*. Barcelona: Dèria, 1997.

CAMBA, J. “La radio y el coco”. A: *Esto, lo otro y lo de más allá*. Edició Mario Parajón. Madrid: Cátedra, 1994, p.63.

CANTRIL, H. “La invasión desde Marte”. A: M. de Moragas (Ed.) *Sociología de la Comunicación de masas*. Vol. II. Mèxic: Gustavo Gili.

CASTELLÓ ROVIRA, J. *La radio amordazada*. Madrid: Desmay, 1977.

CEBRIÁN HERREROS, M. *Información radiofónica. Mediación técnica, tratamiento y programación*. Madrid: Síntesis, 1995.

CHANTLER, P; HARRIS, S. *Local Radio Journalism*. Oxford: Focal Press, 1997.

CHION, M. *El sonido. Música, cine, literatura...* Barcelona: Paidós, 1999.

CLOUD, S; OLSON, L. *The Murrow Boys. Pioneers on the front lines of broadcast journalism*. Nova York: Mariner Books, 1996.

COMAS, E. “La SER ante el 11-M”. A: *Trípodos*. Núm. extra. Barcelona: Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna de la Universitat Ramon Llull, abril de 2004.

COMAS, E. *La narració radiofònica de la realitat*. Barcelona: Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna de la Universitat Ramon Llull, 2002. Treball d'investigació de 12 crèdits.

CORNER, J. *Critical Ideas in Television Studies*. Oxford: Oxford Press, 1999.

CORNER, J. *The art of record. A critical introduction to documentary*. Manchester: Manchester University Press, 1996.

CRISELL, A. *An introductory history of British Broadcasting*. Londres: Reutledge, 1997.

CRISELL, A. *Understanding Radio*. London: Rouledge, 1994, 2ª Edició.

CRISELL, A. *Understanding radio*. Londres: Meuthen, 1986.

CROOK, T. *International Radio Journalism*. Londres: Routledge, 1998.

CULBERT, D. *News of Everyman. Radio and Foreing Affairs in Thirties America*. Wesport: Greenwood Press, 1976.

CUNÍ, J. *La ràdio que triomfa. L'abecedari d'això que en diem magazín*. Barcelona: Pòrtic, 1999.

D. A. *El guió radiofónico de La invasión desde Marte sobre la novela La guerra de los mundos de H.G. Welles por Orson Welles y el Mercury Theatre con un estudio de H.Cantril sobre la psicología del pánico y una introducción de Julián Jiménez Heffernan*. Madrid: Abada, 2005.

DÍAZ, L. *La radio en España. 1923-1997*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

DOUGLARS, S. *Listening Radio and the American Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

EDWARDS, B. *Edward R. Murrow and the birth of broadcast journalism*. New Jersey: John Wiley and sons, 2004.

ENGSTROM, E. "Edward L. Bliss, Jr: Broadcast Journalist, Author, Teacher". A: *Journal of Broadcasting and Electronic Media*. Núm. 49 (2) Walter Cronkite School of Journalism and Mass Communication. Arizona State University. Tempe, 2005.

FAUS BELAU, Á. *La era audiovisual. Historia de los primeros cien años de la radio y la televisión*. Barcelona: Eiunsa, 1995.

FAUS BELAU, A. *La radio. Introducción a un medio desconocido*. Madrid: Latina Universitaria, 1974.

FERNÁNDEZ, F; MARTÍNEZ, J. *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidós, 2003.

FIELD, H; LAZARFELD, P. *The people look at radio*. Richmond: The University of North California Press, 1946.

FIELDING, R. *The March of Time: 1935-1951*. Oxford: Oxford University Press, 1978, p. 185.

FLEMING, C. *The Radio Handbook*. London: Rouledge, 2002.

FRANQUET, R. *Ràdio Barcelona. 70 anys d'història. 1924-1994*. Barcelona: Col·legi de Periodistes de Catalunya, 1994.

FONT, P. *Ràdio 4. La primera en català. Història dels primers 25 anys. (1976-2001)*. Barcelona: Col·legi de Periodistes de Catalunya, 2003.

FUZELLIER, E. *Le langage radiophonique*. París: Institut des Hautes Etudes Cinematographiques, 1965.

GABILONDO, I. "La credibilidad en la radio". Conferència de las Jornades de Comunicació 2005 de la Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna de la Universitat Ramon Llull. 9 de març de 2005. Enregistrament a la següent pàgina web: <http://www.tripodos.com/especials/jornades2005/reportatges/jb10.asp>

GARITAONAINDIA, C. *La radio en España. 1923-1939*. Bilbao: Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, 1988.

GARCÍA AVILÉS, J. A. “La presencia del narrador en el reportage televisivo y la credibilidad de su discurso”. A: *Trípodos*. Núm. 8. Barcelona: Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna de la Universitat Ramon Llull, 1999, p. 56.

GARCÍA AVILÉS, J. A. *Periodismo de calidad: Estándares informativos de la CBS, NBC y ABC*. Pamplona: EUNSA, 1996.

GARRIGA, T. *La meva vida i Ràdio Associació de Catalunya*. Barcelona: Proa, 1998.

GASSMAN, V. *Sobre el teatro. Conversación con Luciano Lucignani*. Barcelona: El Acantilado, 2003.

GENETTE, G. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.

GINZO, J; RODRÍGUEZ OLIVARES, L. *Mis días de radio. La España de los 50 a través de las ondas*. Madrid: Temas de Hoy, 2004.

GOFFMAN, E. “Radio Talk”. A: *Forms of talk*, Oxford: Backwell, 1981.

GOMIS, L. *Teoría del periodismo. Cómo se forma el presente*. Barcelona: Paidós, 1991.

GONZÁLEZ REQUENA, J. *El espectáculo informativo o la amenaza de lo real*. Madrid: Akal, 1984.

GUTIÉRREZ, M; PERONA, J. *Teoría y técnica del lenguaje radiofónico*. Barcelona: Bosch, 2002.

DOUGLARS, S. *Listening Radio and the American Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

HALBERSTAM, D. *The Powers That Be*. Nova York: Knopf, 1979.

HAMILTON, E. *El camino de los griegos*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 2002.

HILLS, G. *Los informativos en radiotelevisión*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión, 1983.

HOBSBAWN, E. *Historia del siglo XX. 1914-1991*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 200.

HOSLEY, D. *As good as any. Foreign Correspondence on American Radio. 1930-1940*. Westport: Greenwood Press, 1984.

HUERTAS, A; PERONA, J. J. *Redacción y locución en medios audiovisuales: la radio*. Barcelona: Bosch, 1999.

KALTENBORN, H. V. *I broadcast the crisis*. Nova York: Random House, 1938.

KAPLÚN, M. *Producción de programas de radio. El guion. La realización*, 1978.

KOCH, H. *The panic broadcast. A portrait of an event*. Boston: Little, Brown and Company, 1970.

KNÉBEL, M. *El último Stanislavsky*. Madrid: Fundamentos, 1996.

LARSON, E. *Summer for the Gods: The Scopes Trial and America's Continuing Debate over Science and Religion*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

LEGORBURU, J. M. "La radio generalista: las técnicas de programación". A: MARTÍNEZ-COSTA, M. P; MORENO, E. (Coords.) *Programación radiofónica. Arte y técnica del diálogo entre la radio y su audiencia*. Barcelona: Ariel, 2004.

LEWIS, P; BOOTH, J. *El medio invisible. Radio pública, privada, comercial y comunitaria*. Barcelona: Paidós, 1992.

LYONS, E. *David Sarnoff*. Nova York: Harper & Row, 1966.

MCLEISH, R. *Técnicas de creación y realización en radio*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión, 1985.

MACLUHAN, M. *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*. México: Editorial Diana, 1969.

MARTÍ, J. M. “La programación radiofónica” A: MARTÍNEZ-COSTA, M. P; MORENO, E. (coords.) *Programación radiofónica. Arte y técnica del diálogo entre la radio y su audiencia*. Barcelona: Ariel, 2004.

MARTÍ, J. M. *De la idea a l’antena. Tècniques de programació radiofònica*. Barcelona: Pòrtic, 2000.

MARTÍ, J. M. *Modelos de programación radiofónica*. Barcelona: Feed-Back, 1990.

MARTIN CARMELO. *Iñaki Gabilondo. Ciudadano en Gran Vía. La aventura de 30 años de radio*. Madrid: El País-Aguilar, 1998.

MARTÍN, I. *El guión radiofónico*. Barcelona: Freixa Editor, 1957.

MARTÍNEZ COSTA, M. P. “El narrador en radio. Voz presente y relatos polifónicos”. A: *Quién cuenta la historia. Estudios sobre el narrador en los relatos de ficción y no ficción*. Pamplona: Ediciones Eunate, 1999.

MERAYO, A. *Curso práctico de técnicas de comunicación oral*. Madrid: Tecnos, 1998.

MERAYO, A. *Para entender la radio. Estructura del proceso informativo radiofónico*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia, 1992

MUELA, C. *La publicidad radiofónica en España. Análisis creativo de sus mensajes*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2001.

- MUNSÓ, J. *Cuarenta años de radio. 1940-1980*. Barcelona: Ediciones Picazo, 1981.
- MURROW, E. *This is London*. Londres: Cassell, 1941.
- MURROW, E. R. *In search of light: The broadcasts of Edward Murrow, 1938-1961*. Edició a càrrec d'Edward Bliss. Nova York: Knof, 1967.
- NORBERG, E. *Programación radiofónica: estrategias y tácticas*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión, 1998.
- OLIVA, R; RODRÍGUEZ PI, L. “Els nous perfils professionals en el nou context multimèdia”. Segon Congrés de la Ràdio a Catalunya.
<http://kane.uab.es/congresdelaradio/pdf/perfils.pdf>
- ONEGA, F. “La información, el gran motor de la transformación de la radio”. A: FRANQUET, R; MARTÍ, J. M. *Diez años de libertad de información en la radio española. 1977-1987. Jornadas sobre la libertad informativa en los medios audiovisuales españoles*. Bellaterra: Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat de la UAB, 1989.
- ONG, W. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- ORTIZ, M. A; VOLPINI, F. *Diseño de programas de radio. Guiones, géneros y fórmulas*. Barcelona: Paidós, 1995.
- PEDRERO, L. M. “La radio especializada: las técnicas de programación de la radio temática”. A: MARTÍNEZ-COSTA, M. P; MORENO, E. (coords.) *Programación radiofónica. Arte y técnica del diálogo entre la radio y su audiencia*. Barcelona: Ariel, 2004.
- PEDRERO, L. M. “La programación informativa en la radio generalista”. A: MARTÍNEZ-COSTA, M. P. *Información radiofónica. Cómo contar las noticias en la radio hoy*. Barcelona: Ariel, 2002.

PERONA, J.J. *El ritmo en la expresión radiofónica*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 1992, tesi doctoral.

PERSICO, J. E. *Edward R. Murrow: An American Original*. Nova York: McGraw-Hill, 1988.

PRADO, E. “La radio española ante el desafío del futuro”. A: *Comunicación Social 1989/Tendencias. Informes anuales de Fundesco*. Madrid: Fundesco: 1989.

QUILIS, A; FERNÁNDEZ, J. A. *Curso de fonética y fonología españolas*. Madrid: CISC, 1990.

RODERO, E. *Locución radiofónica*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión, 2003.

RODERO, E. *Locución informativa radiofónica*. Tesi doctoral, Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, 2001.

RODGERS, B. “Edward R. Murrow’s “Orchestrated hell”: A Rhetorical Analysis”.
Universitat de Texas, 2000.

www.uttyler.edu/meidenmuller/publicomm/belynrogers.htm

RUIZ, C. “El cor de la democràcia”. A: *Trípodos*. Núm. 10. Barcelona: Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna de la Universitat Ramon Llull, 2001.

SALILLAS, J. M. *Historia de Radio Ibérica, la primera emisora de España*. Barcelona: Luis Vives, 1989.

SÁNCHEZ, C. *Las tertulias de la radio*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia Salamanca, 1994.

SANTOS, M. T. *Periodismo radiofónico*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2003.

SHINGLER, M; WIERINGA, C. *On Air. Methods and Meanings of Radio*. Londres: Arnold, 1998.

SCHLESING, P. *Putting Reality Together. BBC News*. London: Meuthen, 1987.

SIEGEL, B. *Creative Radio Production*. Londres: Focal Press, 1992.

SOENGAS, X. *Informativos radiofónicos*. Madrid: Cátedra, 2003.

STANISLAVSKI, K. *El arte escénico*. Madrid: Siglo XXI, 1968.

TERRON, J. L. *El silencio en el lenguaje radiofónico*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 1991, tesi doctoral.

TOUTAIN, F. *Sobre l'escriptura*. Barcelona: Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna, 2000.

TUSELL, J. "Cuando la información era propaganda" A: BALSEBRE, A. *En el aire. 75 años de radio*. Madrid: Promotora General de Revistas, 1999.

VIDAL, M. *Formats radiofònics "tot-notícies" a l'Estat Espanyol. Naixement i consolidació de "Catalunya Informació" (1992-1997)*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 1997. Treball de recerca.

VOLPINI, F. "Y aquí, en el cuarto, Glauber". A: *Pautas*. Madrid: 1993.

WHITE, T. *Broadcast news. Writing, reporting, and producing*. Burlington: Focal Press, 2005.

Pàgina web sobre el judici de 1925 *Monkey Trial*

<http://www.pbs.org/wgbh/amex/monkeytrial>

Fragment de l'enregistrament que Nehlsen i Morrison van fer de l'accident del Hindenburg el 6 de maig de 1937 a la pàgina web

<http://www.otr.com/hindenburg.html>

Diverses edicions radiofòniques del programa The March of Time a la pàgina web
Radio Days: <http://www.otr.com/march.html>

Pàgina web de la Universitat de Virginia sobre el programa radiofònic i
cinematogràtic de *The March of Time*:

http://xroads.virginia.edu/~MA04/wood/mot/html/home_flash.htm

Annexos

En el disc adjunt de la pàgina següent trobareu quatre documents en format Word que contenen els annexos de la tesi doctoral. Tot seguit s'indica el contingut de cadascun d'ells:

Annex I: Transcripcions i escaletes dels trenta-dos programes informatius analitzats.

Annex II: Primera part de l'estudi de cas: Anàlisi dels recursos sonors en els relats periodístics de les vuit emissores dels dies 16 i 17 de juliol de 2001.

Annex III: Segona part de l'estudi de cas: Anàlisi dels recursos sonors en els relats periodístics de les vuit emissores dels dies 5 i 6 de juliol de 2004.

Annex IV: Transcripció i extracte de les entrevistes als vuit editors dels informatius analitzats.

