Informazioaren teoria eta teknika irrati eta telebista digital eta analogikoan

Iñaki Zabaleta Urkiola
Jexuxmari Zafakain Garaikoetxea

Udako Euskal Unibertsitatea

INFORMAZIOAREN TEORIA ETA TEKNIKA IRRATI ETA TELEBISTA DIGITAL ETA ANALOGIKOAN

Iñaki Zabaleta Urkiola
Jexuxmari Zalakain Garaikoetxea

Udako Euskal **Unibertsitatea**
Bilbo, 2004

HEZKUNTZA, UNIBERTSITATE
ETA IKERKETA SAILA

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN
UNIVERSIDADES E INVESTIGACIÓN

«Liburu hau Hezkuntza, Unibertsitate eta
Ikerketa Sailaren laguntzaz argitaratu da»

© Udako Euskal Unibertsitatea
© Iñaki Zabaleta Urkiola, Jexuxmari Zalakain Garaikoetxea

ISBN: 84-8438-050-5
Lege-gordailua: BI-1533-04

Inprimategia: RGM, Bilbo
Azalaren diseinua: Iñigo Aranburu
Hizkuntza-zuzenketen arduraduna: Ander Altuna Gabiola

Banatzaileak: UEU. Erribera 14, 1. D BILBO telf. 946790546 Faxa. 944793039
Helbide elektronikoa: argitalpenak@ueu.org
www.ueu.org

Zabaltzen: Igerabide, 88 DONOSTIA

Galarazita dago liburu honen kopia egitea, osoa nahiz zatikakoa, edozein modutara delarik ere, edizio honen Copyright-jabeen baimenik gabe.

Aitortzak

Obra hau egiteko hainbat pertsonarengandik jasotako lankidetza bikaina aitortu eta eskertu nahi dugu, hasiera-hasieratik.

Edukiaren berrikusleak

Unibertsitate-testu batek, argitaratu aurretik, pertsona adituen eta kualifikatuen berrikusketa zientifikoaren pean jarri behar den irizpideari jarraiki, hainbat telebista- eta irrati-katetako zuzendari eta unibertsitateko irakasleren ekarpenak jaso ditugu; den-denak ezagutza profesional eta teoriko handiaren jabe dira. Dena dela, aipatutako kontrola pasatu arren, oraindik akatsak baldin badaude orrialde hauetan, gureak dira erru osoa eta erantzukizuna.

- *Jesús María Santos*, Telecinco telebista-kateko Albistegi Zerbitzuetako zuzendariordea, telebistari dagokion zatia berrikusi zuena.
- *Manuel Rodríguez*, Telecinco-ko Albistegi Zerbitzuetako Errealizazioko Zuzendaria, telebista- eta ikus-entzunezko lengoaiaren edukia aztertu zuena.
- *Josep María Martí*, Radio Barcelona-ko zuzendaria eta "Programazioa irratian" gaia irakasten duena Bartzelonako Unibertsitate Autonomoko Komunikazio Zientzien Fakultatean. Irratiari buruzko ekarpenak egin zituen.
- *Jaime Otamendi*, Euskal Telebistako Albistegi Zerbitzuetako zuzendaria, telebistari dagozkion kapituluak arakatu baitzituen.
- *Sonia Hernando*, Euskadi Irratiko Albistegi Zerbitzuetako zuzendaria, irratiari buruzko zatia aztertu zuena.
- *Edorta Arana*, Euskal Herriko Unibertsitateko (UPV-EHU) Ikus-entzunezko Komunikazioa eta Publizitatea irakasten duena. Telebistari dagokion zatia aztertu baitzuen.

Eskaintzak

Gure ustez, lan hau oso-oso egokia da Informazio Zientzietako, Ikus-entzunezko Komunikazio eta Publizitateko lizentzietako ikasle eta irakaskideentzat. Kazetarientzat eta komunikabideetako profesionalentzat ere egiaz probetxugarria suertatuko delakoan gaude; baita kazetaritza-informazioaz eta irrati zein telebistako produkzio-teknikez ikuspegi orokor, zientifiko, kritiko eta eguneratua izan nahi duten guztientzat ere.

Eskerrak

Beraz, bihoakie gure esker onik zintzoena aipatutako berrikusle eta zuzentzaile guztiei; Telecinco, Radio Barcelona, Radio Euskadi eta Euskal Telebista kateei, haien funtzionamendu-sistemak aztertzen uzteagatik; Taylor Nelson Sofres-Audiencia de Medios enpresa eta bertako *María Carmen Martínez* teknikaria, telebista-audientziei buruz emandako informazioagatik; Asociación para la Investigación de Medios de Comunicación (AIMC) elkartea eta horko *Julian Bravo* presidente exekutiboa eta *Raquel Píriz* ikerkuntza-teknikaria, irratiko entzuleriaren berri eman dutelako; Radio Euskadiko hainbat profesionali, horien artean Edukien Zuzendari *Txema Mora*ri, Zerbitzu Teknikoetako buru *Goio Torrontegi*ri, "Ganbara" informazio-programako *Estíbaliz Serrano* editoreari eta *Iñaki Calvo* kazetariari, "El Altavoz" magazineko *Xabier Lapitz* editoreari eta *Iñaki Espiga* kazetariari, *Aitor Urresti* teknikariari; Euskal Telebistako *Juan Luis Bikuña* Informazio Zerbitzuetako zuzendariordeari eta *Larraitz Kamiruaga*ri. Baita ere, eskertu nahi ditugu City University of New York-eko *James Day* irakasle, autore eta telebista-zuzendaria; Gizarte eta Komunikazio Zientzien Fakultateko Kazetaritza-saileko kideak; eta beren jakinduria zabaltasunez partekatu duten hainbat aditu. Oharra: aipatutako pertsonen karguak, obra hau idatzi bitartean zeuzkatenak dira.

Halaber, eskerrik asko Udako Euskal Unibertsitateko *Nekane Intxaurtza*ri eta lankideei.

***

Oharra: liburu honetako irudi eta taula guztiak autorek egin dituzte, argazki bat izan ezik. Beraz, autoretzarik agertzen ez den kasuetan gogoan izan behar da ohar hau.

Aurkibide orokorra

1. SARRERA OROKORRA 23

I. ZATIA: KAZETARITZA-INFORMAZIOAREN TEORIA 31

2. OINARRIZKO ALDERDI TEORIKOAK 33
3. KAZETARITZA-GENEROAK, ESPARRU IREKI MODURA 101
4. OBJEKTIBOTASUNA, JARRERA ETIKO MODURA 125
5. ALBISTEA, KAZETARITZA-ARKETIPO MODURA 141

II. ZATIA: TEKNIKA TELEBISTAN 171

6. TELEBISTA ESPAINIAR ETA AUTONOMIKOAREN SISTEMA 173
7. TELEBISTAKO PROGRAMAZIOA 195
8. TELEBISTAKO INFORMAZIOAREN TIPOLOGIA ETA EGITURA: PROGRAMAK ETA OBRAK 225
9. INFORMAZIO-PROZESUKO OSAGAIAK TELEBISTAN 261
10. INFORMAZIO-PROZESUA TELEBISTAN 293

III. ZATIA: TEKNIKA IRRATIAN 309

11. IRRATI ESPAINIAR ETA AUTONOMIKOAREN SISTEMA 311
12. PROGRAMAZIOA ETA PROGRAMAK IRRATIAN 329
13. IRRATI-INFORMAZIOAREN TIPOLOGIA ETA EGITURA: PROGRAMAK ETA OBRAK 343
14. INFORMAZIO-PROZESUKO OSAGAIAK IRRATIAN 365
15. INFORMAZIO-PROZESUA IRRATIAN 379

IV. ZATIA: IKUS-ENTZUNEZKO LENGOAIAREN TEORIA 385

16. IKUS-ENTZUNEZKO LENGOAIAREN SARRERA 387
17. ARGIZTAPENA ETA KOLOREA: LEHEN EREMUA 393
18. BI DIMENTSIOKO ESPAZIOAREN EGITURAKETA: BIGARREN EREMUA 403
19. BOLUMENA ETA SAKONERA: HIRUGARREN EREMUA 415
20. DENBORA ETA MUGIMENDUA: LAUGARREN EREMUA 441
21. SOINUA: BOSGARREN EREMUA 457
22. IRUDIAREN ETA SOINUAREN MUNTAKETA/EDIZIOA 465

V. ZATIA: ERANSKINAK, INDIZEA ETA BIBLIOGRAFIA 499

23. ERANSKINAK 501
24. AURKIBIDEAK 505
25. BIBLIOGRAFIA 509

Aurkibide zehatza

1. SARRERA OROKORRA 23
1.1. KONTZEPTUEN MAPA 23
1.1.1. Komunikazioaren mailak 23
1.1.2. Komunikabideei buruzko teorien ikuspegiak 24
1.1.3. Kazetaritzari eta medioei buruzko teoriak 25
1.2. NABIGAZIO-MAPA 26
1.3. ONDASUNA, OBRA EDO PRODUKTUA 28
1.4. TRANTSIZIO ANALOGIKO-DIGITALA 29

I. ZATIA: KAZETARITZA-INFORMAZIOAREN TEORIA 31

2. OINARRIZKO ALDERDI TEORIKOAK 33
2.1. KAZETARITZA ETA PERIODISTIKA 33
2.1.1. Kazetaritza 33
2.1.2. Periodistika 34
2.1.3. Kazetaritza-motak 35
2.2. KAZETARITZAREN ERRONKAK: MULTIMEDIA-KONBERGENTZIA ETA MERKANTILIZAZIOA 38
2.2.1. Multimedia-konbergentziaren efektua kazetaritzan: erredakzio integratua 38
2.2.2. Merkantilismoaren eta korporazioen erronka eta kazetaritzaren printzipioetarako itzulera 39
2.3. "ONDASUN-URRITASUNA" TELEBISTA PRIBATUKO KAZETARITZAN ETA PROGRAMAZIOAN 40
2.4. KOMUNIKAZIOA 41
2.4.1. Komunikazio-ereduak 43
2.4.2. "Transmisioaren eredua" komunikazio-ereduen baitan 44
2.4.3. "Medio berrientzako" komunikazio-ereduaren bila 49
2.5. KAZETARITZA-INFORMAZIOA 51
2.5.1. Informazio kontzeptuari hurbilpena 51
2.5.2. Kazetaritza-informazioaren parametroak 53
2.5.3. Eduki eta eremu berriak kazetaritza-informazioan 58
2.6. KAZETARITZA-INFORMAZIOAREN FUNTZIOAK ETA DISFUNTZIOAK 58
2.6.1. Funtzio- eta disfuntzio-motak 58
2.6.2. Lengoaiari eta komunikazio-ekintzari dagozkien funtzioak 59
2.6.3. Funtzio eta disfuntzio sozialak, medioaren ikuspuntutik begiratuta 60

2.6.4. Funtzio eta disfuntzio sozialak, audientziaren ikuspegitik begiratuta 64
2.6.5. "Erabilera eta asegarritasunaren" teoria, funtzioa den aldetik .. 65
2.6.6. Audientziaren agendaren finkapena (agenda-setting), funtzioa den aldetik 65
2.6.7. Kazetariaren funtzioak 68
2.7. IRRATI ETA TELEBISTAKO KAZETARITZA-INFORMAZIOAREN MOTAK 69
2.7.1. Edukiaren eta hartzailearen itxaropideen araberako informazioa 69
2.7.2. Hedapenaren eta hartzearen arteko sinkroniaren araberako informazioa 70
2.7.3. Elkarreraginaren araberako informazioa 70
2.7.4. Informazioaren agerikotasunaren araberako informazioa 71
2.7.5. Jatorriaren eta produkzio-kontrolaren araberako informazioa .. 71
2.7.6. Sistema sozio-politikoarekin duen erlazioaren araberako informazioa 72
2.8. IRRATI ETA TELEBISTAKO INFORMAZIOAREN KALITATEA, DENTSITATEA ETA ESTILOA 74
2.8.1. Informazioaren kalitatea 74
2.8.2. Informazioaren dentsitatea 77
2.8.3. Telebistako informazioaren estiloa: garapen historikoa 78
2.8.4. Irratiko informazioaren estiloa: garapen historikoa 83
2.8.5. Gertakari bereziei buruzko informazioaren kalitate eta estiloa (gerrak, hondamendiak) 84
2.8.6. Profesionalen nortasuna 86
2.9. INFORMAZIO- ETA KOMUNIKAZIO-ITUNAK 88
2.9.1. Kazetaritza-informazioari dagokion informazio-ituna 89
2.9.2. Solas-programei dagokien komunikazio-ituna 89
2.9.3. Ezkutuko kamera, informazio-itunik ezaren seinale 90
2.10. HIRUGARREN PERTSONAREN EFEKTUAREN HIPOTESIA 93
2.11. MEDIOEN AGENDAREN FINKAPENA (GATEKEEPER) 95
2.11.1. Parte hartzen duten faktoreak 95
2.11.2. Gatekeeper-ari buruzko bi ikerketa erreferentzialak 95
2.11.3. Enpresen lehia eta kontzentrazioa, uniformitate informatiborako faktore modura 96
2.11.4. Nazioarteko informazio-beteduran eragina duten faktoreak ... 97
2.11.5. Kazetariaren agenda 99
2.12. SISTEMA MEDIATIKOA ETA INFORMATIBOA 99
3. KAZETARITZA-GENEROAK, ESPARRU IREKI MODURA 101
3.1 GENEROEN FUNTZIOAK 104
3.2 GENEROEN SAILKAPENA 105
3.2.1. "Informazio-iritzi" continuum-aren araberako generoak 105
3.2.2. Interpretazio-iritzi ardatzeko generoak 107
3.2.3. Eredu linguistiko eta erretorikoen araberako generoak 108

3.2.4. Profesionalaren presentzia "nabarmenduaren" araberako generoak 111
3.2.5. Generoak medioetako praktika profesionaletik begiratuta: albisteen sailkapena 114
3.3. IRRATI ETA TELEBISTAKO KAZETARITZA-GENEROAK 115
3.3.1. Funtzio erretoriko-linguistikoetan oinarritutako tipologia 116
3.3.2. Monologo-dialogo irizpidearen araberako irrati-tipologia 117
3.3.3. Irrati-generoak versus kazetaritza-generoak; eztabaida terminologikoa 117
3.3.4. Informazio-alorreko "kazetaritza-genero" eta "programa-generoen" arteko bereizketa 118
3.3.5. Informazioko "programa-generoak" telebistan, ikerketa komertzialaren arabera 119
3.4. PARAMETRO-MATRIZEA: GENEROEN EBALUAZIORAKO TRESNA 120
4. OBJEKTIBOTASUNA, JARRERA ETIKO MODURA 125
4.1. OBJEKTIBOTASUNAREN ERANTZULEAK: KAZETARITZA-ENPRESA ETA KAZETARIA 125
4.2. OBJEKTIBOTASUNARI BURUZKO DEFINIZIOAK 126
4.2.1. Kazetaritzako definizioak 126
4.2.2. Definizio negatiboa edo metafora bidezkoa 129
4.3. OBJEKTIBOTASUNARI BURUZKO EZTABAIDA HISTORIKOA 129
4.4. AZTERKETARAKO IKUSPEGIAK 132
4.4.1. Jardueraren ikuspegia 133
4.4.2. Teoriaren ikuspegia 133
4.4.3. Teknikaren ikuspegia 135
4.5. TEORIA ESPAZIALA, OBJEKTIBOTASUNARI APLIKATUA 136
4.6. HUTCHINS TXOSTENAREN PARADOXAK 137
4.7. OBJEKTIBOTASUNA, GIZARTE-BEREIZKUNTZAREN FAKTORE MODURA 138
4.8 ALDERDIKERIA, BESTELAKO AURPEGIA 139
5. ALBISTEA, KAZETARITZA-ARKETIPO MODURA 141
5.1. ALBISTEAK EKOIZTEKO PROZESUEN EREDUAK 142
5.2. ALBISTEARI BURUZKO DEFINIZIOAK 143
5.3. ALBISTEARI BURUZKO KONTSENTSUA 145
5.3.1. Aldez aurreko kontsentsu tazitua 146
5.3.2. Kontsentsu praktikoa eta egunerokoa 146
5.4. GERTAKARIA 146
5.5. EGITATEAREN ALBISTEGARRITASUNA 148
5.5.1. Egitatearen beraren albistegarritasun-balioak 148
5.5.2. Subjektuaren albistegarritasun-balioak 150
5.5.3. Egitatetik kanpo dauden albistegarritasun-balioak 150
5.5.4. Egitate albistegarrien esparrua zabalduz 150
5.6. ALBISTEAREN EZAUGARRIAK 152

5.6.1. Jazoeraren izaeratik sortutako ezaugarriak 152
5.6.2. Edukitik kanpo dauden albistearen ezaugarriak 153
5.6.3. Albistearen ezaugarriak zehar-planoan 154
5.6.4. Albisteetako balio inplizituak eta kazetarien irizpideak 157
5.7. ALBISTEAREN ZIKLO BIKOITZA 158
5.7.1. Albistearen kanpoko zikloa 159
5.7.2. Multimedia-konbergentzia eta multimedia-audientzia albistearen kanpoko zikloan 160
5.7.3. Albistearen barruko zikloa 161
5.8. ALBISTEAREN EDUKIAREN ANTOLAKETA 162
5.8.1. Diskurtsoaren analisia, albistearen teoria deskribatzailea den aldetik 163
5.8.2. Piramide iraulia, informazio-arazoentzako erreferentzia modura 163
5.8.3. Lead edo albiste-sarrera irratian eta telebistan 167
5.8.4. Albisteen antolaketa, egitateen konplexutasunaren arabera 168

II. ZATIA: TEKNIKA TELEBISTAN 171

6. TELEBISTA ESPAINIAR ETA AUTONOMIKOAREN SISTEMA 173
6.1. TELEBISTAKO AUDIENTZIAREN NEURKETA 173
6.2. TELEBISTAREN KONTSUMOA 175
6.3. TELEBISTA-AUDIENTZIAREN BANAKUNTZA 179
6.3.1. Ordualdien araberako audientzia 179
6.3.2. Audientzia-kuota edo rating-a Estatu espainiarrean eta autonomietan 180
6.3.3. Pantaila-kuota edo share-a telebista-kate desberdinetan 181
6.3.4. Telebista publikoen eta pribatuen arteko share-aren alderaketa . 184
6.3.5. Hizkuntza gutxituko telebisten audientziaren neurketa-unibertsoari buruzko eztabaida: ETB1 euskarazko kanalaren kasua... 184
6.4. TELEBISTA-KATEEN SOSLAIAK ETA AUDIENTZIAK 187
6.4.1. Gizartearen soslaiaren eta telebista-audientziaren soslaiaren arteko konparazioa 187
6.4.2. Espainiako eta autonomietako telebisten soslaia 189
6.4.3. Telebista espainiarren eta autonomikoen audientziak 192
6.5. EMAKUMEZKO ETA GIZONEZKOEN ERREPRESENTAZIOA TELEBISTAKO INFORMAZIOAN 193
7. TELEBISTAKO PROGRAMAZIOA 195
7.1. PROGRAMAZIOAREN LENGOAIA 195
7.1.1. Programazio-motak 197
7.1.2. Kontraprogramazioa eta programazio lehiakorra 198
7.1.3. Programazioaren azterketa-ikuspegiak 198
7.1.4. Unitateak eta trantsizioak programazioan 199
7.1.5. Programazio-blokeak eta parrila orokorzale edo generalista ... 202
7.1.6. Programazio-estrategiak 205

7.2. PROGRAMAK GENEROKA, ESTATU ESPAINIARREKO ETA AUTONOMIA ERKIDEGOETAKO TELEBISTETAN 206
7.2.1. Telebista-generoak, Sofres-en arabera 207
7.2.2. Generoen denbora eta audientzia: beren arteko parekotasun-indizea telebista-ereduetan 207
7.2.3. Programazioan emisio-denbora gehien duten programa-generoak eta horien audientziak 210
7.2.4. Telebista publikoen eta pribatuen arteko aldea programazio-soslaiari dagokionez 212
7.2.5. Telebista espainiarraren eta telebista autonomikoen arteko aldea programazio-soslaiari dagokionez..... 213
7.2.6. Telebista-kanalen eta telebista-taldeen arteko aldea programazio-soslaiari dagokionez 213
7.2.7. "Gertakari-telebista" edo "errealitate seriatu" izeneko programak: "Gran Hermano" eta antzekoak..... 216
7.3. INFORMAZIO-PROGRAMAK TELEBISTA ESPAINIARREAN ETA TELEBISTA AUTONOMIKOAN 218
7.3.1. Eguneroko eta ez eguneroko informatiboen banaketa 218
7.3.2. Informazio-generoaren banaketa, telebistaren ereduak kontuan hartua..... 219
7.3.2. Informazio-generoaren banaketa, kateen arabera 221
7.3.3. Informazio-programen lehia gehien ikusitako telebista-programen artean..... 223
8. TELEBISTAKO INFORMAZIOAREN TIPOLOGIA ETA EGITURA: PROGRAMAK ETA OBRAK..... 225
8.1. INFORMAZIO-PROGRAMEN TIPOLOGIA 225
8.1.1. Aldizkakotasunaren araberako informazio-programak..... 226
8.1.2. Formatuaren araberako informazio-programak 231
8.1.3. Edukien araberako informazio-programak 232
8.1.4. Hartzailearen araberako informazio-programak 232
8.1.5. Egikaritzaren eta emisioaren aldiberekotasunaren araberako informazio-programak 232
8.2. INFORMAZIO-PROGRAMEN EGITURA 232
8.2.1. Oinarrizko egitura 233
8.2.2. Egitura konposatua 235
8.2.3. Programa, bloke eta informazio-unitateen arteko trantsizioak eta markatzaileak..... 236
8.2.4. Albistegiaren egitura 237
8.2.5. Erreportaje-programen egitura 239
8.3. GIDOIA 239
8.3.1. Ikus-entzunezko obra baten gidoia sailkatzeko irizpideak 239
8.3.2. Xehetasunaren araberako gidoi-motak 240
8.3.3. Gidoi teknikoetako laburtzapenak..... 240
8.3.4. Albiste/erreportajearen gidoi-adibidea 241

8.3.5. Informazio-programaren eskaleta-adibidea (TB albistegiarena). 242
8.4. IKUS-ENTZUNEZKO OBRA ESPOSITIBOEN EGITURA-MOTAK: ALBISTEAK, ERREPORTAJEAK ETA KRONIKAK.... 244
8.4.1. Ahozko lengoaia telebista-kazetaritzan..... 245
8.4.2. Osagarri orokorrak 247
8.4.3. Egitura sinpleko muntaketa-eredua..... 248
8.4.4. *Off* egiturako muntaketa-eredua 248
8.4.5. Egitura estandarreko muntaketa-eredua 249
8.4.6. Egitura estandar hobetuko muntaketa-eredua..... 250
8.4.7. Egitura irekiko muntaketa-eredua, erreportajekoa 251
8.5. IKUS-ENTZUNEZKO OBRA DIALOGIKOEN TIPOLOGIA ETA EGITURA 252
8.5.1. Elkarrizketa 253
8.5.2. Eztabaidako ikus-entzunezko obrak (ezbaiak, mahai-inguruak eta tertuliak)..... 256
8.5.3. Audientzien parte-hartze zuzena..... 259
8.6. GENERO ESPRESIBOAK/ADIERAZKORRAK (EDITORIALA, IRUZKINA, KRITIKA)..... 259
9. INFORMAZIO-PROZESUKO OSAGAIAK TELEBISTAN..... 261
9.1. ITURRIAK..... 261
9.1.1. Iturrien fidagarritasuna 262
9.1.2. Iturri-motak 264
9.1.3. Iturriak, gai albistegarrien sortzaile..... 266
9.1.4. Baliabideak 266
9.1.5. Konfidentzialtasunaren araberako informazio-motak..... 267
9.2. TB-KO INFORMAZIO-SAILAREN ANTOLAKETA..... 268
9.2.1. Estazioen organigrama orokorrak 269
9.2.2. Informazio-sailaren antolaketa-ereduak 271
9.2.3. Telebistako erredakzio digitalaren banaketa fisiko eta funtzionala..... 272
9.2.4. Korrespontsalien eragina informazio-beteduran..... 275
9.3. ALBISTEAK ETA PROGRAMAK BURUTZEKO PROFESIONAL-TALDEAK..... 276
9.3.1. Albisteak prestatzeko giza taldea 276
9.3.2. Informazio-programak egiteko giza taldea 278
9.4. ALBISTEETARAKO EKIPAMENDU TEKNOLOGIKOA 282
9.4.1. Kamera, kamaskopioa edo kamadiskoa 283
9.4.2. Mikrofonoa 285
9.4.3. Ekipamendu teknologikoa edizioan eta postprodukzioan..... 285
9.4.4. Lerroko ediziorako eta prostprodukziorako oinarrizko unitatea (analogikoa)..... 287
9.4.5. Edizio eta postprodukzio ez linealeko oinarrizko unitatea (digitala)..... 290

9.5. INFORMAZIO-PROGRAMARAKO EKIPAMENDU TEKNOLOGIKOA ... 291
10. INFORMAZIO-PROZESUA TELEBISTAN ... 293
10.1. PRODUKZIOAREN FASEAK ETA FORMAK ... 293
10.1.1. Produkzio-faseak ... 293
10.1.2. Emisio-unearen araberako produkzio-formak ... 294
10.1.3. Kamera- eta magnetoskopio-kopuruaren araberako produkzio-erak ... 294
10.1.4. Estudiotik kanpoko produkzio-erak eta sistemak ... 295
10.1.5. Unitate Mugikorren sistemak ... 297
10.2. ALBISTEEN ETA ERREPORTAJEEN PRODUKZIO-PROZESUA: ANALOGIKOA ETA DIGITALA ... 297
10.2.1. Prestaketa eta betedura ... 298
10.2.2. Edizioa: prozesua eta metodoak ... 299
10.2.3. Magnetoskopioen eta zintaren prestaketa eta erregulazioa (edizio analogikoa) ... 302
10.2.4. Produkzio eta prozesu digitalaren prozesua (video stream-ak) 303
10.2.5. Ikerketako erreportajeen kasua ... 305
10.3. PROGRAMAREN INFORMAZIO-PROZESUA ... 305
10.3.1. Eguneroko programen informazio-prozesua ... 306
10.3.2. Erreportaje-programen informazio-prozesua ... 308
10.3.3. Emisioa eta emisio-ondoa ... 308

III. ZATIA: TEKNIKA IRRATIAN ... 309

11. IRRATI ESPAINIAR ETA AUTONOMIKOAREN SISTEMA ... 311
11.1. TRANTSIZIOA SISTEMA ESPAINIARREAN ... 312
11.1.1. Laurogeita hamarreko krisialdia ... 312
11.1.2. Bi milagarren urtealdiko krisia ... 313
11.1.3. Konbergentziara bideratutako inguru multimediatiko berria ... 314
11.2. IRRATI-KONTSUMOA ... 314
11.3. IRRATI-AUDIENTZIAK ... 315
11.3.1. Audientziaren ikerkuntza-metodoa ... 316
11.3.2. Irrati-audientziak eguneko ordualdien arabera ... 317
11.3.3. Irratiaren eta telebistaren audientzien alderaketa ordualdiei dagokienez ... 318
11.3.4. Audientziak irrati-formatuei dagokienez ... 319
11.3.5. Audientziaren profil soziala irrati-formatuen arabera ... 320
11.4. EMISORA-MOTAK ETA IRRATI-KATE NAGUSIAK ... 322
11.4.1. Emisora-motak hainbat irizpideren arabera ... 322
11.4.2. Irrati-kate garrantzitsuena eta beren audientzia ... 324
11.5. IRRATI KONBENTZIONALAK AUTONOMIETAN ... 326
11.6. GIZONEZKO ETA EMAKUMEZKOEN ERREPRESENTAZIOA IRRATI ESPAINIARRAREN INFORMAZIOAN ... 327
12. PROGRAMAZIOA ETA PROGRAMAK IRRATIAN ... 329

12.1. PROGRAMAZIO-LENGOAIAK IRRATIAN: UNITATEAK ETA ESTRATEGIAK 329
12.1.1. Oinarrizko programazio-unitateak 330
12.1.2. "Programa" eta "ikus-entzunezko obra" kontzeptuak 330
12.1.3. Programazio-estrategiak irratian 331
12.2. PROGRAMAZIO-MOTAK IRRATIAN 331
12.2.1. Edukien eta blokeen araberako programazioa 332
12.2.2. Emisio-zikloen araberako programazioa 333
12.3. PROGRAMAZIO-ERLOJUA EDO "HOT CLOCK-A" FORMULA-IRRATIAN 333
12.4. PROGRAMAZIOA IRRATI KONBENTZIONAL ESPAINIARREAN 334
12.5. EGUNEROKO PROGRAMAZIO-PARRILA 334
12.6. IRRATI-PROGRAMAK 336
12.6.1. Irizpideak 336
12.6.2. Irrati-programaren definizioa 337
12.6.3. Edukiaren araberako programa-sailkapena 338
12.6.4. Funtzio linguistiko-erretorikoaren araberako programa-sailkapena 339
12.6.5. Gaurkotasunaren/unibertsaltasunaren araberako programa-sailkapena 340
12.6.6. Programen sailkapen funtzionala 340
13. IRRATI-INFORMAZIOAREN TIPOLOGIA ETA EGITURA: PROGRAMAK ETA OBRAK 343
13.1. IRRATIKO INFORMAZIO-PROGRAMEN TIPOLOGIA 343
13.1.1. Flash informatiboa 344
13.1.2. Albiste-buletina 344
13.1.3. Albiste-zerbitzua edo albistegia 344
13.1.4. Programa tematikoak (espezializatuak) 345
13.1.5. Programa dialogikoak 345
13.2. IRRATIKO INFORMAZIO-PROGRAMEN EGITURAK 346
13.2.1. Oinarrizko egitura 346
13.2.2. Egitura konposatua 348
13.2.3. Trantsizioak eta irrati-efektuak programa, bloke eta informazio-unitateen artean 348
13.3. IRRATI-GIDOIA 350
13.3.1. Irrati-gidoietarako terminoak eta laburtzapenak 350
13.3.2. Gidoi baten zehaztapen-gradua 350
13.3.3. Irrati-programaren gidoia 352
13.4. KONTAKIZUNEZKO OBREN EGITURA: ALBISTEAK, ERREPORTAJEAK ETA KRONIKAK IRRATIAN 354
13.4.1. Ahozko lengoaia irrati-kazetaritzan 355
13.4.2. Osagai orokorrak 356
13.4.3. Egitura sinpleko muntaketa-eredua (estarai bat edo bi) 357
13.4.4. Egitura estandarreko muntaketa-eredua 357

13.4.5. Egitura estandar hobetuko muntaketa-eredua 358
13.4.6. Erreportaje-egiturako muntaketa-eredua 358
13.5. GENERO DIALOGIKOKO OBREN TIPOLOGIA ETA EGITURAK 359
13.5.1. Irratiko elkarrizketa 359
13.5.2. Eztabaidako obrak: ezbaiak, mahai-inguruak eta solasaldiak . 362
13.5.3. Adierazpenezko ikus-entzunezko obrak: editoriala, iruzkina, kritika 364
14. INFORMAZIO-PROZESUKO OSAGAIAK IRRATIAN 365
14.1. ITURRIAK 365
14.2. IRRATIKO INFORMAZIO-SAILEKO ANTOLAKETA 366
14.2.1. Irrati-emisora burujabe baten organigrama orokorra 367
14.2.2. Informazio-saileko organigrama 369
14.3. PROGRAMA ETA ALBISTEETARAKO PROFESIONAL-TALDEAK 370
14.3.1. Informazio-programetarako giza taldea 370
14.3.2. Albisteak ekoizteko giza taldea 371
14.3.3. Irrati-kazetaritzaren ezaugarriak 371
14.4. EKIPAMENDU TEKNOLOGIKOA IRRATIAN 371
14.4.1. Soinua 372
14.4.2. Mikrofonoak 373
14.4.3. Audio-grabazioetarako euskarri digitalak eta analogikoak.... 374
14.4.4. Nahasketa-mahai analogikoak eta edizio digitaleko unitatea .. 375
14.4.5. Unitate mugikorra 375
14.5. IRRATI DIGITALA: BLOKEKAKO DIAGRAMA, ERREDAKZIOAREN ETA ESTUDIOEN BANAKETA 376
14.5.1. Blokekako diagrama irrati digitalaren fluxuan 376
14.5.2. Erredakzio digitalaren banaketa fisikoa 377
14.5.3. Emisio eta errealizazio-estudio digitalen banaketa fisikoa.... 377
15. INFORMAZIO-PROZESUA IRRATIAN 379
15.1. PRODUKZIOA 379
15.1.1. Produkzioaren fasea 379
15.1.2. Emisioaren araberako produkzio-erak 380
15.2. ALBISTEAREN ETA ERREPORTAJEAREN INFORMAZIO-PROZESUA IRRATIAN 380
15.3. EGUNEROKO INFORMAZIO-PROZESUA IRRATIAN 381
15.3.1. Kazetari-taldeen lan-banaketa 382
15.3.2. Zereginen eguneroko kronograma 383

IV. ZATIA: IKUS-ENTZUNEZKO LENGOAIAREN TEORIA 385

16. IKUS-ENTZUNEZKO LENGOAIAREN SARRERA 387
16.1. IKUS-ENTZUNEZKO MEDIOEN LENGOAIA-MOTAK 388
16.1.1. Ikus-entzunezko lengoaia 388
16.1.2. Telebista-lengoaia 390
16.1.3. Irrati-lengoaia 390

16.2. IKUS-ENTZUNEZKO LENGOAIAREN EREMUAK 390
16.3. IKUS-ENTZUNEZKO LENGOAIA KAZETARITZA-IKASKETETAN 392
17. ARGIZTAPENA ETA KOLOREA: LEHEN EREMUA 393
17.1. ARGIZTAPENA ETA ARGIA SAILKATZEKO IRIZPIDEAK 393
17.1.1. Iturriaren izaera 393
17.1.2. Argi-sortaren noranzkotasuna 394
17.1.3. Inguru fisiko eta tenporala 394
17.1.4. Argiztapenaren esanahi-funtzioak 394
17.2. ARGIZTAPEN-EREDUAK 397
17.2.1. Argiztapen laua 397
17.2.2. Argiztapen argiluna edo chiaroscuro-a 397
17.2.3. Argiztapenaren oinarrizko egitura 398
17.3. KOLOREAREN PERTZEPZIOA ETA EGITURATZEA 400
17.3.1. Kolorearen pertzepzioa 400
17.3.2. Kolorearen egitura 401
17.3.3. Zuritik/beltzetik kolorera 402
18. BI DIMENTSIOKO ESPAZIOAREN EGITURAKETA: BIGARREN EREMUA 403
18.1. ENKOADRAKETAREN ORIENTAZIOA 403
18.1.1. Aspektu-erlazioaren aldaketa 404
18.1.2. Irudiaren tamaina 405
18.2. PANTAILA BARRUKO EREMU-INDARRAK 406
18.2.1. Konposizioaren orientazio nagusiak 406
18.2.2. Markoaren magnetismoa eta masaren erakarpena 407
18.2.3. Pantailaren asimetria 407
18.2.4. Irudiaren eta hondoaren arteko erlazioa 408
18.2.5. Multzotzea edo itxiera psikologikoa (Gestalt) 408
18.2.6. Bektoreak 410
18.3. BEKTORE DINAMIKOEN ARTEKO ELKARRERAGINA 411
18.3.1. Espazioa bektoreak banatuz egonkortzea 411
18.3.2. Espazioa egonkortzea masa-banaketaren bitartez 413
19. BOLUMENA ETA SAKONERA: HIRUGARREN EREMUA 415
19.1. SAKONERAREN FAKTORE GRAFIKOAK 415
19.1.1. Planoen gainjartzea 416
19.1.2. Dimentsio erlatiboa 416
19.1.3. Altuera, ardatz bertikalarekiko 417
19.1.4. Perspektiba lineala 417
19.1.5. Aire-perspektiba 418
19.2. LENTEEN EZAUGARRIAK 418
19.2.1. Angelua eta foku-distantzia 418
19.2.2. Diafragma 419
19.2.3. Fokapenaren eremu-sakonera 419
19.2.4. Sakonera-faktore grafikoekiko efektuak 420

19.3. MUGIMENDU BEKTOREA "Z" ARDATZEAN 420
19.3.1. Kameraren mugimendua "z" ardatzean 421
19.3.2. Objektiboaren mugimendua "z" ardatzean 422
19.3.3. Pertsona eta objektuen mugimendua "z" ardatzean 422
19.4. SAKONERA-PLANOAK ETA IKUS-INTERESA 423
19.4.1. Lehen planoa edo aurraldea (foreground) 423
19.4.2. Bigarren planoa edo erdialdea (middleground) 424
19.4.3. Hondoko planoa edo atzealdea (background) 424
19.4.4. Interesik handieneko elementuen kokapena 424
19.5. BOLUMENAREN BITASUNAREN KONPOSIZIOA 424
19.6. PROGRAMA BATEKO PARTE-HARTZAILEEN ETA GIDARIAREN KOKAPENA 426
19.6.1. Kokapen lineala eta arkuan/triangeluan 427
19.6.2. Gidariaren kokapena programa dialogikoetan 427
19.6.3. Parte-hartzaileen eta gidariaren begirada 429
19.7. KAMEREN ETA PLANOEN EZAUGARRIAK 429
19.7.1. Ikuspen-eremua (planoen tamaina eta motak) 429
19.7.2. Begi-maila 433
19.7.3. Angelua 434
19.7.4. Kameraren ikuspuntua: objektibotasunaren eta subjektibotasunaren artean 435
20. DENBORA ETA MUGIMENDUA: LAUGARREN EREMUA 441
20.1. DENBORARI BURUZKO TEORIAK 441
20.1.1. Zenon-en teoria 441
20.1.2. Bergson-en teoria 442
20.1.3. Lehenaldia, orainaldia eta etorkizuna 443
20.2. DENBORA-MOTAK 443
20.2.1. Denbora biologikoa 444
20.2.2. Denbora objektiboa 444
20.2.3. Denbora subjektiboa 446
20.3. IRAUPEN-DENTSITATE DIALEKTIKOA (IRAKURGARRITASUNA) 449
20.4. MUGIMENDUA 449
20.4.1. Mugimenduaren erlatibotasuna 449
20.4.2. Abiadura 450
20.4.3. Mugimendua eta masa 451
20.5. MUGIMENDU-MOTAK 452
20.5.1. Mugimendu lehendarra (ekintza) 452
20.5.2. Mugimendu bigarrendarra (kamerarena) 454
20.5.3. Mugimendu hirugarrendarra (planoen artekoa) 455
21. SOINUA: BOSGARREN EREMUA 457
21.1. SOINUA ETA ZARATA 458
21.2. SOINUAREN FUNTZIOAK 458
21.2.1. Funtzio informatzailea/argitzailea 459

21.2.2. Funtzio espresiboa/indartzailea 459
21.2.3. Funtzio egituratzailea/muntatzailea 459
21.3. SOINU-MOTAK 459
21.3.1. Izaeraren araberako soinua 459
21.3.2. Irudiarekiko erlazioaren araberako soinua (*on* eta *off*) 460
21.3.3. Grabazio-unearen araberako soinua 461
21.3.4. Esanahiaren araberako soinua 461
21.3.5. Berbazkotasunaren araberako soinua 461
21.3.6. Kanal-kopuruaren araberako soinua 462
21.4. SOINU-PLANOAK 462
21.5. SOINUAREN PARAMETRO TEKNIKOAK 463
22. IRUDIAREN ETA SOINUAREN MUNTAKETA/EDIZIOA 465
22.1. MUNTAKETARI BURUZKO DEFINIZIOAK 466
22.2. MUNTAKETAREN IKUSPUNTUAK ETA FUNTZIOAK 467
22.2.1. Ikuspuntuak 467
22.2.2. Muntaketaren funtzioak 468
22.3. IRUDI ETA SOINUAREN MUNTAKETAREN UNITATE NARRATIBOAK (SEGMENTUA, SEKUENTZIA, ESZENA, PLANOA) 469
22.3.1. Segmentua, blokea edo atala 469
22.3.2. Sekuentzia 469
22.3.3. Eszena 469
22.3.4. Irudi-planoa eta soinu-planoa 470
22.4. MUNTAKETA- EDO EDIZIO-MOTAK 471
22.4.1. Muntaketa analitikoa edo narratiboa 472
22.4.2. Muntaketa asoziatiboa edo dialektiboa 475
22.4.3. Muntaketa kategoriala 475
22.4.4. Muntaketa abstraktua 476
22.4.5. Muntaketaren estilo deduktiboa eta induktiboa 476
22.4.6. Muntaketaren estilo paraleloa 477
22.5. IRUDIAREN ETA SOINUAREN JARRAIPEN EDO RACCORD-A 477
22.5.1. Soinu-jarraipena 478
22.5.2. Argiztapen- eta kolore-jarraipena 478
22.5.3. Objektu-jarraipena 479
22.5.4. Denbora-jarraipena 479
22.5.5. Espazio-jarraipena 482
22.5.6. Begirada-jarraipena 482
22.5.7. Norabide-jarraipena 483
22.5.8. Jarraipen aizun edo "ulerketa atzeratuko raccord-a" 483
22.5.9. Kuleshov-en jarraipena 484
22.6. BI ESPAZIOAK 484
22.7. IRUDI- ETA SOINU-PUNTUAZIOAK 486
22.7.1. Irudi-puntuazioak (irudi-trantsizioak) 486
22.7.2. Soinu-puntuazio (soinu-trantsizioak) 491

22.7.3. Hasiera eta amaiera garbia planoan eta ekintzan 492
22.8. AUDIO ETA BIDEOAREN ARTEKO MUNTAKETA-ERRITMOAK 492
22.8.1. Irudi-erritmoak 492
22.8.2. Soinu-erritmoak 493
22.8.3. Irudi- eta soinu-erritmoen arteko konbinazioak 493
22.9. AUDIOAREN ETA BIDEOAREN ARTEKO AGINTE-ERLAZIOAK 495
22.9.1. Bideoa nagusi, audioa laguntzen..... 495
22.9.2. Audioa nagusi, bideoa laguntzaile 496
22.9.3. Bideoak eta audioak nagusitasuna txandakatzen 497
22.9.4. Bideoa eta audioa bere kasa 498
22.10. AUDIOAREN INTERFERENTZIA BIDEOAN 498
22.10.1. Informazioari dagozkion interferentziak 498
22.10.2. Audioaren interferentzia teknikoak 498
22.10.3. Jarraipen-interferentziak 498

V. ZATIA: ERANSKINAK, ZERRENDAK ETA BIBLIOGRAFIA 499

23. ERANSKINAK 501
23.1. EGUNEROKO INFORMATIBOEN BANAKETA, TELEBISTA ESPAINIARREAN ETA EAE-N..... 501
23.2. ALBISTEGI BEREZI BATEN EGITURA OSOA..... 502
23.3. IZENDEGIAK..... 502
23.3.1. Irudi-planoak..... 502
23.3.2. Soinu-planoak..... 503
23.3.3. Telebista eta bideoko albiste eta erreportajeetako osagarri orokorrak..... 503
23.3.4. Irratiko albiste eta erreportajeetako osagarri orokorrak..... 503
23.3.5. Glosategia 504
24. ZERRENDAK 507
24.1. TAULEN ZERRENDA..... 507
24.2. IRUDIEN ZERRENDA 506
24.3. GIDOIEN ZERRENDA 510
25. BIBLIOGRAFIA 511

1. Sarrera orokorra

Irrati eta telebistako [kazetaritza-] informazioaren teoria eta teknika oso gai korapilatsua da, bertan kazetaritzari dagozkion ia alderdi guztiak sar baitaitezke. Hori dela eta, beharrezkoa da hasiera-hasieratik finkatzea kontzeptuen mapa eta nabigazio-mapa.

1.1. KONTZEPTUEN MAPA

Kontzeptuen mapa honi esker, lehenik titulua osatzen duten substantiboen esanahi kokatuak definituko ditugu eta, jarraian, era laburrean, azpian dauden oinarri zientifikoak gogoratuko ditugu; alegia, komunikazio-ekintzak kokatzeko dauden *mailak*, kazetaritzaren eta komunikazioaren teoriak aztertzeko *ikuspegiak*, eta horien ikerkuntzan erabiltzen diren *teoriak*. Beraz, lehenik, ikus dezagun liburu honen izenburuko hitzen adiera:

- ***Teoria***: kazetaritza-informazioaren oinarri teoriko orokorrak barne hartzen ditu eta, batik bat, irratiari eta telebistari dagozkien alderdi teoriko berariazkoak.
- ***Teknika***: irrati eta telebistako kazetaritza-ekoizpenean erabilitako prozedura, trebetasun eta baliabideen teoria eta praktika aztertzen ditu. *Teknikaren teknikak* edo teknika ekoizleak dira hemen hizpide ("egiten jakitea" eta "jakinda egitea"), eta ez teknika teknologiko hutsak ("erabiltzen jakitea").
- [***Kazetaritza***-] ***informazioa***: irratiak eta telebistak ematen duten gaurkotasuneko informazioa barne hartzen du. Kako artean sartu ditugun hitzak adierazten duenez, hemen landuko ditugun irrati eta telebistako teoria eta teknika kazetaritzazko informazioari dagozkio soilik, egon badagoelako ikus-entzunezko beste informazio-mota bat, kazetaritzari ez dagokiona.
- ***Irratia eta telebista***: hauexek dira hemen kontuan hartuko ditugun ikus-entzunezko komunikabideak, ikus-entzunezko komunikabide bestelakoak ere badiren arren.

1.1.1. Komunikazioaren mailak

Komunikazio kontzeptua hainbat diziplinaren edukiontzi metonimikoa denez, eta horietako batzuek elkarren artean zerikusi gutxi dutenez, "komunikazioaren mailen eskalara" jotzen da sarri; izan ere, komunikazioaren mailek komunikazioa gertatzen den gizarte-egiturekin erlazioa dute. Mailakatuta, hauexek dira komunikazioaren mailak:

- *Pertsonaren barrukoa*, pertsonari berari dagokiona.
- *Pertsonen artekoa*, bikoteen kasuan, adibidez.
- *Taldearen barrukoa*, familiari buruzkoa, adibidez.
- *Taldeen artekoa*, tokiko komunitatean gertatzen dena, esate baterako.

- *Instituzioei/erakundeei dagokiena*, sistema politiko edo enpresarialari dagokiena, hain zuzen.
- *Soziala*, gizarte osoari dagokiona; kazetaritza eta komunikabideak, adibidez.

Komunikazioaren azken mailan kokatuta gaude. Alabaina, "kazetaritza"[1], "komunikabideak" eta "gizarte" kontzeptuak oso lotuta daude elkarren artean gainera, oso zabalak dira. Horregatik, aztertzerakoan erabilitako ikuspegiak eta teoriak bereizi beharra dago.

1.1.2. Komunikabideei buruzko teorien ikuspegiak

Komunikabideei edo "medioei"[2] buruzko teoriak lau ikuspegi nagusitik datoz, bi ardatz berezituen inguruan ezarriak direnak: alde batetik, medioak-gizarte ardatza eta, bestetik, kultura-materialismo ardatza. Denis McQuail-ek (1999, 30. or., 2000/1983, 7. or., 2002, 7. or.) dioenez, lehen ardatzetik ikuspegi mediozentrikoa eta soziozentrikoa datoz, eta bigarrenetik, ikuspegi kulturazalea eta materialista[3]:

- ***Ikuspegi "mediozentrikoa"***: komunikabideak hartzen ditu erreferentzia nagusitzat, eta eragin dezente aitortzen die. Kazetaritzak eta medioek eremu zientifiko autonomoa dutela dio, nahiz eta, aldi berean, aitortzen duen haien artean kontzeptuzko sakabanaketa handia dagoela, gorputz teoriko koherente eta egituratua finkatzeko zailtasunak ezartzen duena.
- ***Ikuspegi soziozentrikoa***: medioak gizartearen parte bat bezala, teoria sozial zabalaren barruan, aztertu behar direla jotzen du. Horrelako hurbilpenaren ondorioa da ez zaiola komunikabideen teoriari autonomia zientifiko propioa esleitzen; kazetaritzari ere ez, beraz.
- ***Ikuspegi kulturazalea***: kulturaren eta ideien ikuspegitik aztertu nahi ditu medioak.
- ***Ikuspegi materialista***: medioetan eta kazetaritzan eragina duten prozesu ekonomikoak eta indar eta faktore materialak aztertzen ditu batik bat.

1. irudian ikus daitekeenez, bi ardatzen alboetan ezarritako espazioetan, launa alor daude, eta horietako bakoitzak ikuspegi batzuk konbinatzen ditu.

- ***Lehen alorra, mediozentrikoa eta kulturazalea***: medioen edukiari, audientziaren hartzeari eta audientziarengan duen eraginari ematen die garrantzirik handiena; hau da, edukietan eta audientziarengan dituen efektuetan jartzen du atentzioa.
- ***Bigarren alorra, mediozentrikoa eta materialista***: komunikabideen alderdi politikoak, ekonomikoak eta teknologikoak aztertzen ditu. Medioetan dauka interesik handiena.

---

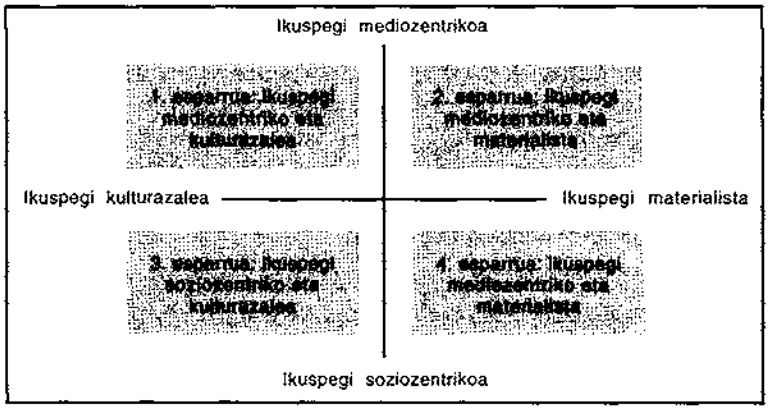
1. Ez daukagu ahantzita akademiko batzuek proposatutako *Periodistika* kontzeptua, baina hori aurrerago deskribatuko dugu.

2. Ingelesetik gaztelaniara itzulitako obra batzuetan, McQuail-enean adibidez (1999), *media* hitza ageri da (*medium* hitzaren plurala). Guk, betiko "komunikabide" hobesten dugu, baina "medio" eta "medioak" berbak ere erabiliko ditugu liburuan.

3. Aipatutako autoreak dio badirela bestelako ikuspuntu batzuk ere —humanistikoa eta zientifikoa, kualitatiboa eta kuantitatiboa, subjektiboa eta objektiboa—, eta zatiketa horiek ikerketari aurre egiteko moduak isla ditzaketela.

- ***Hirugarren alorra, soziozentrikoa eta kulturazalea***: faktore sozialek medioak ekoitzi zein hartzeko eta medioek bizitza sozialean dituzten funtzioak aztertzen ditu. Binomio nagusia medioak-bizitza soziala da.
- ***Laugarren alorra, soziozentrikoa eta materialista***: komunikabideak batik bat ezaugarri ekonomiko eta soziopolitikoen isla direla uste du, eta ez haien kausa nagusietako bat.

1. irudia: kazetaritzaren eta komunikabideen ikerketarako teoriak eta ikuspegiak



Iturria: McQuail (1999, 31. or., 2002, 7. or) eta autoreen egokitzapena.

1.1.3. Kazetaritzari eta medioei buruzko teoriak

Diziplina zientifiko bati buruzko teoria fenomeno bat ulertu, haren efektu edo ondorioak aldez aurretik gutxieneko ziurtasunez esateko eta hura sortzera edo birsortzera zuzendutako lege, printzipio, nozio edo ideia multzo modura har daiteke. Behatu, definizioan ezarritako mailakatzea eta ordena, giza eta gizarte-zientzien teoria ere barne hartzeko xedez. Izan ere, zientzia fisikoetan eduki propio guztiak azalduko dituen teoria bateratzailea bilatzen den arren, ezin aplika daiteke printzipio hori zurruntasun berberaz giza eta gizarte-zientzietan. Aplikatzekotan, *teoria sistematzaile* modura aplika daiteke, aztertutako fenomenoak beren arteko erlazioa kontuan hartuz azalduko dituena, eta ez zuzeneko kausalitatez (Horgan 1998).

McQuail-ek (1999, 32-34. or., 2000/1983, 8. or.) dio lau teoria nagusi daudela kazetaritza eta komunikabideak aztertzeko: gizarte-zientziena, arauemailea, operatiboa eta "egunez egunekoarena"[4].

- ***Gizarte-zientzien teoria***: medioen izaera, funtzionamendua eta efektuei buruzko postulatu batzuk barne hartzen ditu, eta ikuspegi mediozentrikoarekin du erlazioa.

4. Beste ikuspegi batetik begiratuta —ideologikoagoa eta "boterea eta ezberdintasuna", "integrazioa, identitatea eta gizarte-aldaketa" moduko kontzeptuetan zentratuagoa— sailkapen desberdin bat egiten da: medioen teoria marxista, teoria funtzionalista eta teoria kritikoa. Garapenaren teoria, medioak garapen-faktore modura hartzen dituena, gainbehera etorri da, arrakasta txikia izan baitu garapen ekonomiko urria duten herrialdeetan.

- ***Teoria arauemailea***: medioek nola jokatu beharko luketen seinalatzen du, eta teoria honen corpusa lege, arau, komunikazio-politika, kode etiko eta eztabaida publikoetan aurki daiteke. Nagusiki aztertzen dituen gaiak medioen funtzioa, haien objektibotasuna, interes publikoa, etab. dira.
- ***Teoria operatiboa edo teknikoa***: medioetako profesionalek beren lanean garatzen eta aplikatzen dituzten ideia praktikoak hartzen ditu kontuan. Esperientzia praktikoaren eta gogoetaren ezagutza da. Hauexek dira eduki nagusiak: medioen antolaketa, edukien produkzio-prozesua eta eraginkortasun komunikatibora eta informatibora eraman dezakeen guztia. Esan beharra dago, teoria tekniko honek bere eragina daukala teoria arauemailean, eta alderantziz.
- ***Egunez egunekoaren teoria edo "zentzu arruntarena"***: teoria hau arduratzen da audientziak eta pertsonak duten gaitasunaz eguneroko bizitzan medioak erabiltzeko, edukiak hartu eta interpretatzeko, esanahiak esleitzeko eta formatuak bereizteko. Alabaina, gogoratu beharra dago ez dela "audientziari buruzko teoria" —ia konta ezinezko audientzia-motak onartzen baititu (McQuail 1999, 490. or.)—, eta beste teoria zientifiko batzuekin erlazionatuta dagoela, adibidez, pragmatika, fenomenologia eta etnometodologiarekin[5].

Obra honetan, lehen hiru hurbilpen teorikoek dute tokia (gizarte-zientziarenak, arauemaileak, operatiboak/teknikoak), aproposak baitira kazetaritzaren eta irrati eta telebistaren teoria eta teknika ikertzeko.

1.2. NABIGAZIO-MAPA

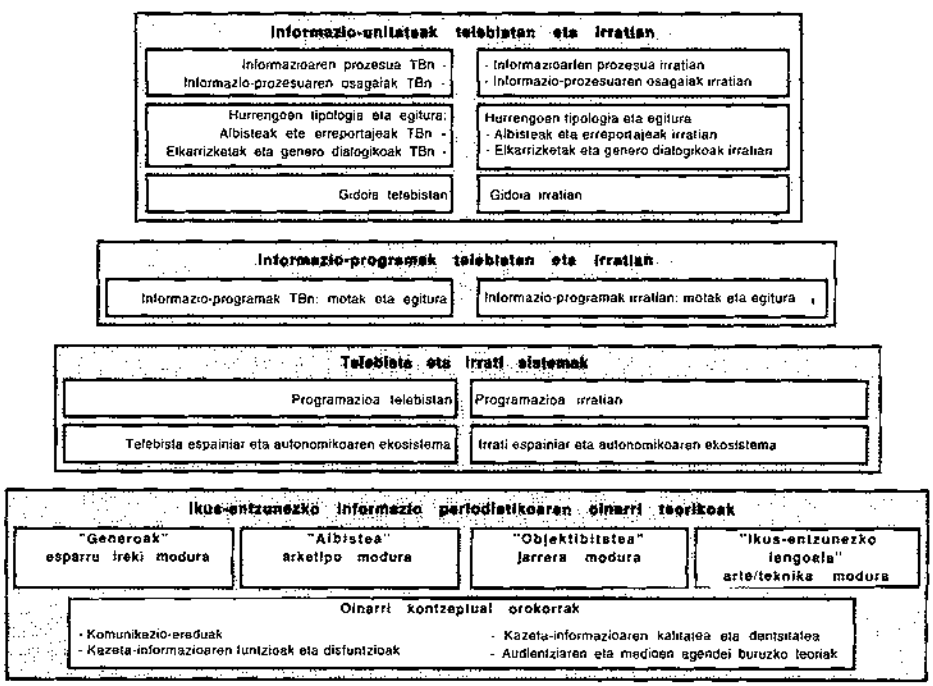
Kontzeptuei buruzko argibide horiek eman ondoren, ikus dezagun jarraian obrari koherentzia ematearren diseinatu dugun edukien egitura. Gure "nabigazio-mapa" da, hain zuzen ere (modan dagoen esamoldea erabiliz), eta argi asko ikusten da hurrengo ilustrazioan, non bloke bakoitza atal bati dagokion eta, aldi berean, abstrakzio-maila bati, aukeratu dugun egitura piramidalak adierazten duenez.

- ***Beheko aldean***, generalizazio handiaz, kazetaritza-informazioaren eta ikus-entzunezko lengoaiaren oinarri teorikoak daude. Eta kazetaritzari eta informazioari dagozkien kontzeptu nagusiak aztertuko ditugu, hala nola informazioaren kalitatea eta dentsitatea, generoak, erreferentziazko esparrua diren aldetik; albistea, arketipo modura hartuta; objektibotasuna, jarrera modura ulertuta; eta egoki diren beste hainbat kontzeptu (*agenda-setting* delakoa, hirugarren pertsonaren efektuaren hipotesia, etab.). Era berean, atal oso bat eman zaie ikus-entzunezko narratibaren inguruko ezagutza teoriko-teknikoei.
- ***Hurrengo mailan***, abstrakzio-gradu bat gutxiagoz, Estatu espainiarrean eta autonomia-erkidegoetan operatzen duten telebista- eta irrati-sistemak eta programazioak aztertuko ditugu. Hau da, nabarmendu egin nahi dugu medioak eta edukiak txertaturik dauden testuinguru sozio-kulturalaren menpekoak direla.
- ***Hirugarren mailan*** gehiago mugatzen dugu azterketa-alorra, eta telebistako eta irratiko informazio-programen tipologia eta egitura arakatzen ditugu.

5. Etnometodologia, zentzumen arruntaren eta gizartearen eguneroko bizitzaren ezagutza aztertzen duen korronte soziologikoa den aldetik.

- ***Azkenik, piramidearen erpinean***, "ikus-entzunezko obra informatiboa" kokatzen dugu (albistea, erreportajea, elkarrizketa, etab.), hots, kazetariak eta bere taldeak ekoizten duten telebistako zein irratiko *unitate informatiboa*. Dena den, kontuan hartu behar dugu obra informatiboaren ekoizpena komunikabide bakoitzak ezarritako ildo edo politika informatiboaren menpe egoten dela esplizituki zein inplizituki, eta hor, komunikabidean, Josep M. Martí-ren hitzetan esateko (2003), "informazioaren hierarkia" dago. Beraz, gure iritzian, ikus-entzunezko kazetaritza-obraren kalitate integrala hainbat elementuren artean partekatu behar da, hau da, autore materialaren, programaren editorearen eta informazio zerbitzuetako eta enpresako arduradun-hierarkiaren artean.

2. irudia: obraren egituraren nabigazio-mapa



Iturria: autoreek egina.

Beraz, kazetaritzaren diziplina zientifikoan pilatutako ezagutzen arabera, kazetaritza-informazioaren ekoizpenean hainbat *jarduera eta jarrera* intelektual eta praktiko sartzen dira, informazioa gauzatzen duen kazetariak[6] ez ezik, informazio-programaren[7] editoreak eta komunikazio-enpresak berak elkarrekin gauzatzen dituztenak. Honela deskribatuko ditugu:

6. "Kazetari" terminoak, hemen erabiltzen dugun zentzuan, esanahi generikoa dauka, eta albisteaz modu nominalean arduratzen den lizentziadun profesionala ez ezik, irudia eta soinua barrapatzen dituen taldea adierazi nahi dugu.

7. Editoreak eragin erreala eta esanguratsua dauka kazetarien lanean eta informazioaren kalitatean.

- ***Jarrera erabakitzailea, interpretatzailea eta sortzailea*** informazioaren sortze-prozesu osoan zehar. Adibide soil modura, prozesuaren puntu batzuk hartzen baditugu, hauxe ikusten dugu: a) kazetaritza-enpresak bere informazio-ildoa du, denek errespetatzen dutena (kazetariek eta editoreek); b) kazetariak landuko duen gaia medioaren informazio-politikaren arabera erabakiko du editoreak; c) kazetariak, berriz, informazioan sartuko dituen gertakariak eta testigantza interpretatu eta erabakiko ditu ondoren, kazetaritza-informazioa sortuko du, dela albiste, dela erreportaje, elkarrizketa, edo beste modu batean; d) informazio-unitatea informazio-programa baten barruan emitituko da; eta e) editoreak edo/eta informazio-zerbitzuen hierarkia kontuan hartuta, kazetaritza-obra hori ebalua dezakete eta, ondo baderitze, erabakiren bat hartu.
- ***Jarrera egiatia eta argitzailea*** informazio-prozesu osoan zehar. Bi jarrerak dira garrantzizkoak, eta produkzioan hartutako jarrera erabakitzaile, interpretatzaile eta sortzailea baldintzatu eta mugatzen dituzte.

Korronte intelektual eta akademiko jakin batek bereziki nabarmentzen du kazetaritzaren jarduera interpretatzailea[8], gainerako adjektiboen kalterako-edo, baina, gure ustez, egokiagoa da hemen azaldutako jarduera eta jarreren esparrua, horrela, giza jarduera guztietan azaltzen den "interpretatzaile" adjektiboak kazetaritza-jarduerari dagozkion egiatasuna eta argitasuna gutxitzea ekiditen baitugu.

1.3. ONDASUNA, OBRA EDO PRODUKTUA

Teorian ez ezik, praktikan ere eztabaidatzen den beste arazo bat da ea kazetaritza-informazioa *obra*[9] *periodistikoa, produktu komertziala* ala *alor publikoko ondasuna*[10] den. Ondorioz, eztabaida beraren jarraipena da ea harreran dagoen audientzia *erabiltzailez, kontsumitzailez* edo *herritarrez* osatuta dagoen, adjektibo bakoitzak ezaugarri definitzaile batzuk baitauzka. Ordena aldatu eta atzekoz aurrera hasiz, gure aburuz kazetaritza-informazioa hauxe da:

- ***Esfera publikoko ondasuna***, gizarteari zerbitzatzen diona, eta ez soilik medioaren audientziari.
- ***Kazetaritza-obra*** modura gauzatzen dena, teoria, teknika eta etika egoki bati esker, zeinean "kazetaritza" hitzak ondasun publikoari dagozkion ezaugarriak betetzera behartzen duen (egiatasuna, gizarte-ondasuna, justizia).
- ***Produktu baten tratamendua*** hartzen duena, gauzatzeko eta hedatzeko ekoizpen-prozesu enpresariala behar duelako.

Gainera, kazetaritza-informazio bat komunikabidearen *informazio-obra orokor baten* zati bat da, hau da, informazio-programazioaren edukian unitate modura txertatzen dena.

Azkenik, hartzeari dagokionez, *erabiltzaile* hitza egokiagoa eta herritarrekiko hurbilagokoa dela jotzen dugu; ez, ordea, *kontsumitzaile* hitza, alderdi komertzial argiegia baitauka.

---

8. Ikus Lorenzo Gomis (1974), besteak beste.
9. Zinemako edo literaturako obra bat izan daitekeen legez.
10. Nahita esaten dugu "alor publikoko ondasuna", "ondasun publiko" kontzeptutik bereizteko.

1.4. TRANTSIZIO ANALOGIKO-DIGITALA

Gertatzen ari den trantsizio analogiko-digitalak irrati eta telebistako kazetaritza-informazioari eragin diezaioke, bereziki produkzio-prozesuetan eta organigrametan, baita parte hartzen duten kazetari eta talde profesionalen eginkizunetan ere. Lan honetan kontuan hartu dugu errealitate hori, eta digitalizazioak eragindako aldaketak aintzat hartu ditugu. Horretarako, iker-bisitak egin ditugu Estatu espainiarrean eta Ameriketako Estatu Batuetan. Dena dela, gure azterketen arabera, irrati eta telebistako teoria eta teknikaren mami-mamia ez da aldatuko, eraldaketa teknologiko digitalaren eraginez. Azkenean, xedea beti baita berbera: kalitatezko informazioa ematea, ahalik eta objektiboena eta askotarikoa. Are gehiago, *multimedia-kazetaritza* gaiaren inguruan dagoen arinkeria neurri batean behintzat gutxitu egin beharko genuke, "Kazetaritzaren erronkak: multimedia-konbergentzia eta merkantilizazioa" epigrafean diogun legez.

I. ZATIA
KAZETARITZA-INFORMAZIOAREN TEORIA

2. Oinarrizko alderdi teorikoak

Kapitulu honetan kazetaritza-informazioaren oinarrizko kontzeptu batzuk aztertuko ditugu: erronkak, ezaugarri propioak, funtzio eta disfuntzio sozialak, kalitatea eta dentsitatea. Era berean, kazetaritza-jarduerari esanahia ematen dioten beste alor teoriko batzuk ere landuko ditugu, adibidez, komunikazio-ereduak, medioen agenda (*gatekeeping*), eta hirugarren pertsonaren efektua.

2.1. KAZETARITZA ETA PERIODISTIKA

Laurogeita hamarreko hamarraldian, espainiar Estatuko hainbat autorek eta akademikok, kazetaritzaren teoria osotasunez ulertzeko gaztelaniazko "Periodismo" kontzeptuak zeuzkan mugak gogaiturik, "Periodística" hitza proposatu zuten, Casasús-ek (1991) kazetaritzaren teoria edo, modu mugatuagoan, Kazetaritza-erredakzio modura definitu duena. Eztabaidak irekita jarraitzen duen arren, bi terminoak indarrean daude gaztelaniazko jarduera zientifikoan eta, egia esan, bigarrenak ez du lehengoa baztertzea lortu. Gure ustez, auzi hau ez da nazioarte-mailara igaro, ez eta euskarazko komunitate zientifikora ere. Hala ere, interesgarria izan daiteke horien arteko argudioak ikustea.

2.1.1. Kazetaritza

Elhuyar hiztegiak definizio hau ematen du kazetaritzaz: "kazetarien jarduera edo lanbidea". Espainiako Errege Akademiaren Hiztegiak (DRAE) 1992-2000.eko argitaraldian dio "ejercicio o profesión de periodista" dela kazetaritza. Ingelesezko Webster's New Universal Unabrigded Dictionary hiztegi garrantzitsuak, berriz, lehen sarreran dio kazetaritza "albisteak informatu, idatzi, editatu, argazkian hartu edo irratitik/telebistatik emateko, edo komunikabide bat negozio modura zuzentzeko jarduna" dela. Hiztegi horrek, halaber, hirugarren adieran dio kazetaritza dela ikasleak lanbide periodistikorako prestatzen dituen karrera akademikoa.

Beraz, zentzuzkoa dirudi onartzea "kazetaritza" kontzeptuak gutxienez bi adiera metonimiko dituela, dagokion testuinguru edo *loci*-ren arabera: lehenengoa kazetaritzaren eta kazetarien jarduera praktikoari dagokio, eta bigarrena kazetaritzaren azterketa zientifikoari, unibertsitateetan eta ikerkuntza-zentroetan egiten dena, hain justu.

Lehen adiera hartuko dugu kontuan orain, kazetaritza praktikòa, alegia, non erantzukizun nagusia kazetariak berak duen, zeinak, jakina denez, edo jakina izan beharko luke, kode deontologiko zorrotza bete beharko lukeen portaerari eta jarduerari dagokienez. Hartara, irrati eta telebistako informazioaren oinarriek kazetaritza-lanbidea dute funtsean, eta hauxe da haien xedea:

> Gizarte bateko gertakari, ideia eta datuen informazioa objektibotasunari, egiari eta azalpenei ahalik eta gehien hurbilduz ematea, hartzaileak beste datu batzuekin kontrastatu eta gaiari buruzko kontzepzio propioa bere baitan gauza dezan. Kazetaritzaren efektibotasuna ezagutzeko, hartzaileak gertaeraren gainean duen ulermena neurtuz egiten da. Kazetaritzak badu alor bat, non iritzia sortu nahi den, medioen nortasuna kontuan hartuta (...) baina alor hori ezin nahas daiteke berariaz informatiboa den alorrarekin, zeina, izatez, garbi bereizi behar den (Cebrián 1998, 32. or.).

Aipatutako testu horrek argi aurkezten ditu garatu nahi ditugun osagai nagusiak: informazioa baino lehenagoko errealitatea, kalitatea eta etika irizpide modura hartuta nahita osatzen den prozesu teknikoa, hartze kritikoa eta informazioaren eta iritziaren arteko bereizkuntza formala.

Halaber, ez dugu ahantzi behar Webster's hiztegiak kazetaritzaren kontzeptuan ere sartzen duela komunikabidearen enpresa-zuzendaritza. Horrek esan nahi du editore eta enpresaburuak ere Kazetaritzako kode deontologikoa bete behar duela, informazio periodistikoari dagozkion erabaki eta guneetan. Hain zuzen ere, liburu honetan zehar komunikabidearen editore edo jabearen erantzukizun etikoa edozein kazetarirena baino handiagoa dela aldarriaktzen dugu.

2.1.2. Periodistika

J. M. Casasús ikertzaileak —zeinek onartzen dituen Borrat irakasleak kontzeptu honen definizioari egindako ekarpenak eta, halaber, deituraren inguruan erabilitako alemaniar erreferentziak— *Periodistika* terminoaren definizioa egiten du:

> Komunikazioaren Zientzien adarra da, historia, gaurkotasun eta prospektibaren ikuspegitik kazetaritza-sistemaren fenomeno guztiak eta dimentsio ugariak aztertzen dituena: mezuen ekoizpena, bitartekaritza, pertzepzioa eta mezuen gizarte-eraldaketa (Casasús 1991, 63. or.).

Definizio horretatik abiatuz, irratia eta telebista ere barne har ditzake bere eremu propioan, nahiz eta orain arte prentsa idatzia nagusia izan[11]. Dena dela, beste autore batzuek eta unibertsitateko hainbat sailek nahiago dute *Komunikazio Periodistikoa* edo *Kazetaritza-erredakzioa* deiturak erabili, *Periodistika* hitza baino (Ikus Ferré 2002, 22-23. orr.).

Bestalde, Periodistikaren garapen historikoaren azterketa egitean, Casasús-ek dio oso garrantzitsua izan dela Erretorikaren eragina, narrazio periodistikoaren garapenean ikus daitezkeenez:

> Ikerkuntza modernoak, aldiz, agerian utzi du, formula amerikar horien [bost W-en eta piramide irauliaren] eta garai guztietako Erretorikaren errezeten arteko parekotasuna (Casasús 1991, 39. or.)[12].

---

11. *Estudios de Periodística IV* izeneko liburuan ikus dezakegunez, [SEP Periodistikako Elkarte Espainiarrak Vigoko Unibertsitatean, Gizarte Zientzien Fakultatean maiatzaren 17 eta 18 bitartean antolaturiko IV. Kongresua, Pontevedra, 1996]. Hauek ziren liburuko ponentzien gaiak: prentsa idatziko testuak; interes publiko kontzeptuaren interesa; albistea eta profesionalaren ikuspegia; deklarazio testualen erabilera kazetaritza-informazioan; informazio-eskubidea eta Justizia Administrazioa. Era berean, komunikazioak ere oso ugariak dira: Espainiako prentsaren erlijio-edukiak; Emakumearen IV. Konferentzia Pekinen; ikerkuntza-kazetaritzaren topikoak; interes pribatuaren mugei buruzko azterketa; kazetaritza zibikoa; interes publikoa eta publikoaren zein medioaren interesak; epaiketak ikuskizun mediatiko modura; irratia eta interes publikoa.

12. Casasús-ek hitzez hitz ekartzen du "Erretorika Periodistika bihurtu zen" esaldia, Heinrich Lausberg autoreak egina, bere *Manual de Retórica Literaria* (Gredos, 1966) liburuan.

Edozein modutan, kapitulu honetan bertan argudiatu dugunez, narrazioaren estiloa eta egitura ez dira parametro nagusiak Kazetaritza edo Periodistika definitzeko, egia baizik, beste ezaugarri batzuekin batera.

2.1.3. Kazetaritza-motak

Kazetaritza-jarduera hainbat modutara sailka daiteke, hartutako ikuspegiaren arabera[13]: teoria arauemailea, komunitatearen parte-hartzea, konbergentzia teknologikoa eta produktiboa, eta abar.

a. Teoria arauemailearen arabera

Teoria arauemaileak gomendioak ezartzen ditu "kazetaritzak eta kazetariek zer izan eta zer egin behar duten" finkatzeko, objektibitatean edo kontzeptu baliokideetan oinarritutako kode deontologiko egoki baten arabera (inpartzialitatea, egiatasuna, zehaztasuna, osotasuna, etab.). Teoria arauemaile honen bidetik bi kazetaritza-mota bereiz ditzakegu, eta bi ertz horien arteko *continuum*-ean aukera anitz daude:

- ***Kalitatezko kazetaritza edo kazetaritza arduratsua***: prestigiozko kazetaritza-mota da, kode deontologiko egokiaren errespetuak gidatua eta kalitatezko informazioa ekoizteko bideratua[14]. Nazioartean ohikoa da editoreak eta medioen aztertzaileak kalitatezko komunikabideen zerrendak egiten ibiltzea. Eliteko medioak eta prestigiozko medioak deitzen dira[15].
- ***Kazetaritza sentsazionalista***: estiloaren ikusgarritasuna, edukiaren arintasuna edo gehiegikeria eta audientziaren sentiberatasuna nagusi dituena.

Binomio klasiko horretaz aparte, teoria arauemailearekin eta operatiboarekin —kazetaritzaren jarduera praktiko errealarekin, alegia— zerikusia duten beste kazetaritza-mota batzuk aipatzen dira. Hona hemen binomio ezagun bat:

- ***Sakontasun-kazetaritza***: kazetaritza serioa, arduratsua ere deitzen zaiona, ikuspuntu argia ez ezik, ikuspegi ugari ere ematen dituena. Ikertzeko teknika publikoak erabili ohi ditu, profesionalak eta haien lan-tresnak ezkutatu edo mozorrotu gabe. Erreportajeetan eta antzeko programetan erabiltzen dena da. Izan ere, ikerkuntza zientifikoak dio gutxitzen ari dela gertakariak ardatz dituen kazetaritza eta, aldiz, ugaritzen ari direla gizarte-testuinguruz, interpretazioz eta bestelako gaiz aberasturiko albisteak (Barnhurst eta Mutz 1997).
- ***Ikerkuntza-kazetaritza***: hasteko, kazetaritzak beti du ikerketa xedetzat, edozein informaziok bilaketa bat eskatzen duelako, saiatuagoa ala arinagoa. Dena dela, gaur egungo kazetaritza-lanbidean, ikerkuntza-kazetaritzak badu berariazko

13. Kazetaritza eta masa-komunikabideen zientzian lau teoria zientifiko erabiltzen dira: gizarte-zientzłena, arauemailea, operatiboa eta "egunerokotasunekoa" edo zentzu arruntarena. (Denis McQuail 1999, 32.-34. or.).

14. Ikus aurrerago kalitatezko informazioari buruzko epigrafea.

15. *Elite press* edo *prestige press*, ingelesez. Nazioarteko zerrenda horietan honako kazetak ageri ohi dira: AEBetako The New York Times, The Washington Post; Espainiako El País; Frantziako Le Monde, etab. Telebisten inguruan ez dago kontsentsurik, salbu Britania Handiko BBCren kasuan. Gradu hori harrapatu nahi duten beste kateak AEBetako CNN eta Al-Jazeera arabiarra dira. Irratiari dagokionez, gure ustez, are txikiagoa da adostasuna, baina, dena dela, AEBetako Irrati Nazional Publikoak eta Britania Handiko BBC-Irratiak ospe handi samarra daukate. Estatu espainiarrean Radio Euskadi eta Radio Catalunya autonomikoak daude.

xehetasun bat, albiste bihur daitezkeen gertakarien bilaketa eta aurkikuntzari dagokiena, eta horretarako, ikerkuntza-metodo bereziak erabiltzen ditu, detektibeskoak barne. Praktika horien artean ezkutuko kamerak dauzkagu, edo fikziozko nortasuna hartzen duten kazetariak, ilegaltasunaren ertzean ibiltzen direnak eta arrisku fisiko handiak pairatzen dituztenak. Erabilitako gai asko ustelkeria-, perbertsio- eta delitukasuak izan arren, haien komertzializazioa eta pantailaratzea entretenimenduaren eta sentsazionalismoaren itxura hartzen ari dira; hau da, kazetaritza horiaren kutsua (Ehrlich 1996). Mota horretako programa batzuk daude espainiar Estatuko telebistan[16]. Interesgarria deritzogu Carey McWilliams *The Nation* AEBetako egunkari entzutetsuko editoreak egindako eta Everette Dennis-ek (1990, 120. or.) jasotako oharra hona ekartzeari, alegia, ikerkuntza-kazetaritzak 15-20 urteko zikloa izaten zuela, eta intentsitate handiko aro baten buruan, atzera egiten zuela, handik urte batzuetara berriro agertzeko.

Beste sailkapen bat —hau ere kazetaritzaren teoria arauemailetik eta erabilitako teknika profesionaletatik eratorria— kazetariak bere lanbidea eta jarduera ezkutatzeko edo agertzeko graduari dagokiona da. Irizpide horren arabera, ageriko kazetaritza eta ezkutuko kazetaritza daukagu[17].

- ***Ageriko kazetaritza***: bilatu eta lantzeko teknika arautuak erabiltzen ditu, kazetariak eta gertakari albistegarrien iturri eta subjektuen arteko komunikazio-ituna barne, inplizitua bederen. Itun horren arabera, albistea lantzen ari den bitartean, kazetariak agerian erakusten du bere lanbidea, une horretantxe lanean ari dela aitortzen du eta, era berean, agerian dago ekoizteko darabilen tresneria teknologikoa.
- ***Ezkutuko kazetaritza***: kazetariak hamaika modu eta era dauzka bere lanbidea, lana bera eta tresneria ezkutatu edo mozorrotzeko. Medio guztietan erabiltzen da (prentsa idatzian, irratian eta telebistan), kamera eta mikrofonoa ezkutatuz.

b. Komunitatearen parte-hartzearen arabera: kazetaritza zibikoa

Bereziki AEBetan arrakasta biltzen ari den kazetaritza-mota *kazetaritza zibikoa*[18] deritzona da. Egia esan, ez da batere erraza "kazetaritza zibikoa" definitzea, sustatzaileek ere ez baitakite ongi, AEBetako Kazetari Profesionalen Elkarteko Presidente Al Cross-ek,[19] elkarteko *Quill* aldizkari ofizialean dioen moduan. Orokorrean, honela defini dezakegu "kazetaritza zibikoa", hots, "komunitatearekin konpromisoa duen kazetaritza-molde zabala, komunitateko irakurleen edo entzuleen artean oihartzuna izatea helburu duena" (Cross 2002, 4. or.). Komunitatearekiko konpromisoa da giltzarria, jendeak arrotz-sentsazioa eta itxaropen-falta gainditzea bilatzen baitu.

Azken finean, kazetaritza zibikoak kazetaritza aktiboa eta komunitatearekin konprometitua esan nahi du, jende arruntari ahotsa eskaintzen diona. Edozein modutara, xede orokorrarekin ados egonda ere, Al Cross-ek dio, kazetaritza zibikoa praktikatzeak arazo etiko batzuk pausatzen dituela, praktika horrek komunikabide bat komunitatearekin

16. *El Mundo TV* ekoizlearen programak, beste batzuen artean Antena 3 eta ETB2 telebistek emitituak, bide horretatik doaz.

17. Onar ditzagun oraingoz termino horiek.

18. Civic journalism.

19. *Society of Professional Journalists* (SPJ).

ados jarri dela adierazten baitu, komunikabideak berak aukeratutako arazo, proiektu edo problema bat komunitateak konpon dezan. Medioak, gainera, komunitatearen proiektua partekatzeaz gain, haren garapenaz eta eragilez informatzen baitu. Kasu horretan, kazetaritzaren printzipio deontologiko batekin egin dezake topo —"independenteki jokatu", "edozein interesak eragindako inongo beharrizanetik libre izan, jendeak ezagutzeko duen eskubidea ez bada" eta "osotasuna konprometitu edo sinesgarritasuna kaltetu dezakeen edozein elkarte eta jardueratatik urrun egon"[20].

Kazetaritza zibikoan *herritarra/komunitatea* da protagonista eta *zentro digitala* (*digital hub*[21]) horren tresna teknologikoa, non kazetaritza-jarduera hartu, editatu eta transmititzen duen. Herritarra *erabiltzailea* da, kontsumitu egiten baitu; *editorea* da, bere zerbitzua edo informazio-programa modu elkarreragilean lantzen duelako, kazetaritza elkarreragile berezia abian jarriz, berak burutua (Schaffer 2002); eta *kazetari/korresponsala* da, bere datuak eta iturriak erabiliz, kazetaritza zibikoarekin lotuta dagoen komunikabideak (kazeta batek, irrati batek edo telebista batek) albistea mamitu dezan laguntzen baitu.

Kazetaritza zibikoak beste izen batzuk ere hartzen ditu, informazioa ekoitzi eta kontsumitzeko modu berezia adieraziz aldi berean, errealitate lauso eta hasberria. Maiz samar eman zaion izena *kazetaritza publikoa*[22] da, baina oso nahasia da, bistan denez. Beste izen berri bat *kazetaritza elkarreragilea* da, Pew Center for Civic Journalism-eko zuzendari exekutibo Jan Schaferr-ek honela definitzen duena:

> Bit eta bit, egunkarietako eta medio elektronikoetako erredakzioetan kazetaritza-mota berria sortzen ari da. Herritarren erabaki edo solasaldi publikoetan modu aktiboan parte har dezan saiatzen den kazetaritza da (...) Kazetaritza Elkarreragilearen Aroan gaude, irakurle informatzaileentzat indar kilikagarria duena, tokeko albisteentzat frankizia berriak sorten baititu kazetaritzaren zeregina hedatuz (Schaffer 2002).

Sustatzaileen arabera, horrelako kazetaritza da egokiena *Y Belaunaldiko* irakurle gazteak —1977 eta 1995 bitartean jaiotakoak— harrapatzeko, horientzat "bizitzeko modua baita lerroko elkarreragina" (Schaffer 2002). Hau da, kazetaritza zibikoa edo elkarreragilea bi eratara har daiteke, kazetaritza tradizionalaren berritasuntzat, edo kazetaritza alternatibotzat.

c. Konbergentzia teknologiko eta produktiboaren arabera

Autore batzuek honela definitzen dute *konbergentziazko kazetaritza*, *multimedia-kazetaritza* edo *askotariko kazetaritza*: informazioa hainbat plataforma eta komunikabidetarako (prentsa idatzia, telebista, irratia eta Internet bereziki) sortu, editatu eta enpaketatzeko jarduera (Quinn 2002, 59-65. or., South and Nicholson 2002). Mota horretako kaze-

---

20. SPJren kode deontologikoa.

21. Apple-k proposaturiko terminoa erabiltzailearen inguruan integraturiko teknologia digital guztia adierazteko, zeinari edukien produkzioaren kontrol osoa esleitzen zitzaion. Gaur egun, kontzeptu hori *information hub* da bereziki, informazio-gunea, alegia (Breen 2002).

22. Ikus, halaber, María José Cantalapiedra eta Mercedes del Hoyo-ren komunikazioa: "Civic Journalism, un nuevo intento de servir al interés público", Periodistikako Espainiar Elkarteak, SEPek (1996), argitaratua. Hauxe diote komunikazio horretan: "AEBetan kazetaritza egiteko modu ezberdina sortu da. *Public journalism* edo *civic journalism* du izena, kazetaritza publikoa edo kazetaritza hiritarra, eta ohiko eduki eta zereginaren alternatiba da" (202. or.).

taritza da gaur egungo erronketako bat, eta aldeko nahiz kontrako iritzi asko ditu. Aldekoek diote konbergentzia dela kostuak urritu eta audientziaren gero eta erabilera konkretuagoak asetzeko modua (Thelen 2002); kontrakoek, berriz, estrategiarik bikainena dela homogeneizazio korporatiboa lortzeko, etekinak gizentzeko eta informazioaren kalitatea galtzeko, hurrengo epigrafean diogunez.

2.2. KAZETARITZAREN ERRONKAK: MULTIMEDIA-KONBERGENTZIA ETA MERKANTILIZAZIOA

Gaur egungo kazetaritza bi erronka nagusiren artean bizi da: konbergentzia multimediatikoa, alde batetik, informazioaren produkzio-prozesuari dagokiona; eta informazioaren merkantilizazioa, bestetik, komunikabideen jabe egiten ari diren bestelako korporazioen interesek bultzatuta.

2.2.1. Multimedia-konbergentziaren efektua kazetaritzan: erredakzio integratua

Medio berriek[23] bultzatutako konbergentzia multimediatikoa eragina izaten ari da kazetaritzaren hainbat alorretan (lanbidean, erredakzioetan, edukietan, audientzian), nahiz eta efektu horien gradua eta finkapena eztabaidan dagoen. Hauek dira eragin horren alorrak:

- ***Lanbidearen berrikuntza***: kazetaritza-lanbide klasikoa berritzen ari da, eta beste batzuk sortzen dira, telebistako erredakzio digitalen *media manager* delakoa, adibidez, medio bateko edukiak kudeatzen dituen *lerroko editorea*[24], *pantailako diseinatzailea*, lerroko eta ez lerroko erabiltzailearen zerbitzuetako interfaze grafikoa diseinatzen duena, *multimedia-autorea*, edukiak hainbat plataformetarako ekoizten dituena, *infoagentea* (*info-broker*), medio multimediak alderdi legal, komertzial eta abarretako enpresentzat ikertzen dituena (Schorr 2003, 20-21. or.).
- ***Erredakzioen berregituraketa edo integrazioa***: adibidez, *erredakzio digital integratua*[25], non kazetariak hainbat plataformatarako prestatzen duen bere informazioa (prentsa idatzi, irrati, telebista edo/eta Interneterako). Multimedia-konbergentzia alor honetan sartuko da nabarmenen, segur aski.
- ***Albisteen edukien aldaketa***: *online* deritzen medioek, Internet bereziki, albisteak edonongo bihurtzen dituzte, baina berariazko ezaugarri batzuk ere badituzte, hau da, elkarreragina eta konfigurazio pertsonala, oraindik garapen gutxi daukaten arren.
- ***Kazetaritza-medioen eta audientziaren arteko harremanetako aldaketak***: audientziak interes-elkarte bihur daitezke, medio berriekin dituzten harremanak aldatzen direlako. Autore batzuen iritziz, audientziaren eta albistearen arteko harremana paradigmaz aldatzen ari da, eta paradigma berri honetan informazioaren kopuru-gehiketa aseguratuta egongo da, baina ez kalitatea (Pavlik 1999).

Interesik handiena sortzen ari den ikuspegi konbergente horietako bat da *erredakzio integratuaren* bidez gauzatutako kazetaritza-produkzioaren konbergentzia. Hau da, edukiak

23. Medio berrien artean sartzen dira: *Internet zerbitzu edo teknologiak* (posta elektronikoa, web nabigazioa, buletin elektronikoak, artxiboen jaitsiera, etab.), irrati eta telebista digitala, eta beste teknologia digital batzuk (Lievrouw and Livingstone 2002b, 7. or.).

24. *Online-editor.*

25. *Integrated newsroom.*

hainbat plataforma eta zerbitzutarako ekoizpen-zentro "integratuetan" lantzea, non profesional batek edo profesional-talde batek, elkarrekin lanean arituz, gai berbera hartu eta produktu bat baino gehiago sortzen dituen, medio desberdinetatik hedatuak izan daitezen.

Andrew Nachison-ek[26] dio industria berria, kazetariak, eta "albistea kontatzeko modua bera"[27] ere, multiplataformako edo multimediako audientziaren joeretara egokitzen ari direla. Baina egokitzapen hori ez dago oraindik batere argi industrian, eta "konbergentzia gauzatzen ari diren erredakzioek modu askotan egiten dute" (South eta Nicholson 2002). Are gehiago, hainbat azterketaren arabera, kazeta, telebista zein Interneterako informazio-edukiak ekoizten diren erredakzio integratu edo konbergenteetan, "inprimatuetako kazetariak egunkarirako ari ziren lanean, eta ikus-entzunezkoetakoak telebistarako" (South and Nicholson 2002, 12. or.)[28]. Gauza bera gertatzen zen egunkarirako eta irratirako erredakzio integratuetan. Beraz, industria ez da ados jartzen bide konbergentean eta kazetariak izan behar dituen ezagutza teknikoetan, ez eta kazetaritza konbergenteari eman behar zaion izenean: "medio berriak, medio elkarreragileak, medio digitalak, multimedia, medioen konbergentzia, medio online" (South and Nicholson 2002, 12. or.).

Izan ere, Gil Thelen-en aburuz (2002)[29], kazetaritza konbergenteko enpresek ez dituzte bilatzen zeregin eta plataforma guztietan adituak diren profesionalak, ez eta tresna teknologiko guztiak menderatzen dituztenak ere.

2.2.2. *Merkantilismoaren eta korporazioen erronka eta kazetaritzaren printzipioetarako itzulera*

Aipatutako erronka teknologikoa baino garrantzitsuagoak dira azken urteotan kazetaritzan eragin handia duten hiru motatako beste erronka batzuk, elkarren artean uztartuta daudenak.

- ***Informazioaren merkantilizazioa***: kazetaritzak duen lehen erronka da, hau da, informazioa produktu komertziala baino ez da, audientziaren eta etekin ekonomikoen menpe dagoena.
- ***Medioen kontzentrazioa eta kontrol korporatiboa***: hau da, medioak informazioarekin eta albisteekin zerikusirik ez daukaten korporazio gutxi batzuen esku geratzen ari dira eta, beraz, ez dute informazioaren kalitateari buruzko kezkarik.

---

26. *American Press Institute* delakoan komunikabideetako exekutibo eta Kazetaritzako irakasleentzako formakuntza-programako zuzendaria: South-ek (2002) aipatua.

27. *Storytelling*.

28. Northwestern-eko (AEB) Unibertsitateko Kazetaritza Fakultateko *New Media Program*-aren zuzendari Rich Gordon-ek Floridan dauden erredakzio integratuetan aurkitu zuen jarduera konbergenteetako bat zen prentsako kazetariek pantailan erantzuten zietela telebistako albistegietako aurkezleek egindako galderei. Antzeko praktika aitzindaria gertatu zen 1986an San Francisko-ko KGT-TV estazioko *Newspaper of the air* izeneko programan, non kazetari bakoitzak bere kamerari begiratuz aurkezten zituen albisteak (Day 1995, 54-55. or.).

29. *Media General*-eko (Tampa, Florida, AEB) editore exekutibo eta presindeteordea aitzindaria da konbergentzia multiplataforman, eta ondoko medio hauentzako edukiak ekoizten ditu: *The Tampa Tribune* egunkariarentzako eta *WFLA-TV News Channel 8* telebista-estaziorako *Tampa Bay Online* (TBO.com) Interneteko unitaterako. Konbergentzia hori 2000n jarri zen abian.

Ondorioz, kazetaritza-informaziotik eratorritako tratularitza edo *merchandising*-a sorten ari da.[30]

- ***Kazetariaren zereginari buruzko nahasketa eta intrusismoa***: hau da, kazetariaren zeregina lausotu egin da, ez da ongi bereizten, kazetari ez diren gero eta aurkezle, iruzkin-egile, tertuliano eta erreportari gehiagok parte hartzen baitu —hau da, "intrusismo" galanta dago kazetaritzan, informazio-generoen sakabanaketa eta nahasketaren erruz, neurri batean—.

Arrazoi horiek eta beste batzuk direla eta, zenbait autorek uste dute, kezkaz, kalitatea ez dela izango XXI. mendeko kazetaritzaren ezaugarria:

> [Kalitatezko] kazetaritzak komunikabideen modu bat bezala biziraungo du segur aski, baina, ez da nagusia izango. Kontua da, kazetaritza ere garaien zantzutik bizi dela eta, gizartearen aldaketen fruitu ikusgarrienetakoa dela (Guillamet 1998, 53. or.).

Edozein modutan, lanbiderako arriskugarriak diren horrelako erronkak hortxe dauden arren, prestigiozko hainbat adituk diote ezen kazetaritzaren printzipio deontologikoetara eta kalitatezko kazetaritzara itzuli behar dela, publikoarekiko errespetua erakutsiko eta ikuspegi komertzial gutxiago izango duen kazetaritzara, alegia.[31] Betiko tirabira da, eta halaxe izango da: herritarraren eta kontsumitzailearen artean, informatzailearen eta saltzailearen artean, medioaren eta enpresaren artean, gizartearen (*polis*-aren) eta merkatuaren artean.

2.3. "ONDASUN-URRITASUNA" TELEBISTA PRIBATUKO KAZETARITZAN ETA PROGRAMAZIOAN

"Ondasun-urritasunaren" oinarria, irrati eta telebistari aplikatua, funtsezkoa da kalitatezko kazetaritzaren defentsarako. Oinarri horrek esan nahi du, erradiofrekuentzien kopurua mugatua denez, egon daitezkeen irrati eta telebista-kateen kantitatea ere urria dela. Beraz, gizarteko gizaki bakoitzak bere irrati eta telebista-estazio propioa martxan jartzeko aukerarik ez duenez, nahi hainbat kanal ez dagoelako, gobernuak eta Estatuak, gizartearen ordezkari modura, espektro erradioelektrikoaren erabilera arautzen dute eta, beren ikusentzunezko medio publikoez gain, "erabilera-lizentziak" esleitzen dizkiete enpresa pribatu batzuei, *airearen eta erradioespektroaren ondasun publikoak maizterrean edo alokairuan* erabiltzeko.

Ondasun urriaren printzipioak dakarren eskakizun bazterrezinetako bat hauxe da: irrati eta telebista pribatuek, bai programazioaren eta kazetaritza-informazioaren kalitate eta dibertsitateari eta bai "interes, komenentzia eta beharrizan publikoak"[32] asetzeari dagokienez, medio publikoek dituzten betebehar berdinak dituztela, kanalak ez baitira beren jabetzakoak, gizartearenak baizik.

---

30. Ingelesez, *spinoffs* deitzen dira produktu horiek. Ikus Jessica Lynch-en kasua (2003ko inbasioa Iraken) eta Viacom korporazioak CBS kateko albiste-sailean izandako eragina (ikus "Gertakari bereziei buruzko albistegien kalitatea eta estiloa" izeneko epigrafea, "Telebistako informazioaren estiloa: garapen historikoa" kapitulu honetan bertan.

31. Emaitza horixe atera zuten "Hezkuntza bidegurutzean, Kazetaritzan eta masa-komunikabideetan", non AEBetako akademiko ospetsuek parte hartu zuten (Cohen 2001).

32. "For the public interest, convenience and necessity" (FCC 1934), non "public" hitzak gizartea esan nahi duen eta ez komunikabide guztien artean eduki dezaketen audientzia, edo medio batena.

Urte askotan zehar, printzipio horren gainean eraiki da lurreko ikus-entzunezko komunikabideen lege-egitura osoa, eskainitako edukia eta egindako kazetaritza determinatzen dituena. Gaur egun ere indarrean dago, nahiz eta digitalizazioak eta hainbat irakasleren diskurtso nahasgarriek bestelako itxura ematen duten arren. Azken horiek, berrikuntza teknologikoan funtsatuz, faltsuki argudiatzen dute jadanik ez dagoela *banakuntza-medioen urritasunik* (erradioespektroa), *eduki-produkzioaren eskasia* baizik, alegia, telebista-kanal ugariak betetzeko programazio leihakorra eskuragarri izatea arazo bihurtu dela (Doyle 2002b, 76. or.).

Kable- eta satelite-sistemei dagokienez, lehenari ez zaio ezartzen ondasun-urriaren printzipioa, seinalea sare pribatu batetik joaten baita, operadoreak eraikia, nahiz eta zoru publikoa erabiltzen duen kableak jartzeko. Alabaina, satelite-operadoreen kasuan aldaketak dira. Estatubatuar FCC erakundeak (Federal Communications Commission), 1999ko abenduaren 15ean erabaki zuen satelite-operadoreak ere interes publikoaren kontzeptuak dakartzan arauetara ere menpekotuta daudela. Horien arabera, kanal-kapazitatean zati bat programazio ez-komertzialari eskaintzeko erreserbatu behar dute, hau da, hezkuntzari, informazioari eta haurrei. Halaber, lurreko telebistari eskatzen zaion neurri berean, jarduera politikoaren eta hauteskundeen kazetaritza-betedura egin beharra daukate. Beraz, komunikazio-politikaren inguruko erabaki horrek eragina izan dezake etorkizunean beste herrialde batzuetako legegintzan.

2.4. KOMUNIKAZIOA

Kazetaritza eta "Periodistika" kontzeptuak definitu ondoren, une egokia da komunikazioaren teoria eta ereduak ikusteko, irrati eta telebistako informazioa ezagutzeko beharrezkoak.

Argi dago asko eta ugariak direla komunikazioari buruzko teoria eta definizioak. Abiapuntu zientifikoa zein den, halako ikuspegia ezarriko dio. Izan ere, komunikazioa edozein gizartek eta pertsonak beren harremanetan erabiltzen duten funtsezko baliabidea baita. Gerbner-en arabera (1967), "mezuen arteko elkarreragin soziala" da komunikazioa, eta Wilbur Schramm-en iritziz (1983), berdintsu, hau da, "informazioaren elkartrukearen inguruan eraikitako erlazioa". Indarra, beraz, erlazioan dago, elkartrukean. Gizarte-komunikazioaren zientzien ikuspegitik begiratuta, komunikazioa bi modutara ulertzen daitekeela esan daiteke (Carey 1975, 15. or., O'Sullivan eta Hartley 1983):

- ***Prozesu edo transmisio modura***, non igorle edo emisore batek hartzaileari mezua bidaltzen dion, eta hartzaileak, ezaugarri batzuk dituen komunikazio-sistema baten barruan, erantzuteko gaitasun handiagoa edo txikiagoa duen. Hurbilpen kontzeptual horren barruan, eredu eta teoria ugari sortu dira, ezagunak direnak. Denetan "paradigma" da gehien erabilitako hitza, ia *cliché* bihurtua. Komunikazioaren *paradigma* edo *eredu*ekin kritiko diren hainbat eta hainbat autore dauden arren, oso praktikoak dira irrati eta telebistako informazioa aztertzeko eta, oro har, gizarte edo masa-komunikabideak ulertzeko (Bryant 1993).
- ***Elkarreragin eta negoziazio modura***, non mezuek eta jendeak, kultura batean eta gizarteko errealitate kokatu eta jakinean, elkarren arteko jardunean ari diren esanahiak sortu, birsortu eta elkartrukatzeko, eta identitatea eta komunitatea finkatu eta indartzeko. Pertsonen arteko komunikazioarekiko hurbilpen teoriko nagusia da.

Semantika/linguistikaren alorretik abiatuta, ikus dezagun orain komunikazioaren eta esanahiaren artean dagoen harreman estua, kazetaritza-informazioaren hainbat alderdi argitzen lagunduko baitigu nabarmen asko. John Lyons-en *Semantics*[33] izeneko obra klasiko eta jakintzaz betean (1977,), "komunikazioa eta informazioa" izeneko kapituluan adierazten denez, komunikazioan hainbat elementu komunika daitezke, hots, informazio faktualak[34], sentimenduak, sentsazioak, usainak, etab. Baina Lyons-ek (1977, 32-56. or.) esangura estuagoa proposatzen du komunikazioa prozesu modura definitzeko, eta dio linguistika/semantikaren alorrean "komunikazioa informazio faktuala[35] berariaz transmititzea dela, seinaleak transmititzeko sistemaren bat erabiliz"[36]. Mezu[37] komunikatiboa eta mezu informatiboa bereizten ditu Lyons-ek:

- ***Mezu bat komunikatiboa*** dela esan genezake, baldin eta emisorea mezuaren bitartez saiatzen bada, hartzailea aurretik ez zekien zerbaiten jakitun edo kontziente izan dadin. Beraz, mezu bat komunikatiboa izatea ala ez, igorle edo emisorearen esku dago, mezu bat edo batzuen artean aukeratzeko duen posibilitateari dagokio, —edo sortzeko gaitasunari, gehituko dugu guk—; "hautatzeko posibilitatea"[38] semantikaren funtsezko printzipioetako bat da; hainbat alternatibaren artean hautatzeko posibilitatea, ordea, esanahia [mezua] izateko ezinbesteko baldintza da, baina ez nahikoa". Hau da, komunikatiboa esatean "emisorearentzat esanguratsua" ulertu behar dugu.
- ***Mezu bat informatiboa*** dela esan genezake baldin eta emisorearen intentzioa alde batera utzirik, lortzen badu hartzaileak lehen ez zekien zerbait ezagutzea edo kontziente izatea. Beraz, mezu bat informatiboa izatea ala ez, hartzailearen esku dago, lehen ez zeukan ezagutzaren batez jabetzeari dagokio, zeren, bestela, mezu hori ez litzateke informatiboa izango.

Hartara, igorlearen esanahiaz —komunikatu nahi duenaz— jabearazi nahi badugu, haren intentzioa hartu behar dugu kontuan; alabaina, hartzailearen esanahiaz —jasotzen duen berritasunaz— jabearazi nahi badugu, informazioaren balioa hartu behar dugu kontuan. Lyons-ek dioenez, komunikazio-egoera ideal batean igorleak komunikatzen duena —transmititutako informazio edo ezagutza— eta hartzaileak mezutik jasotzen duen informazioa, berberak dira. Baina dibergentziak daude maiz: akatsez beteriko interpretazioak, zarata sisteman eta beste hainbat eta hainbat arazo. Era berean, oso litekeena eta ulergarria da igorle batek komunikatzeko nahita hautatu dituenak baino elementu gehiago sartzea mezu batean, eta hartzaileak modu batera edo bestera erreakzionatzea elementu horien, edo behintzat batzuen, aurrean.

John Lyons-ek beste bi xchetasun aipatzen ditu komunikazio-prozesuan: lehena, hartzaile erreala eta hartzaile bilatua[39] izatea; eta bigarrena, hartzaileak uste izatea bera dela hartzaile izateko hautatua (1977, 34. or.).

---

33. Ikus Lyons (1981).

34. "Faktual" adjektiboak esan nahi du egitateetan edo egintzetan oinarrituta dagoela, teoriko edo imaginarioaren oposizioan.

35. Edo proposizionala, non informazio faktualak edozein gairi buruzko ezagutza edo informazioa adierazten duen (Lyons 1977, 50. or.).

36. *Signaling-system*. Edozein komunikazio-sistemari dagokiola esan dezakegu.

37. Seinale baten hizkera.

38. *Principle of choice*.

39. *The actual receiver and the intended receiver*.

Hartzaile erreala komunikazioa jasotzen duena da, eta hartzaile bilatua emisoreak bere mezuaren hartzaile izateko nahita hautatu duena. Ohiz, komunikazio-prozesu efikaz batean, hartzaile erreala eta hautatua berbera izango dira, igorleak mezuaren edukia bila dabilen audientziara moldatzen baitu. Egokitzapen horretarako hainbat komunikazio-teknika darabiltza, besteak beste lengoaiaren funtzio deitzailea, alegia, bilatutako hartzailea identifikatzea edo izendatzea.

Bigarren puntuak pertsonen arteko komunikazioan du garrantzia bereziki, zeren, komunikatutako mezu baten arrakasta hartzailearen esku ez ezik, *igorleak komunikatzeko duen intentzioaz jabetzeari ere baitagokio*. Gainera, erantzun kognitibo edo konduktibo egokia ematearen araberakoa izango da. Hementxe sartzen da pragmatika soziolinguistikoa eta H. P. Grice filosofoaren *inplikazioari buruzko teoria* (Levinson 1983-84)

Azkenik, nahiz eta mezu bat komunikatiboa (igorlearen ardura) eta informatiboa (hartzailearen ardura) izateko ez den ezinbestekoa igorleak uste izatea esaten duena egia dela, edo hartzaileari sinetsaraztea esaten duena egia dela, denek arazorik gabe onartzen dute *egiatasunaren baldintza* betetzen dela informazio faktuala daraman komunikazioan, zeren gizarte-komunikazioaren azpi-azpian dagoen printzipioa, transmititutako ezagutzaren egiatasuna baita; leialki iristen deneraino, eta iruzur egiteko intentzio espezifikoa ez dagoen bitartean. Komunikaziorako beharrezkoa den egia-irizpide horretan oinarritzen da Esteban López-Escobar (1997) ikertzailea Denis McQuail eta Sven Windahl-en obrari eginiko sarreran ("Sarrerako azterketa"), gezurra edo faltsukeria ere barne hartzen duen sasi-komunikaziotik bereizteko.

2.4.1. Komunikazio-ereduak

Komunikazio-prozesua errepresentatzeko ereduak eraikitzeak historia zabala eta literatura zientifiko ugaria dauka[40]. Gaur egun, lau motatako komunikazio-eredu bereizten dira[41]: *transmisioa, erituala edo adierazlea, publizitarioa eta harrera*. Bada beste bosgarren eredu bat ere, *medio berrien eredua*, hain zuzen, transmisio-eredu klasikoaren berrikuntza modura-edo sortzen ari dena, baina oraindik erabat zehaztua ez dagoena.

- ***Transmisioaren eredua***: eredu nagusia da, komunikazio-prozesuan du bere funtsa, eta kazetaritzaren eta komunikabideen zientzian darabilguna da.
- ***Eredu erituala edo adierazlea***: emoziozko erritualtasunetik abiatuz, komunitatearen edo identitatearen esanahia ezarri eta indartzen duen eredu kulturala da, zeren "edonolako xede instrumentala baino gehiago, igorlearen edo hartzailearen

40. Zahar samarra izan arren, gaztelaniazko obra batean aurki daiteke: *Teoría general de la información y de la comunicación* delakoan, hain zuzen [Andrés Romero (1974)]. Sarreran dio: "Zientzia berri honek —informazioak, alegia, gizarte-zientzietan kokatua dagoenak— hainbat irakasle, aztertzaile eta aditu ditu gure herrian bertan [...]" (1974, 8. or.); eta, ondoren, izen-zerrenda bat ematen du. Obra berriagoa eta Europan batik bat hedapen zabala izan duena Denis McQuail eta Sven Windahl-en (1997) *Modelos para el estudio de la comunicación colectiva* izeneko liburua da. Gure kasuan, jatorrizko iturrietara edo haiekiko hurbilenetara jotzen saiatu gara.

41. Badago beste modu bat komunikazio kolektiboko ereduak sailkatzeko: (1) oinarrizko ereduak, aipatutako transmisio-ereduen parekoak; (2) audientziako gizabanakoengan epe laburrean izandako eraginaren ereduak (*two-steps flow*, estimulu-erantzuna, etab.); (3) kultura eta gizartean izandako efektuen ereduak (*agenda-setting*, ardura, menpetasuna); (4) audientzian zentratuiko ereduak (erabilerak eta asetasunak, hartzea eta deskodetzea, gizarte-ekintza); (5) antolakundean eta produkzioan izandako efektuen ereduak (*gatekeeping*); eta (6) medio berrien eta informazio-gizartearen ereduak, garabidean daudenak (McQuail eta Windahl 1997).

barne-asetasuna markatzen baitu" (McQuail 1999, 97. or.). Komunikazio erituaren mezua *sorra eta zalantzagarria* da. James Carey-k (1975), eredu hau bereberea eginez, artean, erlijioan, ekintza eta ospakizun publikoetan, medioen eta instituzioen gizarte-kanpaina batzuetan (osasuna, giza eskubideak, etab.) aurkitzen ditu adibideak, esanahi sakoneko "komunitate/komunioa" sortzen baita denetan. Eredu hau gizarte-zientzietako diziplina batzuetan aztertzen da, adibidez, antropologian, soziologian eta psikologian.

- ***Eredu publizitarioa***: erakustaldien eta arretaren eredua ere esaten zaio, eta publizitate eta propagandaren alor teorikoan aztertzen da. Eredu honetan audientziaren arreta eta interesa harrapatu nahi da, helburu ekonomiko zuzena erdiesteko —publizitatearen etekin modura— edo pertsuasio-xederen bat. Horretarako, mezua ikuskizun egiten saiatzen da.
- ***Harreraren eredua***: eredu honen printzipioak "teoria kritikoan, semiologian eta diskurtsoaren analisian" daude (Carey 1975, 100. or.). Diskurtso mediatikoaren kodetzean eta, batik bat, deskodetzean du interesa; beraz, harreman handia du *harreraren analisia*rekin. Hasteko, medioek ekoitzi eta transmititutako mezuak polisemikoak direla dio, eta horien interpretazioa —esanahi zehatza esleitzea— desberdina izaten dela, hartzailearen eta bere testuinguru kultural, espazial eta denborazkoaren arabera. Ondorioz, kodetzailearen eta burututako deskodetzearen intentzioak desberdinak izan daitezke.

Lan honetan lehen ereduan geratuko gara —transmisioaren ereduan, alegia—, argitasun deskriptibo handia, kazetaritzaren eta komunikabideen zientziarako gaitasun kontzeptual ederra baitauka; izan ere, horrexegatik da, gaur egun ere, eredu nagusia.

2.4.2. "Transmisioaren eredua" komunikazio-ereduen baitan

Transmisioaren ereduak, komunikazio-ereduetan ezagunenetarikoak, prozesu lineal modura errepresentatzen du komunikazioa, baina ikertzaileek urteetan egindako hobekuntzei esker, ahalbidetu da eredu hori sistema oso bat modura eratzea, non osagai guztiek elkarren artean duten eragina jasotzen den, gizarte-ingurumena barne. James Carey (1975, 15-16. or.) akademiko ezagunaren iritziz, transmisioaren ikuspegitiko komunikazioa "prozesu bat da, eta espazioan transmititzen eta hedatzen diren mezuak distantzia eta jendea kontrolatzeko izaten dira". Autore horrek dio ikuspegi horretatik, komunikazioak, estatubatuar kulturan behintzat, erlijioan izan zituela erroak, politikan, ekonomian edo teknologian baino gehiago. Ekarpen interesgarri hori emanda, gure iritziz, bi aldetatik begiratu ahal zaio transmisio-ereduari: kanalaren ikuspegitik eta osagaien ikuspegitik.

- ***Kanalaren ikuspegitiko transmisio-eredua***: bere helburua da ekintza komunikatiboa eta mezuak kanalean zehar daraman prozesua deskribatzea, baita transmisioan parte hartzen duten osagaiak (emisorea, mezua, kanala, hartzailea) eta audientzian eta erabitzailearengan sortzen dituen efektuak adieraztea ere. Arrakasta handiago edo txikiagorekin, edozein motatako komunikazio edo medio errepresentatzeko erabiltzen da (solasaldia, telebista-katea, herrialde bateko medioak). Hasieran zuen noranzko bakarreko diseinutik noranzko-bitasuna ulertzeraino iritsi da, hau da, elkarreraginaren elementu nagusia barne hartzeraino, alegia.

- ***Osagaien ikuspegitiko transmisio-eredua***: arestian aipaturiko kanalaren osagaiak ez ezik, bigarren ikuspegi honek komunikazioa garatzen den sistema barruko beste eragile batzuk ere barne hartzen ditu (erregulatzailea, industria, adibidez), medioak eragiten duen gizarte-testuingurua ere kontuan hartuz.

Bi ikuspegietan, batean zein bestean, transmisio-eredua *determinismo teknologikoa*ren kontzeptuarekin erlazionatua izan da beti. Hala ere, komunitate zientifikoan iritzi desberdinak daude zenbateko determinismo-gradua sartzen duen; alegia, teknologiak kulturan eta gizarteko aldaketetan duen eraginari buruz[42]. Hain zuzen ere, Wilbur Schramm-ek (1977) bi parametro mediozentrikoen arabera sailkatu zuen komunikabideen transmisio-eredua: (a) ezaugarri teknologikoak, gizakien pertzepzio sentsorialen antza dutenak (mugimendua eta mugiezintasuna, soinua eta isiltasuna, testua eta irudia, noranzko-bakartasuna eta noranzko-bitasuna); eta (b) hedabideen tamaina, nondik beste bereizketa bat datorren, hots, "hedabide txikiak" —kostu ekonomiko txiki eta tamaina eskasekoak—, eta "hedabide handiak" —antolaketa eta egitura konplexu, zabal eta kostu handikoa dutenak–.

Edozein modutara, gure iritziz, autore modernoak etorri aitzin, Aristotelesen *Retorica* liburuan (1990, I. liburua, 3.1) dator masa-komunikabideen prozesuaren oinarrizko eskema, zeinak hitzez hitz dioen "diskurtsoak hiru atal ditu: nor mintzatzen den, zer mintzatzen den, eta nori mintzatzen zaion". Jakina, populazioari mintzatzen zaionez, masa-komunikabideak aipatzen ditu zeharka. Filosofo greziarrak ez zituen esplizituki barne hartu entzulearen erantzunak eta horrengan sorturiko efektuak, baina, hala ere, erretorikaren ohiko objektua ekintzarako pertsuasioa da, psikagogiarena ez bezala" [43].

a. Transmisio-eredu batzuk, kanalaren ikuspegitik

XX. mendean, Harold Laswell-en (1948) eredua da lehenetarikoa, hots, "nork dioen zer, zein kanaletatik eta nolako efektuz"[44]. Urtebete beranduago, Shannon eta Weaver-en (1949-1981) *komunikazioaren eredu matematikoa* argitaratu zen, telekomunikazioen teoriarako garatutako noranzko bakarreko eredua[45]. Edozein modutara, ia berehalakoan onartu zen masa-komunikazioen alorrean, nahiz eta, Bryant-ek (1993) dioenez, ez zituen alderdi hauek jasotzen: mezuen esanahia, giza elkarrekintza sinbolikoa, eta horiek interpretatzeko modua, zeinek arazo asko sortzen zituen. Ikus dezagun errepresentazio grafikoa.

---

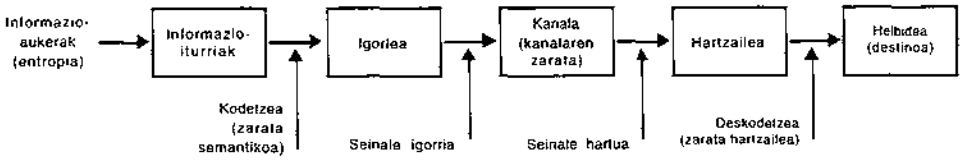
42. Determinismo eta indeterminismo teknologikoari buruzko teoriak aztertzeko, ikus Zabaleta (2003b).

43. Platonen ustez —*Gorgia*-n adierazia—, psikagogia edo erretorika psikagogikoa da "zientzien arrazonamenduak modu subsidiarioan eta erlaxatuan aurkezteko modu bat, poesia dramatikoak egiten duen eran", Racionero-k (1990, 26. or.) aditzera ematen duenez. DRAEk, ostera, "arima gidatu eta hezteko artea" dela dio. Komunikazio-saileko beste autore batzuen iritziz, berriz, audientziaren atxikimendua eta lilura psikologikoa lortzeko teknika erretorikoak esan nahi du, eta ez bereziki argumentazioaren bitartezko pertsuasioa (Ikus García Gutiérrez 1998a, 112-117. or.).

44. Casasus-ek (1991, 20. or.), guk lehenxeago egindako erreferentzia aristotelikoaren bidetik, dio "Laswell-en paradigmako galderak, [erretorikako] *elementa narrationis* baino ez direla, itzulita".

45. Nahiz eta, dirudienez, telekomunikazioko ingeniariek ere jada erabiltzen ez duten, Jennings Bryant-ek (1993, 157. or.) dioenez, sektoreko iturriak aipatuz.

3. irudia: Shannon eta Weaver-en komunikazio-eredu matematikoa

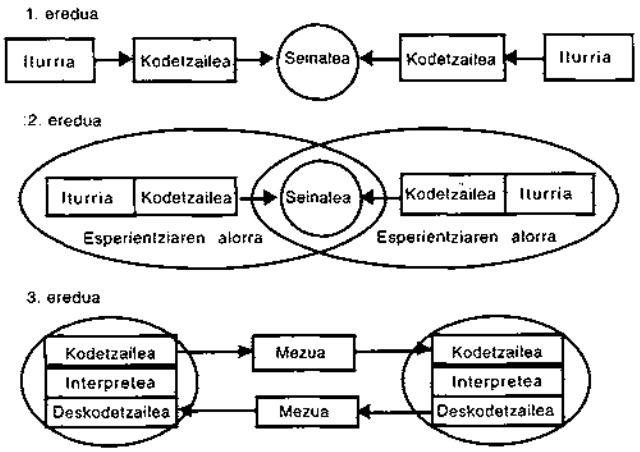


Iturria: Shannon (1949-1981), autoreek partzialki egokitua.

Shannon eta Weaver-en ereduak *seinale* mekanikoen funtzionamenduan du gogoa, ez giza *zeinu*etan eta, beraz, autore horientzat "informazioa seinale edo mezu baten maiztasun erlatiboaren edo *gertatze-probabilitatea*ren neurri estatistikoa da" (Abril 1997, 17. or.). Goiko grafikoan "Informazio-aukerak (entropia)" deituraz izendatu da, hau da, emisoreak duen aukeratzeko askatasuna posible diren mezu edo seinale batzuen artean. Garrantzi handiko beste bi kontzeptu entropia eta erredundantzia dira. *Entropia* deitzen zaio mezu batzuen artetik bat bakarrik hartu behar dela-eta sortzen den ziurgabetasunari eta, baita ere, sistema baten osagaien arteko desordena-neurriari. *Erredundantzia*, berriz, sistemaren zarata neutralizatzeko eta harrera zein deskodetze zehatza bermatzeko transmititzen diren zeinuen errepikatze-graduari.

Urtebete beranduago, W. Schramm-ek berak (1954) hiru komunikazio-eredu garatu zituen: bat, sinplea, Shannon eta Weaver-enaren antz handia zeukana; bigarrena, komunikatzaileen eta hartzaileen artean esperientzia partekatuak barne hartzen zituena; eta hirugarrena, elkarreragin osoa zeukana.

4. irudia: Schramm-en komunikazio-ereduak



Iturria: Schramm (1954), partzialki egokitua.

Charles Osgood (1954) psikolinguista ezagunak, neurketa semantikoaz arduratuta, sinboloen eta zeinuen esanahia jasotzen duen eredua aurkeztu zuen. Newcomb-ek (1953), berriz, bere eredu simetriko[46] eta triangeluarrarekin, objektu edo eduki baten gainean (X) bi pertsonen artean (A eta B) izandako komunikazio intentzionala aztertu zuen. Gerbner-ek (1956), bere aldetik, Laswell-en eredua oinarritzat hartuz, hamar eremu dituen hitzezko eskema aurkeztu zuen, non komunikazioak dituen aldiak edo faseak aurkezten diren, audientzian eragina duten efektuak eta ondorioak barne hartuz[47].

Oso ezaguna egin zen beste eredu bat Katz eta Lazarsfeld-ena (1955) izan zen, *two-step flow* edo "bi urratseko fluxua" izenekoa. Autore horiek, beren eredua garatzeko, Lazarsfeld, Berelson eta Gaudet-en (1944) ikerlan historikoa hartu zuten erreferentziatzat, AEBetako presidentziarako hauteskundeei buruzkoa. Eredu horren arabera, masa-komunikabideen mezua iritzi-liderrenganaino iristen da, eta haietatik populazioaren masa ez horren aktibora.

Beranduago, Westley eta MacLean-en paradigma argitaratu zen (1957), igorlearen intentzioa eta *feedback* edo atzera-elikadura kontuan hartzen duena. Indartsuen mantendu den eredua da, eta gaur egun oraindik onartua dena, noranzko-bitasuna eta interaktibitate edo elkarreragin partziala ahalbidetzen dituelako[48] —informazio eta komunikazio teknologia berrien hitz giltzarriak—. Bi alde ditu bere funtzionamenduak:

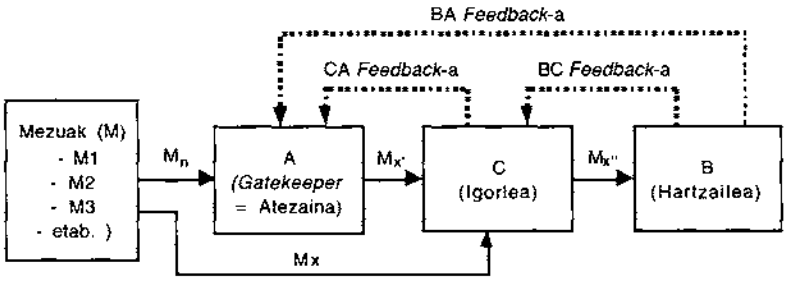
- ***Prozesu zuzena***: errealitatean gertakari albistegarriak (M_n Mezuak) izaten dira, komunikabideek (C Igorlea) zuzenean hartu eta landu ondoren, audientziari (B Hartzailea) mezu editatu modura ($M_{x''}$) banatzen dizkiotenak. Albiste askoren prozesu normala da.
- ***Prozesu bitartekatua***: errealitatean gertakari albistegarriak (M_n Mezuak) izaten dira, bitarteko elementu bati interesatu edo eragiten dizkiotenak (A *Gatekeeper* edo atezaina). Bitarteko elementu hori talde politiko, enpresa, erakunde edo iturri bat izan daiteke, hots, komunikatzaile intentziodun bat. Komunikatzaile intentziodun horrek berari interesatzen zaion mezua ("$M_{x'}$ mezua) aukeratu eta banatu egiten dio komunikabideari (C Igorlea) —batzuetan, banatu aurretik, bere komunikazio-kabineteak modu quasi-periodistikoan landu dezake mezua—. Ondoren, komunikabideak kazetaritza-irizpideen arabera birlantzen du mezua, eta audientziari (B Hartzailea) editaturiko albiste modura ($M_{x''}$) hedatzen dio. Ikaragarrizko garrantzia hartzen ari da prozesu hau, informazio askok eta askok bide hori hartzen baitute.

46. Simetria komunikatiboa da eredu honen kontzeptu nagusia.

47. "Norbaitek; gertakari bat hauteman; eta erreakzionatu egiten du; egoera batean; medio batzuen bitartez; material batzuk eskura jartzeko asmoz; forma bat emanda; eta testuinguru batean; eduki bat igorriz; eta ondorio batzuk dituela". Informazio gehiago izateko, ikus Severin eta Tankard (1979) eta Zabaleta (1997).

48. Partziala, beheranzko kanala delako garrantzitsuena; goranzkoa (itzulera), berriz, *feedback* hutsa da.

5. irudia: Westley eta MacLean-en komunikazio-eredua



Iturria: Westley (1957). Noranzko-bitasuna eta elkarreragin partziala barne hartzen ditu.

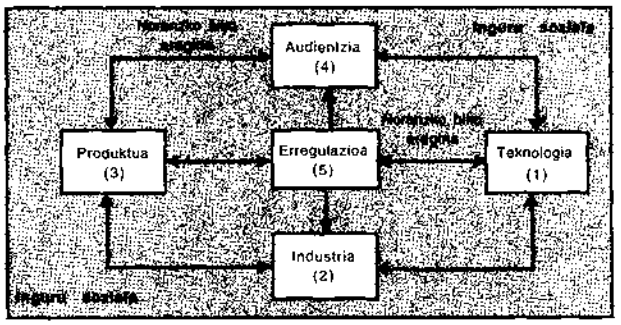
Maletzke akademiko alemaniarrak, lehenago egindako ekarpenetan oinarrituz, psikologia sozialaren ikuspegitiko komunikazio-eredua garatu zuen 1963an. Hartarako, funtsezko elementuei —komunikatzailea, mezua, medioa eta hartzailea—, beste bi erantsi zizkien: medioak audientzian ezarritako "presioa edo muga", eta audientziak medioari buruz duen "irudia" (McQuail eta Windahl 1997).

Beraz, komunikazioa hainbat zientziatako alor zientifikoa denez (psikologia, soziologia, ingeniaritza, ekonomia, antropologia, linguistika, etab.), diziplina horiek transmisio bidezko komunikazio-ereduari bariazio ugari ekarri dizkiote, berezko ikusmoldeak atxikiz (testuingurua, esanahiak, intentzioak, efektuak, bereganaketak, etab.)[49].

b. Transmisio-eredua osagaikako ikuspegitik begiratuta

Osagaikako ikuspegitiko transmisio-ereduan bost osagai mediozentrikoak hartzen dira kontuan (teknologia, industria, produktua, audientzia eta erregulazioa). Hurbilpen sistemikoa da, eragin eta elkarrekiko menpetasuna baitago denen artean.

6. irudia: osagaikako ikuspegitiko transmisio-eredua



Iturria: Croteau eta Hoynes-en (2003, 25. or.) eredutik abiatuz, autoreek eginiko aldaketa, "erregulazioaren" modulua atxikiz, gaincrako eragile guztiei dagokiena eta denetatik eragina hartzen duena.

49. López-Escobar-ek (1997) uste du *komunikazioaren soziologiak* berrikuntza behar duela epistemologiari dagokionez eta, beraz, *sozialaren teoria komunikatiboa* proposatzen du izen bezala (*teoría comunicativa de lo social*), "eta ez alderantziz". Izan ere, autore horrentzat "sozialaren zientziak" komunikazioaren teorian hartu behar du funtsa.

Irrati-telebistako informazioaren teorian eta teknikan garrantzi zuzen handiena duen osagaia *produktua* da, baina lasaiago hausnartzen badugu, bestelako elementuak ere esanguratsuak direla antzemago dugu:

- Erregulazioak informazioan du eragina, kode etiko eta legalen bidez, esate baterako.
- Industria informazioan parte hartzen duen "medio/kazetari" binomioaren elementuetako bat da.
- Teknologiak eta audientziak ere parte hartzen dute, gutxiago, bai, edo behintzat horrela izan beharko luke teleikusleei dagokienez.

Augie Grant (1993) akademikoak antzeko komunikazio-eredua proposatzen du, "aterkinaren ikuspegia" (*umbrella perspective*) deritzana, errepresentatzen duen irudiagatik. Aterkinaren kirtena komunikazioaren erabiltzaileari dagokio, sistema osoari eusten diona baita, eta maila guztietan du eragina. Lehen mailan —erabiltzailearen gainean— *hardwarea* eta *softwarea* daude —"software" hitzak aplikazio logikoak ez ezik, ekipoek transmititzen duten edukiak/zerbitzuak barne ere hartzen ditu—; bigarrenean, azpiegiturak eta erakunde mediatikoak (industria eta eduki eta zerbitzuen produkzio eta banaketabitartekoak) daude eta, hirugarrenean, medioekin zerikusia duten gizarte-sistemak (erregulatzaileak, eragile ekonomikoak, gizarte-eragileak, hau da, IKTrekin zerikusia duten erakundeak).

2.4.3. "Medio berrientzako" komunikazio-ereduaren bila

Komunikazio-medio berriak termino lauso eta aldakorra da, baina corpus zientifiko handi samarra hartzen ari da[50]. Leah Lievrouw eta Sonia Livingstone autoreek (2002b, 7. or.) honela definitzen dituzte *medio berriak*: "informazioaren eta komunikazioaren teknologiak eta hauei atxikitzen zaizkien gizarte-testuinguruak". Besteak beste, *Internet-multzoa* osatzen duten medioak (posta elektronikoa, web nabigazioa, telezerbitzuak, buletin elektronikoak, artxiboen deskarga, etab.), irrati eta telebista digitala, eta beste teknologia digital batzuk sartzen dira hemen.

Medio berri horien funtzionamenduan funtsezko balioa hartzen du bit-jarioz osatutako eduki digitalen biltegiratzea, administrazioa, eta sarbidea egiten dituen esparruak. Gutiérrez-ek (1998a) "exomemoria" edo kanpo-memoria deitzen dio jardun horri, "memoriaren enpresak" kudeatua, horretarako zientzia dokumentala eta honen *lengoaia epistemologikoak*[51] erabiliz —aro digitalean giltzarriak direnak—.

Medio berrien komunikazio-ereduari dagokionez, hainbat ikertzailek eta akademikok (Lievrouw eta Livingstone 2002a) transmisio-eredu klasikoaren aldaketa proposatzen dute, medio berri hauen ezaugarriak —gaitasun sortzailea duen elkarreragina[52], desmasifikazioa

50. Ikus Leah Lievrouw eta Sonia Livingstone-k (2002a) berriki argitaratutako obra garrantzitsua, non 45 "scholars" parte hartzen duten, eta "medio berriei" buruzko egoera aztertzen den.

51. Lengoaia dokumentalak, García Gutiérrez-i jarraituz (1998b, 15. or.) "epistemografiak konstruktu kognitibo baten errepresentazio formalizatua eskatzen du, (informazioa errekuperatzeko) xede dokumentalak dituen oinarrizko ezagutzan".

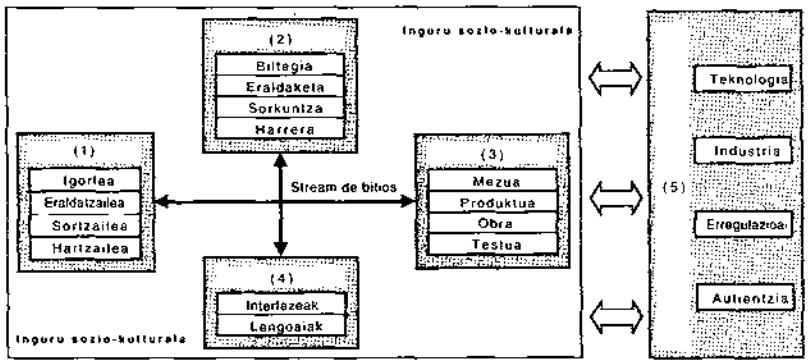
52. "Sortzaile" adjektiboak hemen hauxe esan nahi du, alegia, erabiltzaileak edukiak eta zerbitzuak sortu eta aldatu ahal dituela, horrela, sortzailea ez ezik igorlea ere izanik, *elkarreragin komunikatiboa* baino harago joanez, erabiltzaileak eta igorleak aginduak eta edukiak trukatzen baitituzte elkarrekin. Ikus *Ikus-entzunezko informazioaren Teoria* liburuko "Oinarri teorikoak" kapituluan elkarreraginari buruz esandakoa.

eta asinkronotasuna (Williams, et al. 1988)— barne hartzeko xedez. Beraz, horien ustez, badirudi ez dagoela eredu berri bat, transmisio-ereduaren egokitzapena baizik.

Guk, saio modura, hurbilketa gisara, medio berrientzako komunikazio-eredu propio bat azaltzen ausartuko gara, ondoko irudiak agertzen duena. Hauek dira eredu horren ezaugarri nagusiak:

- *Transmisio-eredu konbinatua, kanal bidezkoa eta osagai bidezkoa:* alde batetik komunikazio-fluxua kontuan hartzen da, lau osagairen arteko elkarreraginaren bitartez (1, 2, 3, eta 4) eta, bestetik, prozesuari eragiten dioten osagai sistemikoak barne hartzen dira. (5).
- *Osagai bakoitzaren elkarreragin potentzialki osoa eta askotarikoa*: prozesuaren lau osagaiek (1, 2, 3, 4) eta osagai sistemikoak (5) besteekin elkarreragina potentzialki osoa izateko gaitasuna daukate, bai binaka eta bai guztien artekoa.
- *Osagai bakoitzaren multifuntzionaltasun disiuntiboa eta kopulatiboa*: prozesuaren lau osagarriek (1, 2, 3, 4) funtzio, zeregin edo betebehar bana har dezakete —multifuntzionaltasun disiuntiboa deitzen duguna—, edo funtzio ugari aldi berean. Honek esan nahi du osagarri bakoitza aldi berean mezuaren igorle, testuaren hartzaile, obraren sortzaile eta produktuaren eraldatzaile izan daitekeela. Gainera, osagarri sistemikoak (5) komunikazio-prozesua sor dezake: adibidez, medio berrien industriak mezu/testu/produktuz osatutako bit-edukiak transmititu/gorde/sortu/jaso ditzake, interfazeak/lengoaiak erabiliz.

7. irudia. medio berrientzako komunikazio-eredua.



Iturria: autoreek egina

Proposatutako ereduan ez dago norabide jakinik, osagarrien erlazioak denetarikoak izan daitezkeelako. Dena dela, gure ustez, 2.a da elkarreragin-gune nagusia osatzen duen osagaia, zeina biltegi, memoria, sormen-gune, eraldaketa eta hartze modura erabil daitekeen. Bere zeregina egoki betetzeko, 4. osagaiaren (interfazeen eta lengoaien) elkarlana dauka. Beraz, eredua azaltzen luza bagintez ere, irudia nahiko argia da erlaziomota asko iradokitzeko.

2.5. KAZETARITZA-INFORMAZIOA

Epigrafe honetan kazetaritza-informazioaren ezaugarri nagusiak aztertuko ditugu, medioak medio, eta azkenean, irrati eta telebistako ikus-entzunezko informazioaz arituko gara.

2.5.1. Informazio kontzeptuari hurbilpena

Hurbilpen preteorikoa eginez, *informazio* izenak bost adiera ditu Elhuyar hiztegian, eta Webster's New Universal Unabridged-en (1996ko argitaraldia) zein DRAEn (1992-2000ko argitaraldia) zortzina adiera.

Atzekoz aurrera hasita —luzetik motzera—, DRAEko lehen sarreran —garrantzitsuena eta orokorrena— "acción y efecto de informar o informarse"[53] dela dio, prozesu bikoitza —informatzailea eta hartzailea— adieraziz, lotua zein ez. Lehen prozesua *informatzailearen ikuspuntua*n oinarrituta dago, "informar" aditz trantsitiboa erabiliz, eta informazioaren transmisio-ekintzatik hartzailearengan duen efekturaino doa; ustez, *informatzailearen ikuspegi*tik begiratuta, alegia —eta kanpo-erabileratik ere bai, agian—. Bigarren prozesuak *hartzailearen ikuspuntua* du erreferentzia, zeren, "informarse" aditz intrantsitiboak adierazten digunez, hartzailea bera da informatzeko jarduerari hasiera ematen diona eta, aldi berean, hartzailea da bere ekintzaren efektua jasotzen duena. Bi prozesuak bananduta gerta daitezke, baina lotzen eta mamitzen badira, komunikazio-sistema osoan agertuko dira, non bi ikuspuntuak (igorlea eta hartzailea) kontuan hartuko diren.

Webster's hiztegiak ere DRAEren esanhai bertsua jasotzen du: "informazioa albisteari, hau da, gertakari edo zirkunstantzia berezi bati dagokion ezagutza komunikatua edo hartua da; albistea"[54]. Elhuyar hiztegiak, aldiz —1993ko argitaraldian—, definizio generikoagoa ematen duen arren —"informatzearen ekintza eta ondorioa"—, transmisio eta hartze-prozesua iradokitzen ditu.

DRAEk zazpigarren adieran dio informazioa dela "comunicación o adquisición de conocimientos que permiten ampliar o precisar los que se poseen sobre una materia determinada". Beraz, arestian aipatutako prozesu bikoitza adierazten du: komunikatzeko ekintza eta komunikazioa/informazioa erdiesteko ekintza. Baina "komunikazioaz" ari denez, informazio kontzeptua noranzko bikoitzeko prozesura mugatzen ari gara, eta *norabide bakarrekoa* edo *norabide bikoa* izan daiteke. Noranzko bikoitzeko prozesua norabide bakarrekoa denean bakarrik lortuko du interaktibitate handiena[55] (kanal edo medio berbera bi noranzkoetarako).

Azkenik, zortzigarren adierak dio informazioa dela "conocimientos así comunicados o adquiridos", definizioaren mami-mamia edukian jarriz, eta ez prozesuan. Webster's-ek

---

53. Abril (1997, 5. or.) definizio horrekin ez dago ados, "*ez baita inongo erreferentziarik egiten gizarte modernoko* [sic] *informazio-praktika instituzioalizatuari buruz*" [...]". Izan ere, DRAEren definizioa kontzeptuala da, konstitutiboa eta ez operatiboa, baina, dena dela, bere abstrakzio-maila altutik arrazonatzeko aukera handiak ematen ditu

54. "*Knowledge communicated or received concerning a particular fact or circumstance; news*".

55. Norabide batek bi noranzko edo zentzu ditu. Norabide bakarrean gorako eta beherako edukia kanal beretik doa; norabide bikoan, berriz, beherako edukia kanal batetik eta gorakoa bestetik. Adibidez, sare telefonikoan edo kablean, joan-etorriko komunikazioak kable beretik doaz eta, beraz, bi noranzko komunikazioa dago norabide beretik. Interaktibitate kontzeptua garatzeko, beste iturrien artean, ikus *Ikus-entzunezko informazioaren teknologia* (Zabaleta 2002).

eta Elhuyarrek, ostera, beren bigarren adieretan, antzeko definizio orokorrak ematen dituzte: lehenengoak dio ezagutza oro informazioa dela[56], eta bigarrenak, informazioa "testu, irudi edo soinuen bitartez, horien jasotzaile denari ezagutarazten zaion oro" dela.

Beraz hiru hiztegien definizioetatik ondorioztatzen dugu informazioak bi eremu dituela:

- *Prozesu* informatzaile/komunikatzailea, potentzialki bi noranzkoan, igorlearen eta hartzailearen artean.
- *Eduki* informatzailea/komunikatzailea.

Autore batzuek hiru esanahi eman dizkiote informazio terminoari: operatiboa, semantiko-kognitiboa eta sozio-diskurtsiboa (Abril 1997, 29-33. or.). Adiera *operatiboa*[57] kazetaritzan ohikoa dena da. Horren arabera, lehenago deskribatu ditugun komunikazio-ereduen bidetik, komunikazio-prozesu batean igorleak nahita, intentzioz eraiki eta transmititutako edukia da informazioa; informazio hitzaren adiera *semantiko-kognitiboa* semantikari eta pragmatikari dagozkion azterketa linguistikoetan erabiltzen da (Cf. Lyons 1977); eta adiera *sozio-diskurtsiboa* esanahi zabalena duena da, hots, gizarte-jarduera konplexuari dagokiona, non diskurtsoa gogoetazkoa izaten den, elkarreragilea, kulturala eta, ondorioz, giza esperientzian errotua.

Gure ustez, informazioa, zentzu zabalean, edozein giza jarduerari dagokion eta edozein giza jardueratan presente dagoen ezagutza, datu, testigantza, erreferentzia, mezu edo elementua da, *kontzienteki edo inkontzienteki transmititu edota hartutakoa*[58]; hau da, intentzionalitate-graduaren arabera. Horrela, zientziako alor guztiek (matematikak, antropologiak, informatikak, ingeniaritzak, etab.) eraikitzen dituzte *informazioari* dagozkion adiera espezifikoak. Beraz, definiziorik orokorrenera jota, informazioa ez dago ezinbestez aktualitateari lotuta.

Informazioa eta ezagutza

Informazioaren esanahi zabalena utzi gabe, eta ezagutza *prozesu eta eduki modura* hartuz, eta ez zientzia modura, ez gatoz bat hainbat autorek diotenarekin —besteak beste, McHale-k (1981)—, hots, informazioa ez dagoela ezagutza bezain egituratuta. Egiaz, informazio baten funtsa (datuak, gertakariak, pentsamenduak, sentsazioak, etab.) zatituta egon ohi da, baina informazio-prozesuak eraketa eta egitura sortzen ditu —minimoak, besterik ez bada—, ezagutza-prozesuan gertatzen den modu berberean. Alabaina, ezagutza kontzeptua adiera jasoan hartzen badugu, zientzia modura, gauza bera egin dezakegu informazio kontzeptuarekin, eta horixe da liburu honen helburua.

Aurrekoa esanda ere, ezin da ukatu gizarte-komunikabide guztietan agertzen diren informazioek bi ezaugarri dituztela: zatiketa eta deskonexioa, aspalditik ezaguna denez (Bennett 1983). Baina baieztapen hori informazio-edukien desberdintasunei dagokie, eta gauza bera esan daiteke ezagutzaz, zientzia desberdinei buruz ari garenean, non diziplinartekotasuna eskasegia izan ohi den.

56. "*Knowledge gained throurgh study, communication, research. Instruction, etc.*; factual data".
57. Gonzalo Abri-k "operazionala" deitzen du.
58. Kurtsiban dagoen esaldi honek azterketa zientifiko ugari eragin eta sortzen ditu.

Ikus-entzunezko informazioa

"Ikus-entzunezko" terminoa[59] hogeita hamarreko hamarkadan sortu zen Ameriketako Estatu Batuetan (Gourévitch 1973). Ikus-entzunezko informazioaren alor kontzeptualak ahozko, idatzi-ikusizko, ikusizko eta ikus-entzunezko ugaritasuna bereganatzen du, hots: soinua, testua, datua, grafismoa, irudi finkoa, irudia mugimenduan, isolatua zein integratua. Beraz, ikus-entzunezko komunikazio-sistema makrosistema baten modura hartu behar dugu, non hainbat entzunezko eta ikusizko sistemak batzen diren —bien nahasketak eta konbinazioak ere bai—, eta hori kontuan hartuz, esan beharra daukagu, ikus-entzunezko informazioa irrati eta telebistako [kazetaritza-] informazioa baino kontzeptu askozaz zabalagoa dela.

Azken finean, ikus-entzunezko informazioak era guztietako irudiak, soinuak eta testuak sintesi batean batzen ditu, baina horrek ez du esan nahi seinale horiek "garraiatzen" dituzten edukiak konbergenteak direnik; alderantziz, jatorrizko ezberdintasunak mantentzen dituzte eta, ondorioz, irudi bat ez da testu idatzia izango, nahiz eta biak monitore edo telebistaren baten pantailan ikusaraziak diren. Jakina, "ez da komeni oinarria eta tratamendu teknikoak adierazpen-sistemarekin nahastea (...) Idazkera, ahotsa, irudi finkoa eta mugimenduzkoa, edo horien integrazioa mantentzen diren bitartean, bata bestearekiko eredu urrunduak dira eta, beraz, adierazpen-tratamendu eta deskodetze ezberdinak eskatzen dituzte" (Cebrián 1998, 22. or.).

Ikus-entzunezko informazioa hainbat modutan sailka daiteke: naturala eta teknifikatua, zuzena eta bitartekotua, etab. Horien arteko diferentzia pertzepzio sentsorial zuzenaren eta espazio zein denboraren mugak gainditzen dituzten bitarteko teknikoen artean dago.

2.5.2. Kazetaritza-informazioaren parametroak

Esan dugunez, informazioa prozesua eta edukia da, baina *kazetaritza* hitza gehitzen diogunean, gure arlo zientifikoan erabat onartuak diren ezaugarri espezifikoak esleitzen dizkiogu. Ezaugarri horiek parametro orokor batzuen arabera batuko ditugu:

- ***Denboraren parametroa***: aldikotasuna, egunerokotasuna eta berritasuna.
- ***Espazioaren parametroa***: hedapena.
- ***Egiaren parametroa***: albistea lantzean kazetariak ezinbestez egiten duen interpretazioa gidatu behar duten objektibotasunari eta egiatasunari dagokie.
- ***Kalitatearen parametroa***: kazetaritza-informazioak izan behar duen estilo argi eta zehatza.
- ***Narrazioaren parametroa***: kazetaritza-informazio oro narrazio baten modura eraikitzen da, kontakizun bat bezala, kazetaritzaren teknika propioen arabera.

Hau da, parametro horiei esker bereizten dugu kazetaritza beste ezagutza-alor batzuetatik; adibidez, publizitatea, propaganda eta harreman publikoetatik. Horietako bakoitzak bere oinarri teorikoak ditu, jakina denez, baina denetan ageri da pertsuasio-interesa, Aris-

59. Ohartarazi behar dugu, eguneroko eta zientziako mintzaira anglosaxoian, ingelesezko "audio-visual" terminoa ez dela erabiltzen irrati, telebista eta zinema medioak izendatzeko, baizik hezkuntzarako eta formakuntzarako tresneriak, teknikak eta materialak deitzeko (argazkiak, filmak, grabazioak, diapositibak, etab.). Horrela dio lehen aipatu dugun Webster's hiztegiak, baita autoreek izandako esperientziak ere. Uste dugu ñabardura hau garrantzizkoa dela.

totelesen erretorikaren giltzarria dena[60] (1990). Kazetaritza, aldiz, egiaz inguratuta dago, produkzioaren kate-begi bakoitzean interpretazio-graduren bat edo beste sartzen den arren.

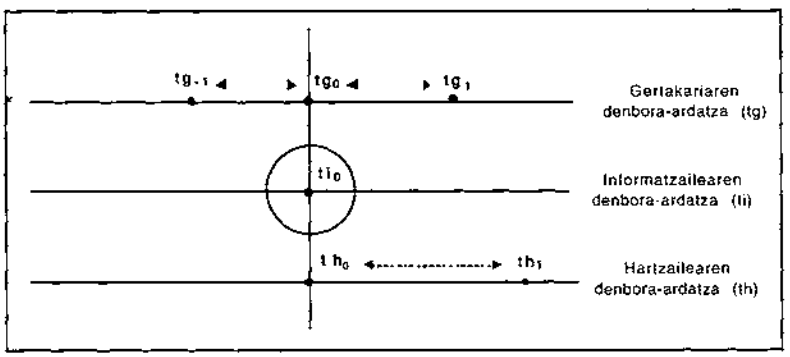
2.5.2.1. Denboraren parametroa

Denboraren parametroan hainbat motatako kontzeptuak barne hartuko ditugu, dendenek denborarekin, kronologiarekin zerikusia duten arren.

Aldikotasun edo ***aldizkakotasunak*** adierazi nahi du ezen komunikabideak aldizka hedatzen dituela informazio-edukiak, dituen izaera (prentsa idatzia, irratia, telebista, Internet edo multimedia) eta programazioaren (eguneroko edo asteroko programa informatiboak, adibidez) arabera[61].

Gaurkotasunak edo aktualitateak "gaur egungoa" esan nahi du euskaraz. Erroa "gaurko" hitzean dauka indarra gaur egunean jarriz. Gaztelaniaz, DRAEren arabera, "tiempo presente" eta "aquello que atrae y ocupa la atención del común de las gentes en un momento dado" esan nahi du. Kazetaritza anglosaxoiak, berriz, hango akademikoek irakasten dutenez (Harris and Leiter 1981, Mencher 1984), *timeliness* hitza darabil denboraren parametroan[62], aktualitate kontzeptua adierazteko. Xehetasun bereizgarri horiek eragin potentziala izan lezakete kazetaritzako "gaurkotasun" ezaugarriaren lanerako definizioan, ikerkuntzari dagokionez bederen, baina segur aski ez komunikabideetako eguneroko kazetaritza-jarduncan. Oharrok eginda, beraz, gaurkotasun kontzeptuak interpretazio bat baino gehiago ditu kazetaritza-prozesuaren arabera: 1) informatzaile/igorlearen ikuspegitik; 2) hartzailearen ikuspegitik; eta 3) informatu nahi den gertakaritik begiratuta. Ikus ondoko irudia.

8. irudia: gaurkotasun informatiboaren denbora-ardatza



Iturria: autoreek egina. Oharra: erreferentziazko denbora-ardatza, informatzaile-ardatza da (ti).

60. Aristotelesen *Erretorika* liburuaren mamia ez datza diskurtsoaren eta egiaren arteko loturan, diskurtsoaren eta komunikagarritasunaren artekoan baizik, baina Racionero-k (1990, 19.-28. or.) uste du *Grilo* izeneko aurreko obra batean Aristotelesek zientzian, egian eta filosofian oinarritutako Erretorikaren alde egin zuela, haien laguntzaile modura, Platonek lehenago formulatu zuen bidetik. Egiatik komunikagarritasunerako jauzi hori oinarrizkoa da Erretorikaren geroko garapena ulertzeko.

61. Ventín Pereira-k (2000) albiste eta eragileari buruzko lanean dio aldikotasunaren analisiak hainbat aldi ezagutzen dituela: irakurketaren aldia; kontatu nahi den ekintzaren iraupen-denbora (denborako birtualitatea); egituraren aldia, euskarriak bizi duen denbora; eta denbora erreala, gertakariak sortzen direnean.

62. *Timely* hitzean funtsa hartuz, "egoki" edo "garaikoa" esan nahi duena.

Aurreko eskeman ikusten denez, komunikabideen informazio-prozesuan hiru denbora-ardatz ditugu: gertakariaren ardatza (tg), informatzailearen ardatza (ti) eta hartzailearen ardatza (th). Gure iritziz, gaurkotasun informatiboa aztertzeko, informatzaile edo igorlearen denbora-ardatza da erreferentziala (ti), non *informatzailearen 0 denbora* (ti_0) kokatzen den, hau da, kazetaritza-informazioa audientziari hedatzen zaion unea.

Beste bi denbora ardatzetan (gertakariarena eta hartzailearena) denbora informatzailearen zero denboraren erlazioaren arabera neurtzen da. Horrela, informazio bat zuzenean emititzen badugu, bi ardatzen denbora ere zero izango da (tg_0 eta th_0).

Ohiz, informatzailearen zero denbora *hartzailearen zero denbora*rekin (th_0) bat etortzen da, hartzea hedatze-unean bertan gertatzen baita[63], baina gaur egun, komunikazio-sistemetan gertatzen ari diren aldeak kontuan hartuta, litekeena da biak berbera ez izatea eta hartzailearen denbora geroagokoa izatea (th_1). Adibidez, Internet bidezko telebista-kanal batek hainbat kazetari-informazio igo ditzake sarera, erabiltzaileak, geroago agian, jaitsi eta hartu nahi dituenerako. Esan daiteke geroagoko hartze hori minutu gutxika informazioa ematen duten irrati eta telebista-kanaletan ere gertatzen dela, non albiste berberak errepikatzen diren, eskaleta[64] berritu bitartean.

Aldi berean, informazioak eragiten duen gertakariaren ikuspegitik begiratuta, *gertakariaren zero denbora* (tg_0) hedatze-unean bertan gertatzen dena dela esan behar da. Zuzeneko kazetaritza-informazioa da. Edozein modutan, oso ezaguna denez, kazetaritza-informaziorik gehiena lehen izandako gertakariei dagokie ($tg._1$); etorkizunean gertatzea[65] espero diren gertakariei buruzkoa ere izan daiteke (tg_1), gobernuak arazo bati buruz halako eta halako neurriak hartuko dituela esaten denean, adibidez.

Berritasuna "cualidad de lo nuevo" eta "suceso reciente, noticia" izan daiteke DRAEren arabera, eta albiste kontzeptuarekin egiazki lotuta dago, albistea kazetaritzaren benetako mamia izanik[66]. Alabaina, termino hori zehaztu beharra dago hainbat ikuspegitatik begiratuta:

- *Gertakariaren berritasuna*: gertakariaren berri-izaerari dagokio; hots, lehen ez zegoen eta orain badagoenari (hilketa bat, istripu bat, eta abarri). Kasu honetan, berritasuna "berriaren" sinonimoa da. Aldiz, hainbat kazetaritza-informazio lehenago informatu diren arazoen jarraipena edo alderdi puntualak[67] baino ez dira eta, beraz, ez dute inongo berritasunik.
- *Informazioaren berritasuna, lehen berri edo ikuspuntu berri/propioa den aldetik*: gertakariari buruz eskainitako informazioa audientziarentzat benetan aurren berri ote den esan nahi du[68]; edo, aldiz, beste kanal baten bitartez emandako informa-

63. Transmisioan gerta daitekeen atzerapen txikia alde batera utzita.

64. Nolanahi ere den, azken adibideari dagokionez, ikuspuntua determinantea dela esan beharra dago, zeren audientziaren parte batentzat —albistegia lehen aldiz ikusten duena eta, gainera, minutu batzuk lehenago emandako beste albistegi baten errepikapena dela ez dakiena—, *zero denbora hartzea* (th_0) izan daiteke egiatan, baina beste parte batentzat *geroko denbora hartzea* (th_1) da.

65. Puntu honi buruz eztabaida filosofiko-teorikoa egin daiteke, zeren pragmatikatik begiratuta, etorkizunean gertatuko den zerbaiti buruz informatzen den uncan "etortzear dagoen gertakariari buruzko gertakari bat" ari da sortzen une horretan bertan.

66. Aurrerago ikusiko ditugu hirren ezaugarriak.

67. *Follow-ups*.

68. Zilegi bekigu adjektibo hori erabiltzea, DRAEk ematen duen adiera bera behartzen baitugu apur bat.

zioari esker jada ezaguturiko gertakari bati buruzko bertsio berria ote den. Egia esan, albistea lehen aldiz eman duen kanala bakarrik da informazio baten *aurren emaile*[69]. Gero, beste medio guztiek ikuspuntu berri bat eman dezakete. Izan ere, gehienetan audientziak "ezagutzen ditu albisteak" albistegia ikusi aitzin —irratiko buletinei esker, ohiz—, baina hala eta guztiz ere, ikuspuntu berri batek edo bertsio berri batek duen berritasunari buruz hitz egin daiteke.

Gaur egun dagoen sistema informatiboan, non hainbat kanal eta medio dauden eta gertakariei buruz emandako albisteak ia aldi berean izaten diren, berritasuna argi dago gertakarien izaerari dagokionez, baina xehetasunez hartu behar da kazetaritza-informazioari dagokionez.

2.5.2.2. Espazioaren parametroa

Espazioaren parametroa funtsean sinekdokea da, haren bitartez hainbat errealitate aipatzen baititugu. Alde batetik, kazetaritza-informazioaren hedapen edo difusioa esan nahi du, eta hor sartzen ditugu audientzia-kopurua, audientzia-motak eta audientziaren zabalkunde geografikoa. Bestetik, komunikabidearen izaera jasotzen du, izaera hori normalean tokikoa, eskualdekoa edo nazionala[70] izanik; eta, azkenik, komunikabideak informatiboki betetzen duen errealitate-espazioa adieraz dezake (tokiko albisteak, nazionalak eta nazioartekoak[71]).

Hedapen ezaugarriak esan nahi du kazetaritza-informazioaren edukia publikoki ezagun egin behar dela eta audientziak eskuragarri izan behar duela, nahiz eta eskuragarritasun hori irekia edo mugatua izan daitekeen. Horren adibide garbia telebistarena da. Batetik seinale librekoa dugu, sarbide irekiko seinalea duen telebista, eta bestetik, seinale zifratua duena, informazioa hartzeko harpidetza eskatzen duena, alegia.

Printzipioz, audientzia-kopurua eta audientzia-mota ez dira kazetaritza-informazioaren izaeraren mugatzaileak. Egiaz, informazioa igorle eta hartzaile banaren artean heda daiteke, edo milioika lagunen artean. Halaber, audientzia-motak eragina izan dezake hedatzen diren informazio-eduki zehatzetan, baina ez informazioaren funtsezko izaeran.

c. Egiaren parametroa

Egiaren parametroan kazetaritza-informazioaren objektibotasuna[72] eta egiatasuna sar ditzakegu, kazetaria eta igorlea ezaugarri horiek erdiesten saiatu behar baitira, nahiz eta, idealak diren aldetik, eskuraezinak izan. Gogo-helburu horrek ez du esan nahi interpretaziorik egin behar ez denik; alderantziz, hori aitortu egiten du. Horregatik, hain zuzen, kazetaritza-informazioa interes alboraezinak dituen enpresa baten zerbitzura dagoen profesional batek egindako interpretazioa denez, behar-beharrezkoa da egia parametroa kontuan hartzea; enpresaren eta gizartearen interesen gainetik dagoen kode etiko-periodistikoan

69. Dena delarik, gutxi batzuetan izan ezik, oso zaila da esatea zein den lehena, albistea lehenik eman duena; beraz, orokorrean, ia medio guztiak izan daitezke lehentasun horren jabe.

70. Beraz, tokiko mediek tokiko edukiez dute interesa, baina, aldiz, eskualdekoek eta nazionalek arazo guztiei buruz informatzen dute, tokikoak izan zein ez.

71. Sailkapen hori geografikoa baino gehiago soziala da, zeren tokiko albiste bat nazional bihur daiteke, edota medio nazional batek eman duelako, edota kazetariek eman dioten garrantziak eskualdeko edo nazional biburrarazi dutelako.

72. Ikus aurrerago objektibotasunaren kontzeptua.

kokatutako egia, hain zuzen[73]. Zalantzarik gabe, nahita faltsua den albistea edo nahita etika urratzen duena ez dago zuritzerik gizarteari ekarri ahal dion ustezko ongiagatik.

*Objektibotasuna*ren ezaugarria aurrerago aztertuko dugu xehetasun gehiagoz, baina, edozein modutara, garrantzi handiko guraria da, eta gehiago gaur egun, teknologia berriek eta digitalizazio-teknikek errealitateak *ad libitum* eraikitzea eta eskuztatu edo manipulatzea ahalbidetzen dutenean.

Egiatasuna ezinbesteko ezaugarri bat da, ezaugarri horixe kazetaritzaren sustrai eta funtsean baitago. Edozein modutara, interesgarri deritzegu Elhuyar hiztegi entziklopedikoak ematen dituen "egia" hitzaren lehen bi adierei: "Esaten denaren eta errealitatearen arteko adostasuna" eta "errealitatearekin bat datorren esakunearen ezaugarria", alegia. DRAEk ere definizio bertsua ematen du egiaz. Webster's delakoa, berriz, tinkoagoa da bere abstrakzioan, eta lehen sarreran dio egia "arazo baten benetako egoera edo egoera erreala" dela; eta bigarren sarreran, "egitate edo errealitatearekiko adostasuna" dela.

Azkenik, Umberto Eco-k *esperientziako egia* eta *egia kulturala* bereizten ditu, adieraziz komunikabide batek bi egia horien artean ibili behar duela, gainerako guztia iritziaren alorrean mugitzen delako[74]. Egiaz, *esperientziako egia* dioenean, autore italiarra informazio/esperientzia zuzenaren eta bitartekotuaren arteko bereizketa egiten ari da; eta *egia kulturala* aipatzean, informazioari testuinguru interpretatiboa ematen ari zaio, audientziak irizpide konparatiboa eta ebolutiboa izan dezan.

d. Argitasunaren parametroa

Audientziak informazioa jaso, ulertu, eta ondoren bere iritzia osa dezan, kazetaritza-informazioa estilo *argi eta zehatz*ean mamitu behar da. Argitasunaren ezaugarria informazioaren beste alorretan ere eskatzen da (publizitatean, propagandan, etab.), baina kazetaritzan doitasunez eta zehaztasunez janzten da.

Bestalde, informazioaren eta edukiaren estilo-argitasunaz gain, kazetaritza-informazioari eman nahi zaion *intentsitate-graduaz*[75] hausnartu beharra dago; hau da, ikus-entzunezko baliabide eta teknikak erabiliz informazioak hartzen duen intentsitateaz (irudi-efektuak eta soinu-efektuak, ezaugarri dramatikoak editajean, etab.).

Azken finean, kazetariak, albistegian emitituko den albistea "sortzean", produktu *argitua* eta *intentsitatez graduatua* landu behar du. Horretarako, errealitateari behatzen ikasi behar du, alderdi esanguratsuenak aukeratzen, eta errealitate hori *metodo estetikoz* indartzen, *kazetaritza ere arte-lana baita*.

Narrazioaren parametroa

Esan berri dugunez, kazetaritza-informazio oro narrazio modura eraikitzen da, kazetaritzari eta kazetaritza-generoei dagozkien teknika propioak erabiliz. Narrazio modura landu beharrak kazetariaren lan kreatzailea sustatzen du, arestian esandako ezaugarri guztiak gorabehera.

---

73. I. Polo (1973) filosofoaren "La libertad posible" saioa parafraseatuz.

74. Arias-en lanean aipatua (1996). Honek dio Eco-ren artikulua *Golem* aldizkari telematikoan argitaratu zela, baina ez du datarik adierazten.

75. Intentsitatea zabalago lantzen dugu ikus-entzunezko lengoaiari buruzko atalean.

2.5.3. Eduki eta eremu berriak kazetaritza-informazioan

Gehienek aitortzen dutenez, gizartean eta komunikazio-teknologietan izandako aldaketek kazetaritza-informazioaren bitarteko eta edukien zabalkundea ekarri dute. Gaur egun, prentsa idatzia, irratia eta telebista ez dira masa-bitarteko bakarrak, euskarri multimedia berriak sortu baitira (bideoa, CD-ROMa, DVDa, etab.) eta, oroz gainetik, Internet. Horietan barrena informazio-kopuru handiak bidaiatzen du[76], eta zati bat kazetaritzari dagokio.

Modu berean, kazetaritza-informazioaren edukiak ez dira *res publica*-ko, gizartebizitzako egitate eta gertakarietara mugatzen (politika, ekonomia, kirolak, etab.), zeren informazio erabilgarriak eta zerbitzuak gero eta leku gehiago ari baitira hartzen programazioan. Kalitate eskaseko pseudo-informazio gisara, asko, gehiegi ari dira nabarmentzen pertsonen bizitza pribatu eta intimoari buruzko edukiak, eta informazio orokorreko programazioan sartzen ari dira. Norbait ezagunaren ezkontza edo Disney-ren film bat iraupen luzeko albisteak daitezke telelbista-albistegian eta irratietako zerbitzuetan, sarri samar gertatu denez.

2.6. KAZETARITZA-INFORMAZIOAREN FUNTZIOAK ETA DISFUNTZIOAK

"Funtzio" hitzak hauxe esan nahi du Elhuyar hiztegi entziklopedikoaren arabera: "Elementu batek, bera osagai den multzo edo osotasun batean, betetzen duen eginkizuna". Beraz, funtzio batek erlazionatu egiten ditu beti sistema bateko elementuak. Baina, gainera, sistema estrukturalista baten eta funtzionalista baten arteko diferentzia nagusia da, azkenak bere jardueratik ikasteko gaitasuna duela, lehenengoak ez duena, Shannon eta Weaver-en (1979, 48. or.) komunikazio-eredu matematikoan ikusten denez. Era berean, sistema funtzionalista batean funtzioek ez dute nahitaez intentzionalitate jakinik —izan dezaketena, bestalde—, erabilgarritasun edo ekintza jakina baizik. Adibidez, hizkuntzaren adierazpenfuntzioari dagokionez, pertsona batek ahoz kanpora ditzake bere sentimenduak, baina agian ez du nahita egiten, modu kalkulatuan, baizik eta modu naturalean isurtzen zaizkio, barnepresioaren edo premia psikologikoaren eraginez.

2.6.1. Funtzio- eta disfuntzio-motak

Ikerketa akademikoak hiru motatako funtzioak eta disfuntzioak ezagutzen dizkio kazetaritza-informazioari[77]:

- ***Lengoaiari eta informazio-ekintzari dagozkion funtzioak***: kazetaritza-informazioak komunikazio-ekintzan presente dauden hainbat funtzio linguistiko betetzen ditu, adibidez, funtzio deskriptiboa, espresiboa edo adierazkorra, soziala, eta abar. Ondoren aztertuko ditugu.
- ***Informazioaren funtzio eta disfuntzio sozialak***: medioaren ikuspegitik eta audientziaren ikuspegitik azter daitezke funtzioak eta disfuntzioak. Lehen kasuan Laswell-ek (1948) eta Wright-ek (1959) adierazitako funtzio klasikoak daude: ardura-korrelazioa, transmisioa eta entretenimendua. Bigarrenean, informazioak audientzian dituen efektuei buruzko teoriak daude; horien artean, ezagunenetarikoak Elihu

76. Bit-jario modura.
77. Ondoko paragrafoetan garatuko dira.

Katz-ek (1959) bultzatutako *erabilera eta asegarritasun*ei buruzko teoria[78] eta McCombs eta Shaw-en (1972) *gaien ezarpenari buruzko (agenda-setting)*[79] teoriak dira. Denak gurutzatzen dira puntu batzuetan, muga kontzeptualak oso lausoak baitira. Era berean, aipatutako bi ikuspuntuen gainetik, informazioak sortzen dituen ondorio sozialak ere ezagutu beharko genituzke, Herbert J. Hans-ek (1979) ederki asko adierazten duenez, baina, gure ustez, alor hori ez dagokio gure oraingo lan honi.

- ***Kazetariaren funtzioak***: Informazioaren egileak (enpresa, editorea, kazetaria) kazetaritza-informazioaren funtsezko atala direnez, komenigarri iruditzen zaigu berariaz dagozkien funtzio batzuk aipatzea, hedatutako informazioarekin estuki lotuta baitaude. Aurrerago esango dugunez, honako hauek besteak beste: boterebanatzaile, zaintzaile moral, gizarte-kontroleko eragile, nazioaren eta gizartearen eraikitzaile izatea, hain justu.

2.6.2. Lengoaiari eta komunikazio-ekintzari dagozkien funtzioak

Kazetaritza-informazioaren eta gizarte-komunikabideen funtzioa aipatzean, maiz jotzen da hizkuntzaren eta ekintza komunikatiboaren funtzioak berrikustera. Hori gertatzen da hizkuntza giza komunikazioaren eta gizarteratzearen bitarteko naturala delako eta, jakina, funtzio horiek presente daude kazetaritza-informazioan; zehatzago esateko, *ekintza informatibo edo komunikatiboan*. Beraz, hizkuntzari dagokionez, hizkuntza-funtzioak gaitasun hauek esan nahi ditu: errealitatea errepresentatzea, hitz egiten duenaren sentimenduak adieraztea, entzulea ekitera eragitea edo norberak bere burua metalinguistikoki aipatzea. John Lyons-ek (1977, 50-56. or.), gai hau aztertu dutenen bibliografia ugari ekarriz, hizkuntza-funtzio nagusiak aurkezten ditu, edozein ekintza linguistiko zein komunikatibotan presente daudenak, hain justu:

- ***Funtzio deskribatzailea***: errealitatea hitzez errepresentatu eta egitateak deskribatzeko funtzioa da. Kazetaritza-informaziotik hurbilen dagoena da. Beste adjektibo hauek erabiliz aipatua izan da: "erreferentziazkoa", "kognitiboa", "proposizionala", "ideazionala" eta "designatiboa".
- ***Funtzio adierazkor edo espresiboa***[80]: funtzio honen bidez, hitz egiten duenak bere sentimenduak, gogoak eta barne-egoera adierazi eta kanporatzen ditu.
- ***Funtzio soziala***: hizkuntzaren funtzio honek gizarte-harremanak ezarri eta mantentzeko balio du.

Erreferentzia historikoari dagokionez, Lyons-ek K. Bühler alemaniarraren lan aitzindaria aipatzen du, zeinak 1934an hizkuntza-jardueran potentzialki presente dauden ondoko hiru funtzio linguistikoak definitu zituen: errepresentatiboa (lehenago esandako deskriptiboaren parekoa), espresibo edo adierazkorra eta bokatiboa.

Hainbat urte beranduago, 1960an, R, Jakobson hizkuntzalari ezagunak Bühler-en eskema erabili zuen hizkuntzaren funtzioei buruzko bere proposamen ospetsua egiteko,

78. *Uses and gratifications.*

79. Bereizi egin behar ditugu bi kontzeptu hauek: "Gaien agendaren finkapenari buruzko teoria" (*agenda-setting*) eta "medioaren agendaren finkapenari buruzko teoria" (*gatekeeping*), aurreraxeago landuko duguna.

80. Zentzu honekin, "espresibo" adjektiboaren baliokide modura erabiliko dugu "adierazkor".

non aldaketa nagusia hauxe izan zen, alegia, "bokatibo" terminoaren ordez, "konatiboa" erabiltzea. Edozein modutara, Lyons-en arabera, aldaketa hori ez da aldaketa formal hutsa, zeren funtzio *konatiboak* esan nahi du mintzatzaileak entzulearen harremana behar duela efektu desiraturen bat lortzeko, hau da, funtzio instrumentala da mintzatzailearentzat, efektu praktikoren baten bila. Jacobson-ek proposatutako beste izen-aldaketei dagokienez, —Bühler-en "errepresentatibo" eta "espresibo" funtzioak, hurrenez hurren, "erreferentziazko" eta "emotibo" bihurtzea— Lyons-ek berrikuntza formal soiltzat jotzen ditu.

R. Jacobson-ek bere eskema beste hiru funtziorekin zabaldu zuen: ***metalinguistikoa***, non hizkuntzaz hitz egiten den; ***fatikoa*** edo kontaktuzkoa[81], komunikazioa, hasi, mantendu edo amaitzeko; eta, azkenik, ***poetikoa***, hizkuntzaren erabilera artistiko edo sortzailearekin lotuta. Hartara, esan dezakegu R. Jacobson-en (1975) hizkuntzaren funtzioen eskema, aurreko azterketa batzuetan oinarritua, honako hau dela:

- ***Erreferentziazkoa***: funtzio deskriptiboa edo denotatiboa da, komunikazio-testuingurura bideratua eta informaziotik oso hurbilekoa.
- ***Emoziozkoa***: igorlearen, mintzatzailearen edo informatzailearen komunikatzeko jarreran eta adierazgarritasunean zentratzen da. Medioen iritzi-kategoriarekin erlaziona dezakegu.
- ***Konatiboa***: arestian aipatu dugunez, komunikatzaileak edo informatzaileak mezuaren hartzailearengana jotzen du zuzenean, besteak beste, bokatiboak eta aginduzko formak erabiliz. Kazetaritza-alorrean, iritziarekin, editorialekin eta propagandarekin lotzen da. Irrati eta telebistako informazioari dagokionez, funtzio hau albisteen esatariak betetzen du audientzia agurtu, hitzez interpelatu eta begietara zuzenean begiratzen dioenean —kamerari egiten dion begiradaren bitartez—[82]. González Requena-ren arabera (1989), aurreko adibideei dokudrama eta erreportaje antzeztuak gehitu behar zaizkie, hor ere presente baitago funtzio konatiboa.
- ***Metalinguistikoa***: Funtzio honetan mezua mezuari buruz mintzo da. Eduki informatiboetan ohikoa da erabilitako kontzeptu batzuk azaltzea, adibidez, Barne Produktu Gordina.
- ***Fatikoa***: funtzio honek komunikazioa kanalean hasi, mantendu edo amaitzeko balio du. Irrati-telebistako programazioan, jarraipeneko irudi edo segmentuak dira horren adibide.
- ***Poetikoa***: mezuaren, ikus-entzunezko eraikuntzaren eta narrazioaren estiloari dagokion funtzioa da. Adibidez, plano laburra plano luzearen ordez aukeratzea.

Ikus daitekeenez, edozein informazio-ekintzatan (albistegia, albistea) azter daitezke aurreko funtzioak, ekintzaren beraren ikuspegitik begiratuta; hots, prozesu modura, non igorlea, hartzailea, mezua, testuingurua eta bitartekoa dauden. Hurrengo lerrootan komunikazio-ekintzak dituen gizarte-funtzioei buruz mintzatuko gara.

2.6.3. Funtzio eta disfuntzio sozialak, medioaren ikuspuntutik begiratuta

Gizarte-antolaketa desberdinetan komunikabideek jokatzen duten papera *Four Theories of the Press* (Siebert, et al. 1956) izeneko obra klasikoan aztertu zen, orain urte

81. Malinowski-k proposatua.

82. Eremuz kanpoko begirada ezagutzeko, joan ikus-entzunezko lengoaiaren partera.

batzuk. Obra hartan lau teoria azaltzen dira: autoritarioa, libertarioa, erantzukizun sozialekoa eta komunista.

Labur esanez, *teoria autoritarioa* eta *komunista* dagozkie adierazpen eta informazioaren askatasunak debekatuta dauzkaten gizarteei. *Teoria libertarioa* liberalismo filosofikoan oinarritzen da eta, komunikabideei dagokienez, adierazpen eta informazioaren askatasunaren eskubide eta jarduera osoak aldarrikatzen ditu[83]. *Erantzukizun sozialaren teoria*, berriz, teoria libertarioaren berrikuntza da, zeren, horren alderdi garrantzitsuenak jasotzen dituen arren, erregulazioak eta kontrolak jarri nahi ditu komunikabideen kalitatea eta dibertsitatea hobetzeko[84]. Horregatik, erantzukizun sozialaren teorian, hedabideei sei funtzio esleitzen zaizkie:

- Sistema politikoari arazo publikoei buruzko zerbitzua ematea, hau da, informazioa, elkarrizketa eta eztabaida ematea.
- Publikoa egokiro heztea, bere burua gobernatzeko gai izan dadin.
- Pertsonaren eskubideak babestea, gobernuaren aurkako begirale modura zerbitzatuz[85].
- Sistema ekonomikoari zerbitzu ematea, ondasun eta zerbitzuen erosle eta saltzaileak publizitatearen bitartez elkarrekin harremanetan jarriz.
- Entretenimendua hornitzea.
- Enpresaren autogaitasun ekonomikoa mantentzea, interes berezien presioetatik libre izateko.

Gure iritziz, *erantzukizun sozialaren teoria* baliagarria da gaur egun ere eta, sei funtzioetatik, lehen hirurak zuzenean dagozkio kazetaritza-informazioari.

Baina Fred Siebert, Theodore Peterson eta Wilbur Schramm ikertzaileek lau teoria horien gaineko liburua idatzi baino urte batzuk lehenago, Harold Laswell (1948) izan zuten bide-urratzaile, komunikabideek gizartean hiru funtzio nagusi betetzen zituztela seinalatzean: bigilantzia edo begiraletza, korrelazioa eta transmisioa. Hamarkada bat beranduago, Charles Wright-ek (1959) laugarren bat gehitu zion, entretenimendua. Ikus ditzagun banan-banan:

- ***Begiraletza***: medioek ingurua zelatatzen dutela esan nahi du, eta albisteak dira horren adierazle nabarmenetakoak. Albistegietan eguraldiaz, trafikoaren egoeraz, ekonomiaz, arazo politikoez, boteretsuen ustelkeriaz, ahulen egoera kritikoaz, etab. ohartarazten digute. Disfuntzioen artean ekonomiak, gizarteko segurtasunik ezak, herri bateko gatazkak sorrarazten dituen *izua* eta *beldurra* daude. Beste disfuntzio bat Lazarsfeld eta Merton-ek [1948 2310] seinalatutako *efektu narkotizatzailea*

83. Teoria libertarioaren autore erreferentzial batzuk dira John Milton, eta bere *Aeropagitica* idazlana; John Stuart Mill, *On Liberty* entseiuarekin; eta Thomas Jeferson.

84. Erantzukizun sozialaren teoria landu dutenen artean, erreferentzia hauek nabarmenduko genituzke: Comission On Freedom of the Press eta bere *A Free and Responsible Press* txostena (Chicago: University of Chicago Press, 1947); William Ernest Hocking, *Freedom of the Press: A Framework of Principle* lanarekin (Chicago: University of Chicago Press, 1947); eta britaniar Royal Commision of the Press, *1947-1949, Report* txostenarekin (Londres: His Majestys's Stationery Office, 1949).

85. *Watchdog*.

deritzana da, gizartea, informazio gehiegi edukitzeagatik, pasibo eta apatiko bihur baitaiteke. Azkenik, *normaltasunari buruzko perspektibarik eza* izeneko disfuntzioa ere badago, komunikabideetan gertakari anormal eta ezohiko gehiegi egoteagatik sor daitekeena. Horrek ondorio modura dakar audientziak zailtasunak izatea bereizten zer den gizartean nagusiki normal dena eta zer minoritario (Severin and Tankard 1979, 213. or.)[86].

- ***Korrelazioa***: funtzio honetan medioek gizartearen zatiak lotzen dituzte, inguruari erantzun diezaioten. Medioetako iritzi-orrialdeetan, iritzi-programetan eta editorialetan ez ezik, funtzio hau informazioetan ere badago, eta medioek inguruari buruz dituzten edukiak aukeratu eta interpretatzea eskatzen du. Askotan, funtzio horren zati bezala, medioek kritikatu egiten dute eta "preskribitu" gizarteko erronka eta gatazkei nola erantzun behar zaien, arau sozialak eta kontsentsua mantentzen dituzte, dela *status quo*-arentzat positibotzat jotzen diren pertsonaiak eta egitateak goraipatuz eta gorazarre eginez, dela dibergenteak, disidenteak eta "desbideratuak"[87] seinalatuz eta kalifikatuz. Korrelazioaren funtzioa disfuntzionala izan daiteke *estereotipazioaz* abusatzen denean, gizartearen *konformitatea* indartzen denean, gutxiengoen iritziak —edo gutxiengoek medioetan sarrera edukitzea— murriztu edo ezabatzen direnean. Hemen koka dezakegu autore batzuek *isiltasun-espiralaren teoria* deritzotena, zeinaren arabera, pertsona batzuek ez duten beren iritzia ematen, isolatuak izateko beldurragatik. Eta beldur hori sartzen zaie, beren iritziak komunitatean minoritarioak direla sumatzen dutelako. Ondorioz, hedabideetan presentzia txikia duten gutxiengo diskrepatzaileek, oraindik ere isiltasun handiagoa mantentzeko joera izan dezakete eta, horren ondorioz, are nabarmenagoak egin ahotz nagusiak (Noelle-Neumann 1995)[88]. Disfuntzioa da, halaber, agintearen aurkako kritikak ezkutatzea. Baina, gaur egungo disfuntziorik handienetarikoa *sasigertakariak* "sortzea" eta hedatzea da. Sasigertakariok, maiz, harreman publikoctarako agentziek eta komunikazio-kabineteek sortzen dituzte, eta beste batzuetan komunikabideek berek. Azken horiek xede desberdinengatik hedatzen dituzte: "pertsonaia famadunak" sortzeko, eta politikari, bankari, enpresa eta boterearen eliteko beste kide edo atxiki batzuei buruzko irudi faltsutuak gizarteratzeko.
- ***Transmisioa***: medioek belaunaldiz belaunaldi balioak, arauak eta kultura transmititzeko funtzionatzen dute. Honela, informazioak gizarte-kohesioa hazten eta kontsensuaren printzipio sozio-politikoak finkatzen laguntzen du. Indibidualki begiratuta, pertsonak sozializatzen laguntzen du, komunitate bateko partaide sentiarazten, alienazioaren edo bestelakotzearen sentsazioa ekidinez. Baina, bestalde, medioak izaeraz masiboak direnez, *uniformetasuna* sorraraz dezakete, non audientziako kideek pertzepzio eta iritzi bertsuak dituzten, eta *despertsonalizazioa*, anonimotasuna eta giza harreman zuzenak murrizten ari direlako. Kultura minoritarioei buruzko disfuntzioari dagokionean, argi dago haren efektu negatiboaren arriskua

86. Adibidez, arazo familiarrei buruzko esperientzia pertsonalak (dibortzioak, infideltasunak, tratu txarrak, etab.) telebistan gehiegi ikusteak familia gehienak horrelakoxeak direla pentsatzera eraman gaitzake.

87. *Deviants*.

88. *Iritzi publiko eta publikatua*ren gaineko teoria interesgarri honi buruz, ikerketa-lan batzuk egin dira oraintsu (Ikus Moy, et al. 2001).

zein den: hizkuntza eta kulturen garbiketa, hizkuntza boteretsuek (ingelesak eta gaztelaniak, adibidez) darabiltzaten medio handien hipernagusitasuna dela medio.

- ***Entretenimendua***: informazioak eta medioek gero eta nabarmenago betetzen duten beste funtzio bat entretenimendu, denbora-pasa eta dibertsioa da. Izan ere, jende famatu eta ezagunaren gorabehera intimo, pribatu, sozial eta publikoak haizarazten dituzten informazio-programak ugariak dira; eta lau adjektibo horiek beste horrenbeste maila bereizten dituzte[89].

Aztertu ditugun lau funtzio horiei bi xehetasun gehitu zizkien Wright-ek berak, helburuari begiratuz: *Funtzio agerikoak*, nahita edo intentzioz bilatzen direnak, eta *funtzio ezkutuak*, bilatuak ez direlako, ezusteko emaitzak ematen dituztenak. Intentzionalitatearen inguruan aurreko atal batean mintzatu gara, John Lyons-i jarraikiz, eta pragmatika linguistikoan ere agertzen da, Grice-ren intentziozko esanahia[90] deritzanean batik bat (Levinson 1983-84). Baina gauza bat da intentzionalitatea esanahian, beste bat funtzioetan (agerikoak edo ezkutuak, Charles Wright-en arabera), eta beste bat oraindik intentzionalitatea efektuetan[91].

Ekonomiaren eta "korporizazioaren" disfuntzioa

Medioekin kritiko diren autore batzuek diote, prentsaren funtzio teorikoa *informatzea* den arren, zeregin erreala dirua batzea dela, irabaziak batzeko enpresak baitira aldi berean (Liebling 1961, 7. or.)[92]. Beste autore batzuek, berriz, modu gogorragoan nabarmentzen dute alderdi ekonomikoa, esanez, jendeak "komunikabideen *korporizazioa*"[93] susmatzen duela, alegia, komunikabideak beren nortasun propioa galtzen ari direla eta korporazio handien zati bihurtzen. Kontuan izanik korporazioek sektore ekonomiko desberdinetan interesak dituzten enpresak direla eta, maiz, erakunde nazional eta nazioartekoen kontrolak gainditzen dituztela, konnotazio negatiboa du berba horrek gizartean. Horregatik, ingelesezko jatorrizko hitzak, *corporation*, sentikortasunik eta gupidarik gabeko enpresa multinazionalaren izaera adierazten du, akziodunetan soilik pentsatzen duena (Giles 2002).

Funtzio eraikitzailea

Azkenik, esandako funtzio klasikoei beste bi gehitu ahal zaizkie, angelu desberdinak dituztenak: errealitate berriaren eraketa eta hedabidearen identitatearen eraikuntza. Lehenengoari dagokionez, argi dago medioek errealitate berri bat sortzen diotela audientziari. Hartara, Walter Lippman-ek (1922), bere *Public Opinion* liburu ezagunean dio ezen ezagutzen dugunaren zatirik handiena zeharka datorkigula, bitarteko baten bitartez, eta auzi nagusiena ez dela hori, baizik audientziak errealitatetzat hartzen duela berak buruan sortzen

89. Bizitza *intimoari* buruzko informazioa etxe barruan gertatzen dena dela esan genezake. Bizitza *pribatuari* buruzko informazioak, berriz, jendeak gune sozial edo publikoetan baina modu partikularrean, komunikabideak deitu gabe (paseoak, erosketak, etab.), egiten duen bizitza hartzen du. Bizitza *sozialari* buruzko informazioan gertakari modura antolatuak eta komunikabideak deituta izan diren egitateak sartzen dira. Gure ustez, bizitza *publikoari* buruzko informazioa, kargu publikoen (politiko, errektore, eta abarren) jardueratara mugatzen da, eta soilik kargu edo ordezkari modura jokatzen ari direnean.

90. *Intentional meaning*.

91. Ikus P. Davison-en "hirugarren pertsonaren efektuari buruzko teoria".

92. Ognianova eta Endersby-k (1996) aipatua.

93. *Corporization of news media*.

duen irudia. Beraz, hartzailearentzat, honako ekuazio hau ezartzen da: irudi mentala berdin irudi informatua, berdin errealitate erreala. Bigarren funtzioari dagokionez, eskainitako informazioak eginkizun garrantzitsua betetzen du identitatearen eta komunikabidearen beraren irudia definitzean (García Jiménez 2000b, 34. or.).

Beraz, funtzio eraikitzaile honetan printzipio kontserbadore nagusia dago nabarmen, hots, sistema edo medio informatiboak gizartean txertatuta jarraitzen duela. Edozein sistemak bere-berea duen printzipioa, bestalde.

2.6.4. Funtzio eta disfuntzio sozialak, audientziaren ikuspegitik begiratuta

Audientziaren ikuspegitik begiratutako funtzioen analisia berrogeita hamargarreneko hamarkadan koka dezakegu modu teknikoan, Elihu Katz-ek (1959) Bernard Berelson-ek (1959) bidalitako alarma-mezuari erantzun zionean, masa-komunikazioaren ikerketa-alorra (hauteskunde-kanpainak eta publizitatea, bereziki) agortuta zegoela uste baitzuen Berelson-ek. Katz-en iritziz, agortzen ari zen alorra medioen pertsuasio-gaitasunari zegokiona zen; izan ere, ikerketak ez baitzetozen bat medioen efektu pertsuasibo zuzen, indartsu eta bat-batekoei buruzko teoriarekin[94]. Horretan oinarrituta, Katz-ek iradoki zuen ezen medioei buruzko ikerketak audientziaren ikuspuntura begira jarri behar zirela, eta galdera bat egin behar zela, hauxe: "zer egiten du audientziak medioekin eta medioen edukiekin?".

Ikerkuntza-alorra berritu honetan bi teoria nagusi har daitezke kontuan: *agendaren finkapenari buruzko teoria* eta *erabilera eta asegarritasunari buruzko teoria*. Izan ere, 1991n AEBetako 231 ikertzaile eta masa-komunikabideen aditu handik eginiko inkesta baten emaitzak hauxe zioen, alegia, ikerketa-alor interesgarrienak eta inkestatuek aipatzen zituztenak ez zirela "klasikotzat" jo ditzakegunak (sistemen teoria, informazioaren prozesamendua, edukien analisia, elkarreragin sinbolikoa, kultur azterketak, erretorikaren teoria, besteak beste), baizik eta zeharkako ikerketa-alor batzuk —abstrakzio-gradu ertainekoak—, hau da, hartzaileak komunikazioaz egindako erabilerari buruzkoak (Weaver 1993)[95]:

- ***Erabilera eta asegarritasunak***: masa-komunikabideetako garapen handiko alorra da.
- ***Audientziaren agendaren finkapena***: masa-komunikabideetan interes berezia duen alorra, horren ertzei buruzko eztabaida zientifiko dezente dagoen arren, eta anbiguotasun teorikoa ere baduena, ondoren ikusiko dugunez.
- ***Zalantzagarritasunaren urritzea***: masa-komunikabideei zein pertsonen arteko eta kulturen arteko komunikazioari dagokiena. Funtzio honen arabera, audientziak zalantzak kentzeko erabiltzen du kazetaritza-informazioa, zalantzak pertsonalak edo sozialak direla.

Ondoren, bi lehenengo teoriak azalduko ditugu, zabal, kazetaritza-informazioarekin zerikusi handia baitute.

94. Efektu handien paradigmaren krisia
95. Zabaleta-k (1997, 22. or.) ere aipatua.

2.6.5. "Erabilera eta asegarritasunaren" teoria, funtzioa den aldetik

Esan dugunez, "erabilera eta asegarritasunen" teoria Elihu Katz-ek (1959) aurkeztu zuen lehen aldiz, nahiz eta Severin eta Tankard-ek (1979) seinalatzen dutenez, lehenago ere egon ziren hainbat ikerketa-lan alor horren inguruan. Geroago, Blumler eta McQuail-ek (1969) hurbilpen teoriko hori erabili zuten 1964an Erresuma Batuan egindako hauteskunde batzuei buruzko ikerlan garrantzitsu batean. Honako hau izan zen beraiek pausatutako ikergaldera nagusia: Zergatik jendeak ikusten ditu —edo ez ditu ikusi nahi— partidu politikoei buruzko telebista-segmentuak? nola erabiltzen ditu? politikoak telebistan aurkezteko moduen artean, zein dute gogokoen? Horrela jakin nahi zuten ea zergatik zeukaten horren eragin txikia, itxuraz behintzat, komunikabideetan egindako hauteskunde-kanpainek.

Elkarrizketa sakon batzuen buruan, zortzi arrazoi aurkitu zituzten telebistako programa politikoak ikusteko. Geroago, inkesta zabalagoa egin zuten arrazoi horien inguruan, eta ondorioztatu zuten partidu politikoen telebista-segmentuak ikusteko hiru arrazoi nagusiek —bakoitzak %50-55 arteko portzentajearekin— bigilantzia edo begiraletza-funtzioarekin zerikusia zutela[96]. Politikoek eginiko promesak ezagutu nahi baitzituzten teleikusleek, betetzen ote zituzten egiaztatzeko asmoz. Izan ere, inkestatuen %36k bakarrik esan zuen ikusitako informazioa beren ikuspuntua indartzeko zela. Era berean, %24k aitortu zuen hauteskunde-lehiaren atseginagatik ikusten zituela partidu politikoen programak.

Ikerketa ugari daude erabilera eta asegarritasunaren teoriak bultzatuta, baina, ikertzaile batzuek lausoegia direla diote kontzeptuak definitzean. Era berean, erabilitako teknikak inkesta eta elkarrizketa direnez —non audientziak bere erabilerak, asegarritasunak eta motiboak kanporatzen dituen—, beti mantentzen da erantzun horiek egiazkoak ote diren zalantza.

2.6.6. Audientziaren agendaren finkapena (agenda-setting), funtzioa den aldetik

"Audientziarentzako agenda-finkapenak" duen oinarria hauxe da, alegia, medioek errealitateko arazo batzuei garrantzia emateko eta aukeratzeko duten gaitasuna eta, ondorioz, audientziak ere garrantzitsutzat hartzekoa. Azken finean, funtzio honen arabera medioek adierazten diote audientziari zer den garrantzitsua errealitatean. Bereizi beharrekoak dira, beraz:

- ***Audientziaren agenda finkatzea*** (*audience agenda-setting*), atal honetan aztertuko duguna, hain justu.
- ***Medioen agenda finkatzea*** (*media's agenda-setting*), aurrerago aztertuko duguna.

Modu sistematikoan audientziaren agenda finkatzearen teoria aurkezteko meritua Maxwell McCombs eta Donald L. Shaw (1972) autoreena izan da; izan ere, AEBtako presidentziarako hauteskundeak aztertu baitzituzten 1968an Chapel Hill-en (North Carolina, AEB), eta kanpaina hartan medioek landu zituzten gaiak eta jendeak garrantzizkotzat jotzen zituenak konparatu baitzituzten.

Edozein modutan, lehen ere beste batzuek enuntziatu zuten medioen funtzio hau, Severin eta Tankard-ek (1979, 53.or.) seinalatzen dutenez. Egia esan, Walter Lipmmanenganaino jo dezakegu, zeren 1992an idatzitako obran, medioek audientziaren buruan

96. Laswell-en funtzioen artean lehenago aipatua.

"errealitatearen argazkiak[97]" finkatzeko duten ahalmena seinalatu baitzuen. Hala ere, aipu zuzenagoa dago 1959an, Norton Long-en lanean (1959, 260. or.); honela dio:

> Egunkaria da lurraldeko agenda ezartzen duen eragile nagusia. Garrantzi berezia dauka jendeak hitz egingo duen gaiak finkatzean, gai horiei buruz jendeak kontsideratuko dituen gertakariak finkatzean eta arazoak nola hartu behar diren finkatzean.

Gainera, agendaren finkapenari buruzko ikerketa askotan komunikabideei buruz Bernard Cohen-ek (1963, 13. or.) gauzatutako esaera klasikoa aipatzen da:

> Gehienetan mediock ez dute arrakastarik lortzen jendeari zer pentsatu behar duten azaltzeko, baina izugarriro arrakastatsuak izan ohi dira zeri buruz pentsatu behar duten azaltzeko.

McCombs eta Shaw-en aurretik izan ziren zientzia politikoko beste akademiko batzuk agendaren finkapenean medioek duten garrantziaz mintzatu zirenak. Aipatutako bi autore horiek berek K. Lang eta G. E. Lang-en (1966) meritua aitortzen dute.

Edozein modutan, metodologikoki garrantzitsua da ordena kausala finkatzea; hau da, medioek agenda finkatzen ote duten edo audientziak medioen agenda finkatzen ote duen argi uztea. Horretarako, gutxienez bi ikerketza-fase (t_1 eta t_2) bereizi behar dira bietako alor bakoitzean: medioak eta audientzia.

a. Eztabaidak audientziaren agenda finkatzeari buruzko teoriaren inguruan

Audientziaren agenda finkatzeari buruzko teoria aurkeztu zenetik, eztabaida zabala ireki da akademikoen artean: hau da, medioek audientziaren agenda finkatzean bakarrik ote duten efektua —"audientziak zertan pentsatzen duen"— edo agendari buruzko gaietan nola pentsatu behar ote duten seinalatzean ere bai —"nola pentsatzen duen audientziak agendako gaiez"—. Autore batzuek urrutirago jo dute, esanaz *audience agenda-setting* delakoa lausoegia dela, kontzeptualizazio eskasa duelako.

Lehenik eta behin, hiru oinarrizko eredu daude kazetaritza-informazioak audientzian dituen efektu kognitiboei buruz ikuspegi soziopolitikotik begiratu eta bestelako efektu pertsonal zein psikologikoak alboratuz:

- ***"Audience agenda-setting" izeneko eredua*** edo Maxwell McCombs eta Donald Shaw-ek (1972) audientziaren agenda finkatzeari buruz garatutako teoria, esan dugun modura.
- ***"Priming" izeneko eredua*** edo audientziak medioek eskainitako gaietatik bakar batzuk aukeratzen dituela dioen eredua, eragile edo pertsonaia publikoren bat ebaluatzeko garrantzitsutzat jotzen dituelako. Eredu hau eta izen hau Shanto Iyengar eta Donal Kinder-ek (1987) proposatu zuten.
- ***"Framing" izeneko eredua*** edo audientziaren interpretazio-maparen finkapena. Eredu honen arabera, agenda ez ezik, ustez informazioaren konplexutasuna murrizteko xedez, medioek interpretazio-mapak ere eskaintzen dizkio audientziari, mezuaren hartzea eta deskodetzea errazteko. Izan ere, medio bakoitzak bere interpretazio-mapa eskaintzen badu, medio bakoitzeko audientziak interpretazio korrelatiboak izan ditzake. Autore espainiar batzuek (Abril 1997) *tematizazioa* esaten

97. *Pictures in our heads.*

diote hurbilpen teoriko honi, eta honako hau adierazi nahi du, alegia: errealitateko egitateen selekzio, balioespen eta prozesamendua kategoria periodistiko batzuen arabera egiten dela —adibidez, tokiko gertakari hutsa dena albiste nazional bihurtuz—.

Hainbat ikertzailek berrikitan esan dute *agenda-setting* delako ereduak eta *framing* izenekoak fenomeno bertsuak deskribatzen dituztela. Gauzak gehiago korapilatuz, Weaver, McCombs eta Shaw ikertzaile ezagunek diote *priming* eta *framing* teoriak *audience agenda-setting* eredu nagusiaren luzapen naturalak direla.

Aldi berean, *framing* eredua "bigarren mailako *agenda-setting*" modura definitu dute batzuek (McCombs, et al. 1997), edo "atributuen *agenda-setting*"[98] modura. Beste ikertzaile batzuk, ordea, ez daude ados batze edo fusio horrekin, uste dutelako *framing* eredua zabalegia dela, eta literatura zientifikoan erabilera eta definizio ugariegi dituela (Scheufele 1999).

Agian, efektu kognitiboen hiru ereduen inguruko eztabaida teorikoa argitzeko (*agenda-setting*, *priming* eta *framing*), probetxugarria suerta liteke bi kontzeptu bereiztea, hainbat autoreri jarraituz (Kim, et al. 2002):

- "Aplikabilitatea", zeinetatik interpretazio-mapa eta *framing* ereduak datozen.
- "Akzesibilitatea" edo irisgarritasuna, zeinetatik *agenda-setting* eta *priming* izeneko teoriak barne hartzen diren.

*Aplikabilitatea*k esan nahi du jendeak etengabe erabiltzen dituela interpretazio-baliabide eta eskemak errealitateko gertakariak ordenatu eta esanahia bilatzeko. Pertsona batek komunikabide batetik informazio bat jaso ondoren izan ohi duen erreakzioaren zati bat aldez aurretik duen interpretazio-eskemaren araberakoa izan ohi da. Arrazoiketa berberari jarraituz, esan daiteke medioak informazio horri —hedatutako albisteari— ekarri dion interpretazio-esparruak audientziak egin dezakeen interpretazioan eragina izan dezakeela; baldintza batekin, hots, medioak informazioan sartu dituen interpretazio-gakoak audientziak ohiz duen interpretazio-eskema finkoa aktibatzeko gai badira, jakina.

Akzesibilitate edo *irisgarritasuna*k, aldiz, gai bati buruz erabakia hartzean pertsona baten memorian dauden elementuen kopurua eta gradua esan nahi du. Beraz, "irisgarritasunak, funtsean, esan nahi du pertsona bat gai batzuekin zer gradutaraino eta azken aldiz noiz jarri den kontaktuan" (Kim, et al. 2002, 9. or.). Kontzeptu hau informazioari aplikatuz, irisgarritasunean oinarrituta dauden *agenda-setting* eta *priming* izeneko ereduak audientziak gogoratzeko duen gaitasunaren araberakoak dira. Beraz, komunikabide batek eragin handia izan dezake audientziaren memorizazioan, gai batzuei garrantzi berezia emanez.

Hainbat autorek bereizten duten beste alderdi bat, *garrantzia*ren eta *salientzia*ren arteko aldea da. Lehena, pertsona batek gai bati ematen dion balorazioari dagokio, alegia, sumatutako garrantziari; bigarrena, berriz, gaiak berez duen nabarmentasunari[99], hau da, gogoratua izateko duen erraztasunari.

Arazo horien guztien inguruan eztabaida eta produkzio zientifiko interesgarriak sortzen ari dira, etengabe.

98. *Attribute agenda-setting.*
99. *Salience.*

b. Atributuen agendaren finkapena (attribute agenda-setting)

Aurreko atalean seinalatutako eztabaida zientifikoa abiapuntutzat harturik, ikertzaile batzuek (Kim, et al. 2002) *atributuen agendaren finkapena*[100] proposatu dute, hau da *agenda-setting* delakoaren bertsio luzatua eta, beraz, irisgarritasun kontzeptuari dagokiona. Horrek esan nahi du *framing* kontzeptutik bereizia dela, *framing*-a aplikabilitatean oinarritzen baita.

*Gaien agendaren finkapena*k (*agenda-setting*) medioek informazio-gai batzuei nabarmentasun berezia eskaintzen diotela adierazten du, —gero audientziaren agendan sartuko direnak—, eta *gaien atributuen agendaren finkapena*k (*attribute agenda-setting*), berriz, esan nahi du, medioek gaien agenda ez ezik, gai horien atributuen agenda ere ezartzen dutela. Horretarako, agendako gaien atributu batzuk nabarmendu egiten dituzte eta informazioaren ezaugarri horiek "nabarmen" bihurtzen dira audientziarentzat. Azken finean, hauxe esan nahi da, alegia, audientziari zertan hitz egin behar duten seinalatzeaz gain, medioek gai horiei buruz noła hitz egin ere markatzen diotela; hots, atributu nagusiak edo nabarmenak.

2.6.7. Kazetariaren funtzioak

Gure ustez, aurreko ataletan informazioaren funtzioak/disfuntzioak aipatuz egin dugun errepasoak dezente garbitu du ingurua medioen eta audientziaren ikuspegiari dagokionez, baina ez dugu ahaztu nahi Herbert Gans-ek kazetariaren funtzioaz *Deciding what's news* (1979, 290-299. or.) liburuan egindako ekarpena. Laburki bada ere, hona hemen kazetarien funtziotako batzuk, erabaki argigarriak baitira.

- ***Liderren aztertzaileak edo test-egileak***[101]: batez ere lider politikoenak, baina ez bakarrik.
- ***Atzera-elikadura politikoaren hornitzaileak***[102]: hau da, politikoak herriak haiei buruz duten pertzepzioaz jabetzen dira.
- ***Boterearen banatzaileak***[103]: pertsonaia edo gaiei ematen dieten betetduraren arabera eta botere sinbolikoa banatzeko gaitasunaren bitartez.
- ***Zaintzaile moralak***: Gans-en iritziz, herriaren koru morala balira bezala aritzen baitira.
- ***Iragarle eta apaizak***: kazetariek eta bereziki informatiboetako aurkezleek erlijio-erritualean bezala jokatzen baitute, astero edo egunero. Iruzkingileek, berriz, profeta edo iragarleen zeregina betetzen dute.
- ***Istorio-narratzaileak eta mito-eraikitzaileak***[104]: antzinatetik gizartean beti presente egon diren funtzioak.
- ***Ordenaren barometroak***: Gatazkei buruz eta ordena berrezartzeko mekanismoei buruzko albisteak aukeratu eta argitaratzen dituzten heinean.
- ***Kontrol sozialerako eragileak***: botereari dibergentziak kontrolatzen lagunduz.

---

100. *Attribute agenda-setting.*
101. *Leadership testers.*
102. *Suppliers of political feedback.*
103. *Power distributors.*
104. *Storytellers y myth makers.*

- ***Nazioaren eta gizartearen eraikitzaileak***: horretarako hainbat teknika erabiliz, gertakarien tematizazioa, informazioari dagokionez nazioaren kohesioa sortuz, etab.
- ***Espazio sinbolikoaren kudeatzaileak***:[105] Herbert Gans-en iritziz, hauxe da kazetarien funtziorik argienetarikoa, non informazio-, formakuntza- eta entretenimendu-funtzioak beti presente dauden.

2.7. IRRATI ETA TELEBISTAKO KAZETARITZA-INFORMAZIOAREN MOTAK

Ezin konta ahala dira irrati eta telebistako kazetaritza-informazioa sailkatzeko irizpideak. Erabilienetakoak kazetaritza-generoak dira, aurrerago zehatz-mehatz ikusiko ditugunak. Epigrafe honetan interesgarriak begitantzen zaizkigun argibide batzuk emango ditugu gogoetarako. Funtsean, hurrengo irizpideen arabera bereiziko ditugu kazetaritza-informazioak:

- ***Edukiaren eta hartzailearen itxaropideak***: orokorra, erabilgarria eta entretenimenduzkoa.
- ***Hedapenaren eta hartzearen arteko sinkronia***: informazio sinkronikoa eta asinkronoa.
- ***Informazioaren eta hartzailearen arteko elkarreragina***: funtsean elkarreraginik gabea eta elkarreragin-gradukoa.
- ***Agerikotasuna***: ageriko informazioa eta ezkutua.
- ***Produkzio-jatorriaren eta kontrola***: produkzio propioa, partzialki propioa, azpikontratatua, edo beste batena.
- ***Sistema soziopolitikoarekiko erlazioa***: askotan funtsezko garrantzia izan ohi du honelako sailkapenak informazioaren kalitatea neurtzeko, nahiz eta sarri zaila izan bereiztea. Informazioa sistemikoa eta barnesistemikoa izan daiteke. Lehengoak herri oso bati dagokio, bigarrenak ez du sistema soziopolitikoa zalantzan jartzen.
- ***Erabilitako kazetaritza-teknika (ezkutuko kamera, adibidez)***: erabilitako teknikak publikoak edo ezkutukoak diren, hau da, kazetariak edo bere tresneriak helburua eta erabilera argi utzi edo ezkutatu egiten duten.

Irrati eta telebistako kazetaritza-informazioa sailkatzeko beste aukera konbentzionalagoak eta agerikoagoak ere badira, adibidez, erabilitako hedapen-plataformaren (kablea, satelitea, lurrekoa[106], Internet eta multimedia) araberakoak, baina nahikoak dira erabiliko ditugun irizpideak.

2.7.1. Edukiaren eta hartzailearen itxaropideen araberako informazioa

Audientziak informatua izateko premia batzuk dituenez, medioak eduki egokiak eskainiz saiatzen dira haiek asebetetzen. Hiru kategoria generiko egin daitezke: informazio orokorra, funtzionala eta giza kuriositateari dagokiona. Argi dagoenez, zerikusia dute lehenago aipatu ditugun funtzio batzuekin (zainketa, transmisio, korrelazio eta entretenimenduarekin).

105. *Managers of the symbolic*

106. Lurreko esaten diogu emisore eta birremisoreen sare orografikoen bitartez hedatutako uhin elektromagnetiko bidezko irrati eta telebistari.

- ***Informazio orokorra***: ekonomia, politika, industria, ekonomia, kultura, kirola[107] eta gizartearen funtzionamenduko beste funtsezko alderdi batzuk barne hartzen ditu. Honelako informazioak arestian aipatutako funtzioak asebetetzen ditu, eta korrelazioa ere bai, batzuetan —iritzia izan ezik—.
- ***Informazio erabilgarria edo zerbitzuei buruzkoa***: pertsonen eta gizartearen eguneroko bizitza errazteko informazio erabilgarria funtzionala da, eta konponbide eta ezagutza praktikoak eskaintzen ditu. Normalean, "nola-egin-informazioa" deitzen da[108]. Kategoria honetan honako informazio-motak sar daitezke: informazio meteorologikoa[109], gorputza zaintzeko moduei buruzko informazioa (eguzkia hartu, mafrundiak, etab.), zerbitzu publikoen erabilerari buruzkoa (zakarrontziak nola erabili, adibidez), arriskuak aurreikustekoak (oporraldian lapurretak nola ekidin), etab.
- ***Kuriositate edo entretenimenduari buruzko informazioa***: "kazetaritza arrosa" izenez ezagututako informazio-masa sartzen da hemen, ospetsuen eta ezagunen[110] bihotzari eta bizitza pribatuari edo sozialari[111] dagozkion albistez eta pasadizoz josita datorrena.

Kazetaritza-informazioaren edukiei buruz gehien erabilitako sailkapena da. Hiru motatako informazioetan informazio-genero klasiko guztiak (estiloko albisteak, erreportajeak, elkarrizketak, etab.) sartzen dira.

2.7.2. Hedapenaren eta hartzearen arteko sinkroniaren araberako informazioa

Informazioa hedapenaren eta hartzearen arteko sinkroniaren arabera sailkatzeko, oinarrizko bi kategoria ezartzen dira[112]:

- ***informazio sinkronikoa***: aldi berean hedatu eta hartzen den kazetaritza-informazioa. Irrati eta telebistako kazetaritza konbentzionala da.
- ***informazio asinkronoa***: kazetaritza-informazioa euskarri egokian (informatikoan, adibidez) gordetzen da, eta hartzaileak hartu nahi duenerako prest geratzen da.

2.7.3. Elkarreraginaren araberako informazioa

Elkarreraginaren arabera sailkatzen badugu informazioa, bi motatakoa izan daiteke:

---

107. Kirol-gertakariak bizitza publikoko alderdiak dira. Baina ez lirateke sartuko kirolari baten bizitza pribatuko kontuak.

108. *"How to" information.*

109. Irrati eta telebistako informazio metereologikoa kazetari espezializatuek zein kazetaritzan entrenaturiko metereologoek ematen dute. AEBetan meteorologia kazetaritza-ikasketetan —*weathercasting*— sartu ala ez eztabaidatzen ari dira, eta 2003ko uztailean gai horri buruzko eztabaida egin zuten AEJMCko (Association of Educación in Journalism and Mass Communications) akademikoen eta komunikabidetako profesionalen artean (Auter 2003).

110. *Ospetsuak* —ezagutza publikoko jarduera artistikoa edo profesionala dutenak— eta *ezagunak* —jendeari ezagun egiten zaizkion pertsonak, baina jarduera artistiko edo profesionalik gabeak—.

111. Beste nonbait ere seinalatu dugunez, hiru mailen arteko bereizketa egiten saiatu gara.

112. Ikus kapitulu honetan bertan *parametro tenporalari* buruz idatzi duguna, "Kazetaritza-informazioa" izeneko epigrafean.

- ***Elkarreraginik gabekoa***: irrati eta telebista konbentzionalen bitartez hedatutako kazetaritza-informazioa da, non hartzailea komunikazio-prozesuko pertsonaia pasiboa den.
- ***Elkarreragin-neurri bat duena***: irrati eta telebistako sareen eta teknologien digitalizazioa dela-eta hedatutako kazetaritza-informazioak elkarreragin-gradu batzuk izan ditzake, audientziaren ekipamendu teknologikoaren arabera eta, askotan ahazten den arren, audientzia horrek ekipamendu teknologikoez duen ezagutzaren arabera. Bide batez, gehitu nahi dugu, Zatiketa Digital[113] kontzeptua aztertzean ahaztu egiten dela maizegi, eskura dagoen ekipamendu teknologikoa bera baino gehiago, haren funtzionamenduaren erabilera eta ezagutzak —alfabetizazio funtzionalaren kasu bat, azken finean— markatzen duela gizarteko dibisio digitala.

2.7.4. Informazioaren agerikotasunaren araberako informazioa

Gure ustez, agerikotasun printzipioa gero eta garrantzi handiagoa hartzen ari da. Bi kategoria nagusi daude: ageriko informazioa eta ezkutuko informazioa.

Argi dago, bizi garen gizarteko informazioa *iceberg* erraldoi baten modukoa dela eta zatitxo bat baino ez dugula ikusten, hau da, komunikabide konbentzionalek oro har audientziari eskaintzen diotena; hots, editoreek edo albistegietako arduradunek (*middleman* edo bitarteko gizonak) garrantzitsua zer den erabaki ondoren eskainitakoa. Komunikabide ez konbentzional edo alternatiboek[114] ekoitzitako informazio-masa handia ere badago, baina haren zatirik handiena ez da iristen, ez audientzia zabalenera, ez eta erabakiak hartzen dituzten gizarte-eragileengana[115] ere. Izan ere, herritarren eskura dagoen informazio-masa ikaragarriaz asko hitz egiten den arren —informazio-*saturazioaz* edo *nekeaz* ere hitz egiten da—, askoz ere handiagoa da azaleratu eta hedatzen ez dena. Era berean, zabaltzen ez den informazioa, askotan, hedatzen dena baino esanguratsuagoa da, garrantzi gehiago du, gizarte-eragileen erabaki estrategikoek informazio ezkutatuan baitu oinarri, batik bat.

*Ageriko informazioa*k kazetaritzaren zientzia-alorrean ohiz onarturiko funtzio sozialak betetzen ditu; adibidez, iritzi-egoeren sorkuntza. Gehienentzat ezkutuan edo gorderik dagoen informazioak, edota bakarrik talde batzuen eskura dagoen informazioak balio handia har dezake hainbat jardueratan; adibidez, enpresa baten finantza-egoerak, akzioak burtsan saltzeko/erosteko xedez.

Gizarteko talde eta jarduera bakoitzak bi maila dauzka sortzen duen informazioaren eskuragarritasunaren aldetik begiratuta: ageriko informazioaren maila, eta ezkutuko informazioaren maila, intentziozkoa eta intentziorik gabea. Gizarte-talde guztietatik Estatuak sortzen du, batik bat, ezkutuko informazioa.

2.7.5. Jatorriaren eta produkzio-kontrolaren araberako informazioa

Kazetaritza-informazioa gero eta sarriago sailkatzen da jatorriaren eta produkzio-kontrolaren arabera, garrantzia askotan ezagutzen ez zaion arren. Irrati eta telebistaren bitartez hedatutako informazioa berezko produkzioa eta inoren produkzioa izaten da

113. *Digital Divide*.

114. Termino hauen zabalerari buruz interesgarria litzateke gogoeta egitea, baina hau ez da horretarako tokia.

115. "Erabaki-egileak" (*decision makers*), hau da, erabakiak hartzea erabakiak eraikitzeko prozesu bat den neurrian. Erabakia "hartzea" prozesuaren amaiera baino ez da, prozesuaren menpe dagoena.

(Murciano 1992, 108. or.). Gure ustez, ostera, produkzioaren funtzionamendua xehetasun gehiagoz behatzen badugu, beste era honetara, ondoko kategoria hauen arabera, ordenatu beharko litzateke sailkapena:

- ***Produkzio propioa***: irrati eta telebistako emisora edo estazio bateko profesionalek berek erabat ekoitzitako informazioa da. Horrek esan nahi du kazetariak eta talde teknikoak emisorarenak direla eta euren artean betetzen dituztela produkzioaren fase guztiak (gaiaren bilaketa, betedura eta editajea).
- ***Produkzio partzialki propioa***: kazetaritza-informazioa medioaren erredakzioak kontrolatu arren, haren zati bat enpresatik kanpo ekoizten denean. Gutxienez bi motatakoa izan daitezke: lehenengoa, berri-agentziek gertakari baten irudiak eta soinuak bidali eta emisorako kazetariek, material hori erabiliz, *bona fide* erredaktatu eta editatzen dutenean gertatzen da; bigarrena telebistan gertatzen da, irratian baino gehiago, tokian tokiko eta nazioko albisteen kasuan, hots, medio bateko kazetariak lantzen du albistea, eta berak du haren ardura, baina irudiak eta soinuak jasotzeko, kanpoko ekipo tekniko baten premia dauka (profesional-taldea eta tresneria), inorena den ekoiztetxe bati azpikontratatuz.
- ***Azpikontratataturiko produkzioa***: honelako produkzio baten kasuan, kanpoko ekoiztetxe bati produktu informatibo bat osorik ekoiztea eskatzen dio komunikabide batek, emisorak aldez aurretik erabaki duen gai bat aukeratuta. Gaia lantzeko ikuspegia ere seinalatu ahal dio. Gaur egungo telebistan ohiko praktika da, batez ere erreportaje eta dokumentalen kasuan.
- ***Kanpoko produkzioa***: hau da, informazio-produktu bat kanpoko ekoiztetxe batek osorik ekoizten duenean, kazetaritzari eta produkzioari dagozkien irizpide propioak erabiliz, gero emitituko duen irratiak edo telebistak batere parte hartu gabe. Komunikabideak produktua erosi eta emititu egiten du soilik. Horrelako produkzioa dokumental, erreportaje handi eta elkarrizketei dagokienean erabiltzen da sarri.

Azaldutako produkzio-era guztiak erabiltzen dira irrati eta telebistako kazetaritza-informazioan, telebistan bereziki, produkzioa garestia eta zaila baita edonondik begiratuta.

2.7.6. Sistema sozio-politikoarekin duen erlazioaren araberako informazioa

Informazioak, maiz, herri bateko sistema sozio-politikoarekin duen erlazioa oso garrantzitsua da, haren kalitate deontologikoa, betedura, tratamendu eta aurkezpena ebazteko. Bi kategoria nagusi bereiz daitezke:

- ***Informazio sistemikoa***: herri edo sistema sozio-politiko baten segurtasun eta osotasunari dagozkion albisteak eta gertakariak sartzen dira —mediock eta eragile politikoek horrela hautematen dituztelako, edota horrela hautemanak izatea interesatzen zaielako—. Kategoria honetan sartzen dira gerra zuzenak, sistemaren kontrako atentatu larriak, edota sistemak berak aurkarien kontra eragindakoak[116].

116. Estatuaren alde edo kontrako terrorismoa, kasurako. "Zoritxarrez, edozein ideiaren kontra hiltzen duen edonor dagoen bitartean, edo *aberriaren* faboretan, terroristak egongo dira. Ekintza bat "objektiboki" terrorismo izango da egilearen hautu politikoa gailentzen ez den bitartean eta "subjektiboki" ekintzaren ezagutza duen norbanakoaren ideologiaren arabera. Heroearengandik terroristarenganako tartea handia da historiaren ikuspuntutik, garaipenetik porrotera doana", zioen Rodrigo Alsina-k (1989b, 11. or.) terrorismo eta komunikabideei buruzko lanean.

Editore eta talde batzuek hemen sartzen dituzte hainbat naziok autodeterminazio-eskubidea lortzearren gauzatutako politikak. Horrelako informazioei dagokienez, propagandaren tekniketatik hurbil daude informazioaren kalitatea eta objektibotasuna; hau da, honako efektuak bilatzen dira: dualismoa (ona-txarra, laguna-etsaia), "beste aldearen" benetako arrazoiak ezkutatu edo gutxiestea, norberaren goraldi patriotikoa, eta estilo sentsazionalista, iraingarria ere bai, askotan. Inoiz gertakariak berak ere ezkutatzen dira, *haien berri medioetan eman gabe* —herriko boteredunen eta medioen artean itun esplizitua edo inplizitua balego bezala—. *Desinformazioaren teoria*[117] ere esaten zaio molde horri.

- ***Informazio intrasistemikoa***: medioetan gehien erabilitako informazio-mota da, hau da, sistema barruko jarduera politiko eta sozialari, kirolari, delinkuentziari, eta abarri buruzko informazioa; medioek egunero ematen dutena, alegia. Ez dute sistema zalantzan jartzen; beraz, horien betedurak ez du inongo "kazetaritza-tratamendu berezirik" behar, propagandaren gertukoa izanik.

Irailaren 11ko atentatuaren ondoren argitara eman zen txosten batek zioen *gerrako betedurak* kazetaritza-jardueraren balio deontologikoen eta jendearen balioen arteko leizea sakondu duela eta, beraz, audientziak gero eta gehiago presionatzen dituela kazetariak, horiek hiritarrari/abertzaleari dagozkion balioak lehenets ditzaten, egian eta objektibotasun *kokatuan* oinarritutako balioen kaltetan (O'Brien 2002).

Asko eta asko dira sistemikotzat jo daitekeen informazioa manipulatu edo ezkutatutako kasuak[118] herri guztietan. Estatu espainiarrean, zoritxarrez, aipatu beharra dago ezen ia komunikabide espainiar guztiek erregularki, modu sistemiko, kontziente eta justifikaezinean ezkutatzen dituztela nazioarteko erakunde sinesgarriek egindako salaketak, estatu espainiarreko gobernuak eta segurtasun-indarrek egindako tortura eta tratu txarrei buruzkoak[119]. Kazetaritzaren deontologiaren aurkako ezkutaketa hori eliteko kazetek egiten dute, telebista eta irratiko kate nagusiek eta kazetari prestigiotsuek. Hori horrela izanik, audientzia espainiarrak ez du errealitatea ezagutzen. Inoiz, telebistaren batek (TVE2-ek, adibidez) aipatutako txosten horietan hartu du oinarri beste herrialde batzuei buruz egindako tortura-salaketak aipatzeko, baina ahaztu egin zaizkio txosten horietan estatu espainiarrari egindako erreferentziak.

Aldiz —beste herri batzuetan egiten den kazetaritza alderatu eta zuritzen ibili gabe—, oso pozgarria izan da kazetaritzaren egia eta ondradutasunerako, 2004ko apirilaren azkenean eta maiatzaren hasieran Ameriketako Estatu Batuetako eta Ingalaterrako komunikabide garrantzitsu batzuek beren soldadu herrikideek atxilotutako irakiarrei egindako tortura eta tratu txarrak publikatu izana. Jazoera horiek guztiak, non protagonistak espai-

117. Mekanismo eta estrategia desinformatzaileei buruz María Fraguas-en (1985) liburua kontsulta daiteke, *Teoría de la desinformación* izenekoa. Kasu deigarri eta hurbilekoa aztertzeko, berriz, Ikus Zabáleta (2000, 161. or.).

118. Ikus, aldi berean, "Gertakari berezieen kalitate eta estilo informatiboa (gerrak, suntsiketak)", *Oinarrizko teoriak* izeneko kapituluan.

119. Ezaguna denez, NBEko Torturari buruzko Informatzaile Bereziak Giza Eskubideen Batzordean aurkeztutako Txostenak (2004ko apirilaren 30ean), nahiz Amnistia Internazionalen urteroko Txostenek diote Espainiako gobernuak atxilotuei torturatu eta tratu txarra ematen diela, batik bat euskaldunei, baina ez soilik euskaldunei, "nohizean behin eta modu anekdotikoan baino gehiagotan" (Theo van Boven, NBEko Informatzaile Berezia, 2004).

niarrak ez ziren, bere tokia izan zuten Estatu espainiarreko prentsan, bertako kasuek izaten ez dutena.

Euskal Herriarekin zerikusia duen beste gai bat, eta "modu sistemikoan" ezkutatu dena —segur aski gobernuak izan du horretan eraginik/esku-hartzerik—, *Bakearen aldeko Madrileko Foroa* izan da, zeina pertsonalitate espainiar ezagunek osatzen duten (epaile, idazle, kazetari, irakasle, abokatu eta abarrek). Gertakariak hurbil-hurbiletik aztertu izanak garamatza holako ondorioak adieraztera, eta Ingalaterran dagoeneko argitaratua izan da [Zabaleta, 2000 #2397].

Aipatutako Foroak 1998ko urtarrilaren 20an Madrileko Ateneoan antolatutako "Euskadiko bake elkarrizketatuaren aldeko Ekitaldia" —aurreko gobernu sozialistako hainbat kidek, Kongresuko hamabi diputatuk, epailek, zenbat intelektualek hartu zuten parte— eta hari buruz emandako prentsaurrekoa ia erabat ezkutatu zuten estatuko komunikabideek, ikus-entzunezkoek zein inprimatuek, publikoek zein pribatuek, nahiz eta kamerak eta mikrofonoak bertan egon ziren gertakariaz jabetzeko. Bi hilabete geroago, 1998ko martxoaren 26an Foroak *Madrileko Manifestua* aurkeztu zuen. Komunikabide asko egon ziren aurkezpenean, baina blokeoak bere hartan jarraitu zuen. Canal Plusek eta Telemadridek soilik eman zuten informazioa —segundo batzuk—. Euskal Herrian, berriz, betedura zabala izan zuten gertakari haiek. Esan zitekeen Madrilen eta Euskal Herrian kokatutako medioek kazetaritza-kode desberdina baliatzen zutela. Baina, ETAk emandako su-etenaren ondoren, Foroaren jarduera nagusiek betedura informatibo zabala izan zuten estatuko medioetan (Lizarrako Akordioaren aurkezpena, adibidez, 98-12-2an).

Gogora dezagun audientziaren %75 inguruk kate estataletatik hartzen duela telebistako informazioa, eta beste %25a kanal autonomikoetatik.

2.8. IRRATI ETA TELEBISTAKO INFORMAZIOAREN KALITATEA, DENTSITATEA ETA ESTILOA

Informazioaren kalitatea gero eta gehiago erabiltzen den balioespen-kontzeptua da, deskribatzen zaila den arren. Haren definizio teorikoan irizpide kontzeptualak, formalak eta teknologikoak sartzen dira. Lehenengoek objektibotasuna eta historia zein egiarekiko konpromisoa eskatzen dute, bigarren eta hirugarrenek kazetaritza-praktika jakin batean mamitzen dituzte aipatutako balio etiko horiek.

Dentsitatea definitzen erraza da itxuraz; denbora- edo espazio-unitateko informazio-kopurua dela esan daiteke, baina praktikan jartzea konplexua da.

Informazioaren estiloa, edukiarekin batera, informazioaren kalitateari dagokion zati garrantzitsua da, baina, hori ere kontzeptu korapilatsua da, mota askotako estiloak barne hartzen dituelako, editaje edo muntaketarena, hitzezko edukiarena, aurkezle edo esatariarena, elementu grafiko edo testualena, etab.

2.8.1. Informazioaren kalitatea

Arestian esan dugunez, informazioaren kalitatea definizio korapilatsuko kontzeptu generikoa da, batez ere operatiboa izatea nahi bada. Oinarrian, informazioaren ebaluaketari dagokio, hainbat parametrotatik begiratuta:

- *Edukiaren goi-kalitatea*, objektibotasun, inpartzialtasun eta dibertsitateari dagokiena.
- *Ikus-entzunezko estilo eta teknikaren goi-kalitatea*, ikus-entzunezko muntaketari eta aurkezpenari dagokiena.
- *Goi-kalitate teknologikoa* bideo eta audio-seinaleetan.

2.8.1.1. Informazio-edukiaren goi-kalitatea

Informazioaren edukiaren goi-kalitatea objektibotasun, inpartzialitate eta dibertsitatearen kontzeptuekin erlazionatuta dago, zeinak liburu honetako beste epigrafe batzuetan aztertzen diren. Hemen eta orain kazetaritzaren kalitate operatiboarekin zerikusi zuzenagoa duten beste alderdi batzuk aztertuko ditugu. Horrela, gogora ekarri nahi dugu New York-eko Columbia Unibertsitateko *Proyect for Excellence in Journalism* ikerketako arduradunek (2001) bost faktoreren bitartez neurtzen dutela tokiko informazioaren kalitatea, eta hainbat aldiz berraztertu dituztela faktore horiek, balioa ziurtatzeko. Hauexek dira:

- Komunitateari buruzko informazio gehiago ematea.
- Kazetarien aldetik lan, sakontasun eta ahalegin handiagoa.
- Iturri hobeak erabiltzea.
- Albiste luze gehiago eta labur gutxiago emititzea.
- Kazetari gehiago kontratatzea eta horiei lana egiteko denbora gehiago ematea.

Faktore horiek informazio erregional, nazional eta nazioartekoaren ezaugarrietara egokitzen badira, hauen kalitatea ere hobetu egingo da. Jakina, bost faktore horien oinarrian objektibotasun eta dibertsitatearen jarrerak ezarri behar dira, bai kazetariak eta bai enpresak bete behar dituztenak, azken horiek publikoak nahiz pribatuak izan.

Hain zuzen ere, oso funtsezkoa jotzen dugu ohartaraztea, irrati eta telebista publikoek zein pribatuek informazio objektibo, inpartzial eta nahikoa emateko betebehar berdinak dituztela. Erantzukizun horren aldeko argudioan, kontuan hartzen dugu *ondasun urriaren printzipioa*[120] eta zoru eta aire-espazio publikoen erabilera. Zoritxarrez, kanalen kopuruaren eta kapazitate teknologikoaren gehikuntza nabarmenean babestuz, hedabide pribatu askotako kargudunek eta kazetariek, eta baita zenbait akademikok ere, defenditu eta "aitzakiatu" egiten dute irrati eta telebista pribatuek erantzukizun gutxiago dutela kazetaritza-informazioaren kalitate eta kantitateari dagokionez. Ahots horiei gogora ekarri behar zaie irrati eta telebista pribatuak ez direla informazioa hedatzeko erabiltzen dituzten kanalen jabe, baizik eta maizter modura erabiltzen dituztela, gizartearenak direlako. Beraz, "interes, komenientzia eta behar publikoei" egoki erantzungo dien informazio-programazioa eskaintzeko obligazio berdina dute hedabide pribatuek zein publikoek.

Kazetaritzaren ikuspegi orokorra hartuz eta 1947ko Hutchins Txostenaren[121] bidea gaurkotuz, irrati eta telebistako informazioaren kalitateari egiten zaion kritika gogorra eta

120. Operadore, kanal eta erradioespektroaren urritasunari dagokio, ez bakarrik lurreko irrati eta telebistan, baizik eta satelitean eta kablean ere. Cf. "El principio del bien escaso" epigrafea Zabaletaren liburuan (2003b, 39-42. orr.) eta Fred Friendly-ren lan klasikoa (1977).

121. Ikus aurrerago Txosten honen garapena. Cebrián-ek (1998b) Telebista Europarreko Prospektiba Taldeak 1998an eginiko eskaria aipatzen du, informatiboak eta gaurkotasunezko programa objektiboak izateaz gain, kalitatezko zerbitzua eskain dezaten.

ugaria da. Zentzu horretan, Bennett-ek (1983) gaitzetsi egiten ditu medioen portaera eta gizarteari eskaintzen dioten informazioaren kalitatea:

> Ohiz uste bada ere, informabide profesionalek [konbentzionalek] munduaren irudi argia, informatzailea eta neurriz objektiboa ematen dutela, gero eta arrazoi gehiago daude kontrakoa esateko. Ikerketa berri askok adierazten digute albisteak elementu zatikatuak direla, analitikoki azalekoak, gogoratzen zailak eta probetxuz eta esanguraz erabiltzeko zailak. Albisteek gutxitan ematen dituzte azalpen sendoak, eta are gutxiagotan gertakariei buruzko ondorio argiak. Era berean, ez dirudi medioek behar den objektibotasunez ari direnik. Adibidez, politika- eta ekonomia-alorreko boteretsuen iritzia gailentzen dela ikusiko dugu, eta gizartearen gehiengoarenak ez diren kezkak besterik gabe enoratu edo ukitu negatiboz ematen direla (Bennett 1983, 1-2. or.).

Halako errealitatearen aurrean, audientziak arrisku bat du: gero eta informazio konbentzional gehiago hartzea eta, orduan, gero eta gutxiago eta estereotipatuago ulertzea errealitatea. Egoera hori gainditze aldera, Bennett-ek iradokitzen du audientziak komunikabide konbentzionalak ez ezik (egunkari, irrati eta telebista "normalak"), are gehiagotan erabili beharko lituzkeela medio espezializatuagoak, alternatiboak, ikuspuntu berri eta ugariagoak ematen dituztenak.

Beste molde batez eta modu orokorragoan, Casasús kritiko agertzen da ikus-entzunezko medioek audientzian duten eraginarekiko, batez ere gaitasun intelektualei eta pertzibitzaile edo hautemaileei dagokienean, eta hauxe dio kazetaritzaren garapen eta prospektibaren inguruan idatzitako saio batean:

> Ikus-entzunezko izaera duten gizarte-komunikazioen azpisistema ugaritzen ari delarik mundu zabalean, etorkizun hurbilean inpaktu-betekada izugarria gertatuko da, zalantzarik gabe, eta erabateko entropia intelektualaren efektuak eragingo ditu. Aldibereko eta gehiegizko informazioak arbuio- eta blokeo-erreakzioak ekarriko ditu giza pertzepzioan eta, jakina, komunikabideen erabiltzaileen albisteak hartzeko duten gaitasun arrazoizkoan (Casasús 1991, 34. or.)[122].

Guk arakatzerik izan duguneraino, behintzat, ez dugu hipotesi hau finkatuko duen korpus zientifikorik topatu, zeren, litekeena baita gizakiak, ikus-entzunezko inpaktuen betekada-arriskuaren aurrean, agian inkontzienteki, ondoko defentsa-mekanismo batzuk erabiltzea: a) ikusteko denboraren murrizketa; b) ikus-entzunezko medio eta eduki antzekoen kontsumoa egitea, hau da, barietate eta entropia eskasekoak; eta c) bestelako mekanismo batzuk —psikologikoak barne—. Egia esateko, Estatu espainiarrean[123] gero eta gutxiago ikusten da telebista azken hiru urteotan; izan ere, 1999an 213 minutu ziren, 2000n 210 minutu, eta 2001ean 208 minutu (Sofres 2002). Alabaina, murrizketa honen arrazoia Interneten erabilera da, eta horrek beste mota bateko gogoeta egitera bultzatzen gaitu, hau da, sareen sarean erabiltzaileak hartu eta jasaten duen inpaktu eta kontsumoari buruzkoa, hain zuzen. Nolanahi ere, J. M. Casasús-en hipotesiak ikerketa enpiriko interesgarriak bultzatzeko balio lezake.

---

122. Orri berean dio: "Erabat konbentziturik nago hurrengo urteetan inpakturik handiena sorraraziko duen berrikuntzarik handienetarikoa holografia zinetikoaren gizarteratzea izango dela, hau da, hiru dimentsioko irudiak mugimenduan ematea". Horrek aukera eta esperimentazio-alor zabal-zabala eskaini ahal dio ikus-entzunezko kazetaritzari.

123. "Eapinio" eta "Estatu espainiarra" darabilgu, bata zein bestea, izen horren bidez ezaguna den lurraldeko gizartea, audientzia eta irrati-telebistako betedura-alorra adierazteko.

Badago beste faktore bat informazioaren kalitatean eragin frogatua duena, hots, politikoek, iragarkien jabeek eta bestelako gizarte-eragile batzuek emititutako informazioan duten interesa. Ikerketaren datuak kezkagarriak dira.

Lehenago aipatutako *Proyect for Excellence in Journalism* izeneko ikerketan (2001), AEBetako tokiko telebistetako informazioaren kalitatearen inguruan, eta *Columbia Journalism Review* aldizkari prestigiotsuan 2001ean argitaratua, ondoko bi hauek ziren emaitza nagusiak:

- Tokiko albistegien zuzendarien erdiak baino gehiagok zioten iragarkien jabeak albisteetan zer emititu behar zuten eta zer ez esaten saiatzen zirela; eta gero eta gehiagotan, gainera.
- Kalitatezko informazioak, lehen aipatutako bost faktoreek definitutakoa, modu esanguratsuan gehitzen zien audientzia telebistei, eta etekin ekonomikoak ekartzen zizkieten edozein finantza-ikuspegitatik hartuta.

Baina horren guztiaren giltza Everette E. Dennis (1990) akademiko prestigiotsuak eskaini zuen, esatean:

> Kazetaritzaren kalitate-kontrola ez dirudi inoiz lor daitekeenik, kazetaritza-enpresako goi-karguek albisteak hartu, editatu eta hedatzean kalitate-mailarik jasoena mantentzeko konpromiso sendoa hartzen ez duten bitartean (...). Informazioaren kalitatearen faktore nagusia profesionalen konpromisoan datza, goi-kargu eta kazetarienean (Dennis 1990, 101. or.).

Azkenik, berriro gogoratuko dugu, probabilitate franko dagoela kalitatezko informazioa —eta, beraz, kalitatezko kazetaritza— nagusi ez izateko XXI. mendeko inguru multimediatikoan, Guillamet-ek (1998) zioen modura.

b. Ikus-entzunezko estilo eta teknikaren goi-kalitatea

Estilo eta teknikaren esparru hau, ikus-entzunezko muntaketari eta aurkezpenari dagokiena, geroago aztertuko da, ikus-entzunezko lengoaia eta teknikaren ataletan.

c. Goi-kalitate teknologikoa bideo eta audio-seinaleetan

Gai hau, bideo eta audio-seinaleen kalitate teknologikoaren ingurukoa, ikus-entzunezko komunikabideen teknologian sartzen da. Ez hemen, beraz.

2.8.2. Informazioaren dentsitatea

Informazioaren dentsitatea aipatzean, denbora edo espazio jakin batean sortzen diren informazio-elementuen kopuruaz hitz egin nahi da, dela ikus-entzunezko medioetan, dela idatzizkoetan. (Cebrián 1998, 114. or., Zabaleta Urkiola 1987). Informazioa ulertzeko, garrantzitsua da dentsitate kontzeptua.

Ikuspegi kuantitatibotik erreparatuta, dentsitatea bi maila elkarri lotuta kontuan hartuz azter daiteke: ikus-entzunezko obra batean agerian dauden elementu- edo ekintza-kopurua (pertsonaiak, objektua, etab.), eta obran sartutako elementu espresibo edo adierazkorrak (irudi-planoak eta soinu-planoak, trantsizioak, efektuak, etab.)[124].

124. Dentsitateari buruz, ikus baita ere "*Denbora eta mugimendua: laugarren eremua*" izeneko zatia, Ikus-entzunezko Lengoaiari emandako kapituluan.

Irratiak eta telebistak izaera tenporala, sekuentziala eta iheskorra dutenez, dentsitate informatibo gutxiago izaten dute, eta ondorioz, ikus-entzunezko obra bakoitzean audientziak gaizki ulertzeko moduko elementu adierazkor (soinuak, irudiak eta elementu grafikoak) gutxiago egoten dira, eta edukizko elementuak ere gutxiago (pertsonaiak eta objektuak).

Nolanahi ere, ohar gaitezen, beraz, kazetariak denbora laburrean informazio asko transmititu nahi badu, irtenbiderik onena ez dela transmisioaren abiadura azkartzea (arin irakurri, erritmo azkarreko irudiak eta soinua eskaini[125]), baizik eta informazioa denboraren premietara egokituz berreditatzea.

2.8.3. Telebistako informazioaren estiloa: garapen historikoa

Idatzizko kazetaritza informatiboak *telebistako eta irratiko*[126] kazetaritza informatiboan izandako eragina bistakoa da azken hamarkadetan, ikus-entzunezkoen hasieratik hirurogeiko hamarkadaraino, gutxi gorabehera. Egunkariko albistearen egitura, piramide iraulian oinarritua, irrati eta telebistako albistera aldatu zen, eta kazetariak berak prentsa idatziko profesionalak ziren, ikus-entzunezko medioetarako albisteak lantzen zituztenak[127]. 1960ko hamarkadatik aurrera, irratiko zein telebistako kazetaritza-informazioa prentsa idatziarekiko loturak askatzen hasi zen, eta albisteak kontatzeko modu propioa garatzen. Telebistaren kasuan, adibidez, film-muntaketaz lagundurik egiten ziren albisteak. Beranduago, laurogeiko hamarkadaren inguruan, bideo-grabaziorako ekipamendu arinei esker, *action news* eta *eyewitness news* (ekintzazko albisteak edo testigantzazko albisteak) izeneko estiloa garatu zuten biek; hau da, gaur egungo irrati eta telebistako estiloa dena mamitu zen.

a. Hastapen historikoak

Albistegien estiloa bertsua zen hasieran Europan zein Ameriketako Estatu Batuetan: aurkezle batek irakurtzen zituen albiste gehienak kamera baten aurrean eserita, buruari gora zein behera eraginez, paperari zein kamerari begira. 1940ko hamarkadatik 1960ko hamarkadaren hasierara doan garaia zen. Telebista-industria oso indartsua zen ordurako, gutxienez AEBetan. Albistea agentzietatik etortzen zen, eta askotan eguneko egunkarietatik. Irratialbistegia zen, nolabait esateko. Filmean muntatutako albisteak gutxi batzuk ziren. Horien egitura aurkezlea gehi film-segmentua zen —gaur egun bideoa erabiltzen da—, eta oso urriak ziren ere eguneko informazioa interesgarri egiteko grafikoak eta elementu bisualak.

Espainiar Estatuko telebistako albistegiak 1956ko azaroaren 12an hasi ziren emititzen, eta Espainiako Radio Nacional-eko *partea* irakurtzen zuten, ez besterik. Alabaina, telebistako benetako albistegia 1957ko irailaren 15ean sortu zen TVEn, egunean bi aldiz (eguerdian eta gauean) bosna minutu eskainiz, nahiz eta estiloak "irrati mintzatuaren" antz handia zeukan. Azkenean, 1959ko urrian, TVEko albistegiak "Telediario" izena hartu

125. Abiadura eta erritmoa ez dira gauza bera, zentzu batean bederen. Abiadurak segundoko irudi-kopurua esan nahi du telebistan, eta erritmoak planoen fluxua muntaketan edo editajean.

126. Ikus aurrerago "Generoak, edukiaren perspektibatik begiratuta" izeneko epigrafea, non estilo informatiboaz hitz egiten den eta kazetaritza-estiloaren eta estilo informatiboaren arteko ezberdintasuna adierazten den.

127. Pertzepzio hura nabarmena da oraindik hainbat profesionalena artean, eta ikus-entzunezko errealizadore batzuek oraindik deitzen diete *plumilla* telebistako kazetariei.

zuen, gaur arte iraun duena[128]. 1966 inguruan, eguneko albiste garrantzitsuenarekin irekitzen hasi ziren. Pare bat urte beranduago —1968-69 urtealdian—, goizeko saioak abiatu ziren (García Jiménez 2000b, 16-18. or.).

1940ko hamarkadako erdialdetik 1960ko hamarkadaren hastapenera arte, Ipar Amerikako kate nazionalek egunean albistegi bakarra ematen zuten hamabost minutuz, Federal Communications Commission (FCC) delakoaren gutxieneko eskaerak betetzeko. 1963an[129] ordu erdiko albistegiak eskaintzen hasi ziren AEBetako kate nazionalak, politikaren inguruko grinak eta, ondorioz, politikari buruzko eztabaidek telebistan, gorakada ikaragarria ezagutu baitzuten J. Kennedy-ren eta R. Nixon-en arteko eztabaidak ikusi ondoren. Modu berean, tokiko estazioak ordu erdiko eta geroxeago ordubeteko albistegiak ematen hasi ziren. 1970ean, Sioux City-ko (Iowa) KCAU-TV estazioan gertaturiko zerbaitek funtsezko eragina izan zuen AEBetako telebistako programazioan, albisteei eta albistegiei zegokienez[130]. ABC katea audientziaren indizeetan hirugarren —eta azken— postuan kokatzen zelarik, bai nazio osoan bai tokiko estazioetan —CBS eta NBCtik oso-oso urrun—, KCAU-TV estazioko programa informatiboek audientzia-kuota altuak lortzen zituzten, hainbeste ezen gainerako gaueko programazioa "buztan efektua" baliatuz mantentzen baitzen maila txukunean. Albistegien kalitateak audientziaren leialtasuna irabazi zuen. "Miraria" —honela deitu baitzion Av Westin (2002) ABCko lehendakariorde eta goi-kargu ezagunak— ez zen hala-moduz gertatu, eta tokiko beste estazioetako arduradunek ondorio hau atera zuten garbi, alegia, albistegiek audientzia-kuota altua lortuz gero, estazioko kuota orokorrak ere gora egingo zuen eta, ondorioz, garestiago salduko zen iragarkien denboratartea. Albistegien saila telebista-estazioko garrantzitsuena bilakatu zen harrezkero.

Izan ere, informazioa audientziak erakartzen zituen telebista-produktu bilakatu zen, eta etekinak ere lor zitzakeen, agian. Telebista-kateek profesional gehiago eta diru gehiago sartu zuten albistegi-sailetan. Kazetariek eta editoreek albisteak egiteko eta emateko estiloa aldatu zuten, ikus-entzunezko lengoaiaren aldera eta zinema-industriaren erreferentziak baliatuz, bai kontzeptuari, zein muntaketari dagokienez. Gertakari albistegarrietan *plot* edo hari dramatikoa bilatu nahi zen, horretarako zinema-muntaketaren teknikak erabiliz (Rubin 1981). Gutxika-gutxika finkatzen joan zen estilo horri *albisteen tabloitzea*[131] deitu zitzaion, konparazioa tamainaz tabloideak eta anglosaxoien artean hain ezagunak eta komunak diren estilo sentsazionalistako egunkari inprimatuetatik hartuz.

Horrekin guztiarekin batera, berrikuntza teknologiko handia gertatu zen (bideo-ekipoak, mikrouhin bidezko transmisioak eta, beranduago, satelitea), albisteak ekoiztea dezente merkatuz.

128. TVEko albistegiei "Telediario" esaten diete, Telecinco-koei "Informativos" eta Antena 3-ekoei "Noticias". Euskaraz, albistegiak — *newscast*— erabiltzen dugu, eta telebistakoa adierazteko, "teleberri" ere bai, ETBk gizarteratu duen izena hobetsiz.

129. Av Westin (2002) ABC News-en presidenteorde ohiak 1964an gertatu zela dio.

130. Demostratuta geratzen da, berriro, aldaketa garrantzitsua eragiten duten egitateak errutinatik eta botereguneetatik —politiko, enpresarial edo zientifikotik— urrun dauden lekuetan gertatzen direla maiz. Hots, ikuspuntu sistemikoa erabiliz, berrikuntza periferian dago, erdi-erdian baino gehiago.

131. *Tabloidization of news*. Era berean, *television news* izena *business of television news* bihurtu zen.

See It Now

Telebistako erreportajeek eta albisteek ikus-entzunezko estilo berrian gauzatuak izateko, egon ziren lehenago ere erreferentzia historiko batzuk telebistako informazio-alorrean bertan, zeina —ez ahaztu— zinemaren eraginez taxutu baitzen. Ed Murrow[132] erreportari/kazetariak eta Fred Friendly produktoreak *See it Now* izeneko erreportaje- eta dokumental-sorta abiatu zuten CBS katean 1951n. Haiek erabilitako muntaketa-estiloak argazkigintzako erreportaje eta saioetan zuen oinarri, hotz samarra eta objektiboa; baina 1953an *Christmas in Korea* izeneko erreportaje-dokumentala egin zuten Koreako gerra-garaian, zeinak, dokumentaletako zuzendari batzuen iritziz, telebistarako dokumentaletarako estilo berria hasi baitzuen, soldaduen aurpegien lehen planoak eta soinuak eskainiz; hau da, gizakiaren alde subjektiboa nabarmen asko adierazten zuen. Murrow-en legea hau zen: "erantzun emotiboak kazetaritzaren xedetik kanpo ez bilatu eta ez eragin"; non "kazetaritza" hitzak "objektibotasuna" esan nahi zuen. Serie hark zazpi urteko segida izan zuen, eta bertan finkatu zen telebistako elkarrizketa. *See It Now* egin ondoren, CBS kateak *CBS Reports* asteroko albistegia eskaini zuen, eta beranduago, *Sixty Minutes* delakoa, mundu osoan ezaguna dena eta hain modu kaskarrean imitatu dena.

White Paper

1960. urtean *White Paper* izeneko erreportaje-programa emititzen hasi zen NBC katea, Irving Gitlin eta Albert Wasserman-ek ekoitzia. *White Paper* programak —sari asko eta garrantzitsuen jabe izan zenak— apur bat urrunago eraman zuen telebistako erreportajeen estiloa, emozioa eta drama sortzeko zinemako teknikak erabiltzeari dagokionez. *Sit-In* izeneko erreportajean —Nashville-ko beltzek eskubide zibilak eskatzeko egindako escrialdiari buruzkoa— biolentziari buruzko irudien gainean buruzagi handien *off* ahotsak sartu zituzten, gertakarien bertsioa eman zezaten. Aurrerakin estilistiko garrantzitsua izan zen harako hura.

> NBCren White Paper izeneko erreportajeek telebistako dokumentalari [edo erreportajeari] kamerak ekintzan[133] parte hartzea ekarri zion, soinuak (musika, narrazioa) erreakzioan parte hartzen zuen bitartean. Alabaina, orduz geroztik alderantziz hobeki funtzionatzen duela ikasi dugu ere, alegia, kamera erreakzioan jarriz eta soinuak ekintzari jarraituz, NBCren erreportaje-sorta hark [soinuzko] narrazioaren barruan jarri zuen erreakzioa (Wolverton 1983, 12. or.).

Beraz, hirurogeiko hamarkadan finkatuta zegoen telebistako erreportajearen estilo informatibo estandarra. Narrazio-modu hartan erabiltzen zen ikus-entzunezko lengoaia aberatsa zen bai muntaketarako eta bai irudi eta soinuaren konposiziorako tekniketan ere. Edozein modutara, estilo hura ez zen gehiegi erabiltzen albistegietako albiste "gogorretan"[134], non estilo zehatza eta garbia, ezaugarri estilistiko eta dramatiko gutxikoa, gailentzen baitzen, CBS kateko *CBS News Standards and Practices* izeneko kazetaritza-deontologiako eskuliburuaren Sarreran Richard Salant-ek [135] adierazten duen moduan:

---

132. *Harvest of Shame* eta beste hainbat dokumentalen zuzendaria da.

133. Liburu honetan "ekintza" deituko diogu, errealitateko gertakari batean edo erreportaje/film batean gertatzen denari. Ingelesez "action" eta gaztelaniaz "acción" hitzez ezagutzen da. Guk ere euskaraz "akzio" erabil genezake, baina uste dugu euskal senarekin oso ongi uztartzen dela "ekintza", esanahi horretan.

134. *Hard news*.

135. CBS kateko albistegi-saileko presidente ohia.

Munta handikoa da aitortzea ez gaudela entretenimenduaren negozioan, eta ezin dugula entretenimendu eta fikziozko edukietan erabilitako lizentzia dramatikorik ez puntuaziorik erabili. Hori dela eta, interes apur bat galduko dugu batzuen aitzinean, baina horixe da egitateekin eta egiarekin leial jokatzeagatik ordaindu behar dugun prezioa, haiek fikzioa eta drama baino aspergarriagoak eta irekiagoak izan baitaitezke (Westin 2002).

Action News estiloa, 1980ko hamarkadan

Laurogeiko hamarkadan —audientziaren konpetentzia basatia egin zenean eta argudio ekonomikoak gaina hartzen hasi zirenean AEBetako telebista-kateetan—, telebista-kateek informatiboen eta albistegien estiloa aldatzea erabaki zuten. Teknologia berriaren garapena izan zuten aldeko, kazetaritza elektronikoa (*Electronic News Gathering*, ENG) garatu baitzen orduan, bideo-kamera eta magnetoskopio eramangarrietan oinarrituta. Aldi berean, kate nagusietan indarrean zeuden "kazetaritzako etika- eta objektibotasun-sailak" desegin egin zituzten. Ordura arte, kabinete horiek, kode deontologiko profesionalak erabiliz, kateak berak emititutako albistegiak aztertzen zituzten. Sail horiek ezabaturik, kazetaritza-etikako eskuliburuek[136] bakarrik iraun zuten; eta legelarien saila, enpresaren hierarkian goragoko maila batean kokatua izan zen. Horrela ireki zitzaion bidea *action news* edo *eyewitness news* delakoari, "ekintzako albisteei", alegia.

Estilo horretan kazetariaren presentzia protagonista lehenesten da, eta xedea da kazetari hori ekintzaren atzetik doala erakustea, ekintzak edo gertakariak sortzen diren lekuetan dagoela eta bera dela audientziari gertakariak kontatuko dizkion lekukoa. Horretarako, *standup* edo *kamera aurreko*[137] (O/C) kontaketa/berbaldia erabiltzen du. Sinesgarritasuna ez datorkio albistea sakon eta ederto landu duelako, baizik eta batik bat gertakariak sortu diren lekuan fisikoki egon delako.

Kazetariaren egiteko horrekin batera, *action news* delako albisteetan, xehetasunak galtzen dira eta horrekin batera iraupena eta ikuspegiaren askotarikotasuna, erritmoaren, laburtasunaren, kameran pertsonaiak agertzearen —eta tartea egonez gero, soinuzko zein irudi-efektuak ematearen— onerako. Hau da, pertsonalizazioa eta dramatizazioa bilatzen da. Estilo hori indarrean dago oraindik hainbat herrialde eta telebistatan.

Telebistako informazioaren birdefinizioa laurogeiko hamarkadan

1980ko hamarkadako aldaketa nagusia, hala ere, ez zen *action news* delakoaren estiloa izan, informazio kontzeptuarena baizik. Informazio-programen denbora iragarkientzako espazio bihurtu zelarik, eta albisteek produktu ekonomikoen maila irabazi, "informazioaren" definizioa zabaldu egin zen eta bere soslaia erabat lausotu. Ondorioz, arazo publiko

136. Telebista-estazioetako elkarte nazionalak —National Association of Broadcasters (NAB)— *Code Authority* izeneko organoa zeukan eta *The Television Code* (1972) izeneko kode deontologikoa argitaratzen zuen. Azken urteotan, NBC kateko *Fairness, Accuracy and Balance* (*FAB*) izeneko gida abiatu dute, entretenimendukutsuko kazetaritzaren gorakadak ekarri duen telebistako informazioaren sinesgarritasun-krisiari aurre egiteko (Westin 2002).

137. *Standup* esaten diogu kazetariak kameraren aurrean egiten duen bat-bateko berbaldiari edo irakurketari. Jatorri anglosaxoia duen eraginagatik edo, hainbat profesionalek *statement* eta beste batzuek *standup* esaten diote. Guk zalantza eduki dugu *esteimen* eta *estandap* grafiaz idatzi, ingelesezko ebakeraren transkripzioa eginez, edo ingelesezko idatz-estiloan utziz. Azkenik, jatorrizko grafia errespetatzea erabaki dugu. Laburdura erabiltzekotan ere, O/C (On Camera) hobestea erabaki dugu, "kamera aurrean" esateko.

eta sozio-politikoei buruzko kazetaritza klasikoak entretenimenduzko eta errealitate-telebistako (*reality TV*) kazetaritzari utzi zion tartea.

Badago beste arrazoi bat entretenimenduzko edukiak informaziotzat jotzeko, eta da, telebistan ematen zitzaion tratamendua eta albisteak emateko tratamendua oso antzekoak zirela teknikari dagokionez: elkarrizketak, erreportajeak, etab. Hainbesteraino ireki zen "informazio" kontzeptua ezen AEBetako Komunikaziorako Batzorde Federalak (FCC) berak albistegien maila[138] eman baitzien formalki bi programa ezagunei —*Entertainment Tonight* eta *Entertainment This Week* izenekoei—, Hollywood-eko aktore/aktoresen eta *showbiz*-eko jende ezagunaren bizitzaz arduratzen ziren programei, hain zuzen ere. Eta hori, "gaur egungo gertakari batzuen alorreko albisteak ekartzen zituztelako" (Jessell 1988, 36. or.). Beraz, kazetari, exekutibo eta teleikusle askorentzat ia dena zen informazioa eta kazetaritza, errealitate/zaborra saileko telebistako programetatik hasi —dramatizazioa dutenak edo gabekoak[139]—, eta betiko albistegietaraino (Mannes 1988). Azken horietan ere nabaria izan zen informazio kontzeptuaren laxotasuna, aipatu dugun *action news* estiloa baino areago.

b. Bideoaren eta audioaren arteko aginte-ordena editaje informatiboan

"Muntaketari" emandako kapituluan audioak eta bideoak editajean izan dezaketen aginte-erlazioa aipatu dugu[140]. Gai hori oso egokia da albiste eta erreportajeen editajean. Arestian esan dugunez, telebistako informazioaren hastapenetan *irudiak agindu eta soinuak lagundu* zen araua. Editatzeko estilo hori erabili zen, adibidez, NBCko *White Paper* saileko erreportajeetan, 1960an.

Baina bideoaren eta ENG estiloko kazetaritza elektronikoaren garapenarekin, informazio-bolumenaren eta albistegien kopuruaren hazkundearekin, kazetariek albisteak editatzeko duten denbora eskasarekin, faktore horiekin guztiekin, beraz, telebistako informazioaren editajeak urteetan zehar lan-estilo bat hartu du, zeinetan, arruntki, *audioak agindu eta irudiak lagundu* egiten duen. Horrek esan nahi du editoreak, zintan kontrol-pista ezarri ondoren, lehenik narrazioaren testua eta iruzkinak grabatzen dituela *audioaren lehen pistan* (CH-1) eta, denbora berean, paragrafoen edo informazio-puntu jakinen artean isiltasunezko hutsarte batzuk uzten dituela —bi, hiru edo lau segundokoak, normalean—, editajearen tarte horietan agintea irudiak eta giro-soinuak —baldin balego— har dezaten. Ondoren, *off*-eko narrazioaren edukiarekin koherentzia edo adostasuna mantenduz, planoak sartzen ditu *bideoaren pistan* eta, halaber, giro-soinua *audioaren bigarren pistan* (CH-2).

Albisteak editatzeko estilo hori gehien erabilitakoa da gaur egun ere, eta kazetari editoreek hobeto menperatzen dute, ahozko narrazioak markatzen baitu ekintza, eta irudia erreakzioan baitago; beste modu batera esanda, editajean audioak kontrolatzen du bideoa eta horren erreferentzia modura jokatzen du. Baina erreportaje eta dokumentaletan, non arduraz editatzeko nahikoa denbora eta irudiak dauden eta *off-line* izeneko lan-metodoa erabil daitekeen, bideoaren eta audioaren arteko aginte-erlazioak txandakatu egin daitezke. Alabaina, maiz, oinarrizko gidoi malguak erabiliz, bideoak audioa menderatzen du, irudiaren garrantzia handiagoa nabarmentzeko —zineman bezala—.

138. *Newscasts*.

139. *America most wanted* programa, adibidez.

140. Audioa nagusi, bideoa laguntzaile; bideoa nagusi eta audioa laguntzaile; eta txanda.

Halaber, Cebrián-ek berriki esan duenez (2001), digitalizazioan oinarritutako teknologiaren berrikuntzarekin batera, ikus-entzunezko obraren "dimentsio adierazkor edo espresiboaren" berrikuntzak etorri behar du, non edizioaren estiloa ere barne hartzen den. Edizioaren berrikuntzak, beraz, eskatu ere eskatzen du bere erabilerak zabaltzea, medio bakar bateko produkzioa izatetik multimedia-ustiakuntzara igaroz —hots, telebista, Internet, DVD eta abarrerako—; eta bere funtzioak birdefinitzea, etorkizunean elkarreragina, hipertestua eta nabigazioa integratuz. Edizio ez lineala tresna aproposa izan daiteke aipatutako berrikuntzarako[141].

2.8.4. Irratiko informazioaren estiloa: garapen historikoa

Irratiko informazioaren estiloak ere prentsa idatziaren eragina[142] izan zuen hastapenetan, hark emandako albisteak mikrofono aurrean irakurtzen baitziren. Irratietako kazetariak prentsa idatziko profesionalak izaten ziren. Horregatik guztiagatik, luze jo zuen irratiak berezko estiloa eta eduki propioak izateko borrokak. Fenomenoa ulertzeko adina datu emango ditugu guk hemen, besterik gabe.

Emisioak 1920ko urrian hasi zituela, AEBetako lehen irrati komertzialak (KDKA, Pittsburgh) emandako edukien artean Harding-en eta Cox-en arteko presidentziarako lehia egon zen. Frantzian ohikoak ziren irratiko informazio-programak 1922an. 1925ean albiste-buletinak ematen hasi ziren AEBetako irrati-emisora guztiak, haietako asko eduki politikoa zutenak, eta irratiko lehen genero finkatua izatera iritsi zen berehala, publizitatea zela-eta lehia gogorra eginez egunkariei (Díaz Mancisidor 1984, 68. or., Martí 1990, 16-26. or.).

Historikoki, 1923ko irailean hasi zen emititzen espainiar Estatuan irratia, Madrileko Radio Iberian. 1924ko azaroan bazuen albistegia, baina desagertu egin zen handik gutxira. Edozein modutan, Radio Barcelona omen da lehenik baimena izan zuen emisora —"EAJ1" adierazlea zuela—, 1924ko urriaren 15az geroztik hasi baitzen emanaldiak ematen, musika, albisteak eta barietateak batuz (García Jiménez 2000b, 10-11. or., Guillamet 1994, 107. or.)[143].

Erresuma Batuan, 1930eko hamarkadaz geroztik, Derek Paget-ek (1990, 46. or.) *True stories? Documentary drama on radio, screen and stage* liburu trinkoan dioenez, "irrati-dokumentalaren[144] tradizioa indartsua izan zen. Grierson en dokumental filmikoaren ideiari oinarritua[145]. A. E. Harding-en lana funtsezkoa izan zen irrati-programetan datu estatistikoak sartzen hasteko". BBCko *Facts* programan, Harding-ek *muntaketa* egin zuen informazio-gai serioetan musika, soinua eta narrazioa nahasiz. Paget-en hitzei jarraiki, irratiko dokumental eta erreportajeak errealitate finkoak dira Erresuma Batuan II. mundu-gerraz geroztik.

Beraz, irrati-informazioak hogeiko eta hirurogeiko hamarkadetan garatu zuen berezko estiloa, zailtasun batzuk gainditu behar izan zituen arren; hasieran prentsa idatziaren eraginez, eta II. mundu-gerraz geroztik, telebistaren eraginez.

---

141. Ikus editajeari buruzko epigrafea, informazio-prozesuaren osagarriei buruzko kapituluan.

142. Ikus "Edukien ikuspegiaren araberako generoak".

143. Alabaina, Martínez Albertos-ek (1977, 183. or.) dio "La Palabra" izeneko lehen albiste-buletina 1925ean emititu zela, Unión Radio emisoran, gaur egungo SER katearen aitzindarian. Datu hori emateko, Miguel Pérez Calderón-en *Información Audiovisual* (Madrid, 1970) izeneko liburuan oinarritzen da.

144. *Radio montage documentary* izenekoa.

145. John Grierson zinema-zuzendariak garatutako dokumental filmiko britainiarraren tradizioa, alegia.

Laurogeiko hamarkada bitartean irrati-informazioaren estiloa *action news* estiloaz kutsatu zen eta, grabazio eta transmisiorako tresneria aurreratu eta arinei esker, kazetariak albisteen protagonista bihurtu ziren maiz samar[146]. Esan dugunez, irrati eta telebistako kazetariak gertakaria edo ekintza sortutako lekuan bertan egotearen sentsazioa sorrarazi nahi zuten ekintza-albisteek eta, horretarako, horrrekin bat datorren estiloa erabiltzen zuten: azkartasuna, laburtasuna, eta neurri bateko drama, emozioa eta erretorika. Gertakarien lekuan bertan grabaturiko soinuzko dokumentuak sartzea ohikoa da *action news* delako estilo horretan, eta autore batzuek jarduera horren abusua kritikatu dute berriki (Cebrián 2001b, 222. or.). Hartara, ezaugarri horiei guztiei esker, estandarizatu egin zen irrati-informazioaren estiloa.

2.8.5. Gertakari bereziei buruzko informazioaren kalitate eta estiloa (gerrak, hondamendiak)

Gertakari berezien beteduran (gerrak, hondamendiak, atentatuak, etab.), albistearentzat orokorrean finkatutako irizpide deontologiko eta ezaugarri periodistikoak gorde behar dira, edukiari zein estiloari dagokienez, baina egia da, baita ere, gertakari horien izaerak berak askotan eragiten duela balio haiek aldatu eta betedura adierazgarri eta zirraratsua egitera. Gertakari horietako asko albiste sistemikoak dira, izaera "politikoaren"[147] alorrekoak, hain justu, herrialde bati bere osotasunean dagozkionak; beraz, betedura ere garrantziaren parekoa izango da.

Betedura berezi horietako bat izan zen, zalantzarik gabe, New York-eko Dorre Bikien kontrako atentatua, 2001eko irailaren 11n, sistemikoa izan baitzen gertakari hura. Orduko betedura hura aztertzeko lekua hau ez denez —ikerketa zabalak eskatuko bailituzke herrialde guztietan eta alor zientifiko ugaritatik begiratuta—, komenigarri irizten diogu hainbat arazo aipatzeari. Lehena, AEBetako telebistak atentatuan hildako pertsonen irudirik ez ematea erabaki zuela. Lehen kasua da kazetaritzaren historia osoan gizarte demokratiko batek hain maila altuko autozentsura eta autokontrola aho batez ezartzen duena. Eman ziren arrazoiak ugariak izan ziren: AEBetako gizartearen defentsa psikologikoa, kalte handiagoak ekiditeko; nazioaren nortasunaren defentsa; eta hirugarrenik, aurreko bi xedeak betetzeko, kazetaritza arduratsua egitea. Kritikagarria dena hauxe da, hedabide horiek gauza bera ez egitea beste herrialde batzuetako heriotza eta gatazken kasuan; ez eta barneko arazoetan ere, non sistema barruko informazioak hilotzez beteriko irudiz lepo baitaude. Alderdi hori gorabehera, ikertzaile batzuek galdera zehatz batzuek pausatu dituzte AEBetako telebistak egun haietan egindako beteduraz (Rollberg 2001):

- "Egokia al da sumarioetan eta geroko albisteak iragartzean (*tease*), hegazkinak Dorreen kontra jotzen ematea? Zenbat errepikapen onar daitezke?"
- "Irudi batzuen barruko beste irudi batzuk[148] ematea, garrantziaren ordena gordetzen ez dutenez, lagungarri ala nahasgarria da teleikuslearentzat?"

146. Egia esan, estilo hori bazegoen 1938az geroztik, zeren horren adibide bat Orson Welles-en *Invasion from Mars* programa dramatikoan — CBSk emandako programa "ustez informatiboa"— baitago. Gure iritziz, *action news* estiloko adibide ederra da.

147. "*Lo político*" eta "*la política*" bereiziz. Kasu honetan lehenbizikoari dagokio.

148. *Picture in picture.*

- "Egokia al da kate nazionalak bandera nazionalean babestea, grafikoetan sinbolo hori erabiltzeaz gain, aurkezleak banderaren ikurra jantzien paparrean ematera presionatuz?"

Irakeko 2003ko aurreinbasioa, inbasioa eta gerra izan daiteke beste kasu bat. Indizio eta analista askoren iritziz, informazioaren kalitatea oso kaskarra izan zen orokorrean, eta batez ere gerraren aldeko herrialdeetan —AEBetan, Erresuma Batuan, Espainian eta Italian[149]—, azken horietako gobernariek ahalegin handiak egin baitzituzten beren helburuen aldeko betedura lortu eta kontrolatzeko. Kritikatu eta kalitate periodistiko eskasarekin erlazionatu diren alderdien artean, hurrengo hauek ditugu:

- ***"Kazetari txertatuak/barnean hartuak"***[150] ***delako estrategia***: AEBetako gobernuak inposatu zuen jokabide hori; oso kritikatua izan da, ez baitzien inolako independentziarik ematen kazetariei, barne hartuta zeuden egitura militarrarekiko[151].
- ***Froga faltsuak edo eskuztatuak kontrastatu gabe argitaratzea***: horrelako informazioa ematen zieten kazetariei gerraren aldeko gobernuek, inbasioa eta heriotzak zuritzeko. Besteak beste, Irakek uranio aberastua erosi zuela Afrikan, gero faltsua zela egiaztatu dena. Erresuma Batuari dagokionez, gerraren *ostean* —erabateko garrantzia du xehetasun horrek, gure iritziz— BBCk informazio bat zabaldu zuen[152], zeinaren arabera, Blair-en gobernuak gerra aurretik txosten batzuk faltsifikatu[153] baitzituen gizartearen gerraren aldeko babesa lortzeko —dokumentu horiek komunikabide guztiek argitaratu zituzten, BBCk barne—. Gobernu britainiarrak, BBCren betedurarekin haserre —bai gerrari buruz emandako informazioagatik eta bai azken txosten eskuztatuen ingurukoagatik—, eraso gogorra hasi zuen britainiar komunikabide errespetatuaren eta iturri konfidentzialaren kontra —suntsipen masiboko armei buruz gobernu britainiarraren aholkulari David Kelly mikrobiologoaren kontra, hain zuzen ere—. Handik gutxira Kelly hilik aurkitu zuten, itxuraz bere buruaz beste eginda, eta eztabaida garratza abiatu zen aktoreen portaeraren inguruan (Greenslade 2003, Bell 2003)[154]. Halaber, prozesu juridikoa zabaldu zuen Hutton epaileak eta, hilabete batzuk beranduago, 2004ko urtarrilaren 26an, epaile horrek[155] Lehen Ministro britainiarra erru orotik libre utzi zuen eta bere ondorioetako kritika guztiak BBCren bizkarrean jarri zituen. Erakunde horretako agintari gorenek dimititu egin zuten berehala, eta informazioaren autorea zen Gilligan kazetariak ere bai. Dena den, ez dirudi auzi hori erabat itxita gelditu denik epaile horren erabaki nabarmenki partzialarekin.

149. Espainiar Estatuko eta Italiako telebista publikoen betedura informatiboa oso kritikatua izan da.

150. *Embedded journalists*.

151. Kazetari batzuek kamuflajeko uniforme militarrak janzten zituzten. Soldaduen artean egunero bizitzeak kazetaritzan behar den bereizteko gaitasunari eragina egiten zion. Adibidez, emakumezko kazetari espainiar batek Iraketik zuzenean hitz egitean, "hirian sartu gara..." esan zuen, hau da gu eta tropa. Adierazteko modu zuzenagoa zen "soldaduak hirian sartu dira".

152. 2003ko maiatzaren 29an, Andrew Gilligan kazetariak, "*Today Programme*" izeneko irratsaioan.

153. *Sexed up* esaten zitzaion Erresuma Batuan.

154. Roy Greenslade analistak gaur egungo kasuak eta 1963ko *Profumo affair*-aren arteko antza seinalatu zuen: a) bi pertsona, David Kelly eta Stephen Ward, itxuraz bere buruaz beste eginik hil dira; b) borroka latza dago gobernuaren eta komunikabideen artean; c) gobernuak egitateak manipulatzen ditu; d) krisiak Profumo lehen ministroaren dimisioa ekarri zuen orduan, eta Blair-i luzera zer gertatuko zaion ikusteko dago.

155. Zeinak, zenbait iturriren arabera, historial nabarmena duen epaile kontserbadore eta gobernuaren aldeko modura, eta zintzotasun zalantzagarrizko jardun juridikoak izan dituen, bai Ipar Irlandan egon zen garaian eta bai Pinochet-en kasuan, dikatore hura 1999an Londresen atxilotuta egon zenean (Collon 2004).

- ***Jessica Lynch soldaduaren atzematearen eta libratzearen gaineko betedura***[156] —biak ustezko borroka odoltsu eta heroikoen ondoren gertatuak— gerra bereko informatze txarraren beste adibide bat izan zen. Patriotismoz blai eginda zeuden estabubatuar komunikabide inprimatu zein ikus-entzunezkoak eta kasua desprestigio itzela bilakatu zen haientzat. The Washington Post-ek eta CBS telebista-kateak, adibidez, inongo kontraste eta egiaztapenik gabe eman zuten Pentagonoak prestatutako bertsio asmatu eta faltsua —propaganda hutsa—. Hilabete batzuen buruan, hainbat kazetariren ikerketari esker, dena gezurra izan zela jakin zen, ez zela heroitasunik ez borrokarik egon Lynch-en kasuan, eta egunkari batzuek —The Washington Post-ek, adibidez— horrela onartu zuten. Nolanahi den ere, ordurako komunikabideek eraikia zuten heroi bat bezeroen kontsumorako, eta han-hemenka ugaritu egin ziren Lynch-ekin erlazionatutako merkataritza-produktuak (Woriskey 2003)[157]; komunikabideek ere parte hartu zuten azoka lotsagarri hartan, erreportajeak eta dokumentalak negoziatuz eta kazetaritzari ez dagozkion beste produktu batzuk salduz[158].

Espainiar Estatuari dagokionez, Irakeko gerrari buruz emandako informazioak ez du eztabaida handirik sortu. Haren ordez, 2002an sindikatuek eta oposizioko indarrek deitutako greba orokorrean emandako informazio eskasagatik auzitegi batek TVE kondenatu zuela esan dezakegu, eskuineko gobernuarekin gehiegi lerrokatu baitzen.

Beraz, herri batean edo sistema sozio-politiko osoan eragina duten —eta ustez duten, edo badutela ustea interesatzen den— gertakari berezietan, informazio-sistema propagandaren tekniketara hurbiltzen da sarri, patriotismoa indartzeko. Zorigaitzez, gobernua gidatzen duen talde politikoak sarriegi pentsatzen du bere interes politikoak eta herriarenak edo sistemarenak bat datozela.

2.8.6. Profesionalen nortasuna

Hainbat faktore direla eta, informazio-programek nortasun berezia izan ohi dute, hiru bereziki: gidari edo aurkezlearen nortasuna, informazioaren edukiaren kalitatea, albisteen estiloa ikus-entzunezko lengoaiaren ikuspegitik begiratuta.

Bigarren eta hirugarren faktoreak obra osoan zehar landuko direnez, epigrafe honetan aurkezlearen eta albistea edo erreportajea landu duen kazetariaren nortasuna aztertuko dugu.

---

156. Jessica Lynch, 507 Mantenimendu Konpainiako soldadua (*Maintenance Company*), zauriturik harrapatu zuten 2003ko martxoaren 23an. Bederatzi egun beranduago, ospitale irakiar batetik eraman zuten inongo arriskurik gabe, osasun-zerbitzuko jendea baino ez baitzegoen han, Sadam Hussein-en tropen zaintzarik gabe. Askapen hura ere sekulako balentria balitz bezala zabaldu zen.

157. Elastikoak haren aurpegi edo gorputzaren irudiz, CD bat hari buruz, abesti batek lagunduta "*She was just nineteen, became America's queen*", etab.

158. NBC kateak "*Saving Jessica Lynch*" filma prestatzen ari zen, baina Lynch familiak ez zuen onartu (Stanley 2003, Netscape News Network 2003). Andrew Heyward CBS kateko albiste-saileko presidenteak J. Lynch soldaduari bidalitako gutun batean, elkarrizketa esklusiboa —Mike Wallace entzutetsuarekin—, film bat, 100 milioi euro tarteko, programa bat MTVn, kontzertu bat, liburu bat eta publizitateko dirua kudeatzeko bulegoa eskaini zizkion. Kazetaritza-etikarik gabeko portaera horren kontrako kritikak medio, aipatutako exekutiboak zioen "ez zekiela informazioaren eta entretenimenduaren marra gainditu zuenik"; hala ere, erretiratu egin zuen eskaintza (De Moraes 2003). Kritiko ospetsu batzuen arabera (Buchwald 2003), hauxe zen albiste-sailak halako eskaintza egiteko arrazoia: "CBS Viacom korporazio handiaren parte da, eta korporazio horrek telebista-katea, kable bidezko kanalak, zinema-konpainia, liburuak editatzeko enpresa erraldoia eta beste hainbeste gauzen jabea da. Hau da, *spinoffs* izeneko teknikaren aplikazio zuzena izan nahi zuen, hots, gai batetik sorturiko produktu komertzialen hornidura.

a. Programaren aurkezlearen nortasuna

Albistegi eta gainerako informazio-programa batzuetan gidaria edo aurkezlea bera da audientziaren elementu nagusia, erreferentziazko izarra edo "aingura" [159]. Beraz, honako edo halako aurkezleari entzutea profesional horrek gidatzen duen albistegiko berriak entzutearen sinekdokea da (Green 1973). Egia esan, horrelako profesionalak edozein programatan aurki daitezke (eztabaida, elkarrizketa edo erreportajetan), baina areago telebista eta irratiko albistegietan.

Gidariaren nortasunean funtsa duten albistegiak ugariak dira AEBetako telebistan, non beti izan diren aurkezle distiratsuak[160], baina, gure ustez, gutxiago Europan, non edukia beti jarri den aurkezlearen aurretik. Dena dela, espainiar Estatuan, telebista pribatuak eta audientzia biltzeko lehia sortu denez geroztik, "izar baten jabe den albistegia"[161] promozionatu nahi izan da. Alabaina, AEBetako albistegi nagusietan aurkezlea edo gidaria maiz kazetaria izaten da, baina Estatu espainiarrekoetan gero eta arruntago ari da bihurtzen aurkezlea kazetaria ez izatea.

Espainiar Estatuko kasua aztertzen jarraituz, 1998an lehia ikaragarria gertatu zen aurkezle ospetsuak fitxatu edo kontratatzeko, (De la Calle 1998b, El Mundo 1998, Paradelo 1998, Zabaleta 2000), baina joera ez da espero bezain sendo finkatu, eta berriro hartu da kazetari profesionalak erabiltzeko bidea. Arrazoi batzuk badira porrot erlatibo hori azaltzeko. Bat, "izarrek" ez dutela espero zen audientzia-maila lortu (De la Calle 1998a); alderantziz, portzentaje kaskar samarrak lortu dituzte kontratuekin alderatuta. Ondorioa da ezen jendeak ez diola aurkezleari sinesgarritasuna ematen, edukiari baizik. Gure ustez, gertakari hori telebista-katearen aldekoa da, adieraziz ezen albistegia *halako telebista-estazioarena* dela eta ez *halako aurkezlearena*; gainera, aurkezlea beste kate batera joango balitz ere, audientzia ez litzateke haren atzetik joango.

b. Albistearen edo erreportajearen kazetariaren nortasuna

Albiste edo erreportajeei dagokienez, arestian esandako fenomeno bertsua errepika daiteke, nahiz eta, jakina, bideoan agertzen den kazetariak edo erreportariak aparteko garrantzirik ez duen; albisteari erritmoa, bizitasuna, sinesgarritasuna eta identifikazioa eskaintzeko azaltzen da kazetaria, baina ez da haren protagonista.

Nolanahi den, badira kasu eta programa gutxi batzuk —erreportajeak batik bat—, non albistea bera lantzen duten kazetariak haren protagonistak diren. Alabaina, protagonismo hori ondo zaildutako karrera profesionalari dagokio[162], kamera edo mikrofono aurrean jartzeagatik baino gehiago. Beste kasu batzuetan —gerra-kasuetan bereziki—, egia da, badira profesional ezagunak, ospea irabazi dutenak[163], baina ospe hori desegin egiten da gatazka konponduta edo ahaztuta. Gure iritziz, nahiko marjinala da horrelako kazetari protagonista espainiar Estatuko edo autonomietako telebistetan[164].

159. Anchorperson.

160. Ed Murrow, Walter Cronkite eta Dan Rather CBSn, Peter Jenning ABCn, etab.

161. Ernesto Sáez de Buruaga, Matías Prats junior, etab.

162. Mike Wallace da kasu tipikoa, CBSko *60 Minutes* programan.

163. Ed Murrow Koreako gerran eta Peter Arnett Irakekoan,1991n.

164. Obra honen xederako eta idazkera arintzeko helburuz, "telebista espainiarra" esanaz, estatu osoa hartzen duten kate guztiak aipatuko ditugu, Balear Irlak eta Kanariarrak barne. Eta "telebista autonomikoa" esanaz, autonomia-erkidego bakarra hartzen duten kateak.

c. Kazetari espainiarraren sinesgarritasuna

Irrati eta telebistako kazetari espainiarren sinesgarritasun-neurriak Gallup enpresak hartzen ditu besteak beste, eta emaitzekin "Kazetarien Gallup ranking-a" egiten du. Hementxe daude 2003 urteari dagozkion emaitzak. Dena den, irrati eta telebistari dagokionez, sailkapeneko guztiak ez dira kazetariak eta bestelako profesionalak ere badaude, Iñaki Gabilondotik hasi eta Javier Sardá-raino baitoaz. Gaur egun jardunean ez dagoenik ere badago (J. M. García, adibidez).

Era berean, kontuan hartu indize horrek izaera estatala duela, eta, beraz, ezinezkoa zaiela medio autonomiko eta tokietako kazetariei sailkapen horretako lehen postuetan sartzea; agian horrek bere balioa murrizten du.

Europa Press (2003b) agentziak aditzera ematen duenez, Iñaki Gabilondo beti egon da lehen postuan, baina 2003an, %7,5 aipamenekin, Luis del Olmo kazetariarekin[165] elkarrena egin behar zuen lehenbiziko postu hori. Izan ere, azken hau 1991z geroztik beti egon da sailkapeneko lehen hamar postuetan. Ondoren María Teresa Campos (%4,8) dator, emakume batek inoiz lortutako posturik goreenean; gero Matías Prats (%3), 2002tik postu bat galduz; eta bosgarrena, Ana Rosa Quintana (%2,3), kazetaritza arrosako magazin bateko gidaria. Beraz, 2003an lehen aldiz, bi emakume egon dira lehen bost postuetan.

Seigarren tokian Javier Sardá eta Carlos Herrera daude, elkarrizketatuen %1,8rentzat sinesgarritasun gehien duten kazetariak.

Pedro Piqueras eta Mercedes Milá lehen hamar postuetatik atera ziren, 2002an bosgarren eta hamargarren egin baitzuten, eta, haien ordez, Lorenzo Milá (%1,2) eta Jon Sistiaga sartu ziren, zortzigarren eta hamargarren postuetan. Sistiaga-ren presentzia sailkapenean "Irakeko gerran egindako lanari eta Jose Couso-rekin zuen adiskidetasunari zor zaie neurri batean, nahiz eta Irakeko gerratik inkesta egin zen arte zazpi hilabete joan diren".

Sinesgarritasun-indize honek badu bitxitasun-puntua ere, zeren, aspaldi samarretik irratian lan egin ez duen arren, Jose Maria García agertzen baita bederatzigarren tokian, aipamenen %1 bilduz. Aurreko urtean, 2002an, bosgarren egon zen.

2.9. INFORMAZIO- ETA KOMUNIKAZIO-ITUNAK

Kazetaritza arduratsua denean, kazetariek itun moduko batzuk finkatu ohi dituzte edukien protagonista edo subjektu diren pertsonekin. Itun gehienak tazituak izan ohi dira, gainulertuak, eta bakan batzuk, esplizituak. Itun horiek eduki informatibo hutsetan (albisteak, erreportajeak) zein solas-generoetan egiten dira (elkarrizketetan, eztabaidetan). Itun horietan aktoreen (kazetarien eta parte-hartzaileen) zeregina, euren arteko harremana eta edukien erabilera lotzen dira, besteak beste.

165. Uste dugu Luis del Olmo kazetari-gidari-editorea espainiar kazetaritza tradizionalaren ordezkari modura har daitekeela. Itxuraz, Espainiar estatuko gobernu guztiekin harreman onak izan ditu, frankismotik hasi eta gaurdaino. Bere curriculum zabalean, irrati-komunikatzaile izatearen ezaugarri funtsezkoaz gain, beste alderdi batzuk ere agertzen dira: hainbat irratiren jabe da; bere izena daraman kazetaritza-sari bat antolatuta dago 2002az geroztik Alacant-eko La Nucía herrian, "Premios a la Libertad Luis del Olmo de Periodismo" (EFE 2002); eta, halaber, Madrilgo Entzutegi Probintzialak zigortu egin zuen 1999ko martxoaren 2ko *Protagonistas* saioan "Joaquín Navarro epailearen ohore-eskubidean ilegitimoki sartu zelako" (Servimedia 2003).

Bada beste motatako itun bat ere, igorlearen eta hartzailearen artekoa, komunikabideen eta audientziaren artekoa, hots, kazetaritzaren printzipioen araberakoa dena.

2.9.1. Kazetaritza-informazioari dagokion informazio-ituna

Ageriko eta ezkutuko kazetaritzaz esan genuenez[166], informazio modura bete eta emitituko den gertakari albistegarriko kazetariaren eta parte hartzen duten subjektuen artean hainbat itun egiten dira, sarri tazituak baina argiak, garrantzizko alderdi batzuen inguruan. Jakina, kazetariak urratu egin ditzake itun horiek —era berean deontologia ere urratuz—, edo egin gabe utzi —ezkutuko kameraren kasuan, adibidez—, baina, dena dela, ohiz bete egiten dira itunak, kazetaritza arduratsua baldin bada, bederen. Kazetariaren eta gertakari bateko parte-hartzaileen artean eginiko informazio-itun orokor batean (iturria, testigua, protagonista, etab.) honako puntu hauek adostu ahal dira:

- ***Edukiaren egokitasunari buruzko ituna***: kazetariak onartu egiten du informazioaren edukia gertakariari datxekiona dela, eta ezin duela protagonistaren arazoak haizaratu, pribatuak zein ez, gertakariei modu arrazoigarrian lotuta ez badaude.
- ***Kazetariaren eginkizun eta jarduerari buruzko ituna***: kazetariak argi esan behar dio parte-hartzaileari bera kazetaria dela, eta gainera kazetari-lana egiten ari dela, eskura eta ikusteko moduan dituen tresnak baliatuz. Parte-hartzaileak onartzen badu, ituna eginda dago. Kazetariak ez badu argi esaten, ez dago itunik.
- ***Jasotako informazioa erabiltzeari buruzko ituna***: bi biak ados jarriko dira emandako informazioa erabili eta emititzeko dela.
- ***Iturrien identifikazioari buruzko ituna***: bi aldeak ados jarriko dira parte-hartzailea nor den eta zer neurritan ezagutzera emango den.
- ***Egiatasunari buruzko ituna***: egiatasun-printzipioa finkatzen da bi aldeen artean, zeinaren arabera iturriak egiazko informazioa emango duen eta kazetariak, ahalik eta argien eskainiko dion audientziari.

Aldiz, ezkutuko kazetaritzan ez dira itunak egiten, kazetariak "gorde" egiten baititu bere burua eta eginkizuna parte-hartzailearen aurrean. Nolanahi ere, ezkutuko kamerari buruz hitz egitean ikusiko dugunez, ezkutatzeko mailak daude.

2.9.2. Solas-programei dagokien komunikazio-ituna

Kazetarien eta parte-hartzaileen ituna solas-programetan ere egiten da, direla elkarrizketa zein eztabaida-generoetan (ezbaiak, mahai-inguruak eta solasaldi edo tertuliak). Balsebre-k (1998) egoki asko dioenez, ituna askotarikoa da, edukia zein forma barne hartzen baititu:

- ***Hitz egiteko ituna***: parte-hartzaileek kazetariari azalduko diote berarekin hitz egin nahi dutela.
- ***Gaiei buruzko ituna***: parte-hartzaileak eta kazetaria ados jarriko dira gaien inguruan.
- ***Denborari buruzko ituna***: parte-hartzaileak eta kazetaria ados jarriko dira hitz egiteko denbora-tarteaz.

166. Ikus "Kazetaritza eta Periodistika" izeneko epigrafea.

- ***Medioari buruzko ituna***: parte-hartzaileak eta kazetaria ados jarriko dira medioaren konbentzioak errespetatzeko, soinuzkoak (argitasunez hitz egin, mikrofonotik hurbil) zein narratiboak (erantzun laburrak aukeran, elkarrizketatua ez dela elkarrizketa egiten duena...).
- ***Estatusari buruzko ituna***: parte-hartzaileak eta kazetaria ados jarriko dira batek bestearen estatusa (soziala, politikoa, erlijiosoa...) errespetatzeko.
- ***Egia esateko ituna***: parte-hartzaileak eta kazetariak ados jarriko dira egia esateko, gertakariak eta konbentzioak errespetatuz.
- ***Publizitateari buruzko ituna***: parte-hartzaileek eta kazetariek argi eduki behar dute informazioa publikatzeko dela.

Guk zortzigarren ituna erantsiko genieke esplizituki aurreko zazpiei, oso-oso garrantzitsua baita argi edukitzea:

- ***Formatuaren inguruko ituna***: ados jarriko dira erabili beharreko formatuaz (programaren egitura eta txandei buruzko arau orokorrak).

Zortzi akordio edo itun horiek ezinbestekoak eta egokiak dira irrati eta telebistako programetan parte hartzen duten guztientzat, egiatasunaren eta kalitatearen esparrua definitzen baitute, akordioaren bitartez. Alabaina, hainbat *eztabaidatako egiatasun faltsua* adierazi behar da hemen, Bordieu-ri arrazoi emanez (1997, 41. or.), komunikazio-itun horretako akordio batzuk zalantzan jartzen dituenean, funtsean itxurazkoak direlako; izan ere, solasaldietan edo eztabaidetan parte hartzen duten batzuk "adiskideak izan ohi dira [...], ezagunak, elkarrekin bazkaltzen dutenak, elkarrekin afaltzen dutenak [...]. Izan ere, 'ohiko' solaskideen unibertsoa mundu itxia da, elkarren arteko autogorazarrez funtzionatzen duen espazioa". Soziologo frantziarraren iritziz, aurkezlearen jokabideak egiatasun faltsuaren beste molde bat erakusten du, zeinak solaskide batzuk estu har ditzakeen, beste batzuk gutxietsi eta, oro har, joko-arau ezberdinak erabili —"geometria aldakorra"— batzuen zein besteen kasuan.

2.9.3. Ezkutuko kamera, informazio-itunik ezaren seinale

Grabazio-tresneria ezkutatzeak bi aldeen artean —kazetariaren eta albistearen subjektuaren artean— itunik ez dagoela adierazten du. Irratian eta prentsa idatzian soinua grabatzeko tresna eta mikrofonoa ezkutatzen dira; telebistan, berriz, irudiak grabatzeko kamera eta mikrofonoa.

Ezkutuko kamera edo *candid camera* erabiltzeak tradizio luzea du zinemaren historian, eta laburragoa kazetaritzan. Laurogeiko hamarkadan eta laurogeita hamarrekoaren hasieran, gorakada handia izan zuten *Errealitate Telebistak* eta *Zabor Telebistak*[167], baina azken urteotan askotxo erabiltzen da telebista-kate nagusietan, eta kazetariek eta adituek diote interes publiko garbiko kasuetan bakarrik erabil daitekeela, informazioa lortzeko beste modurik ez dagoenean, eta ez publikoaren interes-kasuetan (O'Brien 2001).

AEBetako CBS katearen *60 Minutes* erreportaje-programa famatua aitzindari izan zen informazioa jasotzeko modu horretan, eta ABC kateko beste hainbat programek ere erabili dute teknika hori —*20/20* edo *Prime Time Live* delakoak, adibidez—, legelari-talde

167. *Reality TV* eta *Trash TV*.

indartsua aldamenean, badaezpada ere. Neurriak hartu beharra dago, kontuan hartzen badugu "Food Lion" kasua, non ABC kateak 5,5 milioi dolar ordaindu behar izan zituen epailearen aginduz. *20/20* programak North Carolin-eko "Food Lion" kateko dendetan haragia iruzur eginez saltzen zela eta, erreportaje bat emititu zuen 1992an. Kazetari-talde batek bere datuak eta ezaugarriak faltsutu zituen, katean lan egitera sartu ziren eta hango jarduera osoa ezkutuko kameraz grabatu zuten[168].

Erreportajea zartada ikaragarria izan zen gizartean, baina "Food Lion" kateak salaketa judiziala jarri zuen kazetari/produktoreen aurka, lana eskatzean gezurra esan zutelako. Bost urteren buruan, auzitegiak arrazoia eman zion denda-kateari eta ABC kondenatu, isuna jarriz. Geroko hclegiteari esker, kondena bi milioitan geratu zen arren, sententziaren efektua handia izan da, eta ezkutuko kameraren erabilera gutxitu izan da. Kaliforniako Auzitegi Gorenak 1998an esan zuen jendea toki pribatuetan ezkutuko kameraz grabatzeak salaketak egiteko oinarri eman dezakeela, pribazitateari eraso egiteagatik (O'Brien 2001, 12. or.).

Azkenik, AEBetako Freedom Forum (2001) Fundazioak eta Connecticut-eko Unibertsitateak egindako bi inkesten emaitzen arabera, 1997an populazioaren %65ek uste zuen kazetariek ez zutela baimenik izan behar ezkutuko kamera erabiltzeko, eta 1999an %72k; beraz, gogorrago arbuiatzen da horrelako teknika. Antzeko beste ikerketa baten arabera, populazioaren %84k onartzen du ikerketa-kazetaritza, baina %70ek baztertzen ditu ezkutatzeko teknikak (ezkutuko mikrofonoak eta kamerak, kazetariaren identifikaziorik eza, iturri anonimoak erabiltzea, eta informazioagatik ordaintzea[169]) (Willnat eta Weaver 1998). Emaitza horiek Estatu espainiarrean horrelako metodoak gero eta gehiago erabiltzen direnean —*Mundo TV* eta antzeko ekoiztetxeek egindako errepotajeak[170]— agertu dira, eta Espainiako zein Euskal Herriko kateek emititzen dituzte.

Ezkutuko kameraren analisirako matrizea

Kazetaritzan ezkutuko kamera erabiltzeaz, eta praktika horrek elkarrizketatu edo grabatuaren errespetuarekiko ondorioez hausnartzeko, prozesu horretan batzen diren hainbat elementu eta rol aztertu behar dira:

- Espazioak eta gertakariak: publikoak, sozialak, pribatuak eta intimoak.
- Kazetariak betedura-garaian izandako jokabidea: kazetari-profesioa ala itxurazko besteren bat.
- Betedura-garaian kazetaria dela aitortzea: bai ala ez.
- Elkarrizketatuari kazetari-lana egiten ari dela esatea: bai ala ez.
- Grabaziorako ekipo teknologikoa (kamerak edota mikrofonoak) agerian egotea: bai ala ez.

---

168. Haragi usteldua berria balitz bezala enpaketatzen zuten.

169. CNNk eta CBSk diru ederra ordaindu zuten Al Qaedako kideak gas pozointsua erabiliz probak egiten erakusten zuten zinten truke; CBSk, adibidez, 30.000 dolar ordaindu zituen (Quill 2002a).

170. Kamera ezkutua erabili zen ia denbora osoan "Euskadi, la cara oculta" erreportajean —El Mundo TVk ekoitzi zuen, Victoria Prego-k aurkeztua eta Telecinco-k 0-10-7ko 23:00etan (*prime time*) emititua—. Inpaktu handia eragin zuen Euskal Herrian, erabat partziala, manipulatua eta ikuspuntuen eta datuen arteko kontrasterik gabea zelako.

- Elkarrizketatuaren jarduera grabatzen ari dela argi uztea: bai ala ez.
- Grabatutako materiala editajean sartuko duten baimena elkarrizketatuari eskatzea: bai ala ez.

Hurrengo taularen matrizean aipatutako irizpideak sartuko ditugu, eta lau mota teorikoko kazetaritzari dagozkion ezaugarriak definituko ditugu: kazetaritza publikoa eta etikoa —ikerketa-erreportajeen kasuan erabilgarria— batetik, eta beste hirurak kazetariaren eta grabazio-ekipoaren ezkutatze-gradu ezberdinekoak. Ikus dezagun.

- ***Kazetaritza publiko eta etikoa***: espazioa eta gertakariak publikoak eta sozialak dira; kazetariak esplizituki adierazten dio gizaki elkarrizketatu edo grabatutakoari kazetari-lana egiten ari dela une horretan; grabazio-tresneria agerian dago eta kazetariak zehazki esaten dio gertakaria grabatu egin behar duela eta, halaber, baimena eskatzen dio grabatutako materiala editajean erabiltzeko; ondorioa da kazetariak elkarrizketatuaren edo grabatutakoaren erabakia errespetatzen duela.
- ***Kamera ezkutuko kazetaritza, zentzuzko irizpide etikoak dituena***: espazioa eta gertakariak publikoak eta sozialak dira; kazetariak esplizituki adierazten dio gizaki elkarrizketatu edo grabatutakoari kazetari-lana egiten ari dela une horretan, baina grabazio-tresneria ezkutuan dauka eta, halaber, ezkutatu egiten du gertakaria grabatu behar duenik; ondoren, editaje garaian, materiala erabiltzeko baimena eskatzen dio grabatutako gizakiari, eta orduan jakiten du horrek grabatua izan dela; ondorioa da kazetariak, orokorrean, gizaki grabatu edo elkarrizketatuaren erabakia errespetatzen duela.
- ***Kamera ezkutuko kazetaritza, irizpide etiko gutxikoa***: espazioa eta gertakariak *pribatuak* dira; kazetariak ezkutatu egiten dio gizaki elkarrizketatu edo grabatutakoari kazetaria dela, eta beste lanbide batekoa dela itxuratzen du; halaber, ezkutatu egiten du une horretan kazetari-lanean ari dela, ezkutatu tresneria eta ezkutatu gertakaria grabatzera doala; geroago, editaje garaian, materiala erabiltzeko baimena ez dio eskatzen gizaki grabatuari; ondorioa da kazetariak ez duela gizaki grabatu edo elkarrizketatuaren erabakia errespetatzen.
- ***Kamera ezkutuko kazetaritza, irizpide etiko gabekoa***: espazioa eta gertakariak *intimoak* dira; kazetariak ezkutatu egiten dio gizaki elkarrizketatu edo grabatutakoari kazetaria dela, eta beste lanbide batekoa dela itxuratzen du; halaber, ezkutatu egiten du une horretan kazetari-lanean ari dela, ezkutatu ekipoa eta ezkutatu gertakaria grabatzera doanik; geroago, editaje garaian, materiala erabiltzeko baimena ez dio eskatzen gizaki grabatuari; ondorioa da kazetariak ez duela gizaki grabatu edo elkarrizketatuaren erabakia errespetatzen.

Matrizean, goitik behera doan lerro lodiak kazetaritzan egon daitekeen aitortzaren eta ezkutatzearen arteko desberdintasuna markatzen du.

1. taula: ezkutuko kamera erabiltzearen ebaluazio etikorako matrize batekiko hurbilpena

	Kazetaritza publikoa eta etikoa	Ezkutuko kamera kazetaritzan, irizpide etikoak erabiliz	Ezkutuko kamera kazetaritzan, irizpide etiko eskasekoa	Ezkutuko kamera kazetaritzan, batere irizpide etikorik gabea
Espazioak	Publikoak eta sozialak	Publikoak eta sozialak	Pribatuak	Intimoak
Gertakariak	Publikoak eta sozialak	Publikoak eta sozialak	Pribatuak	Intimoak
Zeregina	Kazetaritza	Kazetaritza	Beste profesio bat (itxurazkoa)	Beste profesio bat (itxurazkoa)
Betetako zereginaren aitortza	Elkarrizketatuari edo grabatuari kazetaria dela dio	Elkarrizketatuari edo grabatuari kazetaria dela dio	Kazetaria dela ezkutatzen dio elkarrizketatuari eta grabatuari	Kazetaria dela ezkutatzen dio elkarrizketatuari eta grabatuari.
Betetako zereginaren azalpena	Une horretan kazetari-lana egiten ari dela aitortzen du esplizituki	Une horretan kazetari-lana egiten ari dela aitortzen du esplizituki	Une horretan kazetari-lana egiten ari dela esplizituki ezkutatzen du	Une horretan kazetari-lana egiten ari dela esplizituki ezkutatzen du
Tresneria grabatzailearen agerikotasuna	Agerian du ekipo grabatzailea (kamera)	Esplizituki ezkutatzen du ekipo grabatzailea (kamera edo mikrofonoa)	Esplizituki ezkutatzen du ekipo grabatzailea (kamera edo mikrofonoa)	Esplizituki ezkutatzen du ekipo grabatzailea (kamera edo mikrofonoa)
Grabazioaren aitortza	Esplizituki aitortzen du grabatzen ari dela	Esplizituki ezkutatzen du grabatzen ari dela	Esplizituki ezkutatzen du grabatzen ari dela	Esplizituki ezkutatzen du grabatzen ari dela
Editatzeko baimena	Baimena eskatu dio elkarrizketatuari deklarazioak sartzeko	Materiala sartzeko baimena eskatu dio elkarrizketatuari (horrela badaki grabatua izan dela)	Ez dio baimenik eskatzen elkarrizketatuari deklarazioak eta grabazioa sartzeko	Ez dio baimenik eskatzen elkarrizketatuari deklarazioak eta grabazioa sartzeko
Ondorioak	Elkarrizketatuaren edo grabatuaren erabakia errespetatzen du	Oro har elkarrizketatuaren edo grabatuaren erabakia errespetatzen du	Ez du elkarrizketatuaren erabakia errespetatzen	Ez du elkarrizketatuaren erabakia errespetatzen

Iturria: autoreek egina. Zortzi aldagaiko matrize hau baliagarria izan daiteke ezkutuko kamera darabilen kazetaritza-jardueraren etika-gradua neurtzeko. Irratiari dagokionean, ezkutuko mikrofonoaren erabilera dago. Taula-barneko lerro zabalak ezkutuko eta aitorpeneko kazetaritza bereizten ditu.

Jakina, matrize horren xedea orientatiboa da izatez, hausnarketa bultzatzeko eta eztabaidako hainbat termino argitzeko. Goitik beherako lerro zabalak aitortzaren eta ezkutatzearen arteko desberdintasuna markatzen du.

2.10. HIRUGARREN PERTSONAREN EFEKTUAREN HIPOTESIA

Phillips Davison irakasleak aurkeztu zuen 1983an *Hirugarren pertsonaren efektuaren hipotesia* zuzeneko esperientzia batzuk baliatuz:

> Jendeak gainbalioa ematen dio masa-komunikabideek besteen jarrera eta portaeretan duten eraginari. Zehatzago esateko, komunikazio limurtzailearen pean dauden audientzia bateko pertsonak (nahita edo nahi gabe) uste izango dute komunikazio-molde hark eragin handiagoa duela besteengan norberarengan baino. Eta pertsona horiek mezuaren audientziako parte izan zein izan ez, aipatutako komunikazioak besteengan eragina izango duela pentsatuz, zerbait egitera bultza ditzake. Beraz, komunikazioak erdiets ditzakeen efektuak, audientziaren erreakzioari beharrean, besteengan erreakzioren bat aurreratu edo ustez hautematen dutenen portaerari atxiki ahal zaizkio (Davison 1983, 3. or.).

Hipotesi horren lehen aztarna Princeton-go Unibertsitatean gertatu zen 1950ean, II. mundu-gerrako dokumentu batzuk —Ozeano Bareari zegozkionak— aztertzen ari zela, hirugarren pertsonaren efektuari buruzko egitate enpirikoa aurkitu zuenean. Japoniarrek propaganda-orriak bota zizkioten irla batean kokatu eta ofizial zurien agindupean zeuden soldadu beltzen unitate bati. Ofizialen aginduak ez betetzeko esaten zitzaien orri haietan, gerra hura eurena ez zelako eta bizitza ez zutelako arriskatu behar zurien alde. Hurrengo egunean armadak erretiratu egin zuen unitate hura.

1983an argitaratu zenetik, corpus ugaria bildu da medioen pertzepzioari buruzko hipotesi horren inguruan, eta gehien-gehienek baieztatu egin dute hipotesia. Adibidez, Richard M. Perloff-ek (1993) hamalau iker-lan ebaluatu zituen, eta batek izan ezik denek baieztatu zuten aipatutako efektua. Gainera, publizitatean, propagandan eta pertsuasio-saileko beste alor batzuetan aplikatu ez ezik, kazetaritza-informazioaren ikuspegitik ere aztertu da. Batutako ikerketa-corpusak efektu hori gertatzekotan zein baldintzapetan gertatzen den identifikatu du. Funtsean bi printzipio nagusi jokatzen dira: norberarengan izango duen efektuaren gutxiespena eta gainerakoengan izango duen efektuaren gainbalioespena.

Kazetaritza-informazioaren edukiari dagokionean, ondoko hauek dira hirugarren pertsonaren efektua izateko gertatu behar diren aldeko baldintzak (Price, et al. 1997):

- Audientziarentzako ebazpen edo emaitza kaltegarriak gertatzea.
- Informazio bat partziala dela hautematea.

Era berean, audientziako kideek kazetaritza-informazioarekin duten erlazioak eragina du hirugarren pertsonaren efektuaren gainean. Ondorioz, teoria horren efektua handiagoa izango da seguru asko hurrengo kasuetan:

- Audientziako kideek harreman estuak dituztenean, oso hurbilekoak direnean edo informazioaren gaian oso sartuta daudenean.
- Audientziako kideek informazioaren gaian oso adituak direla uste dutenean eta, beraz, teoriak eurengan eraginik ez duela uste dutenean.

Telebistan agertzen den indarkeriak besteengan duen eraginari dagokionez, ikerketa batek (Hoffner, et al. 2001) hirugarren pertsonaren efektuaren hipotesia finkatu baino ez zuen egin. Lan haren arabera, inkestatuak sinetsita zeuden telebistan agertutako indarkeriak eragin handiagoa zuela besteengan berengan baino. Era berean, emaitza hark korrelazio positiboa azaltzen zuen *distantzia sozialarekiko*, zeren elkarrizketatuek uste baitzuten komunitateko auzoek AEBetako hiritarrek baino eragin gutxiago jasotzen zutela, oro har.

Lehen pertsonaren efektuaren hipotesia

Hirugarren pertsonaren efektuaren aldagai modura, kontrako aukera ere aztertua izan da; hau da, pertsona batek uste izatea berarengan eragin handiagoa duela komunikazioak, audientziako beste kideengan baino (Atwood 1994). Emaitzak ez dira erabatekoak izan, ordea.

2.11. MEDIOEN AGENDAREN FINKAPENA (GATEKEEPER)

Kazetaritza-informazioaren funtzioei dagokien epigrafean audientziarentzako gaiak finkatzeko agendaren teoria landu dugu[171]. Orain, beste ikuspegi teoriko batetik abiatuta, medioen agendaren finkapena aztertuko dugu[172]. Finean, gaiak eta albisteak aukeratzean *gatekeeper*[173] edo editoreegan eragina duten faktoreez ari gara, eta gai horren inguruan pausatu diren teoriez.

2.11.1. Parte hartzen duten faktoreak

Stephen Reese eta Jane Ballinger-ek (2001)[174] diote hirurogeiko hamarkadaz geroztik gora egin duela medioen agenda finkatzean eragina duten faktore parte-hartzaileen indarra nolakoa den ezagutzeko interesa eta, beraz, ikerketa-multzo ederra bildu dela. Ikerketa horien arabera, abstrakzio-maila kontuan harturik sailka daitezkeen hainbat faktorek jokatzen dute:

Oinarrizko maila

- Komunikabideetako profesionalen ikuspuntu eta zeregin pertsonalen eragina.
- Kazetaritzako errutinen eraginak.

Maila ertaina

- Komunikabidearen eraginak, enpresa ekonomikoa den aldetik, eta antolakunde produktiboa den aldetik.
- Kazetariaren eta komunikabidearen kanpoko eraginak.

Goi-maila

- Ideologiak sistema soziala izateagatik duen eragina, ez profesionalaren edo enpresaren ideologia modura, hori lehen aztertu (Shoemaker eta Reese 1996) baitugu.

Oro har, esan daiteke AEBetako ikerkuntzak beheko maila aztertu duela batik bat, eta ertaina ere bai. Aldiz, Europako ikerkuntzak abstrakzioaren goi-mailara jo du, non sistema eta esparru ideologikoak ikertzen diren [175].

2.11.2. **Gatekeeper-*ari buruzko bi ikerketa erreferentzialak***

Beheko maila eta maila ertaina kontuan hartuz, Stephen Reese eta Jane Ballinger-ek lehen aipatutako artikuluan bi ikerketa-lan gogoratzen dituzte, klasiko eta erreferentziazkotzat. David Manning White-en (1950) "The 'gatekeeper': A case study in the selection of news"; eta Warren Breed-en (1955) "Social control in the newsroom" izeneko ikerketak.

---

171. *Audience agenda-setting*.

172. *Media agenda-setting* deitu ahal zaio, eta *gatekeeping* ere bai.

173. Atezaina.

174. Stephen Reese-en (1999) artikulu bat dago gaztelaniaz, albisteen edo "medioen soziologia" aurkezten duena.

175. Ikerkuntza-alorreko ezberdintasun horiei buruz iturri ugari daude, baina egokitzat Blumler (1978) har daiteke.

White-k teletipoko albisteak editatzen zituen editore batek erabilitako aukeraketa-metodoa ikertu zuen. Emaitzek ez zuten zalantzarako betarik ematen: teletipoko albisteen %70 alboratuta geratu ziren espazio-faltagatik; gainerakoen gehienak estiloagatik eta editoreak hala erabakita, eta bakar batzuk lerro editorialarekin bat ez etortzeagatik. Ikerlanaren ondorioa izan zen albisteak aukeratzeko irizpideak oso subjektiboak zirela, eta editorearen esperientzian, jarreretan eta itxaropideetan zeukatela funtsa.

Breed-ek, berriz, kazetariak komunikabideen lerro editoriala eta informatiboa[176] bere egin, onartu, barneratu eta aplikatzean erabilitako modu ugariak aztertu zituen, "albistea idaztean ez ezik, titularra egitean ere bai" (1955, 179. or.)[177]. Medioek, zeharka batik bat, aplikatzen dituzten teknikak aipatzen ditu ikertzaileak, kazetariek kazetaritza-enpresaren lerro informatiboarekin bat eginik lan egin dezaten:

- Etorkizunean eztabaidagarriak izan daitezkeen esaldiak kazetariari azaltzea.
- Errietaren bat noizean behin.
- Enpresa barneko buletin edo ohar informatiboak.
- Inoiz ildo informatiboarekiko erabaki espliziturен bat, profesional baten edo besteren idazkia aldatzeko xedez.

Breed-ek dio kazetariek "[medioaren] informazio-politika sentitzen zutela". Horri aurre egiteko, ikertzaileak dio kazetariek kode etikoetan, Kazetaritza-eskolen, kazetarien sindikatuen buruzagitza profesionalean eta "kritika garbian" bilatu behar dutela oinarria. Finean, uste dugu White eta Breed-en ekarpen horiek erabat erabilgarriak direla gaur egun ere.

2.11.3. Enpresen lehia eta kontzentrazioa, uniformitate informatiborako faktore modura

Arestian aipatutako "Faktore parte-hartzaileak" epigrafean, komunikabidea enpresa ekonomikoa den aldetik aipatu dugu ertaineko faktore modura. Gai horren inguruan ikerkuntza zientifikoak nabarmendu du lehiakortasun ekonomikoa zuten komunikabideen jabegoaren kontzentrazioak modu negatiboan eragin dezakeela aniztasunean eta informazioen edukien askotarikotasunean.

Teoria espaziala[178] aipatzean gogoratu dugunez, audientzia irabazteko eta, ondorioz, sarrera ekonomiko handiagoa eskuratzeko komunikabideen arteko lehiari esker, imitatzeko tendentzia dago, taldeko kazetaritza zentratua egitekoa[179] (Paletz eta Entman 1981). Ikerketa-corpus baten arabera, gero eta lehia handiagoa dagoen medioen artean, orduan eta bateratuago bilakatzen dira denen arteko programazioa eta edukiak, (De Bens, et al. 1992). Medioen erreakzioan eragin handia du audientzia kokatzen den zentro sozialaz ez arduratzeak ekar dezakeen diru-sarreren galerak.

Baina enpresen artean itxuraz dagoen lehia komertzialak edukien batasuna indartzen badu, gauza bera egin dezake aurkariak, hau da, kontzentrazio eta integrazio enpresarialak[180], eta hori azken urteotan finkatzen dabilen estrategia da, merkatuen liberalizazioari esker gertatu dena, eta ez berrikuntza teknologikoengatik. Autore espainiar ospetsuek ez

176. Bi lerro kongruenteak.

177. Reese eta Ballinger-ek (2001, 649. or.) aipatua

178. Ikus "Teoria espaziala objektibotasunari aplikatua" izeneko epigrafea.

179. *Pack journalism.*

180. Konbergentzia, integrazio, kontzentrazio eta konglomerazioari buruz, ikus Zabaleta (2003b).

ezik, egitate hori berori argudiatzen duen literatura zientifiko ugari dago nazioartean (Croteau eta Hoynes 2001, Croteau eta Hoynes 2003, Preston 2001). Robert W. McChesney-ek bere *Rich Media Poor Democracy* liburuan (1999, 15. or.), erro-errotik kritiko ageri da AEBetako komunikabideen sistemaren aurrean, hipermerkantilista izateaz gain, zerbitzu publiko kontzeptua ia erabat desagerrarazi duelako hain justu; kritiko baita ere lege liberalizatzaile berriekin[181]. Eta dio "kazetaritza kutsatu eta degradatzen ari dela, indar demokratikotik ia ezer ez duela". Agian hausnarketa berbera egin beharo genuke Europako eta Estatu espainiarreko kazetaritzari buruz.

Medio ezberdinetan albiste berberak errepikatzen direla eta, ikerketa ugari daude eginda eta horien arabera albiste asko ia medio guztietan errepikatzen dira (Gormley Jr. 1976). Kazeta batzuk egunetik egunera elkarren artean konparatuz egiazta dezakegu datu hori. Lemert (1974) ikertzailearen arabera, AEBetako telebista-kateetako albisteen %70 gutxienez bizpahiru kateetan errepikatzen zen. Eta azken urteotan tendentzia areagotu egin dela esango genuke guk.

2.11.4. Nazioarteko informazio-beteduran eragina duten faktoreak

Ikerketa-corpus zabala dago nazioarteko informazio-beteduran eragina duten faktoreak aztertzeko. Berrogeita hamarreko hamarkadaz geroztik hainbat lan egin dira alor zientifiko honi begira, nazioartean dabilen albiste-fluxuak eragina baitu alderdi guztietan sortzen ari den munduko desorekan[182].

Nazioarteko Prentsaren Institutuak (1953) eta UNESCOk (1954) argitaratutako sarrera-lan batzuen ondoren, Einar Ostgaard (1965) akademikoak hainbat faktore bildu zituen —bere hitzetan esateko, politikoak eta ekonomikoak—, eta esan zuen medioek emandako informazioak bi zatitan ebakitzen zuela mundua: maila baxuko herriak eta maila altukoak, horrela, zeharka bada ere, gerora garrantzitsua izango den kontzeptu bat aditzera emanez, *elitismo* kontzeptua[183], alegia. Handik urte batzuetara Rosengren-ek (1970) seinalatu zuen informazio-fluxuaren azterketa medioaren *kanpoko eta barneko* datuak kontuan hartuz egin behar zela. Datu horiek aurrerago aztertuko ditugu.

Helster-ek (1973)[184] egindako proposamen teorikoen arabera, berriz, faktore ekonomikoek eta kulturalek eragin aparta dute albisteen nazioarteko fluxuan; beraz, herri batek beste batekin harreman ekonomiko eta kulturalak baditu, haren medioek errazago informatuko dute bestean gertatutako gauzei buruz. Dena dela, ikerkuntza akademikoak ez du oraindik frogatu hipotesi hori zalantzarik gabe, emaitzak kontrajarriak izan baitira.

a. Kanpoko zein barneko faktoreak

Thomas Ahern-ek (1984) garatutako tipologiaren arabera, albisteen nazioarteko fluxua barneko zein kanpoko faktoreei erreparatuz azal daiteke. *Barneko faktoreak* gertakariaren

181. Telecommunications Act, 1996koa batik bat.

182. Ez dugu hemen nazioarteko komunikazioa aztertu nahi, horretarako baitago bibliografia ugaria (Ikus Murciano 1992), albisteen nazioarteko fluxuaren faktoreak baizik. Adibidez, ikus Zabaleta 1999, Zabaleta 2003a, non The New York Times egunkariak 50eko hamarkadatik gaur egunera arte Espainiari eta Euskal Herriari emandako betedura informatiboa aztertzen den.

183. *Eliteness*.

184. Kariel-ek (1983, 1984) aipatua.

albistegarritasunari dagozkio (garrantzia, interesa, ondorioak, etab.) eta *kanpokoak* albistearen egiturazko testuinguruari, hau da, gobernuaren kanpo-politikari, merkataritzari, nazioaren interesari, nazioarteko politikari, etab. Beste hainbat autorek diote albisteen nazioarteko fluxuan garrantzi handiago dutela barneko faktoreek kanpokoek baino (Cassara 1995). Kanpoko faktoreei dagokienez, Ahern-en analisi kuantitatiboak argi utzi du zein diren esanguratsuenak: *Produktu Nazional Gordina* (PNG), *merkataritza* eta *harreman politikoak*. Hiru aldagai horiek batera hartuta, albisteen nazioarteko fluxuari dagokion bariantzaren %59 osatzen zuten, analisiaren arabera.

Kanpoko faktoreei buruz egindako beste azterketa garrantzitsua Kariel eta Rosenvallena (1984) da. Kanadako prentsan agertzen zen 24 herrialdetako informazio-fluxua aztertu zuten eta, ondorio modura, lau faktore estatistikoki esanguratsu antzeman zituzten nazioarteko fluxu horretan: *populazioa*, *merkataritza*, *produktu nazional gordina* eta *"elitismoa"*. Azkena omen zen garrantzitsuena, herri bat *elitekoa* kontsideratua izatea, alegia. Autoreen arabera, "herri batek beste batzuen begien aurrean duen posizio erlatiboa da" elitekotzat hartua izatea[185]; beste batzuentzat, berriz, munduko garatuenak eta boteretsuenak dira eliteko herriak. Aldiz, autore horiek merkataritzaren eta kazetaritza-beteduraren artean ezarritako erlazio esanguratsua ez da beste inon berretsi.

Kidetasun kulturala ere kazetaritza-beteduraren seinaletzat jo da (Kariel eta Rosenvall 1983), baina hor ere oso kontrajarriak izan dira emaitzak (Lacy, et al. 1989). Herrien arteko *distantzia fisikoa*k, ostera, ez du inongo emaitza esanguratsurik eman beteduarekiko.

Ikerkuntzak nola edo hala laburbiltzeko, badirudi kanpoko faktore garrantzitsuena *herri batek nazioartean duen interes geopolitikoa* dela. (Cassara 1995). Emaitza hori egunkarietako zuzendariek berretsi zuten AEBen kasuan, zeren egin zitzaien inkesta bati emandako erantzunen arabera, nazioarteko gertakariei buruz informatzeko garaian honako kezka hau baitzuten: "AEBek atzerrian duten interesak eta esku-hartzea eta munduko bakearen kontrako mehatxuak"[186]; aldiz, faktore ekonomikoek —hau da, AEBek herri batekin edo besterekin zuten harreman komertzialek edo beste herrialde haren garapen ekonomikoak— interes eskasa zutela esan zuten editoreek (Chang eta Lee 1990).

b. Egiturazko faktoreak

Nazioarteko albisteen betedura aztertzeko beste hurbilpen bat egiturazko faktoreei erreparatzea izan da. Besteak beste, komunikabideen eta albiste-agentzien korrespontsalen *banaketa geografikoa*, bulego horietako *langileak eta bitartekoak*, *informatzeko eremua*. Akademiko batzuen iritzi, egiturazko faktore horiek eragin handia dute medioen nazioarteko betedura informatiboan, batez ere, albiste-agentzien kasuan, horiek direlako informazio-kopuru handiena hedatzen dutenak. Schiff (1996) konturatu zen Associated Press (AP) agentzia oso modu desorekatuan zeuzkala banatuta bere bulegoak munduan, lau superbulego baitzeuzkan: hiru Europan (Frankfurt, Londres eta París) eta bat Japonian. Beraz, emaitza garbia zen: AP agentziaren bulegoak estatubatuarren interes politikoen arabera banatuta zeuden munduan zehar.

185. Elitismo kontzeptua, informazioaren fluxuari aplikatua, Galtung eta Ruge-k (1965) aipatu omen zuten lehenik, antza denez.

186. Ikerkuntzan ez zen argi geratu "munduko bakearen kontrako mehatxuak" zer esan nahi zuen.

Gauza bertsua gertatzen zen irrati eta telebista-kateetan, prestigio handia dutenetan ere bai. Joe Foote (2002) AEJMC-ren[187] presidenteak ikusi zuen ABC katea Londresen zeukan bulegoko burua "Europa, Afrika eta Ekialde Erdiko informazioaren arduraduna" zela. Hausnarketa arina eginda, erraz ondoriozta dezakegu kazetaritza-ikuspegiaren eurozentrismoaz gain, ezinezkoa dela bulego hark Afrika, Europa eta Ekialde Erdiko osoan sortutako informazio guztiaren ardura izatea.

2.11.5. Kazetariaren agenda

Gaien agenda, atributuen agenda eta medioen agenda ez ezik, *kazetariaren agenda* ere kontuan hartu beharreko elementua da, hau da, kazetariak berak garrantzitsutzat dituen gaien agenda. Ohar gaitezen, ordea, alor hori oso gutxi jorratuta dagoela, Wolfram Peiser ikertzaile alemaniarrak seinalatzen duenez: "bada arrazoiren bat edo beste sinesteko kazetariaren edo kazetari batzuen agendak medioen agenda ulertzeko balioko duela" (Peiser 2000, 254. or.).

2.12. SISTEMA MEDIATIKOA ETA INFORMATIBOA

Bi eratara uler dezakegu sistema kontzeptua,[188] informazio-medioei aplikatuta:

- ***Sistema mediatikoa***, hau da, medio ezberdinen arteko elkarreragina —irrati, telebista eta prentsaren artekoa, hain zuzen—.
- ***Sistema informatiboa***, hau da, informazio-sistema baten osagaien arteko elkarreragina —ikus-entzunezko sistemaren osagai teoriko, tekniko eta adierazkorren artekoa, adibidez—.

Ikusten denez, lehen kasuan, sistema kontzeptua medio guztien artean osatutako makrosistema modura hartzen da, denek denen artean eraginez, edozein sistematan gertatzen den bezala; bigarrenean, ostera, informazio-sistema espezifiko baten barruko gune desberdinen arteko elkarreragin eta analisiaz ari gara, irrati edo telebista izan daitezkeen bezala.

Ekosistema mediatikoa aipatzen du Gonzalo Abril-ek (1997, 226-227. or.) informazio-alorrean komunikabide guztiek elkarreragina dutela idazten duenean. Kazetaritza-informazioa egituratzean, prentsa, irrati eta telebistaren arteko elkarreragina *interdiskurtsiboa* omen da, autore horren aburuz. Adibide modura, J. Martín-Barbero-ren (1978) ekarpen bat aipatzen du, non komentatzen duen prentsak bere alorra diseinatzeko asko eta asko jaso zuela irratitik eta telebistatik. G. Abril-ek (1997, 227. or.), berriz, alderantziz pentsatzen du, eta dio: "telebistako eta irratiko albistegien egitura zorretan dago prentsa idatziarekin, dela hierarkizazio espazio-tenporalean paginazioaren ereduari jarraituz, dela titularrak erabiltzean, editorialak egitean, etab."

M. Foncuberta-ren (1993, 71. or.) iritziz, bi faktore batzen dira albisteen egituran: garapen teknologikoa eta kazetaritza-informazioaren egituraketan medioek (prentsak, irratiak eta telebistak) sortzen duten elkarreragina.

---

187. *Association for Education in Journalism and Mass Communication.*

188. Gogoratu: "eco" aurrizkiak grezieraz "etxea" esan nahi du, "bizitokia", "bizitzeko eremua".

Ekosistema informatiboaz hitz egitean, *ikus-entzunezkoa* kasu honetan, Cebrian-ek (1998, 119-120. or.), Bartolozzi autorea aipatuz (1974), bere hausnarketa egiten du, eta hainbat ikerbide proposatzen ditu teoria, teknika eta adierazpideari dagokienez: informazioaren antolaketa, informazioaren zirkulazioa (sarrera eta irteera), hartzaileak, medioa eta prozesu osoaren funtzionaltasuna.

Guk, gure lan honetan sistemaren bigarren esanahira hurbildu nahi dugu —espainiar Estatuko eta autonomietako irrati eta telebisten soslaietara—, baina modu murriztuan, gure helburua oinarrizko esparrua eskaintzea baita, ikus-entzunezko informazioaren teoria eta teknika bere testuinguruan kokatzeko.

3. Kazetaritza-generoak, esparru ireki modura

Kazetaritza-generoek erreferentzia modura balio dute irrati eta telebistako teoria eta teknika aztertzeko. Ezin konta ahala dira generoei buruzko definizioak zientzietan, batez ere hizkuntza ardatz dutenetan. Martínez Albertos-ek (1974, 72. or.) zioen "kazetaritza-generoa instituzio historiko-soziala" dela eta horren funtzionamendu eta xederako beretzat hartzen zuen Carlos Bousoño-k literatur generoari buruz egindako ekarpena: irakasleak konturatu gabe darabilen prozedura, irakurleengan obraren edukiarekiko onarpena lortzeko.

Oro har, kazetaritza eta komunikabideei buruzko teoriaz arduratzen garenok uste dugu nahiko onartuta dagoela generoak komunikazio-prozesuen eta edukien sailkapenerako sistema irekiak eta hurbilduak direla; arau inplizitu eta esplizitu batzuen arabera sortu eta interpretatutako sistemak, eduki periodistikoak sailkatzen laguntzeko, partzialki bada ere. Sistema horiek ezberdinak izan daitezke aplikatzen diren testuinguru kultural eta sozialaren arabera (kultur motak, herriak, medioak, enpresak, etab.), gizakien edozein eraikuntzan gertatzen den legez. Adibidez, herri anglosaxoien literatura zientifikoan ez dira "kazetaritza-generoak" aipatzen, "istorio/kontakizun-motak"[189] baizik (albistea, iritzia, elkarrizketa, eztabaida, etab.), eta gauza bera gertatzen da maiz medioen praktika profesionalean. Aldiz, espainiar Estatuko ikerkuntza zientifikoa kazetaritza-generoei buruzko lanez lepo dago, eduki eta erreferentzia bibliografiko zirkularrak sortuz, hau da "denek denak aipatzen dituzte", Martí-k (2003) dioen bezala. Baina kazetaritzari buruzko obra eta ikasketa-planetan hain ugaria den eztabaida teorikoa[190] ez da modu automatikoan medioen eguneroko bizitza errealean islatzen, profesionalak ez baitira "generoez" mintzo —beraiek edukiak lantzen dituzte—, beste irizpide praktiko eta "industrialak" erabiltzen dituztelako. Arrazoiketa-ildo horri jarraituz, bi aldetatik hurbil gaitezke generoetara, bi ikuspegi erabiliz:

- Ikuspegi teoriko/akademikoa, kazetaritzaren errealitatea aztertzera zuzendua, non sailkapen eta hurbilpen asko dauden generoei dagokienez, eta autoreek hobeto edo okerrago azalduak.
- Ikuspegi profesional/produktiboa, sailkapenaren izaera utilitarioa bilatzen duena, dela edukien produkzioari begira, dela audientziak bereizteko modukoa.

Bi ikuspegietan txertatuko ditugu kazetaritza-generoetan gehien agertzen diren hiru eragileak: ikertzaile akademikoa, profesional informatzailea eta audientzia. Grijelmo-k (2002, 28. or.) argi asko adierazita utzi du:

189. *Story types*.

190. Lan berria eta interesgarria Bartzelonako Unibertsitate Autonomoko *Anàlisi* aldizkarian dago, generikoki "Comunicación periodística. ¿un cambio de paradigma?" izenekoa, eta hainbat artikulu jasotzen dituena (Vidal Castell, et al. 2002).

> Kazetaritza-generoak izate hutsak bigarren hizkuntza[191] bat —ahozkoa ez dena— adierazten du, hau da, hitzak bildu eta irakurleei irakurtzen ari direnari buruzko ikuspegiaz datu esanguratsuak igortzen dizkiena. Generoek ez dute balio harremanetan elkar ulertzeko edo fakultateetan egunkariak aztertzeko. Alabaina, baliagarriak dira irakurlearentzat, baldintza bat betetzen bada, hala ere, hots, *kazetak genero bat eta bestea tipografikoki bereizten saiatzea*, hain justu[192].

Grijelmo-k prentsa idatzia du gogoan, baina generoen identifikazio, bereizkuntza eta sailkapen formal hori oso garrantzitsua da irratian eta telebistan ere, non programazioak berak bereizten dituen. Irratiko entzuleek eta telebistako ikusleek modu pragmatikoan erabiltzen dituzte izendapen horiek (dokumentalak, albisteak, komediak, filmak, eztabaidak, etab.) eta, bide batez, programak bereizi eta sailkatzen dituzte, nola erabiliko dituzten —ikusi ala ez ikusi, entzun ala ez entzun— eta ikustean edo entzutean izango duten jarrera erabakitzeko —jarrera informatiboa, fikziozkoa eta entretenimenduzkoa, besteak beste—; eta hortik aurrera egon daitezke sor ditzaketen efektuak edo ondorioak.

Egokitasunari buruzko eztabaida

Laurogeiko hamarkadan zehar eztabaida luze-sakona abiatu zen kazetaritza-generoen egokitasunari buruz. Batzuk, muga nabarmenak kontuan hartuta ere, haien baliagarritasunaren aldekoak ziren; beste batzuek, eguneroko praktikan erakutsitako mugak kontuan hartuz —generoen teoria gaindituta eta urratuta gertatzen baitzen eguneroko praktikan— ez zieten baliagarritasunik antzematen. Casasús (1991, 87. or.) lehen jarreraren aldekoa da:

> Errazena generoak ukatzea da, errutinaz, espontaneoki edo modu inprobisatuan, dogmatikoki eta azalkeriaz. 'Generoak ez dira existitzen: generoak hil dira' diote profesional muturreko batzuek. Nire ustez, generoak aldatu eta garatu egiten dira, baina ezin esan daiteke desagertu direla.

Gonzalo Abril (1997, 231. or.), berriz, bigarren jarrerakoa da, kritikoa da generoen iraupenarekin, eta dio:

> Masa-komunikabideetako generoen ohiko taxonomiak gero eta eutsiezinagoak dira, adibidez telebistan: bestalde, 'esanahiaren produkzio soziala' harrapatzeko dinamikak baliorik gabe uzten ditu generoen arteko ezberdintasunak; aldiz, nabarmenago geratzen dira diskurtso masiboen igorle zein hartzaileek bilatzen dituzten komunikazio-eskumen eta estrategiak.

1990eko hamarkadaren hasieran Emili Prado-k (1992) eta beste autore batzuek "telebistako generoen muga mugatzaileen desagerpen progresiboa" eman zuten aditzera, Edorta Arana (2002, 171. or.) ikertzaileak nabarmendu duenez.

Gure iritziz, kazetaritza-generoek gaurkotasun eta baliagarritasun nabaria dute, nahiz eta onartu behar den esparru irekiak, ez oso definituak, urrasgarriak eta urratuak direla; eta etnometodologiak seinalatzen duenez, informazio-prozesuko eragileei kode erreferentziala eta interpretatiboa eskaintzen diete. Helburu horiek guztiak ez datoz bat generoei buruzko

191. Lehen lengoaia ahozko lengoaia dela dio.

192. Autorearen oharrak: 1) geuk jarritako kursiba; 2) Grijelmo-k "irakurle" dioen tokian "ikus-entzunezko audientzia" jar genezake, eta "irakurtzen" dagoenean, "ikusten, entzuten".

ikusmolde itxi, zehatz eta hautsiezinarekin[193]. Gauza bertsua gertatu zen objektibotasunaren kontzeptuarekin. Bi kasuetan, hainbat autorek gainditutzat eta postmodernotzat jotzen du generoen eta objektibotasunaren desagerpena proposatzen zutenen jarrera (Wyatt eta Badger 1993). Finean, betiko eztabaidan gaude: oso ondo artikulatutako teoriaren eta bere aplikazio aldakor eta ez-perfektuaren artekoa". Maisuki laburbiltzen du egoera hori J. M. Martí-k (2003):

> Kazetaritza-genero teorikoa 'degeneratu' edo eraldatu egiten da medioetan [informazioa] ekoizten den garaian eta, egiaz, kazetaritza-genero ezberdina izaten amaitzen du.

Beraz, bi eratako eztabaida sumatzen dira gaur-gaurkoz kazetaritza-generoen inguruan. Lehenengoa ikertzaileen eta akademikoen artekoa da, eta korronte positibistak eta fenomenologikoak[194] dituzten ikusmolde epistemologiko kontrajarriak azaltzen dira nagusiki, generoak aztertzean. Eztabaida horren funtsak bi ardatz ditu: 1) egitateak eta iritzia bereizteko egokitasuna eta baliagarritasuna alde batetik —tradizio anglosaxioa du bereizketa horrek eta, geroago ikusiko dugunez, sailkapen koherente samarrak ekarri ditu—; eta 2) informazio periodistikoaren izaera interpretatzailea —fenomenologiaren eta hizkuntzaren filosofiaren jarrera agertzen da hemen, non egitateak eta iritzia estu-estu loturik dauden, eraikitako eta interpretatutako kazetaritza-errealitatean—.

Erro-erroan, lehen jarrerak objektua du xede —errealitate informatiboa, alegia—, eta bigarrenak, interpretatzen duen subjektua (kazetaria). Zalantzarik gabe, gaur egun inork ez du onartzen egitateak eta iritziak, informazio objektiboa eta informazio subjektiboa erabat bereiz daitezkeenik, ez eta kazetaria errealitatearen lekuko fidela denik ere, baizik eta, benetan onartzen dena da, kazetaritza-komunikazioa kazetariak eraikitako errealitatea dela, gertakariei eta iritziei buruz bereak eta bereak ez diren interpretaziotik abiatuz. Nolanahi ere den, esan beharra dago, aldi berean, jarrera zientifikoki egokia dela generoen tipologiak egiten saiatzea, genero informatiboak omen direnen edukiak —beti ere interpretazio subjektiboen menpe— alde batetik, eta iritzi huts-hutsezko artikuluak bestetik, nolabait bereizteko.

Bigarren motatako eztabaida, aurrekoarekin zeharka erlazionatua, generoen erabilpen-izaerari dagokiona dela esan genezake. Teoria zientifikoak —positibistak interpretatzaileak baino gehiago— izaera arauemailea esleitu die generoei, baina kazetaritza-komunikazioko eragile zuzenek —kazetariek eta audientziak, labur esanda— bultzatzen duten eguneroko jarduera sortzaile eta interpretatzailean ez dira generoak bere hartan existitzen, baizik eta lekututako eta testuinguruan kokatutako tresnak (albistea, erreportajea, elkarrizketa, etab.), beren errealitatea, kazetaritza-edukia eta esanahia esleitzeko laguntzen dietenak; hau da, interpretatzeko.

193. Finean, komunikazioaren eta informazioaren (eta, oro har, gizarte-zientzien) "zientzia-graduari" buruzko eztabaidatik eratorritako ondorio ziklikoa da, gure ustez. Jakina da batzuek ez dutela onartzen kasualitatearen zientziek teoria sor dezaketenik, ez eta emaitza estrapolagarriak eta konstanteak eman ditzaketenik ere.

194. Gure iritziz, ez da ezinbestekoa haren erreferentzia filosofikoak (errealismoa eta idealismoa, zentzumen arrunta eta erlatibismoa barne, eta positibismoa eta fenomenologia) iruzkintzea, ez eta lengoaiaren filosofiak ezagumenean duen garrantzia, erlatibismo linguistikoa barne hartuz.

3.1. GENEROEN FUNTZIOAK

Informazio-prozesua erreferentziatzat hartzen badugu, kazetaritza-generoak hainbat ikuspuntutatik azter daitezke: produktore/igorlearen (medioko profesionalaren) ikuspuntutik, mezu, hartzaile edota kazetaritza-alorreko ikertzaileen ikuspegitik. Badago ikuspuntu horien arabera sailkapena egitea, baina genero-kategoria bertsuak sortuko lirateke azkenean. Garrantzitsuena kazetaritza-generoek zertarako balio duten galdetzea da, gure ustez, zer funtzio betetzen duten, eta nola parte hartzen duten informazio-prozesuan. Honako hauek dira kazetaritza-generoei literatura zientifikoan ezagutzen zaizkien funtzioak[195]:

- Profesionala prestatzeko tresna pedagogikoa (Kazetaritza Fakultatea, Prestakuntza jarraitua, etab.).
- Komunikazioko aditu eta zientifikoentzako ikerketa-tresna eta alorra.
- Editore eta kazetariek informazio-produktuak sortzeko tresna.
- Audientziarako interpretazio-tresna —hots, komunikazio-estrategiarako tresna—; horrela, telebistan ikusten eta irratian entzuten duen programa zer generotakoa den jakingo du eta, ondorioz, zer harrera-jarrera izan erabakiko du.
- Medioko programatzaileentzako programazio-tresna.
- Produkzio-kostuak eta, ondorioz, medioaren aurrekontuak ezagutzeko eta kontrolatzeko kudeaketa-tresna.

Hau da, kazetaritza-generoei buruzko definizio, egitura eta moten inguruan malgutasuna dagoen arren, badirudi informazio-prozesuan parte hartzen duten eragile guztiak ados daudela haiei buruz eta informazio-edukiak sailkatzeko jarraitu behar dituzten arauez. Beraz, eduki bat emititzen denean, audientziak berehala identifikatzen du generoa (albistea, erreportajea, eztabaida, elkarrizketa, dokumentala, iruzkina, etab.), ikasia baitauka "genero-kodea", egunero praktikatua eta informazio-prozesuko beste eragileekin partekatua. Nola ikasi, berretsi eta berriztatu genero-kode hori? Galdera ez dagokio lan honi.

Bide horretatik zihoan Casasús-en ekarpena (1991, 87-88. or.), kazetaritza-generoei buruzko teoria modernoa irizpide hauen gainean eraiki behar zela zioenean: 1) "generoak kazetaritza-praktikaren proiekzio analitiko eta kritikotzat hartu behar dira" (...); 2) "genero-sistema erro hegeliarra duen dikotomiaren bidez ordenatu behar da, alegia, objektiboa/subjektiboa eta formala/tematikoa bereiziz" [...]; 3) "generoak multzo klasiko handien arabera sailkatu behar dira, autore eta teoria zientifikoen arabera"; eta 4) generoak kazetaritza-ikasleentzako tresna pedagogikotzat hartu behar dira.

Autore askok errepikatu dute lehen eta laugarren irizpideetan agertzen den funtzio pedagogiko eta instrumentala (Martínez Albertos 1974, 69. or.). Bigarren irizpideari dagokionez, autoreak bi dimentsio bereizten ditu: generoen *dimentsio objektiboa*, "egiturari eta estiloari dagozkien ereduak finkatzea ahalbidetzen duena, zeinen multzo prototipikoek izendapen batzuk hartzen dituzten (albistea edo informazioa, kronika, erreportajea, artikulua, editoriala, kritika, etab), eta *dimentsio subjektiboa*, gaien edukia (politikoa, ekonomikoa, mundanoa, zientifikoa, kiroletakoa, etab.) gorpuztu eta sailkatzen duena. Casasús-en

195. Modu generikoan eta edozein testuri aplikatzeko moduan García Jiménez-ek dio (1996, 66.-67. or.) generoek hainbat funtzio dituztela: kognitiboa (identifikazioa), taxonomikoa (sailkapena), poetikoa (sorkuntza) pragmatikoa, hermeneutikoa (interpretazioa/hartzea), estetikoa (egiantzekotasuna), eta ideologikoa (kultura).

aburuz, (1991, 88. or.) "genero-ereduak bi dimentsioak konbinatuz eraikitzen dira"[196]. Gure iritziz, berriz, korapilatsu samarra da dimentsio subjektiboa eta gaien sailkapena uztartzea, baina, dena dela, ez dirudi oso egokia generoak sailkatzeko.

3.2. GENEROEN SAILKAPENA

Ikuspegi teoriko batzuk kontuan hartuz eta hainbat eta hainbat ikertzaileren proposamenak jasoz, kazetaritza-generoak hurrengo konzeptu eta ardatzen arabera sailkatuko ditugu

- ***Informazio-iritzi ardatza***: bi ertzetan dagoen izaera interpretatzailea ere kontuan hartzen da.
- ***Interpretazio-iritzi ardatza***: aurreko ardatzaren aldaketa modura ulertu behar da, zeren izaera interpretatzailea nagusitzen baitzaio informatzaileari.
- ***Kazetariaren presentzia nabarmendua***: kasu honetan aldagai bereizlea kazetariaren presentzia-mota da.
- ***Funtzio erretoriko, linguistiko eta diskurtsiboak***: sailkapen hauetan ikuspegia hizkuntzaren eta horren adierazpen-moduetara eramaten da.
- ***Komunikabideetako praktika profesionala***: kazetaritza-ekoizpenaren errealitatean oinarrituta dago.

Edozein modutara, aurreko ikuspegi horietatik sorturiko tipologiak esparru ireki, gaindigarri modura hartu behar dira, ez baitira ez esklusiboak, ez osoak, arestian errepikatu dugunez. Halaber, gogoan izan behar dugu, hedabideek, beren izaera teknologiko desberdinagatik, kazetaritza-genero desberdinak sor ditzaketela. Adibidez, debate edo tertulia izeneko generoak oso arruntak dira irratian eta telebistan, baina oso bakanak komunikabide inprimatuetan[197]. Horregatik, hurrengo orrialdeetan lehenik modu orokorrean mintzatuko gara generoen teoria sailkatzaileaz, hedabideak bereizi gabe, eta ondoren irrati eta telebistako generoetan sartuko gara.

3.2.1. "Informazio-iritzi" continuum*-aren araberako generoak*

Kazetaritzaren historiak argi asko irakasten digu profesio eta zientzia honen edukiek, berezko izaeraz, bizitza- eta gizarte-garapenaren *narrazio bat* sortzen dutela; hots, *errealitate* berri bat sortzen dute gizartean, medioetatik kanpo gertaturiko egitateak ez bezalakoa. Aipatutako narrazioa gauzatzeko ezinbestekoak diren kazetaritza-tresnak prestatzean, kazetaritzako aktoreek ikasitako giza praktika batera jo dute historian zehar, alegia, gauzen zatiketa bikoitzera, hain zuzen ere: objektibotasuna eta subjektibotasuna, egitatea eta iritzia, informazioa eta interpretazioa, egia eta gezurra, ontasuna eta gaiztotasuna, etab. bereiztera.

Kazetaritza-makrogenero nagusiak eta klasikoak —batez ere tradizio anglosaxoian— bi dira: *informazioa eta iritzia*[198], ustez bi motatako kazetaritza eta edukiari dagozkionak: objektiboari eta subjektiboari, hain justu. Era berean, xehetasunetara sartuz, horietako

196. Horrelaxe lortzen dira kirol-kronika, erreportaje politikoa, etab.

197. Nahiz eta noiz behinka argitaratzen diren, pentsamenduzko aldizkarietan batez ere, elkarrizketaren eta erreportajearen arteko egitura hibridoa erabiliz.

198. *News and opinion*.

bakoitza bi azpisailkapenetan zatitzen da, aipatutako esparru orokorra galdu gabe. Jakina, gaur egun, Informazio Zientzien urtetako garapena kontuan hartuz, sailkapen bikoitz hori ezin izan daiteke dogmatikoa, aldaezina, bi-biak interpretazio-sailekoak baitira. Hala eta guztiz ere, lagungarri izan daitezke nabarmentzeko, orriotan deskribatutako kazetaritza-generoen azpitik joera bat gailentzen dela, hots, bi makrogeneroak erreferentzia teoriko modura erabiltzea.

Hala, bada, hemen emandako sailkapenaren arabera, generoak informazio eta iritzi ardatzean duten posizioagatik bereizten baitira. Itxuraz, informazioaren mutur batean objektibotasunik handiena izan dezakeen kazetaritza-generoa kokatu beharko litzateke, hau da, *albistea*. Beste muturrean, ostera, *iruzkina* edo komentarioa.

Kazetaritza anglosaxoian, hiru genero nagusi bereizten dira aurreko mendeaz geroztik, *grosso modo*, aipatutako *continuum* horren hiru alor hartuko lituzketenak (Hohenberg 1960-1983): *albistea*[199], informazioari dagokion muturrean; *giza intereseko erreportajea*[200], erdian koka daitekeena informazioa eta iritzia/informazioa barne har ditzakeelako: eta *iritzia*[201], beste muturrean kokatua eta iruzkina, editoriala eta iritzi-artikulua barne hartuko lituzkeena.

Angel Benito-k (1973, 1-72. or., 1982), autore anglosaxoi eta europarren tradizio historiko positibistan lerraturik, kazetaritza modernoaren hiru aldi handi bereizten ditu, eta bakoitzean modu, eduki eta genero batzuk: kazetaritza ideologikoa, informatiboa eta azalpenekoa[202]. Autore horrek kazetaritza ideologikoarekin lotzen dituen generoak iritziari dagozkionak dira; kazetaritza-informazioari dagozkionak, berriz, albistea, kronika[203] eta erreportajea; eta azalpeneko kazetaritza erreportaje sakonarekin lotzen du, baina, gure iritziz, erreportaje-mota hori ez dago erreportajetik oso ondo berezia.

Mar de Foncuberta-k (1993, 102-104. or.) kritikatu egiten zituen kazetaritza-generoen tipologiak, gaindituta zeudelako edo. Hala ere, ondoko sailkapen hau ematen zuen: albistea, erreportajea (elkarrizketa barne), kronika eta iruzkina edo komentarioa (artikulua eta editoriala).

Urte batzuk lehenago Emil Dovifat-ek (1959)[204] zioen ez zegoela kazetaritza-estilo bakarra, eta gutxienez hiru bereizten zituen: estilo informatiboa, iritzi-estiloa eta estilo atsegina. Martínez Albertos-ek (1974, 30. or.)[205] hiru estilo horiek hartuko lituzkeen kazetaritza-lengoaia aldarrikatzen zuen. Aldi berean, irakasleek, ikertzaileek eta profesionalek

199. *Hard news*.

200. *Feature*.

201. Ingelesez "iritziaren" zakuan komentarioak, artikuluak eta editorialak barne hartzen dira.

202. Edozein modutara, hiru arotan landu dira kazetaritza- eta genero-mota guztiak: 1) XIX. eta XX. mendearen hasieratik gutxi gorabehera 1914ra bitartean, *Kazetaritza ideologikoa*; 2) *Kazetaritza informatiboa*, 1870ean finkatua, II. Mundu-gerrara arte; 3) *Azalpen-kazetaritza*, batik bat prentsa idatzian erabilia, irratiaren eta telebistaren zabalkundearen erantzun gisa, ikus-entzunezko medio horiek oso indartsu ibili baitziren, eta informazioari oso espazio eskasa eskaintzen baitzioten.

203. Kronika, informazio-alorrean sartzen du Benitok, eta ez iritziarenean, beste autore batzuek egiten duten moduan.

204. Martínez Albertos-ek (1974, 29. or.) aipatua.

205. Benito-k (1974), José Luis Martínez Albertos-en *Redacción Periodística: los estilos y los géneros en la prensa escrita* liburuaren sarreran zioen obra hura kazetaritza-estilo eta generoei buruzko lehen obra zientifikoa eta orokorra zela Espainian.

egindako nahasmendua gogoratzen zuen, zeren, bere ustez, *kazetaritza-estiloa*, izaera orokorrekoa, lengoaia modura ulertzekoa, haren aldagai batekin nahasten baitzuten, *estilo informatiboa*rekin, hain zuzen, nahiz eta aitortzen zuen "kazetaritza-lengoaiaren ezaugarri bereizgarriak estilo informatibotik zuzenean datozela". Eta jarraitzen zuen esanez iritzi-estiloak (estilo interpretatzaileak) Erretorikan dituela arau formalak. Bi autore horiek *kazetaritza-estiloa* eta *kazetaritza-generoa* bereizten dituzte: lehenengoa kazetaritza-lengoaia orokorraren kategoria bat izango litzateke —lengoaia hori modu autonomoan existitzen bada, ia ezinezkoa, gure ustez—, eta bigarrena, kontakizun periodistiko bat eraikitzeko forma eta egiturei legokieke, aipatutako hiru estiloen barrenean. Horrela, Martínez Albertos-ek (1974) honako eskema hau aurkeztu zuen:

- ***Kazetaritza-estilo informatiboa***[206]: informazio [albiste], erreportaje, eta kronikak osatua. Estilo informatiboari piramide irauliak ematen zion izaera edo egitura propioa, kritikatua zela onartu arren.
- ***Kazetaritza-estilo iritzizkoa***: artikuluak eta iruzkin edo komentarioak osatua. Genero orokor honen barruan editorialak, iritzi-artikuluak, kritikak eta edonolako kazetaritza-testuak barne hartzen zituen, iritzia eta interpretazioa gidari. Irratian eta telebistan ere badira iritzizko testuak eta, idatzizko prentsan bezalaxe, mikrofono edo pantaila aurrean irakurritako testuak dira nagusiak, produkzio-estiloa zorrotza eta sinplea izaten baita.
- ***Kazetaritza-estilo atsegina***: espezifikoki kazetaritzakoak ez diren testu literarioek osatua; adibidez, zatika emandako eleberriak, narrazioak, umorea, saioak, etab.

Gure ustez, Dovifat-en eta M. Albertos-en ekarpenek beren garaian balio franko izan zuten eta lagungarri izan zaizkie Kazetaritzako akademikoei, baina gaur egun alor honetan asko aurreratu da eta, beraz, ondoriozta dezakegu kazetaritza-generoei buruz adostasuna dagoela informazio/iritzi binomioak osatutako ardatzean zehar, ñabardura batzuk barne. Informazioaren ertzean hasiz eta iritziarenean amaituz, hauek dira agertzen direnak: *albistea, erreportajea, kronika eta iruzkina edo komentarioa*. Halaber, horietako bakoitzaren baitan hainbat subkategoria egin daitezke xehetasunak lortzeko, erreportajearen kasuan gertatzen den modura.

3.2.2. Interpretazio-iritzi ardatzeko generoak

Vidal-ek (2002, 171. or.) eta beste autore batzuek, edozein kazetaritza-eduki interpretatibo abiapuntutzat harturik, diote, informazio-iritzi ardatza erabili ordez, interpretazio-iritzi ardatza erabili beharko litzatekeela, eta hortik ondoko makrogeneroak sortuko liratekeela, barnean kategoriak harturik:

- ***Interpretazio inplizitua***: albistea da horren ordezkari nagusia; forma deskriptibo-adierazlea du eta subjektua ezkutatzen duen estilo inpertsonala darabil.

206. Dovifat irakasleak hiru ezaugarri esleitzen zizkion *kazetaritza-estiloari*: *kontzisioa* —egitateen adierazpen pausatua, baina indartsua— *argitasuna* —informazioaren esposizio argia, baliabide estilistiko egokiak, adibidez aditz aktiboak eta nominalizazio gutxi erabiliz—, eta *atentzioa harrapatzeko moduko egitura*. Baina ezaugarri horiek ere egon daitezke iritzizko eduki batean. Bestalde, beste autore batzuek beste substantibo batzuk proposatu zituzten estilo informatiboa biribiltzeko (naturaltasuna, laburtasuna, erritmoa, kolorea, etab.).

- ***Interpretazio esplizitua***: kronika, elkarrizketa eta erreportajea, azken hori bere aldaerekin, dira hemengo genero nagusiak. Forma eta egitura aldakorra izaten dituzte, jakina.
- ***Iritzi esplizitua***: unitate arruntenak iruzkina edo komentarioa, editoriala, eta abar dira. Forma eta estilo librea dituzte.

Zalantzarik gabe, interesgarria da horrelako hurbilpena, baina guk nahiago dugu aurreko epigrafean adierazitakoa, alegia, informazio-iritzi ardatza oinarri duena, zeren generoek, analisirako kategoria izateaz gain, karga deontologiko handia baitaramate. Horregatik, gure ustez, informazio-iritzi bikotea mantentzeak eragin handiagoa du komunikabideen praktika periodistikoan.

3.2.3. Eredu linguistiko eta erretorikoen araberako generoak

Bi hurbilpen teoriko hauen arabera[207], funtzio linguistikoak (erreferentziala, espresiboa/adierazkorra, apelatiboa, fatikoa) eta erretorikaren ereduak (narrazioa, deskripzioa, argumentazioa, deliberazioa) euskarri teoriko nagusia dira kazetaritza-generoen sistemak sortzeko, non, *de facto*, aitortzen den kazetaritza-jarduera orotan dagoela interpretazioa. Era berean, beste autore batzuen iritziz, horrelako ikuspegia hartuz gero, generoak errealitatea interpretatu eta komunikatzeko modu subjektiboak dira, hau da, kanpoan dauden objektu eta gertakariak subjektiboki interpretatzeko moduak. Beraz, ez dago kazetaritza objektiborik, nola edo hala interpretatiboa baizik (Wyatt eta Badger 1993). Horrela, funtzio literario eta linguistikoetan oinarri hartuz, Borrat irakasleak (1981, 1989)[208] hiru kategoria dituen tipologia proposatu zuen:

- ***Testu narratiboak***: non *zer*, *zein* eta *noiz* galdetzaileak ebatzi behar diren.
- ***Testu deskriptiboak***: non *zer*, *zein* eta *non* galdetzaileak egoten diren.
- ***Argudiozko testuak***: non *zergatik* eta *nola* galdetzaileak sartzen diren.

Borrat-en proposamenak onartzen du testu bat mistoa izan daitekeela, genero bat baino gehiago hartzen duela eta, beraz, fenomeno horrek malgutasuna eta aberastasuna dakarkiola tipologiari. Jakina, testu batek edo besteak elementu batean jarriko du indarra. Literatur generoekin hain antz handia duen hurbilpen teoriko berbera egiten du autoreak kazetaritza-generoetan, baita ikus-entzunezko alorrean ere, aurrerago —irrati eta telebistako generoei buruz hitz egitean— ikusiko dugunez. Gure iritziz, denetan erabilitako *leit motiv*-a "errealitateari hurbiltzeko modua" da, kazetaritzaren giltzarria dena, hain justu.

Casasús irakasleak (1991, 87-88. or.), berriz, beste autore batzuek hainbat ikuspegitatik egindako sistematizazioak laburbilduz (informazio, interpretazio, eta hizkuntzalaritza/erretorika ardatzak), generoen sailkapen orokor eta oinarrizko bat egin zuen:

- ***Genero informatiboak***: horrela deitzen dituzte Albertos, Núñez Ladeveze, Gomis eta Van Dijk-ek; baina "narratiboak" Aullón eta Borrat-ek.
- ***Genero interpretatzaileak***: Albertos eta Fagoaga autoreen arabera; "ebaluatiboak" Núñez Ladeveze eta Van Dijk-en arabera.

---

207. Lirika, epika eta dramatika ere aipatzen dira literatur generoen artean.
208. Casasús-ek (1991, 90. or.) aipatuta.

- ***Argudiozko generoak***: Aullón, Borrat, eta Núñez Ladeveze-k, adibidez; "iruzkin eta iritzizkoak", Albertos, Gomis eta Santamaría-k.
- ***Genero instrumentalak***: Van Dijk-ek "praktikoak" deituak.

Urte pare bat beranduago, Wyatt eta Badger (1993) autoreek, arruntki estatubatuar diren hiru kazetaritza-generoak (albistea, erreportajea eta iritzia) gainditzeko, Erretorikaren teoria[209] baliatu zuten estiloen tipologia proposatzeko[210]. Honela, nahita edo nahi gabe —bigarrena agian ziurrago—, europar tradiziora hurbildu ziren. Hona hemen haien sailkapena:

- ***Deskripzioa***: audientziari informazioa eta ezagutza eskaintzea da bere funtzio nagusia. Irakasle horien arabera, albisteak gauzatzeko generoa da, batez ere edukia elementuen garrantziaren arabera artikulatzen dituelako, eta ez gertakarien sekuentziaren arabera (tenporala edo bestelakoa), narrazioan gertatzen den bezala; beraz, "ados etor daiteke piramide irauliarekin" " (Wyatt and Badger 1993, 6. or.).
- ***Narrazioa***: audientzia bildu eta haren ordezkoa egitea da bere funtzio nagusia. Narrazioak erlazio estua du deskripzioarekin, baina gertakariak informazioa mailaka eta modu efektiboan transmititzeko antolatu beharrean, edukiaren haria, gatazka edo argumentu modura aurkezten du. Gainera, narrazioak esanahi berezia eman nahi ahal dio gertakari bati, kazetariak gertakari bat aldez aurreko narrazio-eskema batean sar dezakeelako; gidoi batean, adibidez. Azkenik, autore batzuek diote modu narratiboak ordena moral inplizitua (onak eta gaiztoak) ezartzen duela testuan, argudioak erabiliz. "Narrazioa da Kazetaritza Berriaren muina, fikzioaren baliabide guztiak erabiltzen baititu bere helburuak betetzeko (...) Narrazioa kronologiaren arabera egituratzen da, nahiz eta eskema tenporala ez den beti sekuentziala. Narrazio batzuk erdi-erdian *(in media res)* hasten dira, eta gaur-gaurko egoera finkatu ondoren, hasierara jotzen dute. Beste batzuek gaien eta denboraren egitura konplexua darabilte, baina denak ados daude esatean denbora dela printzipio antolatzailea (Wyatt and Badger 1993, 7. or.).
- ***Esposizioa***: iritzia azaltzeko (editorialak, iritzi-artikuluak, analisiak eta iruzkinak) modurik ohikoena da eta, erreportaje sakonetan eta telebistako dokumentaletan ere bai, maiz. Azalpena da helburu nagusia, audientziak gaia *uler* dezan. "Esposizioa konposizio-modu bat da, batik bat baliabide logikoak eta azalpenak erabiltzen dituena gai bati buruz ikuspuntu eta ulermen jasoa eskaintzeko" (Wyatt and Badger 1993, 7. or.). Honako tresna erretoriko hauek maneiatzen ditu: identifikazioa, analisia, konparaketa eta kontrastea, definizioa, sailkapena eta ilustrazioa bere helburuak erdiesteko"[211]. Esposizioa "gaian" zentratzen denean, era askotako iritziak ekarriz, informazio-analisia edo *news analysis* dela esaten da; aldiz, kazetaria edo analista bere iritzi pertsonala ematen saiatzen bada, orduan iruzkina edo komentarioa dela esango dugu.
- ***Argumentazioa***: genero erretoriko hutsa da, eta arte horren baliabideak erabiltzen ditu audientzia kazetariaren iritziaren alde jartzeko. Pertsuasioa da helburu na-

209. Teoria honetan lau konposizio-estilo daude: deskripzioa, narrazioa, esposizioa eta argumentazioa.

210. Autoreek "mode" edo "estilo" aipatzen dute, beren tipologiako kategoria bakoitzari buruz hitz egiteko, baina genero modura ere hartzen dute.

211. Holman-en obra aipatzen dute (1986, 194. or.).

gusia. Argumentazioaren printzipio antolatzailea logikoa da; sarrera eta garapena barne hartuz, eta ondorioa audientziaren adostasuna eskatzeko. Argumentazioaren muina gaian dagoenean, editoriala daukagu, baina telebistako eztabaidetan, adibidez, argudio-aldaketa etengabea dago edukitik pertsonaiarengana.

- ***Kritizismoa***: estilo hau[212] ez da sartzen diskurtsoaren formetan, eta kazetaritza-alorrean iruzkin, editorial eta iritziaren sailean sartu ohi dute. Baina aipatutako autoreen iritziz, kritizismoak gaitasun mental berezia erabiltzen du, zeren zinema, ikuskizun eta antzeko gaien kritikak egiten dituztenek gaitasun hori gertakari edo kanpo-objektu baten kalitatea ebaluatzeko baliatzen baitute —dela filma edo kontzertu bat, adibidez—. Prozesu hau erraz bereiz daiteke gai baten aldeko jarrera bultzatzeko erabilitako logika, pertsuasio edo esposiziotik. Izan ere, "kritika gehienak [zinema, artea, eta besterik dela] honako elementu hauek izan ohi ditu: gertakari edo egitatearen deskripzio laburra eta ondoren haren kalitate edo merezimenduei buruzko ebaluazio garbia. Ez da erabiltzen baliabide erretorikorik audientzia kritikaren alde jartzeko" (Wyatt and Badger 1993, 8. or.). Kazetaritza-kritika ez da arte edo kultur kontuetara mugatzen, baizik eta, autore horiek diotenez, kirola eta politika lantzeko konposizio-modu horixe erabili behar baita; kritizismoa, alegia. Agian horrexegatik, *ebaluazio-kazetaritza* ere deitu diote.

Azkenik, beste autore batzuek, Bajtín-en (1982)[213] lanean oinarri hartuz, beste zerbait proposatu dute, alegia, literatur generoak, funtzio linguistikoak edo modu erretorikoak erabili ordez, *genero diskurtsiboa* izeneko kontzeptua erabiltzea kazetaritza-generoak sailkatzeko erreferente modura (Abril 1997, 236. or., Arfuch 1995), zeren, horien ustez, genero diskurtsiboak edozein diskurtsotarako, edozein komunikazio-egoeratarako balio baitu. Gainera, edukiak eta diskurtsoak beren matrize sozial, kultural eta historikoetan kokatzen lagundu dezake. Finean, medioak, edukiak, ekintzak eta testuinguruak *alderik alde* hartzea proposatzen da; baina, hala ere, tipologia-proposamen hau agian baliagarria da kazetaritza-generoen funtzio edo instrumentazio baten edo besteren kasuan, baina ez denetan. Adibidez, tipologia diskurtsiboa baliagarria izan zitekeen egunero "generoak egiten dituzten" profesionalentzat (albisteak, erreportajeak elkarrizketak, etab.); edo egiten eta aztertzen ikasi behar duten kazetaritzako ikasleen artean; edo telebistan hartutako edukiak generoen arabera identifikatzen dakitenentzat. Ikerkuntza akademikorako ere baliagarria izan daiteke, noski.

Intentzionalitatea generoetan

Generoak aztertzeko analisi tradizionalean ez da sartu kazetariak informazioa egitean duen intentzionalitate edo asmoa. Egia esan, igorleak mezuari eman nahi dion xedeak[214] efektu argia du generoak sailkatzean, eta pragmatika linguistikoan asko lantzen da.

---

212. Terminoa zehatz-mehatz hartzen dugu, ingelesez *Criticism* esaten baita.

213. Autore honen iritziz, diskurtsoaren generoak bitan banatu behar dira, primarioak edo sinpleak alde batetik, eta sekundarioak edo konplexuak edo ideologikoak bestetik; hau da, eleberriak, ikerkuntza zientifikoak eta kazetaritza-genero handiak, zeinek berehalako komunikazio-diskurtsoa osatzen duten, genero primario batzuk berregiten baitituzte (dialogoak, gutunak, iruzkinak, etab.). Horrela, literatur generoen eta ez literarioen arteko distantzia gainditu nahi du, genero diskurtsiboen barruan hartuz.

214. Grice-ren *speaker meaning* edo hizlariaren esanahia, zeina *meaning-nn* eran laburtzen den (Levinson 1983-84, 17. or.).

3.2.4. Profesionalaren presentzia "nabarmenduaren" araberako generoak

Alex Grijelmo-k idatzitako *El estilo del periodista* izeneko liburuan bada kapitulu bat "kazetaritza-generoak" izena duena, eta haren barrenean lau epigrafe sartzen ditu, maila berean denak: *informazioa*, *interpretazioa gehi informazioa*, *interpretazioa* eta, azkenik, *iritzia*.

Grijelmo-ren aburuz, "sailkapenak egiteko irizpide nagusiak zerikusia du testuan islatutakoan duen subjektibotasun-graduarekin. Hau da, kazetariak generoetan duen presentziaren arabera bereizten ditut" (Grijelmo 2002, 27. or.). Aurrerago dio, albistean [prentsako albiste idatziaz ari da] ia ez da agertzen albistea mamitu duen kazetaria, eta kazetaria dagoenik ere ez genuen jakingo ezagutuko ez bagenu errealitatearen aukeraketa bat dagoela, zeren, kontatzen dituen gertakariei buruz duen iritzia ere ez baitugu ezagutzen. Aldiz, "kontrako tokian" Grijelmo-ren iritiz, artikulua, editoriala eta tribuna librea daude, non nabarmen asko agertzen zaigun idazlearen presentzia eta iritzia.

Grijelmok-k uste du ezen genero informatiboak ez dituela kazetariaren iritziak eta juzkuak onartzen. Idatzizko prentsan kazetariaren presentzia *nabarmentzen* digun idazketa-baliabide bakarra "singularreko edo pluraleko lehen pertsonaren erabilera" da.

Izan ere, "ni" eta "gu" erabiltzeak idazlearen edo kazetariaren presentzia ekartzen digu argitara, *nabarmentzen* digu. Baina hori idatzizko prentsan bakarrik, zeren irratian eta telebistan askoz ere gehiago gertatzen baita. Hala eta guztiz ere, esan beharra daukagu Grijelmo-k bi elementu nahasten dituela, berdinak balira bezala: alde batetik, "testuan gauzatzen den subjektibotasun-gradua, handiagoa ala txikiagoa" eta, bestetik, "kazetariaren presentzia, handiagoa ala txikiagoa". Gure ustez, ez dira gauza bera eta batzuetan emaitza ezberdinak eman ditzakete kazetaritza-edukietan aplikatuta.

Har dezagun lehen kontzeptua —testuan dagoen subjektibotasun-gradua aipatzen duena, alegia—. Litekeena da informazio batean kazetariaren subjektibotasuna oso handia izatea eta, aldi berean, estilo formal informatibo eta ustez objektiboaren atzean ezkutatua egotea —adibidez, nahita datu faltsuak eman eta garrantzitsuak diren beste batzuk ezkutatuko balira—. Ondorioz, informazio horretan itxuraz, behintzat, kazetariaren subjektibotasunik ez dagoela esan liteke. Eta alderantziz.

Aldiz, "kazetariaren presentzia, handiagoa ala txikiagoa" irizpideak kazetariaren testuko presentzia *nabarmendua* baino ez digu adierazten. Datu hori garrantzitsua da mezuaren analisia egiteko, baina ez da gai kazetaritza-generoak egoki bereizi eta sailkatzeko. Edo ez behintzat irratian eta telebistan, zeren medio horietan kazetariaren presentzia nabarmendua albisteetan ere gertatzen baita; prentsa idatzian, ostera, baliozkoa izan daiteke kontzeptu hori.

Nolanahi ere den, *nabarmentasuna*ri[215] —hau da, kazetariaren presentzia *nabarmendua* edo esplizitua, baliabide linguistiko, entzunezko edo irudizkoaren bitartez adierazia— oso kontzeptu garrantzitsua deritzogu kazetaritza-informazioaren teoria eta teknika aztertzeko.

- Medio guztietan (prentsa idatzian, irratian eta telebistan) honako baliabide linguistikoa aurki daiteke: kazetariaren presentzia aditzaren singularreko eta pluraleko lehen pertsonaren bitartez.

215. Substantibo honi buruzko proposamena onartzen bazaigu.

- Irratian eta telebistan aurki daitezkeen soinu-baliabideen artean, aurreko kasuaz gain, beste batzuk topa ditzakegu, adibidez: funtzio fatikoa duten hitzezko adierazpenak, gorputzaren soinu batzuk[216]. Kazetariaren ahozko adierazpena mikrofonoaren aurrean gertakari baten berri ematen duenean ez dugu ohiz kazetariaren presentzia nabarmendutzat hartzen —Grijelmo-k esaten duena—, kasu horretan kazetariak ez baitu bere buruaz mintzatu nahi.
- Telebistan aplikazioa duten irudi-baliabideen artean honako hauek dauzkagu, hots, aurreko bi puntuetan aipatutakoak gehi kazetariaren presentzia kameren aurrean, atentzioa nabarmen eskatzen ari denean. Keinu indexikalak izan daitezke (eskuen mugimendua; aurpegiaren keinuak: poza, tristura, harridura, etab.), edo kamera aurrean kazetariak berak eginiko mugimenduak, geldi egon beharrean, eta bestelako baliabide batzuk. Irratian gertatzen den bezala, telebista aurrean hitz egite hutsa ez da kazetariaren presentzia nabarmendua, Grijelmo-k albistearen subjektibotasuna adierazteko esaten duenaren arabera; izan ere, presentzia errutinazkoa izaten baita, medioaren ikus-entzunezko izaerak berak dakarrena.

Aurreko oharrak eginda, ikus dezagun Grijelmo-k eskaintzen duen genero eta azpigeneroen tipologia. Guk, lehenbizikoei, beren izaera orokorragatik, makrogeneroak deitzen diegu, eta horien barruan hainbat genero-kategoria egon daitezke:

- ***Informazioaren makrogeneroa***: albistea, elkarrizketa objektiboa, erreportaje informatiboa, dokumentazioa.
- ***Interpretazio gehi informazioaren makrogeneroa***: kronika, soslai-elkarrizketa eta erreportaje interpretatzailea.
- ***Interpretazioaren makrogeneroa***: analisia.
- ***Iritziaren makrogeneroa***: editoriala, kritika, artikulua.

a. Informazioaren makrogeneroaren inguruan

Aurreko sailkapenetik *elkarrizketa objektiboa* eta *dokumentazioa* aipatu nahi ditugu bereziki. Grijelmo-ren iritiz, *elkarrizketa objektiboa* da kazetariak galdera-erantzunak egin ondoren elkarrizketatuarekin izandako solasaldia azaltzea; kazetariaren beraren iritziak sartu gabe, pertsonaiari buruzko iruzkin eta deskripziorik gabe emana, sarreran salbu, non kazetariak elkarrizketatuaren datu biografikoak eta testuingurua emango dituen.

Edozein modutan, galdera-erantzunak teknika uste baino konplexuagoa da, galderak egiteko modu asko baitaude: ustez galdera "objektibo eta inpartzialak" egitea, galderazko izenordeak erabiliz[217] —erantzunari irtenbide argia eman gabe—, zehargaldera subjektiboak egitea —kazetariak bere iritzia adierazten duela—, elkarrizketatua estu hartuz, erantzun baten bila.

Dokumentazioa, berriz, albistearen, erreportajearen, elkarrizketaren, eta abarren lagungarri den testua da, informatutako gertakariaz datu osagarriak eskaintzen dituena

216. Hitz egiteko arnasaren etenak, hastanka, negarrak, etab. Horrelako kasuak nahiko usuak dira kazetariak atentatu, istripu eta triskantzei buruz informatu behar duenean, eta handik eta hemendik ibili beharra daukanean gertakarian nola edo hala "parte hartuz"; nahi gabe, gainera, askotan.

217. Zer, noiz, zergatik...

—dokumentazio-sailetik atera eta modu deskriptiboan emanak—. Prentsa idatzian *zatidurak*[218] deitzen ditugu —testuak adabaki forma hartzen du—; irratian eta telebistan, ostera, segmentu propioak izaten dira, *off*-ean emanak, inongo kazetariaren presentzia nabarmendurik gabeak.

b. Interpretazio gehi informazioaren makrogeneroaren inguruan

Makrogenero hau oso-oso erabilia da gaur egungo medioetan. Grijelmo-ren iritziz, hauexek dira generoak: kronika, soslai-elkarrizketa eta erreportaje interpretatzailea.

- ***Kronika***k albiste, erreportaje eta analisitik hartzen ditu elementu batzuk eta, Grijelmo-ren ustez, alderdi albistegarria nagusitzen delako bereizten da erreportaje eta analisitik, eta albistetik autorearen iritzi pertsonala barne hartzen duelako. Maiz aipatzen dira kirol-kronikak, zezenketa-kronikak, filmei buruzkoak, etab., baina gehienetan kritikak dira[219], kronikak baino gehiago.
- ***Soslai-elkarrizketa*** elkarrizketa sakona da, eta kazetariak askatasun gehiago —forma aldetik eta egitura aldetik— dauka, eta iritzi pertsonala sartzeko aukera gehiago. Galdera-erantzuna eskema ez da ezinbestekoa eta alboratu egin daiteke —elkarrizketa-garaian bertan (solasaldi grabatua) nahiz lantzeko orduan zein editajean—, beraz, azken produktua narrazio baten itxura izan ohi du, elkarrizketatuaren hitzak eta kazetariaren iruzkinak —hirugarren pertsonan— tartekatuz. Horrelako elkarrizketa batean elkarrizketatuaren iritzia ez eze, beste datu batzuk ere bilatzen dira: aurreko bizimodua, nortasuna, etab.
- ***Erreportaje interpretatzailea***, oro har, erreportaje objektiboa da, baina nabarmen ageri da kazetariaren iritzia edo interpretazioa. Era berean, kronikatik oso hurbil dago, biek sartzen baitituzte informazioa eta iritzia; baina ezberdintasuna beste bat da, alegia, erreportaje interpretatzailea, erreportajea denez, kronikak baino espazio eta denbora-tarte zabalagoa hartzen ditu —kronikan egun bateko kontua izan ohi da— eta, gainera, egitateak halako sakontasunez lantzen ditu, iritzi dezente sartzen ditu hari buruz, eta interpretatzeko esparru bat eskaintzen du. Dena dela, galdera batek irauten du zutik, alegia, erreportaje interpretatzailearen eta erreportaje hutshutsaren arteko ezberdintasuna nahikoa ote den beste genero bat dela esateko, are gehiago beste makrogenero batean kokatzeko.

c. Interpretazioaren eta iritziaren makrogeneroen inguruan

Grijelmo-k defenditzen du interpretazioaren makrogeneroak *analisi* generoa barne hartzen duela —"kronikaren negatibo fotografikoa" omen da analisia—, analisi generoan interpretazioa informazioari gailentzen baitzaio, kronikan ez bezala (Grijelmo 2002, 122. or.).

Iritziaren makrogeneroan ondoko genero hauek sartzen ditu: ***editoriala***, medioaren informazio-ildoa eskaintzen du; ***kritika***, egitate kultural edo artistikoa aztertu eta ebaluatzen du batik bat; ***artikulua***, erabilera ugariko generoa, non *zutabea*, *tribuna librea* eta *iruzkina* sartzen dituen.

218. Testu nagusitik hurbil kokatzen den testu- edo grafiko-bloke edo blokeak, datu berriak edo ikuspuntuak eskaintzeko.

219. Beti dago alde informatiboa eta ebaluazio-aldea. Ikus. "Eredu literario, linguistiko eta erretorikoen araberako kazetaritza-generoa", non (Wyatt eta Badger 1993) generoen tipologia dagoen.

Ez diogu esangura handirik hartzen Grijelmo-k bi makrogeneroen artean egiten duen zatiketari, zeren analisiak zein editorialak, kritikak zein artikuluak iritzi/interpretazio makrogenero komunean koka baitaitezke.

3.2.5. Generoak medioetako praktika profesionaletik begiratuta: albisteen sailkapena

Kazetaritza-generoen sailkapena —albisteen sailkapenaz ari gara huts-hutsean, eztabaidak, elkarrizketak eta bestelakoak kontuan hartu gabe— komunikabideen praktika profesionaletik egiteak bide ematen digu abstrakzio-gradua jaitsi eta arazoa beste modu batez ikusteko, modu ezohikoan esango genuke. Lehenik eta behin diogun jarduera profesionalean ez dela "genero" terminoa erabiltzen —informazioari buruzko hausnarketatik eratorritako terminoa baita—; kazetaritza-obrak aipatzen dira zuzenean (albistea, elkarrizketa, etab.), eta adjektiboz hornitzen dira (gogorra, biguna, etab.), ezagutza praktiko eta metatuan sortutako tipologien arabera —enpresatik enpresara ezberdinak izan daitezkeenak—.

Medioetako erredakzioei zuzenean behatu eta elkarrizketak egin ondoren argitara emandako ikerketa ezagunean, Gaye Tuchman-ek (1978) bost albiste-kategoria edo sail aurkeztu zituen, medioetako kazetariek eta editoreek beren lanean aitortutakoak: *albiste gogorrak, bigunak, puntualak, garatzen ari direnak eta jarraipenezkoak*[220]:

- ***Albiste gogorrak***, "interes publikoko" gertakariak lantzen dituztenak dira, albistegarriak izan daitezkeenak, aztergarriak eta interpretagarriak, eta albisteen egitura estandarra daukatenak.
- ***Albiste bigunak***, "interes publikoko" gaiak lantzen dituztenak.
- ***Albiste puntualak*** (*spot*) albiste gogorren azpikategoria dira, eta natura, teknologia edo zigor-kodearekin zerikusia duten egitate publikoak lantzen dituztenak dira (suteak, uholdeak, istripuak, krimenak).
- ***Garatzen ari diren albisteak*** kazetariek albiste gogorren azpisail modura kontsideratzen dituztenak dira, baina albiste puntualek bezala gertakari baten hasierako puntua adierazi ordez —istripua edo krimena gertatu eta berehala, oraindik gauzak garbi ez daudenean—, gertakariak garatzen direnean eta elementu berriak ezagutzen direnean landutako albisteak dira sail honetan sartzen direnak.
- ***Jarraipeneko albisteak*** denbora-tarte batean gai bakar baten inguruan azaldutako albisteak dira; lege baten onarpen-prozesuari buruzko albisteak, adibidez.

Argi dago kategoriak teilakatu egiten direla maiz, baina, edozein modutan, tresna erabilgarriak dira erredakzio bateko eguneroko lana ordenatu eta esanahia emateko.

Beste sailkapen bat, medioen praktikatik eratorria hau ere eta Tuchman-enaren antzekoa, Ted White et al.-ek (1984) egiten dute irrati eta telebistako albisteei buruz, iritzi-generoak sartu gabe:

- ***Gertakariaren araberakoak***: a) albiste puntualak, berehalakoak edo zuzenak[221]; b) jarraipenezko albisteak[222]; eta c) tendentziei buruzko albisteak[223], gizartearen aldaketa eta garapenari buruzkoak.

---

220. *Hard, soft, spot, developing, continuing.*
221. *Spot news*; Tuchman-en berdin.
222. *Enterprise story*; Tchman-en *continuing news*-en parekoa.
223. *Trend story.*

- ***Edukiaren araberakoak***: udaletxeari, kanpaina politikoei, krimenei, auzitegiei, manifestazioei, hondamendiei eta istripuei buruzkoak.
- ***Espezializazioaren araberakoak***: kirol, eguraldi eta kontsumoari buruzko albisteak.

Melvin Mencher-ek (1984) antzeko sailkapena egin zuen: istripu eta hondamendiei buruzko albisteak; heriotzari eta poliziari dagozkienak (krimenak, etab.); auzitegi, kirol, ekonomia eta enpresa, kontsumo, eta tokiko gobernuari buruzkoak [eskualdeko gobernuaren eta nazionalaren gaineko albisteak ere bai, hedabidearen izaeraren arabera].

Julian Harris et al. (1981) autoreek ere modu praktikoan sailkatzen dituzte albisteak, baina beste txoko batetik begiratuta, albiste eta erreportajeen konplexutasunetik eta lantzeko zailtasunetik begiratua, hain zuzen ere.

- ***Informazio errazak***: gaixotasun, heriotza eta hiletei buruzko albisteak.
- ***Informazio konplexuak***: auzitegi eta epaiketari buruzko albisteak; gobernuari eta politikari buruzkoak; negozio, industria, nekazaritza eta sindikatuei buruzkoak; hezkuntza eta zientziari buruzkoak: erlijioari eta filantropiari buruzkoak.
- ***Informazio bereziak***: bizimodu eta entretenimenduari buruzko albisteak, giza interesekoak, kirol, arte eta kulturari buruzkoak.

Azkenik, Robert Hilliard-ek (1984) tipologia hibrido bat aurkezten du, bai kazetaritza-generoak eta bai irrati eta telebistako programa-motak jasotzen dituena. Alabaina, ez ditu "generoak" deitzen, eta ez du irizpide bateragarri bat erabiltzen beraiek definitu eta egituratzeko. Beren ordena eduki, formatu eta audientziaren arabera dago[224].

Eduki-ontzia, generoaren definitzailea

Batzuetan, kazetaritza-produktuak ez du bere burua zein generotakoa den definitzen, inguratzen duen eduki-ontziak baizik, hura jasotzen duen programak baizik. Litekeena da, eta gertatzen da, testu bat literatur-aldizkari batean argitaratu eta istorio labur modura hartua izatea, alegia, literaturako genero horren barrukoa; baina testu bera egunkari batean argitaratuko balitz, kronika edo erreportaje modura sailkatzea[225].

3.3. IRRATI ETA TELEBISTAKO KAZETARITZA-GENEROAK

Kazetaritza-generoei buruz orain artean idatzi dugunak balio du eta aplikazio zuzena dauka medio guztietan, baita telebistan eta irratian ere. Baina irratiari eta telebistari dagokienez, ikus-entzunezkoak izanik, xehetasun batzuk egin behar dira prentsa idatzitik bereizteko.

---

224. Sailkapena hauek osatzen dute: 1) iragarki komertzial eta politikoak; 2) albisteak eta kirolak, hots, informazio orokorreko eta kirolei buruzko albiste guztiak; 3) erreportaje eta dokumentalak, informatiboen sailaren barruan egoten direnak; 4) solasaldi- eta eztabaida-programak, hots, elkarrizketak, ezbaiak, konferentziak, testigantza-programak hartzen dituztenak; 5) musika, barietate eta komediari buruzko albisteak; 6) haurrentzako programak; 7) hezkuntza eta formakuntzarako programak; 8) arazo etnikoei eta gutxiengoei buruzkoak; 9) dramatikoak.

225. Horrelako kasu bat Jacinto Antón-en (2000) lan bat izan daiteke, "El extraño caso del ornitorrinco" izena duena, egunkaria kronika modura datorrena (Eskerrik asko David Vidal Castell irakasleari, testu hori iritsarazi zigulako).

3.3.1. Funtzio erretoriko-linguistikoetan oinarritutako tipologia

Hainbat autoreren arabera, ikus-entzunezko generoek hurbilegitik imitatu dituzte prentsa idatziko generoak, gehienbat beranduago garatu zirelako eta prentsa idatziko kazetariak izan zirelako ikus-entzunezkoetan lehenik hasi zirenak. Hori dela eta, ikuspuntu erretoriko-linguistikoa baliatuko dugu irrati eta telebistako generoak aztertzeko. Malgua izatea da ikuspuntu horren baliorik handiena, eta hauxe da funtsezko tipologia (Cebrián 1998, 243-266. or.)[226]:

- ***Genero erreferentzialak edo azalpenezkoak***: genero honetako kategoria nagusiak *albistea*, *erreportajea*, *txostena eta dokumentala* dira[227]. Gure ustez, *txostena* ken daiteke sailkapenetik, bere elementu nagusiak eta iraupena erreportajearenak baitira (deklarazioak, *off*-eko kontaketa, kazetariaren kamera aurrekoa edo *standup*-a, etab.), baina ezberdintasun nagusia muntaketaren estiloan datza. Izan ere, albisteak eta erreportajeak muntaketa analitikoa eta narratiboa erabiltzen dituzte[228], eta txostenak muntaketa kategoriala[229].
- ***Genero deitzaileak edo dialogikoak***: makrogenero honetan *elkarrizketa*, *eztabaida* eta *genero parte-hartzaileak*[230] sartzen dira.
- ***Genero espresiboak/adierazkorrak eta testigantzazkoak***: ondoko kategoriek osatua: editoriala, iruzkina, kritika eta kronika daude hemen.

Sailkapen hori ikus-entzunezko obrari eta egiten den hurbilpen kontzeptualari dagokie. Akatsak akats, eduki-mota askotan erabilgarria da, eta horrexetan datza bere meritua. Adibidez, politikoei eta interes publikoa duten pertsonaiei egindako elkarrizketak barne har daitezke, baina baita toreadoreei, kirolariei eta jende ezagunari egindakoak ere, berdin izango baitira denak genero informatiboko ikus-entzunezko obrak. Horixe da bederen guk hemen aplikatzen dugun irizpidea. *Kronikan* ez, ordea; gure ustez eta beste hainbat autoreren iritziz —Martínez Albertos eta Sanabria (1994), besteak beste—, hurbilago baitago erreferentziazko generotik —albistetik, azken finean— testigantzazko generotik baino —editorialetik eta kritikatik, adibidez—. Kronika ikus-entzunezko medioetan ondo funtzionatzen duen azpigeneroa da García Jiménez-en ustez (2000a, 144. or.). Bere ezaugarrien artean data ematea eta kontakizuna gertakariaren tokitik egitea daude. Ikus-entzunezko obra berezia ez ezik, beste zerbaiten parte edo atal modura ere agertzen da kronika, adibidez albiste edo erreportaje zabalago baten barrenean, "zuzenean" egindako segmentu modura.

---

226. Gonzalo Abril-ek (1997, 233. or.) ere jasotzen du sailkapen-mota hau, lehenagoko beste obra batean oinarrituz: *Géneros informativos audiovisuales*, 1992, Ciencia argitaletxea, Madril.

227. Guk azpigenero batzuk batu ditugu. Hauxe da Cebrián-en (1998, 404. or.) zerrenda osoa: albistea, erreportajea, ikerkuntza-erreportajea, kazetaritza-txostena, dokumental informatiboa, dokudrama, dokumental dramatikoa. Oinarrizko genero horiez gain, autoreak mugako beste genero batzuk sartzen ditu: simulazioak, errealitate birtuala, eta *reality show*-a.

228. Sekuentziala eta sekzionala

229. Ikus "muntaketa/editaje-motak" atala, *Muntaketa* izeneko kapituluan, Ikus-entzunezko lengoaiari dagokion zatian.

230. Hauxe da aipatutako autorearen sailkapena: elkarrizketa; inkesta; prentsaurrekoa; prentsaurrekoa estudioan; kolokio- eta eztabaida-generoak (prentsa-konferentzia, eztabaida, tertulia, informatzaile berezien txanda) eta audientziak parte hartzeko generoak, non irratiko kontsultotegia eta audientziaren galdeketa sartzen dituen (Cebrián 1998, 404. or.).

3.3.2. Monologo-dialogo irizpidearen araberako irrati-tipologia

Arturo Merayo-k (1992, 173-180. or.) kazetaritza-generoak sailkatzean[231], apur bat aldatzen du aurreko eskema, dialogoa sartuz. Haren arabera, monologoa, dialogoa eta genero mistoak daude. Gure iritziz, nahasi samarra da generoen sailkapen hori, zeren, adibidez, albisteak eta erreportajeak ere barne har ditzakete dialogo-zati batzuk; beraz, bietan sartu beharko litzateke.

- ***Bakarrizketa-generoak***: derrigorrez euren artean, ez beste inorekin —beste profesional batzuekin edo audientziarekin— hitz egiten ez duten esatariek gidatutako irrati-aurkezpenak dira; hau da, beraiek bakarrik hitz egiten dute gai baten inguruan. Ohar gaitezen, horrelako kasuetan posible dela esatari bat baino gehiagok hitz egitea, irakurketan txanda hartuz, baina euren artean solasik egin gabe. Monologoen artean sartzen ditu Merayo-k *albistea* eta *txostena*[232], egitateen berri emateko burututa baitaude; *jarraipeneko emisioa*[233] eta *kronika*, "egitateak eta iritziak, batzuk zein bitzuk emateko" direlako (1992, 177. or.); eta *editoriala* eta *iruzkina* iritziak eskaintzeko daudelako.
- ***Elkarrizkera-generoak***: Merayo-ren ustez, "irratiari hobekien egokitzen zaizkion generoak dira, monologoak baino hobeto ematen baitute ahozko lengoaiaren egitura" (1992, 195. or.)[234]. Beste autore batzuek justu kontrakoa esaten dute, irratia monologoa dela batik bat, konbentzitzen baino gehiago liluratzen saiatzen delako, eta irratiko dialogoa mikrofonoaren aurrean txanda hartzen duten monologoz osatuta dagoela (Moragas 1980, 297. or.)[235]. Egiaz, irratian egiten den elkarrizketa esatarien eta kazetarien artekoa izaten da gehienbat, eta gutxiagotan esatarien eta audientziaren artekoa. Merayo-ren aburuz, informazioari dagokionez, dialogo-generoak *albiste dialogatuak* eta *erreportaje* batzuk dira; informazio eta iritzia nahasten diren edukietan *alkantzuzko kronika* eta *erreportaje-mota* daude; eta iritziaren alorrean *elkarrizketa, solasaldia* eta *parte hartzeko generoak*.

3.3.3. Irrati-generoak versus kazetaritza-generoak; eztabaida terminologikoa

Prentsa idatziko generoetatik erabat ezberdintzeagatik, izenetan ere bai, Merayo-k dio bereizi beharra dagoela irrati-generoen eta kazetaritza-generoen artean. Haren jarreran suma daiteke kazetaritza-generoen teoria gehiago egokitzen dela inprimatutako medioetara[236]; "beraz, ez da egokia irratiaren kasuan kazetaritza-generoez hitz egitea, irrati-generoez baizik" (1992, 172. or.). Hori frogatzeko dio: "Irratiko hainbat mezuk ez daukate inongo xede informatiborik, entretenimendua edo audientzien formazioa dute xede [...]. Beraz, irratian ez dago kazetaritza-generorik, irrati-generoak daude, mezu guztietarako komunak direnak, helburua edozein izanda ere" (1992, 173. or.). Amaitzeko, honelaxe definitzen du irrati-generoa:

---

231. Irrati-generoak deitzen ditu berak, baina, gure ustez, adjektibo hori ez da egokiena, ondoko atalean azalduko dugunez.

232. Txosten zehatzak eta ikerkuntza-txostenak.

233. Merayo-k irratiko jarraipen-generoa deitzen dio tarte libreetan esatariak sartzen duen edukiari, alegia, beste irrati-genero bat, musika eta publizitatea ez dauden tarteetako edukiari.

234. Bere tesiaren alde dio ezen genero dialogikoak entzulearen atentzio gutxiago eskatzen duela eta, aldi berean, adierazpen-formula aberatasagoak, bariatuagoak eta dinamikoagoak ahalbidetzen dituela.

235. Merayo-k (1992, 196. or.) aipatua

236. Martínez Albertos eta beste autore batzuen ekarpenak komentatzen ditu horretarako.

Irrati-mezuaren elementu bakoitza —hitza, batik bat— harmonizatzeko moduak dira irrati-generoak; beraz, hortik sortuko den egoera irrati-sormen eta hedapenari dagokion ezaugarri modura ezagutua izango da (Merayo 1992, 173. or.).

Hain muturreko ezberdintasun terminologikoa egiteko oinarri teoriko sendorik ez dagoela uste dugu guk, zeren, hiru medioak (prentsa idatzia, irratia eta telebista) desberdinak izan arren, eta onartuz generoak modu espezifikoan egokitu behar zaizkiola bakoitzari, ezin ondoriozta daiteke *telebista-generoak, irrati-generoak eta prentsa idatziko generoak* behar direla. Gure ustez, oinarri komuna duen izen-sintagma bat hartu behar da, eta medioaren osagarria erantsi. Horrela, beraz: kazetaritza-genero informatiboak telebistan[237], irratian eta prentsa idatzian.

Orain aro digitalean gaudenez, produkzio-prozesuetan konbergentzia mamitzen ari denez, komunikabide berriak sortzen ari direla (Internet, multimedia), eta elkarreragina abian, gogoeta sakona egiteko garaia da kazetaritza-generoei buruz.

3.3.4. Informazio-alorreko "kazetaritza-genero" eta "programa-generoen" arteko bereizketa

Sarri askotan, badirudi informazioaren alorrean nahasi egiten direla kazetaritza-generoak eta programa-generoak[238]. Lehenak informazio-edukiei dagozkie (albiste, erreportaje, eta antzeko informazio-unitatez osatuak), eta bigarrenak informazio-programei (albistegiak, adibidez). Gure iritziz, beharrezkoa da bereizketa hori egitea, zeren kazetaritza-genero jakin bati dagokion eduki bat informazio-programa bat baino gehiagotan egon baitaiteke presente. Ikus dezagun bereizketa:

- ***Informazioko kazetaritza-generoak***: ezaugarri independenteak dituzten unitate edo obra informatiboak dira[239]. Irratian eta telebistan, programaren oinarrizko unitatea *ikus-entzunezko obra* da[240], izaera eta egitura jakinak dituena (albistea, erreportajea, iruzkina, eztabaida, etab.), audientziari eskaintzen zaizkion ikus-entzunezko hainbat motatako programatan (informatiboak, barietateak, magazinak, etab.) sar daitezkeenak. *Informazio-generoak* ere deituak izaten dira, laburragoaren mesedetan eta ekonomia linguistikoa aplikatuz. Denbora-muga ikus-entzunezko obra bakoitzaren 0 segundoaren eta azken segundoaren arteko iraupena izaten da[241].
- ***Informazioko programa-generoak***: programazioan kokatzen den *programa* da oinarrizko unitatea, eta ikus-entzunezko obra informatiboa batez edo gehiagoz osatuta egon daiteke. Informazioko programa-generoak albiste-programak izan daitezke (telealbistegiak, albistegi mintzatuak) elkarrizketa-programak, erreportaje-programak, etab. *Informazio-programako informazio-generoak* ere deitzen zaie, baina horrela nahasteko arriskua hazten doa. Denbora-muga sarrerako eta amaierako sintonia izaten dira, horrela kokatzen baita medioaren programazioan.

237. Telebistako kazetaritza-genero informatiboak ere izan daitezke.

238. Ikus Martí (1990) eta Merayo (1992).

239. Ikus "genero" hitza, López de Zuazoren liburuan (1981).

240. Hitz hau ikus-entzunezko edozein pieza, unitate edo lan adierazteko erabiltzen dugu. Argudioak, Ikus-entzunezko lengoaiari buruzko atalean daude.

241. Bideo baten azkenean, emititzerakoan edozer gerta ere, uzten den *isatsa* ez dugu ikus-entzunezko obra modura hartzen, ikus-entzunezko pieza horren denbora-tarte erabilgarritik kanpoko zerbait baita.

Nahasketa nondik datorren aztertu behar dugu; irratitik eta telebistatik emandako informazio-programa batzuk eta kazetaritza-genero bat gauza bera dira, barne hartzen dituzten ikus-entzunezko obra edo obrak genero hartakoak baitira. Adibidez, *elkarrizketa-programa* bat eta *elkarrizketari dagokion kazetaritza-generoa* kointzidenteak baitira, elkarrizketa bat edo gehiago barne hartzen dituelako eta, jakina, batzuek nahastu egiten dituzte bi kontzeptuak, programa generotzat hartuz. Albistegi bat albistez beteta dagoela uste izaten da, eta, ondorioz, albiste-generokoa dela esan ohi da; lasaiago erreparatzen badiogu, ordea, ikusiko dugu eskaletan/gidoian albisteak ez ezik, erreportajeak, elkarrizketak edo batzuen iruzkinak ere badaudela[242].

3.3.5. Informazioko "programa-generoak" telebistan, ikerketa komertzialaren arabera

Aurreko ataleko xehetasunak argitu ondoren, onartu beharra dago, unibertsitatetik kanpo, arlo akademikotik at —audientzien ikerketa-alorrean, hain zuzen— *informazio-generoak* aipatzen direla, eta haien barruan mota batzuk, itxuraz arlo akademikoan erabilitako kazetaritza-generoak balira bezala. Arduraz begiratuta, ordea, argi dago: audientzien analisia egiten duen enpresa komertzialek sortutako kategoria-sistema *telebistan dauden informazio-programei dagokie eta ez kazetaritza-generoei.*

Adibidez, Sofres Estatu espainiarrean dagoen telebistako audientzien analisia egiten duen enpresa nagusiak programaren ikuspegitik definitzen du informazio-generoa. Bestalde, "informazio" substantiboa oso modu zorrotzean hartzen du, hau da, politika, gobernu, gizarte-arazo eta abarri dagozkion *interes publikoko edukiak* bezala, hain zuzen. Horrela, Sofres-ek ez ditu informazio-generoan sartzen zezenketak edo kirol-programak. Ondoko hauek dira Sofres-ek (2002) eskaini dizkigun kategoriak eta definizioak, eta ezin dugu haien garrantzia ahaztu, horien inguruan gauzatzen baitira audientziei buruzko portzentajeak eta telebistako sistemaren "errealitatea":

- *Informazio orokorreko eguneroko programak*: telealbistegiak eta eguneroko beste espazio batzuk. Sofres-ek hiru motatan banatzen ditu: 1) programazioaren aurrerapena (dagozkien espazioetan emango diren albisteak aldez aurretik iragartzea); 2) eskualdeko informazio-programak (eskualdeko albisteei eskainitako albistegiak); eta 3) nazioko edo nazioarteko informazio-programak (eremu orokorreko albisteak).
- *Informazio-programa espezializatuak*: gai zehatzez osatutako informazio-espazioak.
- *Atzerriko informazio-programak*: espainiar Estatuan emititutako atzerriko albistegiak edota Espainiar Estatuko albistegiak atzerrian emititzeko, edo mistoak (ABC News, Euronews).
- *Gertakari bereziei buruzko informazio-programak*: noizbehinkako gertakariak direla-eta emititutako albistegiak, adibidez Zozketa Nazionalak; baina ez dira zuzeneko emanaldiak edo gertakari bati buruz *a posteriori* emititutako erreportajeak. Adibidez, Asturiasko Printzearen ezkontza, Justizia-ministroaren agerraldia, Gabonetako Zozketa...

242. Praktika hori uste baino usuago erabiltzen da. Adibidez, Antena 3n, Ernesto Saez de Buruaga gidariak nazioarteko harremanetan aditutako zibil eta militar batzuk sartzen zituen arratsaldeko albistegian, gerra eta terrorismoari buruzko alderdiak komentatzeko.

- *Gaur egungo erreportaje-programak*: dagozkien espazioetan emandako albisteak baino bereziagoak direnak osatu eta zabaltzeko programak, edota, interesgarriak direlako, egunero ematen direnak baino arreta gehiago merezi dutenak ("Informe Semanal" eta "Madrid directo", adibidez).
- *Iritzizko programak*: Albistegietan emandako albisteei buruz pertsonaia publikoek duten iritzia eskaintzeko programak ("Gente de primera", "Tiempos difíciles"). Hauek dira azpikategoriak: elkarrizketak, inkestak eta zundaketak, erantzunak eta zuzenketak.
- *Hauteskunde-programak*: *hauteskundeei buruzko informazio osoa emateko programak* ("La noche electoral", "El gran debate"). Sail honetan sartzen dira albisteak, elkarrizketak, doako espazioak, eztabaidak, hauteskundeen emaitzak.
- *Komunikazio ofizialak*: gobernu-ordenaren bidez emandako albiste berezia (Juan Borboikoaren heriotza, 23 F-ko Estatu-kolpea).

Esan dugunez, Sofres-ek ez ditu "informazio" kategorian sartzen naturari buruzko edo ikerkuntza zientifikoari buruzko dokumentalak (National Geographic-enak, etab.); entretenimenduzko magazinak ere ez, non lehiaketak eta antzekoak dauden; "programa arrosak" ere ez, non pertsonaia ezagun eta famatuen berri ematen den; ez eta *talk show*, *eztabaida-show* eta *reality show* izenez ezagutuak, horietan elkarrizketak, eztabaidak edo erreportajeak dauden arren; kirol eta zezenketa-programak ere ez. Gure iritziz, horiek denak "ikus-entzunezko obrak" dira, edo barnean obrak dauzkate, eta egituraren aldetik, gainera, informaziozkoak dira –elkarrizketak, albisteak, iruzkinak, erreportajeak, etab. dituztelako–, baina edukiaren ikuspuntutik ez dira sartzen *interes orokorreko informazio publikoaren* esparruan, baizik eta audientziarentzat interesa duen bestelako informazio-mota batean; "informazio arrosan" adibidez.

Nolanahi ere, ikerkuntza komertzialak bideratutako informazioa erabilgarria da, zalantzarik gabe, espainiar Estatuko eta erkidego-autonomoetako informazio-programen audientzia-balioak ezagutzeko, aurrerago, beste kapitulu batean azalduko dugunez —*espainiar Estatuko eta autonomietako telebistaren sistèma* delako kapituluan, Telebistako teknikari emandako atalean—.

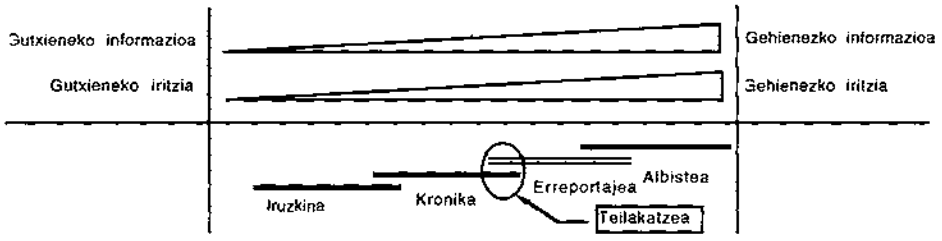
3.4. PARAMETRO-MATRIZEA: GENEROEN EBALUAZIORAKO TRESNA

Generoen kategoria eta sailkapenak azaldu ondoren, komenigarria da haiek ebaluatzeko behar ditugun parametroei buruzko gogoeta egitea. Metodo erraza, sinplea, polaritate ardatz bakarra erabiltzea da; adibidez, informazio-iritzi ardatza, non mutur batean gehienezko iritzia daukagun eta, bestean, gehienezko informazioa. Beste hautu bat, arrazoigarriagoa, hauxe da, ardatzak ertzetan bi kontzeptu eduki beharrean bat bakarra edukitzea (informazioa, adibidez), gutxieneko baliotik gehienezko baliora doan continuum-a osatuz. Ikus dezagun hurrengo irudia.

Errepresentazio grafiko horren arabera, hainbat albiste bereiz daitezke. Adibidez, demagun albiste bat, non informazio-ardatzak oso balioespen altua duen, datu-kopuru handia errepresentatzen duelako, baina, aldi berean, iritzi eta interpretazio asko duena ere, zeina iritzi-ardatzean islatuta geratuko litzatekeen. Horrela, genero bakoitza (albistea, erreportajea, iruzkina, etab.) modu irekian hartuta dago, eta edukiak honakoak izan daitezke:

"erabat albistea", "albiste eta erreportajearen artekoa", "albiste eta erreportajea nahastua", etab.

9. irudia: generoak ebaluatzeko informazio- eta iritzi-ardatzak erabiltzea



Iturria: autoreek egina. Oharra: hurbilen arteko teilakatzeak genero guztietan gerta daitezke.

Dena dela, nabarmena dela dirudi informazio eta iritzi ardatzak ere ez direla nahikoak genero bat zuzen ebaluatzeko, ez baititu kontuan hartzen hainbat elementu: ez diskurtso edo muntaketa-mota (dela narratiboa, adierazkorra, etab.), ez formaren izaera monologikoa edo dialogikoa, ez narratzailearen ezaugarriak[243]. Horregatik guztiagatik, hau da gure proposamena: *irrati eta telebistako kazetaritza-generoak ebaluatzeko parametro-matrizea*, kazetaritza-produktu konkretuak "neurtu" eta sailkatzeko xedez[244]. Matrize horretan hiru ebaluazio-alor dauzkagu:

- ***Edukiaren izaera***: dagoen informazio- eta iritzi-kopurua neurtzeko.
- ***Diskurtsoaren estiloa***: diskurtsoen edo muntaketaren estiloa zenbateraino dauden presente ebaluatzeko. Parametro hau taxutzeko, Wyatt eta Badger-en (1993) ekarpena hartu da kontuan, Erretorikatik eratorria eta, gainera, gure obra honen amaieran deskribatutako ikus-entzunezko formak. Gogora dezagun laburki arestian esandakoa: *deskripzioak* elementuen ordenan oinarritzen du bere estiloa, eta albistearen kasuan erabiltzen da; *narrazioa* ekintza-haria da, "halako" ordena kronologikoa daukana, eta erreportajean erabiltzen da; *esposizioa* gai bat azaltzeko, hainbat errekurtso erabiltzen ditu (kontrastea, konparazioa eta irudiak), eta dokumental nahiz erreportaje sakonetan baliatzen da; *argumentazioa*, estiloa pertsuaditzeko egituratuz; *kritizismoa*, ikuskizunak, obrak, etab. ebaluatzeko/epaitzeko.
- ***Kanpo-egitura***: kazetaritza-produktuaren egitura formalean zenbaterainoko monologoa edo dialogoa dagoen adierazten diguna. Lehenengo kasuan, adibidez, kazetariak "kamera aurrean" edo "*off*-ean" egiten duen narrazioa sar dezakegu, edota istripu baten lekukoak mikrofonoaren/kameraren aurrean egiten dituen deklarazioak. Jakina, bi kasuetan dago dialogoa; lehenengo kasuan audientziarekin, eta kazetariarekin bigarrenean. Kontua da formalki ez bada hautematen, ez dugula dialogotzat jotzen.
- ***Narratzailearen/kazetariaren nabarmentasuna***: alor honetan hiru parametro bereiz ditzakegu. Lehena ahozko nabarmentasuna da, kazetariaren "ni/nik" edo "gu/guk" adierazia; bigarrenean nabarmentasuna ikusizko edo bisuala da; hau da,

243. Hitzez-hitz hartutako aipu hori onartzea zaila da, oso erlatiboa baita.

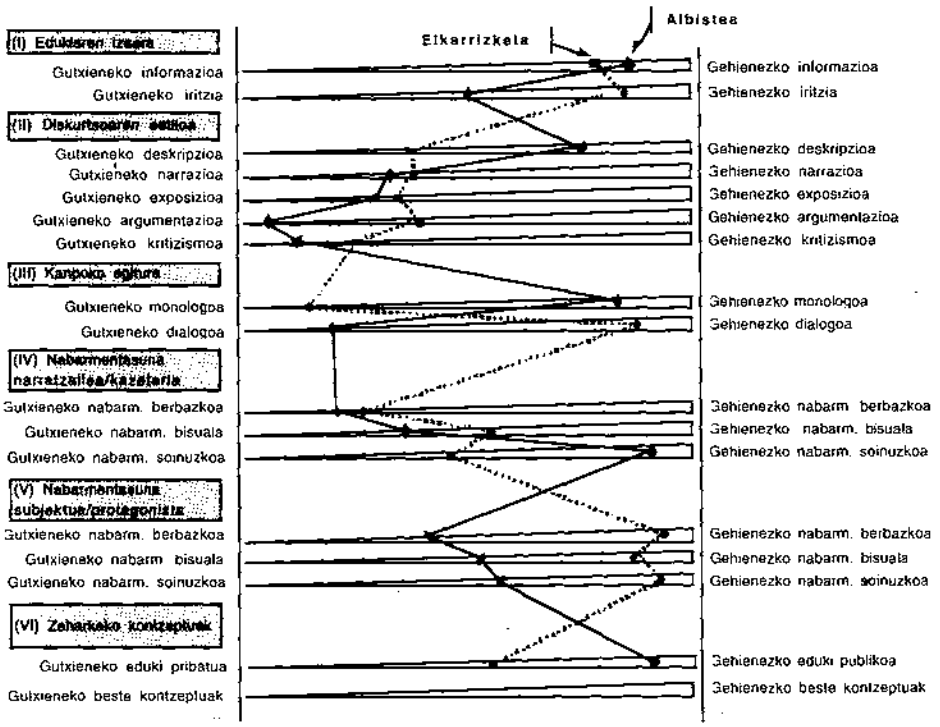
244. Prestatzeko, Osgood-en (1957) Diferentzial Semantikoko Teorian oinarritu gara, baita haren aplikazio tekniko batean ere, *Sendex* izenekoan (Tannenbaum 1962), hain zuzen.

kazetaria kameraren aurrean agertzen da; eta hirugarrena soinuzko nabarmentasuna da, haren ahozko adierazpenari dagokiona, ala entzutezkoa (narrazioa, doministi-kuak, etab.).

- ***Subjektuaren/protagonistaren nabarmentasuna***: alor hau eta aurrekoa berdin-berdinak dira, baina ez erabat hala ere, diferentzia bat baitago euren artean, hots, hemen informazio-produktuaren subjektua edo subjektuak ebaluatzen ditugula. Eta subjektuak gertakari baten benetako protagonistak ala deklarazioak egiten ari diren lekukoak izan daitezke. Noski, informazio-produktuan hainbat subjektuk parte hartzen badu, ahalik eta zehatzen zenbatu beharko genituzke.
- ***Zehar-kontzeptuak***: alor honetan produktua alderik alde aztertzen lagundu dezaketen kontzeptu batzuk sar ditzakegu. Adibidez, Vidal-en ekarpena (2002) hona aldatuz, albiste baten edukia publikoa ala pribatua den beha dezakegu.

Potentzialki, edozein kazetaritza-genero azter daiteke matrize hau erabiliz: albisteak, erreportajeak, kronikak, dokumentalak, elkarrizketak, iritzi-artikuluak, editorialak eta jarduera edo gertakarien kritikak (zinema, artea, etab.). Ondoko irudian matrizea eta albiste baten eta elkarrizketa baten ebaluazio hipotetiko bat aurkeztuko ditugu.

10. irudia: generoak eta kazetaritza-produktuak ebaluatzeko matrizea



Iturria: autoreek egina.

Irudia behatuz, aztertu ditugun bi kasu teorikoetan (albistean eta erreportajean) informazio ugari daude, jakina; beraz, lehen ezberdintasun handia bigarren ardatzean agertzen zaigu, iritzi-kopuruari dagokion ardatzean, hain justu, non elkarrizketak aberastasun

gehiago izaten duen. Dena delarik, albistean ere iritzia dagoela azaltzen zaigu —gertakari albistegarriaren lekukoek ekartzen dutena, adibidez—. Diskurtsoaren estiloari bagagozkio, ikusten dugu albisteak estilo deskribatzailea eta erreferentziazkoa izan ohi duela, nahiz eta, sarritan, ezaugarri narratiboak eta azalpenak dauzkan. Beste bi estiloek (argumentazioak eta kritizismoak) pisu eskasagoa dute. Elkarrizketan diskurtsoaren estilo guztiak ager daitezke, elkarrizketatuak modu guztiak erabil ditzakeelako: deskribatu, kontatu, azaldu, argudioak eman, kritika egin —denak nahasiz, modu batek besteei gaina hartu gabe—. Elkarrizketaren egileak ere modu bat baino gehiago erabil ditzake.

Kanpo-egituran albistearen eta elkarrizketaren arteko bigarren ezberdintasuna topatuko dugu. Albisteak batez ere monologoan oinarritzen dira —elkarrizketa-zatiak sartuz, hala ere—, eta elkarrizketa, dialogoan. Hala ere, badira elkarrizketa batzuk, dialogo moduan egin eta grabatuak izan arren, gero monologo modura editatzen direnak, baina, kasu horretan, elkarrizketa baino gehiago, erreportaje-mota bat izaten dira. Grijelmo-k *soslai-elkarrizketa* deitzen dio erreportaje-mota horri.

Narratzailearen/kazetariaren nabarmentasunean dagoen ezberdintasun nagusia beste hauxe izaten da: albistean kazetariaren audio-nabarmentasuna (narrazioa) handia izaten dela, eta elkarrizketan, aldiz, txikiagoa. Alderantziz gertatuz gero, elkarrizketaren egileak "asko" hitz egin beharko luke. Subjektuaren/kazetariaren nabarmentasunaren inguruan beste zerbait esango dugu, alegia, bietan hiru nabarmentasun-mota agertzen direla (ahozkoa, ikusizkoa eta soinuzkoa), eta askotan, gainera, baina agian gehiago elkarrizketan, grafikoan azaldu dugunez.

Azkenik, alde batetik besterako edo zeharkako kontzeptuei gagozkielarik, ardatz pribatu/publikoa baino ez dugu seinalatu, albistearen edo elkarrizketaren edukia pribatua edo publikoa den ebazteko. Polaritate ardatz hori Vidal-en (2002) lanetik[245] hartu dugu. Alor horretan beste kontzeptu batzuk ere sar genitzake, baina matrizea ez korapilatzearren, bego horretan.

245. Autore honek prentsa idatziko eta kronikako zein elkarrizketako kazetaritza-generoak "neurtzeko" ondoko "polaritate ardatzak" eskaintzen ditu: 1) *pribazitate/publizitate* ardatza, non elkarrizketatuaren bizitza pribatuari buruz edo aipatzen dituen egitate publikoei buruz hitz egiten den; 2) *identitate/alteritate* ardatza; 3) *presentzia/ausentzia* ardatza (hurbiltasuna, urruntasuna); 4) *argitze/ezkutatze* ardatza, non elkarrizketatuak bere pentsaera argitzeko edo ezkutatzeko aukera daukan; 5) *oroitzapen/ahanztura* ardatza; 6) *ahozkotasun/idazketa* ardatza; eta 7) *solasa/narrazio* ardatza (azalpenezkoa/deskriptiboa).

4. Objektibotasuna, jarrera etiko modura

Objektibotasunaz hainbeste idatzi denez, egokia da halako ordena bat ezartzea kontzeptu horren inguruan, zeren, gure iritziz, eta hainbat eta hainbat iturritara jo ondoren, bi alor ezberdin harrapatzen dituela ikusten baitugu:

- Batetik, *kazetaritzaren objektibotasun teorikoa* dago, gogoak, jarrerak, "betebeharrak" gidatzen dutena, zeinaren arabera objektibotasuna *konstruktu* bat den; hots, kontzeptuen kontzeptua[246].
- Bestetik, *kazetaritzaren objektibotasun gauzatua*, eguneroko praktikaren muga eta kontraesanetan "gertatzen denak" gidatua.

Bi alorren arteko erlazioak objektibotasun kontzeptuari buruzko zalantzak ekarri dizkie profesionalei eta akademikoei. Gure iritziz, kontzeptua, dauzkan oinarri filosofikoak direla-eta berez korapilotsua izan arren, kazetaritzaren praktikan ezinbestekoa da objektibotasunaren kontzeptutik *interpretatzen dena*.

4.1. OBJEKTIBOTASUNAREN ERANTZULEAK: KAZETARITZA-ENPRESA ETA KAZETARIA

Kazetaritza-objektibotasunaren erantzule nagusiak bi subjektu dira: komunikabidea eta kazetaria. Bietan, kazetaritza-enpresak dauka erantzukizunik handiena, kazetaria berak kontratatutako profesionala baita, eta horregatik, enpresaren arauetara eta informazio-politikara makurtu behar izaten baitu, objektibotasunaren kaltetan maiz.

Eguneroko jardunean, enpresak objektibotasunean daukan erantzukizuna albistegiko editorearen bitartez gauzatzen da, horrek leialtasun handiz betetzen baitu medioaren lerro informatiboa eta editoriala. Izan ere, erantzukizun enpresarial hori ez da mugatzen egitate albistegarri bat bere bakarrean hartu eta horixe informatiboki ongi bete eta aurkeztera —kazetariaren ardura baita hori—, baizik eta "albistearen prozesu osoa" hartu behar da kontuan; hau da, gai bati buruz sor daitezkeen egitateak, gertakariak eta horien gaineko albisteak kate modura hartuz.

Adibidez, gaizkile baten atxilotzeari buruz emandako albistea, poliziek egindako galdeketaren emaitza jasotzen duen bigarren albistearekin jarrai daiteke, eta epailearen aurrean gertatutakoari buruzko hirugarren albistearekin —aske utzi edo kartzelara bidaliko baitu—. Medio batek, adibidez, atxiloketa eta poliziaren salaketa jaso eta epailearen erabakia —modu berean eta espazio berean— jasotzen ez badu, objektibotasuna larriki urra

246. Konstruktu kontzeptuari buruz, ikus Zabaleta (1997, 73-74. or.).

dezake, atxilotua, salaketatik garbi, aske geratzen bada, epaileak hala erabakita. Albistearen barne-zikloa deitzen zaio horri[247].

Zeregin profesional horretatik at, kazetariak ere badu bere erantzukizun propioa informazioa ahalik eta zehatzen eta objektiboen gauzatzeko orduan, eta horregatik daude kode deontologikoak, baina uste dugu objektibotasunaren enfasi nagusia kazetaritza-enpresan jarri behar dela, eta ondoren kazetariarengan.

4.2. OBJEKTIBOTASUNARI BURUZKO DEFINIZIOAK

Kontsultatu ditugun hiru hiztegiek ia osoki datoz bat "objektibotasun" kontzeptuaren esanahi filosofikoari dagokionez. Esanahi hori "objektibo izatearen kualitatea" dela kontuan hartuta, esanahia "objektibo" adjektiboan bilatu beharra dago. DRAEk dakarren lehen adierak dio: "pertenece al objeto en sí y no a nuestro modo de pensar o de sentir"; eta hirugarren adieran, filosofiari dagokionez hain zuzen, dio: "lo que existe realmente, fuera del sujeto que lo conoce". *Elhuyar*-ek, modu bertsuan, "espiritutik at izatasuna baduena; subjektiboari kontrajarria" jartzen du, Webster's hiztegiarekin bat etorriz.

Baina hiztegi horiek ere beste adiera bat jasotzen dute: esanahi soziologikoa eta komunikatiboa duena, hain zuzen. Adibidez, Webster's-ek, bere bosgarren adieran dio: "objektiboa da sentimendu pertsonalek, interpretazioek edo aurreiritziek eraginda ez dagoena; egitateetan oinarritzen dena; ez partziala". DRAE, aldiz, lakonikoa da bere bigarren sarrean, eta dio objektibotsuna "desinteresado, desapasionado" dela.

Azken batez, interes handikoak dira definizio horiek kazetaritzari aplikatutako objektibotasun kontzeptua aztertzeko. Lehen hurbilketa batean uste dugu, *objektibotasun purua* —izaterik baleuka, ezinezkoa baita—, *ezagutzaileak* errealitatea bere horretan eta inongo bitartekaritzarik gabe garbiki ezagutzea izango litzatekeela —hots, "hor kanpoan" dagoen objektibotasuna eta norberaren alde subjektiboa zehatz-mehatz bereizita—. Baina kazetaritzan audientziak ez dauka informatu aurreko errealitatea zuzenean ezagutzerik; ezagutzen duena da kazetaritza-enpresak albistegiaren *editorearen* bidez *erabakitako* errealitatea, kazetariak *gauzatua* eta programa batean halako modu batez eta testuinguru batean *aurkeztutakoa*.

4.2.1. Kazetaritzako definizioak

Kazetaritzari buruzko ikerkuntzan, modu askotara definitua izan da objektibotasuna, teknikoki. Hemen batzuk emango ditugu (Ognianova and Endersby 1996, 10. or.):

- Miresteko eta bilatzeko ideala.
- Erritual estrategikoa.
- Erlazio publikoari dagokion tresna, informazio-medioetan egiten den presioa eta alderdikeriaren sorkuntza ezkutatzeko.
- Konbentzioa edo estandarra.
- Albistea idazterakoan hura "janzteko" erabiltzen den teknika erretoriko eta estilistikoa.

247. Ikus "Albistearen ziklo bikoitza" izeneko atala, albisteari emandako kapituluan.

- Kazetari-enpresen tresna ekonomikoa, medio objektiboek audientzia, publizitate eta diru-sarrera handiagoak izateko aukera gehiago baitituzte.
- Kazetarien errutina babeslea, libelo edo alderdikoi delako egin ahal zaizkion salaketatik libratzeko.
- Agintea dutenen *status quo*-a[248] mantendu edo gordetzeko kodea.
- Ideologia kontserbadorea.
- Konpromiso politikoa.

Definizio horietan denetan premia bat ageri da: audientziak sinets dezan kazetariek eta enpresak egia esaten dutela, eta errealitate osoa ematen dutela. Honela dio definizio horietako batek:

> Objektibotasuna kazetaritza inpartziala da, eraginik eta lehentasunik ez duena, egitate behagarri eta egiaztagarriak modu neutralean ematen dituena (Stensaas 1986, 50. or.).

Definizio horretan hiru printzipio daude: inpartzialtasuna, datu enpirikoak erabiltzea eta autorearen iritzirik ez agertzea. Bistakoak eta definitzen zein aplikatzen errazak direla dirudien arren, ez da horrela eta, horregatik, *objektibotasuna* eztabaida-iturri da, profesionalen artean zein akademikoen artean. Inpartzialtasuna jomuga izan behar du kazetariak, eta ikuspuntu ugari emanez saiatzen da lortzen, besteak beste; datu enpirikoak erabiltzea ezinbestekoa da, baina agian ez da nahikoa gertakariaren "errealitate erreala" aditzera emateko; eta "autorearen iritzia ez emateak" ez du esan nahi kazetariak ezin duela bere iritzia eman albisteari buruz —albistea interpretazio baten emaitza da—, baizik eta, "kazetari-herritar-eragile" den aldetik, ez dezakeela bere iritzi pertsonala modu *nabarmenduan* edo indexikalean eman. Hori da autore batzuek *baliozko epaia* deitzen dutena —ekidin beharrekoa—; ia ekidin ezin den *egitatezko epaia*rekin alderatzen dena[249].

Antonio Álvarez Solís-ek eman zuen objektibotasunari buruzko definiziorik interesgarrienetakoa "Irrati eta Telebistari buruzko Nazioarteko V. Topaketak: Giza Faktorea" izeneko jardunaldietan, Bilbon, 1993an:

> Objektibotasuna fidagarria eta posible egiteko, eskema bat ezar daiteke. Nire ustez, egitateak formalki gertatzen diren bezala ematen direnean dago objektibotasuna —bilera politiko baten datu fisikoak, adibidez—, egitate horiek sortzen dituen iturriaren arabera ematen direnean —ezin da, adibidez, eskuineko jendearen jarduera bat ezkerreko jarrera militantearen ikuspegia erabiliz eman—, esamolde zuhur eta arduratsua erabiliz, irakurlearen [edo entzulearen] autonomia errespetatuz, kazetariak, presio sentikorrik gabe, deskribatutako gertakari, egitate edo ideiei buruz bere iritzia mami dezan.
>
> Har dezagun orain definizioa: kazetaritzaren objektibotasuna egitateak gertatu diren bezala formalki deskribatzean datza, sortzen dituen iturriaren espirituarekin bat, eta esamolde artatsua, erabiliz (Alvarez Solís 1994, 75. or.).

Definizioak hiru elementu garrantzitsu dauzka kazetaritzaren jarduera objektibotasunera hurbil dadin:

---

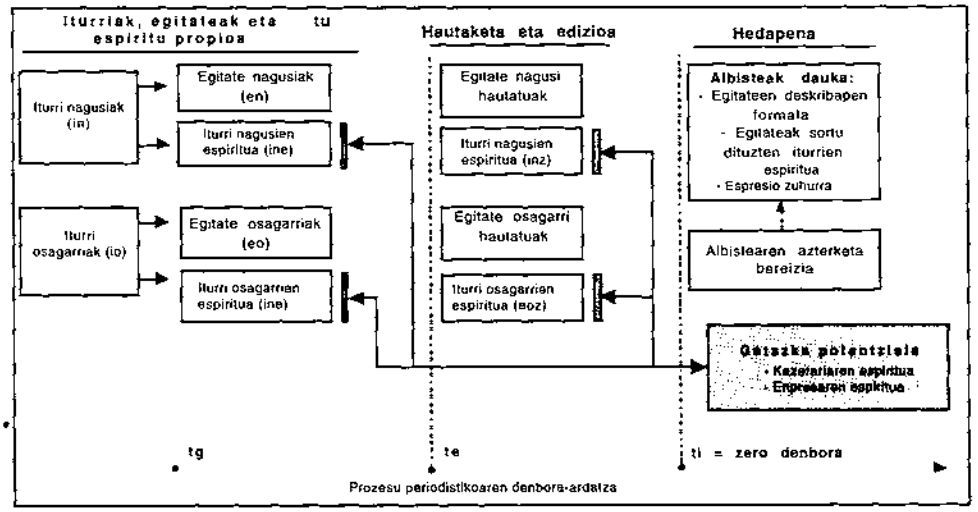
248. DRAEk "*statu quo*" idazten du, baina nazioarteko beste hiztegi batzuek, Webster's New Universal Unabrigded Dictionary-k, adibidez, "*status quo*" idazten dute, "s" erabiliz, "*status in quo*" esamoldetik datorrela adieraziz; hau da, nukleoa nominatiboan duen eta zirkunstantziazko osagarria duen izen sintagmatik.

249. Javier Pradera-rekin bat etorriz, Gallego-Díaz-ek aipatua (1994). Esanahi horixe ematen diote akademikoek "autorearen iritzia ez sartu" esamoldeari. Dena delarik, mugak lauso samarrak dira.

- ***Egitateen deskripzio formala***: objektibotasun-irizpide hau definizio guztietan dago, zehaztasuna eta osotasuna adierazten baitu. Baina, "formal" adjektiboak — definizioan adberbio moduan agertzen da— esan nahi du deskripzioa "behar den modura" eta "era zehatz eta mugatuan" egin behar dela; hau da, ahalik eta modu doien eta osoenean, gertakaria deskribatzeko ezinbestekoak ez diren datuak eta alderdiak halabeharrez aukeratu/baztertu egin behar direla onartuz.
- ***Iturriaren espirituarekin bat***: irizpide hau oso-oso garrantzitsua da objektibotasuna definitzeko, nahiz eta ez den ohiz agertzen esplizituki tratatuetan. Justu puntu honetan egoten baitira eztabaidarik eta sesiorik larrienak; hau da, kazetariak, egitateak deskribatzean, gertakariak sortzen dituen iturriaren espiritua gordez deskribatu behar ote dituen ala ez erabakitzean. Argi dagoenez, "espiritu" berbak, hemen, "esanahi, zentzu, ideologia, ikusmolde" esan nahi du. Kazetariaren dilemarik handienetakoa irizpide horretan egon daiteke segur aski, batez ere egitateen iturriaren espiritua eta kazetariarena, edo komunikabidearen lerro editoriala, bat ez datozenean. Gatazka horiek izaera politikoa duten gertakarien inguruan sortzen dira bereziki. Adibidez, eskuinekoen jarduera politikoa ezkerreko espirituz informatzea.
- ***Esamolde zuhur eta arduratsua erabiliz***: hirugarren irizpide honek adierazten du erabili behar den esateko moduak ez duela oso gordina, markatua edo sentsazionalista izan behar, hartzailearen pertzepzioa eta irizpidea behartzeko modukoa ez behintzat.

Gure iritziz, objektiboa izan nahi duen kazetari zintzoak aurreko irizpideen eta hurrengo eskemaren arabera jokatu beharko luke, gutxi gorabehera.

11. irudia: iturriaren espiritua barne hartzen duen informazio-prozesua



Iturria: autoreek egina. Argibideak: tg = gertakariaren denbora, komunikabideak egindako zabalkunde-denboraren aurrekoa (biak denbora berean egon daitezke, zuzeneko emisioetan adibidez); te = edizioaren denbora, komunikabideak egindako zabalkunde-denboraren aurrekoa (biak denbora berean egon daitezke zuzeneko emisioetan); ti = informazioaren edo hedapenaren denbora, "denbora zero" ere deitua.

Aurreko eskema kazetariak betetzen duen betedura informatiboari dagokio batez ere, eta ez du zehazki jasotzen editoreak eta enpresak objektibotasunean duten erantzukizuna, lehenago nabarmendua. Dena den, kazetariak eta enpresak gogoeta egin behar dute ea zer neurritan errespetatzen duten egitate nagusien iturrien espiritua —kontuan hartuz, espiritu hitzak hemen zentzu, esanahi, ikusmolde, planteamendu edo ideologia esan nahi duela— eta albistean sartutako beste iturri osagarrien espiritua. Halaber, bereizi egin behar dute gatazkarik badagoen iturri horien espirituaren eta berenaren artean. Lehentasuna iturrien ikusmoldeek eduki behar baitute. Gero, bereizita, kazetariak edo enpresak albistearen *analisi* propioa egin dezake.

4.2.2. Definizio negatiboa edo metafora bidezkoa

Kazetaritzaren objektibotasunari dagokion definizio nahikoa generikoa eta onargarria emateko zailtasunak kontuan hartuta, maiz adierazpen linguistiko negatiboak ematen dira, hala nola partzialtasun-falta, sentsazionalismorik eza, etab.

Beste batzuetan metaforak erabiltzen dira, hala nola "errealitatearen ispilu", "munduaren leiho", etab., hau da, medioek berek erabilitako literatur figurak esanahiaren transferentzia egiteko xedez; honela, hain justu:

Errealitatea = praktikatutako objektibotasun informatiboa = komunikabidearen nortasuna.

Paradigma horretan modu zorrotzean iradokitzen da kazetariak eta medioek emandako informazioak ez duela barne hartzen inongo ikuspuntu propiorik, hau da, "errealki objektiboa" dela; hots, berez dena, behatzailerik gabea, islatua baizik ez. Jakina, hori ezin da egia izan.

4.3. OBJEKTIBOTASUNARI BURUZKO EZTABAIDA HISTORIKOA

Interpretazio ugari eta desberdinak daude kazetaritzan, objektibotasuna historian zehar nola izan den adierazteko. Zalantza ezinezkoa da, hala ere, egiantzekotasunaz hitz egin nahi bada, benetan asko izan daitezkeela erreferentziak, eta XVII. menderaino joan gaitezkeela. Beraz, gogora dezagun, analisi linguistiko eta semantikoari dagokionez, onartuta dagoela informazio faktuala dagoen komunikazio orotan *egiantzekotasun-baldintza* gertatzen dela, hau da, gizarte-komunikazioaren azpian printzipio bat dagoela, hots, emisoreak egia kontatu nahi duela (Lyons 1977, Lyons 1981).

Alabaina, kazetaritza modernoaren hasiera erreferentziatzat harturik —XIX. mendea, beraz—, industrializazioa, alfabetizazioa eta prentsa herrikoiaren gorakada barne, ezin ahantz daiteke orduantxe eztabaidatzen zela sarrien prentsaren objektibotasunaz, hirietan batik bat, non konpetentzia egiten zioten elkarri prentsa herrikoiak eta prestigiozko prentsak.

Izan ere, beha dezagun noiz hazten den albisteen objektibotasun eta izaerari buruzko eztabaida, hau da, kazetariek eta komunikabide finkatuek eta kazetaritza serio, arduratsu eta prestigiotsuaren ospea dutenek merkatua, audientzia, negozioa eta jarduera zalantzan ikusten dituztenean, medio eta profesional berriak sartu direlako, zeinek teknologia, teknika eta "herrikoitasun" gehiago baitute, dela kazetaritzara, dela audientziara hurbiltzeko.

New York hartzen badugu eredutzat, 1830eko hamarkadaren hasierako albiste-iturri bakarrak kazeta serio eta prestigiozkoak ziren, baina aldi berean partiduei atxikitakoak ere bai, sei zentabo balio zutenak[250]; adibidez, James Watson Webb-en *Morning Courier and New-York Enquirer*. Baina penike bat balio zuen[251], herrikoia eta ustez partidu politikoekin zerikusirik ez zuen prentsaren jaiotzak —adibidez, Benjamin Henry Day-ren *New York Sun* (1833), penike baten truke saldutako lehen egunkaria, eta jatorri eskoziarreko James Gordon Bennett editorearen *New York Herald* (1835)[252] — gatazka gogorra ekarri zuen audientzia eskuratzeko. Gatazka horretan, egunkari horietan praktikatutako kazetaritzaren objektibotasunari buruzko argudioak erabili ziren. Day eta Gordon Bennett editoreek "objektiboa" omen zen kazetaritza-estiloa ezarri zuten, eta horrela iritsi da gurera, gutxi gorabehera. *New York Herald* egunkariak bere lehen zenbakian (1835) adierazi zuen "edozein arazo publiko eta egokiri buruz informatzeko asmoa, hitz-jariorik gabe eta kolorerik gabe"[253]. Kazeta iparramerikar herrikoiek, batez ere New York-ekoek, atxikita ez zeudela aldarrikatu zuten, ez partidu politikoei, ez gizarte-taldeei. Horrekin adierazten zuten beren informazioa objektiboagoa zela eliteko prentsa "partiduzalearena" baino, *sixcenters* deitua (Mindich 1998b).

Gauza bertsua gertatu zen 1890 inguruan, baina orduan kazetaritza serioa eta prestigiozkoa *penny press* deitutakoek egiten zuten, hots, New York Sun eta New York Herald-ek, besteak beste. Kazetaritza herrikoian, berriz, hauek ziren ospe handiena zuten egunkariak: *New York World* et *New York Journal*; pertsonaiak, Pulitzer eta Hearst editoreak ziren. Eliteko kazetek, *World* eta *Journal*-en salmenta handiez kezkatuta, sentsazionalismo merkea eta "horia" egiten zuten salaketa zabaldu zuten, alegia, New Yorkeko populazioa gehiegi berotu egiten zutela, baina, azkenean, kazetaritza objektiboaren defendatzaileek galdu eta itxi egin behar izan zuten. *The New York Times*-ek ere —kontraesanak eta guzti—, objektibotasunaren ospea jaso zuen garai hartan.

XX. mendean eztabaida bertsuak daude kazetaritzaren objektibotasunaz eta kalitateaz. Irrati komertziala sortu zenean —1920-30eko hamarkadan—, albistea eta entretenimendua nahasten zuelako, oso modu kritikoan hartu zuen prentsa idatziak; izan ere, uste baitzuen irratiko kazetaritza arina, laburra eta ez idatzizkoa bezain serioa zela. Aurrerago, 1950eko hamarkadan gauza bera gertatu zen telebistaren sorreran, baina orduan irratia eta prentsa bera ziren kexatiak, telebistako informazioak sinesgarritasun eskasa omen zuelako (Barnouw 1975).

II. mundu-gerra aurretik objektibotasun kontzeptuaz zegoen iritzia ezberdina zen mende hasieran zegoenaren aldean —egitateak ziren nagusi—. Kazetaritzaren teknikak hankaz gora jarri baitziren I. mundu-gerran (..). I. mundu-gerraren errua informazioaren nagusiei bota zitzaien, "psikologia herrikoia maneiatzeko batere trebetasunik izan ez zutelako" (Smith 1980, 62. or.). Smith-en iritziz, Gerra Hotzaren garaian herri demokratikoen prentsak objektibotasun kontzeptua doitu zuen, ustez baliotan zuhurra baitzen, eta agintari politikoen aldekoa, baina, 60ko hamarkadaren inguruan, telebistako kazetaritza sortu zen, eta

250. Schudson-en (1978) iritziz, batez besteko soldataren %10 gutxi gorabehera. Sei zentabo izateak partidu politikoen afiliazio-kuotarekin zerikusia omen zuen. Harpidetzaz saltzen ziren, batik bat.

251. Zentabo bat. Kalean saltzen ziren, gazteek oihukatuta.

252. Borroka fisiko latza izan omen zen Wall Street-eko kale batean, non James Watson Webb elitistak James Gordon Bennett populista jo baitzuen.

253. New York Herald, 1835eko maiatzaren 6an. Mindich-ek (1998b, 5. or.) aipatua.

Vietnamgo gerra piztearekin batera, gazteek eragindako aldaketa soziala ere piztu baitzen. Kazetaritzaren objektibotasun klasikoa krisian sartu zen, eta beste balio batzuk hobetsi ziren: interpretazioa, subjektibotasuna eta "sistemarekin" kritiko izatea. *Kazetaritza berria*ren sorrera izan zen hura, beste hamarkada batez gailendu zena, hain justu.

1980ko hamarkadan, berriz, objektibotasunak ekintzan oinarritutako kazetaritza esan nahi zuen, non kazetariak, gertakariak sortzen diren tokian dagoenez, bertatik kontatzen baititu albisteak. *Action News* edo *Eyewitness News* izeneko kazetaritza-estiloak gailendu ziren.

1990eko hamarkadan, komunikazioaren teknologia berrien gorakadarekin (Internet, teletestua, ordenagailuak), sistema berri eta kanal ugaritako telebistarekin (kablea eta satelitea, batik bat), eta TBko formatu berriak erabiltzearekin (errealitate-telebista edo zarama-telebista[254]), beste kazetaritza-mota bat garatu da, herrikoia eta sentsazionalista, audientziak oso gogoko duena. Kazetaritza-mota horren edukiak entretenimendua daukate mamian, jendearen bizitza pribatua eta arazorik gordinenak eta zatarrenak; haren estiloa sentsazionalista izaten da, arina, antzezpen-teknikak erabiltzen ditu, eta helburua audientziak lortzea da; beraz, etekin ekonomikoak dira nagusi halako telebistan, kazetaritza-izena beti merezi ez duena, gainera.

Horrelako kazetaritza-moduaren kontra euskarri guztietan kazetaritza serio eta arduratsua egiten duten ahots ugari altxatu dira (prentsa idatzitik, irratitik eta telebistatik). Adibidez, paradigmatikoa izan zen CBSko Dan Rather aurkezle prestigiotsuaren kasua, zeinak, 1993ko otsailaren 13an, arratsaldeko albistegi nagusian[255], telebista-errealitate izeneko erreportaje bat aurkeztu ondoren, esan zuen: "hauxe" [256] erreala da, eta hauxe gure munduaren zatia da". Esaldia aletzen badugu, konturatuko gara "hauxe" berak egindako kazetaritza serio, arduratsu eta objektiboa zela, eta ez erreportaje hartan ikusitako "errealitatea", harentzat egiazki "erreala" ez zena —erreala benetakoa eta objektiboa baita—, errealitatearen azpiproduktu bat baizik. (Mindich-ek aipatua 1998b, 5. or.).

Albistegiak ixteko esaldia

Albistegietako aurkezleek eguneroko kazetaritzari buruz egiten duten autoebaluazioa ezagutzeko, interesgarria da ezagutzea informazio-programen hasieran eta amaieran erabilitako esaldia. Uste dugu haien kazetaritzaren sintesia adierazten dutela, eta objektibotasunaren inguruan duten teoria eta praktika.

Walter Cronkite-ek honela amaitzen zuen bere albistegia: "Eta holaxe dira gauzak"[257]. Esaldi haren arabera, informatutako errealitatea errealitate erreala zen konfiantza zuen Conkrite-k; hau da, objektibotasun osoaren emaitza. Kazetaritzaren ikuspegi kontserbadorea zen, erabat, baina herria eta garaiak ere halakoxeak ziren. Hala uste dugu guk, behintzat.

Dan Rather-ek —Walter Cronkite-ren ondorengoa, azken hau 1981ean erretiratu zenetik (Foster 1982, 458. or.)— beste modu batez amaitzen zituen albistegiak: "Eta hauxe

254. *Reality-TV y trash-TV.*
255. *CBS News with Dan Rather.*
256. Kurtsiba gurea da.
257. *That's the way it is.*

gure munduaren zati bat da"[258]. Noski, jakitun zen aurkeztutako albisteak munduaren zati soil bat zirela, eta ez mundu osoarena, bere munduarena baizik, bere iragazkiak eta guzti. Berak egindako kazetaritzaren erlatibotasuna, subjektibotasuna eta, batik bat, ondradutasuna aitortzeko modu bat zen hura.

Espainiar Estatuan, Antena 3-eko Ernesto Sáenz de Buruagak honela amaitzen zuen berak aurkeztutako albistegia: "Horrela izan dira gauzak, eta horrelaxe kontatu dizkizuegu". Walter Cronkite-k esandakoaren antz handia zeukan esaldiak, baina oraindik kontserbadoreagoa zen, desatsegina ere bai edozein espiritu kritikorentzat[259], marketineko estrategia erabiliz, bi aldiz nabarmentzen baitzuen bere eta bere kolaboratzaileek egindako albistegiaren objektibotasun gorena: errealitatearen parekoa zela eta errealitate modura kontatu zutela.

4.4. AZTERKETARAKO IKUSPEGIAK

Objektibotasuna ikuspegi batzuetatik azter daiteke, gure ustez: jarreraren, teoriaren eta teknikaren ikuspegietatik begiratuta.

- ***Jarreraren ikuspegitik***: objektibotasunaren aurrean hartutako jarrera esan nahi du, teoriari zein jarduerari dagokienez. Kazetaritza-fakultateek, testuliburuek, kazetariek eta komunikabideek kazetaritza-jardunean objektibo izateko idealera iristeko ahalegina defenditzen dute, oro har[260]; hobeto esanda, objektibotasun konstruktuarekin lotzen diren eduki eta ezaugarrietara iristeko grina. Beste aldetik, produktore eta kazetari zahar zein gazte batzuek uste dute objektibotasuna baztertu egin behar dela kazetaritzatik, ezinezkoa delako teorian nahiz praktikan, eta beste euskarri kontzeptual batzuk bilatu behar direla, askatasunaren inguruan. Orokorrean, medio berrietako profesional batzuek bultzatzen dute —Interneten dabiltzanek, hain zuzen—, edo sentsazionalismotik hurbil ari direnek, euskarri egokia iruditzen zaielako *kazetaritza arduratsu*tik behingoz aldentzeko.
- ***Teoriaren ikuspegitik***: objektibotasunetik operatiboki deskonposa daitezkeen kontzeptu, eduki eta printzipio etikoei dagokie. Kazetaritzako testuliburuetan eta elkarte profesionaletan aurkitzen da planteamendu hau. Era berean, egitateei buruz informatzean, printzipio objektibo horietan oinarritzen saiatzen dira, emaitza ezberdinak erdietsiz, ordea.
- ***Teknikaren ikuspegitik***: kazetariek eta kazetaritza-enpresek eguneroko lanean objektibotasun konstruktua mamitzeko erabiltzen dituzten errutina eta erritualei dagokie. Lippman-ek (1922, 222-223. or.) dioenez, "estandarizaziorik gabe, estereotiporik gabe, errutinaz erabaki gabe, aparteko zorroztasunik gabe, editorea estu-estu ibiliko litzateke berehala", egitate albistegarriek, produkzioaren presioak, medioen konpetentziak eta abarrek eraginda; eta amaitzeko, dio: "Ez dago arau objektiborik, soilik konbentzioak".

Hiru ikuspegietan, jakina, oinarri filosofiko ezberdina dago errealitateari buruzko kontzepzio, interpretazio eta erabileraz. Ikus ditzagun ondoko atalak.

---

258. *And that's part of our world.*
259. Gure iritziz, laguntza gutxi ematen zion horrek gizarteari eta audientziaren inteligentziari.
260. Kazetari batzuek artizarrarekin alderatzen dute.

4.4.1. Jardueraren ikuspegia

Kazetaritzaren objektibotasuna aldeztu eta errespetatzea kazetaritzaren historian zehar mantendu den jarrera da, profesio hau ikasten den eskola edo fakultateetan nahiz profesionalen elkarteetan.

1890eko hamarkadan, objektibotasuna defenditzen zuten kazetaritza-elkarteak sortu ziren AEBetan; kazetaritzako testuliburuek "kronika egitea, komentariorik gabe"[261] aholkatzen zuten; kazetek eta agentziek onartu egiten zuten kazetaritza objektiboaren paradigma berria (Mindich 1998b, 14. or.). Gaur egun, kazetariak, irakasleak eta unibertsitateetako testuliburuak, oro har, ahalik eta objektibotasunik handiena —ideala— bilatzeko eta sustatzeko jarreraren alde daude, mugak eta subjektibotasunak barne.

Baina, kazetaritza "objektiboaren" aldeko jarrera mantentzen den arren, *objektibotasun* kontzeptua bera dago krisian, itxuraz, izena bera desegokia delako[262]. Kazetaritza justu, egiati, askotariko, oso eta aberasgarria erdiesteko —antza denez, denek nahi dutena—, "objektibotasun" terminoaren definizioa oztopo gaindiezina da, enpirismo inozoa adierazten baitu izen horrek, jakinik informatzailearen eta gero informatuaren subjektibotasuna sartu gabeko objektibotasunik ez dagoela. Urrunago joanda, John Katz (1996)[263] *Wired* eta *HotWired* aldizkarirako medioen kritika egiten duen idazleak "kazetaritzako objektibotasunaren gezurrezko jainkoa" aipatzen du, eta funtsean daukan kontzeptu guztiak arbuiatzen ditu (urruntasuna, inpartzialtasuna, oreka, etab.); aldi berean dio medio berriek —Internetek, adibidez— askeago hitz egiteko aukera ematen dutela.

Christiane Amanpour CNN eta CBSko profesionalak *kazetaritzaren objektibotasuna* berrebaluatzea eskatu zuen, zeren, bere ustez, objektibotasunean oinarritutako kazetaritzan "behar hainbateko ahotsa ematen zaie [eman behar zaie] *alde guztiei*[264], baina ez dira denak berdin tratatzen [ez dira berdin tratatu behar]" (Mindich-ek 1998b, 4. or. aipatua).

1996an, AEBetako Kazetarien Elkarte Profesionalak[265] —hango garrantzitsuenak— erretiratu egin zuen objektibotasun kontzeptua eta, haren ordez, beste kontzeptu batzuk sartu zituen, hala nola, *egia*, *zehaztasuna*, *osotasuna*. Finean, *gizarte-ardura duen kazetaritza* da.

4.4.2. Teoriaren ikuspegia

Kazetaritzaren objektibotasuna operatiboki zatika daitezkeen kontzeptu eta printzipioei dagokie. Akademiko, ikertzaile eta kazetaritzako testuliburu ugarik kontzeptu eta printzipio hauek seinalatzen dituzte (Mencher 1984, White, et al. 1984):

- ***Urruntasuna***[266]: kazetariak, landutako gaiarekiko distantzia erakutsi behar duela esan nahi du, egitateek eta protagonistek hitz egin behar baitute eta agentziek ez dute kazetaria parte-hartzaile modura sentitu behar, behatzaile modura baizik.

---

261. *Chronicle, no comment*"
262. Ikus gorago DRAEk ematen dion esanahia.
263. Mindich-ek (1998b) aipatua.
264. Kurtsiba gurea da.
265. Zabaleta Urkiola elkarteko kidea da 1992tik.
266. *Detachment*.

- ***Aldekotasunik eza***[267]: esanahi politiko esplizitua dauka kontzeptu honek, eta partidu eta talde politikoei dagokie, adieraziz informazioan denei eman behar zaiela ahotsa. Informazioa objektiboa izateko zenbati eman behar zaion ahotsa eztabaidagarria da. Objektibotasun klasikoan beti "bi aldeak, bi ikuspuntuak" nabarmentzeko esaten da, baina horrek bitan banatzen du errealitatearen aniztasuna, eta horren mugak ikusirik, objektibotasuna erdiesteko, ahots ugari sartu behar direla eskatzen da; hau da, *ikuspegiaren askotarikotasuna* erabiltzea eskatzen da (Gans 1979).
- ***Inpartzialtasuna***: aurrekoaren pareko kontzeptua da, edozein gizarte-jarduerari aplikatzen zaiona.
- ***Oreka***[268]: esan nahi du ezen informazioan neurriz eta proportzioz sartzen direla alde guztiak. Hau da, informazio-jarduera osoan *aldekotasunik eza* eta *inpartzialtasuna* aplikatzea da —hots, Herbert Gans-ek planteaturiko *ikuspegiaren askotarikotasuna* aplikatzea—, baina zuhurtzia, neurria eta seriotasuna erantsiz. Izan ere, neurria da gehien balioetsitako eta iraupenik handienetako balioa (Gans 1979).
- ***Faktualtasuna***[269]: hau da, egitateetan, datuetan eta adierazpen egiaztagarri eta behagarrietan oinarritutako kazetaritza da.

Kontzeptu teoriko horiek guztiak operatiboki definitu behar dira, praktikan jartzeko, kazetaritza-teknikak erabiliz, *ikuspegi teknikoei* emandako hurrengo epigrafean ikusiko dugunez.

AEBetako Kazetarien Elkarteko (SPJ) aldizkari ofizialean argitaratutako artikulu batean, Barton-ek (2002) gogoeta egiten zuen albiste, kazetari eta kazetaritzari buruz eta kontzeptu horien inguruan gertatzen ari den aldaketari buruz, zeren, alde batetik, murrizten ari baita entretenimenduaren eta informazio hutsaren (*hard news*) arteko aldea eta, bestetik, kontrol etikorik gabeko zerbitzu berriak sortzen ari baitira Interneten (egia irizpiderik behar ez dituzten web guneak). Artikulu hartan Barton-ek kazetaritzaren eta kazetariaren printzipioak berresten zituen, hots:

- Lehen betebeharra egiari dagokio.
- Lehen leialtasuna herritarrei dagokie.
- Kazetaritzaren muina egiaztatzean datza.
- Kazetariek, informatzen duten egitateekiko independenteak izan behar dute.
- Kazetaritzak boterearen monitore izan behar du.
- Kazetaritzak kritika eta adostasun publikoa saiatzeko foruma eskaini behar du.
- Kazetaritzak esanahia duen edozer interesgarri eta nabarmen egiten saiatu behar du.
- Kazetariek informazio osoa eta proportzionala eman behar dute.
- Kazetariek kontzientziaz jokatzeko baimena [eskubidea] eduki behar dute.

267. *Nonpartisanship*.
268. *Fairness*.
269. *Factual information*.

Azkenik, esandakoari *informazioaren kalitatea* erantsi behar zaio alde guztietan, aurreko epigrafe batean esanda utzi dugun moduan. Kalitate kontzeptuak seinalatutako kontzeptuak aberasten ditu, baina ez ditu ordezkatzen.

4.4.3. Teknikaren ikuspegia

Kazetariek eta kazetaritza-enpresek objektibotasuna egunerokotasunean erdiesteko erabiltzen dituzten errutinak eta erritualak kontuan hartzen ditu kazetaritzaren objektibotasunari buruzko ikuspegi teknikoak. G. Tuchman-ek (1972) paratu zuen "estrategia erituala" orain urte batzuk.

Orokorrean esanda, kazetariak hainbat teknikaren jabe egiten dira eta, ustez, baina okerki, kazetaritzaren objektibotasun teorikoa praktikan jartzeko balio dute. Ondoko hauexek dira *egitura narratiboko teknika* nagusiak:

- ***Iturrien nagusitasuna***: emandako informazioaren zati nagusia kanpo-iturrietatik dator, batez ere iturri ofizial, eskuetsi eta adituetatik, zeinek egitateetan zuzenean edo zeharka parte har dezaketen. *Autoritatearen ezagutza* eskaintzen dute.
- ***Bitara murriztea***: arazoak bi aldetara mugatzen direla esan nahi du, bi alde argi eta gardenetara. Tendentzia hau ikuspuntu gehiago sartuz gainditzen saiatzen da, Herbert Gans-en (1979) *ikuspegiaren askotarikotasuna* saiatuz.
- ***Egitateetara mugatzea***: kazetaritza objektiboak egitateak, gertakariak aurkeztu nahi ditu soilik, interpretatzeko testuinguru zabala eskaini gabe eta gai sakonagoekin lotzen saiatu gabe.

Estilo narratiboaren teknikei dagokienez, hau da, kazetaritzan erabilitako idazteko forma hauek seinala ditzakegu:

- ***Piramide irauliaren edo antzekoaren erabilera***: piramide iraulia kazetaritzan idazteko teknika ezagunena eta eraginkorrena da prentsaren historian zehar, batez ere idatzian, zeren estilo laua neutraltzat, moderatutzat hartzen baita, edukiak lerrokaden ordenaren arabera mailakatuz[270]. Gaur egun, aplikatzen jarraitzen da, irrati eta telebistako albiste batzuetan ere bai, baina askotan bariazio edo berrikuntza batzuk sartzen dira.
- ***Hitzez hitz hartutako aipuen ugaritasuna***: adierazpen eta aipuak kakotx artean emanda, sinesgarritasun gehiago esleitzen zaio informazioari.

Núñez Ladevéze ikertzaileak (1991, 104. or.) "erretorika objektibatzailean" edo "objektibotasunaren erretorikan" kokatzen ditu teknika estilistiko horiek eta beste batzuk[271].

Ben Bagdikian-ek (Bagdikian 2000, 212. or.) *The Media Monopoly* obra ezagunean dio ezen AEBetan gehien erabilitako kazetaritza-moldea[272] korporazio enpresarialen balioetara lerratzen dela "objektibotzat" hartutako errutinak erabiliz, hots, iturri ofizialekiko menpetasun gehiegizkoa, testuinguru sozialaren gabezia albisteetan, gaiak maizegi errepikatzea eta pareko garrantzi informatiboa duten beste gai batzuk ekiditea.

---

270. Ikus albisteari emandako kapitulua piramide irauliaren jatorria ezagutzeko, ikerkuntza berriak baitaude horri buruz.

271. Nominalizazioa, adibidez.

272. *Maistream journalism*.

4.5. TEORIA ESPAZIALA, OBJEKTIBOTASUNARI APLIKATUA

Erabakiak hartzeko teoria espaziala eliteko taldeek presio-egoeretan eta merkatuko edo audientziaren konpetentzia-giroan erabakiak hartzean duten portaera azaltzen saiatzen da. Teoria hau zientzia politikoan eta kazetaritza-zientzian aplikatzen da, eta oinarri modura konpetentzia ekonomikoaren teoria espaziala du (Hotelling 1929)[273]. Teoriaren aldagai horren arabera, lehian dauden enpresek merkatu-kuotak haz ditzakete salmenta-puntuak geografikoki elkarren ondoan jarriz[274]. Beraz, oreka ekonomikoa sortzen da lehian dauden enpresek fisikoki partekatzen dutelako bezeria berbera izateko aukera. Politikara aplikatuz esan nahi du ezen partiduek bozak irabazteko, joera ideologikoki zentrokoak hartzen dituztela, gizartearen gehiengoak dituenak direlako.

Hartara, teoriaren lehen parteak iradokitzen du kontsumitzaile gehienek, hautesleek eta komunikabideen erabiltzaileek lehentasun pertsonaletatik hurbilen dauden produktu, partidu eta medioak aurkezten dituztela, kasuan kasukoak —denentzat bistakoa dena, bestela ere—. Horren ondorioz, bigarren parteak dio kontsumitzaile, hautesle eta erabiltzaile askok jarrera itxuraz moderatua eta zentrokoa daukatenez, dela jarduera ekonomikoan, politikoan eta medioen kontsumoari dagokionean (gizarteko kurba normala da), produktu komertzialak, programa politikoak eta eduki informatiboak hornitzeko arduradunek estrategia jakin batzuk erabiltzen dituztela merkatu-kuotak, hautesleak eta audientzia irabazteko; sakon-sakonean, hiru merkatu-motak berdin-berdinak baitira: arrakastaren oinarria.

Komunikabideei buruzko teoria espaziala garatuz esaten da ezen audientziarik handiena erdiesteko, komunikabideetako kudeatzaileek hainbat *estrategia* erabiltzen dituztela, irudi zentrista edo zentratua audientziaren zatirik handienak uler dezan.

Kokapen zentrista eta eduki zentratuak lortzeko ahalegin hori ere ematen da audientzia txikietara, eta sektore espezializatu, erradikal edo alternatiboetara zuzendutako komunikabideetan; audientzia horietan ere bai baitago berezko zentro sozial, ideologiko eta komunikatiboa (Ognianova and Endersby 1996, 2. or.).

Kazetaritza-alorrean objektibotasuna izan ohi da audientzia masiboa erdietsi eta atentzioa erakartzeko metodoa. Teoria espazialaren arabera, erabakiak hartzeko ere bai:

> Kazetaritzaren objektibotasuna kazetaritza-enpresek diseinatutako informazioa gauzatzeko prozesu taktikoa da, ideologia zentrista hautemateko eta audientzia masiboa sortu eta mantentzeko. Objektibotasunaren konbentzioak —ikuspegi neutrala mantendu, ideologia eta partidu politikoetatik urrunduta— kazetaria lehentasun politikoen erdi-erdian kokatuta dagoela hautematera gidatu beharko luke audientzia, eta hori estrategia ekonomiko modura hartuta (Ognianova and Endersby 1996, 3. or.).

Gauza bertsua zioen Altschull-ek (1995), hau da, kazetaritzaren objektibotasuna praktika enpresarial zuzena zela, zeren jarrera horren neutrotasun politikoa, zentrismoa, itxuraz ideologiarik gabea, etekin ekonomikoa zelako. Zernahi gisara, ustezko ideologiarik eza itxura hutsa izaten da, batik bat egoera gatazkatsuetan.

---

273. Ognianova-k (1996) aipatua.

274. Izatez, praktika hori Erdi Arotik dator gutxienez, normala baitzen ofizio bakoitza kale berberean egotea: zapatariak, larruginak, etab., bakoitza berean. Horrela, jabeek espazio bakar batean bilduta zeuzkaten bezero guztiak.

Autore ezagunek diotenez, "irratiaren konpromisoa, komunikabidea den aldetik [edo beste edozein mediorena] —eta, beraz, irratiko profesionalena— ez da enpresarekin, gizartearekin baizik. Profesionala ez da informazioaren eta enpresaren arteko bitartekaria, egitateen eta gizartearen artekoa baizik, gizarteari baitio zor kazetariak une orotan. Horixe izan de bere armarik onena " (Cebrián 2001b, 23. or.).

4.6. HUTCHINS TXOSTENAREN PARADOXAK

Prentsa libre eta arduratsua izeneko txostena[275], Robert Hutchins-en zuzendaritzapean izen bereko Batzordeak prestatua (Comission On Freedom of the Press 1947), erreferentzia-puntu ahantzezina eta alboratu ezina da, baita gaur egun ere, kazetaritza-objektibotasun teorikoa eta praktikoa defenditzeko. Haren mezu nagusia laburtzeko, hauxe esan beharko genuke, alegia, kazetaritzak aniztasuna eskaini behar duela alde guztietatik: iturrietatik hasi eta zerbitzatzen duen komunitateraino. Ondoren, beste autore batzuek txosten hartan oinarritutako obrak garatu zituzten, adibidez, *Four theories of the Press* (Siebert, et al. 1956) ezaguna, non lau motatako prentsa-ereduak aurkezten diren, tokian tokiko gobernuereduaren arabera: gizarte autoritarioa, libertarioa, komunista eta ardura sozialekoa.

Labur esanda, prentsa libreari buruzko Hutchins txostenak "masa-komunikabideen agentziek (enpresen) jendea arazo politikoetan hezteko duten zeregina"[276] aztertu zuen (Commision on Freedom of the Press 1947, vi. or.). Hauexek dira prentsa libreari buruzko txostenaren puntuak:

- Eguneko gertakariei buruzko narrazio egiatia, osoa eta azkarra, esanahia ematen dien testuinguruan kokatuta.
- Iruzkinak eta kritika elkarri trukatzeko foruma.
- Gizartea osatzen duten taldeen irudi ordezkatzailea.
- Gizartearen helburuen eta balioen aurkezpena eta sailkapena.
- Gaur egungo ezaguerako sarbide osoa.

Lehen printzipioa lantzean, Batzordeak informazioak izan behar duen zehaztasunaren eta egiazkotasunaren premia nabarmendu zuen, eta *erantzukizun-katea* ezarri zuen, kazetariak albistearen iturrian daukanetik hasi, erredakzio-buruarengandik pasatu eta azken produkturaino doa —azken produktuaren ardura kazetaritza-enpresak dauka—. Edozein modutara, Robert Udick-ek (1993) dioenez, korapilatsua da zehaztasun kontzeptua operatibo egitea, zeren, Batzordearen iritziz, jatorrizko iturriak erabiltzeaz gain, kazetariek zuzen balioetsi behar dute zein diren iturri "baimenduenak/akreditatuenak", hots, fidagarrienak. Jakina, gure iritziz, "baimendu" adjektiboak bi esanahi izan ditzake[277]:

275. "A Free and Responsible Press", 1947an aurkeztua eta Chicagoko Unibertsitateak argitaratua urte berean. Batzordea 1942an eratu zen, unibertsitate horretako Robert M. Hurchins errektorea buru zuela, zeinak gizarte-zientzietako hainbat akademiko aukeratu zituen, kazetaritzan adituak ez zirenak, batzordea osatzeko. Henry Luce de Time Inc.-ek finantzatu zuen proiektua, —200.000 dolar—. Ikus, baita ere, informazio periodistikoaren funtzio eta disfuntzioak, "Oinarrizko alderdi teorikoak" atalean.

276. *Public affairs*; *arazo herritar* edo *herriari dagozkion arazo* esamoldearekin alderatuta, ez da gauza bera.

277. Lau motatako ezagutzak dauden bezala: tradizioa, intuizioa, autoritatea eta zientzia. Ikus Peirce (1932), Kerlinger-ek (1973) aipatua, beste batzuen artean.

- ***Autoritatearen iturri akreditatua***: halako autoritate-printzipioan funtsa duena —iturri ofizial edo komunikazio-kabineteen kasuan, hain zuzen—, egitate albistegarrien protagonista izan gabe ere.
- ***Ezagutza-iturri akreditatua***: informatzen den gaiari buruzko ezagutzan edo protagonismoan oinarrituta, gertakari batean parte hartu dutenekin edo haren ondorioak jasaten dituztenekin izaten den modura.

Dakigunez, ohiz, kazetaritza-jarduerak askoz ere gehiagotan erabiltzen ditu *autoritatearen iturri baimenduak*. Besteak beste, hori gertatzen da informazioa mamitzeko oso denbora eskasa egoten delako, eskura-eskura egoten direlako, kazetariari "segurtasuna" ematen diolako eta, horrela, bestelako iturriak erabiliz kazetariak arriskurik hartu beharrik izaten ez duelako. Nahiz eta beste iturri horiek egiazkoak eta egiatiak izan, agian ez dira audientzia, agintari eta eragile sozial nagusien gustukoak eta, jakina, galerak gerta daitezke hainbat alderditan. Beraz, Robert Udick-ek zioen paradoxa bat zegoela Hutchins Txostenean, zehaztasun informatiboa exijitzearen eta praktika profesionalaren artean.

Era berean, Udick-ek beste paradoxa bat erakusten zuen, Txostenak egitatea eta iritzia bereizteko egindako eskariaren eta, aldi berean, egitatearen testuinguru orokorra eskaintzeko, iritzia edo analisia sartzeko premiaren artean. Dena delarik, gure iritziz, iritzia informaziotik aparte kokatu eta kazetaritza-estilo ezberdinean aurkeztuta ere, beti egongo da subjektibotasun-graduren bat (iritzia) informazioan.

Finean, Hutchins Txostenaren analisi xehea eginda, kontraesanak topatzen zituen aldarrikatutako *kazetaritza objektibo teorikoa*ren eta praktikan egin zitekeen *kazetaritza objektibo praktikoa*ren artean. Hala eta guztiz ere, gure iritziz, Prentsa Librerako Txostena ulergarria eta bereganagarria da kazetaritza-objektibotasunak beti duela subjektibotasun-graduren bat aitortzetik abiatuz gero.

4.7. OBJEKTIBOTASUNA, GIZARTE-BEREIZKUNTZAREN FAKTORE MODURA

Kazetaritzaren objektibotasun praktikoari egin zaion kritika nagusienetakoa da gizarteko talde indartsuenarekin identifikatzen dela, botere-banaketari *dagokion status quo*-arekin. Ameriketako Estatu Batuetako hainbat autorek kazetaritzaren objektibotasunaren estandarra eta praktika "arraza"[278] zuriko gizartearekin identifikatzen dute. Adibidez, Betsy Wade sexu-diskriminazioaren kontrako buruzagiak aitortu zuen The New York Times-en arazoetariko bat "ahots maskulino zuria" (Mindich 1998b, 4. or. aipatua) zela.

Erreferentzia zientifiko ugari egin dira hainbat herritan —AEBetan bai, gutxienez—, non kritikatzen den medioek gertakari albistegarrietako eduki edo subjektuek dituzten tendentzia ideologiak, partidu politikoak, estatus ekonomikoak, generoak edo talde etnikoak bereizitako objektibotasuna praktikatzen dutela[279]. Kazetaritzaren historia horrelako adibidez lepo dago.

278. AEBetako gizartean modu azientifiko eta arbitrarioan erabiltzen da "arraza" terminoa, batez ere "kaukasikoak" adierazteko.

279. Ikus "Objektibotasunaren teoria espaziala" izeneko epigrafea.

4.8. ALDERDIKERIA, BESTELAKO AURPEGIA

Litekeena da informazioa objektibotasunaren beste aldetik aztertzea, hau da, alderdikeriatik, partzialtasunetik, manipulaziotik eta antzeko ezaugarrietatik. Objektibotasuna era negatiboan edo metaforen bidez defini daitekeela aipatu dugu gorago. Orain kazetaritzan egon daitezkeen hainbat motatako alderdikeriak[280] edo partzialtasunak aipatu nahi ditugu, nahiz eta agian, ez batak, ez besteak ez duten azaldu nahi duguna zehatz-mehatz adierazten.

Austin Ranney (1983, 31-63. or.) zientzia politikoko akademikoak seinalatzen zuenez, —eta kazetaritzaren aztertzaile guztiek ezagutzen dutena, bestalde— egitateak aukeratu eta alboratzea berezkoa du kazetaritza-jarduerak; hala ere, datuak *nahita* alboratzea, iritziak eta egitateak *nahita* itxuraldatu eta gutxiestea dira alderdikeriaren eta partzialtasunaren edo manipulazio negatiboaren ezaugarriak. C. Richard Hofstetter[281] ikertzaile politikoaren analisi batean oinarrituz, Ranney-k bi motatako alderdikeria ezartzen du telebistako albistegietan ematen diren politikari buruzko albisteetan: zuzena[282] eta egiturazkoa.

- ***Alderdikeria zuzenak*** (negatiboa) esan nahi du kazetariak apropos sustatu nahi duela kausa politiko edo beste gai jakin bat eta haren aldeko audientziaren babesa bilatu, horretarako bitasun-teknikak erabiliz (ona/txarra, garaipen/porrota, etab.).
- ***Egiturazko alderdikeriak*** (ekidinezina) esan nahi du kazetariak bere medioan ezarritako kode profesional praktikoaren arabera lantzen dituela albisteak —horrek ez du esan nahi kode hori kazetaritzako *kode deontologiko kanpoko* batekin bat datorrenik, elkarte profesional batenarekin, adibidez—, denbora, espazio eta medioak kontuan hartuz, lan txukuna egiteko gogoz, soldata egokia jasotzeko desioz eta enpresan mailaz gora egiteko itxaropenez. Era berean, informazio interesgarria ematen eta konpetentziak baino audientzia handiagoa erakartzen saiatzen da. Arrakasta-irizpide nagusiak hauek dira: audientzia-kuota, profesioko kideen gorazarrea eta mailaz gora igotzea.

Lehen motatako alderdikeria albistearen eduki eta formari buruz kazetariak edo editoreak nahita hartutako erabaki modura azaltzen da. Bigarrenak, aldiz, komunikabidearentzat —eta ondoren, etorkizun profesionalerako— lan txukuna egiteko asmoa adierazten du. Beraz, alderdikeria zuzena partidu edo ideologia jakin baten aldeko jokabidea da —gauza bera ez diren arren, batzuetan bat datoz—, eta egiturazko alderdikeria medio konbentzionaletan egiten den kazetaritza-moldea.

---

280. Bias.

281. Ranney-ek (1983, 35-36. or.) aipatua.

282. Ranney-k "politikoa" deitzen dio, jarduera politikoa baitu gogoan, baina beste alor batzuetan ere erabilgarria denez, guk "zuzena" deitu diogu; hots, jarduera informatiboak zuzenean eragindakoa.

5. Albistea, kazetaritza-arketipo modura

Kapitulu honetan albistea aztertuko dugu, kazetaritza-informazioaren arketipoa den aldetik eta antonomasiaz kazetaritzako narrazioa den neurrian. Beraz, hemen "albistea" diogunean, irrati eta telebistako programa batean sarrien emititzen diren informazio-unitateei dagokie; hots, ingelesez *news story* adieraz ezagutzen diren albiste eta erreportajeei. Era berean, albistea arketipo modura aipatzen dugunean, kazetaritza-albisteaz ari gara, kazetaritza-informazioaren sinekdoke modura ulertuta; izan ere, badira albisteak, esanahia zentzu arruntenean hartuta, kazetaritzari ez dagozkionak. Antzeko bereizketa egiten da kazetaritza-informazioaren eta zentzu orokorrean ulertutako informazioaren artean.

Analisi ugari egin izan dira kazetaritza-albistearen definizio eta ezaugarriei buruz. Horretarako, hiru etorbide hartuko ditugu, hiru enparantza ezberdinetara iristeko:

- ***Definizio kontzeptual eta etikoaren etorbidea***: albistea kazetaritza-informazioaren sinonimoa da, eta zerikusi handia dauka egiarekin, gaurkotasunarekin eta interesarekin. Etorbide honetatik gizartearen forora iritsiko gara, non hartutako albiste eta informazioarekiko konfiantza publikoa dagoen. Ardura sozialeko kazetaritza da, "objektibotasun" kokatua eta testuingurua kontuan hartu eta askotariko ikuspegiak ematen dituena.
- ***Definizio pragmatiko eta ekonomikoaren etorbidea***: non albistea merkantzia den, etekin ekonomikoa erdiesteko produktua, harpidetzaren bidez (ordainpeko komunikabideak) edota audientzia publizitateari saltzen zaiolako (medio irekiak, harpidetzarik gabeko telebista, adibidez). Etorbide hau hartuta, entretenimendua eta sentsazionalismoa nagusi diren merkatua topatuko dugu, albistea edozein eduki eta mozorrotan pertsonifikatzen delarik.
- ***Definizio instituzionalizatuaren etorbidea***: albistea prozesu informatibo osoaren ekintza erritual instituzionalizatu modura hartzen du etorbide honek. Honen arabera, albisteak, ongi informatzeaz gain (definizio kontzeptual eta etiko) eta merkantzia komertzial modura zerbitzeaz gain (definizio pragmatiko-ekonomikoa), kazetaritza-prozesuaren (kazetaria eta medioa) eta gizartearen (iturriak eta audientzia) legitimaziorako eta normalizaziorako funtzio batzuk betetzen ditu. Ahaztu gabe, kazetaritza-prozesua ere gizartearen baitan dagoela (Abril 1997, 237. or.)

Definiziora iristeko etorbide bat edo bestea hartu, desberdinak izango dira albistearen ezaugarri modura erabiliko ditugun balio eta irizpideak. Guk bereziki lehen etorbidea hautatu nahi dugu, kazetaritza arduratsua egiteko interesgarriena iruditzen zaigulako, nahiz eta, aldi berean, beste biekin alderatuko dugun, albiste komertzialegiak eta instituzionalizatuegiak dakartzaten disfuntzioak nabarmenduz.

5.1. ALBISTEAK EKOIZTEKO PROZESUEN EREDUAK

Albisteak ekoizteko prozesua teorikoki deskribatzeko, prozesua errepresentatu nahi duten eredu batzuk aurkez daitezke, komunikazio-ereduekin egin duguna, baina albisteari aplikatuta:

- ***Eragin-hierarkiaren eredua***, non prozesuan eragina duten bost maila edo zirkulu kontzentriko dauden (Shoemaker eta Reese 1996). Zirkulu barnekoenean kazetariaren maila indibiduala dago; bigarrenean, medioaren errutinak; hirugarrenean, medioaren antolakundea (jabetza); laugarrenean, mediotik kanpoko faktoreak; eta bosgarrenean, ideologia. Kritika batzuen arabera (McManus 1995), eredu honek ez ditu bereizten mailek dituzten eragin-desberdintasunak, tazituki uste duelako maila bakoitzak eragin berbera duela, eta hori ezin izan daiteke.
- ***"Aginte-rolen" eredua***, zeinaren arabera albistea ekoizteko prozesuan hamahiru aginte-rolek edo aktorek parte hartzen duten (Turow 1992): edukiaren ekoizleak, kazetaritza-enpresaren inbertitzaile finantzarioak, bezeroak, audientziak, kontsumitzaileek, editoreak, informazio-iturriek, iragarki-egileek, presio-taldeek, enpresek, eta abarrek. Eredu hau kazetaritza-produkzioan parte hartzen duten eragile guztien zerrenda baizik ez da.
- ***Interdependentziaren eredua***, hiru atal ezberdin dituena: iturriak, antolakundea eta audientzia (Entman 1989)[283]. Eredu hau albiste politikoetan zentratuta dago, non klase politikoak komunikabideak erabiltzen dituen bere diskurtsoa hedatzeko, eta audientzia, bere aldetik, komunikabideez (bitartekariak) fidatzen den. Beraz, kazetaritza-enpresek bi motatako presio/menpetasun jasaten dituzte; batetik, buruzagi politikoena, mezu politikoen kopurua handitu nahi dutenak, eta bestetik, hartzaileena, zeinek, Estman-ek dioenez, informazioa baino gehiago entretenimendua bilatzen duten. Autore berberak dio, medioek "audientziaren entretenimendu-maila ase nahi duenez", informazio publiko edo pribatuetako iturriek beren mezuak segundo gutxi batzuetara murriztu eta erakargarri egitera behartuta daude. Gure iritziz, eredu hau oso murriztailea da ia zentzu guztietan: audientziak monolitikoa eta apatikoa dirudi, albisteak ekoizteko parte hartzen duten hainbat eragile ez da ageri, adibidez inbertitzaile ekonomikoak, iragarkien jabeak, legelariak, etab.
- ***Eredu komertziala***, zeinak, bere autorearen iritziz (McManus 1995)[284], beste ereduen alderdiak jaso nahi dituen; alegia, Shoemaker eta Reese ikertzaileen ereduko eraginak, Turow-ren ereduaren aktoreak edo aginte-rolak, eta Entman-en ereduaren interdependentziak. Lehenengoan, irakurleek eta ikusleek beren arreta salerosten dute, eta enpresarekiko harpidetza, agian; bigarrenean, iturriek informazioa salerosten dute; hirugarrenean, iragarkien jabeek publizitatea ordaintzen dute bezeroak erakartzeko; eta laugarrenean, enpresako inbertitzaileek beren kapitala inbertitzen dute etekinak lortzeko itxaropenaz. Merkatu bakoitzean eraginak eta harremanak daude parte hartzen duten eragileen artean. Finean, albisteen produkzioa merkatu modura hartzen da, eta horrek garrantzi handia dauka, ondorioei begira.

283. McManus-ek (1995, 303. or.) aipatua.

284. *Market-based model of commercial news production.*.

Kazetariaren jarreraren ikuspuntua

Beste alde batetik, kazetariak albistearen aurrean duen jarreratik begiratuta —haren bila joan edo etorri arte itxaron—, beste autore batzuek honako eredu hauek proposatzen dituzte (Allern 2002):

- ***Albisteak aukeratzeko eredua***[285]: eredu honen arabera, editoreak albiste izateko aukeratuko diren albisteak hartzen ditu; beraz, albisteak "etorri" egiten dira erredakziora. White-k (1950) garatutako eredua da.
- ***Albisteak bilatzeko eredua***: kasu honetan albisteak ez datoz erredakziora, kazetaria doa haien bila, era guztietako ideiak eta iradokizunak onetsiz.

5.2. ALBISTEARI BURUZKO DEFINIZIOAK

Davison, Boylan eta Yu (1982, 102. or.) ikertzaile eta akademiko ohoretsuek zioten "albisteei buruzko definizioak noizean behin ez ezik, gizartetik gizartera aldatzen direla". Lance Bennett-ek (1983), berriz, zioen albistea puzzle bat dela. Agian horregatik, hainbat autorek diote ez dela lortu albisteari buruzko definizio bakarra, eta beharrezkoa dela definizio orokora kazetariak oinarri modura ikasi, erabili eta berrizta dezan (Harris and Leiter 1981, 27. or.).

Era sistematiko batez jokatuz, egoki da lehenbizi hainbat hizkuntzatako hiztegi nagusien definizioak aztertzea eta, ondoren, kazetaritzaren jakintza-arloko zientzialariek egindako ekarpenak. Horrela, *Elhuyar*-ek ematen duen albistearen definizioa orokorra da, "gertaera baten adierazpena, berria". Lan zientifiko baterako oraindik balio gutxiagokoak dira gaztelaniazko DRAE hiztegiak ematen dituenak. Lehenengo adieran "noción, conocimiento" jartzen du; bigarrenean, "contenido de una comunicación antes desconocida" eta laugarrenean, "el hecho divulgado". Ingelesezko Webster's hiztegiak, berriz, laguntza handiagoa eskaintzen du eta lehen adieran dio "oraintsuko gertakari baten kontakizuna"[286] dela; eta bigarrenean sakonago jotzen du: "Oraintsuko gertakari baten kontakizunaren aurkezpena da, egunkari batean, beste hedabide periodiko batean, irratian edo telebistan". Beraz, aurreko definizio guztietatik ondoriozta dezakegu albistea kontakizun baten bitartez berritasun bat komunikatzearekin erlazionatuta dagoela eta, gainera, modu zehatzagoan, kazetaritza-medio batean aurkeztea era barne hartzen duela.

Andrés Romero-k (1974, 153-155. or.) albisteari buruzko 37 definizio erakusten ditu. Batzuen kalitate kontzeptuala kaskar samarra zen, baina ulergarria da kontuan hartzen badugu autoreak jasotako zerrenda baino ez zela. Lehen definizioak zioen, albistea "kazetariari interesatzen zaion guztia dela", bigarrenean, "jendeak jakin nahi duen guztia". Aldiz, azkenean:

> Informazioa jasotzen duenari interesatu ahal zaion guztia da, gizarte-komunikabide baten bitartez jakinarazia. Interesa ezinbestekoa da albistearentzako eta, gainera, gaurkotasuna du, interesgarria (sic) eta komunikagarria izan behar du.

285. Ikus "Medioen agendaren finkapena" atala "Kazetaritza-informazioaren oinarriak" kapituluan. *Gatekeeper* funtzioarekin lotuta dago.

286. "*A report of a recent event*".

Definizio horretan egitate[287] albistegarria argitzeko hainbat kontzeptu garrantzitsu barne hartzen dira, horixe baita benetan definizioa ematen duena, baina bat ere ez albisteari buruz. Dena dela, hauek dira Romero-ren iritziz eduki behar dituen irizpideak:

- ***Gaurkotasuna***, informazioa eman nahi den egitateari buruzkoa.
- ***Interesa***, audientziarentzat eduki dezakeena.
- ***Komunikagarritasuna***, hau da, informatu nahi den gertakariaren beraren komunikatzeko gaitasuna. Halarik, azken kontzeptu honek esan nahi duena ez da batere argi geratzen. Ohiz ez da albisteari buruzko tratatuetan agertzen, uste baita, nola edo hala, komunikagarria dela edozein egitate edo errealitate.

Egitate egiaztagarrien ebaluazioa, emandako irizpideen arabera egiten da, beraz, baina Romero-k ez du argitzen nork egin behar duen ebaluazioa, eta, errazegi suposatzen da kazetariak egin behar duela ebaluazioa, zeren egiatan ez baitu berak egiten, erredaktoreburuak edo editoreak baizik, informazio-prozesuari buruzko kapituluan ikusiko denez. Azkenik, definizioak eman ondoren, albisteak eduki behar dituen lau ezaugarri aipatzen ditu: giza interesa, gaurkotasuna, zehaztasuna eta adierazpena. 1974ko urte hartan bertan, kazetaritzari buruzko bibliografian klasiko den liburu batean, Martínez Albertos (1974, 88. or.) irakasleak honelaxe definitu zuen albistea, ustez zientifikoki:

> Albistea egiazko egitatea da, argitaratu gabea edo gaur-gaurkoa, interes orokorra duena, haren hedapenerako erabiltzen den medioa kontrolatzen duten subjektu sustatzaileek jaso, interpretatu eta balioetsia izan ondoren masibotzat har daitekeen publiko bati komunikatzen zaiona[288].

Definizio horretan, osoagoa eta zehatzagoa, ikuspuntu akademikotik begiratuta albisteak dituen alderdi nagusiak jasotzen dira. Baina arretaz erreparatzen badiogu, konturatuko gara ezen *egitate albistegarria*ren ezaugarrietan jarri dela indarra eta ez *produktu albistegarrian*; hots, komunikatzaile batek mamitu eta igorritako produktu batean, zeina, kazetaritzari dagokionez, masa-komunikabide batek komunikatutako informazioa izaten baita. Noski, gerta daiteke egitate bat, egiazkoa, argitaratu gabea edo gaur-gaurkoa, eta interes orokorrekoa, publikoari modu faltsuan komunikatzea, gaurkotasunik gabe, eta audientziarako interesik gabe, hain zuzen ere egitate hori modu desegokian jaso, interpretatu eta balioetsi delako. Edo alderantziz ere izan daiteke, alegia, egitate faltsu edo gezurti bati buruz (biak ezberdinak dira), gaur-gaurkoa eta interesgarria ere ez dena, itxuraz egiazko albiste bat gauzatzea, interesgarria, gaurkotua, eta kazetaritza-informazioaren arauak betetzen dituena. Azken kasu honetan kazetariaren maisutasunak eta teknikak parte hartzen dute.

Martínez Albertos-en definizioarekin jarraituz, esan beharra dago, kazetaritza-albiste bat "eraikitzeko", egitate albistegarriak hainbat ezaugarri izan behar dituela:

- Egitatearen *egiatasuna*.
- Egitatearen *berritasuna/gaurkotasuna*, hots, argitaratu gabea edo gaurkotasunezkoa izan daitekeela kontuan hartuz.
- *Interes orokorra*, hau da, prozesu informatiboan parte hartu duten guztientzat; profesionalengandik hasi eta hartzaileenganaino.

---

287. Egitatea dioguncan, termino-multzo bat esan nahi dugu: datua, faktua, jazoera, gertakaria, ekintza, etab.

288. Urte batzuk beranduago, *El mensaje informativo* izeneko obran, definizio berbera transkribatu zuen (Martínez Albertos 1977, 35. or.).

Enuntziatuaren bigarren partean egitate albistegarria hartzeko, interpretatzeko eta balioesteko prozesua azaltzen da, hau da, albistea gauzatzeko segitu beharreko prozesua, baina ez da espezifikatzen albistearen ezaugarriak zein diren. Izan ere, Tuchman-ek (1978) argi asko esaten duenez, bi gauza garbi bereizi beharra dago: alde batetik, informazioa osatzen duten egitateak, eta bestetik, albistean haiei buruz egiten den kontaketa edo narrazioa.

Hohenberg-ek (1960-1983, 44. or.) ez du definiziorik ematen, baina beste batena hartzen du: "Albistea [kazetaritzakoa, alegia] egunkarian inprimatua edo irratiz edo telebistaz transmititutakoa da". Kasu honetan, euskarriaren erabilgarritasuna eta audientziak hartzen duena jotzen dira oinarritzat. Gennett-ek, ostera, dio: "Albistea gaurkotasuna duen informazioa da, audientziaren kezkak kontuan hartzen dituena eta ulertzeko modu errazean aurkeztua dena" (Bennett 1983, 125. or.) Europako eremura itzuliz, ondoko proposamen hau egiten du Rodrigo Alsina-k: "Albistea eguneroko errealitatearen errepresentazio soziala da; instituzionalki ekoitzia eta mundu posiblearen eraikuntzan agertzen dena".

Cebrián-ek (1998, 34-35. or.), berriz, beste definizio hau ematen du: "Hain errealitate zabala eta konplexua definizio zehatz eta labur batean besarkatu nahi izateak haren dimentsioen parte bat galtzea dakar beti". Nolanahi den, definizio guztiak baliozkoak direla aitortzen du, nondik begiratzen diezun, baina, haren ustetan, hobe da albistera kontzeptualki hurbiltzea, definizio epistemologikoa ematea baino gehiago. Edozein modutan, argi samar dagoela dirudi, albistea —kazetaritzari aplikatua, eta kazetaritza-informazioaren sinonimotzat hartua— horrela defini daitekeela, gure ustez, gutxi gorabehera:

> *a) Kazetaritza-lan* bat, kontzeptu horrek dakartzan ezaugarri guztiak barne hartuta (hots, egunerokotasuna, berritasuna, objektibotasuna eta egiatasun erlatiboak); b) *kazetaritza-teknika* jakin batzuen arabera gauzatua, audientziarentzat interesa eta argitasuna eduki ditzan; c) *kazetaritza-kontakizun* modura aurkeztua, hau da, informazioa ez ezik interpretazio ere barne hartzen duena; d) *komunikabide batek* hedatua, audientziari bere iritzia egiten lagungarri izan dakion; e) *gertakari, egitate edo iritzi* bat edo batzuei buruz, zeinak albistegarritasun-irizpide batzuk betetzen dituztela-eta audientziari komunikatzeko egokitzat hartu eta ebaluatuak izan direnak; f) eta *ekoizteko*, enpresa-produktu bat den neurrian, baliabide eta azpiegitura industrial batzuk behar dituena.

Hauxe da guk kazetaritza-albisteari egiten diogun hurbilketa, non *lan* eta *produktu* periodistikoak bereizten diren, eta halaber, kazetaritzari ez dagokion albisteetatik bakantzen den, adibidez, pertsonen artean komunikatzen diren albisteetatik.

5.3. ALBISTEARI BURUZKO KONTSENTSUA

Telebistako albisteei buruz Edward Epstein-ek (1973, 37-43. or.)[289] duela hogeita hamar urte seinalatzen zuenez —komunikabide konbentzional guztientzat aplikagarria dena—, bi oinarrizko edo gutxieneko kontsentsu egon daitezke albistearen inguruan kazetaritzari dagokionez:

- Kontsentsu tazitu eta aldez aurrekoa, "albistea zer den" adosteko.
- Kontsentsu praktiko eta egunerokoa, "eman daitezkeen albisteei buruz", hots, medioaren agendaren finkapenari dagokiona[290].

289. "*The notion of a news consensus*" zuen izena epigrafe hark.
290. Ikus lehenago "Medioen agendaren finkapena" izeneko atala.

5.3.1. Aldez aurreko kontsentsu tazitua

Lehen kasuan, beraz, kontsentsua tazitua da, eta barneratuta daukate kazetariek, editoreek eta albistearen gauzatze-prozesuan parte hartzen dutenek. Kontsentsu orokor tazitu eta aldez aurreko hau egunero indartu eta birproduzitzen dute komunikazio-mekanismo batzuek; gure ustez, ondoko hauek:

- ***Medioen barruko kazetaritza-errutina profesionalen antzekotasuna***; izan ere, kazetaritza profesioa baita eta, beraz, lan-metodoak, tresnak eta emaitzak estandarizatuta daude. Hain zuzen ere, orain dela urte asko, albistearen izaeraz hitz egitean, Walter Lippman-ek (1922, 214. or.) esan zuen "miraria litzatekeela gizon gutxi batzuek [kazetariek] hainbat gai bete ahal izatea, errutina estandarizatua ez balego".
- ***Konpetentziako komunikabideek egindako betedura informatiboei buruz egunero egiten den jarraipena eta konparaketa***, prentsan zein irrati-telebistan. Lan honek bi helburu kontrajarriak ditu: alde batetik, konpetentziak hedatutako albiste esanguratsu guztiak norberaren albistegiak bete dituela ziurtatzea, eta bestetik, konpetentziako albistegiak eman ez dituen albiste berri batzuk ere norberaren albistegiak eman dituela egiaztatzea, albiste horiek medioaren nortasun periodistiko propioa goratzeko balio baitute.
- ***Medioetako profesionalen arteko harreman pertsonalak***, hau da, beste edozein profesiotan bezala, kazetariek prentsaurrekoetan, bileretan, lantokiaren aldaketetan eta abarretan egindako topaketa eta komunikaziotik sortuak.

5.3.2. Kontsentsu praktikoa eta egunerokoa

Bigarren motako kontsentsua —partziala hau ere— egunero berregiten da hainbat mekanismoren bitartez, zeinek *medioaren agenda* finkatzen laguntzen duten, alegia, albistegarri diren gertakariak zehazten. Mekanismo horien artean daude albiste-iturriak eta erdi landutako albisteen hornitzaileak (albiste-agentziak, komunikazio-kabineteak, etab.). Irrati eta telebistari dagokienez, albiste-agentzia, komunikazio-kabinete eta beste hornitzaile batzuengana ez ezik, eguneroko prentsara jotzen da maiz asko, eguneko gertakari albistegarrien iturri emankorrak baitira. Gero, datu horietatik abiatuz, informazio propioagoa landu daiteke.

Edozein modutan, lehen motako kontsentsua nahikoa orokorra bada, profesioak berak albisteari buruz "elkarren egiten duen"[291] irizpidea delako; bigarren kontsentsua, ostera, partziala izan ohi da, elkarren artean konpetentzia zuzena duten medioek kointzidentzia partziala soilik baitute albisteetan.

5.4. GERTAKARIA

Gertakariari buruz hainbat teoria eta ikuspuntu daude. J. Martín-Barbero ikertzailearentzat (1978, 171-173. or.) gertakaria, egitate erreal/eraikia den aldetik, *aurreikustezina* da bere gertaeran, *inplikatzailea* da pertsona-kopuru eta kalitate desberdinei dagokielako —zeinetatik batzuk kazetariak berak definituko dituen informazioa gauzatzeko prozesuan—, eta *albistean edo albisterako sortua* da eraikuntza bat delako.

291. Partekatzen edo konpartitzen duen.

Gonzalo Abril-ek (1997, 249-250. or.) dio ez dela probetxugarria hainbat autorek *gertakariaren* eta *jazoeraren* artean egiten duten bereizkuntza [292], non gertakaria egitate publiko eta arrazionalek osatuko luketen, kultur matrize arrazionalista eta jasoaren barrenean; eta jazoera, berriz, entretenimendu eta arlo pribatuari legokiokeen. Rodrigo Alsina-k (1989a, 83. or.) uste du ezen historian zehar komunikabideetan agertzen diren gizarteko gertakariak aldatzen joan direla, izaeraz kulturalak direlako.

Gertakariarekiko hurbilpen teorikoak ugari samarrak dira, zein kontzepziotik abiatzen diren. Funtsean, hiru mota bereiziko genituzke: kanpotiko egitatea, kazetaritza-eraikuntza, eta egia/etena. Ikus ditzagun:

- ***Gertakaria, errealitatearen kanpotiko egitate modura***: ikuspegi honetatik begiratuta, gertakaria kanpotiko errealitatea da, "hor kanpoan" dagoena, prozesutik eta kazetaritzako estrategietatik at, eragile informatiboek (kazetariek, editoreak, medioak) parte hartu gabe. Pentsamolde hau sinpleegia da seguruenik; objektibista, nolabait esateko.
- ***Gertakaria, kazetaritza-eraikuntza modura***: kazetaritzan eta masa-komunikabideetan egindako hurbilpen klasikoena da. Ikuspegi honen arabera, informazio-prozesuko eragileek (kazetariek, editoreak, medioak) jasotako eraikuntza da gertakaria, medioaren ildo editorialaren, audientziaren ezaugarrien eta produkzioko errutinen mapa kognitiboa ezagututa egiten den estrategiaren barruan (Cohen eta Young 1981, Molotch eta Lester 1981), eta hirugarren pertsonaren efektua, hau da, medioak eta audientziak ustez dituen itxarokizunak kontuan hartuz. Gure ustez, askoz ere egokiagoa da horrelako hurbilpena[293]. Rodrigo Alsina-k (1989a, 91. or.), gertakaria eta albistea bereizteko, zioen "gertakaria hartutako mezua da; albistea, berriz, mezu igorria", eta horrela bereiztean adierazten zuen gertakaria hartzeari dagokiola, eta albistea komunikabide batek egindako sorkuntzari. Oso bereizketa lineala dela dirudi, hala ere.
- ***Gertakaria, egia eta eten modura***: ikuspegi honen arabera, gertakaria egia bat da, eten bat komunikazio-prozesuan, "oraindik egituratu gabeko berritasuna" barne hartzen duena, etenetik sortua. Kontzeptu honekin kontrajarria *ezagutza* ageri da, hots, kasuz kasu, albistez albiste, egitatez egitate errepikatutako informazioa, baina berritasun-gradu oso eskasa duena "existitzen den" sistema berberaren barruan. Gertakizunaren teoria hau Badiou (1988), Lacan (1971, 1975) eta beste autore batzuen inguruan sortutakoa da, Nicolás Xamardok eta UPV-EHUko irakasle-talde batek kazetaritzara aplikatua izan da (1993, 1995), ikerkuntza sintomatikoaren[294] zati bat bezala.

292. Gaztelaniaz "acontecimiento" eta "suceso" artean.

293. Zeinu linguistikoaren planoekin alderatzea onartzen bazaigu, diogun ezen gertakaria *adierazia* (kontzeptua, eduki eraikia) izango litzatekeela eta albistea, *adierazlea* (errepresentazio materiala); *erreferentearen* planoa kanpoko errealitatea da, kazetaritza-prozesutik at dagoena.

294. "Gertakizuna eten modura" kazetaritzan zer den gehiago jakin nahi bada, ikus Anton Azkargortaren doktore-tesi argitaratu gabea (1988), Nicolás Xamardok zuzendu zuena. Metodo sintomatikoaren deskripzioa, berriz, Zabaleta (1997, 324-327. or.).

5.5. EGITATEAREN ALBISTEGARRITASUNA

Errealitateko egitate bat albistegarria den ala ez erabakitzeko —hau da, albiste izateko balioa duen ala ez erabakitzeko—, *albistegarritasunaren* kontzeptua[295] aplikatu behar da. Baina ez kazetaritzaren teoriak, ez praktika profesionalak ez dute printzipio absolutu eta mugiezinak ezartzea lortu, egitate baten albistegarritasuna erabakitzeko. Alabaina, albiste batek erabakitze-prozesu oso bat eskatzen duenez, bi azterketa-planotik begiratuta ezar ditzakegu albistegarritasunaren balioak:

- ***Zehar-planoa***: Prozesutik beretik zeharka begiratutako albistegarritasun-balioak adierazi nahi dira. Adibidez, Harris et al. (1981, 26-29. or.) oinarritzat harturik, ezagutza ez ezik, kazetaritza-*intuizioa* (zehar-balioa) edo sena erabili behar du kazetariak egitate batek albiste bihurtzea merezi duen erabakitzeko. Egitate albistegarriak *aldaketa* (zehar-balioa) ekarri behar du, egitatearekiko, inguruko errealitatearekiko edo audientziarekiko; eta *ondorio*ren bat (zehar-balioa) ekarri behar dio gizarteari.
- ***Plano ortogonala***: azterketa-plano ohikoena da, eta egitatearenak berarenak edo beste zirkunstantzia batzuenak diren albistegarritasun-balioei dagokie. Plano honetan balio hauek sartzen dira, hots, egitatearen garrantzia, gatazka, interes soziala, gaurkotasuna, berritasuna, ikusgarritasuna, etab.

Zehar-planoa zailagoa da ebaluatzeko eta eguneroko praktikan erabiltzeko, baina tresna erabilgarria da azterketarako. Plano ortogonala, aldiz, zuzenagoa eta erabilgarriagoa da. Ondoko lerrootan garatuko dugu.

Kontuan hartu beharreko beste kontsidero bat da akademikoek erabilitako albistegarritasun-balioa eta kazetaritzako profesionalek eguneroko lanean erabilitakoa bereizi egin behar direla. Zalantzarik gabe, akademikoek beren obretan aurkezten dituzten balioak kazetaritza errealari behatuz eta ikertuz sortutako fruitua izan ohi dira, baina maila teorikoan eta abstraktuan ezarriz gero, kazetariek eta editoreek erabakiak hartzean komentatutakoak ez bezalakoak direla dirudi, sarri.

5.5.1. Egitatearen beraren albistegarritasun-balioak

Testuliburu eta ikerkuntza-lanek irizpide bertsuak erabili ohi dituzte egitate baten albistegarriasuna finkatzeko. Gehienek nahiko anbiguoak izan ohi dira, baina, hala eta guztiz ere, tresna praktiko bilakatzen dira profesionalentzat eta adituentzat. Hona hemen interesgarrienak iruditu zaizkigunak, hainbat iturritatik edan ondoren (Harris and Leiter 1981, Mencher 1984, White, et al. 1984):

- ***Gertakariaren beraren garrantzia***: albistegarritasun-balio hau funtsezkoa da eta bi eratara gauzatzen da, hots, egitatearen beraren esanahiagatik (Saharari buruzko erreferenduma —egingo balitz—), edo eragina jasotzen duten pertsonen kopuruagatik (herri edo eskualde bateko uholdeak, etab.). Horixe da erabakia hartzeko arau nagusia. Beste autore batzuek egitatearen garrantziaren ordez, jazoerak jendearengan duen *inpaktua* aukeratzen dute erabakiaren elementu nagusitzat, atentzioa egitate beretik audientziaren pertzepziora ekarriz.

295. *Newsworthiness.*

- ***Gertakarian dagoen gatazka***: batzuetan gatazka eta *drama* nahasten dira. Irizpide honetan gerrak eta bestelako gatazkak sartzen dira. Izatez, aurreko arauan sar zitekeen (egitatearen garrantzian), baina albisteetan duen presentzia masiboa kontuan hartuz, autore gehienek, ia denek, aparte hartzen dute.
- ***Garrantzi soziala***: egitate albistegarri askotan dagoen balioa da. Bere hartan harturik, garrantzi handirik ez dutela dirudien arren, badute, eta handia, gizartearen ikuspegitik begiratuta. Adibidez, albiste erabilgarri eta bizi-kalitateari dagozkion albiste gehienak dira balio honen jabe.
- ***Gaurkotasun oraintsukoa edo berriztatua eta berritasuna***: egitateak oraintsukoak izan daitezke, gertatu berriak, edo zaharrak edo iraunkorrak izanik, gaurkotasun berriztatua dute, elementuren bat aldatu delako. Ezinbesteko osagarria da kazetaritza-informazioan. Era berean, oso garrantzitsua da berritasuna.
- ***Hurbiltasuna***: egitate baten hurbiltasun geografikoa edo soziala faktore nagusia izan daiteke hari buruz albiste bat gauzatzeko, beste jazoera batzuek baino garrantzi eskasagoa eduki arren. Adibidez, pertsona bat norberaren herrian bertan akabatzeak, herri azpigaratu bateko hamar pertsona akabatzeak baino betedura informatibo handiagoa izango du, zoritxarrez. Horregatik, batzuetan, autore batzuek esaten dute egitateen garrantzia distantziarekin gutxitzen dela.
- ***Egitatearen ikusgarritasun bisuala edo soinuzkoa***: Ebaluazio-arau hau telebistan aplikatzen da batik bat, egitate bat albiste bihur daiteke, ikuste hutsa oso ikusgarria delako. Kazetaritza idatzian ere aplikatzen da, argazki-albiste deigarrietan, adibidez. Irratian, batzuetan, ezohiko egitate bat (politiko baten zotina, adibidez) albistegarri izan daiteke, soinuzko dokumentua edukita zein eduki gabe. Ez dira asko izaten irizpide honetatik sortutako albisteak, aldi berean gutxi direlako balio nagusia edo ia bakarra ikusgarritasunean duten albisteak.
- ***Giza kuriositatea eta interesa***: egitate bitxiak, arraroak eta harrigarriak sartzen dira kategoria honetan (inoiz entzun gabeko gauzak egiten dituzten animaliak, adibidez). Ohiz arraroak direnez, kazetaritza-informazio serioaren inguruan, dela politikoan dela bestelakoan, halako tarte alaia egiteko balio izaten dute. Beste alde batetik, giza interesa duten egitateak audientzian sentimendu positiboak eragiten dituztenak izan ohi dira. Adibidez, jendearen elkartasun-gogo eta borondate ona adierazten duten egitateak izaten dira sail honetakoak, eta ohituraz-edo telebista edo irratiko albistegien amaieran emititzen dira, audientzian zapore gozoa uztearren.

Egitateen eta gertakarien albistegarritasun-ezaugarriak definitzeko eragin dezentea izan duten lanen artean Galtung eta Ruge-en (1965) aitzindari-lanak aipatu nahi ditugu hemen. Galtung eta Ruge-k Noruegako Bakeraren Ikerkuntzarako Institutuan lanean ari zirela, *pertzepzio eredua* proposatu zuten, hau da, publikoaren atentzioa erakar zezaketen zortzi faktore nagusiz eta lau gehigarriz proposatutako eskema; horren arabera, interesfaktore gehien biltzen duen gertakariak probabilitate gehiago ditu medioetatik hedatua izateko. Faktoreak elkarren artean erlazionatuta zeuden.

Argitalpen berean, modu osagarrian baina bereburu, Einar Østaard-ek (1965) beste lan aitzindari bat argitaratu zuen, non albisteen fluxuan eragina zuten faktoreak aztertzen baitzituen. Besteen artean, albisteak medioaren barruan (editorea, kazetaria, errutinak,

etab.) izaten duen produkzio-prozesuari dagozkionak[296] ez ezik, kanpoko faktoreak (iturriak, medioaren ildo editoriala, merkatuari begirako jarrera) ere aztertzen zituen, eta horiekin batera, ekonomia eta politika. Adibidez, Østaard-ek 1965ean zioen ezen merkatuari begira dabilen medioak albisteak sinplifikatzeko joera duela, ahalik eta audientzia handienera iristeko (Allern 2002).

5.5.2. Subjektuaren albistegarritasun-balioak

Egitatearekin zerikusia duen subjektuari dagokion albistegarritasun-balio bat *nabarmentasuna*[297] edo garrantzia da, eta gizarteko edo politikako estatusaren arabera ezartzen da. Horrelako irizpidea gehiegizko garrantzia ari da hartzen gaur egungo kazetaritza-moldean zeren, gure iritziz, gehiegi baitira inongo maila arrazonagarria ez duten albisteak, baina, hala ere, eman egiten direnak, pertsonaia ospetsu edo ezagunari dagozkiolako.

5.5.3. Egitatetik kanpo dauden albistegarritasun-balioak

Egitatetik kanpoko albistegarritasun-balioen artean bi aipatuko ditugu: esklusibotasuna eta urritasuna.

- ***Esklusibotasuna***, egitatea ezagutzean. Irizpide honek egitatearen albistegarritasunari buruz erabakia hartzeko eragina du. Askotan, egitate baten albistegarritasun-ezaugarriak gutxi eta eskasak izan daitezke, baina, medioaren esklusibotasuna badira, ziur egon albiste bihurtuko dela.
- ***Urritasuna eta erabilgarritasuna***: batzuetan, batez ere albiste gutxiago dagoenean (oporretan, asteburuetan, etab.), egitate batzuk albiste bihurtzen dira, hoberik ez dagoelako, edo une horretan eskura dauden bakarrak direlako.

5.5.4. Egitate albistegarrien esparrua zabalduz

Gaur egungo kazetaritza-jarduera kritikatuz esaten da ezen egitate albistegarrien esparrua oso estua dela (albiste ofizialak edo normalizatuak) eta ekintza-jazoerak dituela gustuko, batez ere telebistan; albisteak ia testuingururik gabe ematen direla; soinuzko eta bideozko zatiak —aktoreen adierazpenak, mikrofonoaren edo kameraren aurrean— gero eta laburragoak direla, hauteskunde-garaian, batik bat. Horiexek dira kritikarik ohikoenak. Egia esan, gehienak egitate albistegarrien aukeraketari eta horretan erabilitako prozesuari buruzko kritikak dira[298].

a. Sistemen Teoria bidezko zabaltzea

Arestian egitateen albistegarritasun-balioak definitu baditugu, hainbat autorek (Hendrickson eta Tankard Jr. 1997), eredu mekanizista eta linealez aspertuta, beste ikuspegi metodologiko bat prestatu nahi dute egitate albistegarrien —eta, beraz, albisteen— esparrua zabaltzeko. Ikuspegi horrek Sistemen Teorian[299] du oinarri eta hiru printzipio ditu funtsean:

---

296. *News production* process.
297. "Relevance" ingelesez, "relevancia" gaztelaniaz.
298. Ikus aurreraxeago albisteen ezaugarriak.
299. Sistemen Teoriaren aitzindarietako bat Ludwig von Bertalanffy (Davison 1976) izan zen.

- ***Aldagaien arteko elkarreragina***: hots, sistema batean parte hartzen duten elementuek era guztietan eragiten dute elkarren artean; beraz, sistema bat osatzen duten parteak baino gehiago da.
- ***Elkarren arteko kausaltasuna***: hots, sistema baten barruan kausaltasuna, askotan, anitza, elkarren artekoa eta zirkularra da.
- ***Mailen arteko hierarkia***: sistema bakoitzaren barruan elementuak maila ezberdinetan kokatzen dira, hierarkia osatuz. Era berean, makrosistema baten barruan egon daitezkeen sistemak ere hierarkizatuta daude.

Sistemen Teoria komunikazioak aztertzeko erabili da eta, adibidez, Sandra Ball-Rokeach eta Melvin Defleur-ek beren "komunikabideekiko menpetasun-eredua"[300] aurkezteko erabili zuten. Eredu horren arabera, erlazio hirukoitza dago gizarte-sistemaren, komunikabide-sistemaren eta audientziaren artean. Horren postulatu nagusietako batek dio, gizarte batean komunikabideen sistema zenbat eta garatuago egon, orduan eta menpetasun handiagoa izango dutela gizarteak eta audientziak harekiko. Sistemen Teoriaren eredua aplikatzeko beste saioa Westley-MacLean-en (1957) komunikazio-eredua da, non *feedback*-a eta atze-elikadura barne hartzen diren.

Laura Hendrickson eta James Tankard-i (1997) jarraituz, Sistemen Teoria gertakari albistegarrien esparruari aplikatzeak aukera hau zabaltzen du, hots, komunitatea eta bertan sor daitezkeen egitate albistegarriak sistema modura aurkeztea, non aldagaien arteko elkarreragina, aldagaien arteko kausaltasuna eta aldagaien mailen arteko hierarkia dagoen. Horren arabera, honako hau izan daiteke eskema:

2. taula: Sistemen Teoriaren aplikazioa albistegarritasunaren esparruan

Aldagaiak (albistegarritasunaren balioak)								
Jazoera, gertakari edo egitateen:								
garrantzia	gatazka	interes soziala	gaurko-tasuna	berrita-suna	hurbiltasuna	ikusgarritasun bisuala, soinuzkoa	giza kuriositate eta interesa	aktorearen nabarmenta-suna
Printzipio sistemikoak:								
- Albistegarritasunaren aldagaien arteko elkarrekintza								
- Albistegarritasunaren aldagaien arteko kausaltasuna eta eragina								
- Albistegarritasunaren aldagaien arteko hierarkia- edo nabarmentasun-mailak								

Aurreko eskemaren arabera, albistegarritasunaren balioak edo aldagaiak (garrantzia, gatazka, interesa, etab.) hiru printzipioen arabera azter daitezke (elkarreragina, kausaltasuna eta eragina, eta hierarkia- edo nabarmentasun-mailak), egitate albistegarri gehiago erdiesteko eta, beraz, testuinguru zabalagoa kontuan hartzeko aukera dago.

b. Teoria sortzeko tekniken bidezko zabaltzea

Teoria sortzeko teknikak erabiltzen dira komunikazioa eta gizarte-zientzietako beste gai batzuk aztertzeko erabiltzen diren metodo kualitatibo-interpretatiboetan. Egiaz, egitate edo gertaera albistegarrien kopurua ugaltzeko baino gehiago —epigrafe honen helburua—, kazetariak, albiste bat sakonago eta barietate handiagoz lantzeko, erabil ditzakeen ikuspuntuak eta perspektibak gehitzeko balio dute batik bat.

300. *Media dependency model.*

Teoria sortzeko teknika hauek Glasser (1967, 1978) eta Strauss eta Corbin-ek (1990)[301] autoreek prestatutako Teoria Errotuan[302] landu dira. Horien bitartez, ikertzaileak —kasu honetan, kazetariak—, halako *Sentikortasun Teoretiko* egokia gara dezake, kazetaritza-albistean sakontzeko. Hauexek dira kazetaritzari hobekien lotzen zaizkionak:

- ***Galderak egiteko teknika***: kazetariek erabilitako teknika klasiko eta oinarrizkoa da, hau da, egitate albistegarriari buruzko galderak egitea. Adibide errazena Laswell-en galderak egitea da (nork, zer, non, noiz, etab.). Teknika honek duen arazoa da kazetariari azkar samar agortuko zaiola galderak egiteko gaitasuna. Horregatik, lagungarriak izan daitezke hurrengo teknikak.
- ***Aurkako gai batekin alderatzeko teknika***: egitate albistegarri bat kontrako beste gai batekin alderatzean datza; horrela, azterketa egiteko beste ikuspuntu berri batzuk har daitezke. Adibidez, gaizkile baten atxiloketari buruz informatu nahi bada, ideia berriak ekar ditzake presoen bergizarteratzeari buruz gogoeta egiteak.
- ***Aurkako bi edo ikuspuntu gehiagoaren artean alderatzeko teknika***: honen bitartez, egitate albistegarria aurkako bi edo ikuspuntu gehiagorekin aztertu eta konparatzen da. Teknika hau erabiliz, ezusteko alderdiak eta ikuspuntu berrituak sorraraz daitezke. Gaizkilearen atxiloketarekin jarraituz, polizia baten edo kartzelako funtzionario baten ikuspuntua eta atxilotuaren senide batena aldera ditzakegu.
- ***Erabat bestelako gai batekin alderatzeko teknika***: aplikatzeko teknikarik zailena izan daiteke, gogoeta sakonagoa egin beharko bailuke kazetariak. Alabaina, ekarpenak ere oso interesgarriak izan daitezke, distantzia kontzeptuala handia baitago egitate albistegarriarekiko. Enuntziatuak adierazten digunez, albistearen gaia erabat bestelako batekin alderatzean datza. Erabiltzen ari garen adibidea berrartuz, gaizkilearen atxiloketa zapata-fabrika batekin konpara dezakegu, eta behatu zenbateraino bat datozen atxiloketa hura eta oinetakoen produkzio sailkatua eta industriala, enpresa-kostuak, zapaten bizitza petrala, etab.

Azken finean, aipatutako teknikek sentiberatasun teoretikoa eta azterketa-gaitasuna zorrozteko balio dute, egitate albistegarriei buruzko betiko galderetatik harago abiatuz. Era berean, lantzeko gaien kopurua areagotzeko ere balio dezake.

5.6. ALBISTEAREN EZAUGARRIAK

Jazoeraren albistegarritasun-balioak finkatu ondoren, albistearen edo burututako kazetaritza-kontakizunaren ezaugarri nagusiak defini ditzakegu. Horretarako, bereizi egin behar dira: alde batetik, *jazoeraren izaeratik sortutako ezaugarriak*, eta bestetik, *albisteari berez dagozkion ezaugarriak*, kazetaritza-produktua den aldetik.

5.6.1. Jazoeraren izaeratik sortutako ezaugarriak

Ezaugarri hauek, normalean, egitate albistegarriari dagozkio eta aurreko epigrafean seinalatutakoak dira. Beraz, albistearen edukia jazoera bati buruz denez, *jazoeraren albistegarritasun-balioak* albisteari transferitu eta gehitu ohi zaizkio *albistearen ezaugarri* modura. Agian horregatik, batzuetan badirudi ez direla bereizten gerkatariaren albistegarritasun-

301. Metodoaren sintesirako, ikus Zabaleta (1997).
302. *Grounded Theory and Procedures Techniques.*

balioen eta albistearen ezaugarrien artean, eta nahasketa horrek ondorio kontzeptualak izan ditzake analisian. Argitasun hori emanda, esan dezakegu albistearen ezaugarri nagusiak, jazoeraren izaeratik eratorriak, honako hauek direla:

- Albistearen *edukiaren garrantzia bera*, egitatea garrantzizkoa delako.
- Albistean dagoen *gatazka*, jazoerako gatazkatik eratorria.
- Albistearen *garrantzi soziala*.
- Albistearen *oraintsuko* gaurkotasuna edo gaurkotasun *berriztatua*.
- Albistearen *berritasuna*.
- Albisteak audientziarekin duen *hurbiltasun* geografikoa edo soziala.
- Albistearen *irudi- eta soinu-nabarmentasuna*.
- Albistearen edukiaren *giza kuriositatea eta interesa*.
- Albistearen edukiko *subjektuaren gailentasuna*.

Edozein modutan, beharrezkoa da ohartzea ezen, albistegarritasun-ezaugarrien eta albistearen ezaugarrien artean ekiparazioa eta transferentzia egin daitekeen arren, batzuetan hori ezinezkoa gertatzen dela, albistea gauzatu eta emititu bitartean gertatutako zirkunstantzia batzuk direla medio (sozialak, adibidez), zeinen arabera albistearen ezaugarriak ez diren jazoerak igorritako balioak berak, beste batzuk baizik, garrantzi handiagokoak ala txikiagokoak. Puntu honetan du zentzua, hain zuzen, gaurkotasunaren hiru denbora-ardatzen gainean jasotako eskemak[303]: gertakariaren ardatza (tg), informatzailearen ardatza (ti) eta hartzailearen ardatza (th). Gertakariaren eta informatzailearen ardatzen arteko denboran albistearen balioei eragin ahal dieten beste kausa edo faktore batzuk gerta daitezke. Adibidez, delako jazoera albistegarri bat gertatuta (bizikideak emakume bat hil du, adibidez), kazetariak albistea gauzatzeko prozesua abiatzen du, behatutako albistegarritasun-balioen arabera, baina demagun prozesu horretan zehar jazoera sozial batzuk gertatzen direla (komunitatearen salaketak) edo datu berriak ezagutzen direla (mota horretako bortxaren inguruko txostena), albisteari garrantzi gehiago ematen diotenak; beraz, gertakari solte hark (emakumea hil dute) hasieran zeukan balioa indartuta suertatzen da.

5.6.2. Edukitik kanpo dauden albistearen ezaugarriak

Transferi daitezkeen arren, baina jazoerari ez dagozkion beste albistegarritasun-balio batzuk honako hauek izan daitezke:

- Albistearen *esklusibotasuna*: beste medioek egitatea ezagutzen ez dutenean gertatzen da, eta esklusibotasuna duen medioak gailentasun nabarmena emango dio albisteari. Esklusibotasuna ikerketa-kazetaritzaren emaitza izan daiteke, medioak berak lortua ala kazetariak eskuratutako *scoops*-en bitartez.
- Albisteen *urritasuna eta erabilgarritasuna*: albisterik ez dagoenean, eskura daudenak lantzen dira, egoera normalean batere meriturik izango ez luketenak, kasu.

303. Ikus gorago Kazetaritza-informazioa zer den.

5.6.3. Albistearen ezaugarriak zehar-planoan

Albistegarritasun-balioei dagokienez lehenago ere esan dugunez, zehar-planoan ere egin daiteke albistearen ezaugarrien analisia. Kazetaritza-informazioa audientzia-kuotarik handiena eskuratzeko xedeak eraginik merkantilizatu egin denez —telebistan, adibidez—, irrati eta telebistako albistegien edukiek —batik bat irrati eta telebistan ikus-entzunezko medioak direlako, baina prentsa idatzian ere bai— eragina jaso dute, eta gero eta albiste gehiago sartzen dituzte emozioak eta sinpletasuna nabarmen-nabarmen adierazten dituztenak, datuen ugaritasunaren eta ikuspuntuen kaltetan. Hainbat autore kexu dira aspalditik, hain zuzen ere gaur egungo albisteak honela ematen direlako: *pertsonalizatuta, dramatizatuta, zatika eta normalizatuta*. Bennett-ek baino urte batzuk lehenago, eta beste alderdi teoriko batetik abiatuta, Emil Gabel abadeak, Prentsaren Nazioarteko Batasun Katolikoko Idazkari Nagusiak, 1962an seinalatu zituen "albisteen informazioaren lege psikologikoak", Martínez Albertos-ek (1974, 38-39. or.) aipatzen duenez:

- *Eskematizazioa*: edukia eskematan antolatzea, piramide iraulian bezala, hain justu.
- *Dramatizazioa*: giza interesen istorio eta erreportajeei lotuak, non korapilo dramatikoa bilatu eta sortu egin behar den.
- *Interesaren bariazio ziklikoa*: gai baten interesa mantentzeko, beharrezkoa omen da hari buruzko ikuspegia ziklikoki aldatzea, bestela asperdura psikologikoa ekar baitezake.

Albisteen ezaugarriei buruzko bi puntu kontrajarriak azalduta, ikus ditzagun xehetasun handiagoz Benett-ek aipatutako ezaugarri kritikoak —Gabel-enak baino gaurkotasun handiagoa baitute—. Bosgarren ezaugarria erantsi behar zaie orain arte azaldutakoei, hau da, informazioaren "antzezpena", protagonistak erabiliz edo pertsonaia fiktizioak sartuz, jazoerak berreginez.

a. Albiste pertsonalizatuak

Kasu honetan, garrantzi soziala duten albisteak —gizarte osoari dagozkion arazo publikoak, politikatik hasi eta gerraraino— haien aktoreen presentziara murrizten dira, eta protagonista horien inguruan eraikitzen da kontakizuna. Ontzat emanda ere informazioa *humanizatzea* behar-beharrezkoa dela audientzia ekintzaz ez ezik parte hartzen duten aktoreez ere argi eta modu ulergarrian jabe dadin, ez da komeni pertsonalizazioaren ezaugarriaz abusatzea, gai garrantzitsuen inguruko albisteak sinplifikatuz eta protagonisten gorabeherak balira bezala agertuz; are gutxiago, aktore horiek, luzera begira, gertakizunaren garapenerako agian ezinbestekoak ez direnean. Adibidez, Irak-eko gerra Saddam Husein eta George Bush-en arteko gatazka pertsonala balitz bezala eman zen, eta bi hauek gatazkaren kausa zuzenen ordez agertu ziren telebistan, irratian eta prentsa idatzian. Ondorioz, gatazkaren funtsezko arrazoiak albisteen atzealdean gelditu ziren, pertsonaien dirdiraren aurrean ezkutatuta. Halaber, are ilunago geratu ziren sakoneko arrazoiak, albisteetan normalean ematen ez direnak eta pertsonaiarik ere ez dutenak.

Hauek dira albiste pertsonalizatuen ***disfuntzio nagusiak***: ekintzak baino gehiago, aktoreak nabarmentzen dira; audientziari agintearen, politikaren, arazoen eta haien ondorioen ikuspegi distortsionatua ematen zaio (zintzoak eta gaiztoak).

b. Albiste dramatizatuak

Hain da handia dramaren indarra bizitzari dagozkion edozein kontakizunetan ezen gaurko kazetaritzan itsu-itsuan bilatzen dela dramatizazioa edozein egitate albistegarritan. *Action news* edo *ekintzazko albiste* formatua duten informazioen egitura da, eta edozein motatako informazioetan ezarri nahi da. Baiezpen hori baietsiz, Edward Epstein-ek *News from nowhere* izeneko obra ezagunean Reuven Frank NBCko Evening News albistegiaren editore nagusiaren memoranduma aipatzen du, zeinak honela baitzioen, hitzez hitz, 1963an:

> Albiste bakoitzak dramaren, fikzioaren ezaugarriak erakutsi behar ditu, faktualitatea eta erantzukizuna albo batera utzi gabe. Egitura eta gatazka, arazoa eta ondorioa, goranzko eta beheranzko ekintza, eta hasiera, erdia eta amaiera izan behar ditu. Horretan datza drama eta narrazioa (1973, 5. or.).

Hauexek dira albiste dramatizatuen *disfuntzio nagusiak*: edukiaren arrunkeria eta aurkezpen dramatizatuari aukera ematen ez dioten arazo zahar edo serioen ahanztura edo betedura eskasa.

c. Albiste zatikatuak

Kazetaritza-informazioaren zatikatzea, albiste baten barruko beste albiste bat izan daiteke, edo hainbat informazioren barruko beste bat. Zatiketa albiste baten barruan gertatzen denean, osagaiak inkoherenteak direla dirudi, eta ez dute elkarren arteko loturarik, eta baldin badute, ez zaizkio audientziari aurkeztu eta argitzen. Kasu horretan, erantzukizuna kazetariarena izan daiteke —gaitasun profesional eskasa duelako— edo editorearena —albistea testuinguruan jartzeko behar beste bitarteko jarri ez dituelako—. Zatiketa, berriz, hainbat albisteren artean gertatzen bada, ekidinezina da albistegiak mosaiko baten antza edukitzea, errealitatea ere badelako.

Baina, litekeena da albistegiak modu koherenteagoan eratzea, albisteak elkarrekin erlazionatuz, eta ahalegin hori arrakasta handiagoz ala txikiagoz egiten dute kazetariek. Baina, bada beste motatako zatiketa larriago bat, hots, ikuspegi-faltatik datorrena, hain zuzen, albisteak erreferentziazko ardatz baten inguruan elkarren artean loturik gertatzen ez direlako[304]. Batik bat, denboran zehar gertaturiko albisteetan suertatzen da, zeren, ondo aztertuko balira, arau bat, tendentzia bat antzemango bailitzaieke. Aldiz, albiste horiek loturarik gabe eskaintzean, mundua ordenarik gabe eta zoriaren altzoan kulunkatzen dela dirudi. Adibidez, Bennett-ek Ronald Reagan-en kasua aurkezten du, eta esaten du AEBetako presidente izan zeneko lehen bi urteetan, aurreko berrogei urtetan antolaturiko gizarte-programa desegin zuela. Medioek eten bakoitzari buruzko informazioa eman zuten, baina inork ez zuen analisi integratua egin, ardatz baten inguruan.

Beste hauek dira, bada, zatika emandako albisteen ***disfuntzio nagusiak***: informazioen testuingururik eza, informazioa ardatz baten inguruan eta denboran zehar elkarri loturik ez ematea.

d. Albiste normalizatuak

Kazetaritza-informazioaren zati handi bat gobernuaren eta bestelako agintari edo ordezkari politikoen iturri ofizial eta normalizatuen ekintza eta erreakzioei buruzkoa izan

304. "Tematizazioa" ere deitu ahal zaio.

ohi da, eta baita beste iturri ofizial eta ofizioso batzuen jarduerez ere. Beraz, albiste eta iritzien edukia iturri haien ingurukoak izaten dira. Zalantzarik gabeko errealitate horrek arrazoi ugari ditu, batzuk iturriei dagozkienak, eta beste batzuk informazio-prozesuari atxiki ahal zaizkionak:

- Iturri ofizial eta ofiziosoek hainbat eta hainbat egitate, deklarazio eta ekintza eragiten dituzte, albistegarriak izan daitezkeenak. Horietatik batzuk gizarteari azaldu behar zaizkio, politikoak batik bat; baina beste asko *sasijazoerak* dira; hots, medioentzat berariaz antolatu diren jazoerak direla esan nahi baita, hedabideek zabal ditzaten. Prentsaurrekoa da sasijazoerarik ezagunena. Asko ez dira beharrezkoak edukiari begiratzen badiogu, baina antolatzaileek —iturri ofizial zein ofiziosok (komunikazio eta harreman publikoetako kabineteak dira)— buruzagien nortasuna eta aktibitatea goratzeko paratzen dituzte.
- Egitate albistegarriak bilatzeko kazetariak izaten duen denbora- eta baliabideeskasia dela eta, oso ohikoa izaten da iturri ofizialek eta normalizatuek antolatzen dituzten jazoeretara jo behar izatea, eskura egoteaz gain, ahalegin gutxi egin behar baita datuak eta iritziak jazotzeko. Sasijazoera horien antolatzaileek txukun eskaintzen dute dena, baina oso modu interesatuan.

Baina, dagokien kazetaritza-informazioen protagonismoz jantzita ez ezik, askotan, protagonista ez direnetan ere zeregin nagusia balute bezala agertzen dira albisteetan; hau da, gizarte zibilari dagozkion informazioetan. Inolako zalantzarik gabe, hainbat ikerkuntza akademikok adierazten duten bezala (Gans 1979, Hallin, et al. 1993), medio guztietako kazetaritza-informaziorik gehiena —dela prentsa idatzikoa, irratikoa zein telebistakoa— iturri eta bertsio ofizialetan oinarritzen da nagusiki.

Albiste normalizatuen efektu garrantzitsua hau izaten da, alegia, iturri eta egitate ofizialetan oinarritzeagatik, *informazioak berak nahiz lantzen dituzten kazetariak eta hedatzen dituzten medioak errealitate objektibo, egiazko eta fidagarri modura legitimatzen direla*. Horrela, legitimotasun ofiziala kazetaritza-prozesuko aktoreei transferitzen zaie.

Hauexek dira albiste normalizatuen ***disfuntzio nagusiak***: albisteetan aurkezturiko ekintza sozial eta politikoen urritzea eta, ondorioz, aktore dibergenteak zokoratuak edo modu negatiboan aurkeztea, legitimotasunik gabe; estereotipoen indartzea, iturri ofizialen autoritatearen babesean. Bennett-ek (1983, 22. or.) dioenez, iturri ofizial eta normalizatuekin dibergente, disidente edo bat ez datozen ekintzei eskaintzen zaizkien albisteak hiru motatakoak izan daitezke:

- Bortxazko edo disidentziaren ekintzei buruzko informazioak, non aktoreak osperik gabe agertzen diren.
- Disidentzia eta disidenteei buruzko informazioak, erantzun ofizial batekin konpentsatuak.
- Talde disidentearen ekintzei buruzko informazioak, albistegietatik berehala desagertzen direnak, talde haren eragina iraupen gutxikoa izan dela iradokiz.

Benett-en iritziz, gainera, iturri ofizialekiko kritiko diren albisteak eskasak, erritualizatuak eta azalekoak izaten dira, eta tratamendu pertsonalizatua ematen zaie, ez substantiboa.

e. Albiste "eszenifikatuak" eta berreginak

Uste baino gehiagotan, albisteak zati antzeztuz edo eszenifikatuz osatuta egoten dira[305], non egitatearen protagonistek —batzuetan kontratatutako aktoreek— kazetariarentzat jarduten duten, gertakariak birproduzituz. Horrelako praktikak gehiagotan gertatzen dira ikus-entzunezko kazetaritzan, soinuzko eta ikusizko dokumentuak beharrezkoak izaten direlako.

Ez dago dudarik, kazetaria, kamera edo mikrofono baten presentziak —protagonistak errekonozitzen dituztenean— eragina du protagonisten portaeran, baina hortik, kazetariaren eskariz albistea bera antzezteraino bide luzea dago. Dena delarik, batzuetan, berandu iritsi eta gertakizuna pasatu delako, edo beste ezustekoren bat dela medio —tresneria matxuratu egin delako, kasu—, informazioaren profesionalek egitatea errepikatzea eskatzen dute (testua berriro irakurtzea, beste elkarrizketa bat, etab.); eta ez dirudi desegokia denik.

Albisteak interes handiagoa eta indar dramatiko gehiago izan dezan egitate bat berregitea ez da oso gomendagarria kazetaritza serio eta arduratsuan. Hala eta guztiz ere, erabiltzekotan, antzezpena dela esan behar da, audientziari iruzur ez egitearren.

5.6.4. Albisteetako balio inplizituak eta kazetarien irizpideak

Herbert J. Gans-ek (1979), *Deciding What's News* izeneko ikerlan klasikoan, bi aldizkari nazional[306] eta bi telebista-albistegi garrantzitsu[307] aztertu zituen. Haren iritziz, albisteetan agertzen diren balioek —albisteak gauzatzeko irizpideetan, beraz— inferituak izan behar dute, "lerro artean bilatuak", ez baitira ohiz modu esplizituan agertzen. Bi balio-sistema bereizi zituen, bi parametroren arabera:

- ***Unean uneko balio eta balio iraunkorrak***: lehenengo kasuan, unean uneko balioak dira, albiste eta egitate jakin batzuei dagozkienak soilik; adibidez, hauteskunde-garaikoak. Bigarrenean, berriz, medioaren informazio-ildo konstantea adierazten da. Bi motatako balioen artean koherentzia egotea espero da.
- ***Albisteen balio esplizituak eta inplizituak***: Gans-ek (1979, 40-41. or.) bi aukera hauek seinalatzen dituen arren, bereizten zailak direla dio. Balio esplizituak ageriagerian daudenak izaten dira eta, beraz, zenbatezinak izan daitezke. Horregatik, abstrakzio eta inferentziara jotzen du autoreak, balio errealak balio inplizituetan sortaka batzeko.

Aurreko bi kategoria-sistemetatik, Gans-ek AEBetako kazetaritzako albisteetan dauden balio iraunkor inplizituak zituen atsegin. On dakigula gure errealitatearekin eta garaiekin alderatzea. Hauek izan ziren inferitu zituen balio inplizitu iraunkorrak:

- *Etnozentrismoa*: norberaren nazioa balioesten da, patriotismoa barne hartuz, nazioarteko albisteetan ez ezik, nazionaletan ere bai.
- *Demokrazia altruista*: demokrazia zuzenak nola jokatu behar duen adierazten dute albisteek, ustelkeria-kasuak, erakundeen funtzionamendu kaskarra eta antzekoak zabalduz. Politika meritokrazia, ordenatua eta kontsentsupekoa dela agertzen da, eta ekintzaile erradikalak negatiboki.

---

305. *Staged news*.
306. *Newsweek* eta *Time*.
307. *CBS Evening News* eta *NBC Nightly News*.

- *Kapitalismo arduratsua*: ekonomia eta enpresarioei buruzko albisteetan, gizartearen uste zuzena eta negozio-gizakien ondradutasuna ageri da.
- *Herri txikietako bukolismoa*: albisteek herri txikietako bizimodua lehenesten dute, naturarekiko kontaktuagatik eta txikitasunaren goi-balioespenagatik.
- *Norbanakotasuna*: norbanakoen esfortzua eta arrakasta goratzen da, pribazitatea ere bai, arriskuan baitago teknologia berriekin.
- *Moderazioa*: nola politikan hala gainerako jardueretan, jarreren moderazioa aholkatzen da.

Zehar-kontzeptu batek gurutzatzen ditu balio iraunkor guztiak, *ordenaren kontzeptuak*. Horregatik, Gans-en ustez, ardatz honen jira-bueltan bereiz daitezke: ezarritako ordenaren araberako albisteak eta desordenaren araberako albisteak.

Ikerketako besté puntu batean, egitate albistegarriak direla-eta editoreek eta kazetariek duten jarrera behatu ondoren, aipatutako autore horrek dio albistegi nazional nagusietako kazetariek bi analisi-mota egiten zituztela "albistearen egokitasun" posibleari buruz: egitate albistegarria garrantzitsua den ala interesgarria den; biak bereiziz, ordea. Albistearen *garrantzia*ri dagokionez, Gans-ek erabakitzeko irizpide hauek aurkitu zituen kazetarien artean:

- Gobernu eta erakunde ofizialetako, eta gizartean ospea duten beste hierarkietako subjektuen maila edo kargua.
- Nazioan eta interes nazionalean duten inpaktua, etxeko zein nazioarteko egitateei dagokienez.
- Pertsona askoren artean izan dezaketen inpaktua.
- Iraganagatiko eta etorkizunagatiko esanahia eta garrantzia.

Gans-en ikerkuntzan ageri ziren kazetarien iritziz, honelakoak izan behar dute albiste edo egitate *albistegarriak* interesgarriak izateko: jende arruntaren edo garrantzitsuen (politikoak, batik bat) istorioak egoera ezohikoetan; eginkizun-aldaketa adierazten duten istorioak —"gizonak txakurrari hozka egin dio", eta gisa berekoak—; giza intereseko istorioak, audientzian sinpatia eragiten dutenak; *exposé* edo salaketa erako albisteak, non funtzionario, enpresaburu eta gisako handikiek jende arruntaren kontra eginiko jardun eta errietak kontatzen diren; heroi edo pertsonaia berezi eta ez konbentzionalen istorioak; kultu eta santeriari buruzko istorio bitxiak, etab.

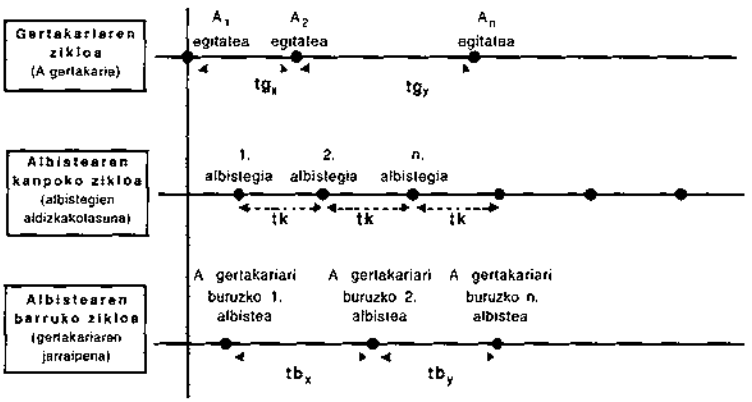
Beraz, uste dugu ikerketa honen ondorioak interesgarriak direla hemengo kazetaritza-jarduera errealaren gaineko gogoeta egiteko. Hemen aipatutako balio bat baino gehiagok ez du gaurkotasunik galdu.

5.7. ALBISTEAREN ZIKLO BIKOITZA

Albistearen zikloa bi eratara uler daiteke: kanpokoa edo barrukoa. *Kanpoko zikloa*k (tk) bi albiste —edo albiste berbera berriztatua bi aldiz— argitaratzearen artean dagoen denboratartea mugatzen du. Beraz, informazio-egitatearen izaera eta garapena alde batera, kazetaritza-enpresaren produkzio eta hedapen-prozesuak ziklo bat ezartzen dio albisteari eta albistegiari (egunerokoa, ordukakoa, etab.). *Barruko zikloa*k (tb), berriz, kazetaritza-enpresa bakoitzak egitate albistegarri bati ematen dion betedura informatiboari dagokio. Ikusten

denez, nahita errepikatzen dugu "kazetaritza-enpresa bakoitza", albistearen kanpoko zikloa zein barneko zikloa mugatzen baitute kasu bakoitzean, eta enpresa horiei eskatu behar zaie dagokien erantzukizun etikoa, kazetariari baino gehiago —batez ere barneko zikloan, edo "egitate informatiboaren jarraipena" deituriko alderdian—.

12. irudia: albistearen ziklo bikoitza



Iturria: autoreek egina. Oharrak: tg = gertakariaren zikloaren denbora-ardatza; tk = albistearen kanpoko zikloa, albistegien denbora-ardatz modura; tb = albistearen barruko zikloa, gertakariaren jarraipenaren denbora-ardatza.

Aurreko irudian ikus daitekeenez, *gertakariaren zikloa* (tg) prozesu tenporala da, non gertakari bakar batekin zerikusia duten hainbat egitate sor daitezkeen. Zenbat egitate eta zenbat aldiz aurreikus daiteke batzuetan, baina beti ez. Adibidez: poliziak atxiloketa bat egiten duenean, ezaguna da ekintzen segida: atxiloketa bera, galdeketak, agian beste atxiloketa batzuk galdeketen emaitza modura, edo bestela, atxilotua epailearen aurrera doa, eta epaileak aske uztea edo kartzelara bidaltzea erabakitzen du.

*Kanpoko zikloa*ren (tk) arabera —hots, albistegien erregulartasunaren edo medioaren argitaratzearen kadentziaren arabera— gauzatzen da albistearen jarraipena, enpresak asmatzen duen ala ez, portaera etiko txukuna duen ala ez, enpresa bera baita jarraipen horren kalitatearen eta neurriaren erantzule nagusia, eta ez kazetaria, hemen zalantzarik gabe argi utziz.

5.7.1. Albistearen kanpoko zikloa

Albistearen kanpoko zikloa honela defini daiteke operatiboki: bi informazio-hedatzearen artean dagoen espazio tenporala, hau da, bi albistegien artean edo bi egunkarien edizioen artean, audientziaren itxarokizunak edo medioaren promesak erreferentziatzat hartuz.

Historiatik dakigunez, kazetaritza modernoa hasi aurretik —beraz, XVII-XVIII. mendeetan— albistea aldizkakotasunik gabea izan zen hasieran, gero hilabeterokoa, hamabosterokoa, asterokoa, argitalpen batetik besterako tartearen arabera; hots, medioaren aldizkakotasunaren araberakoa (Pizarroso Quintero 1994). Irakurleek bazekiten "berriak", albisteak, hurrengo kazeta edo "*periodikoarekin*" etorriko zirela. Horixe zen audientziak

itxarondako zikloa edo hurrenkera. Baina kazetaritza modernoa erregularizatu eta ohiko bihurtu zenean, XIX. mendean, albistearen zikloa *eguneroko* bihurtu zen, eta irakurleen itxarokizunak zikloaren araberakoak ziren; beraz, bazekiten hogeita lau ordu geroago, aurreko eguneko albisteak berriztaturik etorriko zirela, zer berritu izanez gero, edo bestela beste albiste batzuk ekarriko zituztela (Iglesias 1996, Seoane 1996).

Baina XX. mendean, ikus-entzunezko medioen eta etengabeko programazioaren hedakuntzak albisteen kanpoko zikloa ordubete edo gutxiagora laburtu dute. Izan ere, ordukako irrati-buletinek ordubetera jaitsi dute albistearen zikloa, edo gutxienez hori itxaroten du audientziak, medioak horren inguruan egindako promesetan sinetsirik. Beraz, audientzia zain dago *orduka* albiste berriak, edo aurreko orduetakoak une horretara gaurkotuak, jasotzeko. Gehiago, informazio hutsa ematen duten irratiko eta telebistako kanal berrietan, albisteak *hogei minuturo* gutxi gorabehera emango dituztela adierazi dute kazetaritza-enpresek; beraz, albistearen kanpoko zikloa laburtu egin da.

Irrati konbentzionalean eta telebista orokorzale edo generalistan, kanpoko zikloa *bost/zazpi ordukoa* izaten da, bi albistegiren artean dagoen tartea —ikus progamazio-parrilari emandako atala[308]—. Telebistari dagokionez, goizeko albistegian hasten da lehen zikloa, goizeko sei edo zortziak bitartean, eta sei/zazpi ordu irauten du. Arratsaldeko ordubiak edo hirurak aldean ixten da, eguerdiko albistegian albisteak berriztatuz. Sei/zazpi ordu beranduago, arratsaldeko albistegiak ixten du bigarren zikloa. Goizaldeko ordu bietan amaitzen da hirugarren zikloa gutxi gorabehera, eta gauekoa irekitzen da, egunsentian amaituz, eguna argitzen denean eta informazio berriak datozenean.

Zernahi gisaz, gaur egun, Internet eta irrati zein telebistako etengabeko kanal informatiboei esker, badirudi, audientziaren parte batentzat bederen, hautsi egin dela albistearen ziklo sekuentziala, "etenik" ez duela ematen baitu. Beraz, itxuraz, *albistearen agindutako zikloa etengabea* da, eta audientziaren itxarokizuna ere horra abiatu da.

Hona heldurik, eta albistearen kanpoko zikloaren esanahia eta garapena azaldu ondoren, pare bat gauza xehatu nahi ditugu: 1) albistearen zikloaren luzerari buruz medioak egindako promesak —eta audientzian sortutako itxarokizunak—; eta 2) albistearen ziklo erreala. Biak ez dira gauza berbera, ezberdinak baizik. Izan ere, albistearen ziklo erreala hogei minutu edo ordubetekoa baino gehiagokoa da, bai tarteka berriztatzen diren albisteei dagokienez zein albiste berriei dagokienez. Albistearen gauzatze- edo berriztatze-prozesua luzeagoa izaten baita, zirkunstantzia larrien kasuan izan ezik —hots, istripuak, hondamendiak, bortxazko ekintzak gertatzen direnean izan ezik— zeinek, hasierako orduetan behintzat, berritze ia konstantea eskatzen baitute.

5.7.2. Multimedia-konbergentzia eta multimedia-audientzia albistearen kanpoko zikloan

Gaur egun, kazeta-enpresen estrategiak bultzatzen ari dira *multimedia-konbergentzia* —kontzeptu lauso samarra eta eztabaidatua[309]— eta *multimedia-audientzia* —informazioa

308. Ikus "Eguneroko eta ez eguneroko albistegien banaketa" izeneko epigrafea, "Programazioa telebistan" kapituluan, eta, era berean, irratiaren programazioari emandako kapitulua.

309. Guk honela definitzen dugu: "Hainbat teknologia, eduki, prozesu edo eragileren bateratzea edo horien denen arteko konbinazioa" (Zabaleta 2002). Kritiko askok uste du ezen estrategia enpresarial hutsa dela, kostuak murriztu eta etekinak hazteko.

jaso eta eguneratzeko hainbat plataformatara (prentsa idatzia, telebista, irratia edo Internet) jotzen duen audientzia—; eta horrek eragina du albistearen kanpoko zikloan.

Komunikabide tradizionalen arteko konbergentziak (telebista, irrati eta egunkaria), eta Internetekin, informazioaren kanpoko zikloa etengabekoa den pertzepzioa sorrarazten du eta, era berean, multimedia-audientzia bat dagoen inpresioa. Honela dio Andrew Nachison-ek[310]:

> Industria berria, kazetariak eta "albistea kontatzeko modua"[311] bera multiplataforma-audientziara egokitzen ari dira. Multiplataforma-kazetariak *24 orduko albiste-zikloa eta ixteko ordu etengabeak*[312] erabili behar ditu.
>
> Albistea, berriz, multiplataforma-audientziarentzat landu behar da. Horrek honako segida ekar dezake: albistearen edukia lehenik web gunera eta sakelako telefonoetara bidaltzen da; gero, egunean zehar, irrati-telebistara bideo-jarioen edo *stream*-en bitartez; beranduago, edukiari buruzko elkarrizketa telebistaz egin daiteke, eta hurrengo eguneko egunkarian "bigarren eguneko albiste modura" argitara daiteke; albiste interpretatiboa, alegia (South and Nicholson 2002, 10. or.).

Gure iritziz, *multimedia-audientzia* izeneko kontzeptua —hau da, albistea jasotzeko, kanpoko ziklo desberdinak dituzten hainbat plataforma erabiltzen dituen audientzia— ez da gaurkoa eta ez da *multimedia-konbergentzia*rekin sortu, orain modan dagoen arren. Dena den, etengabeko informazio-jarioaren sentsazioa areagotu egin da orain Internetekin eta, adibidez, ohikoa da gaur egun, irrati eta telebistako albistegiak amaitzean, honelako esaldi bat edo antekoa entzutea: "hemen itxiko dugu albistegia; informazio gehiago nahi duenak jo beza gure web gunera".

5.7.3. Albistearen barruko zikloa

Errealitatea etengabeko egitate-prozesua da, eta noizean behin egitate batzuk beste batzuk baino gehiago nabarmentzen dira, denborazko markak uztearren-edo. Dudarik gabe gertatzen da hori edozein motatako hondamendiak direnean, naturalak izan edo istripuak izan, atentatuak, etab. Egitate horietako bakoitzak bere garapen- eta sortze-prozesu propioak izaten ditu, egun edo asteetan zehar garatu daitekeena, gero errealitate arrunt grisean isuri arte, uharrek ibaietan egiten duten bezalaxe.

Arestian esan dugun legez, albistearen barruko zikloak kazetaritza-enpresa bakoitzak gertakari bati ematen dion betedura informatiboa esan nahi du. Denboraren ardatzari buruz ari garenez, bi alde izan ditzake:

- Gertakari bakar bati buruzko bi albisteren artean dagoen denbora.
- Gai bati egiten zaion jarraipenaren iraupen osoak hartzen duen denbora, zeina egunetakoa edo astetakoa izan daitekeen, edo egun bakar batean desager daitekeen, kasu gehienetan gertatzen den legez. Beste ikuspegi bat hau izan daiteke, jarraipen-prozesu osoan gaiari buruz ematen diren albiste guztiak.

---

310. American Press Institute-an komunikabideetako exekutibo zein Kazetaritza-irakasleentzako "formakuntza konbergentzian" programaren zuzendaria.

311. *Storytelling*.

312. 24 orduko zikloak etengabea dela esan nahi du; ixteko ordua *deadline* da; eta kurtsibak guk erantsi dizkiogu.

Egitate albistegarri baten prozesuaren betedura informatiboa, egunetan zehar luzatzen bada, irregularra izan ohi da; hau da, lehen fasean, gertakaria sortu denean, garrantzi mediatiko gehiago ematen zaio, baina ondorengo jarraitutasuna eskasagoa izaten da, ala batere ez zaio jarraitzen.

Albistearen barruko zikloa funtsezko bihurtzen da betedura periodistikoa desegokia eta etikoki arduragabea izan denean. Adibidez, uste baino gehiagotan gertatzen da medio batek sekulako garrantzia ematea delitu larriengatik akusatuta dagoen pertsona baten atxiloketari. Geroago, epailearengana eraman denean, epaileak askatzea erabakitzen badu, komunikabideak garrantzi eta espazio berbera eman beharko lioke haren askatzeari, errugabe delako edo gezurrez salatua izan delako, baina hori ez da gehienetan gertatzen —batik bat, terrorismo-kontuak edo krimen larriak badira, nahiz eta justu horietan ardura gehiago jarri beharko litzatekeen—.

Gure ustez, informazio-kalitateari eta etika periodistikoari dagokienez, albistearen barruko zikloaren erantzulea kazeta-enpresa da; aldiz, barruko ziklo edo jarraipen hori osatzen duten albiste bakoitzaren erantzukizuna kazetariaren eta editorearen esku dago.

5.8. ALBISTEAREN EDUKIAREN ANTOLAKETA

Kapituluaren hasieran aditzera eman dugunez, "albiste" terminoa modu generikoan darabilgu hemen, hots, narrazio edo kontakizun modura irrati eta telebistako albistegietan emiti daitekeen edozein motatako albiste edo erreportaje aipatzeko. Ingelesez *story* deitzen dena da "albistea", hau da, kazetaritzako edozein informazio-unitate: ikus-entzunezko eraikina, non, albiste-motaren arabera, interpretazio-gradu bat edo beste daukan narrazio bat dagoen.

Horrela, ***mota sinpleko*** "albiste" batek, oinarrian ekintza bat daukanak (istripua, gaixotasuna, etab.), interpretazio gutxi eskatzen du eta, segurutik, haren edukia antolatzea ez da oso konplexua izango albistea profesionalki bete behar duen edozein kazetarirentzat. Halarik, ***mota konplexuko*** "albisteak", non ikuspuntu, gorabehera, eta jazoera ugari egon daitezkeen eta informazio espezializatuak eskatzen dituen (justizia, politika eta gobernua, industria, ekonomia, nekazaritza, hezkuntza, erlijio, zientzia, eta abarri dagozkionak), edukiak interpretazio franko eskatzen du eta, gainera, horren antolaketa lantsu eta korapilatsua izango da. Azkenik, ***mota bereziko*** albiste eta erreportajeek —bizitza eta gizarteko istorioak, kirolak eta entretenimenduak, arte eta literatur kritikak gaitzat hartzen dituztenak— interpretazio gehiago eskatzen dute, askatasun handiagoa izaten baitu kazetariak horrelako narrazioak osatzeko eta edukia antolatzeko.

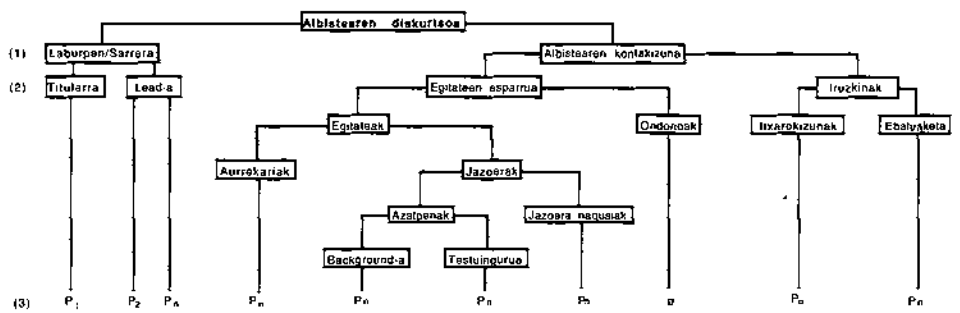
Horregatik guztiagatik, arketipo modura ulertutako albistearen antolaketa gutxienez hiru ikuspegi teorikotatik begiratuta azter dezakegu: a) diskurtsoaren analisiaren teoria erabiliz; b) albistean ageri diren galdera informatiboen kopurutik; eta c) albisteko gertakarien konplexutasun-graduaren bidetik (jazoerak eta horien elementuak). Telebista eta irratiko albisteei dagokienez, gainera, denei aplikatu behar zaie ikus-entzunezko muntaketaren teoria-ereduren bat.

5.8.1. Diskurtsoaren analisia, albistearen teoria deskribatzailea den aldetik

Diskurtsoaren analisia albisteen deskripzioari aplikatzeari ekin zioten Teun van Dijk-ek (1983, 1985)[313] eta beste autore batzuek[314] 1980ko hamarkadako hasieran.

Aipatutako irakasle holandarrak, "albistearen diskurtsoaren gainegitura konbentzionala" eraikitzeko, antza, Chomsky-k eta gramatika sortzaileak eta bihurtzaileak erabilitako analisi sintaktikoko eskemak hartu zituen eredutzat, ohikoa baitzen jarrera hori garai haietan[315]. Horren arabera, analisi sintaktikoan dagoen izen-sintagmak baliokidea zeukan Van Dijk-en "Sumario/sarrera" izeneko makroproposizioan; eta aditz-sintagmak, berriz, *new story* edo "kontakizun" izeneko makroproposizioan. Ondoko irudian dago albistearen antolaketa/deskripzioari dagokion adibide bat.

13. irudia: albistearen diskurtsoren gainegitura konbentzionala (Van Dijk)



Iturria: Van Dijk (1983), eta autoreek osatua. Oharrak: 1) makroproposizio nagusiak; 2) makroproposizioak; eta 3) proposizioak. Eskema bertsua dauka García Gutiérrez-ek (1992, 109. or.).

Hurbilpen teoriko hau, izatez, albistearen azpi-azpian dagoen egitura diskurtsiboa deskribatzeko tresna da, lingusitikatik eta erretorikatik nagusiki datorren ordena logikoa aplikatuz. Gutxi aplikatzen da kazetaritzaren jardueran.

5.8.2. Piramide iraulia, informazio-arazoentzako erreferentzia modura

Jakina denez, piramide iraulia izan da dozenaka urtetan albistea antolatzeko arketipoa[316], eta oraindik du garrantzia medioetan eta kazetaritza-fakultateetan. Albisteak idazteko modu horren arabera, informazio nagusiak, hau da lauzpabost galdera klasikoei emandako erantzunak (*zer*, *nork*, *noiz*, *non*, *zergatik*, eta batzuetan, *nola*) testuaren lehen paragrafoan edo sarreran —*lead*[317] izenez ere ezaguna— jarri behar dira, eta gutxika-gutxika paragrafo berriak eransten zaizkio datu gehiago ekarriz, behera ahala garrantzia gutxituz.

313. Ikus baita ere *La noticia como discurso: comprensión, estructura y producción de la información* izeneko liburua (Bartzelona, Paidós, 1990).

314. García Gutiérrez-ek (1992) analisi dokumentalean aplikatu zuen teoria hau.

315. AEBtako psikolinguistikan ikerketa-lan ugari egin ziren perpausaren azaleko egitura sintaktikoaren eta entzuleen/irakurleen ulermenaren arteko korrelazioari buruz (Ikus Danks and Glucksberg 1980).

316. "Modelo original y primario en un arte o una cosa" (DRAEren 2. adiera).

317. "*Lead*" terminoa ingelesez erabiltzen da, eta "albistearen hasieran laburpen txiki bat" esan nahi du. Gaztelaniaz, "lid" modura itzuli eta bidea egin du. Guk, ordea, ez dugu uste euskaraz bide bera jarraitu behar dugunik, eta "sarrera" hitza hobesten dugu; alegia, albiste-sarrera.

Horrela, testuaren luzera moztu beharko balitz, azkeneko paragrafoetatik hasita moztea gomendatzen da.

Irrati eta telebistan ere erabiltzen da metodo hori, baina elementu gutxiagorekin (bizpahiru), modu libreagoan eta ikus-entzunezko muntaketa-ereduari jarraituz. Albistearen sarreran erabiltzen da batik bat, garrantzi aparta baitauka audientziaren atentzioa erakartzeko; eta gizarteko gertakariei buruzko albisteetan (istripuak, krimenak, etab.)

Zergatik eta *zertarako* galdera informatiboak gaizki kokatzen dira irrati eta telebistako albiste askotan, gehiago lantzea eskatzen dutelako eta, eguneko albistegietan behintzat, denbora oso eskasa izaten delako. Beste arrazoi bat izaten da, kazetariak bere iritzia zuzenean sartzeko arriskua areagotu egiten dela; eta hirugarren bat, albiste batzuetan arrazoiak eta ondorioak ezezagunak izaten direla.

Baina gure iritziz, bada beste estrategia informatibo bat *zergatik* eta *zertarako* galderak informazioetan ez sartzeko. Oraingoz, *gainulertutako (1), mozorrotutako (2) edo isildutako (3) zergatiaren eta zertarako-ren estrategia* deituko ditugu. Honelako estrategiak erabiltzen dira gertakari albistegarri jakin batzuk —helburu politikoz egin diren eta indarkeriazko izaera duten egitateak adibidez (atentatuak, etab.)— sarri errepikatzen direnean. Honela deskriba daiteke estrategia hirukoitza:

- ***Gainulerdura***: kazetariak ez du beharrezko ikusten gertakari albistegarriaren kausak eta helburuak sartzea, audientziak ezagutzen dituelako.
- ***Mozorrotzea***: gertakari albistegarriaren autoreek ustez erabiltzen dituzten ez bezalako argudioak eta erreibindikazioak sartzen ditu kazetariak nahita, gertakari horiek ezarritako sistema sozialean duten izaera desitxuratzailea ekidin, eta audientziaren diskurtsoa eta pertzepzioa zergatik eta zertarako normaldura gidatzeko asmoz[318].
- ***Isiltasuna***: kazetariak nahita isiltzen ditu autoreek erreibindikatzen dituzten arrazoiak eta helburuak, uste duelako albistegietan behin eta berriro sartzea haiei propaganda egitea dela.

Albiste berezietan erabilitako estrategiak albo batera utzita eta betedura informatibo "arruntera" itzuliz, kazetaritzako praktika eta etika arrazonagarriek seinalatzen digu ezen kazetariak gertakariaren alderdi batzuk ezagutzen ez baditu —hala nola "zergatik" eta "zertarako" galderak—, bi eratara joka daitekeela:

- Kazetariak argi esan edo idatzi behar du ez dituela elementu horiek ezagutzen; zergatik, zertarako edo beste galdera batzuk.
- Beste batzuen iritziak jaso behar dira gertakarien arrazoi eta ondorioei buruz (aditu, lekuko erreferentziazko dokumentuak, etab.). Horrela, nola edo halako erantzunak emango zaizkie "zergatik" eta zertarako" galderei.

a. Piramide irauliaren funtzioak

Piramide irauliak gutxienez funtzio bikoitza duela dio Fontcuberta-k: *testuaren matrize* bezala jokatzea kazetariak albistea idatz dezan, eta *irakurtzeko kodea* izatea irakur-

318. Terrorismoari dagokionez, egileen eta taldeen eromena eta patologia psikikoak aipatzen dira arrazoiak azaltzeko.

learentzat, zeinak, teknika ezagutzen duenez, badaki informazioaren hasieran ematen direla datu nagusiak. Beste autore batzuei jarraituz, "Objektibotasunaren" kapituluan behin baino gehiagotan aipatuak izan direnei, hirugarren funtzioa ere ikus daiteke, hau da, kazetaritza objektibo deituaren berezko sinbolo, errutina eta *estrategia* izatea, informazio-prozesuaren eragileek (iturriek, profesionalek eta audientziak) ezagutzen duten estrategia, bestalde.

b. Piramide irauliaren sorrera: datu berriak

Kazetaritzan erabilitako teknika hau batez ere eguneroko prentsa idatzian erabiltzen da, eta XIX. mendez geroztik garatutako *kazetaritza objektiboa*rekin lotzen da. Ordura arte, artikuluz eta iruzkinez bete-betea zegoen prentsa, eta informazioek, eskasa izateaz gain, egitura kronologikoa zeukaten (Mindich 1998b, 13. or.). Nolanahi ere, gure ustez, antzeko bertsioak erabiltzen dira irrati eta telebistako kazetaritzan, albiste laburretan eta *off albiste*etan batez ere. Azken horiek iraupen laburrekoak izaten dira, kazetariak kameran egiten die sarrera, eta gero, irakurtzen jarraitzen du, albistearen irudiek estaltzen duten bitartean.

Foncuberta-ren iritziz (1993, 72. or.), telegrafoa iritsi zenean, 1847az geroztik[319], albiste telegrafikoz osaturiko buletina egunkarietako zutabe finko batean argitaratzen zen, etorri zen bezalaxe, testua editatu eta ordenatu gabe, baina poliki-poliki halako antolamendu bat ezartzen hasi ziren eta, 1865 inguruan, Sezesio Gerraren garaian —beraiek Gerra Zibila deitzen diote—, piramide iraulia izeneko teknika finkatu zen. Foncuberta-ren iritziz, beraz, teknika hau telegrafoaren leihatila ondoan sortu zen, eta telegrafistek asmatu zuten, gerrako kazetariek albisteen kronikak bidaltzeko zeukaten premia larria asetzeko: kazetari bakoitzak txandaka diktatzen zuen bere kronikaren lehen paragrafoa, non, itxuraz, informazio nagusia joango zen, gero bigarren paragrafoa diktatzen zuen, eta horrela, amaitu arte.

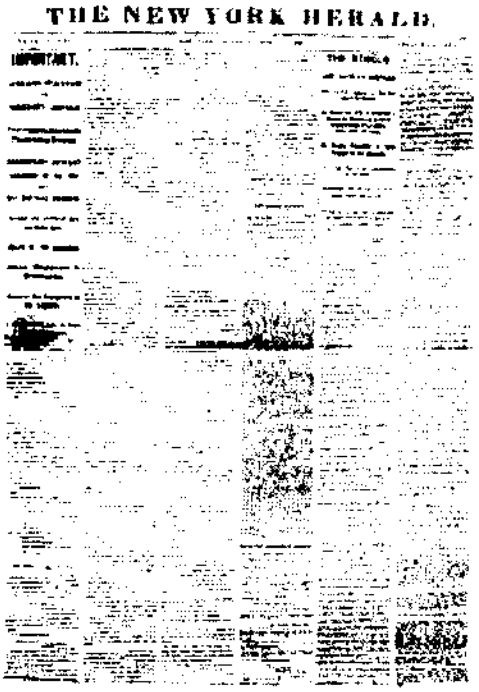
Zentzu berean, baina lehenago, Stephens-ek (1988) idatzi zuen gerra hartako kazetariek asmatu zutela piramide iraulia, informazioa telegrafo bidez igortzeko korrika joaten zirenean. Piramide irauliz idatzitako lehen testua zein izan zen ere esaten du Stephens-ek: Abraham Lincoln-en hilketa, APko Lawrence Godbright kazetariak 1865ko apirilaren 14an "bidalitako" testua, hain justu. Mindich ikertzailearen iritziz, telegrama hura hamabi hitzeko[320] mezu bat zen soilik, beste testurik gabe, beraz, ez dirudi piramide irauliaren egitura zeukan kazeta-informazio modura har zitekeenik, ez baitzeukan bestelako paragraforik. Baina 1865eko apirilaren 14tik 15era bitarteko gau hartan, Abraham Lincoln-en gerra-idazkari zen Edwin M. Stanton-ek bere kronika ofiziala[321] bidali zuen New York-eko egunkarietara, eta osorik argitaratu zen *New York Herald* egunkarian, editatu gabe, ondoko irudian ikus daitekeenez. Testu haren egitura kazetaritzakoa zen bete-betean, eta piramide irauliaren forma zeukan, argi asko, Mindich-ek adierazi duen modura (1998a, 1998b, 71-72. or.).

319. Morse-k 1844an erakutsi zuen bere telegrafoa, eta 1847ra bitartean erabili zuten kazetariek informazioa bidaltzeko (Mindich 1998b, 68. or.).

320. "*The President was shot in a theatre tonight and perhaps mortally wounded*" (Mindich 1998b, 69. or.).

321. Guk egindako zenbaketaren arabera, *Official dispatch* honek 319 hitz ditu, eta sarreran beste 11 (Departamendua, hiria, data, ordua, nori zuzendua); eta beste 6 hitz sinatzeko ("Edwin M. Stanton, Secretary of War").

14. irudia: Edwin Stanton-ek 1865eko apirilaren 15ean *The New York Herald*-en argitaratutako kronikaren facsimila


THE NEW YORK HERALD.

Iturria: Mindich (1998a, 7. or.). Stanton-en informazioa ezkerreko lehen zutabean dago, "Official Dispatch" titulupean eta Gobright-en telegrama hirugarren zutabean, "The Press Dispatches" titulupean. Ikusten denez, egunkariak lehentasuna ematen dio iturri ofizialari (Official Dispatch) prentsak egindako testuaren aurretik (Press Dispatches).

Hala bada, David Mindich-en iritziaren arabera —berak aurkitu baititu testu horiek—, piramide irauliaren autorea, kazetaritza-erredakzioaren egitura modura jokatuz, Edwin M. Stanton da, Abraham Lincoln-en gerra-idazkari eta prentsa-zentsore bortitza izan zena. "Bere *despatxu* [kronika] garbi eta inpertsonalak Union-eko Estatuetako egunkarietako lehen orrialdeetan agertzen ziren, editatu gabe, eta oso irakurria izaten zen gerra-garaian" (Mindich 1998b, 65. or.)[322].

Edozein modutara, aipatutako autore estatubatuarren iritziz[323], AEBetako Gerra Zibilaren ostean hasi zen piramide irauliaren erabilera normaltasunez, 1880ko hamarkadaren hasieran-edo.

322. Beste autore batzuek horrela baiesten badute, aldaketa ekarri beharko lukete piramide irauliaren sorrerari buruzko testuetan eta lanetan.

323. Horiek izan baitira jatorrizko egunkari historikoetan gehien aztertu dituztenak, gainerakoek horien ekarpenetan babestu baitira.

5.8.3. LEAD EDO ALBISTE-SARRERA IRRATIAN ETA TELEBISTAN

Oso ezaguna da gaur egun *lead*, sumario edo sarreraren funtzioa eta definizioa: egitate albistegarriari buruzko informazio nagusia albistearen hasieran aurkeztea, kazetaritzan oinarrizkotzat jotzen diren galdera guztiei edo gutxienez batzuei erantzunez (Secanella 1981).

Batez ere prentsa idatzian, piramide irauliaren tradizioak sarreran lauzpabost galderei[324] dagokien informazioa sartzea esan nahi izan du, baina kazetaritza modernoan askotxo murriztu da sarreraren dentsitate informatiboa, irratiaren eta telebistaren eraginagatik agian, medio horietan bi galderei baino ez baitzaie erantzuten: *zer* eta *noiz* galderei, edo bi horien konbinazio bat *nork eta non* galderekin batera (Faus Belau 1981, 259. or.). Funtsean, ondoko *lead* edo sarrera-mota hauek daude (Harris eta Leiter 1981, Mencher 1984):

- ***Sarrera sinplea edo konplexua***[325]: sarrera sinplea egitate bakar bati dagokio; adibidez, istripu bati edo hiketa bati. *Sarrera konplexua*, aldiz, gorabehera, egoera, ikuspuntu edo interesgune bat baino gehiago dituen gertakariari dagokio, eta garapen espezifikoa behar du. Adibidez, erregaiaz beteriko kamioi batek gune populatu baten aldamenean eztanda egiten badu, sarrera ez da jadanik sinplea, konplexua baizik, hainbat esaldi idatziz, gutxienez honako interesgune hauek marraztu behar baitira: a) istripua bera, b) populazioarengan izan dezakeen eragina (ebakuazioa, etab.); c) ingurumenean izan dezakeen efektua; eta d) hasieratik hartutako neurriak.
- ***Sarrera zuzena eta zeharkakoa***[326]: sarrera zuzenak albistearen informazio nagusia sartzen du zuzenean lehen paragrafoan; zeharkakoak, aldiz, egitatearen esaldi interpretatiboa jartzen du lehenik, audientziaren atentzioa emeki-emeki erakarriz, eta ondoren, bestelako datuak ematen ditu.
- ***Sarrera suspentseduna***: izenak berak adierazten duenez, lehen paragrafoan albistearen alboko alderdiak ematen dira luze samar, eta azkenean, elementu albistegarri nagusiak.
- ***Sarrera askotarikoa edo zapela***[327]: partzialki zerikusia duten albiste bat baino gehiago lotzen dituen sarrera da. Adibidez, hainbat herritan uholdeak gertatu badira, denak hartuko dituen sarrera idatz daiteke.
- ***Sarrera denotatiboa eta interpretatiboa***: sarrera denotatiboa lehenago esandako sarrera zuzenaren antzekoa da, egitatea deskribatu egiten baitu soilik. Sarrera interpretatiboa erreportajeetan, albisteen komentarioetan eta antzeko testuetan erabiltzen da.
- ***Sarrera positiboak eta negatiboak***: aholkua izaten da sarrera positiboak idaztea eta negatiboak ekiditea, oso egokia ez bada; eta batez ere "ez" adberbioa ekiditea.

Beste alde batetik, irratian eta telebistan bi eratako sarrerak daude: esatariak edo aurkezleak albistea aurkezteko kameraren edo mikrofonoaren aurrean egiten duen sarrera,

---

324. *Nork, zer, non, noiz, zergatik*, eta *nola* hautazkoarekin batera, kazetaritza tradizionaleko host galdera fauntsezkoak dira.

325. *Simple lead* edo *Single-incident lead* lehena, eta *Complex lead* edo *Multiple-incident lead* bigarrena.

326. *Hard lead eta soft lead.*

327. *Shotgun lead, umbrella lead.*

eta kazetariak editajean egiten duena. Biak erlazionatuta daude, eta osagarriak izan behar[328] dute.

5.8.4. Albisteen antolaketa, egitateen konplexutasunaren arabera

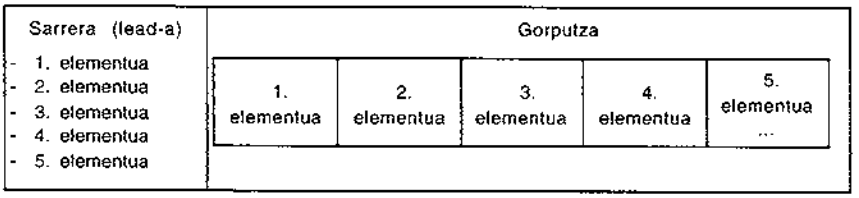
Edukiaren antolaketa egitateen konplexutasunaren arabera egiten bada, hainbat kategoria orokor eta erreferentzial ezar daitezke, edozein komunikabidetarako balio dezakeena. Gero, kazetariak modu zehatz eta espezializatuan aplikatuko ditu medio bakoitzean. Irrati eta telebistari dagokienez, gainera, aukeratutako *muntaketa-mota* eta *egitura-mota* sartzen dira[329]. Edozein kasutan, albistearen antolaketa bere osotasunean hartu behar da, multzo kohesionatua, non atal bakoitzak (sarrera eta gorputza) ondo lotuta dagoen gainerakoekin eta, era berean, sarreran sartzen diren elementuen ordena eta gorputzean garatuak koherenteak dira beren garrantziarekin eta aukeratutako muntaketa-rekin (Harris eta Leiter 1981). Hauexek dira egitate albistegarrien konplexutasunaren araberako albistearen antolaketa-ereduak:

- Antolaketa sinplea edo egoera bakar batekoa.
- Gertakari konplexuei buruzko albisteen antolaketa.
- Eduki bereziko albisteen antolaketa.

a. Albiste sinpleen edo egoera bakar bateko albisteen antolaketa

Antolaketa-mota honek antz handia du muntaketa kategorial deituarekin. Albisteei dagokienez —hots, egitate bakana eta egoera zein interesgune garrantzitsu bakarrekoak—, sarreran aipatzen diren elementuak gorputzean garatzen direnak dira. Haien kokapenaren ordena interes informatibo handitik txikira doa.

15. irudia: albiste sinple edo egitate bakarrekoen ordena



Sarrera zuzena da ohiz erabiltzen dena, oro har, albisteak ere zuzenak baitira. Kazetariak sartzen duen interpretazio-gradua urri samarra izaten da.

328. Ohiz, aurkezleak berak idazten du sarrera, editajearen arabera eta kazetariaren komunikazioaren arabera. Eloi Martínez Rivera-k (1994, 14. or.), Euskal Herriko prentsan 1901-1937 urteetan titularrak eta *lead*-ak izandako garapenaz egin zuen doktore-tesian, zioen "Espainian finkatutako lehen erredaktoreen eskola profesionalean ('El Debate' 1926) ikasleei irakasten zitzaien lehen gauza *lead*-aren arabera idaztea zela". Edozein modutan, *lead*-aren hiru kategoria (osoa, ez-osoa eta ez-*lead*) definitu ondoren, irakasle horrek zioen, Euskal Herriko lehen prentsan, aipatutako garaian, albisteen %95ek ez zutela *lead*-ik, %4k *lead* ez-osoa zeukatela, eta %1ek solik *lead* osoa.

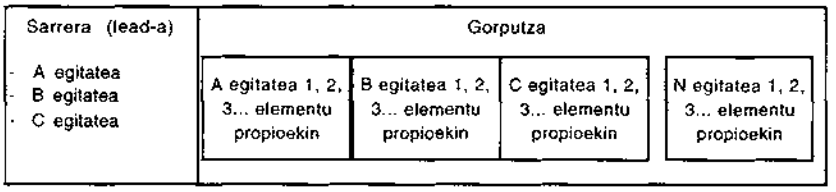
329. *Muntaketa-motak* ikus-entzunezko lengoaiari buruzko atalean aztertuko ditugu, eta hauexek dira haren kategoriak: analitiko/narratiboa, asoziatiboa, abstraktua eta kategoriala. Ikus-entzunezko obra baten muntaketa edo konposaketa-modu generikoak dira. *Egitura-mota* albistearen egiturari dagokio, editatzeko forma den aldetik, eta aldagai hauek dauzka: soinenbor mintzalaria, *off*-eko eredua, eredu estandarra, eredu estandar hobetua eta erreportaje-egitura duen eredua. Irratian ere badira beste eredu batzuk, baina hobe da "Irratiko informazioaren tipologia eta egitura" izeneko kapitulua ikustea.

b. Albiste konplexuen antolaketa

Albiste konplexuak ekonomia, justizia, politika eta gobernua, industria, hezkuntza, zientzia, erlijioa eta gisa berekoak hizpide dutenak izaten dira. Kazetariak interpretazio propio asko sartu behar ditu, iturri eta iritzi batzuen arabera argudiatuak, hala ere.

Horrelako antolaketak antz handia du "muntaketa kategoriala" deitutakoarekin. *Albiste konplexuak* egoera, gorabehera eta interesgune ugari dituzten egitate albistegarriei dagozkienak izaten dira. Elementu nagusienak sarreran edo *lead*-ean bertan idatzi eta gorputzean garatzen dira. Arestian aipatu dugun adibide berbera hona ere ekarriz, diogun ezen sarreran bizpahiru elementu nagusi sartu behar direla (istripua bera, populazioaren ebakuazioa, eta ingurumenarekiko hondamendia, abididez), eta gero, gorputzean garatzen dira banan-banan mikronotizia izan balira bezala eta elementu propioak (nork, zer, noiz, non...) izan balitu bezala. Honelaxe adireaz dezakegu grafikoki:

16. irudia: albiste konplexuen antolaketa



Beste albiste konplexu batzuetan hobe izaten da antolaketa aldatzea eta sarrera edo *lead*-a gertakari garrantzitsuenari ematea (A egitatea) eta besteak soilki aipatzea (B eta C egitateak). Gero gorputzean, ostera, interesgune edo jazoera guztiak garatu beharko dira (A, B eta C, gure adibidean).

Era berean, irratian eta telebistan bereziki, denborazko izaera dutenez, sarreran sartu ezin izan diren beste interesgune batzuk (D egitatea, kasurako) gorputzean garatuko dira. Erabiltzen den sarrera edo *lead*-a zuzena izaten da, informazioa ere zuzena baita.

c. Eduki bereziko albisteen antolaketa

Eduki berezia duten albisteek, hau da, giza interesekoek (jendearen istorioak, albiste zuzen edo konplexu ez direnak) erreportaje edo kronikaren kutsua izaten dute, eta muntaketa narratiboa erabiltzen dute. Interpretazio-gradu eta errekreazio narratibo handi samarra izaten dute, eta batzuetan, zeharkako edo suspentsezko sarrera erabiltzen da.

II. ZATIA

TEKNIKA TELEBISTAN

6. Telebista espainiar eta autonomikoaren sistema

Kapitulu honetan telebista espainiarra eta autonomikoa[330] —programazio orokorzale eta seinale librekoa— aztertuko ditugu bere osotasunean, ikusketa, audientzia, programazio eta abarri buruz datuak ekarriz eta bien arteko konparazioak eginez. Gure ustez, horrela egitea komeni da, informazioa kokatu egin behar baita; hau da, informazioa herri batean eta gizarte batean errotuta dago, beraz, haren azterketak medioaren sistema barne hartu behar du, kasu honetan telebistari dagokionez. Hala ere, zientzia-kontuetan beti bilatu behar dira, eta bilatzen ditugu, gaiaren alderdi orokorrak eta orokorgarriak.

Telebistaren sistema terminoa, Cebrián-ek (1998, 119-120. or.) *ekosistema informatiboa* erabiltzen duen zentzu paretsuan darabilgu guk ere, hau da, komunikabidearen eta audientziaren hainbat alderdi eta prozesu kontuan hartuz.

6.1. TELEBISTAKO AUDIENTZIAREN NEURKETA

Telebistako audientziaren ikerketa eta neurketa bi alderditatik egiten da: bat akademikoa, diru-irabaziak erdiesteko asmorik gabe eta espiritu zientifikoak eraginda, eta bestea, komertziala, merkataritza-enpresek gidatuta, industriaren eta publizitatearen zerbitzura. Epigrafe honetan bigarren alderdiari ekingo diogu.

Audientzien datuak aztertzen dituzten merkataritza-enpresek beharrezkoa dute sinesgarritasuna ikus-entzunezko industriaren konfiantza erdiesteko, programen produktoreengandik hasi eta operadore zein publizitateraino. Enpresa horiek duten erantzukizuna ahal denik eta handiena da, zeren puntu portzentual bakar batek programa baten arrakasta edo porrot komertziala eta irudiarena ekar baitezake (bi alderdietan batera, hain zuzen: alde komertzialean eta irudian). Telebistari dagokionez, Sofres (Taylor Nelson Sofres AM) da audientziaren kalkuluak egiten dituen enpresa nagusia. Beraz, guk enpresa horren datuak erabiliko ditugu gure analisiak egiteko. Neurketak egiteko darabilen tresna *audimetroa* da, hots, alde batetik telebistari zuzenean eta bestetik neurketak egiten dituen enpresari modem telefonikoaren bidez atxikitako gailu elkektronikoa. Audimetroak hainbat datu gordetzen ditu bere memorian: kontsumoak eta ikusitako kanalak, familiako zenbat eta zein kidek ikusi duten telebista, edo hobeto esanda, zenbatek erabili duten hargailuaren urrutiko

330. Lanerako definizio modura soilik, bi modutara deituko diogu Estatu espainiarrean egindako telebistari: *telebista espainiarra*, betedurak Estatu espainiar osoa hartzen duten kateei, Balearrak eta Kanariak, gehi Ceuta eta Melilla barnean hartuz; eta *telebista autonomikoak*, autonomia-erkidego batean zabaltzen den telebistari. Era berean, Espainia eta Estatu espainiarra erabiltzen dugunean, alor geografikoa edo espaziala adierazteko izango da.

"agintailua"[331]. Gauez, bere garaian, enpresak telefono-saretik jasotzen ditu audimetroan gordetako datuak eta egunero gauzatzen ditu audientziari buruzko txostenak, enpresaburuen eta programatzaileen obsesio bihurtzen diren txostenak. Izan ere, telebista-kateetako arduradun horiek ikusleriaren datuen menpean bizi baitira.

Audimetroez gain, *inkestak*, aurrez aurrekoak edo telefonikoak, eta *egunerokoak* ere erabil daitezke, hau da, laginean parte hartzen duten kideek "egunean edo aurreko egunetan ikusitakoari buruz" paperean eskuz betetako galdekizunak. Beraz, gogoramenean eta memorian oinarritutako sistema da. Audimetroak nagusitu aurretik, bi bidalketa-olatu egiten ziren urtean, udaberrian eta udazkenean. Inkesten fidagarritasuna mugatua da eta erabilera txikia. Gaur egun, batez ere, multimediaren erabilera eta irratiaren audientzia neurtzen du aplikazioak[332]. *Kointzidentzia-azterketak* ere egiten dira inoiz, hots, unean-unean teleikuslea ikusten ari denari buruz telefonoz edo zuzenean eginiko elkarrizketan oinarritutako azterketak.

Audientziak neurtzeko erreferentzia modura erabiltzen den unibertsoa, lau urteko eta gorako populazioa da, Instituto Nacional de Estadística-ren arabera (INE), Sofres-ek erabiltzen duen iturria. 2001eko abenduaren 31n, Sofres enpresaren arabera, lau urtetik gorako herritarren unibertsoa 39.280.195 biztanlekoa zen, eta telebistadun etxebizitzen kopurua 12.311.831 zenbakira beltzen zen, alegia, ziren ia etxebizitza guztiak. Bi neurri horietan urtero gehiketa txiki bat izaten da.

Estatu osoko audientzia neurtzeko, Sofres-ek erabiltzen duen lagina 3.105 telebistadun etxebizitzakoa da, non lau urtetik gorako hamar mila inguru pertsona bizi diren. Autonomia-erkidegoetako laginak aldatu egiten dira, bertako jendetzaren arabera, eta joan daitezke 300 etxebizitzatik, Euskadin eta Galizian bezala, 440 etxebizitzara, Andaluzian gertatzen den modura. Dena den, lagin-kopuru horiek ez dira aldatzen, 2000-2002 hirurtekoan ikusi dugun legez. Ikus ditzagun taulan unibertso eta laginak.

Audientzia-lagin baten tamainaren kalkulua onargarritzat jotzen den laginaren *akats-estandarraren graduaren* araberakoa da. Nielsen eta Arbitron AEBetako neurketa-enpresa nagusiek *laginaren errore estandarra* ("s" errorea) kalkulatzeko formula matematikoa diseinatu zuten; hots, lagin batek adieraz lezakeen akats-tartea audientzia osatzen duten etxebizitza guztiak neurtuz gertatuko litzatekeenarekin alderatuz (NAB 1976). Jakina, gero eta lagin handiagoa, orduan eta txikiagoa akatsa, baina diferentziak ez dira uste bezain handiak, zeren, adibidez, NABen formula erabiliz, telebista-programa batek %20ko audientzia[333] baldin badu, eta laginak 1.500 etxebizitza hartzen baditu, laginak ematen duen akats estandarra ± %1,03koa da, eta 500 etxebizitza hartzen badira, ± %1,78koa[334]; hau da %1 baino diferentzia txikiagoa. Aldiz, 3.000 etxebizitza hartzen baditugu laginean, akats estandarra ± %0,73 inguru dabil.

331. Bide batez, uste dugu, euskaldunek gaztelaniatik hartu eta erabiltzen duten "mando" hitzak –"mando a distancia" hitzaren laburpena– beharko lukeela termino egokia euskaraz. Guk "agintailua" erabiltzen dugu, beste hoberik ezean.

332. Asociación para la Investigación de los Medios de Comunicación (AIMC) elkarteak ekoitzitako "Estudio General de Medios" txostena da egunerokoak eta inkestak erabiltzen dituen txosten garrantzitsu eta iraunkorrenetakoa, kritikak ere jasotzen dituen arren.

333. *Rating*-a, ez *share*-a edo kuota.

334. NABen liburu honetan azaltzen da metodoa. Ikus, gainera, Wimmer-en (1983, 68-73. or.) liburua.

3. taula: audientziak neurtzeko unibertsoa eta laginak, 2000-2002

		Estatu espainiarra (1)	Andaluzia	Katalunia	Euskadi	Galizia	Madril	Valentzia
Telebistadun etxebizitzen unibertsoa	2000	12.116.866	2.058.395	1.987.878	628.593	787.220	1.610.178	1.266.153
	2001	12.311.831	2.113.167	1.996.048	629.889	791.700	1.627.909	1.292.453
	2002	13.426.093	2.304.416	2.176.697	686.896	863.352	1.775.240	1.409.424
≥ 4 urteko biztanleen unibertsoa	2000	38.633.818	6.989.727	6.017.979	2.029.348	2.622.598	5.030.269	3.922.702
	2001	39.280.195	7.175.712	6.042.714	2.033.534	2.637.526	5.085.660	4.004.181
	2002 (2)	39.280.195	7.175.712	6.042.714	2.033.534	2.637.526	5.085.660	4.004.181
Etxebizitzen lagina	Hirurtekoan berdin	3.105	440	440	300	300	355	310
Biztanleen lagina	Hirurteko btbs	9.940	1.453	1.295	942	971	1.078	934

Iturria: Sofres (2001, 2002, 2003). Oharra: 1) Estatu espainiarrean sartzen dira Penintsula, eta Balear eta Kanariar Uharteak; 2) agian, edizioan sortutako akats baten ondorioz edo, Sofres-ek 2001eko datu berberak eman ditu 2002rako ere.

Publizitateari dagokion gastu handia kate estataletan dagoenez eta puntu portzentual bakarreko akatsak (±%1) milioika euroko eta milaka teleikusleen galera ekar dezakeenez, Estatu osoko lagina erlatiboki handia da (3.105 etxebizitza); hau da, ± %0,70eko akatsa du. Izan ere, audientziak neurtzeko enpresek ondo bereizi behar dute lagina, kostuaren eta akats-tartearen aldea ezartzeko.

6.2. TELEBISTAREN KONTSUMOA

Telebista-denborari buruzko atalean eguneko batez besteko kontsumoa banaketa-erreferentzia batzuen arabera aztertuko dugu: urteko, asteko eta eguneko orduen kontsumoaren arabera, hain justu.

Telebista-kontsumoaren denbora egunean batez beste zenbat ikusten den neurtuz ateratzen da, zehatzago esanda, telebista piztuta dagoen denbora neurtuz, nahiz eta horrek ez duen esan nahi etxebizitzako kide guztiak beti aldi berean telebista ikusten ari direnik. Baina Arana irakasleak (2002, 171. or.) seinalatzen duenez, oso garrantzitsua da bi kontzeptu bereiztea: alde batetik, telebista-kontsumoa, hau da, kontsumitutako denbora, eta bestetik, *audientziaren zaletasunak eta nahiak*. Kontzeptu horiek analisi espezifikoa eskatzen dute banan-banan, nahiz eta ohiz programatzaileek argudiatzen duten genero, programa edo kate bati atxikitako audientziak audientziaren zaletasunak eta nahiak adierazten dituen, audientziak, maiz, *gaitzik txikienaren teoria*ren menpeko baino ez denean, irratiko eta telebistako programen artean txartasun txikiena edo interes-falta txikiena biltzen du.

Telebista-kontsumoaren banakuntza urteka

Espainiar Estatuko audientziak 205 minutu sartu ditu batez beste telebistan egunero, 1990-2002 garaia osatzen duten hamairu urteetan; hots, hiru ordu eta hogeita bost minutu

egunean telebista ikusten. Ondoko taulatik ondoriozta daiteke 1990 eta 1996 artean gutxika-gutxika gora joan zela telebista-kontsumoa. Orduz geroztik, ordea, beheranzko joera izan du, 1999an salbu. Azken hiru urteetan, 2000-2002an, 210 minutu inguruan mantendu da. Gutxitze horrek arrazoi bat baino gehiago izan ditzake, baina ezin ahantz daiteke Interneten kontsumoa. Telebista digitalak duen erronka, beraz, kontsumoa eta audientzia programazioari eta zerbitzu interaktiboei esker mantendu eta gehitzea da —telebistatik bertatik batez ere, ordenagailuaren monitoretik baino gehiago—. Baina ezin dugu ahantzi, 2002an, satelitez transmititutako telebista digitalaren kontsumoa %3,2 zela (Sofres 2003).

4. taula: telebista-kontsumoaren banakuntza urteka (minutuak/egunean, 1990-2002)

(minutuak)	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	*Batez beste*
Estatu espainiarra	184	187	194	204	210	211	214	209	210	213	210	208	211	*205*
Andaluzia									214	217	214	212	216	*215*
Katalunia									208	216	213	208	215	*212*
Euskadi									207	207	201	197	199	*202*
Galizia									198	196	194	190	191	*194*
Madril									212	212	208	205	211	*210*

Iturria: Sofres (2002, 2003)

Aurreko taulari jarraituz, autonomia-erkidegoetan, Galizian eta Euskadin kontsumitzen da gutxien —194 eta 202 minutu, hurrenez hurren—, Andaluzian (215 minutu) eta Katalunian (212 minutu) baino dezente gutxiago. Itxuraz, alderantziz izan beharko luke telebistaren kontsumoa; hau da, iparraldeko komunitateetan (Euskadin eta Galizian) telebista gehiago ikusi beharko litzateke, eguraldi txarreko egun-kopuru handiagoa dutelako eta jendeak etxean denbora gehiago ematen duelako. Baina ez da horrela. Hegoaldeko (Andaluzia) eta Mediterraneoko (Katalunia) erkidegoetan gehiago kontsumitzen da. Hau ez da lekua gertakari soziologiko horren azalpenak ematen hasteko, baina hortxe dago datua, kontuan hartuz, gainera, jendeak telebista gehiago kontsumitzen duela neguan, udan baino, aurreraxeago azalduko dugunez.

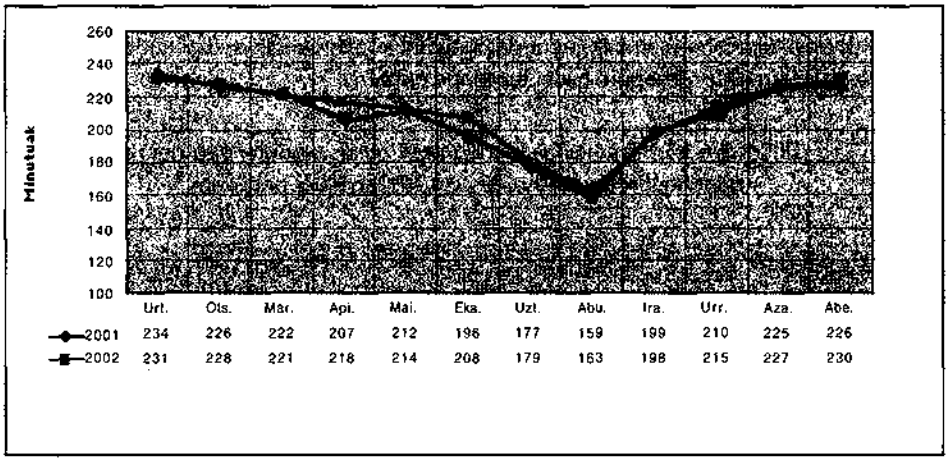
Telebista-kontsumoaren banakuntza hilabeteka

Modu berean, Estatu espainiarrean, batez besteko eguneko kontsumoa urteko hilabeteetan nolakoa den aztertuz gero, datu horrek informazio franko ematen digu gizarteak telebistaren aurrean duen portaera aztertzeko. Ondoko taulan 2001 eta 2002ko zifrak ikusten ditugu, eta garbi geratzen da oso aldaketa txikiak daudela urte batetik bestera.

- *Neguko kontsumoa, 220-235 minutu/eguneko*: azaro, abendu, urtarril, otsail eta martxoan, bost hilabeteko epean beraz, eguneroko kontsumoa 220 minututik 235 minutura doa gutxi gorabehera. Beraz, 15 minutuko tartean guztira. Urtarrila da telebista-ikuste handiena daukan hilabetea.
- *Udaberri eta udazkeneko kontsumoa, 195-215 minutu/eguneko*: apiril, maiatz, ekain, irail eta urria jasotzen dituen beste bost hilabetekoan, eguneroko kontsumoa 195 minututik 215 minutu ingurura doa. Beraz, 20 minutuko tartean daude denak.

- *Udako kontsumoa, 160-180 minutu/eguneko*: hurrengo taulan ikusten denez, 160 minutuz gutxi gorabehera ikusten da egunero telebista abuztuan, eta 180 minutu inguruz uztailean.

17. irudia: telebista-kontsumoa hilabeteka espainiar Estatuan (minutuak/egunean, 2001 eta 2002)



Iturria: Sofres (2002, 2003).

Hiru kontsumo-profil horiek nahiko iraunkor mantentzen dira urtez urte, nahiz eta aldaketa txiki batzuk egon daitezkeen trantsizio-hilabeteetan, apiril eta urrian adibidez.

Telebista-kontsumoa astegunetan

Astegunetan zehar, espainiar Estatuko telebista-kontsumoak hiru multzo erakusten ditu gutxi gorabehera. Lehena igandeak soilik osatzen du, kontsumorik handieneko eguna, zeinak 2001 eta 2002 urteetan 219 minutuko telebista-ikustea izan zuen batez beste. Bigarren multzoa astelehen, astearte eta asteazkenak biltzen dute, eta hiru egun horietako batez besteko kontsumoa 210 eta 214 minutu artekoa da. Hirugarren saila ostegun, ostiral eta larunbatak osatzen dute eta horien kontsumoa, batez beste, 203 minututik 206 minutura doa bi urte horietan. Segur aski, beste urte batzuetan ere aldaketak ez dira oso nabarmenak izango.

5. taula: telebista-kontsumoa astegunetan espainiar Estatuan (minutuak/egunean, 2001 eta 2002)

	Astelehena	Astearte a	Asteazkena	Osteguna	Ostirala	Larunbata	Igandea
2001	212	208	208	203	203	203	216
2002	216	212	211	209	204	202	221
Batez beste	*214*	*210*	*210*	*206*	*204*	*203*	*219*

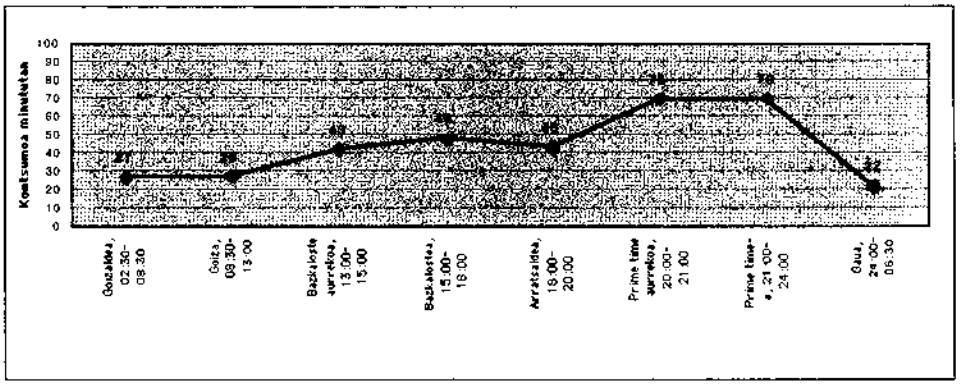
Iturria: Sofres (2002, 2003).

Uste dugu emaitza horiek berriro plazaratzen dutela telebista-kontsumoaren eta ohitura sozialen arteko erlazioa, batez ere etxetik kanpo egiten diren erlazioen artekoa.

Telebista-kontsumoaren banakuntza egunean zehar espainiar Estatuan

Eguneko *ordualdien araberako* telebista-kontsumoa ezagutzea geratzen zaigu orain, Estatu espainiarreko jokabide kuantitatiboak ezagutzeko. Telebista-eguna zortzi ordualditan banatu dugu: 1) goizaldea; 2) goiza; 3) bazkaloste aurrekoa; 4) bazkalostea; 5) arratsaldea; 6) *prime time* aurrekoa; 7) *prime time*-a; eta 8) gaua. Horren zorrotz izan gabe, sei ordualditara ere bil genezake egunaren banaketa, Sofres-ek (2002, 44. or.) egiten duen modura, "bazkaloste aurrekoa" eta "*prime time* aurrekoa" kenduz, baina iruditzen zaigu zortzi ordualdiak mantentzearekin hobeki egin ditzakegula konparaketak audientzien datuekin eta programa-motekin. Ikus dezagun, bada, hurrengo taula.

18. irudia: telebista-kontsumoa egunean zehar espainiar Estatuan (minutuak/ordualdika, 2001 eta 2002ko batez bestekoa)



Iturria: Sofres (2002, 2003) eta autoreek egokitua. Oharra: telebistan dagoeneko ohikoa den irizpidearen arabera antolatu ditugu ordualdiak (Ikus Contreras Tejera and Pérez Ornia 2001), nahiz eta bat ez datorren Sofres-en sailkapenarekin.

2001 eta 2002 urteetan, eguneko ordualdietan egon den kontsumoa ia berdin-berdina izan da eta, beraz, urtetik urtera ez da aldaketa nabarmenik ematen. Aurreko taulatik ondorioztatzen da, espainiar Estatuko audientzian, bere osotasunean, hiru ordualdi nagusi daudela. Lehenengoa gauerditik hurrengo eguneko eguerdirainokoa da, eta kontsumoa 22-28 minutu artekoa da gutxi gorabehera; bigarrenak, bazkalostea eta arratsaldea hartzen ditu, eta kontsumoa 43-48 minutukoa da (bazkaloste aurrean pitin bat gutxixeago ikusten den arren); hirugarrenak, berriz, *prime time* eta horrako sarrera hartzen ditu, eta kontsumoa 70 minutu ingurukoa da.

Telebista-kontsumoa eta gizarte-klasea

Bestalde, Sofres-en (2002) arabera, telebista-kontsumoa argiki ezberdina da audientziaren gizarte-klasearen arabera. 2001ean goi-klasearen eta ertain-goiko klasearen kontsumoa 172 minutukoa zen, klase ertainarena 205 minutukoa eta beheko klasearen eta ertain-beheko klasearena 208 minutukoa. Urte horretako batez bestekoa egunean 208 minutukoa da. Jokabide hau, modu orokorrean ikusita, nahiko egonkorra izaten da urtez urte, baita gaur egun ere.

AEBetako kontsumoarekin alderaketa

Interesgarria izan daiteke Estatu espainiarreko datuak AEBetako kontsumoarekin konparatzea, zeren AEBetan telebista baita dibertsio-iturri nagusia. Laburpen gisa, esan dezagun ezen AEBetan 1994-1999ko urtealdian 7 ordu egunean ikusi izan dela telebista batez beste (Nielsen Media Research 1999, Nielsen Media Research 2000). Adinari dagokionez, AEBetako 12-17 urte bitarteko mutil gazteek 3 ordu inguru ikusten dute telebista egunean, eta 18 urteko neskek 5 ordu inguru egunean. Jakina, iragarkiek telebista lehenesten dute era guztietako produktuak gizarteratu eta saltzeko.

Kable eta satelite bidezko TB ordainduaren zerbitzu berezietara (*premium*) harpidetzen den jendeak beste edozeinek baino gehiago kontsumitzen du egunean. Zifrei erreparatuz, ordainpeko telebistaren zerbitzu bereziak dituzten etxeetan ordaindu gabeko zerbitzuak kontsumitzen dituzten etxeetan baino 15 ordu gehiago ikusten da telebista astean; hau da, %30 gehiago. Era berean, kide gehiago dituzten familiek telebista gehiago ikusteko joera dute, eta diru-sarrera gehiago dutenek, gutxiago.

AEBetako *prime time* tartea astelehenetik larunbatera bitartean 20:00 eta 23:00/23:30 bitartekoa da; eta igandean, 19:00etatik 23:00etara bitartekoa, ordubete lehenago, hain zuzen. Ezaguna denez, audientzia-mota ugariago eta askotarikoagoa dakarren ordualdia da, eta hortxe biltzen dira teleikusle gehienak. Igandea da audientzia gehien duen eguna (106 milioi lagun 1999an), eta ostirala eta larunbata gutxien dutenak (90 milioi); beraz, batez beste 97 milioi teleikusle *prime time* garaian 1999an.

Egunaren atalei begiratzen badiegu, diferentzia nabarmenak daude adin-tarteei dagokienez. Berrogeita hamabost (55) urtetik gorako emakumeak dira telebista gehien ikusten dutenak egunean (*daytime TV*). Haurrek larunbat goizean ikusten dute gehienbat, eta *prime time*-an eurak dira gutxien ikusten dutenak. Gauetan, aldiz, igandekoa da audientzia orokor nagusia duen tartea, haurrek salbu, gehiago ikusten baitute ostiral gauean, igande gauean baino. Alderantziz, gizonezko eta emakumezko gutxiagok ikusten dute telebista ostiral eta larunbat gauetan. Oro har, emakumeek gizonek baino telebista gehiago ikusten dute.

6.3. TELEBISTA-AUDIENTZIAREN BANAKUNTZA

Epigrafe honetan hainbat motatako datuak eskainiko ditugu: eguneko ordualdien araberako audientzia Estatu espainiarrean; *rating*[335] eta *share*[336] izeneko kontzeptuei dagozkien datuak; telebista publiko eta pribatuen arteko *share*-konparaketa; eta euskara moduko hizkuntza gutxitu bateko telebista-audientzia aztertzeko erabil daitezkeen parametroen inguruko gogoeta.

6.3.1. Ordualdien araberako audientzia

Telebista-kontsumoarekin gertatzen den bezalaxe —egunean zehar modu desberdinean banatzen dela kontsumoa esan dugu arestian—, audientzia ere aldatu egiten da egunean zehar. Guk audientzia-portzentaje koherenteak dituzten zortzi ordualdiren arabera

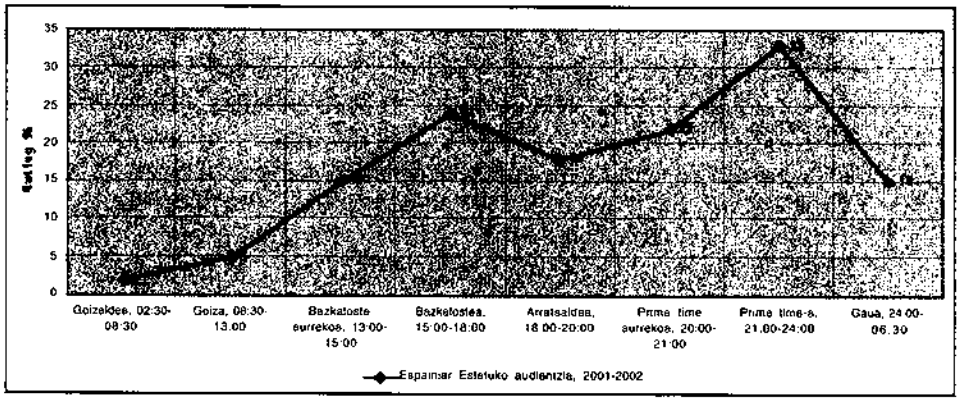
335. "Audientzia-kuota" ere deitzen zaio, eta zera adierazten du: telebista-kanal bat ikusten ari den teleikusleen kopurua edo ehunekoa, telebistadun etxe guztiekin alderatuz.

336. "Pantaila-kuota" ere deitzen zaio eta zera esan nahi du: telebista-kanal bat ikusten ari den teleikusleen kopurua edo ehunekoa, telebista piztuta daukaten etxeekin alderatuz.

neurtuko dugu: 1) goizaldea; 2) goiza; 3) bazkaloste aurrekoa; 4) bazkalostea; 5) arratsaldea; 6) *prime time* aurrekoa; 7) *prime time*-a; eta 8) gaua.

Jarraian, grafiko modura, 2001 eta 2002 urteetan eguneko ordualdietan Estatu espainiarreko telebistak izan dituen audientzia-kuotak edo *rating*-ak aurkezten ditugu; hau da, telebista piztua eta kate bati konektatua duten etxebizitzen portzentajea, telebista-aparatua duten etxebizitza guztiekin alderatuta[337]. Ohartarazten dugu urte batetik bestera ia ez direla aldatzen ordualdietako audientziaren balioak, kontsumoan gertatzen zen antzera.

19. irudia: telebistaren audientzia-kuota edo *rating*-a espainiar Estatuan (ordualdika, batez besteko portzentajea 2001 eta 2002an)



Iturria: Sofres (2002, 2003) eta autoreek egina. Oharra: dagoeneko TBn ohikoa den irizpide batzuen arabera sortu dira ordualdiak (Ikus Contreras Tejera and Pérez Ornia 2001).

Aurreko irudiko lerroari jarraituz, goizaldeko 2:30etik 8:30era arte, audientzia-kuotak batez besteko txikiena du, %2koa gutxi gorabehera. Goizeko tartean %5 inguruko audientzia lortzen du.

Bazkalosterako sarreran, %15 dauka eta *bazkalostearen* garaian lehen gailurtxoa lortzen du, ia %24rekin. *Arratsaldean* sei puntu jaisten da audientzia batez beste, %18ra arte, baina *prime time aurreko* tartean irabazten du berriro (%22), batez ere albistegiei esker. *Prime time* garaia audientzia handieneko ordualdia da, eta batez beste %33 lortzen du, nahiz eta gailurrik altuena gaueko hamaikak aldera den, %38rekin. Azkenik, gaueko hamabietan %28 ingurura jaitsi ondoren, *gaueko ordualdia* hasten da, hamabietatik ordu bi eta erdiak bitartean. Asko jaisten da audientzia denbora-tarte horretan, goizaldeko ordu batean, adibidez, %15ekoa baita, eta ordu bietan %7koa gutxi gorabehera.

6.3.2. Audientzia-kuota edo rating*-a Estatu espainiarrean eta autonomietan*

Gogoratu, hasteko, telebista-audientziaren kuota txikia dela, %15 ingurukoa, hain zuzen; beraz, urtean zehar, batez beste, lau urtetik gorako jende-kopuru horrek bakarrik ikusten duela telebista aldi berean. Bistan denez, telebista-jardunaldian zehar eta programazioari esker, egunaren, astearen edo urtearen atal batean edo bestean, gizarteko

337. Ez da *share*-a edo pantaila-kuota, hau da, telebista-kate batean sintonizatuta daukaten etxebizitzen portzentajea edo ehunekoa, urte horretan telebista piztuta daukaten etxeen aldean.

jende gehienak ikusiko du telebista; aldi berean, "audientzia-kuotaren" parte izaten ari dira, oharkabean, partaideak ia infinituki aldatzen baitira. Hori esanda, ikus dezagun hemen beheko taulan Estatu espainiarrean eta autonomia nagusietan audientzia-kuotak edo *rating*-ak izan duen garapena 1999, 2000 eta 2001 urteetan.

6. taula: urtearteko audientzia-kuota edo *rating*-a Estatu espainiarrean eta autonomia-erkidegoetan, 1999-2002 laurtekoan

(%)	Estatu espainiarra	Andaluzia	Katalunia	Euskadi	Galizia
1999	%14,8	%15,1	%15,0	%14,3	%13,6
2000	%14,6	%14,9	%14,8	%14,0	%13,5
2001	%14,4	%14,7	%14,4	%13,7	%13,2
2002	%14,6	%15,0	%14,9	%13,8	%13,3
Batez beste	*%14,6*	*%14,9*	*%14,8*	*%14,0*	*%13,4*

Iturria: Sofres (2000, 2001, 2002, 2003) eta autoreen egokitzapena. Oharra: Estatu espainiarraren urte bakoitzeko *rating*-portzentajea 5,6 milioi ikusle-kopuruari dagokio gutxi gorabehera (guztira 39 milioi inguru daude lau urte eta goragokoak); Andaluziaren *rating*-a 1,0 milioiri dagokio; Kataluniarena 0,9 milioiri; Euskadirena 0,28 milioiri, unibertso bera erabiltzen baitute ETB1 eta ETB2 neurtzeko (euskararen ezagutza ez da kontuan hartzen); eta Galiziarena 0,35 milioiri.

Taularen emaitzak begi-bistakoak eta finkoak dira lau urteotan, eta gerora ere baieztatzen da. Audientziaren *rating*-a berdin samarra da, %14 ingurukoa, toki guztietan (Estatuan eta autonomia-erkidegoetan), nahiz eta Euskadin eta, batez ere Galizian, portzentajea edo ehunekoa pittin bat txikiagoa den. Telebista-audientziaren balio txiki hori ikusi da kontsumoan ere, alegia, telebista ikusten egunean emandako minutuetan ere, lehenago esan dugun bezala.

Beste emaitza bat da Estatu espainiarrean, 1999 eta 2002 urteen artean, oso gutxi jaitsi dela audientziaren kuota, %0,2 bakarrik. Horrek adierazten du telebistaren sendotasuna hedabide modura, eta Internet eta beste teknologia berri batzuen sarrera oraindik txikia dela.

6.3.3. Pantaila-kuota edo share*-a telebista-kate desberdinetan*

Esparru geografikoak kontuan hartuz audientziari begiratu orokorra bota ondoren, ikus dezagun orain telebista-kateek beren artean daukaten lehia pantaila-kuota edo *share*-a dela eta. Kasu honetan Estatu espainiar osoa jasotzen dugu azterketan, Balear eta Kanariar Uharteak barne.

Ezaguna denez, telebista pribatu komertzialen sarrera laurogeita hamarreko hamarkadaren hasieran izan zen, eta horrek kanal-ugaritzea ekarri zuen. Baina, aldi berean, kalte zuzena ekarri zion Televisión Española kateari audientzia-kuotan eta pantaila-kuotan, *rating*-ean eta *share*-an, ordura arte izandako monopolioa partekatu egin behar izan baitzuen. Dena den, banatze hori jada 1983az geroztik hasia zen, autonomia-erkidegoetako telebista publikoak emititzen hasi zirenean –Euskadin, Katalunian, Galizian, etab.–.

Ondoko taulan adierazten dugu pantaila-kuota edo *share*-aren eboluzioa 1990. urteaz geroztik. Bi multzo egin ditugu, hamarkaden arabera banatuak: lehenak 1990-1999

urtealdia hartzen du, eta hamar urte horietan kateen nortasuna sendotu eta audientzia egonkortu egin zen; bigarrenak 2000-2002 hirurtekoa jasotzen du eta horko batez besteko balioek telebista-kateen gaurko egoera adierazten dute; eta segur aski hurrengo urteetakoa ere bai, ez baita asko aldatzen kateen batez besteko *share*-a urterik urte.

7. taula: telebista-kateen urteko *share* edo pantaila-kuotak espainiar Estatuan (%), 1990-2002

(%)	TVE1	TVE2 (La 2)	Antena 3	Telecinco	Canal+	TV auton.	Besteak (1)	Guztira
1990	52,4	20,2	3,7	6,5	0,3	16,4	0,5	100
1991	43,0	14,2	10,1	15,9	0,9	15,5	0,4	100
1992	32,6	12,9	14,7	20,8	1,7	16,5	0,8	100
1993	29,8	9,6	21,1	21,4	1,9	15,6	0,6	100
1994	27,6	9,8	25,7	19,0	1,9	15,2	0,8	100
1995	27,6	9,2	26,0	18,5	2,3	15,4	1,0	100
1996	26,9	9,0	25,0	20,2	2,2	15,4	1,3	100
1997	25,1	8,9	22,7	21,5	2,5	17,4	1,8	100
1998	25,6	8,8	22,8	20,4	2,4	16,5	3,6	100
1999	24,9	8,1	22,8	21,0	2,4	16,3	4,5	100
2000	24,5	7,9	21,5	22,3	2,1	16,9	4,8	100
2001	24,8	7,8	20,4	21,0	2,3	17,0	6,7	100
2002	24,7	7,7	20,2	20,2	2,0	17,7	7,3	100
Batez bestekoa, 1990-1999an	*31,6*	*11,1*	*19,5*	*18,5*	*1,9*	*16,0*	*1,5*	*100*
Batez bestekoa, 2000-2002an	*24,7*	*7,8*	*20,7*	*21,2*	*2,1*	*17,2*	*6,3*	*100*
Aldea, 1990-1999 eta 2000-2002 artean	*-6,9*	*-3,3*	*1,2*	*2,6*	*0,3*	*1,2*	*4,7*	

Iturria: Sofres (2000, 2001, 2002, 2003) eta autoreek egina. Oharra: 1) "Besteak" TB digitalari dagokio (%3,5 2002an), tokikoari (%2,2 2002an), eta beste batzuei.

1990era bitartean, TVEko bi kanalek urtean batez beste zeukaten pantaila-kuota %75ekoa zen, eta telebista publiko autonomikoek gainerakoa. Aurreko taulan ikusten denez, 1990. urteaz geroztik, telebista pribatuen emisioak hasi zirenetik, TVE1en pantaila-kuotak beheranzko bidea hartu zuen, eta 1990ean %52'4 izatetik, 1999an %24,9 izatera pasatu zen. Hamarkada horretan, telebista garrantzitsuenen batez besteko *share*-ak hauek izan ziren: TVE1 kanalak, %31,6; Antena 3 kateak, %19,5; Telecincok, %18,5; eta autonomikoek %16,0.

Aldiz, 2000-2002 garaian, kateen gaurko egoera eta hurrengo urteetakoa adierazten digun hirurtekoan, ikusten dugu TVE1k lortu duen batez besteko share-a %24,7 dela, Antena 3ek %20,7, Telecincok %21,2, eta telebista autonomikoek %17,2.

Beraz, bi garaien arteko kenketa bat eginez, egiaztatzen dugu 2000-2002 hirurtekoan TVE1k %6,9 galdu duela 1990-1999 urtealdiarekin alderatuz; ordea, Telecincok %2,6

irabazi du, eta Antena 3ek eta telebista autonomikoek %1,2na. Dena den, batez besteko balioek joerak ezkuta ez ditzaten, ohartarazi behar dugu azken hiru urteetan kate autonomikoek igoera jarraitua izan dutela, %1 ingurukoa, kate pribatuek izandako galeraren bizkar neurri batean behintzat (ikus beherago ETBren bilakaera). Bi kate komertzialek, gainera, %20,2ko balio berdina lortu zuten 2002an.

Interesgarria da "Besteak" kategoria aztertzea, gaur egun telebista digitalez (satelitea eta kablea) eta tokiko telebistez osatua nagusiki. 1990etik 1997ra bitartean, tokiko telebista batzuk eta kable-operadore analogiko batzuk baino ez zeudenean, "Besteak" kategoriak %0'5-1'8 arteko pantaila-kuota izan zuen. Baina 1998. urteaz geroztik, satelite bidezko plataforma ordainduak sortu eta tokiko kanalak sustatu zirenetik, portzentajea gorantz etorri da eta 2002an, adibidez, %7,3koa izan zuen, honela banatua: telebista digitalak %3,5 eta tokiko telebistak %2,2.

Euskal Telebistaren bilakaera 2000-2002 hirurtekoan

Aurreko taulan telebista autonomikoak kategoria orokor modura hartu dira eta, esan dugunez, 2000tik honantz %1 egin du gora bere pantaila-kuotak Estatu espainiarrean. Hala ere, ez dugu ikusi nolakoa izan den Euskal Telebistaren bilakaera hirurteko horretan, Euskadiren esparru geografikoan.

Ondoko taula honetan agertzen da ETB1ek %5,2ko pantaila-kuota duela batez beste 2000-2002 hirurtekoan, eta ETB2ak %17,5ekoa. Bien artean, batez beste, %22,7ko balioa dute.

Bilakaerari dagokionez, ETB1ek %1eko igoera izan du, telebista autonomikoen kategoriak orokorrean izan duen bera. Beraz, ez dago gaizki, nahiz eta, esan dugunez, bere *share*-aren portzentajea oso txikia den, %5 ingurukoa. Askoz hobea izan da ETB2ren portaera, zeren %2,2 hazi baita 2000tik 2002ra, telebista autonomikoen batez besteko igoeraren bi halako. ETBren bi kateen igoera hori hobeki argitzen da ikustean beste kate guztiek, asko edo gutxi, behera egin dutela.

8. taula: Euskal Telebistaren eta beste kateen pantaila-kuotaren bilakaera Euskadin, 2000-2002 hirurtekoan

(%)	TVE-1	TVE2	Telecinco	Antena-3	Canal+	ETB1	ETB2	*ETBren bi kanalen batuketa*
2000	21,5	8,2	24,4	20,3	1,9	4,6	16,3	*20,9*
2001	21,3	7,9	23,1	18,9	1,9	5,3	17,8	*23,1*
2002	21,2	7,6	22,8	17,8	1,7	5,6	18,5	*24,1*
Batez bestekoa	*21,3*	*7,9*	*23,4*	*19,0*	*1,8*	*5,2*	*17,5*	*22,7*
2000 eta 2002 arteko aldea	*-0,3*	*-0,6*	*-1,6*	*-2,5*	*-0,2*	*1,0*	*2,2*	*3,2*

Iturria: Sofres (2000, 2001, 2002, 2003) eta autoreek egina.

Dena den, aurreko datuek beste alderdi bat ekar dezakete gogora, hemen ezin azter dezakeguna, hau da, ea zenbat baliabide eta aurrekontu jarri dituen Euskal Telebistako zuzendaritzak ETB2ren alde, eta zenbat ETB1en alde.

6.3.4. Telebista publikoen eta pribatuen arteko share*-aren alderaketa*

Hurrengo taulan telebista publiko[338] eta pribatuen[339] audientziei buruzko datu interesgarriak ikus ditzakegu. Telebista pribatua sortu eta finkatu zeneko 1990-1993 urtealdia alde batera utziz, ondoriozta dezakegu 1994. urteaz geroztik telebista publikoen eta pribatuen arteko aldeak poliki-poliki gutxitzen joan direla, gaurko egoerara heldu arte, non bi telebista-motek ia pantaila-kuota berdina daukaten, ehuneko berrogeita hamarnakoa.

9. taula: TB publikoen eta pribatuen arteko pantaila-kuotaren bilakaera Estatu espainiarrean, 1990-2002 hirurtekoan

(%)	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	*Btbs*
TV publikoa (1)	89	72,7	62	55	52,6	52,2	51,3	51,4	50,9	49,3	49,3	49,6	50,1	*56,6*
TV pribatua (2)	11	27,3	38	45	47,4	47,8	48,7	48,5	49,2	50,7	50,7	50,4	49,7	*43,4*
Aldea	*78*	*45,4*	*24*	*10*	*5,2*	*4,4*	*2,6*	*2,9*	*1,7*	*-1,4*	*-1,4*	*-0,8*	*0,4*	*13,2*

Iturria: Sofres (2000, 2001, 2002, 2003) eta autoreek egina. Oharra: "btbs" batez bestekoaren laburdura modura erabiltzen dugu; 1) telebista publikoa: TVE eta autonomikoak; 2) telebista pribatua: Antena 3, Telecinco, Canal + eta "besteak", telebista digitalek eta tokikoek osatua.

Ondoko taulari ongi erreparatuz, ikusten dugu *share*-aren kuotak ia beti telebista publikoaren aldekoak izan direla, 1999-2001 hirurtekoan kenduta, non telebista pribatuak balio handiagoak lortu zituen, %1,4 eta %0,8 sardearen artean. Baina 2002an, berriz, telebista publikoak %0,4ko aurrea hartu zion pribatuari, nahiz eta azken horiek "Gran Hermano" moduko programak emititu zituzten (geroago mintzatuko gara horretaz); alabaina, TVE1ek ere "Operación Triunfo" aireratu zuen.

Beraz, gure ustez, telebista publikoen (estatalen zein autonomikoen) osasuna ona eta konstantea da, audientziari dagokionez. Programazioari buruzko hausnarketak beste arazo batzuk ekar ditzake azalera; adibidez, gehiegizko komertzialkeria, puntu horretan telebista pribatuekin bat egiten duena.

6.3.5. Hizkuntza gutxituko telebisten audientziaren neurketa-unibertsoari buruzko eztabaida: ETB1 euskarazko kanalaren kasua

Hizkuntza gutxituko telebisten audientziari buruzko azterketak —euskaraz, katalanez eta galegozko kanalenak, adibidez— bi problema metodologiko jartzen ditu: bata erabilitako unibertsoarena eta, bestea, audientziaren egiazko neurriarena

Lehenengo arazoa, audientzia neurtzeko erreferentziatzat hartu behar den biztanle-unibertsoari dagokio. Izan ere, Autonomia Erkidegoko lau eta lau urtetik gorako populazio osoa hartzen badugu audientzia-portzentajeen kalkuluak egiteko, metodo-akats bat egiten egon gintezke, euskal herritar, kataluniar eta galiziar guztiek ez baitakite beren hizkuntza eta, beraz, ez bailitzateke egokia beren hizkuntza ez dakiten horiek audientzia potentzialean sartzea.

338. TVko bi kanalek eta telebista autonomikoek osatua.

339. Antena 3, Telecinco, Canal + eta "Besteak" kategoria, telebista digitalak eta tokikoak jasotzen dituena.

Horregatik, zuzenagoa izan liteke hizkuntza gutxitua ulertzen eta hitz egiten duten guztiak soilik hartzea erreferentziatzat —hizkuntza gutxituetako hiztun elebakar eta elebidunak, alegia—. Adibidez, euskararen kasua aztertzeko oso argigarria zaigu hurrengo taula, non Euskal Autonomi Erkidegoan, 1999-2003 bosturtekoan, telebistak izan dituen audientziak, hainbat alderditatik begiratuak, ematen ditugun. Ohartarazten dugu zenbaki guztiak lau urte edo goragoko biztanleei dagozkiela.

- EAEko batez besteko biztanle-kopurua 2.022.000 milioi izan da aipatutako bosturtekoan, eta "etxean euskaraz soilik edo euskaraz eta gaztelaniaz berba egiten duten biztanleen kopurua" 449.000 —Sofres-ek erabiltzen duen definizioa audientzia euskalduna definitzeko, Instituto Nacional de Estadística-n oinarritua (INE); nahiz eta kopuru hauek ez datozen guztiz bat Eusko Jaurlaritzakoenekin—. Bost urteetan kopuru hauek nahiko egonkor agertu dira, baina 2003an beherakadatxoa izan dute.
- Telebista osoko audientzia, telebista-kate guztien artean lortzen dutena, 283.000 ikuslekoa da batez beste egunean, astelehenetik igandera, eta nahiko berdin egon da 1999-2003 bosturteko osoan.
- ETB1en batez besteko audientzia egunean, astelehenetik igandera, 15.000 ikuslekoa da, eta balio hori ia ez da aldatu bost urteetan, nahiz eta gorakada txiki bat nabarmendu zaion azken bi urteetan. Etorkizunean ere ez da deus berririk espero.
- ETB2 kanalak 49.000 ikusle ditu batez beste egunean, astelehenetik igandera, eta hau ere nahiko berdin dago, nahiz eta 2003an zertxobait jaitsi zen.
- *Rating*-ari dagokionez (egunean telebista aurrean dagoen jendearen portzentajea) *EAEko audientzia osoaren* batez besteko *rating*-a egunean %14,0 izan da bosturtekoan, eta balio nahiko berdintsua izan da urte bakoitzean. Baina, deigarriki, *audientzia euskaldunaren rating*-aren portzentajea %12,5ekoa da, hots, %1,5 puntu txikiagoa. Honek esan nahi du euskaldunek gutxiago ikusten dutela telebista erdaldunek baino.
- Telebista-kanalen pantaila-kuotari dagokionez, EAEko lau urte edo goragoko *audientzia osoa* hartzen badugu erreferentziatzat, Telecinco da kate ikusiena, batez beste %23,4ko *share*-a baitauka bosturtekoan eta, gainera, gorakada bat izan du 2003an; bigarren TVE1 dator, %21,3 portzentajearekin; hirugarren Antena 3, %18,8rekin; laugarren ETB2, %17,2rekin; eta bosgarren ETB1, %5,5 *share*-balioarekin. Beraz, EAEko audientzia osoa hartuz, euskaldunak eta erdaldunak barne, espainiar kateak dira nagusi.
- *Euskaldunen populazioa* hartzen badugu erreferentzia modura —elebakarrak eta elebidunak—, sailkapena aldatu egiten da eta, 1999-2003 bosturteko batez bestekoan, lehen postuan ETB2 kanala dago, %20,4 *share*-arekin; bigarren Telecinco, %19,9 portzentajearekin; hirugarren TVE1, %16,3rekin; laugarren ETB1, euskarazko kanala, %15,7 *share*-arekin; eta bosgarren Antena 3, %14,9rekin. Honek esan nahi du euskaldunek gehiago ikusten dutela ETB2, espainiar kateak baino.

Beraz, epigrafe honen helburuari atxikiz, taulan ongi ikusten da euskaldun audientzia soilik hartzen badugu erreferentziatzat, ETB1en *share*-a %15,7 dela eta, aldiz, EAEko

audientzia osoa hartuz, % 5,5; beraz, hamar puntuko aldea. Halaber, esan dugun modura, ETB2k ere gora egiten du audientzia euskaldunarekin, eta %20,4ko *share*-a lortzen du, audientzia osoarekin zeukan %17,2koa baino ia hiru puntu gehiago. Kaltetuak, jakina, espainiar kateak dira, horiek guztiek behera egiten baitute unibertso modura audientzia euskalduna soilik hartzen denean.

10. taula: Telebista-kateen audientziak egunean, EAEn bi unibertsoren arabera -biztanleria osoa eta euskalduna- 1999-2003 bosturtekoan (astelehenetik igandera)

(Kopuruak milaka, ≥ 4 urte)		1999	2000	2001	2002	2003	*Btbs (1)*
Biztanleak guztira		1.996	2.029	2.034	2.034	2.017	*2.022*
Biztanle euskaldunak guztira (elebakar eta elebidun) (2)		443	450	452	452	448	*449*
TB osoko audientzia (milaka/egunean)		286	284	279	281	283	*283*
ETB1en audientzia (milaka/egunean)		15	14	15	16	17	*15*
ETB2ren audientzia (milaka/egunean)		44	47	49	52	51	*49*
Audientzia osoaren *rating*-a %		14,3	14,0	13,7	13,8	14,0	*14,0*
Audientzia euskaldunaren *rating*-a %		13,1	12,8	12,8	11,9	12,0	*12,5*
Bien arteko aldea (%)		1,3	1,3	0,9	1,9	2,1	*1,5*
Share-a %, ≥ 4 urteko biztanle-kopuru osoaren arabera (3)	TB osoa	%100	%100	%100	%100	%100	*Btbs*
	T5	%23,4	%24,3	%22,9	%22,4	%24,0	*%23,4*
	TVE1	%22,7	%21,5	%21,1	%21,0	%20,1	*%21,3*
	A3	%20,3	%20,4	%19,0	%17,8	%16,6	*%18,8*
	ETB2	%15,4	%16,5	%17,6	%18,5	%18,0	*%17,2*
	TVE2	%8,4	%8,1	%7,9	%7,5	%7,1	*%7,8*
	ETB1	%5,2	%4,9	%5,4	%5,7	%6,0	*%5,5*
	Beste TB	%2,4	%2,8	%3,6	%4,6	%5,7	*%3,8*
	Canal+	%2,1	%1,8	%1,8	%1,8	%1,8	*%1,8*
Share-a %, ≥ 4 urteko audientzia euskaldunaren arabera (3)	TB osoa	%100	%100	%100	%100	%%100	*Btbs*
	ETB2	%19,0	%21,1	%20,4	%21,2	%20,4	*%20,4*
	T5	%20,7	%22,8	%20,4	%17,3	%18,5	*%19,9*
	TVE1	%17,2	%17,5	%16,7	%15,4	%14,8	*%16,3*
	ETB1	%15,5	%14,0	%14,8	%17,3	%16,7	*%15,7*
	A3	%17,2	%15,8	%14,8	%13,5	%13,0	*%14,9*
	TVE2	%8,6	%8,8	%7,4	%7,7	%5,6	*%7,6*
	Beste TB	%0,0	%1,8	%1,9	%3,8	%5,6	*%2,6*
	Canal+	%1,7	%1,8	%1,9	%1,9	%1,9	*%1,8*

Iturria: Sofres (2002), Martínez (2004) eta autoreek egina. Oharrak: 1) "btbs" laburdura "batez bestekoa" da eta, portzentajeak kalkulatzeko, hobe beharrez, balio absolutuak (milaka pertsonak) erabili ditugu; 2) Sofres-ek erabiltzen duen euskaldun-kopurua, INE iturrian oinarritua, desberdina da Eusko Jaurlaritzarenarekiko; 3) kateen emanaldi analogikoaren datuak.

Hausnar dezagun orain bigarren problema, audientziaren benetako neurria. Euskarazko eta katalanezko telebisten betedurak, emititzen den autonomia-erkidegoaren mugak gainditzen ditu, ondoko beste herrialde eta eskualde batzuetara ere iristen baita, non euskal[340] eta katalan hiztun askotxo dauden. Alabaina, Sofres-en eta beste konpainien audientzia-neurketek, erreferentzia-unitatetzat autonomia-erkidegoak hartzen dituztenez, horien mugako eskualde eta probintzietan aipatutako kanalak sintonizatzen dituzten ikusentzuleak ez dituzte kontabilizatzen. Hauek ere sartuko balituzte, zehatzago neurtuta egongo litzateke hizkuntza gutxituetan emititzen duten telebisten audientzia.

340. Nafarroan eta Estatu frantseseko Euskal Zonaldean.

6.4. TELEBISTA-KATEEN SOSLAIAK ETA AUDIENTZIAK

Gaur egun, bi telebista-eskaintza nagusi daude. Alde batetik, kate konbentzionalak edo programazio orokorzale eta irekia dutenak daude, bai estatalak[341] eta bai autonomikoak[342], eta beste aldetik, telebista ez konbentzionalak, hau da, kable eta satelite bidezko plataforma ordainpekoak eta tokiko telebistak.

Epigrafe honetan, lan honetarako garrantzitsutzat jotzen ditugun kate generalisten profilak aztertzen ditugu[343], hurrengo metodoa erabiliz. Lehenik espainiar telebista osoko audientziaren batez besteko soslaia egiten da eta, gero, horren aurka konparatzen da telebista-kate bakoitzeko audientziaren profila, hurrengo parametroen arabera: *adina*[344], *familia-rola*[345], *generoa*[346], *klase sozio-ekonomikoa*[347], *habitat edo herriaren tamaina*[348], *etxebizitzaren tamaina*[349], eta *autonomia-erkidegoa*[350]. Adibidez, jo dezagun telebista osoaren soslaiak dioela audientziaren %40,1 etxekoandreak direla —Sofres-ek 2001erako egiaz emandako datua da—, eta jo dezagun ere TVE1en soslaia aztertuz ondorioztatzen dela etxekoandreek *rating*-aren %43,3 osatzen dutela —balio erreala hau ere, 2001ean—; beraz, TVE1ek etxekoandre gehiago ditu bere audientzian (%3,2 gehiago), espainiar telebista osoaren batez bestekoak baino.

6.4.1. Gizartearen soslaiaren eta telebista-audientziaren soslaiaren arteko konparazioa

Bistan denez, Estatu espainiarreko gizarteak baditu berezko ezaugarri demografikoak, telebistaren audientzia osoak dituen bezala. Epigrafe honetan bi soslai horiek alderatzea komeni zaigu, eta beren arteko alde esanguratsuak aipatzea, hau da, %2tik gorako aldeak. Hurrengo taulan 2000-2002ko hirurteko datuen batez bestekoak[351] daude, eta horietatik ondorioztatzen da gizarte espainiar osoaren eta telebista osoaren audientziaren artean diferentzia gutxi daudela. Ikus ditzagun dauden aldeak:

- Adin-kategoriari erreparatuz, telebistako audientziak 55 urtetik gorako %5,4 gehiago hartzen ditu, gizartean daudenak baino. Beraz, konparatiboki telebistak proportzionalki gehiago hartzen du adineko jendea.
- Familiako rolari behatuta, etxekoandreak gizarteko protzentajean baino %8,7 gehiago dira. Aldiz, "Besteak" kategorian (ez etxekoandre ez familia-buru ez diren

341. TVE1, Antena 3, eta Telecinco.

342. Telebista Autonomikoen Federazioan bilduak (FORTA).

343. Betedura estataleko hiru kateez gain, kanal autonomiko batzuk ere sartzen ditugu: katalanezko TV3; euskarazko ETB1 eta gaztelaniazko ETB2; eta galegozko TVG.

344. Hauek dira adin-tarteak: 4-9 urte, 10-12, 13-15, 16-19, 20-24, 25-29, 30-34, 35-44, 45-54, 55-64, 65 eta gehiago. Interesgarria da behatzea ezen hogeita hamabost urte bitartean adin-tarteak hiruzpalauka doazela oro har, baina hortik aurrera bederatzika hasten dira. Publizitatean eta iragarritako produktuen kontsumoan du garrantzia.

345. Hiru kategoria: etxekoandreak, familiaburua eta beste bat.

346. Gizonezkoa edo emakumezkoa (Sofres-ek sexua esaten dio).

347. Bost kategoria: behekoa, ertain behekoa, ertainekoa, ertain goikoa eta goikoa. Sofres-ek familiako buruaren enpleguaren eta ikasketa-moten arabera definitzen du.

348. Bost kategoria: 10.000 biztanle baino gutxiago dituzten herriak, 10.000-50.000 artekoak, 50.000-200.000 artekoak, 200.000-500.000 artekoak, eta 500.000 baino gehiagokoak.

349. 1-2 lagunez osatutako etxeak, 3-4 lagunekoak, eta bost baino gehiagokoak.

350. Eskualde bakoitzean (Andaluzian, Katalunian, etab.) duen audientzia-portzentajea.

351. Batez bestekoak kalkulatzeko erabili diren urteko balioek oso desbiazio txikia erakutsi dute beren artean eta, beraz, batez besteko balioek ez dute bihurritzen errealitatea.

gazte zein nagusiak), telebistako audientziaren portzentajeak gizartean duen balioa baino %8,9 gutxiago hartzen ditu. Beraz, konparatiboki berriro ere, telebistak gehiago harrapatzen ditu etxekoandreak, eta gutxiago familian ardurarik ez dutenak.

- Generoaren kategorian, emakumeek osatutako telebista-audientzia %4,1 handiagoa da gizartean dagoen portzentajea baino. Gizonezkoena, berriz, alderantzizkoa da.
- Gizarte-klaseari dagokionez, beheko klasea eta klase ertaineko telebista-audientzia klase horrexek gizartean duen balio portzentuala baino %4,3 handiagoa da. Aldiz, goi-klasean eta ertain goiko klasean, kontrakoa gertatzen da audientziari dagokionez, bere audientzia-balioa gizartean duena baino %3,7 txikiagoa baita. Emaitza horiek koherenteak dira telebista medio herrikoia dela esaten duen interpretazioarekin, hots, ahalegin eta prestakuntza gutxiago eskatzen diola ikusleari.
- Herrien tamainaren banaketari dagokionez, ez dago alderik telebistako audientziaren eta gizarteko proportzioen artean.
- Familiaren tamaina hizpide hartzen badugu, 1-2 kidez osatuta daudenek gehiago ikusten dute telebista, gizartean duen portzentajea baino %5,3 handiagoa baita bere balioa. Ostera, 5 edo kide gehiagoko familiek gutxiago ikusten dute telebista eta beren audientzia-portzentajea %4,3 txikiagoa da. Datu horri astialdiaren leihotik begiratzen badiogu, erabat ulergarria da.

11. taula: gizarte espainiarraren eta telebista-audientzia osoaren soslaien konparazioa, 2000-2002 hirurtekoa

(%)		Gizarte espainiarren balioak, batez beste	Telebista-audientzia osoaren batez besteko balioak (TBO)	Aldea
Adin-esparrua	4-12	4,9	3,5	-1,5
	13-19	5,2	4,0	-1,3
	20-34	8,5	9,0	0,5
	35-54	13,4	14,4	1,1
	55-64, 65+	13,6	19,0	**5,4**
Familiako rola	Etxekoandrea	32,3	41,0	**8,7**
	Familiaburua	25,6	25,8	0,2
	Beste bat	42,1	33,2	**-8,9**
Generoa	Gizona	48,9	44,8	**-4,1**
	Emakumea	51,1	55,2	**4,1**
Gizarte-klasea	Goikoa, ertain behekoa	35,5	39,9	**4,3**
	Ertaina	42,2	41,5	-0,7
	Ertain goikoa	22,3	18,6	**-3,7**
Populazioaren tamaina	-10000	24,3	24,2	-0,2
	10.000-50.000	24,6	24,9	0,3
	50.000-200.000	22,6	22,7	0,1
	200.000+	14,2	14,1	-0,2
Familiaren tamaina	1-2 kide	19,7	25,0	**5,3**
	3-4 kide	47,7	46,7	-1,0
	5 edo gehiago	32,6	28,3	**-4,3**

Iturria: autoreek egina, Sofres-ek (2001, 2002, 2003) emandako datu gordinen arabera. Oharra: alde esanguratsua dagocia diogu, berori %2 baino handiagoa denean

Beraz, ondoko ezaugarrietan bereizten dira telebistako audientzia osoa eta gizartearen perfila: 55 urtetik gorako uste baino teleikusle gehiago, etxekoandre gehiago, beheko klaseko gehiago, kide bat edo biko familietako teleikusle gehiago. Aldiz, telebistako audientzia osoak gizarteak baino balio eskasagoak ditu ondoko kategorietan: familiako ardurarik ez duten gazte eta nagusi gutxiago, gizonezko gutxiago, klase ertain goiko eta goi-klaseko gutxiago, bost kide edo gehiagoko familia gutxiago. Espero zitezkeen emaitzak, bestalde.

6.4.2. Espainiako eta autonomietako telebisten soslaia

Aurreko epigrafean esandakoaren jarraipen modura, hainbat parametro soziologiko kontuan hartuz, zazpi telebista-kanalen —hiru estatalak eta lau autonomikoak— audientzien soslaiak ezagutuko ditugu. Kanal autonomikoek hizkuntza gutxituak dituzten erkidegoei dagozkie. Soslai horiek telebista guztien (TG) audientziaren soslaiarekin konparatuko ditugu, bakoitzaren betedura ofizialeko eremuetan[352]. Kanal batean aipatutako parametroetan funtsezko aldeak nabaritzen baditugu —± %2tik gora, adibidez—, esan nahi du ezen kanal horren soslaiak TGren audientziaren soslaiarekiko aldeak dituela. Informazio hori oso garrantzitsua da, katearen nortasuna ezagutzeko eta, batez ere, bere programazioaren izaera ezagutzeko.

Emaitzak ateratzeko, Sofres-ek 2000, 2001 eta 2002 urteetan emandako datuen azterketa sakona eta osoa egin dugu[353]. Urte horietako balioetan erregulartasun handia nabaritu dugunez, akatsik gabe esan daiteke beheko taulan eskaintzen ditugun emaitzak berdintsuak izango direla hurrengo urteetan ere.

Ondorengo taulatik, laburki bederen aipamena merezi duten hainbat emaitza ateratzen dira.

Adin-taldea

- Telebista publikoek, bai estatalek eta bai autonomikoek (TVE1, TV3, ETB1, ETB2 eta TVG), 55 urtetik gorako audientzia esanguratsuki handiagoa daukate bakoitzari dagokion betedura-eremu ofizialean dagoena baino (Estatu espainiarrean, Katalunian, Euskadin eta Galizian); %3tik %5era bitartean gehiago.
- Espainiar telebista pribatuek, aldiz, (Telecinco eta Antena 3) kontrako emaitza ematen dute, hau da, 55 urtetik gorako ikus-entzule esanguratsuki gutxiago daukate bakoitzari dagokion betedura-eremu ofizialean dagoena baino; %3 eta %3,1era bitartean gutxiago.
- Emaitza deigarria da, baita ere, ETB1 euskarazko kanalak 4 eta 12 urte bitarteko gazteen artean audientzia-kuota esanguratsuki handiagoa (%4,3) duen bakarra dela, Euskadiko TGrekin konparatuta.

Finean, ondorio generiko modura, telebista publiko guztietako audientzia adinez zaharragoa da, eta telebista pribatuetakoa gazteagoa.

352. TVE1, Telecinco eta Antena 3entzat, Estatu espainiarra; TV3entzat, Katalunia; ETB1 eta ETB2rentzat, Euskadi; eta TVGrentzat, Galizia. Alabaina, lehen adierazi dugunez, telebista autonomiko batzuek dagokien erkidegoa gainditzen dute eta mugako eskualdeetan ere badituzte ikus-entzuleak.

353. Sofres-en txostenak urte naturalari dagozkio, baina telebistako programazioa irail/urrian hasten da.

12. taula: Telebista-kateen soslaiaren aldea (%) Telebista Guztiaren (TG) soslaiarekiko, bakoitzari dagokion eremuan (Estatu espainiarra, Katalunia, Euskadi, Galizia), 2000-2003 hirurtekoan

	(%)	TVE1 eta Espainiako TGren arteko aldea	T5 eta Espainiako TGren arteko aldea	A3 eta Espainiako TGren arteko aldea	TV3 eta Kataluniako TGren arteko aldea	ETB1 eta Euskadiko TGren arteko aldea	ETB2 eta Euskadiko TGren arteko aldea	TVG eta Galiziako TGren arteko aldea
Adin-taldea	4-12					4,3		
	13-19							
	20-34							
	35-54							
	55-64, 65+	4,4	-3,1	-3,0	5,0	3,0		4,8
Rol familiarra	Etxekoandrea	3,1			2,7	-11,4	2,6	
	Familiaburua		-2,0	-3,6		8,1	2,5	4,2
	Beste bat	-4,5		4,3	-4,2	3,3	-5,1	-3,7
Generoa	Gizona		-2,8	-3,0		13,2		3,8
	Emakumea		2,8	3,0		-13,2		-3,8
Klase soziala	Goikoa eta ertain goikoa	-2,4			3,6	3,9		-3,8
	Ertaina	-4,1	2,2					-4,2
	Behekoa, ertain behekoa	6,6	-3,0		-4,2	-2,4		8,0
Populazioaren tamaina	-10000	3,9	-2,0		11,2	9,7		9,5
	10.000-50.000					6,3		
	50.000-200.000				-8,3	3,7	6,9	-2,5
	200000+					-15,5		-7,3
Familiaren tamaina	1-2 perts.	4,0		-3,4	5,3	-2,8	2,9	
	3-4 perts.	-2,2				-6,2		-2,7
	5 edo gehiago			2,9	-3,9	9,0	-4,0	2,2

Iturria: Sofres (2001, 2002, 2003) eta autoreek egina. Oharrak: hutsik dauden laukiek esan nahi dute puntu horretan telebista-kanalak ez diola %2 baino alde handiagoa ateratzen haren eremuko Telebista Guztien batez bestekoari (TVE1, Telecinco eta Antena 3en eremua Estatu espainiarra da; TV3ena, Katalunia; ETB1 eta ETB2rena, Euskal Autonomia Erkidegoa; eta TVGrena, Galizia).

Rol familiarra

- Aztertu ditugun telebista publiko guztiek, euskarazko ETB1 izan ezik, etxekoandre gehiago dituzte batez beste (%2,6tik %3,1era gehiago), bakoitzari dagokion betedura-eremuko telebista guztiek baino.
- Bi telebista pribatuek familiaburu gutxiago dituzte batez beste (%-2,0 eta %–3,6 gutxiago), Estatu espainiar osoko telebistetako audientzian daudenak baino.

- ETB1en kasua deigarria da rol familiarrean, proportzioan etxekoandre gutxi baitauzka batez beste, esan dugun modura, alegia, Euskadiko telebista guztietan daudenak baino %11,4 gutxiago batez beste. Aldiz, "familiaburua" parametroari dagokionez, Euskal Autonomia Erkidegoko telebista-audientzia osoak baino %8,1 gutxiago du batez beste.
- "Beste batzuk" kategorian errealitatea askotarikoa da.

Laburtuz, TGren aldean, telebista publikoek etxekoandre gehiago dituzte batez beste, eta telebista pribatuek familiaburu gutxiago batez beste. ETB1 arautik kanpo geratzen da hemen ere, etxekoandre gutxiago eta familiaburu gehiago baitauzka batez beste.

Generoa

- Generoari dagozkion kategorietan, Telecincok eta Antena 3 kateek % 2,8 eta %3,0 gizonezko gutxiago dituzte batez beste, Espainiako telebista-audientzia osoan baino eta, beraz, beste hainbeste emakumezko gehiago.
- ETB1 euskarazko kanalak % 13,2 gizonezko gehiago dauzka batez beste, Euskadiko telebista osoko audientzian baino. Jakina, proportzio berberean,gutxiago dira emakumezkoak (%-13,2). Gauza bertsua gertatzen da —eskala txikiagoan, bada ere— galegozko telebistarekin, %3,8 gizonezko gehiago baitauzka batez beste, Galizia osoko TGren audientziarekin konparatuz gero.

Laburtuz, beraz, esan daiteke ezen TG kontuan hartzen badugu, eremuka, Telecincok eta Antena 3ek emakumezko gehiago dituztela batez beste; aldiz, ETB1ek eta TVGk gizonezko gehiago batez beste. Gainerakoek proportzio berberak dituzte beren emisio-eremuko telebista osoaren audientziarekin konparatuta.

Klase soziala

- *Goiko klaseari eta ertain goiko klaseari* dagokienez, datu nabarmen onak dauzkate TV3ek eta ETB1ek —biak hizkuntza gutxitua erabiltzen duten kanalak—, portzentaje esanguratsuki handiagoa baitaukate Katalunia eta Euskadiko telebista guztien batez besteko soslaiaren aldean (%3,6 eta %3,9, hurrenez hurren).
- Aldiz, bai *goiko* eta *ertain goiko* klaseari eta bai klase *ertainari* dagokienez, portzentaje esanguratsuki txikoagoa daukate TVE1ek eta TVGk (%–2,4 eta %–4,2 artean), telebista osoko audientziaren balioen aldean. Aldiz, Telecincok %2,2 handiagoa dauka klase ertainean.
- Aurrekoarekin lotuta, beraz, TVE1ek eta TVGk audientzia asko daukate *beheko* eta *ertain beheko* klaseetan, audientziaren %6,6 eta %8,0 gehiago hurrenez hurren telebista-audientzia osoaren soslaiarekiko, betedura-eremu bakoitzean.
- Alderantziz, Telecincok, TV3ek eta ETB1ek audientzia esanguratsuki txikiagoa daukate *beheko klasean* eta *ertain behekoan*, eremu bakoitzeko telebista osoko audientziari dagokion aldean.
- Antena 3en audientziaren soslaia eta telebista espainiar osoaren soslaia berdintsuak dira.

Aurreko datuen arabera, proportzionalki, jende prestatuagoak eta ekonomikoki egoera hobean daudenak TV3 eta ETB1era jotzen dute —hizkuntza gutxitua darabilten telebistak biak— eta beheko klasekoek eta ertain behekoek gehiago jotzen dute espainiar TVE1era eta galiziar TVGra.

Populazioaren tamaina

- 10.000 biztanle baino gutxiago dituzten herrietako audientziari begiratzen badiogu, hizkuntza gutxitua darabilten hiru telebista autonomikoek (TV3, ETB1 eta TVG), eta TVE1ek, portzentaje esanguratsuki handiagoa daukate telebista osoko audientziak baino, hau da, audientzia nekazaritza-guneetan eta hiritarte txikietan sustraituta dago. Balioak dira %3,9 TVE1ean, %9,7 ETB1ean eta %11,2 TV3en.
- Alderantziz, TV3ek eta TVGk audientzia esanguratsuki kaskarragoa daukate 50.000 eta 200.000 biztanleko herrietan. Aldiz, ETB1ek eta ETB2k emaitza onak dauzkate tamaina horretako herrietan, %3,7 eta %6ko balioak baitauzkate, hurrenez hurren.
- 200.000 biztanle baino gehiagoko herrietan, berriz, ETB1ek eta TVGk emaitza negatiboak dituzte, telebistaren batez besteko soslaiarekin konparatuz. Horrek adierazten du, ezaguna denez, proportzionalki euskal hiztun gutxiago bizi direla tamaina horretako hirietan.

Beraz, TVE1ek eta hizkuntza gutxitua darabilten telebista autonomikoek audientzia gehiago daukate 50.000 biztanle baino gutxiago dituzten herrietan, eta nabarmenki gutxiago tamaina horretatik gorako herrietan.

Familiaburua

Familiaren tamainaren arabera, oso sakabanatuta dago audientzia, taulan ikus daitekeenez, beraz, emaitzen arabera, telebista bakoitzaren soslaia deskriba daiteke, baina ondorio orokor garbirik ateratzerik gabe.

6.4.3. Telebista espainiarren eta autonomikoen audientziak

Interesgarria da baita ere aztertzea telebista estatalek eta autonomikoek autonomia-erkidego batzuetan duten joera edo portaera. Izan ere, Madriletik diseinatutako programazioa zenbateraino sartzen den autonomietako audientzietan behatu nahi da, eta kanal autonomikoek nolako erantzuna ematen dioten halako erronkari. Datuak 2000-2002 hirurtekoari dagozkion batez bestekoak dira eta, urte horietan nabari den erregulartasuna dela eta, hurrengo urteetan ere aldaketa handirik ez dela izango esan daiteke.

Hurrengo taulan ikus daitekeenez, erreferentziatzat Estatu espainiar osoa harturik, telebista espainiarren (TVE1, TVE2, T5, A3 eta C+ kanalek) batez besteko pantaila-kuota %76,5ekoa da, eta autonomikoena %17,3koa. "Beste telebista batzuen" kategorian (digital eta tokikoetan, hain justu) %6,3koa.

Andaluzian, telebista espainiarren batez besteko *share*-a %71,1ekoa da, Katalunian %66,7koa, Euskadin %73,5ekoa eta Galizian %78,7koa. Beraz, telebista espainiarren batez besteko kuota Espainia osoan %76,5ekoa dela kontuan harturik, ondoriozta dezakegu Galizian eta Euskadin populazio espainiarrak bezalatsu ikusten direla telebista-kate espainiarrak. Galizian, %2,2 gehiago, eta Euskadin %3,0 gutxiago[354]. Kontu hau, gutxienez Euskal Autonomia Erkidegoan, itxuraz paradoxikoa eta kontraesankorra dirudi (ustezko) errealitate sozio-politikoarekin, baina emaitzak kontrastatuta edo egiaztatuta daude.

354. Galizian Estatu espainiar osoan baino %2,2 gehiago ikusten dira telebista espainiarrak (78,7-76,5). Euskadi ere eredu estataletik hurbil dago, telebista espainiarrak Estatu osoan baino %3,0 gutxiago ikusten baitira (76,5-73,5).

Aldiz, Andaluzian, joera nahikoa ezberdina nabari da, zeren telebista espainiarrek estatu osoan baino %5,4 baino audientzia-kuota txikiagoa baitaukate. Autonomien arteko aldea Kataluniak markatzen du, non telebista espainiarrak estatu espainiar osoan baino %9,7 gutxiago ikusten diren. Esanahi sozio-politiko narbarmena izan dezake horrek.

Telebista espainiarren eragina

Hiru telebista-kate espainiar nagusien eragin konkretuari dagokionez (TVE1, Telecinco eta Antena 3), hauexek dira 2000-2002 urtealdiko emaitza nabarmenenak:

- Katalunian, audientzia berdintsua daukate hirurek, %19tik %20ra bitartekoa.
- Andaluzian, TVE1 ikusten da gehien (%23,3) kate espainiarren artean.
- Euskadin, kate espainiarren artean gehien ikusten dena Telecinco (%23,4) da, eta ondoren TVE1 (%21,3) eta Antena 3 (%19,0).
- Galizian, TVE1 (%28,0) da nagusi, nabarmen, kate espainiarren artean.

13. taula: telebista espainiarren eta autonomikoen pantaila-kuotak, 2000-2002

	TVE1	TVE2	T5	A3	Canal+	*Kanal espainiarren azpiguztizkoa*	1. kanal autonomikoa (a)	2. kanal autonomikoa (b)	*Kanal autonomikoen azpiguztizkoa.*	Beste TB batzuk	Orotara
Estatu espainiarra	24,7	7,8	21,2	20,7	2,1	*76,5*			*17,3*	6,3	100
Andaluzia	23,3	6,4	20,1	19,5	1,8	*71,1*	17,4	4,1	*21,5*	7,4	100
Katalunia	19,1	6,3	19,9	19,5	1,9	*66,7*	21,5	6,1	*27,5*	5,4	100
Euskadi	21,3	7,9	23,4	19,0	1,8	*73,5*	5,2	17,5	*22,7*	3,6	100
Galizia	28,0	7,9	20,7	19,7	2,4	*78,7*	18,0	No	*18,0*	3,3	100

Iturria: Sofres (2001, 2002, 2003) eta autoreek egina. Oharrak: a) 1. kanal autonomikoak: Canal Sur CST Andaluzian, TV3 Katalunian, ETB1 Euskadin, Televisión Gallega TVG Galizian; b) 2. kanal autonomikoak: C2A Andaluzian, K3-33 Katalunian (Valentziako C9 kanala ere ikusten da eskualde batzuetan), ETB2 Euskadin, eta Galizian ez dago bigarrenik; c) "Beste TB batzuk" kategoria telebista digitalei (kablezkoa, edo satelitezkoari) eta tokikoei dagokie.

6.5. EMAKUMEZKO ETA GIZONEZKOEN ERREPRESENTAZIOA TELEBISTAKO INFORMAZIOAN

Telebistako sistemari dagokionez, garrantzi handikoa da emakumeek eta gizonek informazioan duten agerrera ezagutzea —profesional eta kazetari modura alde batetik, eta informazioko subjektu modura, hau da, protagonista, elkarrizketatu eta aipatu modura bestetik—, zeren presentzia horren oparotasunak edo urritasunak eragina baitu audientziak errealitate sozialari buruz duen irudian. Horrelako ikerkuntzak tradizio luzea du komunitate zientifiko anglosaxoian, baina eskasagoa Estatu espainiarrean[355].

Oro har, dauzkagun datuen arabera, emakumeak informazioaren subjektu modura komunikabideetan duen agerrerak balio eskasa hartzen du, %18 ingurukoa (López Díez 1996b), nahiz eta gaur egun, seguru asko, zenbait portzentaje-puntutan igo ahal izan den

355. Ikus Natividad Abril (1991) eta Pilar López Díez (1996a) ikertzaileen doktore-tesi bikainak.

balio hori, aipatutako lana 1996koa baita. Dena den, ezin da zalantzan jarri emakumea nahiko minoritarioa dela informazioaren protagonista modura, gizartean gehiengoa izan arren. Beste alde batetik, oso garrantzitsua da baita ere zer eduki-motatan eta zer paperetan agertzen den ezagutzea. Datu zehatzak eskuragarri ez baditugu ere, bere presesentzia ez da estatu sozial garaiko albisteetan izaten gehienetan (judikatura, politika, ekonomia, etab.)[356], entretenimendu eta menpekotasunezkoetan baizik (genero-biolentzia, etab.). Ikus dezagun hurrengo taulan espainiar telebistei buruzko ikerlan bat, non informazioaren prestaketan pate hartzen duten profesionalak eta edukiaren subjektuak aztertzen diren.

14. taula: genero-errepresentazioa telebistako informazioan (%)

%	Profesionalak (1)		Informazioaren subjektuak (2)	
	Gizonezkoak	Emakumezkoak	Gizonezkoak	Emakumezkoak
TVE1	49	51	81	19
TVE2	74	26	75	25
Telecinco	56	44	82	18
Antena 3	63	37	83	17
Osotara	57	43	82	18

Iturria: López Díez (1996b). Oharrak: 1) kazetariak, erredaktoreak eta aurkezleak; eta 2) protagonistak, eta informazioan aipatuak

Emakumeak kazetaritza-profesioan duen presentziaren inguruan, telebistaren alorrean gizonezkoak %57 dira eta emakumezkoak %43, beraz, hurbilketa bat dago, baina oraindik diskriminazioa nabarmena da[357]. Zentzu honetan, interesgarria izan daiteke beste profeiso batzuekin alderatzea. Honela, funtzionarioen %45,8 emakumezkoak dira, eta aginte judizialean %36,4. Azkenik, ez da hierakia-mailaren banakuntzari buruzko daturik jasotzen, eta parametro horretan gizonezkoak dira nagusi.

356. Nahiz eta 2004an ezarritako espainiar gobernu sozialistan ministroen %50 emakumezkoak izan.

357. Irratian profesional emakumeak %36 dira, %7 gutxiago –Ikus hamargarren kapitulua, "Irrati espainiarraren eta irrati autonomikoaren sistema"–. Cf. <www.mtas.es/mujer>, espainiar Estatuko Lan eta Gizarte Gaietako Ministerioa, 2002ko urtarrilean ikusia. Halaber, beste ikerlan aipagarrien artean, hurrengo hauek aipa ditzakegu: a) Rosa Martín Sabaris eta Mila Amurrioren lana, "Perfil socioprofesional y actitudes profesionales de los periodistas de radio y televisión del País Vasco" (UPV-EHU, 2002) izenburua duena, non 201 galdetegi jaso ziren (62 galderakoak), 23 komunikabidetako profesionalek beteak, eta hamabi elkarrizketa sakon burutu ziren; b) Ofa Bezunartea, María José Cantalapiedra eta Cesar Coca-ren lana, "Situación profesional y laboral de los periodistas vascos" izenburukoa (UPV-EHU, 2000), zeinetan esaten zen 1.369 kazetari daudela EAEko medioetan, 147 enpresatan banatuak —76 informazio-agentzietan, 399 irratian, 181 telebistan, eta 713 prentsa idatzian, 220 komunikazio-gabinetetan—, eta hizkuntzari dagokionez ondorioztatzen zen profesionalen %21,6k hitz egiten zuela euskaraz eta hizkuntza hau ezagutzea mesedegarri zela kontratatua izateko.

Beste autonomia-erkidego batzuetan, Arantza Gutierrez-ek emandako informazioari esker, lan hauek aipa ditzakegu: a) Miguel Túñez eta Xosé López García-ren Galiziari buruzko ikerketa, "Condicións laborais e actitudes profesionais nos medios de comunicación" izenburukoa (Concello da Cultura Gallega, 2000); b) Kataluniako kazetarien egoera profesionalari buruzko inkesta, Opina Institutuak 1999 eta 2000 urteetan egina, Kataluniako Kazetarien Elkarteak eskatuta; Extremadurako kazetarien egoerari buruzko inkesta, Badajozko Prentsaren Elkarteak1996an egina; eta c) Europa mailan, 1997 eta 1999 urteetan europar kazetaritza independenteari buruz European Federation of Journalists (EFJ) elkarteak egindako inkesta, "Freelance Journalist's Social Status" izenburua duena.

7. Telebistako programazioa

Kapitulu honetan telebistako programazioaren ikuspegi ahalik eta zabalena eta eguneratuena emango dugu, eta horren barruan informazioaren programazioa. Horrela, irakurleak ikuspegi osatuagoa izango du programazioaren garrantziaz eta Estatu espainiarrean dituen ezaugarriez. Hauexek dira kapitulu honen eduki nagusiak:

- ***Programazioaren lengoaia***, sistema bateragarria den aldetik begiratuta, non artikuluak batuta eta artikulatuta dauden, behar bezala dosifikatuta eta ordutegiaren eskema barruko banaketa eginda (Sanabria 1994, 63. or.).
- ***Telebistako programak, generoka***, telebista espainiarretan eta autonomikoetan[358], horretarako lagin zabal bat erabiliz, bederatzi kanal estatal eta autonomikoz osatua[359].
- ***Programa informatiboen banaketa*** telebista espainiar eta autonomikoetan, bederatzi kanaleko laginaren bitartez.

Telebistako sistemari buruz aurreko kapituluan esan dugun legez, gure ustez, garrantzitsua da diziplina baten ildo arauemaileak eskaini eta postulatu horiek betetzen diren testuingurua azaltzea. Beraz, guri dagokigunez, irrati eta telebistako informazioaren teoria eta teknikari buruzko proposizio zientifikoak telebista espainiar eta telebista autonomikoetako errealitate zehatzean kokatzen dira.

7.1. PROGRAMAZIOAREN LENGOAIA

Hirurogeita hamarreko azken urteetan, Cebrián-ek (1978, 169-188. or.) ikus-entzunezko medioen programazioa aztertu zuen, eta zioen programazioa obra orokorra, bateratua zela, non elementu komunak dauden eguneroko, asteroko eta abarreko programazioan. Horrela, telebistako unibertsoa, kosmogonia, sortzen omen zen, non autore bakarra zegoen: *programatzailea*, enpresa programatzailea, hain justu. Era berean, programazioaren batasuna/bateratasuna baieztatu zuen, eta bi ezaugarri nagusi esleitu zizkion:

- Programazioa bateratua da, *mosaiko tankerako programa* ugari eduki arren[360].

358. Lanerako, *espainiar telebista* deitzen dugu hedadura Estatu espainiar osorako hedadura duena, eta *telebista autonomikoa* autonomia-erkidego (eta) rako hedadura duena.

359. Lagina honela banatzen da: a) lau kanal estatal emisio librekoak (TVE1, TVE2, Telecinco eta Antena 3), eta Canal Plus baztertuz bere programazioaren kodetzeagatik, zeinak, partziala izan arren, izaera desberdina ematen dion; eta b) bost kanal autonomiko, hizkuntza gutxituak dituzten komunitate historikoei dagozkienak (TV3 eta K33 Katalunian, ETB1 eta ETB2 Euskadin, eta TVG Galizian), eta, besteak kanpoan utziz, lagin hori nahikoa dela irizten diogulako.

360. Abraham Moles-en (1975) obratik hartu zuen termino hau, hark erabili baitzuen *mosaiko tankerako kultura* izena kultura modernoa deskribatzeko.

- Programazioa bateratua da, baina beti irekia[361], mezuen *continuum* batek osatzen du.

Ondorioz, ikus-entzunezko komunikabide bakoitzerako —irratia eta telebista— *programazio-lengoaia* espezifikoa dagoela aitortzen du, eta izen bat esleitzen dio: *Programatika*. Telebistako programazioa "superlengoaia"[362] dela mantentzen du, hortik pasatzen edo emititzen baitira gainerako lengoaia eta arte guztiak (zinema, antzerkia, opera, etab.), eta denetan uzten baitu bere nortasun-seinalea, modifikatzaile batzuen bitartez moldatuz, hala nola enpresa programatzailea, programen aurkezleak edo gidariak, aurreko eta osteko programak, publizitateko iragarkiak, etab. Finean, telebistaz emititzen den obra oro *programazio-uneak* determinatzen du, une horrek testuinguru bat ematen baitio obrari (aurreko eta osteko programaren eraginak, "arrastatze-efektua" deituak; asteko egunak; eguneko orduak; eta abar) eta audientziak hauteman ditzakeen konnotazio batzuk —potentzialki, bederen—. Horregatik guztiagatik, Cebrián-ek hiru motatako programazio-narrazioak bereizten ditu, guk bitan batu ditugunak:

- ***Programatzailearen narrazioa***: telebistako programatzaileak programazio-parrila eta emisioaren bitartez sortutako makrodiskurtsoari dagokio[363]. Narrazio honen azkeneko kontrola emisio edo jarraipen-erantzulearen esku dago, narratzaile nagusia izanik, bera baita programazioaren parrila ezagutzera ematen duena. Azkeneko kontrola kontuan hartzea garrantzitsua da, zeren, askotan, parrila eta, beraz, aurreikusitako narrazioa aldatzen duten, azken orduko programazio-aldaketak egoten baitira[364]. Programazio-mota honen analisi-unitatea *programa* da.
- ***Errealizadorearen narrazioa***: programari berari edo serieari dagokion narrazio edo diskurtsoa da, ikus-entzunezko obra den aldetik egikaritzaren edo errealizazioaren ikuspegitik begiratuta.

Egia esan, *programazio-lengoaiatik* bertatik begiratuta (dela irratian, dela telebistan), *ikus-entzunezko obra* bat ez dago "amaituta" muntaketa edo egikaritza amaitzen denean, estazioak emititu eta audientziak hartzen duenean baizik, programazioak irekitako hari bakarraren segida baita dena. Halaber, *ikus-entzunezko lengoaia* hutsetik begiratuta[365], ikus-entzunezko obra bat muntatu eta errealizatzen denean amaitzen da. Irratiak eta telebistak ikus-entzunezko obrak erabiltzen dituzte, emititzen direnean *programa* bihurtzen direnak, audientziak hartu eta interpreta ditzan.

Badago dagokigun arazotxo bat, eta da, azken 25 urteotan gertatu diren aldaketa teknologiko eta sozial guztiak kontuan hartuta, ea sostenga ote daitekeen telebistako programazioa programazio bateratua dela —irekia izanda ere—, eta programatzeko lengoaia propioa ote dagoen, berezko modifikatzaileak dituena. Gure iritziz, existitzen da ikus-entzunezko programazioaren lengoaia, baina aurreko modifikatzaileei beste batzuk erantsi behar zaizkie: zerbitzu interaktiboak, alegia. Era berean, programazio bateratu eta irekia

361. Unberto Eco-ren "obra irekia" gogoratzen du.

362. González Requena-k (1992, 11. or.) (makro) diskurtso telebisiboa aipatzen du —"*Discurso Televisivo Dominante*"—, "mundu ezaguneko telebistetan nagusia delako, eta gaur egungo diskurtso guztiak bere menpean jarri nahi dituelako".

363. Hemen bateratzen dira Cebrián-en bi maila, planifikazioa eta emisio programatikoa.

364. Ustekabeko gertakariak tarteko, programazioa bat-batean alda ditzaketenak, neurri batean, behintzat.

365. "Lengoaia" kontzeptua zentzu ireki eta zabalean hartu behar da, ikus-entzunezko lengoaiari baitagokio esan dugunaren arabera.

mantendu behar da, batik bat irrati- eta telebista-emisora generalista deitutakoetan, segur aski ez baitira desagertuko, kanal tematikoak ugaritu arren. Nolanahi ere den, gaur egun, programazio bateratu eta irekiaren ordez, *programazio bateratu eta ireki ugari* daudela esan beharko genuke, besteak beste kanal tematikoei erreparatuz; hau da, *mosaiko tankerako programazioak* daude.

7.1.1. Programazio-motak

Telebista-kanal baten programazioa bi ikuspuntu edo ardatzen inguruan azter daiteke: *sekuentziala* eta *aldiberekoa*[366]. Ardatz sekuentzialaren araberako programazioak hauxe esan nahi du, alegia, programazioa bere horretan hartu eta aztertzen dela, teoria eta programazio-estrategia baten arabera garapen sekuentzial eta tenporala duen batasun bat bezala, hain zuzen. Aldibereko ardatzaren bitartez, berriz, programazio jakin bat lehiakide duen beste telebista-kanaletako programazioarekin alderatuz aztertzen da. Edozein modutara, batean zein bestean, hainbat parametroren araberako programazio-tipologiak egin daitezke: edukia, kodetzea, sistema, betedura eta denboratasuna.

- ***Edukiaren araberako programazioa***: kategoria honetan *programazio orokorzalea* eta *programazio tematikoa* sartzen dira. Programazio orokorzaleak egunean zeharreko edukiak pilatzen ditu, eta audientzia osoari begiratzen dio; programazio tematikoa, berriz, telebista-genero bakar bati begira (dela informazioa, zinema, komediak, dokumentalak, etab.), edo gizarte-sektore bakar bati begira (ekonomia, kirola, bidaia edo bestelako genero batzuei begira), edo telebistako objektu bakar bati (dela informazioari, hezkuntzari, erosketei, adibidez) begira dago.
- ***Kodetzearen araberako programazioa***: edozein programazio bi eratakoa izan daiteke: *kodetua* ala *sarbide librekoa*. Telebista tematikoak ordainpekoak eta kodetuak izan ohi dira, baina ez ezinbestean[367].
- ***Transmisio-sistemaren araberako programazioa***: kable eta satelite bidezko eta lurreko telebista-sistemek programazio propioak eskaintzen dituzte, zati bat berdintsua den arren.
- ***Beteduraren araberako programazioa***: programazioa era askotako audientziari begira programatuta egon daiteke: tokiko, nazioko, nazioarteko audientziari begira. Horrela, CNN kateak programazio propioa du nazioarteko audientziarentzat, eta beste bat, oso ezberdina, publiko estatubatuarrari begira. Gauza bera gertatzen da beste kate batzuekin, audientzia naturalari begira programazio bat dutelako, eta nazioarteko audientziari begira, satelite bidez, beste bat.
- ***Denboratasunaren araberako programazioa***: parametro honen arabera, batez ere telebista orokorzaleak, era askotara bana dezake denbora: *asteko zatien arabera* (lanegunak eta asteburuak), ordualdien arabera (goiza, bazkalostea, arratsaldea, *prime time*-a, gaua, goizaldea) eta *urte-zatien arabera* (negua —normala— eta uda).

366. Cebrián-ek (1978, 1998b) proposatutako taxonomia erabiltzen dugu, horizontala eta bertikala ere deitzen direnak. Funtsean, beste zientzia batzuetan diakronikoa/sinkronikoa edo paradigmatikoa/sintagmatikoa deitzen dutena da.

367. Sarbide libreko kanal tematikoak satelite bidezko telebistan daude.

Programazio-mota horiek guztiak *elkarreraginaren* arabera ere ebalua daitezke. Gehienak ez dira batere elkarreragileak, baina poliki-poliki, kateek programazio eta zerbitzu elkarreragileak ematen joango dira. Etorkizuneko programazioaren garapen logikoa da.

7.1.2. Kontraprogramazioa eta programazio lehiakorra

Programazio lehiakorra mediock ahalik eta audientzia gehiago bereganatzeko ohiz antolatzen duten estrategia da. Audientzia erakartzeko erabiltzen dituzten taktika edo teknikak ugariak dira[368] (García Jiménez 2000b, 40. or.).

Garai batean, legez debekatu den arte, programatzaile europar eta espainiarrek *azken orduko kontraprogramazioa*[369] erabili dute. Kontraprogramazioa erabiliz, aurreikusitako programazioa egun berean aldatzea ahalbidetzen da, horrela beste estazio batek publikoki programatutako programaren ordu berean beste programa interesgarri eta alternatiboa eskaintzen da, azken orduan eta aditzera eman gabe. Taktika horren bidez, lehiakide duen kanalari audientzia kentzea bilatzen da, erreakzionatzeko denborarik eman gabe. Holako programazio faltsua debekatuta dago orain, audientzia nahastuta geratzen baitzen. Baina kontraprogramazioak badu beste esanahi generikoago eta tradizionalagoa: "Lehian dauden kateen programazioari begiratu eta alternatibak eskaintzea", hain justu (Merrill, et al. 1992, 299. or.). Horrela, kontraprogramazioa osagarria da, beste kanalaren eskaintzarekin ase gabe dagoen edo interesik ez duen audientzia biltzen baitu[370].

7.1.3. Programazioaren azterketa-ikuspegiak

Programazio-parrila bat ikuspegi desberdinetatik azter daiteke, eta bakoitzak unitate ezberdinak dauzka.

- "Programazio-lengoaiaren" azterketa-ikuspegiak *programa* dauka analisi-unitate legez, eta parrilako programak, ordutegiak eta generoak (informatiboa, seriala, komedia, fikzioa, etab.) miatzea ahalbidetzen digu.
- "Ikus-entzunezko lengoaiaren" azterketa-mailak *ikus-entzunezko obra* du analisi-unitate modura eta programazioan sartzen diren *obrak* miatzea ahalbidetzen digu, kontuan hartuz, ordea, programa bat edo programaren zati bat eta ikus-entzunezko obra ez direla nahitaez gauza bera, obra bat baino gehiago egon baitaitezke programa batean. Adibidez, magazin batean elkarrizketa edo eztabaida-saio bat baino gehiago egoten dira, eta unitate bakoitza ikus-entzunezko obra bat da. Modu berean, albistegi bateko albiste edo erreportaje bakoitza ikus-entzunezko obra bat da, osoa, autore batek edo hainbat autorek egindakoa. Bistan denez, ikus-entzunezko obra bakoitza genero bati dagokio, eta informatiboen kasuan, albisteak, erreportajeak, elkarrizketak, dokumentalak, etab. izan daitezke. Fikzioan, berriz, komediak, serialak, filmak, etab.

368. *Stripping*, hau da, astelehenetik ostiralera programa berbera eta ordu berbercan emititzea (irratian programazio horizontala esaten zaio); *checkboarding*, hau da, astean zehar ordu berean programa ezberdinak emititzea; beste taktika batzuk, adibidez, programa ahul bat bi programa sendoen artean kokatzea, edo sendo bat bi ahulen artean; eta, azkenik, beste batzuetan aurreratu egiten da programa, lehiakidearen kontra hobeto lehiatzeko.

369. *Stunting*; programazioaren ustekabeko aldaketa.

370. Futbol-partidaren orduan, film bat jartzea, adibidez.

15. taula: TBko programazioaren azterketa-ikuspegiak eta analisi-unitateak lengoaien arabera

Analisiaren ikuspegia:	⇒	**Programazio-lengoaia**	**Ikus-entzunezko lengoaia**
Analisiaren unitatea:	⇒	Programa	Ikus-entzunezko obra
Genero edo mota:	⇒	Informatiboa, fikziozkoa, seriala, komedia, etab.	Albistea, erreportajea, elkarrizketa, etab.
Produkzioaren denboratasuna:	⇒	Zuzenean, grabatua, bietakoa	Zuzenean, grabatua, bietakoa

Azkenik, "produkzioaren denboratasunaren" azterketa-ikuspegiak programa bat, edo ikus-entzunezko obra bat bere kasuan, nola emititzen den adierazten digu: zuzenean, grabatuta, edo bietara. Lehenengo biak bistakoak dira. Hirugarrenaren adibide bat ematearren, erreparatu diezaiogun telebista-albistegi bateko edozein albisteri. Ikus-entzunezko obra hori, maiz, produkzio-denboratasun desberdineko zatiz osatuta egoten da: hasteko, sarrera zuzenean ematen du aurkezleak estudiotik eta, ondoren, aldez aurretik kazetariak prestatu eta grabaturiko bideoa sartzen da. Beste batzuetan, aurkezlearen sarrera eduki dezakegu, jarraian kazetariak gertakariaren tokitik zuzenean ematen duen kronika etor daiteke, eta azkenik grabatutako bideoa. Aukerak asko dira.

7.1.4. Unitateak eta trantsizioak programazioan

Programazioa teoria programatzaile batean oinarritzen da —teoria horren proposamenak, ideiak eta usteak maiz zalantzapean jartzen badira ere— eta jarraitutasun-kode bat erabiltzen du programak, trantsizio batzuen bitartez elkar lotzeko.

Programazioaren oinarrizko unitateak definitzeko, gutxienez bi ikuspuntu erabil ditzakegu: edukia eta denbora. Biak dira baliozkoak telebistan eta irratian. Programen arteko loturei dagokienez, ugariak dira trantsizio-motak eta ugariak nabarmentasun-graduak ere.

a. Eduki-unitatea

Edukiaren ikuspegitik begiratuta, *telebista-programa* bera da oinarrizko unitatea, hasierako karetatik hasi eta itxierako kredituetaraino, edo beltzera igarotzeraino[371], edo itxiera modura funtzionatzen duen trantsizioraino, edozein izanda ere. Batzuetan zaila izango da programaren hasiera eta amaiera bereiztea, programatzaileek askotan fluxu geldoa bilatzen dutelako, gutxi nabarmentzen den jario etengabea, audientzia bertan gera dadin[372]. Dena delarik, lehen ere esan dugun moduan, telebista-programa bat beti da "modu programatuan editatu den ikus-entzunezko obra"[373]. Beraz, oinarrizko unitatea den aldetik duen portaera *continuum* baten barruan kokatzen da, bi muturren arteko punturen batean:

- *Ikus-entzunezko edukiontzi-programan*, serializazioaren eraginez.
- *Programan/ikus-entzunezko obran*: programazioaren barruan bakoiztua.

371. "Beltzera pasatu/igaro" izan daiteke espresio egokia ingelesezko "*fade out [to black]*" edo gaztelaniazko "*fundir a negro*" adierazteko. Dena den, ikus "Irudiaren eta soinuaren muntaketa/editajea" atala, hitz hauen inguruko eztabaidaz jabetzeko.

372. "Ez zaitezte joan", programa baten barruan funtzionatzen du batik bat.

373. Esaldi honen garrantzia nabarmendu nahi dugu.

Egoera arruntena lehenengoa da, hots, telebista-programa bat, serializazioaren eraginez, *ikus-entzunezko edukiontzi-programa* bezala funtzionatzea, hau da, medioaren izaera eta berezkoa duen programazio-lengoaiaren ezaugarrien bitartez, programa —edukiaren oinarrizko unitateak— edukiontzi bat bezala aritzera bultzatzen baitu. Programek berezko nortasuna, nominalizatua, bakoiztua eta audientziak horrela aitortua ez dutenean gertatzen da hori; hots, programa-sail baten atal direnean, eta sail edo serie horren barruan "egun horretan eta une horretantxe nolako edo halako programa batean sartzen den edukia baino ez denean". Adibidez, eguneroko telealbistegia edukiontzi bezala funtzionatzen duen programa bat da, edo kategoria bat, zeren ikusleak ez baitaki zein "programa/ikus-entzunezko obra" igorriko zaion; alegia, zehazki zer albiste eskainiko zaizkion, zertaz izango diren, zer titulu izango duten. Teleikusleak, gainera, ez du hura ezagutu nahi, ohiz. "Albistegia ikusi" nahi du, edo, besterik gabe, "albisteak entzun" (telebistakoa izan arren). Obra berria bai, baina serie baten atal bat balitz bezala hartzen baitu albistegia[374]. Gauza bertsua gertatzen da telenobela, komedia edo serieko beste programak eskaintzen direnean, zeren, programazioaren eta jarraipen edo emisioaren arduradunari izan ezik, inor gutxiri axola zaio emititukо den programaren titulua, *X seriearen* kapitulua dela baizik[375], nahiz eta modu profesionalean ekoiztua izan, zinema-aretoetarako filmak egiten dituzten giza talde profesionalek egina izan, eta kalitaterik oneneko tresneria profesionalak erabiliz grabatua izan.

Bigarren ikuspegitik begiratuta, telebista-programa bat programazio barruan izena eta nortasun propioa hartu duen *programa/ikus-entzunezko obra* izan daiteke, dela edukiaren garrantziagatik, edo obraren ikus-entzunezko kalitateagatik. Ohiz ez da horrela gertatzen telebista-medioaren izaeragatik —programa-hornitzailea baita, batez ere—, baina egun batzuetan suerta daiteke telebista-programa bat edukiontzi baino zerbait gehiago izatera iristea, eta ikus-entzunezko obra propioa eta nominalizatua bilakatzea. Kazetaritza-informazioaren kasuan, litekeena da halako egun batean, gertakarien balio edo garrantziagatik, ikusleak "ikus-entzunezko obra" bat ikustera iristea, titulua eta izena duen ikus-entzunezko obra, alegia; hots, gertakari jakin bati buruzko albiste zehatza[376]. Horrelako kasu batean, albistegiak bigarren izaera hartzen duela esango genuke; alde batetik, edukiontzia da, eta bestetik, bere nortasunagatik ezagut daitekeen ikus-entzunezko obra bat.

Izan ere, komunitate zientifikoak eta profesionalak "programa" deitzen die telebistaren bitartez eskainitako eduki-unitateei, eta ez "ikus-entzunezko obra". Programazioaren lengoaiaren indarra da. Baina, "filma"[377] esaten zaio filmez osaturiko eta emititutako programazio-unitateari; eta ez "programa", zeren teleikusleak, denborarekin erdietsitako kodeari esker, "zinemari dagokiola" ikasi baitu"[378].

---

374. Zernahi gisaz, egun batzuetan informazio-gertakariek ohiko errutina hausten dute eta albistea *programa/ikus-entzunezko obra* bihurtzen da, bigarren ikuspegia aztertzean ikusiko dugunez.

375. Audientziak "Simpsons" ikusi nahi duela dio, eta ez titulu bat daraman ikus-entzunezko obra bat.

376. Intxaurrondoko kuartelaren kontra gertatutako atentatuari buruzko erreportajea (6-3-00), Antena 3eko albisteen aurreraketa-programan emandakoa, teorikoki behintzat, "*ikus-entzuneko obra*" izan zen, izen propioz ezaguna egin zen eta audientziak horrela deitzen zion, eta urtean gehien ikusitako berrogeita hamar programen artean egon zen.

377. Ohiz esaten da, adibidez, "ikus dezagun halako film bat 'La 2'-en".

378. Zeluloidezkoa ulertzen da, nahiz eta gaur egun medio elektronikoz ere "filmatzen" diren aretoetan emango diren filmak.

Laburbilduz, telebista-programa bat, ikus-entzunezko lengoaiaren produkzio modura hartuta, *ikus-entzunezko obra* da beti; alabaina, kanal baten programazioaren barrenean emititzen denez geroztik, *telebista-programa* bihurtzen da, eta besterik gabe honela jarrai dezake, edo izaera arrunt hori gainditu eta ikus-entzunezko obra telebisatua bihur daiteke, bakandua, ezagutua.

b. Denboratasunaren unitatea

Gure ustez, denboraren ikuspegitik begiratuta, *egun oso bateko programazioa*[379] da oinarrizko unitatea, eta denboratasun-espazio horretan emititutako eduki guztiak barne hartzen dira. Makrounitate programatikoa dela esango genuke. Eguneko informazioak 24 ordu baino gutxiago dituenean —hainbat toki eta autonomia-erkidegoetako telebistetan, eta telebista tematiko batzuetan oraindik gertatzen dena—, *emisio-itxiera* formala eta finkatua gertatzen da gaueko orduren batean, eta *hasierako emisioa* goizeko lehen orduetan izaten da. Makrounitatea, beraz, nabarmena da. Aldiz, telebista handiago batzuetan, programazioa iraunkorra da, etenik gabekoa eta, beraz, marka formalak eta edukizkoak falta dira, egun bateko eta besteko programazioak bereiziko dituztenak. Kasu horietan, audientziak bere eguneroko bizitzarekin markatzen du egun-aldaketa, makrounitate batetik besterako igarobidea, egun bateko edukitik beste batekora.

c. Trantsizioak

Programazio jarraitu bat osatzeko asmoarekin, programak artikulatzeko eta lotzeko era batzuei trantsizioak deitzen diegu. Programatzaileak eta audientziak onartutako konbentzioak dira. Jarraipen edo emisio-gelatik egiten dira lotura horiek guztiak eta bi multzotan bana ditzakegu[380]:

- ***Programen arteko trantsizio zuzenak***: bi programa zuzenean lotzen direla esan nahi du, ikus-entzunezko obraren berezko trantsizioak erabiliz (sarrerako kareta, kredituak, beltzera edo beltzetik fundituak eta ohiz ikusten ez diren modu teknologikoagoak[381]). Jarraipenaren arduradunak iturriak edo programak aldatzen ditu bere nahasketa- eta kontrol-mahaian.
- ***Programen artean txertaturiko trantsizioak***: multzo honetan kate baten kode teknikoz eta programatikoz osaturiko trantsizio guztiak biltzen ditugu, emisioaren arduradunak kokatu eta kontrolatzen dituenak, bi programa batu edo/eta bereizteko. Trantsizio programatikoak dira garrantzitsuenak, eta honako hauek izan daitezke: kanala edo generoa identifikatzen duten *firrindak* edo *rafagak* (bizpahiru segundoko bideoak); publizitateko iragarkiak; programazio edo programa-bloke baten aurkezpen laburrak, aurkezle batek kamera aurrean edo pantailan testu bat idatziz egiten direnak; pantaila beltza, etab. Kode teknikoen artean erregulatzekarta eta bere tonu-emisioa da ezagunena.

379. Bai eta telebistak egunero emititzen ez badu ere, tokiko telebista batzuetan edo telebista alternatiboetan gertatzen den bezala, astean egun batzuetan edo astean behin emititzen baitute.

380. Guk beste modu batera antolatu ditugu Cebrián-ek (1998, 407. or.) aipatutako mailak: programak mugatzeko unitateak, jarraipen-programazioaren unitateak, eta jarraipen-kontrolaren seinale-kodea.

381. Bideo profesionalak hainbat kode izan ohi ditu produktua teknikoki seinalatzeko: barra- eta tonu-seinalea, minutu batekoa eta emisioan ikusten ez dena; beltzezko tartea eta hamar segundoko atzerakako kontaketa. Gero dator ikus-entzunezko edukia.

Beste kode batzuk —trantsiziokoak ez direnak baina emisioaren kontroletik sartzen direnak— programaren berezitasunak audientziari aditzera emateko erabiltzen dira. Adibidez, errotulu batek adieraz dezake programak gorrentzako testuak badituen, zuzenean edo gabatua ote den, erreposizioa ote den (lehen ere inoiz emana); soinua estereofonikoa edo digitala ote den; halako adinekoentzat egokia den ala ez; eta beste asko.

Programazio-egun baten buruan, programa-sekuentzia luze bat daukagu, elementu artikulatzaile batzuen bitartez batuak edo bereiziak. Aspaldi, telebistak egunero programak ireki eta ixten zituen garaietan, "ajuste-karta" eta tonua zeuden, baina gaur egun ez dira ikusten, telebistan ez baitago dagoeneko inongo etenik.

7.1.5. Programazio-blokeak eta parrila orokorzale edo generalista

Telebistako programazioa audientziaren ohituren eta jarduera sozio-kulturalen ordutegiei lotuta egoten da, eta ordutegi horien aldaketak eragina du programazioan. Alabaina, egia da, baita ere, gizartearen ohiko erritmoa ez dela asko aldatzen aro laburretan (bost urtetan, adibidez); beraz, telebista generalisten programazioa finko samarra da ordutegiari dagokienez, eta bi aldagai kontuan hartuz azter daiteke: egunaren eta astearen garaia. Egunari buruzko aldagaia kontuan hartuz, *eguneko* programazioa eta *gaueko* programazioa dauzkagu[382]; asteari dagokionez, berriz, *lanegunetako* programazioa eta *asteburuetako* programazioa. Baina zatiketa hori, egiazkoa izanda ere, orokorregia da analisi egokia egiteko; beraz, bloke batzuk bereizi behar dira programazioaren baitan, batez ere egunari dagokionean. Espainiako eta autonomia-erkidegoetako telebistetan modu askotan bana daitezke blokeak; hauxe da bereizteko modu bat:

- ***Goizeko blokea***: goizeko sei/zazpietatik bazkalosteko sarbideraino, gutxi gorabehera. Dena dela, ohar gaitezen, programazioa eta audientzia goizeko zortzietan jartzen dela abian, benetan.
- ***Bazkalosteko blokea edo second time***: arratsaldeko hiruretatik seietara doan tartea, sarbidearen ondoren.
- ***Arratsaldeko blokea***: arratsaldeko seietatik zortzi edo bederatziak arte doan tartea, gutxi gorabehera[383].
- ***Prime time edo bloke nagusia***: gaueko hamarretatik hamabietara doan garaia, sarrerako tarte batekin. Herrialde batzuetan ordu-pare bat lehenago izaten da, hango erritmoaren arabera.
- ***Gaueko blokea***: gauerdi eta goizaldeko ordu biak arteko garaia.
- ***Goizaldeko blokea***: ordu bietatik goizeko sei/zazpiak arte, gutxi gorabehera.

Oro har, blokeen mugaketa une bakoitzean telebista ikusten ari den edo ikusteko aukera izan dezakeen audientziaren araberakoa izaten da. Eguneko bloke bakoitzak audientziaren kuota-portzentaje nahiko finkoa dauka, eta programatzaileak eta errealizadoreak egin behar duen ahalegina kuotaren zati handi bat bere programara erakartzen saiatzea da, estrategia programatzaile batzuk erabiliz. Era berean, esan beharra dago, bloke bakoitzaren aurrean, programatzaileek sarbide-zati bat antolatzen dutela, audientzia kate bercan

382. Eguneko eta gaueko programazioa ere esaten zaio; ingelesez, *daytime* eta *nighttime*.

383. Neguan zortziak aldera, eta udan bederatzietan.

segitzeko balio duena. Sarbide-zati horiek aurrerago identifikatuta daude, programazioaren parrila-ereduari dagokion atalean.

Azkenik, interesgarria da gogoratzea programazio-blokeak berdintsuak direla beste herri batzuetan ere. Aldea da ordualdiak ez direla beti berberak izaten. Ameriketako Estatu Batuetan, adibidez, lanegunetan *goizeko blokea* 5:00/6:00etatik eguerdiko 12:00etaraino doa, hamabietan egiten baita *lunch*-a, eta hor zatitzen baita bitan eguna; *bazkalosteko blokea* (*afternoon*) eguerdiko 12:00etatik arratsaldeko seietarako tartea da; *arratsaldeko blokea* (*evening*) 18:00etatik 20:00etara doa; *prime time* blokea 20:00etatik 23:00/23:30ak aldera doa[384]; eta *gaueko/goizaldeko blokea* (*late night*), gau osoa, 23:30etatik 5:00/6:00etara bitartean[385] gutxi gorabehera (Times 2002, TV Guide 2000).

Eguneroko programazioaren hasiera

Interesgarria da behatzea eguneroko programazioa bat datorrela gizarte bakoitzeko jardueraren hasierarekin; beraz, parametro sozio-kulturala da bete-betean. Horrela, Estatu espainiarrean eta frantsesean egunkariek eta aldizkariek argitaratzen dituzten telebista-programazioetan argi azaltzen da telebista-kateetako programazioa goizeko sei eta zazpi eta erdiak bitartean hasten dela[386]. Asteburuetan ere ez dago bereizketa handirik; agian atzerapen txiki bat kate batzuetan, ordu erdikoa asko jota[387]. Nolanahi ere, programazioaren hasierako ordualdian, Estatu frantziarreko telebista-programazioa, oro har, Espainiakoa baino apur bat lehenago hasten da, ordu erdi bat lehenago. Adibidez, aste barruan, Espainiako TVE1, Antena 3 eta Telecinco 6:00-6:30etan hasten dira, baina Frantziako TF1, France 2 eta France 3 5:50-6:00etan; ordu erdi lehenago, beraz (Egunero 2003).

Aldiz, Ameriketako Estatu Batuetan apurtxo bat lehenago jaikitzen dira, eguneroko programazioa 5:00-6:00etan hasten baita goizean; albistegiak emanez, kate askotan[388].

Programazio orokorzale edo generalistaren parrila-eredua

Hurrengo taulan, ohikoa den programazio-parrila aurkezten dugu, espainiar Estatuko eta autonomia-erkidegoetako telebistak aztertu ondoren aterata. Aztertutako ordualdi bakoitzean bi frekuentzia-mota hartu ditugu. Lehenengoan, telebistetan gehien errepikatzen diren generoak ageri dira, eta bigarrenean gutxiago errepikatzen direnak. Bakoitzean, bizpahiru genero seinalatu ditugu, arazoa gehiegi ez sakabanatzearren.

---

384. Ohiz 23:00etan amaitzen da, baina beste iturri batzuek, adibidez *The New York Times* egunkariak, 23:30ak arte luzatzen dute. Bestalde, igandetako *prime time*-a ordubete aurreratzen da, eta 19:00 eta 23:00 artekoa izaten da.

385. Hemen ere iturriak ez dira berdinak: *TV Guide-k* 5:00etan dela dio, eta *The New York Times-ek* 6:00etan.

386. Hauek dira hasteko orduak lanegunetan, adibide modura 2003ko apirilaren 23a hartuz, Egunerok (2003) argitaratutako agendaren arabera, non Euskal Herriko eta Frantziako kateak ere sartzen diren. Estatu espainiarrean: TVE1 eta Antena 3, 6:00etan; ETB2, 6:10ean; Telecinco, 6:30ean; TVE2 eta ETB1, 7:00etan; Canal+ (e), 7:30ean. Estatu frantsesean: France 2, 5:50ean; TF1: 5:55ean; France 3, 6:00etan; Canal+ (f) eta M6, 7:00etan. Azkenik, "Arte" izeneko Kanala 19:00etan hasten da eta 2:25ean bukatu.

387. Har dezagun erreferentziatzat 2003ko apirilaren 20a, igandea, Egunerok (2003) argitaratutako agendaren arabera. Telebista espainiarrak eta Euskal Herrikoak ordu hauetan hasten dira: TVE1, 6:00etan; TVE2, 6:15ean; Antena 3 eta Telecinco, 6:30ean; Canal+ (e), 6:48ean; ETB1 eta ETB2, 7:05ean. Telebista frantsesak TF1: 5:40an; France 3, 6:00etan; France 2, 6:10ean; Canal+ (f), 7:00etan; M6, 7:50an; eta "Arte" izeneko Kanalak 19:00etan errepikatzen du hasiera.

388. Ohartu: *TV Guide*-k emandako agenda —erreferentzia garrantzitsuena— eta *The New York Times*-ek emandakoa ez dira berdinak. Lehenengoaren arabera, 5:00etan hasten da; bigarrenaren arabera, 6:00etan.

16. taula: telebistako programazioaren parrila-ereduak, generoen arabera lanegunetan (2002)

Ordutegia gutxi gorabehera.	Ordualdiak	Maiztasunaren 1. maila (handiagoa)	Maiztasunaren 2. maila (txikiagoa)
6:00/7:30-8:30	Goizerako sarbidea	Informazioa	Haurrentzakoak
8:30-9:30		**Informazioa**	**Haurrentzakoak**
9:30-13:00	Goiza	Magazinak	Lehiaketak, telenobelak
13:00:00-15:00	Bazkalosterako sarbidea	Magazinak	Informazioa, lehiaketak, komediak
15:00-18:00	**Bazkalostea**	**Informazioa**	**Magazinak, telenobelak**
18:00-20:00	Arratsaldea	Lehiaketak, magazinak	Serieak, telenobelak
20:00-21:00		Informazioa	Magazinak
21:00-22:00	*Prime time*rako sarbidea	Informazioa	Lehiaketak
22:00-24:00	***Prime time*-a**	**Zinema**	**Serieak**
24:00-2:30	Gaua	Gaueko programak (magazin kutsukoak)	Informazioa, serieak
2:30-6:00/7:30	Goizaldea	Serieak, telenobelak	Dokumentalak

Iturria: autoreek egina, kateen 2002ko parrilak kontsultatu ondoren.

Aurreko taularen arabera, goizeko programaziorako (6:00etatik 7:30/8:30era gutxi gorabehera) sarbide-blokean informazioak du lehentasuna. Kate batzuek haurren programazioari ematen diote lehentasuna. Dena dela, audientzia-kuotak oso eskasak dira oraindik. Goizean zehar (9:30-13:00) irratikoa bezalako edukiontzi-programa nabarmentzen da: genero ugari hartzen dituen segmentuz osatutako magazina. Izan ere, irratitik aldatutako formatua dirudi telebistakoak, laurogeigarren hamarkadatik behintzat hain errotuta dagoen formula erabiliz. Beste kate batzuek lehiaketak eta telenobela eskaintzen dituzte ordutegi horretan. Bazkalosteko sarbidean (13:00-15:00) programa informatiboak eta magazinak nabarmentzen dira. Ordualdi horretan, kate espainiarrek lurraldeka deskonektatzen dira, eskualdekako albistegiak eskaintzeko. Bazkalostean (15:00-18:00) programazio-mota berbera dago: informazioa eta magazinak. Beste kate batzuek telenobelak eta antzekoak ematen dituzte.

Arratsaldeko blokea (18:00-21:00) askotarikoa da, zeren lehen partean lehiaketak, magazinak, serieak eta telenobelak eskaintzen baititu, eta azkenean eguneko albistegi garrantzitsuak ematen hasten dira, ikuskizun-alorrari dagozkion gaurkotasunezko magazinekin batera. *Prime time*-rako sarreran, berriz, (21:00-22:00) albistegiek dute lehentasuna, baina kate batzuek lehiaketak eskaintzen dituzte. *Prime time* delakoan (22:00-24:00) fikziozko programek betetzen dute dena, filmak eta serieak. Ondoren, gaueko programazioari ekiten zaio, gaueko programa ausartagoak eskainiz, nahiz eta horien egitura magazinarena den funtsean, hau da, tertulia, bideoak, agerraldiak eta erakustaldiak dituen edukiontzia; denek dute estilo biziagoa, pipertsua, zalapartaria eta hausleagoa. Ordualdi horren amaieran, goizaldeko ordubiak aldera, kate nagusiek eguneko hirugarren eta azken albistegia eskaintzen dute, egunari bukaera emateko.

Azkenik, goizaldeko blokeko ordutegian hainbat programa errepikatzen dira, telebistako serie zaharrak, telenobelak eta dokumentalak ematen dira, audientzia oso txikia baita.

7.1.6. Programazio-estrategiak

Programazioa lengoaiatzat edukitzeaz gain —bere teoria, analisi-unitateak eta horien arteko trantsizio- eta erlazio-kodeak dituen lengoaia—, egoki da, halaber, komunikaziorako eta enpresa-emaitzak lortzeko *estrategia* modura kontsideratzea, erabakiak hartzen eta horiek praktikan jartzen teknika batzuk behar dituen estrategia.

Programazioaren teoriaren baitan, programatzaileek estrategia batzuk erabiltzen dituzte beren helburuak betetzeko, erabat pragmatikoak eta komertzialak gehienetan; hala ere, beti ez du nahitaez horrela izan behar, batez ere zerbitzu publikoaren ikuspegia aintzat hartzen bada, ahaztu gabe kontzeptu hori ikus-entzunezko komunikabideen artean gakoa izan ohi dela.

Estrategiak prestatzeko hainbat eragilek parte hartzen dute, eta prozesu oso bat antolatu behar da: audientziaren portaera aztertu, bilatzen den audientzia mugatu, programak aukeratu eta ekoitzi, emisioak hasi aurreko lantzamendu-kanpaina eta programen jitea aldatu audientziara egokitzeko, emisio-parrila erregulatu, etab.

Programazio-estrategietan adituak diren autoreek orientabide batzuk argitaratu ohi dituzte programatzaileentzako[389]. Hona hemen bi autore oso ezagunek emandako aholku edo proposamen batzuk (Eastman and Ferguson 1997, 6. or.):

- Bilatzen den audientzia demografikoki definitu (*target*).
- Audientzia horrentzat egokiak diren programak aukeratu.
- Programa-ereduen eta emititu nahi den ordualdien kostuak arrazoiz ebaluatu.
- Lehiakideak ebaluatu, egutegia eta ordutegia erabakitzeko.
- Aukeratutako programa, aurreko eta osteko programen artean ondo kokatzen den ziurtatu.
- Publikoaren gustukoak diren aurkezle eta gidari azkar eta dohaitsuak aukeratu.
- Arrakasta lortu duten zuzendari, errealizadore eta langileak kontratatu.
- Gaurkotasuna duten edukiak erabili.
- Audientzia handia duten beste serie batzuk imitatu edo kopiatu.

Bistakoa dela dirudi menuak. Baina, inork gutxik aipatzen du programazioaren gako soziala edo zerbitzu publikoarekin zerikusia duena, zaila baita kontzeptu hori zerbitzu komunaren ikuspegitik balioestea. Alabaina, telebista publikoen —eta pribatuen— zereginetako bat da.

Barneko zein kanpoko baldintzak

Aholku horietaz gain, badira beste barneko zein kanpoko baldintza batzuk, programazioan eragina dutenak.

---

389. GECAren (Gabinete de Estudios de la Comunicación Audiovisual) 1995eko urtekarian, programa batek arrakasta izateko neurri batzuk ematen dira, eta Cebrián-ek (1998, 453. or.) jasotzen ditu.

Barneko baldintzen artean hauek aipatuko ditugu: katearen jabego-mota (publikoa ala pribatua), enpresaren tamaina, kate bereko beste enpresekiko lotura programatikoak, etab. Azken batez, katearen beraren berezko alderdiak dira, programazioa mamitzeko eragina dutenak.

Kanpoko baldintzak gizarteko edo inguru geofisikoko faktoreak dira, programazioa gauzatzeko eragina dutenak. Horien artean aipa ditzakegu beste kate batzuek egiten duten lehia, audientziaren portaera, urtaroa (negua, uda) eta, era berean, ingurune kultural edo linguistikoa —edukiak hizkuntza boteretsu batean emititzen dituzten telebistak, edo hizkuntza gutxituan emititzen dituztenak; gaztelania eta frantsesaren kasua, lehenengoan; euskararena, bigarrenean—.

7.2. PROGRAMAK GENEROKA, ESTATU ESPAINIARREKO ETA AUTONOMIA ERKIDEGOETAKO TELEBISTETAN

Telebistaren programazioa generoka aztertzeak bide ematen digu ikuspegi zabala izateko eta espainiar Estatuko zein autonomia-erkidegoetako telebistek[390] eskaintzen dutena bailoesteko eta, bereziki, informazio-edukiek mapa horretan nola kokatzen diren jabetzeko. Azterketarako erabiltzen ditugun datuak 2000-2002 hirurtekoak dira eta, beraz, nahiko sendotasuna dute aurreko urteetarako eta XXI. mendeko lehen hamarkada honetako urte gehienetarako orokortu edo estrapolatzeko, gutxi gorabehera ± 3% puntuko tolerantzia onartuz. Hori horrela izan daiteke telebista orokorzaleko kateak beren programazioan oso egonkorrak direlako, audientziaren gehiengoaren jarrera kontserbadoreak bultzatuta neurri handian.

Epigrafe honetan parrila-eredua aurkeztuko dugu, Estatu espainiarreko edozein tokitan onargarria izan daitekeena telebista orokorzaleari dagokionez. Aldi berean, telebista-generoen banaketari buruzko datu erreal ugari eskainiko ditugu, telebista bakoitzaren programazioaren baitan ematen zaien denboraren arabera eta medioaren audientzia osoari ekartzen dioten audientzia kontuan hartuz.

Hasteko, eta "entropia txikia"[391] printzipioarekin bat eginda (García Jiménez 2000b, 35. or.), kontsultatu ditugun erreferentziak (Díaz Nosty 2000, 227. or.)[392] kontuan hartuta, eta guk geuk lortutako emaitzei erreparatuz, diogun ezen telebista konbentzional orokorzalea ez dela funtsean aldatzen ari, nahiz eta ordainpeko plataformak (kablea, satelitea, lurrekoa), teknologia berriak (digitalizazioa), sistema berriak (internet) eta formatu berriak (errealitate seriatua ematen duen telebista) erruz sartu diren. Baieztapen hori, aldiz, ez dator osotara bat kontsumoaren eta audientziaren parametroekin, non beherakada sumatzen den, txikia izan arren.

390. Lehenago esan bezala, guk bederatzi kanaleko lagina erabiltzen dugu: a) lau kanal estatal emisio librekoak (TVE1, TVE2, Telecinco eta Antena 3), Canal Plus baztertuz bere programazioaren kodetzeagatik; eta b) bost kanal autonomiko, hizkuntza gutxituak dituzten komunitate historikoei dagozkienak (TV3 eta K33 Katalunian, ETB1 eta ETB2 Euskadin eta TVG Galizian).

391. Teleikusleak, bere telebista-kontsumoaren kudeaketa erosorako, nahiago du kanal-eskaintza ez oso handia; alegia, desordena edo entropia txiki samarra. Ikerlan batzuek diote teleikusleek, normalean, 10-15 telebista-kanal desberdin sintonizatzen dituztela maiztasun handienez.

392. Telebistari buruzko txostenean honela dio: "Medioak aldaketa gutxi islatzen ditu 2000n, azken urteotan abian jarri diren tendentzia orokorren aldean, kontuan hartuz, medioa barne ordenatzen ari dela, zabaltzeko asmoa duten eskaintza digitalak sartu direnetik" (Idem, 227. or.).

7.2.1. Telebista-generoak, Sofres-en arabera

Lehenik eta behin, argi dezagun hasiera-hasieratik, *telebista-genero* kontzeptua kazetaritza-generoa[393] bezalaxe, anitza dela eta ikuspuntuaren menpe dagoela. Audientziak aztertzeko, Sofres-ek (Martínez Escobar 2002, 2002) ondoko telebista-generoak erabiltzen ditu:

- *Erlijiosoak*: zerbitzuak, gertakariak eta formakuntza-programak.
- *Kulturalak*: hezkuntzakoak, dibulgaziokoak, dokumentalak eta hitzaldiak.
- *Informazioa*: eguneroko informazio orokorreko programak, espezializatuak, gertakari bereziak, hauteskundeak, atzerriari dagozkionak eta agiri ofizialak. Albistegietan emandako informazioak zabalduko dituzten pertsonaien iritzi-programak.
- *Miszelaneak*: genero guztietako programak, hau da, magazinak, humorea, denetarikoak, bihotzeko aldizkariak, zirkua, kabalgatak, inauteriak, herri-jaiak, etab.
- *Infoshow*: *talk show*-ak, eztabaida-*show*-ak eta *reality show*-ak.
- *Lehiaketak*: ikuskizundunak eta ikuskizunik gabeak.
- *Kirolak*: kirol-emankizunak eta albistegiak.
- *Zezenak*: zezenketa-emankizunak eta albistegiak.
- *Musikalak*: programak, kontzertuak eta bideoklipak.
- *Fikzioa*: filmak, serieak, antzerkia, telenobelak, marrazki bizidunak.
- *Jarraipena*: programazio-aurreraketak, trantsizioak, erregulatze-kartak, autosustapena.
- *Salmenta-programak*: teledendak, salmenta eta gida komertzialen demostrazioak.

Bistan denez, hibridoa da kategoria-sistema hori, gutxienez bi ikuspuntu erabiltzen baitira osatzeko: 1) edukiari dagokion generoa (erlijiosoak, zezenketak, fikzioa); eta 2) programari dagokion generoa (albistegiak, fikziozkoak). Adibidez, kirol-programetan emanaldiak ez ezik, kirolari buruzko albistegi espezifikoak ere sartzen dira. Baina, Sofres-ek albistegietan sartzen duen kirol-informazioa informazio-generoari dagokio eta ez kirol-programazioari.

Beraz, "informazio" kontzeptua gutxienez bi adieratan azter daiteke: a) *zehatza*, zeinaren arabera, informatibo sailean emititzen den guzti-guztia den informazioa, hau da, "informazio orokor edo interes orokorreko informazioarekin" itxuraz bat datorrena (politika, ekonomia, gizartea, etab.); eta b) *zabala*, zeinaren arabera, eskainitako gaia edozein izanda ere (interes publikoko gaiak, zezenak, kirolak, ospetsuen bizitza, gertakariak, etab.) kazetaritza-informazioak dituen ezaugarriak betetzen dituen, hots, gaurkotasuna, egia, argitasuna, kazetaritza-egitura eta hedapen mediatikoa.

7.2.2. Generoen denbora eta audientzia: beren arteko parekotasun-indizea telebista-ereduetan

Telebistek genero bakoitzari ematen dioten denbora, eta hortik erdietsitako audientzia ez dira beti bat, erabilitako telebista-ereduen araberakoak izan ohi dira. Ondorengo bi tauletan, hainbat telebista-eredutako parekotasun-indizeak aztertu ditugu, bi irizpideren arabera definitu ditugunak:

393. Ikus generoei buruzko kapitulua.

- ***Betedura***: telebista espainiarrak, Estatu osoko betedura dutenak; eta telebista autonomikoak, erkidego baten mugen barruan hedatzen direnak.
- ***Jabegoa***: telebista publikoa eta telebista pribatua.

Aztertu ditugun bederatzi kanalak erabiliz sortutako telebista-ereduak elkarren artean alderatu ditugu *parekotasun-indizearen* bi unitateen arabera:

- Genero bati programazio osoarekin alderatuta eskainitako denbora.
- Genero bakoitzak kanalaren audientzia osoari erakarritako portzentajea.

a. Parekotasun-indizea edo egokitasun-indizea: eztabaida

Bi mota horietako datuak konparatzeko arrazoia[394] da telebistako programatzaileek biak hartzen dituztela erabakiak, eskariak eta eskaintzak parean jartzeko xedez; hau da, emititutako generoen eskaintza eta audientziak egiten duen kontsumoa parean jartzeko. Izan ere, gure ustez, telebistako programatzaileek "parekotasun-printzipioa" edo "egokitasun-printzipioa"[395] darabilte programazioari ekiteko. Haien arabera, parekotasun-gradu handia behar da genero bati emandako denbora-portzentajearen eta programazioaren artean, eta genero horrek kanalaren audientzia osoari dakarkion portzentajearen artean.

Beraz, parekotasunaren edo egokitasunaren printzipiotik *parekotasun-indizea* sortzen da, hau da, programazioan genero bati emandako denbora-portzentajearen eta kateko audientzia osoari dakarkion audientzia-portzentajearen artean dagoen aldea[396]. Gure iritziz, parekotasun-indizeari dagokion tolerantzia ±%3koa izan daiteke. Hori arrazoitzeko bi arrazoi daude, gutxienez; batetik, ikerketa-konpainiek emandako audientzia-indizeetan ekidin ezinezko *laginaren akats estandarra* dagoela (±%1); eta, bestetik, bi balioen artean ez dela ezinbestekoa parekotasun osoa. Beraz, alde horren barruan jokatuz, esan genezake parekotasun-indizea orekatuta dagoela.

Interpretazio-irizpide modura, uste dugu, genero bati eskainitako denbora, genero horrek lortzen duen audientzia baino handiagoa baldin bada (eskaintza handiagoa, eskaria baino), aldea positiboa da, eta parekotasun-indize positiboa daukagu. Aldiz, genero bati eskainitako denbora, genero horrek dakarren audientzia baino txikiagoa baldin bada, (eskaintza txikiagoa, eskaria baino) parekotasun-indizea negatiboa da eta, beraz, printzipioz, igo egin daiteke genero horri eskainitako denbora-kopurua; hazkundea eteteko bestelako arrazoirik ez badago, bederen.

---

393. Ikus generoei buruzko kapitulua.

394. Genero bati emandako denbora eta genero horrek kanal osoari erakartzen dion audientzia.

395. UPV-EHUko Arana irakasleak (2002) *egokitasun-printzipioa* proposatu du. Guk *parekotasun-indizea* darabilgu, xehatu nahirik bi elementuak (audientzia-kuota eta generoari emandako denbora) kontzeptualki ezberdinak direla eta, hizkuntza indartsuek (gaztelaniak, ingelesak, eta abarrek) darabilten kateetako programazioan *egokitasun-indizea* zuzena izan arren, ez duela zertan izan telebista txikietan eta hizkuntza gutxituak darabilten telebistetan (ETB1en kasuan, adibidez). Kasu horietan, gure ustez, koherenteagoa da *parekotasun-indizea*, zeren deitura horrekin ez baita adierazten genero bati emandako denbora audientzia-kuotari egokitu behar zaionik, baizik eta bi parametroak independenteak direla eta, beraz, pareko erlazioan daudela.

396. Aranak (2002, 171. or.) ondoko formula proposatzen du egokitasun-indizea kalkulatzeko:

$$\frac{(\text{kontsumoa}) \times 100}{\text{eskaintza}}.$$

Programatzaileen arrazonamenduaren azpian dagoen argudioa hauxe da, emititutako denbora-portzentajea emisio horrek dakarren audientzia-portzentajea baino handiagoa baldin bada, ez direla behar bezala erabiltzen ari ekoizpen-baliabideak eta programazio-denbora. Gure iritziz, planteamendu hori neurri batean ulergarria, baina ez zuzena izan daiteke kate pribatuetako telebista-ereduan, eta inola ere ez telebista publikoetan, non "zerbitzu publiko" kontzeptuak "publikoari edo audientziari eginiko zerbitzu" kontzeptuaren gainetik egon behar baitu, gauza bera ez direlako, hain justu[397]. Gure argumentua are indartsuagoa da telebista txikiei edo hizkuntza gutxituetan emititzen dutenen kasuan (euskarazkoetan, adibidez), non parekotasun-printzipioa oso modu malguan aplikatu beharko litzatekeen.

Indize hori *gaizki erabil* daiteke, programa kulturaletan, batik bat. Izan ere, programa kulturalak, hezkuntzari dagozkionak eta antzekoak, gauean ondo sartutako orduetan emititzeko ohitura dute programatzaileek eta, jakina, parekotasun-indizea formalki orekatua edo positiboa denez, kate batek programazio kultural ona egiten duela esan lezake, baina, berandu emititzen delako, oso audientzia kaskarra duela ezkutatuz.

a. Parekotasun-indizea telebista-ereduetan

Hurrengo taulan ikusten denez, 2000-2001-2002 hirurtekoan, ia telebista-eredu eta programazio-genero guztietan (zeinek eskainkitako programazioaren %81 jasotzen duten), tolerantzia-indizea ± %3ko balioaren barruan egon da; hau da, programatzaileek asko erregulatu dute genero bati emandako denboraren eta horrek dakarren audientziaren arteko erlazioa. Programazioko gainerako %19an bi generok desorekatzen dute parekotasun-indizea: kulturak eta kirolak. *Kultura*k batez beste %4,6ko indize positiboa lortzen du aztertutako telebista guztietan (eskaintza handiagoa, audientzia baino), eta *kirola*ren batez besteko parekotasun-indizea negatiboa da, minus %6,7koa, aztertutako telebista publiko eta pribatuetan (eskaintza gutxiago, audientzia baino).

*Informazioa*ren generoak parekotasun-indize orekatuak ditu ia kasu guztietan —aipatutako tolerantziaren barruan—, telebista autonomikoetan (publikoak dira) izan ezik, zeinetan eskaintza %4,2 handiagoa den, audientzia baino (indize positiboa). Halaber, telebista publikoaren kategoria, telebista espainiar eta autonomikoez osatua, doi-doi dago indize orekatuaren barrenean, %3ko indize negatiboarekin.

397. "Zerbitzu publikoa" definitzea sobera zaila da. Nolanahi ere den, inork ez dizu ukatuko bere helburu kontzeptualetan gizartearen gai eta balioak sartzen ez direnik, eta, aldiz, audientziaren entretenimendu-gutizia ase baino ez duela nahi, zeren gutizia horiek modu osagarrian ase baitaitezke.

17. taula: generoen parekotasun-indizea hainbat telebista-motatako programazioan (2000-2002)

	(%)	Telebista guztiak (1)	TB espain. (publiko eta prib.)	TB auton. (publikoa)	TB publikoa	TB pribatua
Erlijiosoak	Denbora eta audien. arteko aldea (2)	0,3	0,1	0,4	0,3	
Kulturalak	Denbora eta audientzia arteko aldea	4,6	-1,1	7,4	6,1	-0,2
Informazioa	Denbora eta audientzia arteko aldea	-2,3	1,5	-4,2	-3,0	-0,6
Miszelanea	Denbora eta audientzia arteko aldea	2,1	1,3	2,5	2,0	2,7
Infoshow-a	Denbora eta audientzia arteko aldea	0,5	-0,2	0,8	0,7	-0,2
Lehiaketak	Denbora eta audientzia arteko aldea	-2,2	-4,6	-1,0	-1,3	-5,3
Kirolak	Denbora eta audientzia arteko aldea	-6,7	-1,9	-9,2	-8,7	0,0
Zezenak	Denbora eta audientzia arteko aldea	0,0	-0,1	0,0	0,0	
Musikalak	Denbora eta audientzia arteko aldea	1,0	1,0	0,9	1,0	0,8
Fikzioa	Denbora eta audientzia arteko aldea	0,2	-0,4	0,4	1,6	-5,5

Iturria: Sofres (2002) eta autoreek egina. Oharrak: 1) TVE1, TVE2, Telecinco, Antena 3, TV3, K3-33, ETB1, ETB2 eta TVG, orotara 9 kanal; 2) taulako balio positiboek esan nahi dute genero baten eskaintza handiagoa dela lortzen duen audientzia baino, eta balio negatiboek alderantziz, alegia, eskaintza txikiagoa dela lortutako audientzia baino.

7.2.3. Programazioan emisio-denbora gehien duten programa-generoak eta horien audientziak

Aurreko taulan diferentziak soilik jarri ditugu, alegia, genero bati emandako denboraren eta genero horrek lortutako audientziaren arteko aldeak, telebista-mota desberdinetan. Orain, berriz, kenketa horiek egiteko azpian dauden datuak adieraziko ditugu: denborak eta audientziak, porzentajetan. Hiru urteko batez bestekoak erabiltzen ditugunez, 2000-2002 garaikoak, aurkezten ditugun programazio-soslaiak finkoak eta sinesgarriak dira bost urteko eperako behintzat[398]. Hona hemen emaitzak eta ondoren taula berria.

- ***Fikziozko programek***, aztertutako telebista guztien programazio osoak hartzen duen denboraren %27,9 osatzen dute, eta audientzia osoaren %27,7 dakarte. Bestaldetik, telebista pribatuek denbora gehiago ematen diote fikzioari (%31,6), publikoek baino (%26,9); hau da, ia bost puntu gehiago.
- ***Miszelanea-programek*** programazio-denbora osoaren %21,4ko batez besteko portzentajea osatzen dute aztertutako telebista guztietan, eta audientziaren %19,3 dakarte; hau da, %3 baino alde txikiagoa, beraz, parekotasun-indizea orekatuta dago. Telebista-motei bagagozkie, TB pribatuak miszelaneen %26,3 ematen du, eta publikoak %18,2; hau da, %5 baino alde handiagoa. Audientziari dagokionez, berdintsua da aldea.

398. Gainera, batez bestekoek balio portzentualen sakabanaketa ezkutatzeko joera dutenez, desbideraketa estandarren teknika aplikatu dugu, eta datu-baseko balio guztien %96an —hau da, hiru urtetan zehar 9 kanal eta hiru TB-multzo kontuan hartuz, genero bakoitzari emandako denbora eta genero guztietan lortutako audientziari dagozkion balioak—, desbideraketa estandarra %5 baino txikiagoa da, eta ehunetik sei kasutan soilik %5-7 artean egon da desbideraketa; hau da, urtearteko aldaketa oso-oso urria genero eta telebista bakoitzean.

- ***Informazio-programek*** programazio-denbora osoaren %16,7 hartzen dute aztertutako telebista guztietan, baina audientzia osoari egindako ekarpena %19,1ekoa da; hau da, 2,4 puntu portzentual gehiago. Beraz, oro har, telebistek informazio-programa gehiago eskain dezakete, nahi izanez gero. Era berean, ez dago alde nabarmenik telebista-mota desberdinen artean.
- ***Programa kulturalek***, programazioari emandako denbora osoaren %14,0ko batez besteko portzentajea egiten dute aztertutako telebista guztietan; baina, dakarten audientzia telebista osoaren %9,5 da; parekotasun-indizea baino %4,5 puntu gutxiago. Gauzak horrela, telebista batzuek, pribatuek batik bat, programa kultural gehiago eta denbora gehiago eskain dezakete. Telecinco eta Antena 3 kate pribatuek programazio-denbora osoaren batez besteko %1,9 baino ez diote eskaintzen kulturari[399]; baina, horrek dakarkion audientzia ere eskas samarra da, %2,1ekoa.

18. taula: generoei emandako denbora eta horiek ekarritako audientzia, batez beste, telebista-ereduen arabera, 2000-2002 hirurtekoa

	(Batez besteko %)	Telebista guztiak (1)	Espainiar TB (publiko eta pribatua)	TB auton. (publikoak)	TB publikoa	TB pribatua
Fikzioa	Emandako denbora	27,9	29,4	27,1	26,9	31,6
	Lortutako audientzia %	27,7	29,8	26,7	25,3	37,0
Miszelanea	Emandako denbora	21,4	19,7	22,2	20,2	26,3
	Lortutako audientzia %	19,3	18,4	19,7	18,2	23,6
Informazioa	Emandako denbora	16,7	18,7	15,8	16,2	18,4
	Lortutako audientzia %	19,1	17,2	20,0	19,2	19,0
Kulturalak	Emandako denbora	14,0	9,7	16,2	17,3	1,9
	Lortutako audientzia %	9,5	10,8	8,8	11,2	2,1
Kirolak	Emandako denbora	7,0	6,6	7,3	8,6	0,8
	Lortutako audientzia %	13,8	8,4	16,4	17,3	0,8
Lehiaketak	Emandako denbora	3,4	5,4	2,5	2,5	6,6
	Lortutako audientzia %	5,6	10,0	3,5	3,8	11,9
Musikalak	Emandako denbora	3,4	1,9	4,1	4,1	0,9
	Lortutako audientzia %	2,4	0,9	3,1	3,0	0,2
Infoshow-ak	Emandako denbora	2,5	3,5	2,1	1,8	5,0
	Lortutako audientzia %	2,0	3,6	1,3	1,2	5,2
Erlijiosoak	Emandako denbora %	0,5	0,4	0,6	0,7	
	Lortutako audientzia %	0,3	0,3	0,2	0,3	
Zezenak	Emandako denbora	0,1	0,2	0,0	0,1	
	Lortutako audientzia %	0,1	0,3	0,1	0,2	

Iturria: Sofres (2002) eta autoreek egina. Oharra: 1) TVE1, TVE2, Telecinco, Antena 3, TV3, K3-33, ETB1, ETB2 eta TVG; orotara, 9 kanal.

399. Betiere Sofres-ek erabilitako kategoriak eta neurketak onartuz.

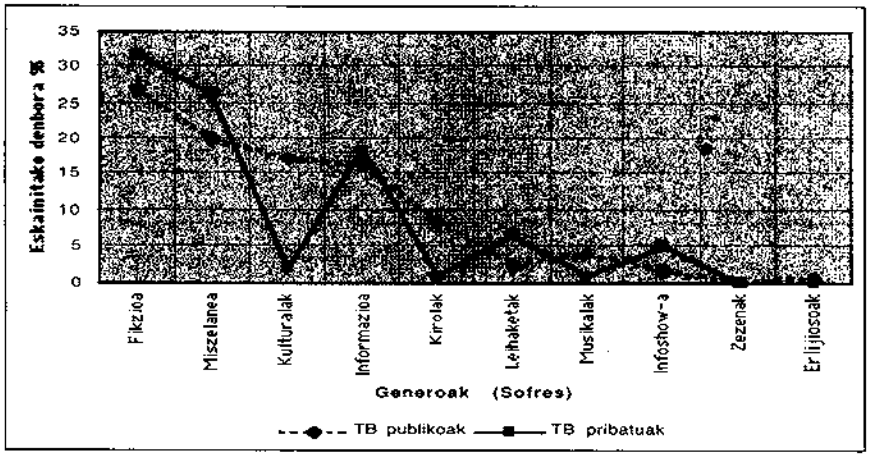
Beraz, kate publikoek eragiten dituzte programa kulturalak, parekotasun-indizea desorekatua izan arren, zeren programazio-denbora osoaren %17,3 eskaintzen baitiete programa kulturalei, eta audientziaren %11,2 jasotzen dute, hots, %6,1 gutxiago. Era berean, betedura parametroari gagozkiolarik, telebista autonomikoek telebista espainiarrek baino programa kultural gehiago eskaintzen dituzte: %16,2 eta %9,7 hurrenez hurren. Aldea esplikatzeko, kontuan hartu telebista autonomikoak publikoak direla, eta estatalak publikoak eta pribatuak.

2000-2001-2002 urtealdian, Estatu espainiar osoa kontuan harturik, programazio-denbora gutxien duten generoak hauek dira: zezenak (%0,1), erlijiosoak (%0,5), *infoshow*-ak (%2,5), lehiaketak eta musikalak (bakoitzak %3,4) eta kirolak (%7,0). Kirolei dagokienez, telebista publikoek programazio-denboraren %8,6 eskaintzen diete eta pribatuek % 0,8 soilik. Oso alde nabarmena.

7.2.4. Telebista publikoen eta pribatuen arteko aldea programazio-soslaiari dagokionez

Aurreko taulako datuetan oinarrituz, ikus dezagun hemen modu grafikoan telebista publikoen eta pribatuen programazio-eredua 2000-2002 urtealdian. *Grosso modo*, berdin samarra da soslaia, programa kulturaletan eta kiroletan izan ezik, non publikoek batez besteko handiagoak dituzten, baina ezin ahantz daiteke arestian esandakoa, hots, programazio kultural gehiena gauean oso sartuta ematen dutela, audientzia gutxi dagoenean eta aisialditik kanpo. Aldiz, telebista pribatuek %5 gehiago ematen diote miszelaneari (magazinei, bihotzeko kontuei, barietateei, humoreari, eta abarri) eta fikzioari.

20. irudia: generoen programazio-denbora telebista publikoan eta pribatuan, 2000-2003 hirurtekoa



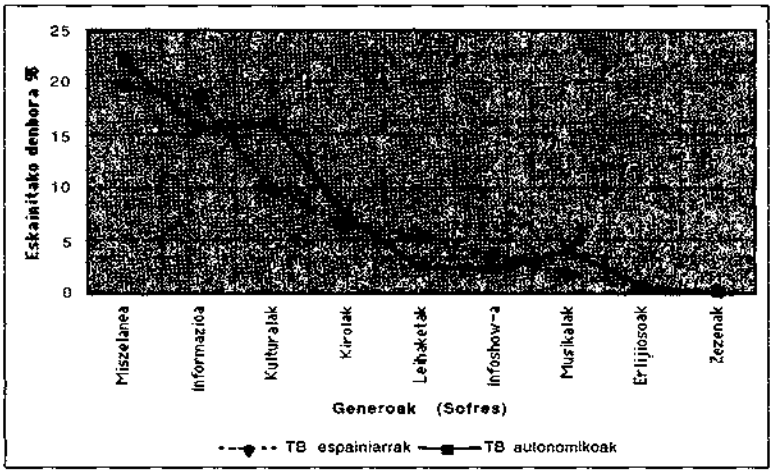
Iturria: Sofres (2002) eta autoreek egina.

Programatzaileek, oro har, irizpide komunak dituzte telebista-generoei buruz, programa kulturaletan izan ezik. Kirolen aldea agian ez dago programatzaileen esku, beste irizpide batzuen araberakoa da gehiago.

7.2.5. Telebista espainiarraren eta telebista autonomikoen arteko aldea programazio-soslaiari dagokionez

Ondoko irudian programazioen soslaiak aurkezten ditugu, telebisten beteduraren edo tamainaren arabera. Bi kategoria dauzkagu: *telebista espainiarra*, hiru kate handiez osatua (TVE Taldea, T5 eta A3), zeinak, elkarren arteko lehian daudela kontuan hartuta eta lehia ekonomikoaren teoria espaziala[400] aplikatuz, kategoria bakartzat har ditzakegun; eta penintsulako periferiako *telebista autonomikoak* (talde katalana, euskal herritarra eta galiziarra). Telebista espainiarraren eta telebista autonomikoaren arteko aldea oso eskasa da 2000-2001eko urtealdian. Genero kulturalean ageri den aldea kate pribatuek eragiten duten beherakadari esleitu behar zaio; aldiz, lehiaketei dagokienez, kate pribatuek goratzen dute telebista espainiarraren batez bestekoa.

21. irudia: generoen programazio-denbora telebista espainiarrean eta autonomikoetan (2000-2003)



Iturria: Sofres (2002) eta autoreek egina.

7.2.6. Telebista-kanalen eta telebista-taldeen arteko aldea programazio-soslaiari dagokionez

Kanalen datuak emango ditugu hemen, banaka eta, kasu batzuetan, telebistak multzoka hartuta. Kategoriak lehengoak dira, genero bati emandako denbora-portzentajea programazio barruan, eta genero horrek kateari ekartzen dion audientzia-portzentajea.

Hauek dira erabili ditugun telebista-multzoak: espainiar telebista (TVE1 eta TVE2; Kataluniako telebista (TV3 eta K3-33); Euskal Telebista (ETB1 eta ETB2). Printzipioz, gure ustez, telebista-multzo horiek *programazio bateratua* egituratzen dute, kanalak elkarren artean osagarriak direlako. Euskal Telebistari dagokionez, xehetasun bat egin behar da. Ente publiko horren portaeratik begiratuta —gizarteari ikus-entzunezko edukiak banatzen dizkion enpresa da—, zuzena da bi kanalak batzea, baina audientziaren ikuspuntutik

400. "Objektibotasunari" buruzko kapituluan azaldu da.

begiratuta, ez da hain zuzena, zeren ETB1 euskaraz da, eta ETB2 gaztelaniaz, hots, Euskadiko audientzia osoaren %75ek ezin dute materialki —hizkuntzagatik— ETB1eko programazioaren %86 jarraitu[401]. Ikus dezagun hurrengo taulan telebista-kate guztien emaitzak

19. taula: telebista-generoen banaketa telebista-kate espainiarretan eta telebista-kate autonomikoetan (2001)

		TVE1	TVE2	*TVE Taldea*	T5	A3	TV3	K3-33	*Talde katalana*	ETB1	ETB2	*Euskal taldea*	TVG
Fikzioa	Denbora %	33,4	21,2	*27,3*	35,0	28,1	39,8	18,1	*29,0*	16,6	39,7	*28,2*	19,2
	Audien. %	33,3	11,9	*22,6*	40,1	34,0	32,5	13,3	*22,9*	16,7	45,6	*31,1*	22,4
Inform.	Denbora %	28,3	9,7	*19,0*	23,0	13,8	23,4	4,9	*14,2*	10,5	12,5	*11,5*	24,6
	Audien. %	21,2	9,8	*15,5*	20,0	18,0	36,0	5,9	*20,9*	9,6	19,4	*14,5*	31,7
Kultura	Denbora %	9,4	25,6	*17,5*	1,8	2,0	6,1	23,8	*15,0*	24,5	22,5	*23,5*	10,6
	Audien. %	10,5	28,6	*19,6*	1,1	3,1	4,5	19,2	*11,8*	7,0	7,6	*4,7*	3,6
Miszelanea	Denbora %	13,3	13,0	*13,2*	21,5	31,1	20,0	30,2	*25,1*	22,0	19,7	*20,8*	21,5
	Audien. %	13,3	13,2	*13,2*	21,6	25,5	13,3	35,6	*24,5*	18,8	21,9	*20,4*	10,1
Lehiaketak	Denbora %	6,0	2,3	*4,2*	6,2	6,9	2,3	0,1	*1,2*	1,3	2,4	*1,8*	3,4
	Audien. %	8,9	7,4	*8,1*	12,8	10,9	1,8	0,1	*1,0*	0,5	3,7	*2,1*	4,6
Kirola	Denbora %	3,8	20,9	*12,4*	0,7	0,8	4,1	10,8	*7,5*	13,2	0,6	*6,9*	8,3
	Audien. %	7,5	24,6	*16,1*	0,1	1,4	8,3	21,2	*14,8*	44,2	1,2	*22,7*	15,2
Info-show-a	Denbora %	3,2	0,7	*1,9*	3,1	6,8	2,4	0,1	*1,2*	5,1	0,0	*3,0*	1,3
	Audien. %	2,9	1,2	*2,1*	3,8	6,5	3,3	0,1	*1,7*	0,4	0,0	*0,2*	0,2
Musika	Denbora %	2,1	3,6	*2,9*	1,3	0,6	1,3	7,7	*4,5*	5,9	1,2	*3,5*	6,6
	Audien. %	2,1	1,0	*1,6*	0,1	0,2	0,2	3,2	*1,7*	2,2	0,5	*1,3*	12,0
Zezenak	Denbora %	0,4	0,5	*0,4*	0,0	0,0	0,0	0,0	*0,0*	0,0	0,0	*0,0*	0,0
	Audien. %	0,5	0,7	*0,6*	0,0	0,0	0,0	0,0	*0,0*	0,0	0,0	*0,0*	0,0
Erlijioa	Denbora %	0,0	1,6	*0,8*	0,0	0,0	0,6	0,5	*0,5*	1,0	0,1	*0,6*	1,1
	Audien. %	0,0	1,4	*0,7*	0,0	0,0	0,1	0,2	*0,1*	0,6	0,0	*0,3*	0,3

Iturria: Sofres (2002) eta autoreek egina.

Taula horrek interpretaziorako bide eta datu asko ematen dizkigu, baina, espazioaren mugagatik, telebista bakoitzean programazio-denbora gehiago hartzen dituzten hiru generoak nabarmendu ditugu soilik. Batez besteko txikiena %15ekoa hartu dugu.

- ***TVE, Televisión Española***: multzo honek programazioaren ia bi heren (%63,8) honako gai hauei eskaintzen dizkie: fikzioari (%27,3), informazioari (%19,0) eta programa kulturalei (%17,5). Parekotasun-indizea orekatuta dago genero guztietan eta bi kanaletan. TVE1en bi genero nabarmentzen dira %15en gainetik: fikzioa (%36,4) eta informazioa (%26,3). Horiek dira telebista espainiarraren kanal nagusiaren zutoinak.

401. ETB1 lehen kanala den arren, audientzia eta generoak kontuan hartuz ETB2 da "benetako lehen kanala". Bestalde, diogunean audientziaren %75ek ezin duela ETB1-en programazioa segitzerik ahal, euskaraz ez dakien edo ulertzen ez duen populazioaren batez bestekoaz ari gara. Era berean, programazioaren %86 honela ateratzen da, hots, kirola generoa programazio osoari kenduz, hain zuzen —genero hori audioa ulertu gabe ere jarrai daiteke—.

- ***Telecinco***: kate honek programazioaren %79,8 fikzioari (%35,0), informazioari (%23,0) eta miszelaneari (%21,5) eskaintzen die. Telecincoren programazioaren soslaiak antzekotasuna du Kataluniako TV3 kanalarekin, eta ezberdina da Antena 3en programazioarekiko. Parekotasun-indizea ia multzo guztietan dago orekatuta.
- ***Antena 3***: kate honek bi generotan soilik gainditzen du programazioaren %15, guk ezarritako mugarria: miszelaneazko generoan (%30,1) eta fikzioan (%28,1). Informazioari eskainitako batez bestekoa ere nahiko baxua da (%13,8), eta bere lehiakide zuzenek (TVE1 eta T5 bereziki) informazioari %25 inguru ematen diote. Antena 3ek irizpide ezberdinak dituela dirudi, generoen programazioari dagokionez. Parekotasun-indizeak desoreka batzuk ditu, batik bat informazioan eta fikzioan.
- ***CCTV***[402], ***Kataluniako taldea***: programazioaren bi heren baino gehiago (%69,1) hiru generori eskaintzen dizkio: fikzioari (%29,0), miszelaneari (%25,1) eta kulturazko programei (%15,0). Informazioa laugarren gelditzen da (%14,2). Kanalka begiratuta, TV3en fikzioa da nagusi (%39,8), informazioari denboraren %23,4 ematen zaio, eta miszelaneari %20,0. Parekotasun-indizea partzialki desorekatuta dago genero informatiboan, eskaintza kontsumoa baino %12,6 eskasagoa baita. TV3en datu kuantitatibo nagusiak Telecincoren programaziokoetara hurbiltzen dira eta gutxixeago TVE1ekoetara. Bigarren kanalak (K3-33) lehen kanala indartzen du, bereziki programa kulturaletan eta miszelanean.
- ***ETB***, ***Euskadiko taldea***: euskal taldeak programazioaren hiru laurden inguru (%73,1) hiru generori eskaintzen dizkie. Lehenik eta behin, fikzioari (%28,2), ia katalanek, TVEk eta Antena 3ek bezalaxe; bigarrenik, programa kulturalei (%23,5); eta hirugarrenik, miszelanearen generoari (%20,8). Negatiboki nabarmentzen da informazioari ematen dion denbora laburra (%11,5), beste telebistek baino dezente laburragoa. Bi kanalak banan-banan aztertuz, euskarazko ETB1ek fikzioari (%16,6) denbora gutxi eskaintzen dio nabarmenki. Gogora dezagun denbora gehien duen generoa kultura dela (%24,5), eta ondoren miszelanea (%22,0).
- Kirolak beste iruzkin bat merezi du, zeren programazio-denboraren %13,2 eskainita, audientziaren %44,2 baitakarkio. Euskarazko kanalaren parekotasun-indizea oso positiboa da (eskaintza gehiago, audientzia baino) kultura eta miszelanea-generoetan, eta nabarmenki negatiboa kiroletan, ikusi dugunez. Bestalde, ETB2 gaztelaniazko kanalak programazio-soslai oso markatua dauka: fikzioak denboraren %39,7 hartzen du, eta audientziaren %45,6 ekartzen du. Ondoren, kultura (denboraren %23,2) eta miszelanea datoz (denboraren %19,7). Kanal horren parekotasun-indizea nabarmenki positiboa da kulturan (eskaintza gehiago, audientzia baino), eta erabat negatiboa informazioan, zeinetan programazio-denboraren %12,5 daukan eta jasotzen duen audientzia %19,4koa den, hau da, franko gehiago.
- ***TVG***, ***Galiziako telebista***: Galiziako telebista-kanal autonomiko bakarra da TGV, eta denbora gehien eskaintzen dien generoek programazio osoaren %65,3 jasotzen dute. Honela banatzen dira: informazioaren generoa lehenik (%24,6), miszelanea bigarren (%21,5) eta fikioa hirugarren (%19,2). TVG-ren programazioa oso orekatua da, eta ezer ez da bereziki nabarmentzen.

402. Corporación Catalana de Televisión.

7.2.7. "Gertakari-telebista" edo "errealitate seriatu" izeneko programak: "Gran Hermano" eta antzekoak

1999-2000ko telebista-denboraldiaren azken hiruhilekoan, Telecinco kateak lehen aldiz emititu zuen Gran Hermano programa, batzuk "gertakari-telebista" deitzen dutena eta guk "errealitate seriatuko telebista". Uste dugu "seriatu" hitza erabiltzea egokia dela, audientziarentzako ikus-entzunezko programa serial baten jokaera duelako —alegia, kapitulu askoko programa, maiz egunerokoak—, non *errealitate antzeztu* bat eskaintzen den, telenobeletako *fikzio antzeztu* bat ez bezala.

Berritasunen bat daukan pareko egoeretan gertatzen denez, "Gran Hermano" izeneko programak beste hainbat programa sorrarazi ditu azken urteotan, lehen formatuaren kopia, eratorri edo egokitzapen direnak. Halarik, hasierako berritasun-faktorearen garra itzalita, haren audientziak beheranzko bidea hartu du, bai Espainiar estatuan, bai eta autonomia-erkidego nagusietan ere. Beheko taulan, 2000-2002 hirurtekoari dagokiona, urte bakoitzean gehien ikusitako "Gran Hermano" programaren audientziaren datuak ematen ditugu[403], eta gainera, bere postua gehien ikusitako 100 programen sailkapenean. Gogoan izan behar da sailkapen hori programa bakoitzak lortutako "gehienezko audientzia" parametroarekin eraikitzen dela.

20. taula: gehien ikusitako "Gran Hermano" programa-saioaren audientzia, Telecinco, 2000-2002 hirurtekoa

		Espainia	Andaluzia	Katalunia	Euskadi	Galizia	Madril
Batez besteko audientzia (%)	2000 (00-05-15)	12,0	12,8	10,9	11,8	10,7	13,0
	2001 (01-06-27)	8,8	9,2	7,8	9,2	7,9	9,2
	2002 (02-04-04)	7,5	8,0	6,8	6,7	6,8	7,3
	Media	*9,4*	*10,0*	*8,5*	*9,2*	*8,5*	*9,8*
Pantaila-kuota osoa (%)	2000	43,4	44,9	40,4	45,0	41,8	46,0
	2001	30,6	31,0	27,7	32,9	29,8	32,9
	2002	24,5	25,8	15,8	16,9	25,2	23,3
	Media	*32,8*	*33,9*	*28,0*	*31,6*	*32,3*	*34,1*
Tokia, urteko *ranking*-ean	2000	2	2	4	2	4	3
	2001	4	3	8	3	5	3
	2002	12	10	22	10	20	22
2000ren eta 2002ren arteko galerak	*Batez besteko audientzian (%)*	*4,5*	*4,8*	*4,1*	*5,1*	*3,9*	*5,7*
	Pantaila-kuotan (%)	*18,9*	*19,1*	*24,6*	*28,1*	*16,6*	*22,7*
	Urteko ranking-ean	*-10*	*-8*	*-18*	*-8*	*-16*	*-19*

Iturria: Sofres (2001, 2002, 2003) eta autoreek egina. Oharrak: 2000ko saio ikusienak 44 minutu iraun zuen, 47 minutu 2001ean eta 62 minutu 2002an; 2000. urtean 156 emisio eskaini ziren, 2001ean 219 eta 2002an 280.

Aurreko taulan ikus daitekeenez, 2000-2002 urtealdian "Gran Hermano" programaren efektua, programarik ikusiena zen aldetik bederen, urtetik urtera asko urritzen joan zen, gutxienez ondoko parametroetan: batez besteko audientzian (*rating*), pantaila-kuota osoan (*share*) eta programa ikusienen urteko *ranking*-ean.

403. 2000ko maiatzaren 15eko programarena, 2001eko ekainaren 27koarena eta 2002ko apirilaren 4koarena.

Batez besteko audientzia parametroari dagokionez, 2002. urteko "Gran Hermano" programa ikusienak %4,5eko galera izan zuen estatu espainiarrean, 2000. urtean ikusiena izan zenarekin konparatuta (%12tik %7,5era); hau da, %35eko galera erlatiboa izan zuen. *Pantaila-kuota osoa*ri dagokionez, Sofres-ek emandako datuen arabera, galera are larriagoa izan da, 18,9 puntu galdu baitzituen (%43,4 2000n eta %24,5 2002an), %45etik hurbileko galera erlatiboa, hain justu. Azkenik, gehien ikusitako zerrendan, 2. tokitik 12.era pasatu zen 2000tik 2002ra; hau da, hamar puntu beherago jaitsi zen.

"Operación Triunfo" programan, 2001ean emititzen hasi zeneko beste "gertakari-programa" bat —gure izendatzeko moduaren arabera, "errealitate seriatua"—, gehien ikusitako saioak, 2001eko abenduaren 17koa, %10,3ko *batez besteko audientzia* izan zuen. Bigarren urtean, "Operación Triunfo" gehien ikusi zen egunean, 2002.eko otsailaren 11n, %10,9koa izan zuen *batez besteko audientzia*; hau da, aurreko urtean baino apur bat handiagoa. *Pantaila-kuota osoa*ri begiratuta, antzeko zerbait gertatu zitzaion, 2001ean %35,6koa eta 2002an %38,5ekoa izan baitzuen. Era berean, ehun programen arteko zerrendan ere gora egin zuen, bederatzigarren tokitik bigarrenera pasatu baitzen urtebetean. Zaila da egitate horri azalpen zuzena eta kausala topatzea, ezin baitugu ahaztu programak kritika zorrotzak izan zituela komunikabideetan nahiz artista profesionalen artean, ustez estilo neokontserbadorea eta zentralista zeukalako, telebista publikoak indartua.

2003ko eta 2004ko emaitzei itxaron beharko diegu "Operación Triunfo" izeneko programaren portaera hobeto ezagutzeko, baina, lehen kolpez bederen, badirudi espainiar Estatu osoko audientziak, eta baita autonomia historikoetakoek ere (Katalunia, Euskadi eta Galiziakoek) berezi egiten dutela errealitate seriatuko bi telebista-*show* horien artean, "Gran Hermanok" bigarren edizioan hasi baitzuen beheranzko bidea eta "Operación Triunfok" ez.

21. taula: "Operación Triunfo" (TVE1) gehien ikusitako egunen audientziak (2001 eta 2002)

		Espainia	Andaluzia	Katalunia	Euskadi	Galizia	Madril
Batez besteko audientzia (%)	2001 (01-12-17)	10,3	10,7	8,9	8,7	8,6	10,5
	2002 (02-02-11)	10,9	11,5	10,4	8,8	8,9	11,6
	Batez bestekoa	*10,6*	*11,1*	*9,7*	*8,8*	*8,8*	*11,1*
Pantaila-kuota osoa (%)	2001	35,6	36,8	31,6	31,5	35,1	33,6
	2002	38,5	39,2	36,9	34,1	37,3	38,3
	Batez bestekoa	*37,1*	*38,0*	*34,3*	*32,8*	*36,2*	*36,0*
Tokia, urteko *ranking*-ean	2001	9	8	21	14	25	16
	2002	2	2	2	3	5	2
2000ren eta 2002ren arteko irabaziak	*Batez besteko audientzian (%)*	0,6	0,8	1,5	0,1	0,3	1,1
	Pantaila-kuotan (%)	2,9	2,4	5,3	2,6	2,2	4,7
	Urteko ranking-ean	7	6	19	11	20	14

Iturria: Sofres (2002) eta autoreek egina. Oharra: datuak "Operación Triunfo" (TVE1) programari dagozkio, zeinaren batez besteko iraupena 112 minutukoa izan zen 2001ean eta 105 minutukoa 2002an; 2001ean 24 emisio izan zituen eta 2002an 70.

"Supervivientes" izena duen antzeko beste programa baten kasuan, telebista-egitura eta kontzeptu hobeak izan arren, eta pertsonen portaerari behatzeko balio handiagoa izan

arren, emaitza kaskarragoak jaso ziren. Horrek, berriz, erakusten du telebistan arrakasta ez dagoela bermatuta, eta programa onenak ez direla beti audientzia handiagoa dutenak. Ondoren, Anten 3 kateak, errentagarritasun handiagoa bilatuz, "La isla de los famosos" eta "La selva de los famosos" programak egin ditu, lehen aipatutakoaren eratorpenak.

7.3. INFORMAZIO-PROGRAMAK TELEBISTA ESPAINIARREAN ETA TELEBISTA AUTONOMIKOAN

Informazio-programak —hau da, eguneroko albistegiak, "Informe Semanal" bezalako erreportaje-programak, eta aktualitateari men eginez sorturiko beste programa berri batzuk— ez dira izaten gehien ikusitako programak, baina itxura horrek errorera eraman gaitzake, zeren informazioa hirugarren tokian baitago programazioan, denbora gehien betetzen duten generoen artean. Era berean, toki berberean dago telebistek ekartzen duten audientziari dagokionez. Beraz, informazioa oso balio handikoa da. Atal honetan informazioaren programazioa aztertuko dugu, hainbat puntu kontuan hartuz:

- Eguneroko informatiboen banaketa ordualdika.
- Informazio-generoaren banaketa TB-ereduka (espainiarra/autonomikoa eta publikoa/pribatua).
- Informazio-generoaren banaketa zortzi kate aztertuz, espainiarrak eta autonomikoak.
- Informazio-programen lehiakortasuna, gehien ikusitako 50 programen barrenean.

Uste dugu azterketa honetan erabilitako datuak orientabide modura har daitezkeela aurreko eta ondorengo urte batzuetarako ere, zeren, ±%3ko tolerantzia portzentuala onartuta, kate generalisten informazio-soslaia ematen baitute, modu orokorrean ikusita. Aldaketak ez dira apartekoak izaten ikasturte batetik bestera, aurreko epigrafean erakutsi den bezala.

7.3.1. Eguneroko eta ez eguneroko informatiboen banaketa

Gizarte edo herrialde bakoitzean telebistek egunero eta ez egunero ematen duten informazioak arau batzuk, ordutegi batzuk eta egun batzuk ditu, eta programatzaileak zein audientzia erritmo horretara moldatu dira inkontzienteki, eskaintzaren eta kontsumoaren eta gizarte-ohituren arabera. Adibidez, Estatu espainiarrean, iluntzeko programak ematen dira, 20:30ak aldera; baina Erresuma Batuan, BBC1ek 18:00etan ematen ditu; Italian, RAI1ek 20:00etan; eta Alemanian, ZDFk 19:00etan. Ameriketako Estatu Batuetan, 18:30ean ematen da albistegi nagusia, Estatu espainiarrean baino bi ordu lehenago (TV Guide 2000).

*Eguneroko programa informatiboa*k bi epe nagusi ditu telebista espainiarrean eta autonomikoan: 1) eguerdiko ordualdia —ordubiak edo hirurak aldera—; eta 2) iluntzeko ordualdia, arratsaldeko 8ak edo 9ak aldera. Tokiko telebista-kateak arau horri jarraitzen saiatzen dira, diru eta medioen eskasiagatik muga batzuen barruan. Kate garrantzitsu batzuek hirugarren ordualdia daukate gauean, goizaldeko ordu biak aldera. Beste kanal batzuek —TVE2 eta Canal Plus espainiar Estatuan, eta ETB1 eta ETB2 Euskadin—, aldiz, ez dute hirugarren albistegia ematen.

*Programa informatibo ez eguneroko*ei buruz ez dago arau komunik telebisten artean. Are, esan daiteke halako ezegonkortasuna dagoela programazio-parrilan, eta aldaketak handiak direla. Inoiz *prime time*-ean ere ematen dira informatibo bereziak —adibidez TVE1eko

"Informe Semanal", larunbat gauean ematen baita[404]—, baina gehienak *prime time* baino pitin bat lehenago edo geroago eskaintzen dira, batik bat lanegunetako gauerditik aurrera.

Albistegiak, AEBetako telebistan

Hemengoa ez den gizarte batekin konparatzeko xedez, ikus dezagun nola banatzen diren eguneroko albistegiak AEBetako telebista-sisteman, adibide modura kate nazional bateko afiliatu lokal bat hartuz, New York-eko WABC7 kanalaren kasuan bezala.

22. taula: albistegien parrila AEBetan (1980 eta 2000)

6:00-7:00 eta lehenago	7:00-9:00	12:00-12:30	17:00-18:30	18:30-19:30	11:00-11:30	1:00-2:30
Tokiko albistegia	Magazin nazionala	Tokiko albistegia	Tokiko albistegia	Albistegi nazionala	Tokiko albistegia	Albistegi nazionala

Iturriak: Ranney (1983, 67. or.) 1980ko datuentzat, eta TV Guide (2000) eta Abio (2002) 2000ko datuentzat. Oharrak: parrila, kate bati afiliatutako tokiko kate bateko programazioari dagokio. Era berean, goizeko magazin nazionalean, entretenimendua eta albiste nazionalak zein tokikoak barne hartzen dira.

Aurreko taularen arabera, tokiko informazioa goizeko lehen orduan, eguerdian eta arratsaldeko lehen orduetan eskaintzen da. Informazio nazionala, berriz, goizean, arratsaldean eta goizaldean ematen da.

Soilik ordutegiaren garapenari begiratuta, diogun ezen goizeko sei edo zazpietan tokiko informatiboa ematen dela, bezperako albiste eta bideo nagusiak bilduz, gauean gertatutako albisteak jasoz eta eguneko aurreikusienak sartuz, batez ere meteorologiari dagozkion kontuak. Kate batzuek goizeko 4:30ean ematen dute lehen albistegi berria, ez errepikatua (Abio 2002).

Goizeko zazpiak eta bederatziak bitartean magazin nazional bat eskaintzen da, albisteak eta entretenimendua konbinatuz (elkarrizketak, komentarioak, erreportajeak, zuzenak, etab.), estilo bizia, alaia eta hurbila erabiliz.[405]. Eguerdi aldera, tokiko albistegia eskaintzen da, goizeko albiste nagusiak eta arratsalderako aurreikuspenak sartuz. Arratsaldeko bostak inguruan, tokiko albistegi nagusia eskaintzen da, tokiko kateko informazio-zerbitzuek egina, betiere arratsaldeko zazpietako albistegi nazionalaren aurretik. Albistegi hau politika nazionalean eragin handiena duena da. Gero, goizaldeko ordu bata edo ordu biak aldera berriro eskaintzen da albistegi nazionala.

AEBetako albistegi batean, nazionala zein tokikoa izan, informazioari eskainitako denborak iraupen osoaren %80 hartzen du gutxi gorabehera —23 minutu, 30 minutuko albistegi baten baitan—. Gainerako %20a publizitaterako gordetzen da.

7.3.2. Informazio-generoaren banaketa, telebistaren ereduak kontuan hartua

Aurreko epigrafean, programazio-genero bakoitzari eskainitako denbora, eta bakoitzak jasotako audientzia-emaitzak aurkeztean, informazio-generoari dagozkion datuak sartu

404. Programak CBSren "*Sixty Minutes*" gogora ekartzen du. CBSren programa, ordea, igande arratsaldeetan ematen da, audientzia gehien daukan orduartean. Kataluniako K3-33 kanalak ere izen bereko programa bat dauka —"*60 minuts*"—.

405. Oso ezagunak dira ABCren "Good Mooring America" eta NBCren "Today" izeneko programak.

ditugu. Orain berriro hartuko ditugu, telebista-eredu bakoitzean ematen zaizkien minutuak gehituz[406].

Telebistak 231 minutu eman dizkio egunean informazioari batez beste 2000-2002 hirurtekoan, ia lau ordu. Baina, telebista espainiarrek (251 minutu) telebista autonomikoek baino gehiago (216 minutu) ematen diote informazioari, egunean ordu erdi baino gehiago (35 minutu).

Azterketa telebistaren jabegoa kontuan hartuz egiten badugu, kate pribatuek 252 minutu eskaintzen diote informazioari egunero, eta publikoek 225; hau da, 27 minutu gutxiago. Hurrengo taulatik ondoriozta daitekeenez, arrazoia telebista autonomikoek —publikoak dira denak— informazioari eskaintzen dioten denbora urrian bilatu behar da, informazioa funtsezkoa izan arren telebista generalistan.

23. taula: informazio-programen banaketa, TB-ereduaren arabera (2000-2002)

	TB guztiak (1)	TB espain.	TB autono.	TB publ.	TB prib.
Informazioari egunero eskainitako minutuen batez bestekoa (minutuak)	231	251	216	225	252
Informazioari eskainitako denboraren ehunekoa (%)	16,7	18,7	15,8	16,2	18,4
Informazioak lortutako audientzia (%)	19,1	17,2	20,0	19,2	19,0
Eskainitako denboraren eta lortutako audientziaren arteko aldea (%)	*-2,4*	*1,5*	*-4,2*	*-3,0*	*-0,6*

Iturria: Sofres (2001, 2002, 2003) eta autoreek egina. Oharra: 1) "TB espainiarra", (TVE1, TVE2, T5 eta A3, baina ez Canal+); "TB autonomikoa" (TV3 eta K33 kataluniarrak; ETB1 eta ETB2, euskal herritarrak eta TVG galiziarra); 9 kanal orotara.

Goiko taularen arabera, *informazio-programek* programazio osoaren denboraren %16,7 hartzen dute, baina, harritzekoa, telebistako audientzia osoaren %19,1 biltzen dute. Paritate-indize negatiboaren %2,4ko diferentziak —hau da, programa baino audientzia gehiago dago, eskaintza baino kontsumo handiagoa— programa informatibo gehiago jartzera bultzatu beharko luke paritate-indizea esanguratsuki negatiboa den kanaletan, hau da, batik bat kanal autonomikoetan, hain zuzen ere.

Telebista espainiarrek paritate-indize orekatua daukate, %18 ingurukoa programazio-denboraren eta lortutako audientziaren artean[407]. Telebista autonomikoetan, gutxienez %4,2 informazio-programa gehiago jar daitezke, eskaintza %15,8koa baita, eta lortutako audientzia %20,0koa.

406. Berriz ekartzen dugu gogora gure telebista-laginean guztira diren 17 kanal estatal eta autonomikoetatik, bederatzi aztertzen ditugula: a) seinale libreko lau kanal estatal (TVE1, TVE2, Telecinco eta Antena 3), Canal Plus kanpoan utziz seinale kodetua erabiltzen duelako; eta b) bost kanal autonomiko, hizkuntza minorizatuak dituzten komunitate historikoenak (TV3 eta K33 Katalunian, ETB1 eta ETB2 Euskadin, eta TVG Galizian), besteak aldera utziz, lagin hau nahikoa delako ustean.

407. Alderaketa historiko baterako, gogoan izan behar dugu 1963an, Televisión Española-ren kanal bakarra zegoenean, programa informatiboen audientzia %11 zen, Instituto de Opinión Pública erakundeak egindako inkesta baten arabera (Vázquez eta Medín 1966).

Telebistaren jabegoari dagokionez, telebista publikoak denboraren %4,2 ematen dio informazioari, eta audientziaren %19,2 eskuratzen du; beraz, paritate-indize negatiboa du (%-3,0koa), kanala autonomikoek informazio gutxi eskaintzen dutelako.

Ondorioa argi samarra da, hots, informazioa gehitzeko denbora dagoela, batez ere kanal publikoetan.

7.3.2. Informazio-generoaren banaketa, kateen arabera

Atal honetan kate eta telebista espainiarren eta autonomikoen portaera zehaztuko dugu banan-banan, informazio-generoarekiko, zeina, Sofres-ek emandako definizioaren arabera —arestian eman duguna eta Gehigarrian errepikatzen dena—, ondoko osagarrietan zatitzen den: albistegiak eta eduki informatibo hutsak, hau da, kazetaritza arrosa, kirol-programak, zezenketak, magazinak, etab. barne hartu gabe.

Orain arte esan dugun legez, ondoko parametro hauek erabiliko ditugu, informazioari eskainitako denboraren ehunekoa, eta genero bakoitzak katearen audientzia osoari ekartzen dion ehunekoa. Ikus ditzagun emaitzak ondoko taulan:

- ***TVE** Telebista espainiarren taldea*k bere programazio-denboraren %19,0 eskaintzen dio informazioari, eta audientziaren %15,5 eskuratzen du; hau da, %3,5eko indize positiboa du. Kanal nagusiak (TVE1) egiten dio ekarpenik handiena indize horri, TVE2 berdintsu baitago denbora eta audientziari dagokionez. Positiboki deigarria da ikustea TVE1ek asko gehitu duela informazioari eskainitako programazio-denbora, zeren 2001ean zuen %21,8tik %36,9ra pasatu baita 2002an, hau da, %15,1 gehiago, nahiz eta ez duen pareko emaitzarik jaso audientziari dagokionez, audientzia %1,6 bakarrik igo baita informazioan[408].
- ***Telecinco**k* ere indize positiboa dauka (%3,0) eta, beraz, jasotzen duen audientzia (%20,0) baino denbora gehiago eskaintzen du (%23,0). Aztertzen ari garen hirurtekoan balio orekatuak dauzka.
- ***Antena 3**ek* bere programazio-denboraren %13,8 baino ez dio eskaintzen informazioari, lehiakide zuzenekoek (TVE1ek, eta T5k, batik bat) baino hamar puntu gutxiago. Baina, gainera, paritate-indize negatiboa du, 2000-2002an %18,0koa izan baitzen bere batez besteko audientzia; hau da, generoari eskainitako denbora baino %4,2 gehiago. Areago, oraindik, 2000 eta 2002an gutxi handitu denean informazioaren eskaintza (%4,3).
- ***CCTV talde kataluniarra***[409], itxuraz, Antena 3 bezalatsu dago, bere bi kanalek informazioari eskainitako denboraren batez bestekoa %14,2koa izan baita aipatutako hirurtekoan. Gainera, %20,9ko audientzia lortzen duenez informazioaren bitartez,

408. Beste kontu bat da nolako kalitatea izan duen eskainitako informazioak. Gogoan izan behar, adibidez, RTVEren aurka Audientzia Nazionalak erabakitako epaia, CCOO sindikatuak eskatuta, 2002ko ekainaren 20an hezkuntza-legearen aurka egindako grebari buruz eman zuen informazio-betedura partzialagatik. Epaia zen RTVEko bi kanaletako albistegietan testu bat irakurtzea, eta hori egin zuenean, 03-10-16an, Alfredo Urdaci informazio-buruak ez zuen erakutsi jarrera etiko egokia, aipatutako sindikatuaren izenaren ordez bere siglak deletreatu baino ez baitzituen egin, ulergaitza bihurtuz (nahiz eta Audientzia ez berriz irakurtzera behartu). Ondoren, kritika gogorrak jaso ditu, halaber, 2004ko martxoaren 11ko Madrileko sarraskiaren autoretzari buruz emandako informazioan gobernuaren nahi eta bertsioetara gehiegi makurtzeagatik.

409. Telebista Korporazio Kataluniarra.

paritate-indize negatiboa dauka (%-6,7koa). Alabaina, ohartaraz dezagun emaitza hori bi kanalen batez bestekoa dela; eta banaka aztertuz, lehen kanalak (TV3) esanguratsuki gehitu baitu informazioari eskainitako denbora, 2000n eskainitako %16,2tik 2002an eskainitako %28,7ra pasatuz, eta audientzian %9,3 irabaziz, informazioari dagokion sailean.

- ***ETB euskal taldea*** negatiboki nabarmentzen da, bi kanaletan portzentaje eskasa baitu informazioari dagokionez (%10,5eko batez bestekoa ETB1ean eta %12,5ekoa ETB2an, 2000-2002 urtealdian). Baina, desberdinak dira bi euskal kanalak paritate-indizeari begiratuta. ETB1ek indize orekatua dauka (%0,9), baina ETB2k indize negatiboa dauka (%-6,9); beraz, denbora gehiago eskaini ahal dio informazioari.
- ***TVG kanal galiziarrak*** denbora dezente eskaintzen dio informazioari, (%24,6 batez beste 2000-2002 urtealdian) eta emaitza hobeak audientziari dagokionez (%31,7), %-7,2ko indize negatiboa erdietsiz. Beraz, badu tartea informazio gehiago programatzeko.

24. taula: telebista-kateek informazioari eskainitako denbora eta erdietsitako audientzia, 2000-2002 hirurtekoa

		TVE1	TVE2	*TVE taldea*	T5	A3	TV3	K3-33	*Talde katalu-niarra*	ETB-1	ETB-2	*Euskal taldea*	TVG
Informa-zioari emandako denbora (%)	2000	21,8	8,6	*15,2*	21,9	12,3	16,2	4,1	*10,2*	8,4	12,2	*10,3*	25,9
	2001	26,3	10,4	*18,4*	24,3	12,6	25,4	6,3	*15,9*	10,4	12,7	*11,6*	19,9
	2002	36,9	10,0	*23,5*	22,7	16,6	28,7	4,2	*16,5*	12,6	12,5	*12,6*	27,9
	btbs	*28,3*	*9,7*	*19,0*	*23,0*	*13,8*	*23,4*	*4,9*	*14,2*	*10,5*	*12,5*	*11,5*	*24,6*
Informa-zioak lortutako audientzia (%)	2000	20,1	9,3	*14,7*	19,1	16,3	30,0	4,7	*17,4*	9,3	16,1	*12,7*	29,2
	2001	21,9	10,3	*16,1*	22,3	18,4	38,6	6,4	*22,5*	9,7	19,6	*14,7*	33,0
	2002	21,7	9,7	*15,7*	18,5	19,2	39,3	6,6	*23,0*	9,8	22,5	*16,2*	33,0
	btbs	*21,2*	*9,8*	*15,5*	*20,0*	*18,0*	*36,0*	*5,9*	*20,9*	*9,6*	*19,4*	*14,5*	*31,7*
Btbs-en arteko aldea (%)		*7,1*	*-0,1*	*3,5*	*3,0*	*-4,2*	*-12,5*	*-1,0*	*-6,7*	*0,9*	*-6,9*	*-3,0*	*-7,2*

Iturria: Sofres (2001, 2002, 2003) eta autoreek egina. Oharrak: "btbs" laburdurak "batez bestekoa" esan nahi du; TVE1ek egunean 293 minutu eskaini dizkio informazioari batez beste 2000-2002 hirurtekoan, TVE2k 104, Telecincok 301, Antena 3ek 168, TV3ek 207, K3-33ek 46, ETB1ek 117, ETB2k 158 eta TVGk 359 minutu.

Liburu honen amaieran, Eranskinen Zatian, telebista-kanal estatal eta autonomiko guztiei dagokien taula bat jarri dugu. Bertan ageri dira 1993-2000 garaian informazioari emandako denbora, lortutako audientzia-kuota (*rating*-a) eta parekotasun-indizea.

Informazio-programen eduki tematikoak

Kate espainiarrek informazio-programetan landutako gaiak edo edukiak ezagutzeko, M. Luisa Humanes-en (2001) lana kontsulta daiteke. Hor ikusiko da, adibidez, 1999an politikak informazioaren %16-18 hartzen duela Telecincon eta Antena 3en, baina %37,

TVE1ean eta %32 Canal Plusen. Aldiz, gatazkek, %42 Canal Plusen, %35 Telecincon, %28 Antena 3en eta 24% TVE1ean.

Edukiei buruzko beste ikuspuntu bat ekartzearren, har dezagun, adibidez, biolentzia. Albiste negatiboak[410] eta gatazkatsuak beti izan dira ugari komunikabideetan. Adibidez, telebista espainiarreko informazio-programen %16,4k biolentzia sartzen zuten edukietan, *Televisión y violencia* (Vázquez eta Medín 1966) izeneko liburuak aditzera ematen duenez. Gaur egun, seguruenik, handiagoa da portzentaje hori.

7.3.3. Informazio-programen lehia gehien ikusitako telebista-programen artean

Informazioaren generoa aztertzean, egokia da ikustea nolako lehiakortasuna duen gehien ikusitako urteko berrogeita hamar programen artean. Futbol-partidak, filmak eta entretenimenduzko programak sartzen dira zerrenda horretan, arrunki. Guk, azterketarako, Estatu espainiarreko seinale libreko lau kate nagusiak eta Katalunia eta EAEko kanal autonomikoak hartu ditugu, 1999, 2000 eta 2001. urteetan.

Aipatu dugun hirurtekoan, Espainian gehien ikusitako 50 programen artean lau informazio-programak izan dira; horietatik hiru TVE1ekoak ziren, eta laugarrena Antena 3ekoa, eta Teleincoko programarik ez dago. Beraz, telebista publikoa gailentzen da arlo horretan. Lortu den batez besteko tokia 28.a da. Gehien ikusitako albistegien artean bi hauek: "Telediario de fin de semana" eta "Telediario 2", biak TB espainiarrekoak[411]. Informatiboen audientziaren nagusitasuna irabazteko borroka irekita dago, eta betedura estatala duten kateen arteko aldea (TVE1, A3 eta T5) urritzen ari da.

Katalunia

Katalunian TV3 da, nabarmenki, gehien ikusitako 50 programen artean informazio-programa gehien dauzkana, 5 baitauzka batez beste, eta Antena 3ek bat bakarrik. Sailkapenean 31. tokian daude batez beste. Informazio-programen batez besteko *share*-a %27,6koa zen, hau da, gehien ikusitako 50 programen *share*-a baino %4,5 txikiagoa; Estatu espainiar osoan lortutako alde berbera.

Euskadi

EAEn oso handia izan da gehien ikusitako berrogeita hamar programen artean kokatzeko egin den lehia. Aztertu dugun hirurtekoan TVE1, ETB2 eta Antena 3 lehiatu ziren, eta bakoitzak bi informazio-programa kokatu zituen batez beste. 1999an denak TVE1enak izan ziren, 2000n TVE1en eta Antena 3en artean banatu behar izan zuten, eta 2001ean TVE1en eta ETB2ren artean. Azken hori bigarren tokian finkatu dela dirudi. Aipatu ditugun informazio-programen batez besteko *share*-a %21,7koa da; hau da, gehien ikusitako 50 programen batez besteko *share*-a baino %8,2 txikiagoa.

410. *Bad news*.

411. Audientziarik handiena erdietsi zuen programa Antena 3en informazio-aurreraketa bat izan zen —Intxaurrondoko kuartelaren kontrako atentatua aditzera ematen zuena, hain zuzen (2000-III-6)—. Gehiengo audientzia eta batez bestekoa %15,3koak izan ziren —biak bat—, *share*-a %34,4koa —"Gran Hermano-k" 2001eko edizioan lortutakoa baino hainbat puntu handiagoak—.

8. Telebistako informazioaren tipologia eta egitura: programak eta obrak

Kapitulu honetan telebistan emititzen diren programa-mota edo generoak eta horien barne-egiturak aztertuko ditugu. Era berean, albisteek eta erreportajeek izan ohi dituzten oinarrizko egitura-eredu batzuk aurkeztuko ditugu, gisa horretako ikus-entzunezko informazio-"obrak" interpretatu eta eraikitzeko erreferentzia izateko asmoz garatu baititugu.

8.1. INFORMAZIO-PROGRAMEN TIPOLOGIA

Lehenik eta behin bereizketa zorrotz bat: ez dira gauza bera informaziozko programa edo *informazio-programa* (azken izen hori hobetsiko dugu testuan) alde batetik, eta *programa informazioduna* bestetik. Informazio-programa esatean, informazio-generoari dagokiola esan nahi da, —eta, beraz, hauxe da interesatzen zaiguna, genero horixe aztertzen ari garelako—; aldiz, programa informazioduna esatean, programak informazioa ere baduela esan nahi da, baina helburu nagusia ez dela informazio-generoa lantzea, beste bat baizik; adibidez, entretenimendua edo ikuskizuna, kazetaritzari dagokion etikarekin leial izateko asmo zehatzik gabe, nahiz eta ikuskizun horretan sartzen diren informazio-lanek ere bete beharko luketen.

Informazio-programak —informatiboak huts-hutsean— irizpide bat baino gehiago erabiliz sailka daitezke. Hona hemen egokiak ikusten ditugun zenbait irizpide: aldizkakotasuna, egitura, edukia, hartzailea, produkzio-mota (zuzena/diferitua), etab. Dena dela, formatu komun batzuetan bilduko ditugu denak:

- Albiste eta erreportaje-programak.
- Programa dialogikoak, hau da, elkarrizketak eta eztabaidak.
- Aurreko biak barne hartzen dituzten programak.

• ***Programa informaziodunak***, aldiz, programa hibridoak dira, eta genero informatiboaz gain, beste genero batzuk ere erabiltzen dituzte. Horien artean[412] ditugu, adibidez, *talk show*-ak eta magazin batzuk, non ikuskizuna, entretenimendua eta forma diren nagusi (elkarrikezta, tertulia, herritarren testigantzak, eta antzekoen bitartez), informazio zehatzaren gainetik, nahiz eta programen barrenean, albiste edo erreportaje txiki modura, informazio-piezak egon daitezkeen.

---

412. Cebrian-ek (1998, 495-515. or.) "infortakuluak" deitzen ditu, gaztelaniazko "información" eta "espectáculo" [informazioa eta ikuskizuna] batuta akronimoa sortuz.

8.1.1. Aldizkakotasunaren araberako informazio-programak

Aldizkakotasun edo periodizitatea giltzarria da edozein mediotako kazetaritza-informazioan, bistan denez eta obra honen aurreko kapituluan ere esan dugunez. Baina parametro hori kazetariak/editoreak errealitatea aldizka emateari ez ezik, informazioaren emisio edo hedatzeari dagokio batik bat. Izan ere, ez daude nahitaez erlazionatuta albistegarria izan daitekeen gertakari baten berritasuna eta gertakari horren emisioa albiste modura, zeren batere berritasunik ez duten gertakariak albiste bihur baitaitezke, egunerotze-ukitu txiki batzuk eginda. Dena dela, errealitate aldizkatuaren eta aldizkako informazio-programen arteko harremana *de facto* ezartzen da.

Egunkariari bagagozkio, ezinbestez ez, baina aurreko eguneko gertakariak argitaratzen dira ohiz albiste modura, eta telebistan eta irratian gertakariak eta albistegiak aldizkakotasun hurbilagoa izan ohi dute, egunaren beraren barruan. Beraz, esandakoari erreparatuz, telebistako eta irratiko aldizkakotasuna interpretatzeko, bi maila bereiz ditzakegu:

- ***Informazio-programaren aldizkakotasuna gertakariekiko duen denbora-erlazioaren arabera***: lehen maila honetan, adibidez, goizeko albisteak eguerdiko albistegian ematen dira, beraz, ordu batzuetako tartea dago bien artean. Bestalde, arratsaldeko albisteak, gehi goizeko albiste eguneratuak, iluntzeko albistegian ematen dira. Bi kasuetan, ordu batzuetako tartea dago. Agian horregatik esaten da "aldizkakotasunak markatzen duela albisteak gertakaria izan den unearekin duen lotura. Aldizkakotasuna txikiagoa bada, orduan eta hurbiltasun informatibo handiagoa eta lantzeko aukera gutxiago izango du" (Cebrián 1998, 463. or.).
- ***Informazio-programaren aldizkakotasuna emisioarekiko***: bigarren maila honetan, informazio-programek beren artean daukaten sekuentzia tenporala adierazi nahi dugu. Alabaina, bi interpretazio egin daitezke hemen, biak zuzenak. Lehenengoan, informatibo batek bere buruarekin duen aldizkakotasun edo maiztasunari so egiten diogu. Horrela, arratsaldeko albistegiak eguneroko aldizkakotasuna dauka, bat bakarra baitago egunean eta ordu berean. Kasu hauetan *eguneroko informatiboak* direla esaten dugu. Bigarren interpretazioa, berriz, egun bereko informatiboek elkarren artean duten ordu-tarte edo intermitentziari dagokio. Adibide hauetan, kate handiek egunean lau albistegi izaten dituztenez, eta beren arteko tartea bost edo sei ordukoa izanik, *ordu-tartea duten informatiboak* direla esaten dugu.

Argibide horiek emanda, honelakoak izan daitezke telebista orokorzaleko[413] informazio-programak, emisioaren aldetik begiratuta:

- ***Eguneroko informazio-programak, ordu-tarteka ematen direnak***: telebista bakoitzak bi, hiru edo lau albistegi ematen ditu egunean; handiek lau eta txikiek bizpahiru, adibidez ETBk.
- ***Aldizkako informazio-programa ez eguneroko*** (asteroko, hamabosteroko, hilerokoak, urteroko): kate handi gehienek dute asteroko programa bat, aktualitateari begirada orokorra eta sakonagoa bota ahal izateko.

413. Ez ditugu kontuan hartzen kanal tematiko informatiboak, hala nola, CNN, Euronews, TVEko Canal 24 horas, etab., horien egiturak eta generalistarenak ez baitute zer ikusirik. Haietan buletin informatiboak daude hogei/hogeita hamar minuturo, gutxi gorabehera.

- ***Informazio-programa ez-periodikoak edo bereziak***: gertakari berezien inguruan mamitzen diren programak.

Gure ustez, sailkatzeko modu hau erabiliz, aukera guztiak hartzen ditugu eta, batik bat, aldizkakotasuna ulertzeko hainbat modu kontuan hartzen ditugu. Aparte uzten ditugu *flash*-ak eta *informazio-aurrerapenak*.

a. Eguneroko informazio-programak, ordu-tarteka ematen direnak

Esan dugunez, telebista orokorzaleko albistegiak egunerokoak dira; hau da, egunetik egunera, ordu berean ematen dira. Horrela ikusita, eguna da programazio-unitatea. Beraz, arratsaldeko albistegia hogeita lau orduka ematen da. Baina, egun bateko programazioaren barruan albistegien frekuentzia ezagutu nahi badugu, orduan "eguneroko informatiboen ordu-tartea" aipatuko dugu, eta egunero albistegi bat baino gehiago daudela esango dugu. Ikus ditzagun.

Informazio orokorreko albistegiak

Informazio orokorra aipatzean, gizarteari bere osotasunean dagokion informazioaz ari gara, politika, ekonomia, gizartea eta kirola barne hartuz. Informazio orokorreko albistegiak bi eratara sailka ditzakegu: egunaren ordualdiari begiratuta eta emititzen den astearen atalari begiratuta. Egunaren *ordualdia*ri dagokionez, telebista orokorzaleko albistegiek lau "albiste-une"[414] izan ohi dituzte.

- ***Goizeko albistegia***: oro har, goizeko 7:30etik 9:30era kokatzen da —TVE1 goizeko 6etan hasten da—, eta marrazki bizidunekin eta serialekin egiten dute lehia. Hiru kate espainiarrek[415] eskaintzen zuten albistegi hau 2002. urtean. Bere helburua da, esnatzen ari den gizarteari lanera joan aurretik "errealitateko gauzak egunean jartzea". Telebista autonomiko gehienek ez dute inongo albistegirik ematen ordu horretan. Albistegi horren edukiak izaten dira gauean gertatutako albisteak eskaini, aurreko egunekoak eguneratu, eguneko gertakari albistegarriak aurreratu, meteorologia eta kontsumoari buruzko albiste erabilgarriak eman, eta teleikusleari "irribarretxo bat sorraraziko dion" albiste positiboren bat helaraztea. Telebistako lehen albistegiaren ezaugarria da irratiarekin lehiatzea[416] eta, ondorioz, audientziak jarduera hibrido edo konbinatu baten bitartez hartzen du informazioa, alegia, "telebista ikusiz eta entzunez" (telebista) edo "telebista entzunez" (irrati-funtzioa), ordu horietan jendeak egiten dituen betebeharrak egin bitartean[417]. Goiz-goizeko albistegi hau estandarra da Ameriketako Estatu Batuetan eta beste herrialde anglosaxoietan. Gure iritziz, goraka doa Estatu espainiarrean ere, eta gero eta arruntagoa bilakatuko da, ohikoa egin arte.
- ***Eguerdiko albistegia***: bazkalostearen aurretik ematen den albistegia da. Kate guztiek ematen dute, ordu biak edo hirurak aldera. Gaur egun, *lehen albistegi*tzat[418]

414. Ikus "Programazioko parrila-eredua" izeneko epigrafea, programazioari dagokion kapituluan.

415. TVE1ek *Canal 24 horas* kanalarekin konektatuta, eta Antena 3ek eta Telecincok albistegi propioekin.

416. Gogora dezagun ordu horretan audientzia espainiarraren kuotak %11 irratian eta %3 telebistan direla, gutxi gorabehera. Dena dela, posible da inoiz telebista-kuota haztea, beste herri batzuen arauari jarraituz.

417. Gosaltzen duten bitartean ikus dezakete telebista, baina entzun egin dezakete prestatzen ari diren bitartean.

418. Izenak: "Telediario 1," "Noticias 1," etab.

jotzen da, oraintsu arte ez baita goizeko albistegirik izan. Ordu erdi edo ordubeteko iraupena izaten du. Goizean gertatutako albisteak eskaintzen dituzte, beste batzuk egunerat eta arratsaldeko batzuk aurreikusi. Kirolak ere ematen dira ordu horretan, eta nortasun berezia dute, zeren beste aurkezle batek eman ohi baititu. Betedura orokorreko kateek eskualdeko albistegi autonomo batzuk ematen dituzte. Estatu espainiarrekoen aurretik edo ondoren.

- ***Gaueko albistegia***: 20:30etik 22:00etara ematen dena da. Gehien-gehienek gaueko bederatziak aldera eskaintzen dute albistegi hau, baina batzuk aurreratu egiten dira ordu erdiz edo (ETB1 eta Telecinco), eta beste batzuk hamarrak arte atzeratzen dute (TVE2). *Prime time*-n sartu aurretik ematen dute albistegia. Estatu espainiarreko audientzia-kuota %25 inguru izaten denean, hain justu. Eguneko albistegi nagusienetakoa da, eta albiste interesgarrienak eman ohi dira. Gaur egun, bigarren albistegitzat jotzen da[419].
- ***Goizaldeko albistegia***: goizeko ordu bata edo ordu biak aldera ematen da. Estatu espainiarreko audientzia-kuota %10 edo denean. Eguneko albisteak laburbiltzen dira, azken orduko xehetasun batzuk gehitzen dira, eta hurrengo egunerako aurreikuspen batzuk ere bai. Albistegi hau kate handiek bakarrik ematen dute, baina txikiek eta autonomiko gehienek ez.

Albistegiak zein *aste-parte*an ematen diren irizpideari begiratuz, bi albistegi-mota daude: lanegunekoak eta asteburukoak.

- ***Laneguneko albistegiak***: telebista-kate batek albisteak emateko duen gaitasuna erakusten du, gizartearen eta langileen jarduera oso-osoa baita, eta erredakzioko taldeak beteta egon ohi direlako.
- ***Asteburuko albistegiak***: ohiz, eskasagoak izaten dira, jarduera politikoa eta soziala txikiagoa delako, eta erredakzioak erdizka dabiltzalako. Une horietan erakutsi behar dute bai kazetariek, bai editoreek albiste berriak eta ikuspegi berriak emateko gai direla.

Dena delarik, bi motatako albistegien egitura berbera da, nortasun propioa erakusten duten bloke batzuena izan ezik. Adibidez, asteburuko albistegietan ohikoa izaten da asteko albiste nagusiz osatutako bideoren bat eskaintzea, musika bereziz osatuta eta testu batzuk lagunduta.

Aktualitateko eguneroko programak edo informazio tematikoak

Komunitate, gizarteko sektore edo jarduera jakin bati buruzko programak dira. Hainbat eskaintza daude. Lanegunetan ematen dira, ez asteburuetan.

- ***Jende ospetsu eta herrikoiari buruzko informazio-programak***[420]: egituran ez dira asko aldatzen informazio orokorreko albistegiekiko —aurkezlea, gehi bideoko albistea—, baina entretenimendua dute helburu, eta edukia jende ezagunaren bizitzaren zertzeladak eta pasadizoak.

419. Izenak: "Telediario 2," "Noticias 2," etab.
420. TVE1en "Corazón corazón" eta "Gente", besteak beste. Sofres-ek ez ditu informazio-generoan sartzen.

- ***Eguneroko informazio-programa tematikoak***: programa tematiko hauek (kirola, ekonomia, etab.) albistegi arrunten egitura formal berdina dute eta gizarte-jarduerako atal zehatz batzuei buruzkoak izaten dira. Audientzia ere berezia izan ohi da. Horrelako programetan iruzkinak eta analisiak ere sartzen dira.
- ***Komunitatearen aktualitateko programak***: ordu erdikoak izaten dira, eta komunitate edo hiriko gertakariak izaten dituzte hizpide, gai eta protagonista ugari bilduz, kulturatik hasi eta kiroletaraino, baina informazio orokorreko albistegiak bihurtu gabe, nahiz eta batzuetan alde txikia duten, gutxienez tokiko informazioari dagokionez. Andaluzian Canal Sur-ek *Andalucía en directo* izeneko programa bat ematen du 1999. urteaz geroztik, egunero, eta komunitateko aktualitateari errepaso egiten dio; Madrilen *Madrid directo* ematen du Telemadridek; ETB1ek, berriz, urteak dira *Bertatik Bertara* ematen duela, aktualitateko programa eta magazina aldi berean, non iruzkinak, elkarrizketak, minilehiaketak, etab. sartzen diren. Aktualitateari beste begirada batez begiratzen dio, eta protagonismoa jende arruntari ematen dio. Valentziako Canal Nou-k (C9) *Punto de mira* ematen du. Datu hauek guztiak 2001ekoak dira.

b. Flash-ak eta informazio-aurrerapenak

Bi formatu hauek iraupen laburrekoak dira, minutu gutxikoak, hain zuzen[421]. *Flash*-ak bi albistegien artean sortu den albiste bat ematea du helburu, eta, garrantzitsutzat jotzen delako, programazioa etenda ematen da. Jatorria ezustean izan dezake, edo itxaroten zen zerbaitean. *Informazio-aurrerapenak* bi esanahi izan ditzake. Bat, *flash* bezalakoxea izan daiteke, hots, ezustekoren bati buruzko informazioa, edo luze itxaron den zerbaiti buruzkoa, baina adieraziz, geroago zabalago landuago eta sakonago emango dela, garrantziaren arabera. Bigarrena, informazio-laburpen estandarizatu eta egunerokoa, gero etorriko den albistegiarekiko amu edo *tease* modura funtzionatzen duena. Beraz, albistegi nagusiko albiste berezienak aurreratzen dira labur-labur.

c. Aldizkako informazio-programa ez egunerokoak

Gisa honetako programak asterokoak, hamabosterokoak, hilerokoak edo urterokoak izan daitezke, gaien aktualitatea nolakoa den. Asterokoak dira ohikoenak. Hamabosterokoak eta hilabeterokoak urrunegi geratzen dira ikusleen gogamenetik, eta galdu egiten dute aldizkakotasuna. Urterokoak, berriz, urteko laburpen modura ematen dira, eta audientziak hobeto ulertzen du aldizkakotasuna. Aldizkako programa ez eguneroko guztietan bi edukiformatu erabil daitezke: aktualitateko gai aukeratu batzuk aldizkakotasunaren arabera, edo iraupen handiko gai monografikoak. Ordu erditik ordubetera irauten dute, gutxienez asterokoek, baina urteko laburpenak direnak atalka edo kapituluka eman daitezke hainbat egunetan zehar.

Telebista-kate garrantzitsu gehienek dute horrelako programaren bat, zeren ohiko audientzia-kuota ez ezik, prestigioa erdiesteko ere balio baitute.

---

421. Batzuetan zuzeneko transmisioa minutu batzuk luzatzen den arren, batez ere tokian bertan kazetari bat baldin badago —batik bat atentatu edo hondamendi handiak baldin badaude—. Transmisio, sare eta ekipo digitalen teknologia moderno arinak honelako betedura ahalbidetzen du.

Azken urteotan, TVE1eko *Informe Semanal* salbu, ezengonkorrak izan dira horrelako programak, urterik urte aldaketa handiak izan dituzte, desiratuak baino gehiago segur aski, audientzia galdu dutelako edo (Contreras Tejera and Pérez Ornia 2001, 304-305. or.). Hori dela eta, horrelako programek funtzionatzen ez dutenean, izena, estiloa, aurkezlea eta kokapena aldatzen dizkiete kateetako arduradunek, eta hurrengo urtean beste eskaintza berria balitz bezala ematen dituzte. Telebista espainiarrean eta autonomikoetan badira *asteroko programa batzuk*. Batzuek iraupen luzea irabazi dute pantailan, eta beste batzuk, aldiz, izenak, orduak eta estiloa aldatuz doaz, baina aldaketa sakonik gabe eskaintzen zaizkio audientziari. Aipa ditzagun batzuk:

- *Informe Semanal* (TVE1): asteroko informatiboen dekanoa da telebista espainiarrean, 1974an eman baitzuten lehena. Larunbatetan eskaintzen da beti, gaueko 21:50ak aldera. Egitura bera du beti, eta erreportajeetan asteko gai nagusiak jorratzen dituzte. Azken urteotan audientzia galtzen ari dela esan daiteke.
- *Espejo Público* (Antena 3): audientzian bigarren tokia egiten duen programa izan da 2001ean. Bosgarren urtean aldaketa sakona egin zuen: erreportajez osatutako albistegia izatetik, aldizkari izatera pasatu zen; hau da, denborarik gabeko eta giza intereseko erreportajeak sartu zituen, betiko erreportajeen ondoan. Igandeetan ematen dute, 19:50ak aldera.
- *Documentos TV* (TVE2): ez da asteroko aktualitateko programa bete-betean, erreportaje luzeagoak eta gaurkotasun zabalagokoak eskaintzen baititu, gehienak nazioarteko merkatuan erosiak —nahiz eta 2000n ekoizpen propioak egiten hasi zen—. Erreportaje propioek 3600 eta 7200 euro balio zuten, batez beste (Contreras Tejera and Pérez Ornia 2001, 304. or.). Ordutegia ere aldatu egin zen 2001ean, osteguneko 22:40tik igandeko 20:00etara.
- *Línea 900* (TVE2): ikerketa- eta salaketa-erreportajeak biltzen ditu, eta sei bat urte daramatza antenan, ordutegian gorabehera dezente izanda: orain asterokoa da, baina ez da beti izan horrela[422], 2001ean igandeko 21:10ean ematen zuten.

Telebista autonomikoetan ere badira horrelako eskaintzak. Katalunian *30 minuts* eskaintzen du TV3ek hamasei urtean zehar; erreportajeen %70 produkzio propiokoak dira, eta gainerakoak kanpoan erosiak (BBC batik bat); gainera, K3-33ek *60 minuts* emititzen du, hori ere erreportaje propioz eta erosiz osatuta; TVG Galiziako telebistak *Reporteiros* ematen du; Euskadiko ETB2k *Mundo hoy* eta *Panorama BBC* eman ditu edo ematen ari da. Programa hauetako askok kanpoan erosten dituzte erreportajeak.

d. Informazio-programa ez egunerokoak edo bereziak

Programa berezi hauek une bereziak direla-eta eskaintzen dira, dela urteurrenen bat, botere politikoaren aldaketak, inpaktu handiko gertakariak (uholdeak, istripu latzak, atentatuak, etab.). Iraupena ez da beti bera, aldakorra da, baina nekez izango du ordu erdi baino gutxiago. Egitura, jakina, tematikoa izaten da: monotematikoa, hobeto esanda.

Kate espainiarren eskaintzari erreparatuta, *En portada* (TVE1 eta TVE2) azaltzen da, aurretik egondako *Los reporteros* izeneko beste baten oinordekoa baita. Ez du aldizkakotasun erregularrik, eta urtean hiruzpalau emanaldi egiten ditu. Egiturak bi zati izaten ditu:

422. 1997an hamabi emanaldi, eta beste urte batean bi bakarrik.

TVEko profesional-talde batek nazioarteko gai bati buruzko erreportaje luzea eta tertulia bat, erreportajean landutako gaiari buruz zenbait aditu bilduz[423].

e. Elkarrizketa- eta eztabaida-programak

Aktualitateko elkarrizketa eta eztabaidak informazio makrogeneroari dagozkion genero dialogikoak dira. Horrelako programak ez dira gehiegi ematen, audientzia-kopuru handia lortzen ez dutelako, protagonismo berezia duten buruzagi eta pertsonaia jakin batzuei une berezi batean egindako elkarrizketak salbu. Agian horregatik, ohikoa izaten da elkarrizketa egin aurretik, testuingurua landuko duen erreportajeren bat kokatzea, edo agerraldi artistikoren bat (musikazkoa, adibidez), pertsonaje hutsari interesa eta ugaritasuna gehitzeko.

2002ko urtean, telebista espainiarraren programazioan Pedro Ruiz-ek gidaturiko *La noche abierta* zegoen[424]. Programa horrek elkarrizketa-formatua zeukan eta dekorazio eta argiztapen erakargarriz ondua agertzen zen. Halaber, jarduera musikala eskaintzen zen, elkarrizketatuaren nortasun eta sentiberatasunarekin bat egiten saiatuz. Telebista autonomikoetan Manuel Campo Vidal-ek gidatutako *Campo Abierto* zegoen Andaluziako eta Kanarietako telebistetan, eta ETBko *Políticamente Incorrecto*, nahiko "korrektua" ia beti.

Goizean kokatu dira azkenean elkarrizketaz osaturiko programak. *Los desayunos de TVE* (TVE1) eta *El primer café* (Antena 3) telebista espainiarraren eskaintza garrantzitsuak dira. Telebista autonomikoetan David Barbero-k gidatutako *Forum* (ETB2) nabarmen daiteke.

8.1.2. Formatuaren araberako informazio-programak

Informazio-programak formatuaren arabera ere sailka daitezke, jakina. Hainbat motatakoak daude:

- ***Albiste- eta erreportaje-formatua***: ohiz kazetari aurkezle batek sarrera egiten dio albisteari, eta bideo batek garatzen du. Albistegietan, aktualitateko programa tematikoetan, *flash*-etan, informazio-aurrerapenetan eta erreportaje-programetan erabiltzen da. Programazioko informazio-formatu nagusia da, eta bariazio asko egiteko aukera ematen du.
- ***Formatu dialogikoa***: elkarrizketa, eztabaida, tertulia eta, oro har, era guztietako "hizketa saioen" edo *talk show*-en[425] egitura izan ohi da.
- ***Formatu hibridoa edo magazina***: ez da formatua, edukiontzia baizik, eta aurreko bien arteko konbinazioak ahalbidetzen ditu. Adibidez, erreportajeak, protagonistei egindako elkarrizketak, adituen iruzkinak, platoan dagoen jendearen parte-hartzeak, telefono bidezko solasaldiak edo iritziak, testigantzak, atentzioa erakartzeko jarduera artistikoak, etab. Hots, genero-multzoa programa bakar batean.

---

423. Gai batzuk: Berlingo Harresiaren erorketaren hamargarren urteurrena, Hezbollah gerrilla.

424. 2004ko otsailaren aldera desgertu zen programa. P. Ruiz-ek prentsaurrekoa eman zuen uztearen arrazoiak agertzeko eta adierazpen askatasunaren aldeko (eta ETAren aurkako) aldarrikapena egiteko, dibergentzia eta dibertsitatearen aurkako presio politiko eta diskurtsiboa areagotuta zegoen testuinguru orokorraren barrenean.

425. *Talk show* formatuak bariazio asko dauzka, egiatan, edukiontzia baita, elkarrizketak eta dialogoak dituen edozein programak barne hartzen dituena.

Gure iritziz, *reality show* direlakoek ez dute genero- edo telebista-formatu bakarra osatzen, eduki eta estilo markatuak dituzten programei dagozkie, baina lehen aipatutako generoetako bat erabiltzen dute.

8.1.3. Edukien araberako informazio-programak

Edukien araberako informazio-programak hiru motatakoak dira, gure ustez:

- ***Informazio orokorreko programak***: gizartearen jarduerari buruzko begirada bat ematen da (politika, gizartea, kultura, kirola, nazioartekoa, etab.).
- ***Informazio tematikoko programak***: eduki jakin batera mugatzen direnak. Adibidez, kirol-informazioa, informazio ekonomikoa, informazio arrosa, etab. Programa dialogikoak ere tematikoak izaten dira, programa bakoiztean gai nagusi bat lantzen baita.

8.1.4. Hartzailearen araberako informazio-programak

Esan nahi da ezen informazio-programa batzuk audientzia espezifikoei begira diseinatu eta emititutako programak direla, oso ohikoa ez den arren, kanaleko audientzia osoari eskaintzen baitzaizkio emanaldiak. Umeentzat egindako informazio-programak dira sail honetan bete-betean sartzen direnak. AEBetan abiatu ziren horrelako programak laurogeiko hamarkadan, gero beste toki batzuetan ere saiatu ziren, baina ez dute arrakastarik erdietsi.

Bestalde, ulergarria da kanal bateko informazio-programen editoreak edukiak nolabait audientziaren soslaiari egokitzen saiatzea. Egokitzapen horrek, ordea, ezin du kazetaritzaren etikan eraginik izan.

8.1.5. Egikaritzaren eta emisioaren aldiberekotasunaren araberako informazio-programak

Informazio-programak hiru motatakoak dira: zuzenekoak, diferituak eta konbinatuak.

- ***Zuzeneko programak***: eduki osoa zuzenean ematen denean, errealizazioa eta emisioa batera eginez. Elkarrizketak eta eztabaidak, adibidez.
- ***Programa diferituak***: aldez aurretik grabatu eta gero ematen direnak, alegia. Ohikoa izaten da, adibidez, elkarrizketak diferituan ematea, baina ez dirudi zuzena denik informazio-programetan agertzen diren elkarrizketak diferituan ematea, nahiz eta, zoritxarrez, batzuetan egiten den.
- ***Programa konbinatuak***: albistegietan gehien gertatzen dena da, zati batzuk zuzenean (gidariaren aurkezpenak) eta beste batzuk diferituan (kazetariek grabatu dituzten bideoak) eman behar direlako. Gauza bera gertatzen da magazinetan.

8.2. INFORMAZIO-PROGRAMEN EGITURA

Informazio-programak ikus-entzunezko obra konplexuak dira, eta hainbat konfigurazio izan ditzakete. Hiru motatako unitateek parte hartzen dutenez, hiru dira baita ere egitura-motak:

- Programaren egitura.
- Programako eduki-blokearen edo blokeen egitura.
- Unitate informatiboaren egitura, hau da, bloke bakoitzean eta, beraz, programan barne hartzen duen albistearen, erreportajearen edo beste produktu baten egitura.

Azter ditzagun orain programen egitura eta blokeak eta, geroago, beste epigrafe batean, albisteen eta erreportajeen egitura. Gure iritziz, programen egitura bi motatakoa izan daiteke:

- ***Oinarrizko egitura***: eduki-bloke bakarra du, eta albistegietan erreportaje-programetan, ikus-entzunezko konplexutasun gutxiko elkarrizketa eta eztabaidetan erabiltzen da. Albiste-zatiaren edo programa-zatiaren garrantziak markatzen du gidoian izan behar duen tokia.
- ***Egitura konposatua***: hainbat eduki-bloke ditu, eta albistegietan, aktualitateko programetan, elkarrizketetan eta eztabaidetan erabiltzen da. Albiste-zatiaren edo programa-zatiaren garrantziak markatzen du gidoian izan behar duen tokia. Era berean, ordena ezartzen da blokeen artean, egitura konposatua denean.

Adierazi dugunez, albisteei eta blokeei *garrantziaren araberako ordena* ezartzen zaie, programa barruko lekua markatzeko. Informazio-programen egiturak aztertzeko, bi prototipo modular sortu ditugu: programaren oinarrizko egitura eta egitura konplexua.

8.2.1. Oinarrizko egitura

Informazio-programa baten —albistegi, erreportaje-programa, elkarrizketa, eztabaida eta beste formatu batzuen[426]— oinarrizko egiturak gutxienez bloke hauek izan ditzake: 1) goiburua; 2) hasiera edo irekiera; 3) eduki-blokea; eta 4) itxiera.

a. Goiburua

Goiburua albistegiaren hasierako kareta da, grabatuta dago eta egunero emititzen da. Programa eta estazioa identifikatzeko balio du, audientziari leial izaten laguntzen dio, eta informazio-zerbitzuaren jitea eta estiloa (serioa, dinamikoa, fidagarria, nazioartekoa, etab.) finkatzeko diseinatuta dago. Ikus-entzunezko obra denez, bideo-atalean, askotan, erloju bat azaltzen da, albistegiaren aldizkakotasuna adierazteko, edo herrialdeari dagozkion planoak, munduko mapa, edo gertakari eta pertsonaia ezagunak; hots, edukia definitzen duten motiboak zein irudiak. Muntaketak eta editajeak erritmo arina dute, planoen artean eta plano barruko mugimendu asko du, eta kolore urdin ugari sartzen da, kolore horrek itxuraz seriotasuna eta sinesgarritasuna ematen baitu. Audioa musikak lagundurik muntatuta dago, eta batzuetan pertsonaien edo gertakari albistegarrien ahotsak edo soinuek lagunduta. Hori dena batuta, programaren irekierako esparrua markatzen da.

b. Irekiera

Goiburuaren ondoren datorren segmentua irekiera da, eta hor programaren *agurra* eman eta *sarrera* egiten da. Albistegietan eta erreportaje-programetan ohikoa da, baina ez derrigorrezkoa, eduki nagusien *irekierako sumarioa* egitea ("Titularrak" izenekoa); eta

426. Magazina eta *talk show*-a, adibidez.

elkarrizketa- zein eztabaida-kasuetan gonbidatuak aurkeztea. Teleikusleen atentzioa eta interesa erakartzeko, bi eratara egiten da irekieraren lehen unea —errealizadore bakoitzak ematen dion ukitu pertsonalaz gain—:

- Zuzeneko irekiera.
- Zeharkako irekiera.

Funtzio linguistikoaren edo edukiaren arabera ere definitzen da irekiera. Horrela, irekiera batzuk apelatiboak direla esaten da, non aurkezleak zuzenean hitz egiten dion audientziari, aditzaren bigarren pertsona erabiliz. Beste irekiera batzuk: kontrastedunak, anekdotikoak, deskriptiboak, galderazkoak, ironikoak eta testimonialak (Martín Vivaldi 1981). Baina den-denak sartzen dira zuzeneko irekieran edo zeharkakoan.

Zuzeneko irekiera

Irekiera zuzena[427] da garrantzizkotzat jotzen den gertakariari dagozkion irudi eta soinuekin hasten dena. Bost edo hamar segundo geroago, aurkezlea azalduko da, trantsizio lasai baten ondoren, bi eratara: lehen audioa eta gero bideoa sartuz, edo audioa eta bideoa aldi berean sartuz.

Lehen kasuan, bideoa eta audioa eman ondoren, irudien gainean aurkezlearen ahotsa entzungo da, ikusten ari dena deskribatuz. Segundo batzuk geroago, errealizadoreak gertakariaren irudien bideotik platoan dagoen aurkezlearen planoraino pasatuko da, geldigeldi. Une horretantxe, aurkezleak agurra emango dio audientziari eta segmentu horretara emateko garrantzizkoak diren albiste batzuen sarrera laburra egingo du.

Zeharkako irekiera

Zeharkako irekiera da karetaren ondoren, zuzenean programaren aurkezlearengana pasatzen dena, eta aurkezleak agurra egingo du, programari sarrera eginez. Une horretan, horrela antolatuta baldin badago, titularren sumarioa egingo da. Gaur egun, sumarioa hagitz estandarizatuta dago, eta estiloak bi zati hauek ditu:

- Bideoa: albiste bakoitzari buruzko irudiak eta azpitituluak pantailan.
- Audioa: albiste bakoitzeko, aurkezlearen narrazioa *off*-ez, eta musika egokia bigarren planoan; giro-soinua ere sar daiteke.

Bideo batek gidatzen ditu sumario bateko trantsizioak, hau da, gertakari bakoitzari buruzko irudiek, apropos sartzen direnak.

c. Eduki-bloke nagusia

Eduki nagusia daraman blokea da albisteak, erreportajeak, elkarrizketak edo eztabaidak, hau da, prestatutako informazio-unitateak barne hartzen dituena. Albistegien eta erreportaje-programen kasuan, ondoko egitura da ohikoena: aurkezlearen sarrera edo sarrera lehenago, eta gero bideoa. Dena dela, gutxienez albistegietan, ohikoa izaten da honako jarduera: aurkezleak sarrera kameraren aurrean egiten du, eta gero *off*-ean irakurtzen segitzen du bideoko irudien gainean; edo oso antzeko zerbait. (Ikus aurrerago "Albisteen egitura-motak" izeneko epigrafea).

427. "Gogorra", "barrigarria" eta antzeko terminoak ere erabiltzen dira.

d. Itxiera

Itxieran elementu hauek egon daitezke: agurra, itxierako sumarioa, kredituak eta itxierako kareta. Atal horiek hainbat modutara bete daitezke errealizazio-garaian, errealizadorearen irudimen, trebetasun eta denboraren arabera.

Hauxe izan daiteke soluzio estandarra: a) aurkezleak agur esaten du, kameraren aurrean albisteak eman ondoren; b) ondoren, itxierako sumarioaren bideoa dator albiste nagusien irudi laburrekin, aldi berean kredituak sartuz; audioan albisteei egoki dagokien musika sartuko da eta, seguruenik, gertakarien giro-soinua.

Beste soluzio dinamikoagoa izan daiteke, aurkezleak azken albistearen sarrera egitean agurtzea albistegia; jarraian, azken albistearen bideoa jartzen da, eta horren *isatsean*[428] kredituak eta musika egokia jartzen dira. Azken albisteari dagokion bideoaren amaieran, itxierako karetara sar daiteke trantsizioa mozketaz edo kateaketaz eginez.

Baina beste modu asko ere egon daiteke programa ixteko. Lehen esan dugunez, ez da derrigorrezkoa itxierako sumarioa.

8.2.2. Egitura konposatua

Informazio-programak egitura konposatua daukala diogu, hasierako eta itxierako segmentuak ez ezik, eduki-bloke bat baino gehiago dauzkanean. Oinarrizko egiturarekiko aldea eduki-blokeetan dago preseski, gainerakoa berdina izan baitaiteke. Beraz, egitura konposatuan honako atal hauek eduki ditzakegu: 1) goiburua; 2) irekiera, 3) eduki-bloke batzuk, sumarioz edo sumariorik gabe, irekiera espezifikoz edo gabe; eta 4) itxiera.

Egitura konposatutako programak honako hauetan daude: albistegietan, elkarrizketetan, eztabaidetan eta bestelako programa hibridoetan (*talk show*-ak eta magazinak). Erreportaje-programek ere egitura konposatua erabiltzen dute, eta blokeak publizitatez edo promoziozko[429] segmentuz ebakita egoten dira.

a. Goiburua, irekiera eta itxiera

Egitura konposatuko goiburu, irekiera eta itxiera segmentuak oinarrizko egiturakoak bezalakoak izan daitezke; beraz, orain arte esandakoak balio du.

Goiburua programaren irekierako kareta da, eta berezko esanahia zein egitura ditu. *Irekiera* zuzena izan daiteke —albiste nagusiaren irudiak zuzenean sartuz—, edo zeharkakoa —irekierako karetatik aurkezlearengana pasatuz, zeina agurtu eta programari eta sumarioari sarrera ematen hasiko den—. Beraz, aurkezleak, agurtu ez ezik, sumarioa aurkeztu behar du. *Itxiera*k honako elementu hauek barne hartzen ditu: aurkezlearen agurra, itxierako sumarioa, informatu dena gogoratzeko, kredituak eta itxierako kareta.

b. Hainbat eduki-bloke

Oinarrizko egiturak eduki-bloke bakarra izaten du, baina egitura konplexuak bat baino gehiago. Programaren zuzendariak bloke bakoitzari eduki eta estilo-ezaugarri propioak

428. Editatutako albiste baten edo erreportaje baten amaieran badaezpada ere utzitako bideo-zatia da. Ohiz, ez du inolako soinurik eramaten.

429. Argot profesionalean "promoak" deitzen dira.

esleitzen dizkio. Bloke batetik bestera igarotzeko, trantsizio bat ezartzen da, baina horren ezaugarriak hurrengo atalean aurkeztuko ditugu.

Bloke bakoitza oinarrizko egitura duen miniprograma baten modura antola daiteke, itxiera txiki bat eta bloke-irekiera bat gehituz. Era berean, bloke bakoitzean edukiaren sumariotxo bat koka daiteke. Bloke barruko sumarioa, aktualitateko programa tematikoetan, erreportajeetan, elkarrizketetan eta eztabaidetan erabiltzen da, albistegietan baino gehiago[430], zeren, gero etorriko denak informatu baino gehiago audientziaren atentzioa bildu nahi baitu, kanal berberean sintonizatuta jarrai dezan.

8.2.3. Programa, bloke eta informazio-unitateen arteko trantsizioak eta markatzaileak

Telebista-programak, programa barruko blokeak —edo bloke barruko informazio-unitateak alde batetik beren artean banandu eta bestetik lotzen dituzten trantsizioak eta markatzaileak— hainbat modutara egin daitezke, hainbat konponketa daudelako. Hona hemen ohikoenak: publizitate-etena, bideo-segmentuak, bideo-efektuak eta ahozko trantsizioak.

a. Publizitate-etenak

Programen artean edo blokeen artean aldaketa edo trantsizioa markatu eta bereizteko modurik ohikoena da publizitate-etena. Iragarkiak amaitu ondoren, bloke edo programa berria aditzera ematen duen kareta bat egoten da. Eranspen-kareta honek irudi estetikoki interesgarria gehitzen du pantailan, eta elementu hauek barne hartzen ditu: kanalaren identifikazio-ikurra, programaren titulua eta, baldin badago, babeslea.

b. Bideo-segmentuak

Bideo-segmentuak programaren hasieran, amaieran edo barruko blokeen artean txertatzen diren pieza txikiak dira, aldez aurretik grabatutako pieza txikiak dira. Irudi eta musika egokiz osatzen da haren egitura. Ahotsa oso gutxitan daukate, telebista espainiarrean, bederen —AEBetako telebistan ohikoa da, batez ere sarrerako karetan[431]—. Ikus-entzunezko obra txiki horiek segundo gutxikoak izan ohi dira, berrogei baino gutxiagokoak, ardura handiz eginak izan ohi dira eta postprodukzio garrantzitsua daukate. Honakoak dira:

- ***Sarrera eta irteerako karetak***: programa baten hasiera eta amaiera markatzeko balio dutenak. Hamar edo hogei segundokoak izan ohi dira.
- ***Trantsizioko firrindak edo rafagak***: blokeen edo informazio-unitateen artean kokatuak, hiruzpalau segundokoak.

c. Bideo-efektuak

Bideo-efektuak deitzen zaie bi planoen arteko trantsizioa egiteko erabiltzen diren *errezel* edo gortinei eta *efektu digitalei*. Bideo-nahasketarako mahaian edo efektuetarako unitate digitalean egiten dira[432]. Albiste batzuk *off*-ean kateatzeko erabili ohi dira gehienbat[433].

---

430. Albistegi batzuetan, publizitatearen txanda izan aurretik, gero emango diren irudi batzuk aurreratzen dira, batzuetan *off*-eko narratzailea eta guzti. *Tease* deitzen dira ingelesez.

431. Ahotsa *off*-eko ahots batek sar dezake, edo grabatuta dago.

432. Quantel erakoa.

433. TVE2ko 22:00etako teleberriak *morphing* estiloko efektu digitala erabiltzen du sarri, trantsizioak egiteko.

d. Ahozko trantsizioa

Ahozko trantsizioa ohikoa izaten da informazio-telebistan, bai programa bateko blokeen edo sailen artean, bai eta albisteen edo informazio-unitateen artean.

Blokeen edo sailen arteko ahozko trantsizioa

Blokeen edo sailen arteko ahozko trantsizioa, programaren gidari nagusiak beste segmentu bateko aurkezleari berba batzuk eginda txanda ematen dionean gertatzen da. Trantsizio-mota hau biak kameraren aurrean egonda gertatzen da. Segmentuaren aurkezleak bere egitekoa bukatuta, txanda ematen dio berriro gidari nagusiari, beste berbaldi labur-laburra egin ondoren.

Telebista askotako albistegietan ohikoak izaten dira horrelako trantsizioak, adibidez, kirolak hasten direnean, metereologia-tartea irekitzeko eta gero berriro saio nagusira itzultzeko. Jaso ditugun datuen arabera, "kamera aurreko aurkezleen solasalditxo horiek" 1968an abiatu ziren San Francisco-ko KGO-TV estazioan, *Newspaper of the air* programan, non bi kazetariek, mahai baten bueltan eserita, informazioaren alderdi batzuei buruz elkarren artean hitz egiten zuten, bakoitzak bere sailari ekiteko txanda hartzen zuen bitartean (Day 1995, 54-55. or.). Urteen buruan solasaldi hura estandarizatu egin da telebista komertzialean, eta *happy talk* esaten zaio (solasaldi alaia), nahiz eta askotan albiste larri eta mingarrien ondoren ere egiten den; gure ustez, gaizki.

Albisteen arteko ahozko trantsizioa

Albisteen arteko ahozko trantsizioa bi eratakoa izan ohi da: estandarra eta estekatua.

*Trantsizio estandarr*ean, aurkezle nagusiak albistea modu orokorrean aurkeztu eta albistea osatu duen kazetariari ematen dio txanda, horrek kameraren aurrean —gertakaria izan den tokian edo estudioan— sarrera modu espezifikoan irakur/aurkez dezan, bideoari txanda eman aurretik. Nazioarteko kateetan sarri egiten da horrela.

*Trantsizio estekatua*n, aurkezle nagusiak albiste berriko sarrera berak emandako azken albistearen edukiarekin lotzen du, erlazioren bat topatuz. Horretarako, jakina, albisteak bata bestearen atzean kokatzen dira albistegiaren eskaletan. Oso ohiko praktika da toki guztietako telebistetan, nahiz eta horrela jokatzean, ardura deontologiko handia hartzen duen aurkezleak. Izan ere, bi gertakarien eta haiei buruzko albisteen artean erlazio esplizitua sortzea ez da egitate arina, esanahia eta konnotazioak elkarri lotzea oso eraginkorra izan baitaiteke. Sakonean, sinekdokeak, metaforak eta metonimiak egiten dira oharkabean edo ohartuta.

8.2.4. Albistegiaren egitura

Albistegia da telebistako informazio-programa nagusia. Egitura konposatua izaten du, bloke bat baino gehiagok osatzen baitute. Albistegi batzuk informatiboki *arrunta den egunar*i dagozkio, hau da, egun horretan kazetaritzaren aldetik modu berezian nabarmentzen den albisterik ez dagoela eta, beraz, betedura berezirik merezi ez duela. Beste albistegi batzuk ordea, kazetaritzaren ikuspegitik begiratuta, *egun berezia*ri dagozkio, oso gertakari garrantzitsua izan delako. Lehen kasuan, "egun arruntarenean", albistegiaren egitura

ondoko taulan aurkezten dugunaren antzekoa izan daiteke —TVE1eko adibide bat da—. Albisteen kopurua 15-25 artekoa izaten da, programaren iraupenaren arabera[434].

Goiburuaren eta irekieraren ondotik, non sumarioa edo titularrak sartzen diren, eguneko albiste nagusien blokea dator, normalean nazionalak. Albistegiak 45 minutu baditu, hamar bat hartzen du bloke horrek. Ondoko blokeak nazioartekoari eta burtsari dagozkie. Denek denbora bertsua hartzen dute, kulturari buruzkoek izan ezik, ohi baino laburragoak izaten baitira.

25. taula: egun arrunt bateko telebista-albistegi baten egitura estandarra

Segmentua	Unitatea	Denbora-tartea (min. eta seg.)
Goiburua	Albistegiaren irekierako kareta	0'20"
Irekiera	Albisteen sumarioa	0'40"
1. blokea (1-4. albisteak)	Albiste nagusiak (batik bat nazionalak)	10'0"
2. blokea (5-10. albisteak)	Nazioartekoa eta burtsa	10'0"
3. blokea (11-15. albisteak)	Gizartea eta jazoerak	10'0"
4. blokea (16-21. albisteak)	Kirolak	10'0"
5. blokea (22-24. albisteak)	Kultura	3'30"
Albistegiaren itxiera	Albistegiaren itxierako firrinda edo rafaga	0'30"
Denbora osoa gutxi gorabehera		45'00"

Iturria: autoreek egina. Oharra: eskema hau generikoa da, eta kate espainiarretako hainbat albistegi aztertuta sortu da.

Albiste berezi bat daukan albistegiaren egiturak lehenbiziko blokea albiste horri eskaintzen dio osotara, edo gehienbat. Gainerako blokeetan eredu estandarrari, jadanik adierazia, izan denari, jarraitzen zaio Albistegi berezi batean 10-18 albiste sartzen dira.

Albistegi berezi baten adibide modura TVE1ek 2002ko irailaren 3an 15:00etatik 15:45era emandakoa hartzen badugu[435], ohikoa izaten da irekiera gogorra izatea, zuzena, aipatutako albisteari buruzko irudiak eta guzti; gero, sumarioa eta albiste bereziari buruzko lehen bloke osoa. Aipatutako adibidean hamar minutukoa izan zen.

Albiste bereziaren betedura, ohiz eta ahal bada, hainbat ikuspuntutatik begiratuta egiten da, protagonista bat baino gehiago hartuz eta leku ezberdinetan kokatuta. Horrela, osagai hauek izan ohi ditu albisteak: aurkezlearen sarreratxo bat baino gehiago, bakoitzari dagokion bideoa eta, seguruenik, albiste nagusia bete duen kazetariak zuzenean egindako *standup* batzuk, gertakaria izan den tokian edo oso hurbil egongo baita.

434. Saperas eta Grifeu-k (1995) Europako hamar telebistei buruz egindako lan batean, *prime time*-ko telebista-albisteak 17,4 izan ziren batez beste. BBC1ek izan zituen gutxien (12,4); TV3 Kataluniako telebistak, gehien (22,5).

435. Ikus Eranskinen atalean, albistegi berezi horren egitura (TVE1, 15:00-15:45, *Telediario 1*). Albiste garrantzitsua izan zen espainiar gobernuak eta Cardenal Fiskal Nagusiak, Epaitegi Gorenaren aurrean, Batasuna euskal alderdi politikoaren ilegalizazio-eskaria aurkeztu zutenekoa. Albistegiaren lehen hamar minutuko blokea osotara eman zitzaion gai horri, hainbat angelu, ikuspuntu eta ikus-entzunezko baliabide erabiliz.

Ondoren, beste bizpahiru bloke, nazioko, nazioarteko albisteei eta burtsa, gizarte eta jazoerei buruzkoak (ezbeharrak, uholdeak, lapurretak, etab.). Bloke bakoitzak sei edo zazpi albiste izaten ditu. TVE1i buruzko albistean hamar minutukoak ziren blokeak.

Laugarren bloke bat kirolari eskaini ahal zaio, zeinak, jakina denez, oinarrizko egitura espezifiko modura funtzionatzen baitu albistegiaren barruan. Izan ere, hasierako kareta, aurkezle, sumario, bloke eta itxiera propioak baititu.

Maiz, azkeneko blokea —laburragoa dena, jakina—, kulturari eskaintzen zaio. Erreferentziatzat erabiltzen ari garen TVE1en kasuan, lauzpabost minutukoa da. Albistegiaren itxiera arina izan ohi da, eta azken albistearen gainean muntatzen da.

8.2.5. Erreportaje-programen egitura

Erreportajeei buruzko programek oinarrizko egitura izan ohi dute, bloke bakarrekoa, non gaurkotasun handia duten gaiei buruzko hiruzpalau erreportaje luze egoten diren, hamar edo hamabost minutukoak arruntean. Erreportajeek egitura estandarra izan dezakete (narrazioa *off*-ean duten irudiak, protagonisten hitzak, aurkezlearen *standup/statement*-ak kamera aurrean, etab.) edo elkarrizketa luze baten modura; hots, elkarrizketatuaren hitzen edo eta kazetariaren *off*-eko narrazioaren gainean, testuinguruko irudiak.

Adibide argia ematearren, TVE1eko *Informe Semanal* programa aipa daiteke, non gaurkotasun handiko hamabi bat minutuko erreportajeak ematen baitira.

8.3. GIDOIA

Ikus-entzunezko (zinema, telebista, irrati edo besteko) obra baten edukia eta teknikak azaltzen dituen testu idatzia da gidoia. Halaber, programa baten eskaleta ere izan daiteke, non zehazten diren saioa burutzeko ohar teknikoak eta hori osatzen duten ikus-entzunezko obrak (albisteak, erreportajeak, etab.). Beraz, *obra bati edo programa bati egoki dakioke gidoia*. Kontuan hartu, liburu honetan behin eta berriro bereizten ditugun kontzeptuak direla obra eta programa, nahiz eta batzuetan bat datozen eta horrexegatik nahasgarriak diren.

Gidoian sartzen diren xehetasunak obraren edo programaren arduradunek garrantzizkotzat eta beharrezkotzat jotakoaren araberakoak izaten dira. Gidoi batzuk "erabatekoak" izaten dira, hau da, denetariko xehetasunak ematen dituztenak; eta beste batzuk, aldiz, *sinopsi* edo eskema hutsak. Nolanahi ere, gidoia, laburra izan arren, funtsezkoa da edozein ikus-entzunezko obratan.

8.3.1. Ikus-entzunezko obra baten gidoia sailkatzeko irizpideak

Ikus-entzunezko obra baten gidoia aipatuko dugu atal honetan, eta ez programa baten eskaleta. Beraz, ikuspuntu batzuk erabil daitezke obra baten gidoia sailkatzeko: medioa, obra, funtzioa, elaborazio teknikoa eta xehetasuna, besteak beste (Dyas 1993, 236-287. or., Lee and Misiorowski 1982).

- ***Medioaren araberako gidoia***: zinema, telebista eta irratirako gidoiak daude. Irratian zutabe bakarrekoa izaten da, eta telebistan bikoa, bideoa ezkerrean eta audioa eskuinean duela. Zineman formatu bat baino gehiago erabiltzen dira, zutabe bakarrekoak zein bikoak.

- ***Obraren araberako gidoia***: hainbat gidoi daude, obraren arabera —hots, diapositiba eta diaporama, film, komedia, albiste eta erreportaje, etab—.
- ***Funtzioaren araberako obra***: gidoiek zehatz-metatz "agindu" dezakete zer egin, eta ezinbestez bete behar dira, edo edukia "gida" dezakete, xehetasun gutxiago emanez.
- ***Elaborazio teknikoaren araberako gidoiak***: gidoi teknikoa audio eta bideoaren produkzioari eta egikaritzari dagokiona izan daiteke, edo ohar teknikoei baino gehiago, obraren edukiari zuzendutakoa.
- ***Xehetasunaren araberako gidoia***: irizpide hau oso lotuta dago aurreko biei eta, egiatan, biak barne hartzen ditu. Obraren edukiari eta teknikari buruz gidoian sartu nahi diren xehetasunak kontuan hartzen ditu. Lau eredu daude: gidoi oso xehatua, erdi xehatua, programaren eskaleta eta eskaleta hutsa (Zettl 1984, 539. or.).

8.3.2. Xehetasunaren araberako gidoi-motak

Sailkatzeko irizpide honek edozein medio eta ikus-entzunezko obratarako balio du. Seinalatu berri dugunez, lau gidoi-formatu daude, xehetasunaren arabera:

a. Gidoi osoa eta xehatua

Honelako gidoi-motak audioaren hitz eta soinu guztiak eta bideoaren irudi eta trantsizio guztiak barne hartzen ditu. Oharrak zehatzak dira. Programa dramatikoetan, komedietan eta publizitate-iragarpenetan erabiltzen da batik bat. Albistegiek (informatiboaren eskaletak), albisteek, erreportajeek eta dokumentalek ere erabil dezakete gidoi osoa eta xehatua, baina programaren azkartasunari erreparatuta, osotasuna ez da erabatekoa, funtzionala baizik.

b. Erdi xehatutako gidoia

Gidoi-mota hau ikus-entzunezko obra eta programetan erabiltzen da batik bat, baina bereziki albiste, erreportaje, elkarrizketa eta eztabaidetan. Erdi xehatutako gidoiak edukiaren ordena osoa, kazetariaren edo narratzailearen kontakizun osoa, audioaren eta bideoaren ohar guztiak sartzen ditu, baina dialogoak oso modu sinplean aipatzen dira —hasierako eta amaierako hitzak hartuz — iraupenarekin batera.

c. Eskaleta hutsa eta sinopsiak

Eskaleta hutsa programak izango dituen segmentuen zerrenda ordenatua da, baina audioari eta bideoari dagokion oharrik gabe. Berdintsu egiten da sinopsietan, hau da, ikus-entzunezko obraren edukien eta elementu nagusien laburpena baita. Aldez aurreko gidoiak dira biak, eskaleta hutsa eta sinopsia. Dena den, hauen erabilera areagotzen ari da kazetaritzan, bai denboraren faltagatik eta bai kazetariek ikus-entzunezko lengoaia gero eta hobeki ezagutzen dutelako, edizio digitalari esker batez ere.

8.3.3. Gidoi teknikoetako laburtzapenak

Praktika profesionalean hainbat laburtzapen eta hasierako hizki erabiltzen dira ohar batzuk adierazteko. Kontsentsu osoa ez dagoen arren, laburtzapen batzuk leku guztietan onartzen dira, eta beste batzuk ingelesaren itzulpen hutsak dira. Tentu osoz, ekibalentzien taula bat prestatu dugu.

26. taula: informazio-telebistan erabil daitezkeen terminoen laburtzapenak

Ingelesez		Gaztelaniaz		Euskaraz		
Hasierako letrak	Terminoa	Hasierako letrak	Terminoa	Hasiera-ko letrak	Terminoa	Esanahia
ENG	Electronic News Gathering	Vídeo	Vídeo editado	Bideo	Bideo editatua	Editajea bideo-zintan, albisteak elektronikoki hartu ondoren
VTR	Video Tape Recorder	VTR	Video Tape Recorder	VTR	Video Tape Recorder	Bobinazko Magnetoskopioa; VTRko gela ere adierazten du
SIL	Silent tape	SIL	Cinta sin sonido	AGZ	Audio Gabeko Zinta	Audiorik gabeko zinta, agian giro-soinua baduena
SOT	Sound On Tape	SEC edo SEV	Sonido En Cinta edo Sonido en Vídeo	AZ	Audioa Zintan	Bideo-zinta, protagonistaren baten hitzak jasotzen dituena
V/O	Voice Over	Off	Voz en off	Off	Off ahotsa	Narratzailearen ahotsa, irudiz osatuta
O/C	On Camera	E/C	En Cámara (ante cámara)	K/A	Kameraurreko edo kameararen aurrean	Kameraren aurrean hitz egiten duen kazetaria (*statement*)
SUPER edo FONTS	Superimposed titles			Chyron		Azpitituluak, eta testua pantailan

Iturria: White (1984, 203-210. or.) eta autoreek egina. Oharra: hizki edo letra hauek esanahi zehatza dute gidoietan, bideografiako beste jarduera batzuetan, bestelako esanahia izan dezaketen arren (adibidez, ENG).

8.3.4. Albiste/erreportajearen gidoi-adibidea

Albiste, erreportaje edo dokumental baten gidoia bi zutabetan idazten da. Ezkerreko partean —orriaren ezker aldeko partean— bideoaren ohar teknikoak idazten dira, eta eskuineko partean —orriaren eskuin aldeko partean— audioari dagozkionak, *off*-eko narrazioaren testua eta, halaber, soinuari dagozkion beste ohar batzuk. Era berean, oharrak edo aginduak maiuskulaz idazten dira eta narrazioaren testua minuskulaz. Ikus dezagun baledizko albiste bat Bermeori buruz, zeinean zeharkako *lead* edo sarrera erabili dugun.

1. gidoia: albiste/erreportaje baten gidoi-adibidea

Bideoa	Audioa
K/A: KAZETARIA (10") AZPITITULUA: "PATXI LEZAMA"	KAZETARIA: Bizkaiko hiriburua izateko zorian egon zen, baina historiak ez dio justizia egin. Itsasoak hamaika ondasun ekarri dizkio eta portasun berezi-berezia. Bermeo da, arrantzale-herria.
PORTUKO IRUDIAK (40") - PORTUKO PANORAMIKA - PLU ITXASONTZIAK - ARRAINA LURRERA JAISTEN	KAZETARIA, OFF: Bermeoko portua Bizkaiko eta Euskal Herriko garrantzitsuenetakoa da. x arrantzontzi daude, eta x arrantzalek lan egiten dute, hegaluzea, antxoa eta sardina harrapatzen. Orain chun urte utzi zuten balearen arrantza.
K/A: PLU JOSEBA PORTU (30") AZPITITULUA: "JOSEBA PORTU, ANDRA MARI-KO ARRANTZALEA" (DENBORA METATUA: 1:20"). - ITSASONTZIAK PORTUTIK IRTETEN - GAUEKO IRUDIAN UR HANDITAN (ETAB.)	---------- JOSEBA PORTU:LEHEN HITZAK: "Lehen askoz gehiago harrapatzen genuen… AZKEN HITZAK:: "…baina hauxe da gure bizitza ". IRAUPENA: 0:30" ---------- KAZETARIA, OFF: Josuren eta gainerako arrantzaleen eguneroko bizitza iluntzean hasten da, portua utzi eta ur handitara abiatzen direnean. Gaua luzea izango da uhinen artean eta Bizkaiko Golkoko hotzean… (ETAB.)

Iturria: autoreek egina. Oharrak: K/A (Kameraurrekoa), AZ (Audio edo Soinua bideo-zintan edo bideoa dagoen euskarrian), PLU (Plano Luzea).

Gidoi honen zatian lehenik kazetariak kameraurrekoa edo *standup*-a egiten du, eta erreportajeari zeharkako hitz-sarrera batez ematen dio hasiera. Beheko aldean bere izena agertzen da. Ondoren, Bermeoko portuari buruzko irudiak agertzen dira, eta bitartean kazetariak off-ean hitz egiten du. 40 segundoko iraupena du. Gero, Josu Portu arrantzaleak hitz batzuk esaten ditu kameraren aurrean (K/A), 30 segundoko berbaldian bere jarduera azaltzeko. Berriro kazetariaren *off*-eko kontakizunera igarotzen gara, eta bideoak itsasontziak iluntzean portutik ateratzen eta ur handitan gauez lanean eskaintzen dizkigu. Hortik aurrera, erreportajeak jarrai lezake.

Beha daitekeenez, ez dugu ezer esaten audioaren eta bideoaren trantsizioei buruz. Irudiei dagokienez, mozketa-trantsizioa erabiltzen delako ohiz, baina funditua edo kateatua[436] egin nahi baldin bada, adierazi egiten da. Audioari dagokionez, soinuaren apaldurak teknikoki oso erraz egiten da audio-nahasketarako mahaian, non kanalek potentziometroak edo *fader*-ak dituzten soinuaren potentzia erregulatzeko.

8.3.5. Informazio-programaren eskaleta-adibidea (TB albistegiarena)

Programaren eskaleta segmentuen izena eta ordena, iraupen partzial eta metatuarekin batera ematen duen gidoia da[437]. Gainera, bideo eta audio-iturriak (zintan edo zuzenean) seinalatzen dira eta parte hartzen dutenen kokapena (estudioan, halako hirian, etab.) Albis-

436. Ikus "Muntaketa/edizioa irudian eta soinuan" atalean, "funditu" eta "kateatu" berbei buruzko iruzkina.
437. *Running time*.

tegietako eskaletetan ez dira albisteen sarrerak markatzen, baina elkarrizketa eta eztabaidetako programetan azal daitezke.

Hurrengo adibidean[438] informazio-programa baten eskaletaren zati bat aurkeztuko dugu. Lehenik eta behin kazetariak albisteari —Eusko Legebiltzarra— sarrera egiten dio kameraren aurrean (K/A), plano laburrean (PLA) enfokatuta. Pantailaren azpiko aldean kazetariaren izena agertuko da, karaktere-sortzaileak idatzita[439]. Testua irakurri ondoren, errealizadoreak albiste editatua —Euskal Parlamentua deitua— duen bideora pasatzea eskatzen du. Estazio analogiko batean bagaude, bideoa magnetoskopioen gelan (VTR) dago, eta emisora digitalean bagaude, berriz, zerbitzari batean. Hurrengo gidoiaren bideoari dagokion zutabean ikus daitekeenez, soinua zintan dago (AZ), VTR-ren irudien aldamenean. Bideo-zinta hasi eta 20 segundora, "Bake-akordio baietsia" izeneko azpititulua sartuko dugu bost segundoz, 0:25" arte pantailan idatzita egonez. Audioari dagokion atalean zintaren azken hitzak eta iraupena seinalatuko ditugu. Bideoaren amaierara iritsita (1:30"), errealizadorea berriro pasatzen da aurkezlearengana, eta aurkezleak hurrengo albisteari eta albistegi osoari ekingo dio[440].

2. gidoia: informazio-programa baten eskaleta-adibidea

Bideoa	Audioa
(1. ALBISTEA: EUSKO LEGEBILTZARRA) K/A: PLA AURKEZLEA: EUSKO LEGEBILTZARRA (10")	AURKEZLEA: Eusko Legebiltzarrak Euskal Herrirako bake-akordioa baiestea erabaki du, beraz, hemen amaitzen da ehun eta berrogeita hamar urteko gatazka.
AZPITITULUA: "MIKEL URKIAGA"	

VTR/BIDEOA: EUSKO LEGEBILTZARRA (1:30")	AZ VTR
AZPITITULUA: "BAKE-AKORDIO BAIETSIA" (0:20-0:25")	Azken hitzak: "...dio lehendakariak". IRAUPENA: 1:30"
	----------
2. ALBISTEA: "IZENA") K/A: PLA AURKEZLEA: IZENA (10")	AURKEZLEA: SARRERA (Sarreraren testua).
ETAB.	ETAB.

Iturria: autoreek egina. Oharrak: K/A (Kameraren aurrean), AZ (Soinua audio-zintan), PLA (Plano Laburra), VTR (Bideozinta).

Aurkeztutako eskaletaren inguruan aldaketa asko izan daitezke, eta telebista bakoitzak bere eredua du. Dena den, oinarria aurkeztutakoaren antzekoa da: bideo eta audioaren datu teknikoak aurkezlearen zereginaz, albisteen editajeez, eta "urrutikoez" (urrutiko lotuneak, alegia).

438. Autoreek sortutako proposamen fiktizioa.

439. Orain urte batzuk ekipo honi, azpituluei eta sortu eta pantailan kokatzen zen testuari *Chyron* esaten zitzaien, ekipoak egiten zituen enpresaren izena erabiliz.

440. Albiste fiktizio hori egia izango balitz, bere tratamendua seguruenik luzeago eta sakonagoa izango litzateke, eta albistegiaren egitura berezia, aurreko lerroetan adierazi dugun bidetik.

8.4. IKUS-ENTZUNEZKO OBRA ESPOSITIBOEN EGITURA-MOTAK: ALBISTEAK, ERREPORTAJEAK ETA KRONIKAK

Atal honetan *albisteak* eta *erreportajeak* ditugu hizpide bereziki, hau da, kazetaritza-genero azalgarrien mota nagusiak. *Dokumental informatiboa* modalitate nagusiagoa da, nahiz eta ez dugun uste oker gabiltzanik esaten badugu erreportajearen egitura berbera duela funtsean. Bestalde, lehendik ere dakigunez, *kronika* informazio-azpigeneroa da non albistearen egiturazko elementu batzuk eta, Grijelmo-k (2002) dioenez, iritzi-generoari dagozkion beste elementu nabarmenduak batzen diren, kirol-kroniketan, zezenketei buruzkoetan, eta antzekoetan ikusten den modura. Hau da, informazioa eta ebaluazio pertsonala batzen dira kronikan. Dena delarik, muntaketaren egiturak albistearenak bezalakoxeak dira.

Telebistako programa informatiboetan ematen diren albisteak oso ezberdinak izan daitezke muntaketari dagokionez, zeren, kazetari bakoitzak produktu bat, obra propio bat egiten baitu une bakoitzean, eta audientziarentzat informatiboki interesgarria eta profesionalki bikaina den albiste bat mamitzeko, era askotara eskura ditzake behar dituen elementuak, hots, gertakariaren irudiak eta giro-soinua, parte-hartzaile edo lekuko baten edo batzuen irudiak eta hitzak, kazetariaren *standup* baten irudia, etab. Editaje-prozesuko atalak dira.

Hala ere, litekeena dirudi telebistako albiste eta erreportajeei buruz oinarrizko egitura-eredu batzuk ematea. Horiek ezin dira agortu, baina erreferentzia izateko balio dute, nahi beste bariazioak sartuz. Azken finean, kazetariaren nortasunak, buruak eta zehaztasunak moldatuko dituzte muntaketaren oinarrizko egiturak, informatzeko behar duenaren arabera. Hainbat eta hainbat albistegiri begiratuta, bost eredu sortu ditugu eta, gure ustez, telebistako albiste gehienak osatzeko balio dute. Bost egitura-ereduok ordena gero eta konplexuagoan aurkezten ditugu, bai teknikari zein informazio-osagarrien kopuruari dagokienez. Honako hauek dira:

- Egitura sinpleko muntaketa-eredua, edo soin-enbor berbalaria[441].
- *Off* egiturako muntaketa-eredua.
- Egitura estandarreko egitura-eredua.
- Egitura estandar hobetuko muntaketa-eredua.
- Egitura irekiko muntaketa-eredua, erreportajekoa.

Hona iritsita, ohartarazi behar dugu bereizi egiten ditugula, alde batetik, albiste eta erreportajeen *ikus-entzunezko muntaketa-egituren ereduak*, zeinen bost klaseak oraintxe adierazi ditugun eta kazetaritzan maiz erabiltzen diren, eta bestetik, *ikus-entzunezko muntaketa-motak*, zeinak analitikoa/narratiboa, asoziatiboa, abstraktua eta kategoriala izan daitezkeen[442]. Lehenean egitura-ereduak aztertzen dira, eta bigarrenean muntaketa-motak edo estiloak.

Biek erabiltzen dituzte ikus-entzunezko lengoaiaren baliabideak, baina lehenengoak informazio-programetako kazetaritza-unitateetan (albiste eta erreportajeetan) erabilitako muntaketa-egiturez soilik arduratzen da, eta bigarrena, edozein ikus-entzunezko obra

441. Pertsona bat kameraren aurrean berbetan, normalean soinaren erdia soilik erakutsiz ("busto parlante" modura ezaguna gaztelaniaz).

442. Jo "Ikus-entzunezko Lengoaia" zatira.

sortzean aplikagarria da, film zein albiste izan. Guk lehenengo tipologia aztertzen dugu oraingo honetan.

Gogora dezagun albiste edo erreportaje baten iraupenak ere eragina duela muntaketa batean erabil daitekeen ikus-entzunezko kazetaritza-egituraren ereduan. Adibidez, "soinenbor berbalaria" ez da oso egitura egokia izango bizpahiru minutuko albiste baterako, ahozko diskurtso monotono eta laua izango delako, baina bai, ostera, berrogei segundoko baterako. Ohiz, komeni denean hauts daitekeen arau generiko modura hartuz, esan dezakegu ezen kazetaritza-obraren (batik bat erreportaje eta dokumentalen) iraupena zenbat eta handiagoa izan, orduan eta beharrezkoagoa dela ikus-entzunezko baliabide indartsu eta bariatuagoak erabiltzea.

Albiste, erreportaje eta dokumentalen iraupena aldakorra da editorearen arabera, baina, praktika profesionala kontuan hartuta, sailkapen orokor hurbila egiten saia gaitezke, salbuespenak salbuespen:

- Albiste laburra 40-60 segundokoa izan daiteke.
- Albiste estandarra 1 minutu-1'30 minutu eta erdikoa.
- Albiste luzea edo minierreportajea 3 minutu ingurukoa.
- Erreportaje laburra 5-8 minutukoa eta luze bat 10-12 minutukoa.
- Telebistako dokumental ohikoa 25-30 minutukoa, eta luze bat 60 minutu ingurukoa.

8.4.1. Ahozko lengoaia telebista-kazetaritzan

Telebistan erabilitako ahozko lengoaia berezkoa da, eta prentsa idatzian zein irratian erabiltzen den ez bezalakoa. Medioaren ikus-entzunezko izaeragatik, kazetariak egitate batzuei buruz idatz dezakeen ahozko narrazioak irudi eta soinu editatuekin bat etorri behar du. Era berean, telebistako informatiboak benetan laburrak direnez (hogeita hamar edo hirurogei minutukoak) eta behin bakarrik entzuten direnez, lengoaiak izan behar du *zuzena, argia, laburra, "belarrirako egina" eta pertsona kultu batek hitz egitean erabiltzen duenaren antzekoa* (White, et al. 1984, 52-64. or.). Jokabide zuzena delakoan gaude. Beste batzuk, modu lausoagoan, diote erredakzioaren estiloak solasaldian erabilitakoaren antzekoa izan behar duela.

"Belarriarentzat idatzi behar da" esaten da irrati eta telebistari dagokienez, izaera iheskorra eta bat-batekoa adierazten baitu. Horregatik guztiagatik, ahozko lengoaia maila jasoa, zuzena eta argia izatera irits dadin, telebistari egokitutako oinarrizko arau batzuk emango ditugu (Mencher 1984, Oliva eta Sitja 1996, White, et al. 1984). Egia esan, nahikoa izango litzateke ondo eta argi idazteko arau guztiak bete behar direla esatea, ñabardura bat gehiago erantsiz, alegia, teleikusle batek hargailuaren bozgorailutik entzungo duela, bere arreta etxeko hainbat faktorek eskatzen duten bitartean. Beraz, telebista-informazioko testu bat idazteko arauak hiru multzotan batu ditugu: estiloa, luzera eta xehetasunak.

a. Estiloa

Telebista-narrazioaren estiloa lau adjektibo esanguratsu erantsiz oinarrituko dugu: laburra, sinplea, aktiboa eta gaurkoa.

- ***Laburra***: testua esaldi labur eta zehatzez osatuko da. Hitz-kopurua zehaztea zaila da, noski, kasu bakoitza desberdina baita, baina ohikoa da hamar edo hamabi hitzeko perpausak edo esaldiak egitea.
- ***Sinplea***: perpaus sinpleak erabiltzea aholkatzen da, konjuntzioz, adberbioz eta esakunez koordinatua, eta menpekoak ekiditea. Dena dela, oso arrunta da telebistan perpaus nagusiz eta menpekoz osatutako egitura sintaktikoa erabiltzea.
- ***Aktiboa***: aditz aktiboak erabiltzea gomendatzen da. Alabaina, berbazko adierazpenetan aditz indartsu eta diztiratsuak erabiltzeko gehiegizko joera izaten da ("baietsi", "argitu", "adierazi", "aldarrikatu", etab.), "esan" aditz bikainaren ordez, balio eta argitasun periodistiko handikoa. Gauza bertsua diote kontsultatutako autore eta profesionalek. Gainera, aditz deigarri horiek, behar ez diren kasuetan erabiliak izateko arriskua dute.
- ***Gaurkoa***: ahal den guztietan orainaldian jokatu behar da aditza. Era berean, gertatu berria den zerbait kontatzen denean, presente hurbila erabiltzea gomendatzen da ("esan du", "egin du"), lehenaldia baino gehiago ("esan zuen", "egin zuen"). Bestalde ez da komeni "gaur" adberbioa gehiegi erabiltzea.

Bestalde, esaldi usuak eta egitura linguistiko ohikoak erabiltzeko joera dago, zeinak, itxuraz inozoak izan arren, zama ideologiko eta deontologiko handi samarrekoak baitira. Besteak beste, "poliziak tiro egin beharra izan zuen", "egoera kontrolpean dago", eta antzekoak daude. Kasu bakoitzak azterketa berezia eskatzen duen arren, askotan hobe izaten da besterik gabe "poliziak tiro egin zuen" esatea edo zer kontrol-mota egiten ari den zehaztea.

b. Luzera

Kazetariak ardura handia edukitzen du albiste edo erreportaje baten ahozko kontakizunean zenbat hitz sartu behar dituen jakiten; hau da, modu sinple batean esanda, "zenbat hitz sartzen diren albiste batean". Ez dago formula finkorik, muntaketan beste elementu batzuek ere parte hartu eta denbora eskatzen dutelako (trantsizioek, isiluneek, giro-soinuak), baina, dena dela, formula praktiko hurbila ematearren, honako hau eman dezakegu: bi edo hiru hitz segundoko, gutxi gorabehera; 40ren bat hitz, hamabost segundoko *off* egitura duen albiste baterako; eta 160 hitz inguru, minutu bateko irakurraldirako mikrofono aurrean.

c. Xehetasunak

- ***Esleipena***: irratian eta telebistan informazioaren iturria esaldiaren aurrean ipintzea komeni da, idatzizko kazetaritzan ez bezala, azkenean ipintzen baita. Adibidez, irratian eta telebistan hobe da esatea "Gobernuaren arabera, zergak jaitsi egingo dira", eta ez "Zergak jaitsi egingo dira, gobernuaren arabera"[443]. Batzuetan, ez da beharrezkoa iturria aipatzea, nabarmen-nabarmena denean ("Gobernuaren iturrien arabera, Lehendakaria Frantziara joango da bihar" esan ordez, nahikoa da esatea "Lehendakaria Frantziara joango da bihar").
- ***Hitzez hitz hartutako aipuak***: adierazpen zehatzak, protagonisten hitzak zuzenean sartuz ematen dira telebistan, irudia eta ahotsa eskainiz. Eskura ez badaude, zeharkako estiloa erabili beharko du kazetariak.
- ***Helbideak***: albiste batean ez da ezinbestekoa egitate baten helbide zehatza ematea (etxe batean gertaturiko sutearena, adibidez), audientziak seguruenik ezagutzen ez

443. Kazetari askok prentsa idatziko ohitura edo arau hori ikus-entzunezko hedabideetan ere erabiltzen dute.

duelako; beraz, nahikoa da kalea eta auzoa edo hiriko zonaldea aipatzea. Dena dela, informazio batzuetan ezinbestekoa izango da zenbakia eta solairua ere ematea.

- ***Tituluak***: pertsona bat identifikatzeko, haren titulu ofiziala edo kargua ematea beharrezkoa denean, estilo-liburuek aholkatzen dute hori izenaren aurretik jartzea ("Euskal Herriko Justizia Auzitegiko Presidenteak esan du..." edo "[Izen eta abizen] Euskal Herriko Justizia Auzitegiko Presidenteak esan du..."). Hala eta guztiz ere, pertsonaia oso ezaguna denean, aski izan daiteke kargua eta abizena jartzea ("Ibarretxe lehendakaria") edo izen eta abizena ("Juan Jose Ibarretxek").
- ***Zenbakiak***: zenbakiak ordenagailuaren pantailan edo paperean letreiatzea komeni da, beren balioa zenbakitan jarri ordez. Era berean, hobe da borobiltzea, zifraren zehaztasuna ulertzeko ezinbestekoa ez denean.
- ***Giza ezaugarriak***: ohiz, ez dira pertsonen adina, arraza, etnia, tamaina edo loditasuna aipatzen, informazioa ongi emateko nahitaezkoa ez bada behintzat.

8.4.2. Osagarri orokorrak

Edozein albiste edo erreportajetan elementu komun batzuk daude: sarrera, audio-txertaketak, bideo-txertaketak, irudiak, trantsizioak, *off* narrazioak, kameraurrekoak (*standup*-ak) eta isatsa.

- ***Sarrera***[444]: albistearen aurkezleak irakurtzen du kameraren aurrean, hau da, informatiboaren gidariak, baina nazioarteko albisteetan, kazetariak berak irakurtzen edo esaten ditu sarrera horiek kameraren aurrean, dela estudioan edo kanpoaldean. Horrelako kasuetan programaren gidariak ere egiten du berea, generikoagoa eta kazetariari txanda emanez, kazetaria baita albiste horren erantzulea.
- ***Audio-txertaketak***: editajean sartzen diren soinu-zatiak dira. Giro-soinuari, kamera aurrean agerraldi egiten duen pertsonaiari, kazetariaren *standup*-ari edo sartzen den musikari dagozkio.
- ***Bideo-txertaketak***: albistean sartzen diren irudi-zatiak dira. Egitate albistegarriari dagozkio ohiz, parte-hartzaileen deklarazioei, edo/eta kazetariaren *standup*-ari.
- ***Irudiak***: gertakariari buruz dauden irudiak, alegia [445]. Betedura estandarrari dagokio.
- ***Trantsizioak***: bideoan edo audioan sartutako aldaketak dira trantsizioak.
- ***Off-eko narrazioa***: kazetariak edo aurkezleak irudiz estalita egindako kontaketa da.
- ***Kameraurrekoak (standup)***: kazetariak kameraren aurrean egindako berbaldia da, begiak objektiboan jarrita eta, ondorioz, audientziari begiratuz. Euskaraz, gidoietan, K/A lalburdura erabiltzen dugu (Kameraren Aurrean).
- ***Isatsa***: editajearen amaieran uzten den bideo-zatia da, normalean giro-soinuarekin, baina gabe ere egon daiteke.

Elementu horiek guztiak erabil daitezke albiste bat egiteko, muntaketa-egiturak deskribatzean esango dugunez.

---

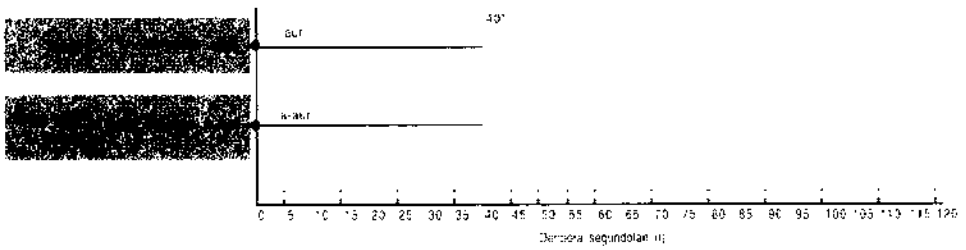
444. Gaztelaniaz "*entradilla*" edo "*entrada*"; ingelesez "*lead*".

445. Ingelesez, *cover footage* (betedurako materiala) edo, besterik gabe, *footage* esaten zaio .

8.4.3. Egitura sinpleko muntaketa-eredua

Egitura sinpleko muntaketa periodistiko honi *soin berbalariaren eredua* ere esaten zaio. Irratiko albistearen antz handia du, albistegiaren aurkezleak kameraren aurrean geldirik, soin berbalaria modura, irakurtzen baitu albistea. Irudirik ez daudenean erabiltzen da egitura-mota hau, bai albistea azken ordukoa delako, bai laburregia izanik lanketa handiagorik eskatzen ez duelako, bai horrela ematea erabaki delako. Horrelako egiturak albiste erlatiboki laburretan, 40 segundo baino laburragoetan, erabiltzen dira.

22. irudia: egitura sinpleko muntaketa-eredua

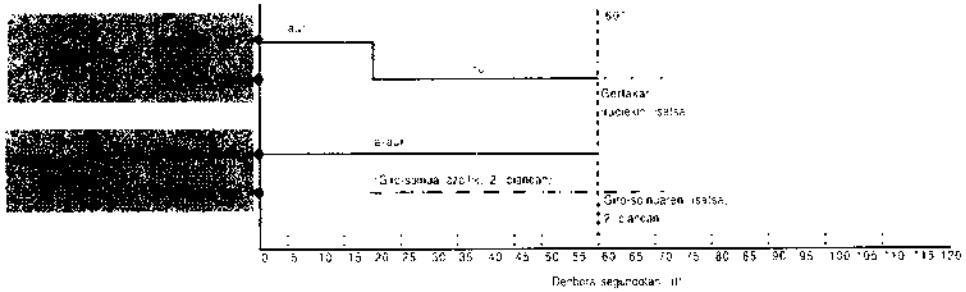


Iturria: autoreek egina. Oharrak: "Bideo" alorrean, "aurkezlea" izeneko ardatzak esan nahi du profesionala kameraren aurrean dagoela; Audioaren alorrean, "audio aurkezlea" izeneko ardatzak, berriz, aurkezlea mikrofonoaren aurrean irakurtzen ari den testua.

8.4.4. Off egiturako muntaketa-eredua

Off egitura aurrekoaren bariazioa da. Horrelako muntaketa-egituran albistegiaren aurkezleak kameraren aurrean irakurtzen du testua eta, halako batean, gertakariari buruzko bideoaren irudiek —aldez aurretik grabatuak, eta ohiz giro-soinua ere ematen datenak- estaltzen dute; bitartean, kazetariak irakurtzen jarraitzen du. Era berean, irudi batzuk identifikatzeko lagun dezaketen azpititulu batzuk sar daitezke —gertakariaren tokia, data, pertsonaia baten izena, etab.—.

23. irudia: *off*-eko egitura duen muntaketa-eredua



Irudia: autoreek egina. Oharrak: "Irudia" izeneko ardatzak gertakari albistegarria betetzean hartutako irudiak adierazten ditu, eta "Giro-soinua" izeneko ardatzak, irudiekin batera hartutako giro-soinua.

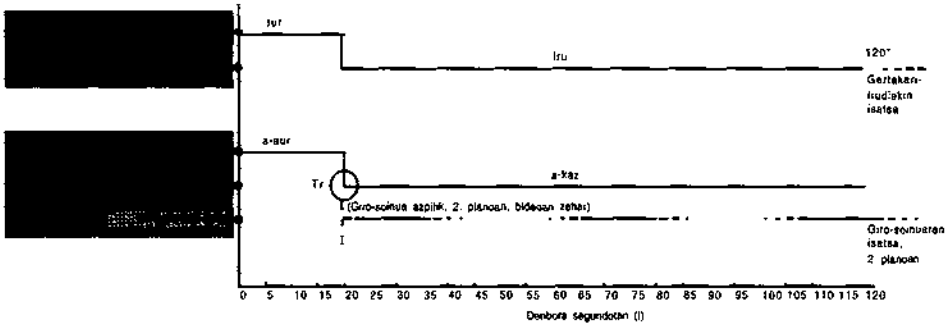
Honelako albistea ohikoa izaten da albistegietan, batik bat editajea gehiago lantzeko denborarik izan ez bada. Nolanahi ere, aurkezleari garrantzi gehiago emateko ere balio du. Honelako albisteek minutu bat baino gutxiago irauten dute batez beste.

8.4.5. Egitura estandarreko muntaketa-eredua

Eredu estandarra diogu, bideo baten muntaketa osoa dagoen oinarrizko eredua delako, hau da, editatutako irudiz eta soinuz osatutako ikus-entzunezko obra baten eredua. Lehenik aurkezlea dugu, kameraren aurrean albistearen sarrera irakurtzen eta jarraian kontakizunaren bideo editatuari pasabidea ematen. Bideoaren pistan dauden osagarriak gertakariaren irudi editatuak eta mozketa bidezko trantsizioak izaten dira. Audioaren pistan, berriz, kazetariaren narrazioa egoten da lehen audio-planoan eta bigarrenean giro-soinua. Beste ezaugarri bat izan daiteke kazetaria ez dagoela kameraren aurrean; hau da, ez dagoela *standup*-ik. Horrelako egiturak nahi beste iraun dezake, baina normalean 40 segundotik bi minutura arteko luzerakoa izaten da.

Pantailan ager daitezkeen toki, pertsonaia edo jendeen audioari giro-soinuaren maila bakarrik ematen zaio, bigarren planokoa, hizketan baldin badaude ere, eredu honetan ez baitira horien adierazpenak modu zuzenean eta lehen soinuzko planoan sartzen. Horregatik, bideo-editajeak hurbiletik aztertzen baditugu, ohartuko gara irudiak leku batetik bestera mozketa bidezko trantsizioz aldatzen direnean (trafiko handia duen kale batetik hondartza batera), giro-soinua ere aldatu egiten dela, eta hori batzuetan nahiko nabarmen eta zakar nabaritzen da.

24. irudia: egitura estandarreko muntaketa-eredua



Irudia: autoreek egina. Oharrak: "Audio kazetaria" izeneko ardatzak esan nahi du, kazetaria mikrofonoaren aurrean zerbait kontatzen ari dela, nahiz eta beste irudi batzuekin ezkutatuta egon; zirkuluaren ondoko "Tr" laburdurak esan nahi du, audioan, gertakariaren irudietako giro-soinua soilik entzuten dela segundo batzuetan, kazetari edo aurkezlearen kameraurrekotik gertakariaren irudietara pasatzeko unean, kazetariaren *off*-eko narrazioa hasi aurretik.

Aurreko irudian honelako egitura ageri da: aurkezleak sarrera egiten du kameraren aurrean eta bideoari ematen dio txanda. Bideoak gertakariari buruzko irudiak dauzka, eta audioan kazetariaren ahotsa entzuten da *off*-ean kontakizuna egiten, azpitik irudiei dagokien giro-soinua dugula. Irudiak aldatzean, audioko trantsizio txikiak egin daitezke, hots, narraziorik gabeko soinu-tarteak, giro-soinua bakarrik dutenak.

Informazioaren muntaketa-eredu hau da telebista guztietako informatiboetan gehien erabiltzen dena, espainiarrak izan, zein autonomikoak edo nazioartekoak. Ahozko narrazioa da nagusi, hirugarren pertsonan egina, kazetariak prestatua eta grabatua, eta irudiek ilustrazio eta erreakzio-lana egiten dute.

8.4.6. Egitura estandar hobetuko muntaketa-eredua

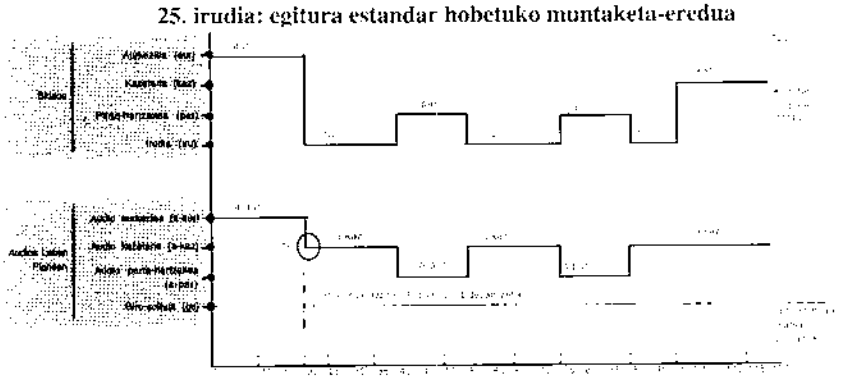
Eredu estandar hobetua ere asko erabiltzen da gaur egungo telebistan, eta hauek dira osagarriak: gertakarien irudiak, parte hartzen dutenen hitzak eta kazetariaren agerpen bat edo bi kameraren aurrean, gertakaria izan den lekuan bertan. "*Action news*" edo ekintzako albisteetan gehien erabilitako muntaketa-eredua da. Ameriketako Estatu Batuetan abiatu zen estilo hori laurogeiko hamarraldian, eta gerora leku guztietara zabaldu da. Kazetaria albisteko protagonistetako bat bihurtzen da, eta albistearen subjektu direnei ematen die hitza eta testigantza[446], ez bakarrik errealitate periodistikoa eraikitzeko soilik, baizik baita arintasuna, erritmoa eta dramatismo apur bat emateko xedez ere.

Albisteen iraupena minutu bat edo bi artekoa izaten da, egitura bariatua eta hainbat osagarriz osatuta baitago.

Bideo-trantsizioak gehienetan mozketaz egiten dira, baina baita fundituz edo disolbatuz ere. Audio-trantsizioetan, soinuzko funditu edo kateatuak ez ezik, giro-soinuz soilik osatutako bizpahiru segundoko tarteak ere azten dira, "kazetari edo aurkezlearen kameraurrekotik" "gertakarien irudietara" aldatzeko garaian, kazetaria *off*-ean narratzen hasi aurretik. Honelako albiste-egitura ageri da irudian:

- Aurkezleak estudioan kameraren aurrean testua irakurri eta txanda ematen dio bideoari.
- Lehenik, bideoaren alorrean, albistearen irudi editatu batzuk dauzkagu, eta audioaren alorrean kazetariaren *off*-eko narrazioa eta irudien giro-soinua.
- Ondoren, bideo eta audio-zati bat dago, gertakarian parte hartu duen pertsona (protagonista edo lekukoa) baten hitzak kameraren aurrean jasotzen dituena.
- Gero, gertakarien beste irudi batzuk eta kazetariaren narrazioa *off*-ean, irudien giro-soinuarekin batera.
- Berriro parte-hartzaile baten edo bestearen hitzak kameraren aurrean, iritzia ematen.

25. irudia: egitura estandar hobetuko muntaketa-eredua



Iturria: autoreek egina. Oharra: Bideoko "parte-hartzaile" izeneko ardatzak esan nahi du protagonista edo lekukoren bat kameraren aurrean agertzen dela adierazpenak egiten, eta bere hitzak "audio parte-hartzailea" ardatzean kokatzen dira; zirkuluaren ondoko "Tr" laburdurak esan nahi du, audioan, gertakariaren irudietako giro-soinua soilik entzuten dela bizpahiru segundotan, kazetariaren *off* eko narrazioa hasi aurretik. Irudian zirkulu bakarra ageri da, baina gehiago izan daitezke, beharrezkoa jotzen den bakoitzean.

446. Ikus "Informazio-estiloa telebistan: garapen historikoa" izeneko epigrafea, obraren lehen zatian.

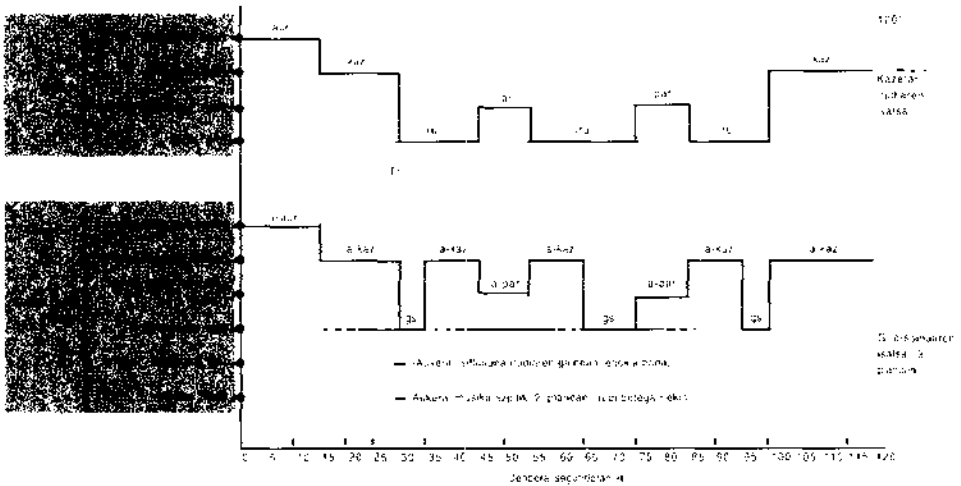
- Jarraitzeko, gertakarien irudi editatuak eta narrazioa *off*-ean.
- Albistearen editajea amaitzeko, kazetariak itxierako *standup*-a edo kameraurrekoa (K/A) egiten du, gutxi gorabehera honela esanez: "halako lekutik, halako kazetariak, halako albistegirako".

8.4.7. Egitura irekiko muntaketa-eredua, erreportajekoa

Egitura irekiko muntaketa-egitura, erreportajeetan erabiltzen dena, aurrekoa bezalakoa da, baina konplexutasun gehiago du muntaketa teknikoan eta barne hartzen dituen elementuetan, eta diseinu are irekiagoa. Gertakarien irudiak, parte-hartzaileen deklarazioak eta kazetariaren kameraurrekoa edo *standup-a* ez ezik, beste elementu batzuk ere sar daitezke, adibidez, musika, isilaldiak, irudi- eta soinu-efektuak eta hainbat trantsizio. Beraz, gutxienez bi minutu inguruko iraupena duen erreportaje laburra izan daiteke, albistegi batean emateko, edo erreportaje osoa, hamar edo hamabost minutukoa. Aurkezten dugun adibide grafikoak —beste hamaika egin daitezke— honako egitura hau du:

- Aurkezleak albiste edo erreportajearen sarrera egiten du kameraren aurrean.
- Bideoaren hasieran kazetaria kameraren aurrean (K/A) ageri da, gertakarien tokian, eta hitzezko sarrera egiten du.
- Ondoren, gertakarien irudiak ditugu, eta audioan horien giro-soinua soilik, segundo batzuetan. Horrela narrazio indartsua lortzen da, non irudiak diren nagusi, ez baitago atentzioa desbideratuko duen *off*-eko narraziorik. Une honetan ohartarazi behar dugu, aurreko bi ereduetan ere giro-soinua sartu dugula, baina han segundo gutxiko "trantsizio" forma hartzen zuen bitartean, hemen garrantzi handiagoa du, bere baitan osaga autonomo eta normalean baino iraupen luzeagokoa izanik.
- Irudi batzuekin jarraitzen da, beren giro-soinuarekin, baina orain kazetariaren *off*-eko narrazioa dugu audioko lehen planoan.
- Jarraian, parte-hartzaile bat agertzen da hizketan kameraren aurrean.
- Ondoren, gertakarien irudiak eta kazetariaren *off*-eko narrazioa dugu.
- Editajeak irudiekin eta horien giro-soinuarekin jarraitzen du, kazetariaren narraziorik gabe.
- Berriz ere, lehengo parte-hartzailearen edo beste baten hitzak ditugu kameraren aurrean.
- Ondoren, gertakarien irudiak bideoaren alorrean, eta giro-soinua eta kazetariaren *off*-eko narrazioa audioaren alorrean.
- Hurrengo zatian, berriro sartu dugu giro-soinua soilik duen irudi-sorta bat, *off*-eko narraziorik gabe, irudietan arreta jartzeko.
- Trantsizio horren ondoren, non protagonismoa irudietan jarri den, erreportajea amaitzen dugu kazetariak kameraurreko bat eginez (*standup*).

26. irudia: erreportajeari dagokion muntaketa-eredua



Iturria: autoreek egina. Oharrak: "audioa lehen planoan" alorreko "isilunea" ardatzak esan nahi du, isiltasun osoko zati bat sar daitekeela nonbait, honela iritziz gero; eta "musika" izeneko ardatzak, musika-zati batekin ere berdintsu egin daitekeela.

8.5. IKUS-ENTZUNEZKO OBRA DIALOGIKOEN TIPOLOGIA ETA EGITURA

Hasiera-hasierako bereizketa kontuan harturik, hots, "ikus-entzunezko obra" eta "ikus-entzunezko programa" ez direla gauza bera —"obra" bat informazioko kazetaritza-genero bati dagokio, eta "programa" baten edukia, berriz, kazetaritza-genero baten edo batzuen barrenean sar daiteke— , hemen *ikus-entzunezko obra* izango dugu aztergai[447].

Genero dialogikoetan ikus-entzunezko edukia duten bi multzo nagusi daude: elkarrizketa eta eztabaidak (Hilliard 1984, 185-202. or.). Biek osatzen dute "*talk shows*"[448] izeneko makrogeneroa, hau da, *solasaldiko ikus-entzunezko obrak*, non gidari batek parte-hartzaile batekin edo gehiagorekin hitz egiten duen.

Bigarren multzoak, *eztabaidako ikus-entzunezko obrak*, hainbat azpimultzo ditu barnean, autoreen arabera izen bat edo beste hartzen dutenak. Edozein kasutan, ezbaia eta tertulia dira nagusiak, eta hainbat formatutan gauzatzen dira.

Halaber, gogoratu beharra dago ***komunikazio-itunaren*** kontzeptua, obra dialogikoa egin aurretik bi parteen artean ezartzen dena eta kazetaritza-generoei buruzko atalean jada deskribatu duguna.

---

447. "'Kazetaritza-generoen' eta informazioko 'programa-generoen' arteko ezberdintasuna" epigrafean, hirugarren kapituluan, esaten genuen bezala. Dena dela, inoiz nahasten bagara, ikus-entzunezko programa bateko edukiaren generoa eta programa bera ez bereizteko ohiturak duen indarra adierazi ko du.

448. *Talk show* delako programaren kontzeptuak sentsazionalismoa eta entretenimendua adierazten du Estatu espainiarreko hainbat autoreren iritziz, baina, gure ustez, ez da hori gertatzen jatorrizko eremu anglosaxoian, non edozein programari esaten zaion *show*: hau da, aurkezpen bat: albistegiak ere *news shows* dira. Beraz, programa dialogiko guztiak dira *talk shows*; batzuek informazio gehiago dute, eta beste batzuek entretenimendu gehiago. Gaizki ekarri da *show* kontzeptua gurera. Dena dela, egia da *talk shows* direlakoak, entretenimenduzko magazin modura ulertuak, elkarrizketez eta ikuskizunez osatzen direla.

8.5.1. Elkarrizketa

Elkarrizketa deitzen dugun informazio-generoak honako helburua izan ohi du, hots, gonbidatu baten edo gehiagoren nortasuna, bizitza eta pentsamendua ezagutzea edo, bestela, haren iritzia jasotzea gaurkotasunezko jazoera bati buruz. Produkzio-prozesuak aldez aurreko dokumentazio-lana eskatzen du, gaiari zein pertsonaiari buruz. *Gidoia* xehe-xehea izan daiteke, edo sinopsi bat, hau da, landuko diren gaien zerrenda eta gonbidatu edo gonbidatuei buruzko sarrera.

a. Oinarrizko egitura

Elkarrizketan galdetzaile bat baino gehiagok parte har dezakete, gonbidatu bat edo gehiagori galdera zuzenak edo zeharkakoak eginez. Gaur egun, publikoa ere galdetzaile modura aritzen da sarri, estudiotik edo kanpotik galderak eginez, ondoren zehaztuko dugunez. Elkarrizketa narrazio bat bezala osatzen da; beraz, badu bere erritmo propioa, gorabehera eta guzti, hau da aurrera eta atzera aritzen da. Horregatik guztiagatik, elkarrizketaren oinarrizko egiturak hiru bloke izaten ditu:

- ***Sarrera***: bloke honetan kazetaria audientzia agurtuz hasten da, elkarrizketaren arrazoia adierazten du gero labur-labur, eta jarraian gonbidatua aurkezten dio publikoari, bere ezaugarri bibliografikoak eta programan kokatzeko egokitasuna azalduz.
- ***Gorputza***: bloke honetan elkarrizketaren edukia osatzen da, hau da, galderak egin eta erantzunak jasotzen dira. Bloke honen barruan hainbat *atal* izan daitezke, tematikoa, kronologikoa edo parte-hartzaileak (publikoari tartea eskainiz). Atal bakoitzaren atarian, komeni da gonbidatua eta gaia aurkeztea, audientziaren informazioa gaurkotzeko xedez.
- ***Itxiera***: bloke honetan elkarrizketaren amaiera prestatu eta gonbidatuari zein audientziari agur esaten zaio. Batzuetan kazetariak eskainitako edukiaren laburpena egiten du, nahiz eta sarri beste kazetari batek betetzen duen zeregin hori, zeinak elkarrizketa bitartean oharrak eta irudiak jasotzen dituen.

Elkarrizketaren blokeak eta atalak hainbat ebaki-motaren bitartez banatzen dira: programazio-mozketak (iragarkiak edo "promoak"[449]), bideo-trantsizioak (funditua), eszenatokiaren aldaketa, etab.

Ia kasu guztietan, gonbidatuak *bere aldeko baldintza tekniko eta estetiko*etan agertzeko aukera izaten du. Izan ere, argiztapena kontrolatu egiten da; tartetxo bat egoten da elkarrizketa prestatzeko; zuzenean ematen ez bada, erantzuna errepika dezake; eta gainera, gonbidatuak bere itxura fisikoa egoki dezake.

b. Funtzioak

Elkarrizketak berebiziko garrantzia du informazio-zerbitzuetarako, irudiak eta hitzak jasotzeko iturri paregabea baita, gertakariak osatu eta albisteak eta erreportajeak muntatzeko. Egia esan, deklarazio edo zati modura editatuta, funtsezko elementu bilakatzen da elkarrizketa bat, batik bat ondoko zereginetarako (Epstein 1973, 154-157. or.):

449. Sustapenak: programak edo katea bera sustatzeko bideo-segmentuak.

- ***Kazetari-taldeak jaso ezin izan dituen egitateak betetzeko***, edo bertan egoteko baimenik izan ez eta gertakizunei buruz informatzeko. Horrelakoetan, egitatearen irudi edo soinurik ez dagoenean (bilera ofizial bat, adibidez), bertan egon diren parte-hartzaileei egiten zaie elkarrizketa, edo gaian adituak direnei, beren iritzia eta bertsioa eskain ditzaten. Horrela, editatzeko beharrezkoa den ikus-entzunezko materiala jasotzen da.
- ***Kontzeptu abstraktuak aurkezten laguntzeko***, iruditan deskribatzen zailak direlako. Adibidez, ez da batere samurra "filosofia" kontzeptua bizitzako eta naturako iruditan ematea. Beraz, onena, filosofiako irakasle bati elkarrizketa egitea izan ohi da, kontzeptu hori kameraren aurrean azal dezan.
- ***Informazio objektiboa eta askotarikoa ematen laguntzeko***, gai baten inguruan askotariko ikuspuntuak dituzten pertsonak ekarriz. Funtzio hau funtsezkoa da, batez ere politikan, baina beste gai batzuetan ere bai.

c. Adierazteko baliabideak

Elkarrizketa ez da kalitatez egoki gidatzeko genero erraza, alderantziz dirudien arren. Galderak egiten ikasi egin behar da, eta teknika bat erabili, galdegiteak ere erantzuna entzutea eskatzen baitu. Ikus ditzagun orientabide garrantzitsu batzuk (Mateu 1998, 161. or.):

- Ez da komeni erantzuna galderan sartzea, edo elkarrizketatuak erantzun jakin bat eman dezan.
- Ez da egokia aldi berean galdera bat baino gehiago egitea, gonbidatuari galdera batzuei ez erantzuteko aukera ematen baitio, bakarren bat ahaztu egiten zaiolako edo erantzun nahi ez duelako.
- Galdera laburrak egin behar dira, ongi egituratuak eta ondo ahoskatuak, elkarrizketaren protagonista galdetzaile bera izan gabe.
- "Ez" edo "bai" erantzutea bideratutako galderak baztertu behar dira, helburua ez bada horixe lortzea.
- Tarteak eta isiluneak ondo kontrolatzea komeni da. Komunikatzeko oso aberatsak baitira.
- Gonbidatuarekiko eta bere iritziekiko errespetu-jarrera mantendu behar da beti, onartu ez arren. Edozein kasutan, desadostasuna galdera berriak eginez erakus daiteke, gonbidatuari erantzuteko aukera emanez.
- Kazetariak gehiegizko dramatizazioa alboratu behar du, elkarrizketa orekatua eta abegitsua izan dadin. Jakina, badira elkarrizketa esperpentiko eta xelebreak ere, apropos bilatuak, baina horiek ez dira informazio-sailekoak.
- Galdetzaileak ahozkoak ez diren adierazpenak zaindu behar ditu. Hau da, kameraren aurreko jarrera fisikoa, janzkera, eta aldarte pertsonala. Eskuak taxuz jartzea eta erabiltzea garrantzitsua da, batzuetan irudi bihurtzen baitira.

d. Elkarrizketen tipologiak

Elkarrizketak irizpide batzuen arabera sailka daitezke: helburua, parte-hartzaileak, egiteko tokia, emititzeko unea, produkzio-forma, editatzeko gradua, muntaketaren egitura, kontrolatzailearen jokoa, aurkezpenaren formatua, eta erabilitako gaia.

- ***Informazio-helburuaren araberako elkarrizketak***: elkarrizketei dagokien sailkapen garrantzitsuena da, seguru asko. Autoreek modu batera edo bestera sailkatzen duten arren, funtsean hiru motatako elkarrizketak daude helburuaren arabera: informazio-elkarrizketak, iritzi-elkarrizketak eta nortasun-elkarrizketak (Hilliard 1984, 187. or.). *Informazio-elkarrizketak*[450] gai baten inguruko informazioa eskatzen dio elkarrizketatuari, ez iritzia iritziagatik, eta horregatik erabili ohi da gehien albistegietan. *Iritzi-elkarrizketak*, edo interpretatiboak, gai baten inguruan elkarrizketatuaren iritzia bilatzen du zuzenean. *Nortasun-elkarrizketak*, giza izaerazkoak ere deituak, elkarrizketatuaren nortasuna, bizitza eta pentsamendua hobeto ezagutzeko egiten dira. Hiru motako elkarrizketa horiez gain, Balsebre-k (1998, 41. or), laugarren bat aipatzen du, *elkarrizketa emotiboa*. Bere helburua gertakizun edo albiste baten aurrean elkarrizketatuaren emoziozko erantzuna bilatzea izaten da, edukiari kasurik egin gabe. Beste autore batzuek bosgarren motatako elkarrizketa bat ere bereizten dute, *elkarrizketa magazina* izenekoa. Lehenbiziko hiruen osagaiak ditu eta, gainera, entretenimendu-tanta batzuk ere gehitzen dizkiote, ekitaldi artistikoak barne (Mateu 1998, 206-208. or.)[451].
- ***Parte-hartzaileen araberako elkarrizketa***: elkarrizketak bi elementu barne hartzen ditu, *galdetzailea eta gonbidatua*. Pertsona bakarra edo gehiago izan daitezke bietan. Telebistan bada beste elkarrizketa-mota bat ere, hau da, *publikoak* parte hartzen duen horietakoa, zeinak estudioan presente egon daitekeen edo telekomunikazio baten bidez parte har dezakeen (telefonoz, e-postaz[452]), gonbidatuari galderak eginez.
- ***Egiteko tokiaren araberako elkarrizketa***: elkarrizketa estudioan edo estudiotik kanpo egin daiteke. Estudiotik kanpo egindakoa baldin bada, bereizi egin behar da: espazio itxian egindakoa, hau da, argi artifiziala baliatuz egindakoa (eraikin batean, adibidez) edo espazio irekian egindakoa, eguzkiaren argia baliatuz. Ohiz, estudioan egiten dira elkarrizketak, hobeto kontrolatzen direlako bitarteko teknikoak. Estudiotik kanpo egindako elkarrizketak baliotsuagoak dira informazio-zerbitzuetarako, albisteetan eta erreportajeetan informazio-zati modura sartzeko; deklarazio modura, adibidez.
- ***Emititzeko unearen araberako elkarrizketa***: elkarrizketak *zuzenean* edo *diferituan* eman daitezke. Zuzenean ematen direnean, ez dago aukerarik editatzeko.
- ***Produkzio-formaren araberako elkarrizketak***: hau da, *kamera bakar* batekin ala *kamera gehiago* erabiliz. Lehen kasuan, kamerak etengabe begiratzen dio elkarrizketatuari, galdetzaileak galderak egin eta gonbidatuak erantzuten dion bitartean. Horrela jokatuz, galderen aurrean gonbidatuak dituen erreakzio guztiak jaso daitezke. Kamera asko erabiltzen direnean, aukera gehiago ematen zaizkio errealizadoreari lan txukuna egiteko.
- ***Editatzeko graduaren araberako elkarrizketa***: Elkarrizketak, beste edozein telebista-programa balira bezala edita daitezke, arrazoi batengatik edo besterengatik beharrezkoak jotzen ez diren zatiak kentzeko. Baina, *zuzenean edo zuzenean zintan* direnean, hartuak izan diren modura emititzen dira.

---

450. Aktualitatezkoa ere deitua (Mateu 1998).

451. Manuel Mateu-k beste batzuk gehitzen ditu: sakonekoak eta monografikoak, baina, gure ustez, biak daude barne hartuta lehenago aipatu ditugunetan.

452. Euskaraz, e-mail erabili beharrean, e-posta erabiliko dugu, egokiagoa baita.

- ***Muntaketaren egituraren araberako elkarrizketa***: ohiz, elkarrizketak *galdera-erantzunez* osatzen dira, editatuak izan ala ez izan, baina *erreportajea*ren egitura ere izan dezakete, irudiak edo musika tartekatuz, etab. Benetako erreportajea, alegia, narrazioa gonbidatuaren hitzak baliatuta eraikiz.
- ***Kontrolatzailearen araberako elkarrizketa***: kazetariak kontrolatzen du elkarrizketa edukiari dagokionez, eta ekoizpen/errealizazio-taldeak teknikari dagokionez. Baina badira beste elkarrizketa batzuk non kontrol orokorra kazetariari berari dagokion, bai eduki bai espazio edo teknikari dagokienez. Prentsaurrekoetan, adibidez.
- ***Aurkezpenaren formatuaren araberako elkarrizketa***: nola grabatuak eta errealizatuak izan diren alde batera utzita, elkarrizketak hainbat modutan aurkezten zaizkio publikoari. Ezagunena *elkarrizketa* modura eskaintzea izaten da; modu naturalean, alegia. Beste aukera bat da *adierazpen* modura ematea (galdera sartu gabe, gehienetan); edo *prentsaurreko* modura, non kontrola ez dagoen kazetariaren eskuetan, prentsaurrekoa ematen duenaren eskuetan baizik; eta, azkenik, *inkesta* modura, hau da, galdera hainbat pertsonari eginez.
- ***Erabilitako gaiaren araberako elkarrizketa***: elkarrizketak tematikoak izan daitezke, hots, politika, ekonomia, unibertsitatea, kirolak, etab. hizpide hartzen dituztenak.

8.5.2. Eztabaidako ikus-entzunezko obrak (ezbaiak, mahai-inguruak eta tertuliak)

Eztabaidako ikus-entzunezko obrak —programa osoa edo programaren zati bakar bat izan daitezke— telebistan gero eta indar gehiago hartzen ari den informazio-makrogeneroa dira (Hilliard 1984, 185-202. or.). Hainbat azpigenero daude: ezbaia, mahai-inguru, tertulia, etab. Gure iritziz, horien arteko aldeak ez dira genero erabat ezberdinak kontsideratzeko bezain garrantzitsuak, oinarrizko egitura komuna baitute denek: pertsona bat edo gehiago gai baten edo gehiagoren inguruan solastatzen, zeregin nagusia duen gidari baten aurrean eta aldez aurreko *komunikazio-itunean*[453] ezarritako joko-arau batzuen arabera. Hortik abiatuta, xehetasun batek edo elementu batek bihurtuko du mahai-inguru, tertulia edo ezbai hutsa dena. Edonola ere, oso programa hurbilekoak dira. Gaur egun dauden eztabaida-programa batzuek erabat hausten dute definizio akademiko zurruna. Hori ere kontuan hartu behar da.

Martí-k (1990, 49. or.) —irratiko obra eta programak aipatuz— dio *ezbaietan* adituek parte hartzen dutela, eta *mahai-inguruetan* arazo bati dagozkion ordezkariek. Gure aburuz, batzuetan interesgarri izan daitekeen arren, ezin da iritzi hori orokorrean mantendu, zeren, sarritan, arazo bati dagozkion ordezkariak adituak izaten baitira aldi berean. Hala ere, gero eta gehiago ugaritzen ari den pertsona-mota baten presentzia suma daiteke bereizketa horretan; hots, Bourdieu-k (1997, 39. or.) *fast thinkers*[454] deitzen dituen pertsonak, alegia, aurreiritziak eta topikoak erabiliz, "beren itzalak baino arinago pentsatzeko gauza diren pertsonak". Beraz, agian interesgarriagoa izan daiteke eztabaida-programen arteko aldeak estiloaren eta formatuaren zurruntasunaren arabera bereiztea.

---

453. "Kazetaritza generoak" izeneko kapituluan aipatu dugu "komunikazio-ituna".

454. "Pentsalari azkarrak". "*fast food*" edo otordu azkarra kontzeptuarekin parekatuta sorturiko esapidea.

a. Oinarrizko egitura

Eztabaida-generoen (ezbai, mahai-inguru eta tertulien) oinarrizko egitura elkarrizketenaren parekoa da: eztabaidan parte hartuko dutenen gidariaren *aurkezpena*; eztabaida librearen *bloke nagusia*, eta programaren *itxiera*, gidariak eskerrak emanez eta agurra eginez. Esandakoaren laburpena ere egin daiteke, nahi izanez gero. Elkarrizketetan egiten den bezala, bloke nagusian *atal* tematikoak edo bestelakoak sor daitezke, eztabaida ordenatu eta audientziari haren edukia ulertzen laguntzeko. Atalen eta blokeen arteko trantsizioak era guztietakoak izan daitezke, iragarpenetarako etenaldiak izan edo planoen arteko trantsizioak.

b. Ezbaia

Ezbaiek formatu zurrun samarra eta estilo formala izaten dute, konponketa eta praktika ezberdinak dauden arren, hizpide den gaiaren eta bilatzen diren helburuen arabera. Kontzeptu nagusia bi ikuspuntu kontrajarrien arteko *lehia dialektikoa* izan daiteke. Tematikoa edozein izan daiteke, baina oso ezagunak dira hauteskundeei buruzkoak. Emisio-maiztasuna irregularra izaten da.

Parte hartzen dutenak ez dira asko izaten —bi edo bosten artean—, bestela generoaren oinarrian dagoen lehia apurtuko bailitzateke. Zernahi gisaz, gaur egungo telebistako programazioan ikuskizun handia izaten diren ezbaiak antolatzen dira, sei edo zortzi kideren artean, gehi publikoa, testigantzak eta iritziak emanez parte hartzen duena[455].

Edozein telebista-programan gertatzen den bezala, produktoreak eta gidariak aldez aurreko dokumentazio-lan sakona egin behar dute, gaiaz jabetzeko eta kide egokienak topatzeko. Politikari buruzko ezbaiak eta entretenimenduzkoak edo jende herrikoiari egindakoak ez dira berdinak izaten. Gainera, programaren planteamendua helburuaren araberakoa izango da, hots, helburua interes publikoa duten gaiei buruz leialtasunez eta ugaritasunez informatzea baldin bada, edo iritziak eta iruzkinak eginda entretenitzea baldin bada, sarri egiten den bezala.

Azkenik, formatuari dagokionez —hau da, parte-hartzeen txanda, bakoitzari esleitutako denbora-tartea, aurkeztuko diren deklarazioen prestaketa ala ez, etab.—, ezbaiek egitura zurruna izan dezakete —adibidez, hauteskundeetako hautesle nagusien artean egiten direnak—, edo malguagoak, baina beti bi ikuspegien arteko lehia mantenduz. Arestian esan dugunez, herri bateko gobernuburu izan nahi duten bi hautesleen arteko elkarrizketak zurrunak izaten dira. Hautesle bakoitzaren ordezkariek eta programaren produktoreek solasaldi luzeak izaten dituzte akordio esplizitu eta neurtuan adosteko, dela ezbaia gidatuko duten kazetariari buruz edo landuko diren arauez, bakoitzaren txandari buruz, denbora-tartea banatzeko irizpideaz, etab.

Bestalde, egitura malgua duten ezbaietan, kideak hitz egiteko aurrea hartzen saiatzen dira. Beraz, ez daude aldez aurretik esleitutako denbora-tarteak, ordea gidariak banatzen ditu txandak eta denbora-tarteak, kide guztien artean proportzionaltasuna ezarriz. Gaur egun, gero eta sarriago onartzen da publikoaren parte-hartzea, galdetzeko zein erantzuteko.

---

455. Horren adibide da TVE1ean emititutako "Esta es mi historia" programa (2003ko ostiraletan, gaueko 22:00etan).

c. Mahai-ingurua

Mahai-inguruek eztabaidek baino formatu malguagoa eta estilo informalagoa izaten dute. Gehiago dira gai bati buruzko iritzi eta argudioen *trukaketa dialektikoa*, benetako lehia baino. Gaia edozein izan daiteke. Parte-hartzaileak lau baino gehiago izaten dira, baina ez da zifra finkoa.

Nolanahi ere, deskribatutako ezberdintasunak kontuan hartuta ere, gure iritziz nahiko paretsuak dira mahai-ingurua eta ezbaia. Nola edo hala, mahai-inguru guztiak dira eztabaida-mahaiak, gai bati buruz eztabaidatu/lehiatu/solastatu egiten baitira kideak, baina eztabaida guztiak ez dira mahai-inguruak, mahai-inguru guztietan ezin baita eztabaida batzuetan bezain egitura zurruna ezarri.

Mahai-inguruak ez dira sarriegi egiten. Telebista-kate batzuek astero egiten dute bakarren bat, batez ere gai politikoen inguruan, baina, oro har, nahiko irregularrak izaten dira.

d. Tertulia

Telebistan eta irratian oso modan dagoen generoa da, batik bat gaurkotasun politikoa dutenak eta pertsonaia ospetsu eta herrikoien kontuei buruzkoak. Ekoizpen erraz eta ekonomikoa izaten dute; iraupenez luze samarrak izaten dira; eta, itxuraz, audientzia oso pozik egoten da horrelako programetan, bizi-biziak izaten baitira.

Tertulia eztabaida-genero arinena da, formatu irekia du eta estilo soltea. Ez du helburu dialektikoa izaten puri-purian —egia bila egindako eztabaida arrazional eta ordenatua—, ez eta eztabaidatzea huts-hutsean; audientzia *entretenitze*a bilatzen duen kritika eta solasaldi informala batzen ditu, ezinbestez kontrastatu behar ez diren baieztapen eta iruzkinak eskainiz.

Tertulia batzuk egunero egiten dira; beraz, tertuliakideek emandako iritzien kalitatea eskas samarra izan daiteke, maiztasun handiagoa duten beste programa batzuekin konparatuta.

e. Eztabaida-obra eta programen sailkapena, esparru anglosaxoian

Herri anglosaxoietan sailkapen zabala egiten dute autoreek eztabaida-obra eta programei buruz (Hilliard 1984, 198-203. or). Beren izenak hemengoen antzekoak diren arren, esanahiak eta erabilerak deberdinak izaten dituzte. Horregatik, jatorrizko deiturak jarriko ditugu hemen, ingelesez:

- ***Panel***: gutxi gorabehera *mahai-ingurua* edo *ezbaia* esan nahi du. *Panel* anglosaxoian, kideek libreki eztabaidatzen dute, eta parte-hartzaileek ez dituzte adierazpenak aldez aurretik prestatuta ekartzen, eta denbora zehatzik ere ez zaio esleitzen kide bakoitzari. Gaiak edozein izan daitezke.
- ***Symposium***: oso formatu estua du, eta jarduera akademikoan erabiltzen da batik bat. Gidariak sarrera egin ondoren, parte-hartzaileek aldez aurretik prestatutako adierazpenak aurkezten dituzte, denek denbora berberean. Norberak bere iritzia aurkeztu ondoren, txanda bat irekitzen da audientziak gonbidatuei galderak egiteko edo iritzia emateko. Hirugarren zatian, publikoaren galderak amaitu ondoren, parte-hartzaileek beren jarreren laburpena egiten dute, denek denbora berbera erabiliz.

- ***Group discussion***: industrian, soziologian eta zientzia politikoetan asko erabiltzen den eztabaida-formula da, baina irratian eta telebistan ez da ia erabiltzen. Helburuak (arazo bat behar bezala kitatzea, erabateko batasuna zehaztu gabe) eta parte-hartzaileen jarrerak (kooperazioa lortzeko, gogoeten eta ekarpenen sinergia erdiesteko, norberaren ikuspuntua inposatu gabe) bereizten du beste eztabaida-obra edo programetatik. Moderatzaileak ez du parte hartzen eztabaidan, baina eztabaida, gidatu, gaitik atera gabe mantendu, eta inork monopoliza ez dezan saiatuko da. Formatua honelakoxea izaten da: arazoaren definizio eta mugaketa, eztabaidaren bitartez arazoaren iturria antzematea, eta kasu horietan oinarritutako konponketa egingarria adieraztea.
- ***Debate***: iritzi-trukaketa izaten da, *hauteskunde-eztabaidak* bezalakoa. Genero honetan ere bariazio asko dauden arren, funtsean esan daiteke esleitutako denbora-tarteak mugatuak izaten direla eta denbora-tarteak oso zehatzak.

8.5.3. Audientzien parte-hartze zuzena

Zuzenean egiten diren programa dialogiko askotan, parte-hartzaile espezifikoek ez ezik (gidariak eta lehiakideek), audientziek ere parte hartzen dute. Pluralean diogu audientziek, zeren platoaren barruan edo kanpoan egon baitaitezke, hau da, programa egiten den estudioaren barruan edo hargailuaren beste aldean. Kokapenak, ostera, garrantzia du parte hartzeko moduari dagokionez:

- ***Parte-hartzea estudiotik***: kasu honetan, programaren gidoiak zati bat gordetzen du audientziari txanda emateko. Gidariak, produkzio-taldearen laguntzaz, mikrofonoa irekitzen dio audientziari, programako hainbat alderdiri buruz iritzia eman dezan.
- ***Parte-hartze telefonikoa***: gero eta gehiago erabiltzen den parte-hartzea da, batez ere sakelako telefonoen mezu laburrak SMS[456] emateko —pantailan idatzita ateratzen direnak, eta programa ikusteko edo "irakurtzeko" beste modu bat sortzen dutenak—. Aldi berean, eztabaida egiten ari diren kideak entzun eta ikusten dira, eta, gainera, teleikusleek bidalitako mezuak irakurri ahal dira. Mota honetako elkarreragina audientziak parte hartzeko ohitura aldatzen ari da, eta sakon aztertu beharra dago.

Parte hartzeko bi moduetan ohikoa izaten da gidariak eta parte-hartzaileek beren jarrera erakustea, audientzia esaten ari denari buruz. Adibidez, aurkezleak gai berri bat sartzen du eztabaidan edo tertulian, eta parte-hartzaileek "bestelako iruzkinak" ematen dituzte. Kasu batean zein bestean, programaren edukian txertatzen dira ikusleen mezuak.

8.6. GENERO ESPRESIBOAK/ADIERAZKORRAK (EDITORIALA, IRUZKINA, KRITIKA)

Arestian esan dugun bezala, genero espresiboak, editoriala, iruzkina, kritika eta kronika dira. Guk lehengo hirurak bakarrik sartuko ditugu, gure ustez *kronika* albistetik eta erreportajetik hurbilago baitago, iruzkin-gradu bat eduki arren, beste autore ezagun batzuek ere dioten modura[457].

456. *Short Message Service.*
457. Ikus kazetaritza-generoei dagokien kapitulua.

Editorialak, iruzkinak edo kritikak gai bat ahalik eta argien eta zintzoen aztertzea dute helburu, audientziak gogoeta-tresna bat eduki dezan bere iritzia osatzeko. Egitura sinplea da: pertsona batek aldez aurretik prestatutako gai bat irakurtzen du kameraren aurrean, edo hari buruz hitz egiten du. Kamera bakar batekin egiten da ekoizpena, baina bat baino gehiago ere erabil daitezke, halako mugimendu-itxura[458] emateko.

Ezaguna denez, *editorialak* telebista-estazioaren iritzia ematen du gai jakin baten inguruan. Telebistek ez dute editorialak eskaintzeko ohitura. *Iruzkina* pertsonaia edo profesional baten iritzia da. Genero hau maizago erabiltzen da —albistegietan ere bai— segmentua oso ondo bereizita. *Kritika*, profesional espezializatuak obra artistiko edo kultural bati buruz egindako analisia da. Oinarrizko egiturak elementu hauek dauzka: obraren deskripzioa, hari buruzko analisi inpresionista eta, azken ebaluazio modura, ondorio/aholku bat audientziarentzat.

458. José María Carrascal ek Antena 3ko gaueko teleberrian iruzkinak egiteko erabiltzen zuen bezala.

9. Informazio-prozesuko osagaiak telebistan

Kapitulu honetan informazio-prozesuko osagai nagusiak aztertuko ditugu, kontuan hartuz berdintsuak direla informazio-programa guztietan; albistegi, erreportaje-programa, elkarrizketa edo eztabaidetan. Alabaina, esan dezagun albistegietan eta erreportaje-programetan osagaiak bi aldetatik azter daitezkeela:

- Albistea edo erreportajea lantzeko profesional-taldea eta tresneria. Estudiotik kanpora grabatutako elkarrizketa-programetan ere antzeko ekipoa behar da, albiste modura ekoitzia izaten baita.
- Informazio-programa egiteko profesional-taldea eta ekipamendua.

Izan ere, lehen ekipoari jarraituz, edozein albiste, dokumental edo erreportajetan hainbat elementu daude: interes-gradu eta parte-hartze ezberdineko *iturri* batzuk; *gertakari albistegarria*, subjektua eta objektua dituena; *produkzio-taldea*, logistika antolatuko duena, gertakaria kazetaritzaren ikuspegitik jasotzeko; *kazetari-taldea*, albistea eraikiko duena (narrazioa idatzi eta irakurri eta, produkzio-prozesuak hala eskatzen badu, azkeneko bideo edo ikus-entzunezko obra editatu), audientziarekiko egia, objektibotasun eta erantzukizun deontologikoei jarraituz, eta irizpide etiko horiekin enpresa periodistikoa eta bere informazio-lerroarekin bat etorriz; *ekipo teknikoa*, irudiak eta soinuak telebista-kalitate profesionala erabiliz[459] grabatu eta, produkzio-prozesuak hala eskatzen baldin badu, editatuko dituena; *ekipamendu teknologikoa*, irudia eta soinua hartu, albistea edo erreportajea editatu eta, egoki baldin bada, ikus-entzunezko obra postproduzitzeko.

Bigarren ekipoa programa oso bat egiteko erabiltzen da eta, beraz, konplexuagoa da.

9.1. ITURRIAK

Telebistak beste edozein komunikabidek bilatzen dituen iturrietara jotzen du eta, gainera, bere izaera teknologikoari dagozkion beste batzuetara. Iturriak aztertzean, funtsezkoak dira sinesgarritasuna eta fidagarritasuna. Iturrien eta kazetariaren artean konfiantzazko eta fidagarritasunezko ituna sortzen da, eta horrek, balio handia izateaz gain, ondorio larriak ekar ditzake batzuetan[460].

---

459. Merkatuak definitutako *kalitate profesional* kontzeptua eta irrati-hedapeneko erakundeek darabilten *telebista-kalitate profesionala* ez dira gauza bera.

460. Oraintsuko kasua aipatzearren, aipa dezagun Vanessa Leggett (Buckman 2002) kazetariaren kasua, zeinak informazio-iturria ez azaltzearren, kartzela-zigorra izan baitu.

9.1.1. Iturrien fidagarritasuna

Bistakoa denez, ezinbestekoa da kazetariak erabilitako iturriak fidagarriak izan eta duten balioagatik erabiliak izatea, eta ez alderdikoiak edo partzialak direlako. Fidagarritasuna determinatzeko eran dago koska. Adibidez, bistan da iturri batzuk ez direla fidagarriak manifestazioetan parte hartzen dutenen zifrak ematen dituztenean. Kazetariak edo gertakaria betetzen duen taldeak, zenbat manifestari egon diren neurtzeko, metodo ezagun eta testatuak erabili beharrean, zifra bat asmatu edo iturri ofizialetara (polizia edo gobernura) jotzen dute datu bila. Zoritxarrez, kasu askotan, manifestazioaren izaeragatik (gobernuaren kontrako manifestazioa, adibidez), iturri horiek interes propioak izaten dituzte, edota ez dituzte zenbatzeko metodoak ezagutzen. Dena dela, sarri, kazetariak ere ez die galdetzen zer metodo erabili duten kontatzeko eta, besterik gabe, ontzat ematen du iturriak emandako zifra. Kasu batzuetan oraindik okerragoa da portaera etikoa, kazetariak bere interes politiko edo medioaren politika informatiboaren premietara makurtzen baitu zifra. Jokabide negargarri hori ohikoa da kazetaritza espainiarrean, frankismoan eta gaur egun[461].

Hutchkins txostenak zioen kazetariek, lehen eskuko iturriak erabiltzeaz gain, ondo neurtu behar dituztela zein diren iturri autorizatu edo akreditatuenak, hau da, fidagarrienak (Udiek-ek 1993an aipatua). Bistan denez, gure iritziz, "autorizatu" edo "akreditatu" berbek bi interpretazio izan ditzakete[462]:

- ***Autoritateagatik akreditatutako iturria***: autoritate-printzipioan oinarritutako iturria da, iturri ofizialen kasuan bezala, edo baita komunikazio-kabinete batzuk ere, gertakariaren protagonista zuzenak ez diren arren.
- ***Ezagueragatik akreditatutako iturria***: fidagarritasuna informatu behar den gaiaren ezagueran edo protagonismoan funtsatzen duen iturria da, jazoera batean parte hartzen dutenekin edo haren ondorioak jasaten dituztenekin gertatzen den bezala.

Dakigunez, kazetaritzaren jardueran gehiagotan erabiltzen dira *autoritateagatik akreditatutako iturriak*. Besteak beste, informazioa atontzeko denbora eskasagatik, eskuratzeko erraztasunagatik eta kazetariaren segurtasunagatik; horrela kazetariak ez baitu arriskurik hartzen bestelako iturri batzuekin, hau da, benetakoak eta egiazkoak izan arren, audientziaren, agintarien, gizarte-eragile batzuen eta enpresaren gustukoak ez direnekin, galerak ekar diezazkiokete eta.

Iturri "normalizatu" horiek erabiltzearen ondorioetako bat da beste iturri alternatibo interesgarri, fidagarri edo nabarmen batzuk baztertu egiten edo partzial eta tendentziosotzat hartzen direla (Gurevitch eta Blumler 1990); bestea, iturri eta adierazpen ofizialak, ofizialak direlako soilik, sinesgarritzat jotzen direla (Abramson 1990).

Gerra eta gatazka armatuetan jotzen dira alde bateko iturri ofizialak iturri ofizial bakartzat. Egoera horietan egindako kazetaritza propaganda-diskurtso bihurtzeko arriskua egoten da, "gureen alde eta bestearen, arerioaren aurkakoa, era disimulatuan bada ere".

---

461. Frankismo garaian, kazetariek zioten Madrilgo Plaza de Oriente-n milioi bat lagun biltzen zirela, han hainbeste pertsona inolaz ere sartzen ez direnean. Gaur egun, albisteetan adierazten dituzten chunka mila lagunak milaka batzuk baino ez dira izaten eta, asko jota, harrar milaka batzuk. Baina kontrastea eta egiaztapena balio gutxietsiak dira, eta propagandaren gehiegikeriak estatu-arrazoiz zuritzen dira.

462. Lau motatako ezagueraik dauden bezalaxe: tradizioa, intuizioa, autoritatea eta zientzia. Ikus Peirce (1932), Kerlinger ek (1973) aipatua, besteak beste.

Afganistanen kontrako estatubatuarren gerrako informazio-betedurari buruz *Quill* AEBetako Kazetarien Elkarte Profesionalaren aldizkarian egindako azterketa batean esaten zuten kazetarien jokabidea Balkanetako, Irakeko edo Vietnamgo gerretan izandako berbera izan zela (Offley 2002). Ikerketan ezaugarri hauek nabarmentzen ziren:

- ***Norberaren aldeko iturri ofizialak***: armada eta inteligentzia-zerbitzu propioen iturriak erabiltzen ziren ia bakarrik, zehazgabetasunaren arriskua areagotuz.
- ***Informatzeko egokitasunaz militarrei galdetzea***: kazetariek oreka bilatzen zuten bi muturren artean, alegia, informatzearen eta beren herriko militarrei eta gerra-ekintzei[463] kalterik ez egitearen artean.

Ezaugarri horiei hirugarren bat erantsi behar zaie, hau da, *kazetaritza txertatua edo barnean hartua*[464], 2003ko Irakeko gerran egin zena. Iturrien (militarrak eta beren jarduerak) eta txertatutako kazetarien arteko erlazioa hain zen estua ezen azken horiek arrisku handiegia zeukatela behar bezalako distantzia deontologikoa mantentzen.

Iturri ofizialekiko menpetasunak beste alderdi negatibo batzuk ere izan ditu. *The New York Times* egunkariak aditzera eman zuenez, AEBetako telebista-kateek beren programen gidoiak bidaltzen zituzten Drogaren Kontrol Nazionalerako Etxe Zuriko Bulegora, zerbitzu publikoko 22 milioi dolarreko publizitate-kanpainaren truke. Jokabide hori estalitako zentsuratzat jo da, telebista-kateek ukatu duten arren (Anderson 2000)[465].

Baina arriskuak ez dira soilik iturrien sinesgarritasunerako. Spozhmai Maiwandi jatorri afganiarreko kazetari estatubatuarra, *La Voz de América*-ko irratian hogei urtez lanean jardun arren, Mohamed Omar talibanen buruari telefonoz elkarrizketa egiteagatik bere programatik urrundu zuten, erabilgarritasun gutxiko beste lanpostu batera bidaliz, "*removeatur ut promoveatur*"[466] izeneko teknika erabiliz. Estatu Departamentuko ofizialen presioek burutu zuten aldaketa (Quill 2002b).

Hurbilagora jota, telebista-kate espainiar nagusietako informazio-zuzendariek[467] salatu egin zuten politikoek telebistari eragiten zioten presioa, eta uste zuten presio hori desagertuko zela telebista bera helduarora iristean (Gómez 2000).

Iragarleen presioa

Iragarleek ere presioa egiten dute informazioa beren interesen araberakoa izan dadin. AEBetan berriki egindako inkesta baten arabera, telebista-estazioetako tokiko albistegietako zuzendarien erdiak baino gehiagok zioten zer informatu behar zuten eta zer ez esaten

463. "Albiste bat kategoria horretan sartzen dela pentsatzen dugunean [seguritateari kalte egiten diotela, alegia], Pentagonoarekin konektatzen dugu, eta gaia azaltzen saiatzen gara" zioen Owen Ullman-ek, *USA Today*-ren editorea Washington-en eta informazio militarraren arduraduna. Seguritate nazionalari buruzko gaietan aditu den beste kazetari batek, *The Washington Times*-eko Bill Gertz izenekoak, zioen bere asmoa albiste kategorian sartzen zena argitaratzea zela, "baina [Pentagonoari] entzuteko prest gaude, eta albiste batzuk geldiarazi ditugu" (Offley 2002, 11. or.).

464. *Embedded journalism*.

465. *The New York Times* aipatuz, 18-1-2000-1-18, A26 orria.

466. Mugitu, kargu handiagoa emateko.

467. Telecinco, TVE, Antena 3, CNN+ eta Telemadrid.

saiatzen zirela iragarleak; eta kontua gero eta larriagoa dela (Project for Excellence in Journalism 2001)[468].

Interes interesatua eta interes desinteresatua

Iturri baten fidagarritasuna finkatzeko elementu bat, ez bakarra, albiste modura emango den gertakarian duen interesari behatzea da. Interes desinteresatua baldin badauka, hau da, ez badu hortik atera nahi etekin materialik (ekonomikoa, ondasunak, etab.), edo bere aginte eta botererako inolako saririk, edo bere helburu ideologikoentzako inolako abantaila edo aurrerapenik, eta helburua ahalik eta zintzoen bertsio, iritzi edo ezagutza bat ematea bada soilik, orduan iturri desinteresatuaz mintza gaitezke. Baina aurreko punturen batean interes interesatua baldin badu, iturriaren sinesgarritasuna jaitsi egingo da. Kazetariak iturriaren interesa nola ezagutu da koska. Ez dago metodo kuantitatiborik horretarako, baizik eskarmentua, zehaztasuna eta kazetariaren prestakuntza.

9.1.2. Iturri-motak

Iturriak hainbat parametroren arabera sailka daitezke: jatorria, instituzioanalizazioa, ofizialtasuna, edukia eta identifikazioa. Horiek guztiak gradu desberdinetan egon daitezke iturrietan.

a. Jatorriaren araberako iturria

Iturriak norberarenak edo inorenak izan daitezke. *Norberaren iturriak*, medio bateko kazetariak berak lortutakoak dira, dela albiste zehatz bati buruz informatzeko edo aditu modura kontratuz, emandako informazioak osatuko dituztenak. Aldiz, *inoren iturriak* beste medio batzuek ere partekatzen dituzten iturriak dira, adibidez albiste-agentziak, komunikazio-kabineteak, etab.

b. Instituzionalizazioaren araberako iturriak

Instituzionalizazio kontzeptuak esan nahi du iturri bat iturri modura kontsideratzen dutela medioek, agintariek eta gizarteak; ondorioz, egiatasunaren eta objektibotasunaren etika profesionalari lotuta jokatu behar duela. Iturri instituzionalizatuak, pseudoinstituzionalizatuak eta instituzionalizatu gabeak daude.

*Iturri instituzionalizatu*ek, albiste-agentziek kasurako, komunikabide modura jokatu behar dute, kazetaritza-etika erabiliz. Prentsa, irrati eta telebistako hedabideak dira iturri horien audientzia.

*Iturri pseudoinstituzionalizatu*ek, enpresen eta erakundeen[469] harreman publiko eta komunikazio-kabineteek adibidez, komunikabideei edo albiste-agentziei egitateen bertsio interesatua emateko funtzioa dute, egiatiak izateko edo kazetaritzaren moral deontologikoa errespetatzeko konpromiso etiko zehatzik gabe. Horregatik, sinesgarritasun erlatiboki eskasa daukate. Hala eta guztiz ere, medioek asko erabiltzen dituzte, kazetariei lan handia kentzen dietelako, baina askotan informazioa kontrastatu eta egiaztatu gabe erabiltzen da.

468. Ikus "Informazioaren kalitatea" izeneko epigrafea, obraren lehen zatian.

469. Ikus Txema Ramírez-en (1995) *Gabinetes de comunicación* izeneko obra, non hauxe esaten duen, alegia, "komunikazio-kabineteek beharrezko premia positiboa eta gaur egungo informazio-sisteman onartutako premia betetzen dute" (222. or.).

Iturri ez institzionalizatuak izaten dira, inoiz edo behin, gertakari baten espazioan edo garaian egotea suertatu zaielako, iturri bihurtzen direnak (istripu baten lekukoa, prozesatutako pertsona baten abokatua, etab.).

c. Ofizialtasun-graduaren araberako iturriak

Zientifikoki frogatuta dago —eta informazio-corpus handia dago— arazo publikoekiko (politika, ekonomia, etab.) kazetaritza-informazio gehienek *iturri ofizialak* erabilita osatzen direla, eta iturri horiek gradu handia hartzen dutela edukian. Kategoria honetan gobernua, politika eta bestelako erakunde ofizialak sartzen ditugu. *Iturri ez ofizialak*, aldiz, ordezkari ofizialak eta iturri instituzionalizatuak ez diren guztiak dira; hau da, gizarte zibileko beste iturriek, iturri alternatiboak barne hartuta, presentzia eskasa daukate bizitza publikoko gai nagusietan. Askotan, balantza orekatzeko erabiltzen dira iturri ez ofizialak, adibidez kaleko jendeari eskatzen zaizkion iritziak. Bestalde, asko erabiliak izaten dira "gizarteko" informazioetan, hots, giza intereseko eta jazoerei dagozkien albisteetan.

d. Eduki-motaren araberako iturriak

Komunikabide idatziak, irratikoak eta telebistakoak daudenez, iturriak ere, batik bat iturri instituzionalizatuak (albiste-agentziak, adibidez), eskaintzen dituzten edukien arabera ere sailka daitezke. *Material idatzia banatzen duten iturriak* dira erabilienak; hau da, albiste-agentziak, komunikazio-kabineteak batik bat. Agentziek teletipoa darabilte albiste eta erreportaje idatziak etengabe bidaltzeko, baina gero eta gehiago darabilte ordenagailua; kazetariak, beraz, agentziako informazio guztia jasotzen du bere pantailan, teletipoaren paperera jo beharrik gabe. Agentziek banatutako edukiak luzera labur edo ertaineko albisteak eta luzera handiko erreportajeak izaten dira. Gainera, gertakari bat egunean zehar aldatzen badoa, agentziek ere gaurkotu eta osatu egiten dituzte medioetara bidalitako datuak.

Era berean, badira *ikus-entzunezko materiala banatzen duten iturriak* ere, gertakariei buruzko irudiak eskaintzen dituztenak. Albiste-agentzia espainiarrak (EFE Televisión eta Europa Press TV) eta nazioartekoek (Reuters, VisNews) ikus-entzunezko material ugari banatzen dituzte medioen artean, eta kazetariek editatu behar dituzten informazioek euskarri egokia lortzen dute horrela[470].

Azkenik, *artxiboko iturriak* daude, hots, irrati eta telebista-estazio bakoitzak dituen funts edo fondo dokumentalak, kazetariak informazioa osatzeko behar dituenak, eta eskura jartzen zaizkionak. Sarri, artxiboko irudiek eta soinuek informazioa osatzeko erabiltzen dira ("betegarri modura"), harekin lotu gabe. Eguneroko telebista-informazioaren produkzio-prozesuan artxiboko iturriek beren alde duten garrantzi behinena eskuragarritasuna da (Bright 1991). Estazio analogikoetan, irudi edo soinu egokiak bilatzeko ahalegin handia egin behar izaten dute dokumentalistek, baina estazio digitaletan ikus-entzunezko artxiboa kazetariaren eskura dago bere mahiko konputagailuan bertan.

e. Identifikazio-graduaren araberako iturriak

Argitara emandako informazioan iturriak *identifikatuta* azaltzen dira edo *anonimo* geratzen dira. Bi muturren artean identifikazio-gradu zabala dago, eta horrek ondorioak

470. EFEk 1986ko udaberrian abiatu zuen bere telebista-dibisioa, eta ETBko informazio-zerbitzuak hasieratik erabili zituen.

ditu iturri horiek ekarritako datuak erabiltzeko orduan. "Konfidentzialtasunaren araberako informazio-motak" izeneko epigrafean esaten genuenez. Zernahi gisaz, xehetasun bat eman beharra dago, alegia, iturri anonimoak ez du esan nahi "ez dela ezagutzen", baizik, kazetariek ezagutzen duten arren, "audientziari ez zaiola aditzera ematen", eta iturri bihurtu aurretik ebaluatua eta egiaztatua izan dela, fidagarritzat hartua izan delako.

Iturri identifikatuak erabiltzea da kazetaritza arduratsuaren xede eta ametsa, baina egoera batzuetan hobe da iturriak ezkutuan gordetzea, informazioa eskuratu eta egiatasuna babesteko. Jakina, kazetariek gehiegi erabil ditzakete iturri anonimoak. Eta hori ere ez da zuzena. Horren aurrean, kazetaritza-enpresak erantzukizun handia du kalitate handiko kode deontologikoa ezartzean.

Iturrien konfidentzialtasunari buruz ikerketa akademikoak eman dituen emaitzen arabera, Culbertson-ek (1978) aurkitu zuen AEBetako egunkarien %33k kakotxen artean jartzen zituztela hainbat zati, iturri anonimoak aipatuz. Urte batzuk beranduago, beste autore batzuek (Williams eta Goodsell 1997) baietsi zuten iturri anonimoen batez bestekoa gutxitu egin zela pitin bat, %27ra jaitsiz. Aldiz, paragrafo-kopuru handiagoa zegoela inongo iturririk aipatu gabe (informazio-multzo osoaren %45). Azterketa berean agertzen zen, ez zegoela inongo alde estatistikorik tokiko, nazioko edo nazioarteko albisteetan, iturri anonimoen erabilerari dagokionez.

9.1.3. Iturriak, gai albistegarrien sortzaile

Iturriak bi alderditatik azter daitezke: *gai albistegarrien sortzaile* modura, zeinak betetzea erabaki dezaketen telebista-kateek; eta gertakari batzuen *testu, datu, irudi eta soinuen hornitzaile* modura. Bi alderdi horien arteko ikuspegia oso desberdina da, nahiz eta iturri gehienek biak betetzen dituzten.

Baina irratian eta telebistan bada medio bat egunero gai albistegarriak hornitzen dituena: *egunkaria*. Goizero, telebistako kazetarien lehen zeregina eguneko prentsa idatzia irakurtzea izaten da, albistegirako gai egokiak topatzeko. Sail guztiek balio dute horretarako, informaziozko orrialdeetatik hasi eta agendaraino. Erredakzio batzuetan agian gehiegi erabiltzen dira egunkariak iturri modura, ez dugu ezetzik esango, baina denbora-eskasiak, baliabideek eta gaitasunak horretara jotzea eskatzen dute. Izan ere, praktika horrek medioen praktika endogamikoa erakusten du, errealitatea ikusteko moduan eta informazioa bilatzeko orduan elkar elikatzen baitute.

9.1.4. Baliabideak

Iturri ofizialek eta sasi instituzionalizatuek baliabide estandarizatuak erabiltzen dituzte edukiak kazetariei helarazteko, informazio-programetan sar ditzaten. Hauek dira baliabide horiek: prentsaurrekoa, txostenak eta albisteak —kazetaritza-irizpidez burutu eta bidaliak—, telefono-deiak, solasaldi zuzenak, adierazpen publikoak medioei, eta abar.

Bestalde, gutxienez herri batzuetan[47], kazetariek polizia, suhiltzaile, anbulantzia eta bestelako gizarte-zerbitzuetako irratien frekuentziak eskaneatzen dituzte, gertakariei buruzko informazioa eta datuak jasotzeko.

---

471. Ameriketako Estatu Batuetan, adibidez.

9.1.5. Konfidentzialtasunaren araberako informazio-motak

Iturriek eman ditzaketen informazioak eta adierazpenak era askotakoak izan daitezke konfidentzialtasun-graduaren eta albiste barruan erabiltzeko eta esleitzeko baimenaren arabera. Alderdi hau garrantzitsua da informazioa gauzatzeko orduan, batez ere iturri ofizial eta politikoen kasuan (gobernua, partiduak, instituzioak), nahiz eta gero eta gehiago hedatzen ari den gizartean, bi arrazoi tarteko: komunikabideek gero eta gehiago jotzen dute biztanleak protagonista diren informazioetara. Biztanleek, ordea, gero eta hobeto ezagutzen dituzte beren eskubideak eta jokatzeko erak kazetarien aurrean. Funtsean, sei motatako adierazpenak aitortzen dira (Merrill, et al. 1992, 436-437. or.):

- ***Informazio publikoa (on the record)***: informazioa emititzeko da, eta iturria zuzenean aipatua izan daiteke.
- ***Esleitu ezinezko informazioa***: kazetariak eskura jartzen zaion material osoa erabil dezake, datuak eta aipu zuzenak eta osoak barne, baina ezin ditu iturriak aipatu.
- ***Iturri anonimoei esleitutako informazioa (background)***: kazetariak esandakoa erabil dezake, baina bere hitzak sartuz, iturriak aipatu gabe eta iturriaren hitz berberak kopiatu gabe.
- ***Iturri zehatz bati esleitu ezinezko iturria (deep background)***: kazetariak ezin du informazioa iturri zehatz bati esleitu, eta albistea bere baitatik sortua izan balitz bezala eman beharra dauka.
- ***Informazio konfidentziala (off the record***[472]***)***: Merril eta Friedlander-ek diotenez (1992, 436. or.), "konfidentzialtasun-baldintza erabat gorde beharrekoa da". Kazetariak ezin du erabili esplizituki konfidentzia modura jasotako informazioa, anonimoa balitz bezala ere ez. Horrelakoetan, kazetariak ukatu egin dezake albistea modu konfidentzialean entzutea, eta iturriari eskatu beste modu batera eman dezan, aurreko formularen bat erabiliz.

Egiazki, adierazpen egokiena modu ofizialean emandako adierazpen publikoa da, horrela, iturriak ordezkari modura jokatzen duelako; hau da, gobernuko buru edo ministro modura, partidu politiko edo erakunde bateko eledun modura, etab. Informazioa ematen dutenak herritarrak direnean, adierazpen publikoan norberak norberaren izenean eman behar ditu. Esleitu ezinezko adierazpena ere erabilgarria izan daiteke. Baina hirugarren kategoriatik behera, kazetariaren eta medioaren fidagarritasuna zalantzan jar daiteke, audientziak ez dakielako informazioa nondik datorren.

Bada beste sailkapen bat ere iturrien adierazpenak nondik datozen ezagutzeko. (Yorke 1993, 31. or.):

- ***Informazio publikoki ezaguna***: "adierazpen publikoa", azken batean (*on the record*).
- ***Informazio konfidentziala***: informazioa ezin argitara edo emiti daiteke. Baina, kategoria honen barnean graduak egon daitezkeenez, nahikoa da gorago egindako xehetasunetara jotzea.
- ***Informazio anonimoa***: informazioa argitara edo emiti daiteke, baina iturria aditzera eman gabe. Horrelako esapide batzuk erabiltzen dira iturria ezagutzera ez emateko:

472. Batzuetan, idaztean, nahastu egiten dira bi kontzeptu: *off the record* (bi "f") —"grabaziotik edo artxibotik kanpo"— "*of the record*" ("f" bat) —"grabazioko edo artxiboko"—, *on the record* terminoaren parekoa dena.

"polizia-iturrien arabera", "gertakariaren hurbileko iturrien arabera" edo antzekoak. Askotan iturriek anonimotasuna eskatzen dute, eta kazetariak eskari egokia den edo ez argudiatu beharko du eta, ahal bada, akordio batera iritsi.

- ***Agiri ez ofizialak***: gobernuak edo iturri ofizialek kazetari espezializatu batzuei iturri anonimo modura emandako informazioak izaten dira.
- ***Akreditazioak***: sakonean ez dira informazioak, baizik sarbide kontrolatuko informazio batzuetara iristeko baimena edo gonbita. Iturriak —batez ere gobernuak eta erakunde publikoek— komunikabideak kontrolatzeko eta presionatzeko darabil(t)en neurria da. Akreditatutakoa kazetarientzat pribilegiozko egoera da, baina aldi berean presio fin-fina ere bai, esan edo idatziko duena iturriaren ikuspuntuarekin adeitsua, edo gutxienez ez erasokorra izan dadin.
- ***Informazio bahitua***: kazetariak aldez aurretik jasotzen duen informazio-mota da, baina data jakin bat baino lehen —bahitura altxa aurretik— argitaratzerik ez duena. Informatzaileen artean banatzen diren diskurtsoen kopiak ez datoz beti bat gero ofizialki esango diren hitzekin; beraz, zuhur jokatu beharra dago.
- ***Informazio zentsuratua***: esan nahi du, argitaratzea edo emititzea dagokion agintariak zigortu egingo duela.

Askotan, politika-alorrean gehienbat, "korridoreko adierazpenak" daude. Izan ere, politikoek ohitura dute modu informalean-edo kazetariei adierazpen batzuk egiteko. Zeharka edo modu lauso samarrean esandako hitzak izaten dira, eta ez dago garbi argitara daitezkeen ala hitz horiek esan dituenak argitaratzea nahi duen ala ez. Edonola ere ez dira adierazpen formalak edo ofizialak. Holakoetan politikoak beti gordetzen du aukera, komeni bazaio, korridoreko komentario hutsa zela esateko, eta esandakoa gizartean ondo hartzen baldin bada, adierazpen formalagoaren bidez baiesteko. Bistan da, politikoek prentsa erabiltzeko arriskua dago. Kazetaritzaren eta politikoen arteko dialektika barruan dago, kazetariek iturrien premia baitauka, informazio oinarrituak eskaintzeko.

9.2. TB-KO INFORMAZIO-SAILAREN ANTOLAKETA

Iturriak arakatu ondoren, telebista-enpresaren organigraman kokatuko ditugu informazio-saila eta saileko kazetari-taldeak. Antolaketa-eredu batzuk aurkeztuko ditugu, bai hainbat autoreren ekarpenak jasoz eta bai zenbait telebista-estaziotara guk egindako bisitak baliatuz[473]. Atal honetan, beraz, hauxe aztertuko dugu:

- Telebista-estazioen organigrama orokorra.
- Informazio-saileko antolaketa-ereduak.
- Erredakzio digitalizatu baten lan-banaketaren planoa.
- Korrespontsalen faktorea betedura informatiboan.

Dena delarik, ohar gaitezen hemen aurkeztutako antolaketa-eredu batzuk eta produkzio-prozesu batzuk egokitzapen-prozesuan ari direla bete-betean, teknologia digitalaren eraginez. Beraz, zuhurtziaz hartu beharko dira.

473. Autoreek 2002an bisita egin edo informazioa jaso zuten zuzenean Euskal Telebista eta Telecinco kateetan, eta lehenago New York-eko WABC-7 kanalean. Halaber, zenbait autore kontsultatu dira, hala nola McCavitt (1986), Eastman (1997) eta Merrill (1992).

9.2.1. Estazioen organigrama orokorrak

Telebista-estazioen organigramak tamainaren arabera desberdin daitezke, baina ez kontzeptuaren arabera. Jakina, telebista txiki batean pertsona bakar batek hainbat funtzio betetzen ditu, eta handi batean bakoitzak bere zeregina izaten du.

Oro har, estazioen eta teknologien digitalizazioen eraginez, profesionalen multifuntzionaltasunera jotzen hasi da, zeregin bat baino gehiago bete behar baitituzte orain, baina, hala ere, zeregin-pilaketa gehiago gertatzen da estazio txikietan, handietan baino. Eta hori beti izan da horrela, ez soilik digitalizazioa etorri denetik.

a. TB-estazio txikiak

Erreferentzia sinple bat egitearren, diogun ezen "telebista txiki" batzuetan hamar bat langile finkok eguneroko zeregin guztiak betetzen dituztela, eta asko jota hogeik edo hogeita hamarrek. Gainera, orduka edo lanaldika hitzartutako kolabotatzaileak egoten dira, jakina. Tokiko estazio batzuk, programazkio propioa osatzearren, adostasunera iristen dira beste kate handiago batzuekin, horien programa batzuk emititzeko. Horrela jokatuz, gainera, posible da langile gutxiago eduki eta programazioaren edukiak hobetzea. Hitzarmenak itunka edo lan-kontratu finkoagoak sinatuz egin daitezke.

Horrelako estazio txikietan hiru sail egoten dira: 1) *administrazio-saila*, kontabilitatea, nominak, etab. egiteko; 2) *programa-saila*, produkzioa, edukiak eta emisioa gauzatzeko; eta 3) *ingeniaritza-saila*, ekipamendu teknologikoen egoeraz eta funtzionamenduaz arduratzeko.

Programa-saila da estazio hauetako muina eta hor kokatzen dira informatiboak. *Programa-zuzendaria* da arduraduna. Honako hauek dira haren menpe lanean ari direnak: *trafiko- eta jarraipen-koordinatzailea*, eguneroko programazioaz, iragarpenak eskaletan sartzeaz eta emisioaren jarraipenaz arduratzen dena; *produkzioburua*, programak ekoitzi eta errealizatzeaz arduratzen dena; *albisteen zuzendaria*, kazetari eta erreportari-talde txiki baten buru dena. Ikusten denez, albisteen alorra programa-sail bakarraren baltan kokatuta dago.

b. TB-estazio ertainak

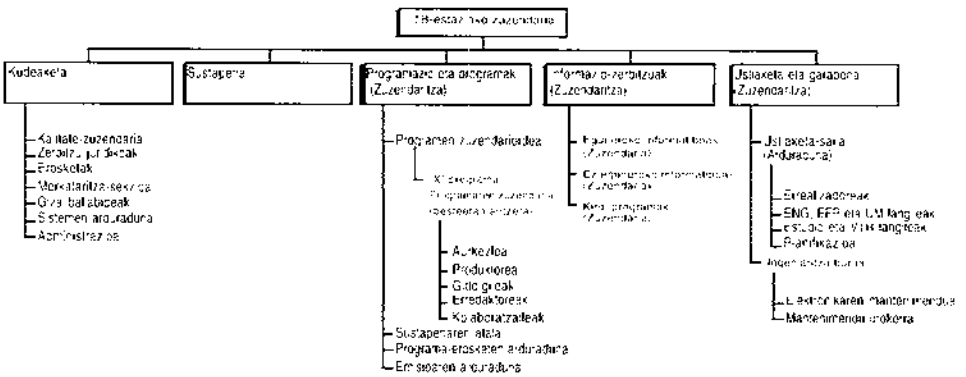
Erreferentzia izateko eredurik onena da, oreka gordetzen baitu ordukako programazio osoaren, produkzio-sail ertainaren eta teknologia eguneratuaren artean. Ondoko grafikoan ematen dugun eredua telebista-estazio ertainari dagokio. Orientabide modura, eta beste asmo zientifikorik gabe, esan daiteke telebista ertain batean 500-800 langile egon daitezkeela. Aurkezten dugun organigraman, Estatu espainiarreko telebista autonomiko batena, hurrengo sailak ikusten ditugu (Aranburu Iturbe 2002)[474]:

- ***Kudeaketa***: edozein enpresatakoa bezalakoa, eta ardura hauek ditu, hala nola kontabilitatea, giza baliabideak, zerbitzu juridikoak, erosketa orokorrak, komertzialak, kalitatearen kontrola, etab. Sail hau telebista-estazioaren organigraman edo katearen organigraman koka daiteke. Katean kokatzen bada, estazio guztien kontrola darama, irratiarena zein TBrena.

474. AEBetako merkatu ertain bateko TB-estazio baten antolaketa, hemen deskribatu dugunaren antzekoa da, McCavitt-en (1986, 26-28. or.) lana aztertuz ikus daitekeenez, nahiz eta bost sail eduki beharrean sei izan ditzakeen: salmentak, programak, sustapena, informatiboak, ingeniaritza eta administrazioa.

- ***Sustapena***: programa propioak eta enpresa bera sustatzen ditu.
- ***Programazioa eta programak***: programa ez informatiboak ekoitzi, programazioa prestatu eta jarraipena/emisioa kontrolatzen ditu. Produktoreek, errealizadoreek, aurkezleek, jarraipeneko/emisioko taldeak, estudioko langileek, eta abarrek osatzen dute. Gainera, sustapena gauzatu eta programak erosteko sekzioak daude.
- ***Informazio-zerbitzuak***: Telebista-estazio bateko bigarren sail handia da. Egunerokoinformatiboak, ez egunerokoak eta kirol-alorra barne hartzen ditu (ikus geroago).
- ***Ustiaketa eta garapena***: sail honetan ustiaketaren sekzioa dago, barnean zein kanpoan egindako produkzioaz arduratzen dena (giza taldeak eta talde teknologikoak), eta ingeniaritzarena, mantentze elektronikoaz arduratzen dena. Gainera, estazioa berritzeko planak prestatzeaz arduratzen da sail hau.

27. irudia: TB-estazio ertain baten organigrama



Iturria: McCavitt (1986, 26-28. or.), Merrill et al. (1992, 288. or.), Euskal Irrati Telebista (Aranburu Iturbe 2002) eta autoreek egina. Oharra: hondo grisa duten koadroak telebista-estazioari dagozkionak dira.

Adibide honetako telebista ertain hau irrati-telebista kate handiago baten zati baldin bada, TB-estazioko 500-800 langileei irratiko beste 100 gehitu beharko zaizkie, eta beste 100 kateko kudeaketa egiten dituztenei. Oro har, kate osoan mila kontratatuk lan egingo dute, Euskal Irrati Telebista katean bezala[475].

c. TB-estazio handiak

Ulertzeko, estazio handia diogunean lanaldi osoko mila lagunetik gora dituen estazioaz ari gara. Horrelako telebista-estazioetan eta telebista ertainetan berdintsuak dira organigramak, nahiz eta tamainaren arabera, sailak ere gehiago eta beste modu batera moldatuak izan daitezkeen, baina funtsean berdintsuak.

475. Euskal Irrati Telebistako zuzendaritzak estu optimizatu nahi izaten ditu bere baliabideak, Eusko Legebiltzarraren kontrol zorrotzaren eta industriaren eraginez. Telebista eta irrati-estazio bana ditu, bakoitzean bi kanal dituena, euskarazkoa eta gaztelaniazkoa. Orotara, 945 kontratatu zituen 2002an, eta horietatik 638 telebista-estazioan; gainerakoak, irrati-estazioan edo katearen kudeaketan (Aranburu Iturbe 2002).

Estazio handiek korrespontsalietan inbertitzen dute diru asko, eta herrialde barruko hiriburu nagusietan eta kanpokoetan kokatzen dira. Zuzendaritzari dagokionez, karguak ere estazio ertainetan baino ugariagoak izaten dira, besteak beste programa gehiago egin behar direlako eta ekoizpen-zereginak bikoiztu edo hirukoiztu egiten direlako produkzioaren maila guztietan, goikoetan, erdikoetan eta behekoetan.

9.2.2. Informazio-sailaren antolaketa-ereduak

Informazio-sailaren antolaketa guztietan, beti dago informazio-zerbitzu ororen zuzendaria, estazioko zuzendariaren maila bat beherago kokatua, gainerako sailetako zuzendariekin batera. Estazioko zuzendaria, berriz, kateko zuzendari orokorraren pean dago, kargu hori existitzen denean.

Informazio-saila hiru bloke handitan banatzen da: informazio-programa egunerokoak, ez egunerokoak eta kirol-alorra. *Eguneroko informatiboen* alorra hiru modutara antolatzen da —nahi beste xehetasun kontuan hartuta, eta orientabide modura emana, errealitatean modu askotara antolatzen baitira—: tradizionala, editorea, eta editore-tematikoa[476].

a. Eredu "tematikoa" (tradizionala)

Eredu tematikoa erredakzioaren antolaketa tradizionala da. Inguru itxi baten modura pentsatuta dago, non testuzko edukiak gauzatzen dituzten kazetariek. Atal tematiko edo albisteen alor geografikoen arabera banatuta egoten da (nazionala, nazioartekoa, ekonomia, gizartea, etab.), eta bakoitzak bere erredaktoreak, arduradunak eta alorretako buruak izaten ditu. Atal bakoitzari denbora-tarte bat esleitzen zaio albistegian; beraz, albistegiak gaien blokeka ematen dira, eta nahiko hertsia izaten da egitura. Bestalde, albisteen produktoreak, editoreak, ENG eta errealizazio-taldeak ez daude hierarkikoki informazio-zerbitzuen menpe. Beraz, komunikazio-harreman onak izan beharra dago erredakzioarekin, lanean deskoordinazioak gerta ez daitezen. Eredu nahiko zurruna da, egia esan, eta baztertzen ari dira, nahiz eta alderdi batzuk oraindik operatiboak diren —adibidez, alor tematikoak—. TVEren kasuan, adibidez, alorrak "nazionala, nazioartekoa; kultura, gizartea, ekonomia eta laborala; kirolak eta metereologia" dira (Campo 1999), eta gainerako telebistek antzekoak izaten dituzte.

b. "Editore" eredua

Hirurogeita hamarreko hamarkadaz geroztik, ekipo eta sareetan egindako berrikuntza teknologikoaren eraginez (ENG gisako kazetaritza elektronikoa, batik bat), hobetu egin zen eredua. Horren ondorioz, antolakuntzaren ardatz nagusia, ez bakarra, kazetaritza-jardueraren fluxua zen. Horrela, antolaketa informatiboen editore-taldeetan zentratu zen, eta atalak haien menpe geratu ziren.

Editore eredua eredu estandarra izan da tokiko estazioetan, zeren malgutasun handiagoa eskaintzen baitio, bai lanaren zirkulazioari, bai albistegiaren gauzatzeari[477].

---

476. Hiru modu hauek TV3ko errealizadore Josep Rúbies-ek (1989) 1998an egindako landa-lanari esker garatu dira: 22 telebista-estazio bisitatu zituen AEBetan, eta lau Erresuma Batuan; gainera, Zabaletak egindako bisitei esker (ETB, Telecinco eta WABC7ra); eta hainbat autoreren obrak kontuan hartuz.

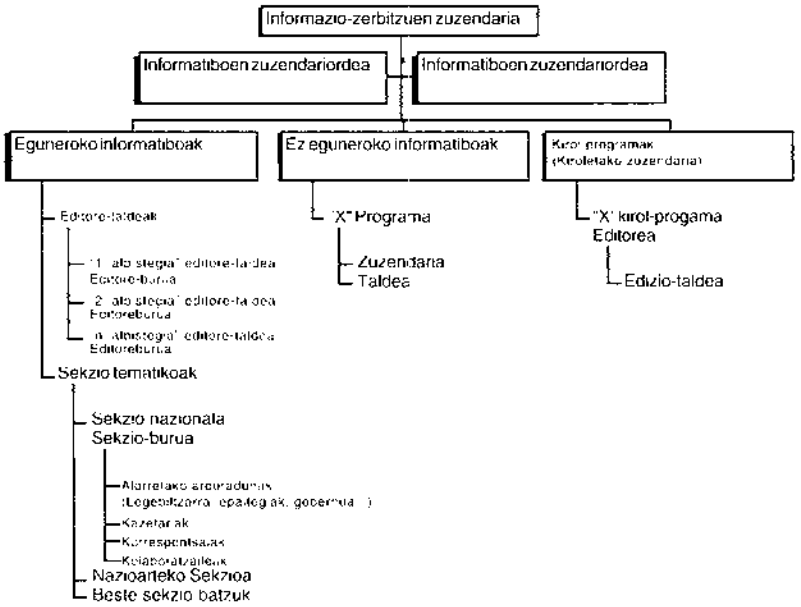
477. AEBetako hainbat estaziotan hirurogei/hirurogeita hamarreko hamarraldiaz geroztik aplikatutako eredua da, eta Estatu espainiarrera laurogeiko hamarkadan ekarri zen (Rúbies 1989).

c. "Editore tematiko" eredua

Editore tematiko izeneko eredua eredu hibridoa eta asko erabilia da, beste bien konbinaziotik jaioa. Bi aginte-zentro daude, eta bien artean adosten dira edukiak zein betedurak, hau da, informatiboen editoreak eta atal tematikoak. Eredu honek aurreko bien alderdi positiboak uztartu nahi ditu. Produkzioan bi indar orekatu daudenez, informazio-zerbitzuen zuzendaritzari eragin editorial handiagoa izaten laguntzen dio[478].

Eredu hau egokiagoa izan daiteke tamaina ertain, handi, eta Estatu-esparruko telebista-estazioetan, kazetaritza-produkzioaren fluxua atal tematikoetatik kontrolatzen delako eta, aldi berean, albistegi bakoitzeko editaje-taldeek haiekin koordinatzen dituztelako beren premiak. Hurrengo irudian ikus dezakegu editore-tematiko ereduko oinarrizko organigrama bat, non Informazio Sail osoaren egitura ere ageri den.

28. irudia: Informazio Saileko "editore tematiko" antolaketa-eredua



Iturria: McCavitt (1986), Santos (2002), Rúbies (1989), Bikuña (2002) eta autoreek egina.

9.2.3. Telebistako erredakzio digitalaren banaketa fisiko eta funtzionala

Telebista gehienak trantsizio-prozesuan daude oraindik, eta horrek esan nahi du ez dutela lortu digitalizazio osoa, zeinek noranzko biko banda zabala duen sare "gardena" (bateragarri edo konpatiblea) eskatzen duen. Estazio batzuetan, digitalizazioa erredakzioko

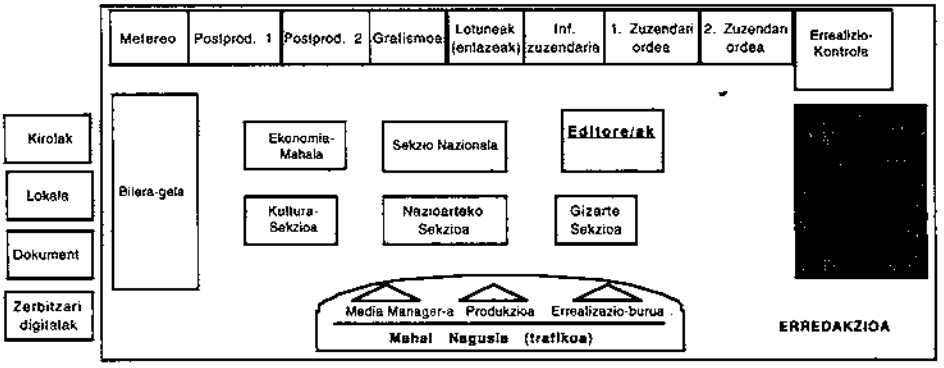
478. Telecinco-k eredu berdintsua abiatu du, baina informazio zerbitzuak ez dira zuzenean Gestevisión Telecincorenak —Telecincoko jabearena, hain zuzen—, baizik eta beste enpresa batenak —Atlas izeneko batenak—, nahiz eta direktiboek dioten "Telecincoko jabeen jabegoa direla erabat". Beraz, Atlas en funtzio nagusia Telecincoko informazio-programak produzitzea den arren, ikus-entzunezko albiste-agentzia bezala ere funtzionatzen du, lehiakide zuzenak ez diren beste estazio batzuekin (tokiko telebistak eta kable bidezko telebistak) eta, gainera, produkzio-ekipoen alokairu-zerbitzuak (ENG, unitate mugikorrak, espazioak satelitеko transponderrean, etab.) (Santos 2002).

ofimatikara iritsi da soilik, ordenagailuetan testuak prestatzeko; beste estazio batzuetan, digitalizazio sakonagoa egin da, eta kazetariek beren terminaletan jasotzen dituzte albiste-agentzietako berriak. Era berean, erredakzio-sarea ere kontrol-gelarekin eta albistegien platoarekin konektatuta egon daiteke, programaren gidoia eta eskaleta ordenagailuen bitartez etengabe aldatu ahal izateko.

Beste batzuek, ordea, jarduera osoaren digitalizazio osoa[479] burutu dute, erredakzioarena barne. Ahalmen handiko sare bati esker, kazetariek beren mahaitik lokutatzen eta editatzen dituzte albisteak. Edozein intranet sisteman gertatzen den bezala, sailak eta langileak sarbidea dute, horretarako prestatutako protokoloak eta mailak ezarriz, funtzioen arabera. Adibidez, Antena 3, Canal Plus, Telemadrid, eta beste batzuk erabat digitalizatuta daude. Euskal Telebista aitzindaria izan zen horretan, eta operatibo dago 1998. urteaz geroztik.

Erredakzioaren banaketa fisikoari dagokionez, lanaren fluxua multifuntzionala eta balio ugarikoa da. Horrelako antolaketa-forma ez da gaurkoa, zeren AEBetako eta Erresuma Batuko hainbat estaziotan estandarra zen hirurogeita hamar eta laurogeiko hamarkadetan. Ondoren, erredakzio digital baten adibide bat eskaintzen dugu —Telecinco katean dagoena[480], hain zuzen—, beste soluziobide batzuk ere bila zitezkeen arren, funtsean ez oso desberdinak, segur aski.

29. irudia: erredakzio digital bateko erredakzio-banaketaren planoa (Telecinco)



Iturria: De Francisco (1998), Santos (2002) eta autoreek egina. Oharra: Telecincoko Erredakzio-gelako banaketa-solairua

Aurreko grafikoan honako elementu osagarriak ditu erredakzio-gelak; *set* edo plato txiki bat, nondik albiste-aurrerapenak, albistegi laburrak edo/eta gauekoak eskaintzen diren. Horretarako, *Errealizaziorako Kontrol Gela* egoten da aldamenean. Gero, *Mahai Nagusia* deritzana edo *Trafiko Mahaia* dago[481], hau da, albistegiaren produkzio-prozesu eta fluxuaren koordinaketa-gunea, esleipen eta kontrolaren muina. Haren forma obalatuak berak adierazten du garbiki aipatutako funtzio nagusia. Mahai horretan honako arduradun

479. Produkzio-prozesu digitala deskribatzeko, ikus "Informazioaren prozesu modular digitala ("*video streams*)" *Informazio-prozesua telebistan* izeneko kapituluan.

480. Erredakzio hau 1998 eta 1999 bitartean eraiki eta instalatu zen (De Francisco 1998); beraz, digitalizazioaren eskakizunak betetzen saiatu ziren diseinua egitean.

481. *Trafic Desk*.

hauek kokatzen dira: *Media Manager*-a, hau da, erredakzioan dauden barne-baliabideak egoki banatu eta etekinik onena ateratzeko ardura duen pertsona; *Produkzio Arduraduna*, zeinak, besteak beste, kanpoko bitartekoak (ENG ekipoak, loturak) kudeatu eta albisteak betetzen dituzten kazetarien premiak betetzen dituen; *Albistegien Errealizazio-burua*, zeina albisteen eta albistegiaren kalitate informatiboa hobetzen arduratzen den, teknika eta ikus-entzunezko lengoaiari dagokionez, lanean parte hartzen duten egile guztiei (kazetari, editore zein postproduktore, eta abarri) aholkuak emanez.

Editoreen Mahaian esertzen dira albistegiaren arduradunak. Inoiz taldearen aldamenean ere egoten dira. *Atal Tematikoetan* (lan-mahaian) kazetariak esertzen dira, zeinak —Telecincon adibidez —, atal tematikoz batuta egoten diren (nazionala, nazioartekoa, ekonomia, kultura eta gizartea).

Erredakzio-gelaren albo batean hainbat lan-modulu kokatzen dira. Errealizazio Kontrolaren aldamenean Informazio Zerbitzuen *Zuzendari* eta *Zuzendariordeen* bulegoak kokatzen dira. Ondoren, *Artekarien Gela*, oso puntu garrantzitsua dena, zeren albisteak eta materiala bidaltzeko komunikazioa mantentzen baita handik korrespontsal eta kazetariekin. Beste elementu funtzional batzuk ere badaude erredakzio-gelan: *Grafismo Gela*, *Postprodukzio Zentroak* eta *Metereologia Zentroa*. Erredakzio Gelatik kanpo, berriz, beste languneak kokatzen dira. *Kirolak*, *Tokiko Informazioa* eta *Dokumentazioa*. Era berean, beste modulu berezi batean *zerbitzari digitalak* kokatzen dira, produkzio-sistema digitalaren benetako muina direnak hain justu.

Media Manager-aren funtzioak

Esan dugun bezala, *Media Manager*-ak erredakzio-gelako baliabideak banatzen ditu (Rodriguez 2003). Horretarako, erredakzio digitalaren egitura finkoa programa bakoitzaren eskaletara egokitzen du eta zerbitzari digital guztien edukiaren kudeaketa zentralizatzen du, lan-ildoak esleituz, artekarien gelako lana koordinatuz eta edukiak bideo-zerbitzari digitaletara bideratuz, edizio edo albistegi bakoitzaren arabera lehentasunak eta banaketa kontuan hartuta. Beraz, baliabide-banatzailea da, eta erredakzio digitalean hauexek dira baliabide horiek:

- Lan-espazioa, hots, zerbitzari digitalen memoria librea.
- Zerbitzari digital horietan sartzeko lerroak edo lan-ildoak.

Koordinazio- eta zentralizazio-lan horretan, *Media Manager*-ak harreman estuak dauzka Erredakzio Gelan dauden gainerako sail guztiekin: *Produkzioa*rekin, *Media Manager*-aren lana hura bukatzen den puntuan hasten delako; *Erredakzio Gela*rekin, kazetarien lana banatu eta kudeatzen duelako; *Egikaritza*rekin (errealizazioa), Emisioko Zerbitzariaren edukiaren kudeaketa egokiaren ardura duelako; *Dokumentazioa*rekin, hortxe kudeatzen direlako eduki digitalak Erredakzioan erabili ondoren; eta *System Manager* edo arduradun informatikoarekin, zeren *Media Manager*-ak formakuntza osoa hartu baitu erredakzio digitalaren funtzionamenduan eta, horregatik, matxurak eta ezbeharrak sortzen direnean, berak zentralizatzen du interlokuzioa informatika-arduradunarekin.

Beraz, *Media Manager*-aren esku dago lanak esleitu, haien jarraipena egin, eta jasotzea; editatutako bideoak ikusi, oniritzia eman, eta emisiorako zerbitzarian kokatzea; eta, gainera, bekadunei laguntza ematea.

9.2.4. Korrespontsalien eragina informazio-beteduran

Irrati eta telebistako informazio-kopuru handia erredakzio nagusian fisikoki kokatuta dauden kazetariek burututa izaten den arren, beste zati bat korrespontsaliei dagokie[482]. Hori tamaina ertain edo handiko irrati eta telebistei gertatzen zaie, jakina, tokikoek dutena baino audientzia handiagoa dutenei, alegia. Korrespontsalietako kazetariek bilatzen dituzte gaiak eta, ondoren, informatiboaren arduradunarekin negoziatzen dituzte. Korrespontsaliak aztertzeko, bi ikuspuntu hartuko ditugu:

- Esparrua: barnekoak edo kanpokoak.
- Iraupena: finkoak eta behin-behinekoak.

a. Esparruaren araberako korrespontsaliak

Komunikabideak hartzen duen esparru sozio-geografikoa erreferentziatzat hartuta, korrespontsaliak bi eratakoak izan daitezke:

- ***Barneko korrespontsalia (tokikoa/eskualdekoa)***: medioak harrapatzen duen esparru sozio-ekonomikoaren barnean kokatuta daudenak dira. Medioaren audientzia-esparruaren barnean dauden herri, probintzia edo eskualde bati dagozkion informazioak betetzen ditu. Adibidez, Euskal Irrati Telebistak korrepontsalia bana du euskal hiriburuetan[483]. Radiotelevisión Española (RTVE), Estatu espainiarraren egitura politikoa ardatz harturik, hainbat herri eta eskualdetan ditu korrespontsaliak, Estatu barruan, albistegiei eduki garrantzitsuak eskaintzen dizkieten heinean.
- ***Kanpoko korrespontsalia***: Medioak harrapatzen ez duen esparru sozio-geografikotik kanpo kokatuta daudenak. Horrela, RTVEren esparrua Estatu espainiarraren audientzia denez, kanpoko korrespontsaliak estatutik kanpo kokatuta daude: Paris, Londres, New York, Rabat, eta abarrean. Aldiz, EITB telebista autonomikoaren esparru estandarra Euskal Herri kulturala denez, kanpoko korrespontsaliak Estatu espainiarraren barruan (Madrilen, Bartzelonan) edo frantsesean (Paris) eta urrunago daude kokatuta (Londres, New York, etab.).

b. Iraupenaren araberako korrespontsalia-motak

Iraupenaren arabera, korrespontsaliak finkoak eta behin-behinekoak izan daitezke.

- ***Korrespontsalia finkoak***: informazio-zerbitzuen organigraman existentzia egonkorra dutenak dira, kokaturik dauden eremu sozio-geografikoa harrapatzen dute, eta maiz ekartzen dituzte hango albisteak albistegietara. Medio batek oso modu kalkulatuan aukeratzen ditu korrespontsaliak finkatzeko tokiak eta bertara bidali behar diren kazetariak, politika infomatiboaren arabera eta estrategia enpresariala kontuan hartuz. Zalantzarik gabe, faktore asko sartzen dira erabaki serio hori hartzeko unean, besteak beste, audientziari eskaintza duina egiteko aukera eta medioak aukeratutako herrialdeko botere politiko-instituzional eta ekonomikoarekin dituen harremanak.

---

482. Kazetaritza-beteduran korrespontsaliak duen garrantzia lehen kapituluan aztertu dugu, "Nazioarteko beteduran eragina duten faktoreak" izeneko atalean.

483. Baionan, Bilbon, Donostian, Gasteizen eta Iruñean.

- ***Behin-behineko korrespontsaliak***: korrespontsalia finkorik ez dagoen tokietan izandako gertakari garrantzitsu batzuk jasotzeko sortzen dira behin-behineko korrespontsaliak, edota baldin badaude, jazoera singularrak gertatu diretako. Irudi ohikoena berriemaile berezia leku gatazkatsura bidaltzea izaten da. Zernahi gisaz, ez ahaztu erabaki hori gogoeta sendo eta sakona egin ondoren hartzen dela, kazetaritza-saileko irizpideei begiratuta eta enpresaren interesak kontuan hartuta.

9.3. ALBISTEAK ETA PROGRAMAK PRESTATZEKO PROFESIONAL-TALDEAK

Kapitulu honen hasieran esan duguna orain errepikatuz, talde profesionalak bi ikuspunturen arabera azter ditzakegu: a) albistea edo erreportajea prestatzen duen unitate gisara, gaur egun kazetaritza elektronikoa edo ENG[484] deitua; eta b) programa bat osatu eta egikaritzen duen talde modura, saio hori albistegi bat edo informazio-zerbitzuetako beste edozein programa izan daitekeela (erreportaje edo eztabaidazkoa, adibidez).

9.3.1. Albisteak prestatzeko giza taldea

Albisteak eta erreportajeak ekoizteko unitateak —ENG unitateak ere deituak , egitura berbera izan dute telebistaren historia osoan, bai filmatzeko kamerak erabiltzen zirenean, bai eta bideo-kamerak erabiltzen direnean. Aldaketak, laurogeiko hamarkadan kamaskopiak iritsi zirenean hasi ziren. Orduz geroztik, kazetaritza elektronikoko ekipoak txikiagoak izan daitezke, eta areago kamera digitalekin.

a. Pelikula darabilten ekipoak

1950eko eta 1960ko hamarraldietan, eta 1970ekoaren hasieran, telebistek irudiak grabatzeko 16 cm-ko zine-kamerak erabiltzen zituztenean, albisteak prestatzeko taldeak hiru kide izaten zituen, gehi estazioan zegoen produktorea, produkzioaren konplexutasunak kanpora joatera behartzen ez bazuen, bederen. Hiru pertsona hauek ziren: *kameragrafoa*, kamera erabiltzen zuena; *soinuaren arduraduna*, soinuaren kalitateaz arduratzen zena; eta *erreportaria*, albistea gauzatu eta taldearen buru zena. *Produktoreak* edo *ekoizleak* bere mahaitik kudeatzen zuen logistika, hau da, kontaktuak, hitzorduak, baimenak, etab.

Argazkian ikus daitekeenez, kameragrafoak argiztapenaren eta irudia hartzearen ardura du. Idazmahaian, erdi-erdian, kokatuta dagoen aparatu anplifikatzaile-nahastaileak erreportariak eta elkarrizketatuak lepotik zintzilik daramatzaten mikrofonoen audio-seinaleak jasotzen ditu, eta 16 cm-ko Auricón izeneko kamera baten barruan dagoen grabagailura bidaltzen ditu seinaleak. Kamera 16 cm-koa da, eta 400 m-ko pelikula bat sartzeko modifikatuta dago, eta hor grabatzen dira irudia eta soinua, pista berberean.

Soinuaren arduradunak mikrofonoen bolumena kontrolatu eta grabatzen den batbateko *playback* bat entzuten du bere aurikularretan. "Erreportariak elkarrizketa gidatzeko ardura du, eta zuzendaria ere bada, galdera-erantzunen unean izan ezik, orduan kameragrafoak baitu erantzukizuna" (Green 1973, 76. or.).

---

484. *Electronic News Gathering*. Teknologia aldatzen joan den neurrian deitura berriak ere sortu dira (satelitezko SNG; ekipo digital bidezko DNG, etab.).

30. irudia: kamera pelikuladuna darabilen informazio-unitatea

Iturria: KNXT (AEB) telebista-estazioko informazio-ekipoa, *circa* 1968, Maury Green-en (1973, 76. or.) obran datorrena

b. Kazetaritza elektronikoko (ENG) ekipoak

Zine-kamera erabiliz albisteak ekoiztea probetxugarria zenez, ohitura horrekin jarraitu zuten kazetaritza elektronikoan ari ziren kazetariak, baina laurogeiko hamarraldian bideo-kamerek eta 3/4 hazbeteko magnetoskopioek —U-matic estilokoak, arin samarrak[485]— ordezkatu zituzten pelikula-bobinak. Profesionalak hiru ziren, *kamera-operadorea* edo kamerografoa, *soinu-operadorea eta kazetaria/erreportaria*[486], taldearen buru egiten zuena. Hau da, profesionalki, ENG ekipoa esaten zaiona, non *produktorea* ere sartu behar den, zeren, ohiz erredakzioan geratzen den arren, bera da ekipoaren logistika kudeatzen duena.

Askotan, kazetariak, ikus-entzunezko lengoaian behar bezain trebatuta ez zegoelako edo[487], kamera-operadoreari uzten zizkion —eta dizkio— ikus-entzunezkoari dagozkion erabakiak, *irudiak egokitasunez eta intentsitatez hartzen* aditua delako. Alabaina, horrek agian ez du nahitaez ezagutzen kazetariak gertakari albistegarriari buruz egin nahi duen ikus-entzunezko narrazioa. Horregatik, talde-lana funtsezkoa da kazetaritza-mota honetan, kazetariaren eta kameraren arteko solasaldiak lan zuzena egitea ahalbidetzen baitu, ikus-entzunezko ikuspegitik begiratuta.

485. U-matic erako magnetoskopioak arinak zirela esatea hagitz erlatiboa da, zeren saihetsean finkatuta lan egitea, eta ez lepoan hartuta, oso gogorra baitzen.

486. Bi terminoak erabiltzen ditugu, bata zein bestea, nahiz eta *kazetaria* den termino generikoa, eta *erreportaria* kazetari-mota bat, ohiz ENGn lan egiten duena, tradizio anglosaxoiari jarraituz.

487. Laurogeiko hamarkadako azken urteak arte, askotan gertatzen zen hori, orduko formazio akademikoa kontuan hartuta

Horrela, bada, hirurogeita hamar eta laurogeiko hamarraldietan, telebista-estazio handi eta garrantzitsuetan, —non albisteak publizitateraren eraginez audientzia eta dirua eskuratzeko ikuskizun bihurtu ziren—, editore profesionalek editatzen zituzten albisteak, irudiak eta audioa gehituz, aldamenean kazetaria eta testu idatzia zituztela. Beraz, kazetariak editorearen ikus-entzunezko jakinduriaren eta trebetasun teknikoaren esku uzten zuen ikus-entzunezko narrazioari zegokion guztia[488].

Laurogeiko hamarkadaren hasieran, ordea, telebista txikiak[489], kostuak aurrezteko, *kazetari multifuntzionala*ren alde egiten hasi ziren; hau da, albistea estudiotik kanpo kameraren eta soinu-operadorearen laguntzaz betetzen zuen eta lan osoa egiten zuen kazetariaren alde: testua irakurri, albistea editatu, ikus-entzunezko narrazioaren ardura osoa hartu. Albisteak ekoizteko modu hau (kanpoaldean ENG, eta erredakzioan kazetari muntatzailea) telebista-kate guztietara hedatu zen. Telebista-kate handietan, ordea, —oso audientzia handia dutenetan, alegia[490]—, editore espezialistak erabiltzen dituzte luzapen handiko erreportajeak eta albiste garrantzitsuak muntatzeko.

1990eko hamarkadaren azkenaldian, multifuntzionaltasunak urrats bat gehiago eman zuen eta, telebista-estazio osoa digitalizatu zenean, kazetariak irudi- eta soinu-operadorearekin batera kanpoaldean albistea bete ez ezik, bere laneko mahaiko ordenagailuan ere egiten zuen editaje osoa, editaje-programa informatikoa erabiliz, editaje-gelara joan beharrik gabe. Gainera, editajeak edo muntaketak ez dira etenaldi hutsaren bidez lortzen, editaje-unitateetan gertatzen zen bezala, hainbat trantsizio-mota ezberdin daudelako. Editatutako produktua medio bat baino gehiagotarako prestatzen da, telebista-kanalerako eta Interneterako.

Batzuetan, telebista-estazioek, erredakzioan jende gutxiegi dutelako edo, ekipo teknikoa bakarrik (kameragrafoa eta soinu-teknikoa bakarrik) bidaltzen dute gertakari bat betetzera, kazetaririk bidali gabe. Praktika hau ulergarria izan daitekeen arren —funtsa duen bakarra edo ia bakarra "ikustea" denean—, eta kazetariaren lana ia behar ez denean, kritikagarria iruditzen zaigu erabat, gertakaritik datozen informazio-edukiek kazetari profesionalen lana eskatzen dutenean, ardura handiz landu behar direlako.

Azkenik, ekipoak oso arinak direnez, pertsona bakar batek bete dezake ENG ekipo oso baten lana —kazetariak, alegia—, irudiak eta soinua berak grabatuz. *ENG ekipo unipertsonala* deitzen zaio. Laurogeiko hamarkadatik eta U-matic aparatuen garaitik praktikatzen da horrelako kazetaritza-mota.

Aurrerago, "Kanpoaldeko produkzio-formak eta sistemak" izeneko epigrafean esaten dugunez, ENG sistema osoak telebista-estaziora seinalea bidaltzeko —zuzenekoak egiteko— ahalmena izan behar du.

9.3.2. Informazio-programak egiteko giza taldea

Informazio-programa baten giza taldea, edukia prestatu eta haren ardura hartzen duena da. Ez gara soilik ari edukiak "informatiboki eraikitzen" dituztenez (kazetariak, editoreak, aurkezleak), baita albistegiak "ikus-entzunezko lengoaiaz prestatzen" dituztenez ere ari

488. Laurogeigarren hamarkadako erdialdean edo New York eko (1984) WABC estazioak tekniko editore-taldea zeukan albisteak eta erreportajeak editatzeko.

489. Euskal Telebista eta antzeko beste kate batzuk aitzindari izan ziren multifuntzionaltasunari dagokionean.

490. Ameriketako Estatu Batuetako kateetan, adibidez.

gara, alegia, egikaritzaren edo errealizazioaren guneaz, programaren errealizadoreak ordezkatzen duenaz. Errealizadoreak harreman estuan lan egiten du albistegiaren editorearekin, programa alde guztietatik borobila irten dadin. Alabaina, ez dugu epigrafe honetan sartzen estudioko giza taldea (kameradunak, audio- eta bideo-teknikariak, platoko langileak, etab.), beste programa batzuetarako ere lan egiten baitute.

a. Giza taldea eguneroko albistegietan

Eguneroko informazio-programak, lanaren logikari jarraituz, laneguneko informatiboak eta asteburuko informatiboak dira. Programazioari eta parrilari dagozkien kapituluan ikusi dugunez, egunean bizpahiru edo lau informatibo daude, kateen arabera. Horietako bakoitzean ekipo osoa dago, kide hauek osatuta:

- ***Editorea***, albistegiaren arduradun nagusia, laguntzaileekin batera albisteen eskaleta egiten duena. Berak aukeratu behar ditu egitate albistegarriak bete behar dituzten kazetariak, beteduraren estiloa zein den zehaztuz. Erabaki horrek garrantzi handia du kazetaritza-emaitzan, baina edozein albisteren informazio-lerroa berdina da estazioaren informazio-politika barruan, betedura egiteko arduraduna edozein kazetari izanda ere. Telebista-enpresak hainbat zeregin eskatzen dizkio zuzenean edo zeharka editoreari, hau da, albistegia kazetaritza-irizpide onenen arabera gauzatzea ez ezik, enpresaren lerro informatiboarekin ere bat etorriko dena egitea. Enpresak zuzenean edo zeharka eskatzen ez badio, editoreak propiotzat har dezake, barneratze- eta asimilazio-prozesu baten bitartez[491].
- ***Errealizadorea***, albistegia ikus-entzunezko estiloan gauzatzeko azken erantzulea da. Baina bere funtzioak areago doaz, zeren, errealizatu eta emititu ez ezik, editorearekin kolaboratzen baitu albistegiaren eskaleta edo informazio-gidoia osatzen. Horrela, informatiboak daukan ikus-entzunezko konposizioa hobetu egiten da eta teleikusleak hobeki ulertu eta jasoko du mezu periodistikoa. "Errealizadorea da albistegien ikus-entzunezko *konposizioan* hobekien parte har dezakeena, edukien aurkezpen ona egiten lagundu dezaketen xehetasunak iradokiz. Hala, adibidez, irizpideak eman ditzake *kameraurrekoak* egitean (enkuadreak eta kameraren mugimenduak), bideoak eta erreportajeak editatu eta postproduzitzean, grafismoa lantzean, jantziak aukeratzean, informazioaren erritmoa zehaztean, etab." M. Rodríguez-ek ongi seinalatzen duenez (2003).
- ***Gidaria***, pantailan agertzen dena, editorea bera izan daitekeena, baina ez derrigorrez. Albisteen sarrerak idazteko ardura du. Gidariaren nortasunak zerikusi handia du audientziak albistegiari buruz duen pertzepzioarekin, albistegia ona denean. Informazio-kalitate eskasekoa baldin bada, gidariaren estiloak eta nortasunak eragin handiagoa izan dezake, edukiaren gabeziak kontuan hartuta. Albistegi batzuek bi gidari dituzte.
- ***Gai tematikoetako gidari/espezialistak*** (politika, nazioartekoa, ekonomia/laborala, eguraldia, etab.), "editore" izeneko antolaketa-ereduan, zeregin hauek dituzte: alorreko albisteen zerrenda eta segimendua egin, goizeko eta arratsaldeko editoreei bete behar diren albisteei buruz laguntza eman eta alorreko albistegietan lanean jarri diren kazetariei babesa ematea. "Editore tematiko" izeneko ereduan, berriz,

491. Ikus "Kazetari-enpresaren erantzukizuna" izeneko epigrafea, objektibotasunari dagokion kapituluan.

sail tematikoek ataleko buruak eta kazetariak dituzte eta, esan dugunez, albistegiak gauzatzeko ardura handiagoa.

- ***Kazetariak eta erreportariak***, hots, albisteak erredakziotik gauzatzen dituztenak. Barneko eta kanpoko lanaren banaketa formala da erabat, ez baita oso ohikoa kazetari beteranoak berriemaile berezi modura gai garrantzitsuak betetzera joatea. Bereizketa koherenteena telebista anglosaxoietan egiten dena da, *kazetari seniorra*, prestakuntza profesionala eta eskarmentu handikoa —Estatu espainiarrean lehen mailako kazetaria edo horrelako zerbait izango litzateke— eta *kazetari juniorra*, prestakuntza eta eskarmentu gutxiagokoa —bigarren mailakoa edo—.
- ***Korrespontsalak***, beste hiri edo herri batzuetan kokatuta dauden kateko kazetariak, zonaldean sortzen diren albisteak betetzen dituztenak, informatiboaren editorearekin ados jarrita.
- ***Albisteak betetzeko esleitu diren produktoreak***, kazetariek eduki ditzaketen premiak asetzeko ardura dutenak; adibidez, ENG unitateko kazetariak, ibilgailuak, baimenak, kontaktuak eta hitzorduak, ostatu hartzea, materiala, etab.[492].
- ***Kolaboratzaileak***, hainbat izan daitezke: praktikak egiten ari diren kazetari gazteak, iritzi-emaile adituak, emandako informazioa osatzeko iruzkingileak. Azken horiek militarrak izaten dira gerra-kontuetan; psikologoak arazo pertsonalei dagokienez, etab. Adituak deitzen dira, baina Maruja Torres (2000) idazleak *iritzi-emaile* deitzen die, edo *parte-hartzaile*.

Arestian esan dugunez[493], bada osagai indirekto bat, informazio-programan parte hartzen duten guztiengan beti presente dagoena: *enpresako direktiboa* da, zuzendaritzako eskala hierarkikoko kide modura ulertua (informatiboen zuzendaria, estazioaren zuzendaria, katearen zuzendaria). Dena den, zuzendaritza-lanetan eskarmentua duten autore batzuek, Aranberrik[494] (1994) kasurako, diote direktiboak informazio-programan *zuzeneam* eragiteko indar gutxi daukala, eta albistean gutxiago. Hala ere, aipatzen dute direktiboek duten boterea entitateak defenditu behar dituen balioak sinesgarritasunez eta mailaz maila transmititzeko ahalmenean datzala. Zernahi gisaz, ikerketa zientifiko ugarik frogatzen du eragin hori, zeharkakoa izanda ere, eta batzuetan zuzena (editorearengan, batik bat) ekidinezina dela. Alabaina, maiztasuna eta gradua ezberdina da kateen arabera, herrien arabera eta egoera sozio-politikoen arabera (Epstein 1973, Gans 1979)[495].

---

492. Euskal Telebistan goizean lau produktore daude esleituta, eta beste lau arratsaldean. Astebururetan, bizpahiru (Bikuña 2002).

493. Ikus "objektibotasunari" buruzko kapitulua

494. Aranbarri "Amatiño" Euskal Telebistako direktibo ohiak zioen: "Hogei baino telebista kate geltiago bisitatu ondoren, denetan direktibo nagusiek edo ez hain nagusiek hartu naute; Telebista-ikastaro batzuk egin ditut, hala nola, management, bortxakeria telebistan nola landu, eskualdeko esparruan lan egiten duten komunikabideen garapenaz, etab., eta, halaber, inork, inoiz ez dit hitz egin direktiboak programazioan duen eraginaz" (Aranberri 1994, 116. or.). Bistakoa denez, autore horrek aipatzen dituen jarduera guztiak botere-jarduera eta direktiboaren eragina dira berez, menpeko guztiek nola edo hala beteko dituztenak (erabakiak, arauak, ahozko komunikazioa eta, agian garrantzitsuena, menpekoak direktiboak pentsatzen duena edo nahi duenari buruz uste duena).

495. Chester Barnard-ek (1966) exekutiboen eta direktiboen funtzioei buruz idatzitako lan klasikoan seinalatu zuenez, enpresa bat kontrolatzeko modurik onena ez da lortzen eguneroko erabakietan parte hartuz, baizik eta langileei eta menpekoei enpresaren balioak zein diren jakinarazi. Balio eta helburuen jakinarazpen hori etengabe eta modu askotan berriztatzen da: komunikazio informal eta harreman hierarkizatuaren bitartez, igoeren eta jaitsieren zeharkako esanahiaz, eta, oso gutxitan, oharkizun esplizitu eta zuzenen bitartez" (Zabaleta Urkiola 1994, 101. or.).

Asteburuko informazio-programetan talde txikiagoak lan egiten du —lanegunetakoaren erdia gutxi gorabehera—, baina egitura berberean kokatuta. Murriztapenaren arrazoia gizartearen bizitzan eta albisteen eskasian bilatu behar da.

Hizkuntza bat baino gehiago erabiltzen dituzten kanaletan —ETB1 (euskaraz) eta ETB2 (gaztelaniaz), adibidez—, baliabideak efikaziaren arabera aprobetxatzeko joera dago, eta kazetariek albiste berberaren bi bertsio prestatzen dituzte, bat euskarazko albistegirako, eta beste bat gaztelaniazkorako. Astean zehar, goizeko taldeak editore bakarra du eguerdiko bi albistegietarako, baina arratsaldeko informatiboan —eguneko garrantzitsuenak— bi editore daude, hizkuntza bakoitzeko bana, kazetari-taldea berbera izan arren. Asteburuetan, ostera, talde berberak prestatzen ditu bi kanaletarako albisteak. Estrategia eztabaidagarria da, kazetaritza-ikuspegitik begiratuta.

Informazio-taldeen eta erredakzioen tamainak

Jarraian aurkezten dugu autoreek, zerbitzu informatiboetan lan egiten duten langileen kopurua ezagutzeko, egindako kanpo-lanaren emaitza. Aztertutako kateak bi izan dira: Telecinco, tamaina justuki handikoa, eta Euskal Telebista, bi kanal dituen kate autonomikoa, bat euskaraz eta bestea gaztelaniaz. Ikus dezagun taula.

27. taula: *eguneroko informatiboetako* langileak Telecinco eta ETB kateetan, 2002

	Telecinco							Euskal Telebista, ETB1 eta ETB2				
	Denetarako (1)	Goizeko albist. (2)	Eguerdiko albistegia	Arratseko albistegia	Goizaldeko albistegia	Asteburuko albistegia	*Guztira*	Denetarako	Eguerdiko albistegia	Arratseko albistegia	Asteburuko albist. (3)	*Guztira*
Zuzendaritza	3						*3*	3				*3*
Editore-taldea		10	4	4	7	18	*43*		22	23	17	*62*
[illegible]												
Nazionala/Politika	8						*8*	1				*1*
Nazioartekoa	9						*9*	1				*1*
Ekonomia	5						*5*	1				*1*
Gizartea	12						*12*					*0*
Kultura	4						*4*					*0*
Kirola	14						*14*	15				*15*
[illegible]												
Erreporteroak	2						*2*					*0*
Meteorologia	4						*4*	1				*1*
Media Manager-a	7						*7*	0				*0*
Ekoizpena	16						*16*		4	4	3	*11*
Dokumentazioa	22						*22*	6				*6*
ENG	15						*15*	15				*15*
Errealizazioa (inguru)	25						*25*	20				*20*
Guztira	346	10	4	4	7	18	*389*	80	26	27	20	*153*

Iturriak: Santos (2002) eta Bikuña (2002) eta autoreek egina. Oharrak: datuak fidagarriak dira iturriei dagokienez, baina aldakorrak kateen jardueragatik beragatik; (1) albistegi eta edizioetarako langile berberak; 2) Telecincoko "La mirada crítica" programan 3 langile daude, eta albistegian 7; 3) asteburuetan lan-taldeak bateratuta daude, atalak bereizi gabe; 4) Telecincon hauexek dira atalak: nazioartekoa, nazionala, tokikoa, ekonomia, gizartea, kultura; eta ETBn, politika, nazioartekoa, ekonomia, kultura; 5) korrespontsalietan kazetariak eta talde teknikoak barne hartzen dira.

Taulak islatzen duen egituratik ondoriozta daitekeenez, bi kateen antolaketa-ereduak "editore tematikoaren" antzekoak dira, zeren kazetari-talde baten zatia editore-taldean barne hartzen da eta beste bat gaietan. Dena dela, badirudi, proportzioz, Telecincok kazetari gehiago dauzkala gaietan ETBk baino. Beraz, sailak eta zereginak nola banatzen diren alde batera utzita, Telecincon 389 langile daude (Santos 2002) eta Euskal Telebistan 153, erdia baino gutxiago, hain justu (Bikuña 2002).

Azkenik, komeni da ohartzea, hizkuntza bat baino gehiago darabiltzaten bi kanal dituzten estazioetan, baliabideei produkzio-etekin handia ateratzeko jarrera egon daitekeela enpresa-ikuspegitik. Ondorioz, kazetariek albiste bakar baten bi bertsio prestatzen dituzte, hizkuntza bakoitzeko bat. Kazetaritzaren ikuspegitik begiratuta, eztabaidagarria da estrategia hori, ez baitira falta alde bateko eta besteko argudioak. Horrela jokatzen du, adibidez, Euskal Telebistak, bi kanal baititu hizkuntzaren arabera banatuta: ETB1 euskaraz eta ETB2 gaztelaniaz. Astegunetan, goizeko taldeak editore bakarra dauka eguerdiko bi edizioetarako, baina eguneko albistegi nagusirako, arratsaldekorako alegia, bi editore dauzka, hizkuntza bakoitzean bana, kazetari-talde berbera izan arren. Asteburuetan, berriz, talde berberak prestatzen ditu bi kanaletarako albistegiak.

b. Informatibo ez egunerokoak

Informazio-zerbitzuko alor honetan egunerokoak ez diren programa guztiak kokatzen dira, izenak berak aditzera ematen duenez. Hementxe kokatzen dira asteroko erreportaje-saioak, elkarrizketa-programak, etab.

Programa bakoitzak editore edo zuzendari bana du eta, haren menpe, kazetariz, produktorez eta kolaboratzailez osaturiko taldea. Taldekideen kopurua aldakorra da, produkzioko premien arabera eta katearen ahalmenen arabera.

c. Kirol-informazioko programak

"Kirol-programak" informazio-saileko alor berezia da, kirolaren izaeragatik eta kirolaz egiten den erabileragatik, maizegi kazetaritzari dagokion objektibotasunetik nahikoa urrun.

Kirol-zuzendari bat dago, eta editore batzuk eta, horien menpe, aurkezleak, kazetariak, produktoreak eta kolaboratzaileak, kirol-informazioa sortzeko. "Kirolak" informazio orokorreko bloke modura emititzen da, edo kirol-programa autonomo gisara.

9.4. ALBISTEETARAKO EKIPAMENDU TEKNOLOGIKOA

Obra honen muina ez da ikus-entzunezko teknologia; beraz, hemen emango ditugun azalpen teknologikoak kazetaritza-lana argitzeko helburuz emango dira, soil-soilik[496]. Zentzu honetan, telebista-informazioan erabilitako ekipamendu teknologikoa bi mailatan bana daiteke:

- Albisteak eta erreportajeak prestatzeko tresneria teknologikoa.
- Informazio-programak egikaritzeko ekipamendua, hots, albistegiak, elkarrizketak, ezbaiak, magazinak, eta antzekoetarako.

496. Gai hau sakonago aztertzeko, ikus, besteak beste, Zabaletaren (2003b) "Ikus-entzunezko informazioaren teknologia" izeneko liburua.

Lehen kasuan, albisteak gauzatzeko erabilitako ekipamendua oinarrizkoa da: grabagailua duen kamera bat, argi-fokua, tripodea eta dagozkien dispositiboak (bateriak, etab.). Gainera, ibilgailua kontuan hartu behar da, mikrouhinez edo satelitez zuzenean transmititzeko prestatua ala ez. Hau da, ENG unitatearen ekipo bat, beste produkzio-mota batzuk ere badauden arren —adibidez, EFP (*Electronic Field Production*) delakoa— edo unitate mugikorra, biak kamera bat baino gehiago dituztenak[497].

Bigarren kasuan, behar den ekipamendua beste edozein telebista-programatan behar dena da: bideo-produkziorako estudio osoa (platoa, kontrol-gela, VTR gela, editaje-kabineteak —behar direnean—, grafismoa, dokumentazioa, etab.).

9.4.1. Kamera, kamaskopioa edo kamadiskoa

Dakigunez, *broadcast* edo telebista-alorrean, kazetaritza-ikuspegitik begiratuta, bi parametro garrantzitsu daude kamerak sailkatzeko: sistema transduktorea —hau da, argia seinale elektriko bihurtzen duena— eta irudiak eta soinuak grabatzeko metodoa. Lehenari dagokionez, kamerak hodi katodikodunak, desagertzen ari direnak—, edo CCD gailua dutenak izan daitezke (*Charge Coupled Device*)

Bigarren parametroa kontuan hartuz, grabazio analogikoa eta digitala ditugu. Grabazio analogikoa zinta edo kasete tradizonaletan egiten da, eta grabazio digitala hainbat formatutan (disko gogorra, disko optikoa, etab.), merkatuan bidea astiro zabaltzen ari direnak.

Kamaskopioak deitzen ditugu magnetoskopio grabatzailea barne hartzen duten kamerak, eta *kamadiskoak*, berriz, irudiak eta soinua grabatzeko, disko gogorra edo optikoa daramaten kamerak.

1980ko eta 1990eko hamarraldietako berrikuntza nagusiak hauek izan dira: sistema analogiko eta digitalei CCDak gehitzea, kamaskopioak garatzea (kamera gehi magnetoskopioa) eta kamera erabat digitalak garatzea. 1980ko hamarraldian, gainera, informazioa gordetzeko ROM memoria duten disko optikoak edo disketeak barne hartzen dituzten kamerak atera dira merkatura, bideo-zinten ordez. Grabatzeko euskarria edozein dela, bideo-kamerek elementu komun batzuk dauzkate[498]:

- *Kanpoko sistema optikoa*, foku-distantzia aldakorra duena, *zoom* izenez ezaguna.
- *Barneko sistema optikoa*, eszenak islatzen duen argia hiru kolore primariotan banatu eta dispositibo transduktorera bidaltzen duena.
- *Mekanismo transduktore fotoelektrikoa*, argia seinale elektriko bihurtzeko dispositiboa. Bi eratakoa izan daiteke: kamera-hodikoa, bideo digitala iritsi bitartean arrunki erabiltzen zena, edo CCD, hau da, zirkuitu integratu bat. CCDren neurria hazbetetan ematen da, hau da, dispositiboaren azalera sentikorraren diagonalaren neurria. Hauek dira goi-definizioko ekipoen balio nagusiak: hazbetearen herena (1/3"), hazbetearen erdia (1/2"), hazbetearen bi hirurenak (2/3") et hazbetea (1").

497. Ikus hurrengo kapituluan produkzio-forma eta sistemei buruzko epigrafea, non ENG, SNG, EFP eta UM sistemak aztertzen ditugun.

498. Bideo-kamerei buruzko informazioa zabalagoa izateko, ikus (Zetl 1984).

- *Zirkuitu anplifikadoreak*: kamera-bideoak edo CCDk bidalitako bideo-seinalearen preanplifikazioa ziurtatzen dutenak.
- *Bisorea*, kameran bertan muntatutako monitore txikia, operadoreak kamerak hartzen duen irudia ikus dezan.

Aurreko elementuei gehitu behar zaie audio eta bideoaren grabagailua, normalean kameraren gorputzean lotuta egoten dena, baina, nahi izanez gero, sartu eta atera egin daitekeena.

a. Bideo-irabazia

Argiztapena eskasa denean, kamerek *bideo-irabazi positibo*ari esker bideo-grabazioaren seinalea areagotu dezakete. Irabazi hori dezibeletan eman eta eskala baten bitartez neurtzen da: 3, 6, 9 eta 12 dBtik 36 dBra bitartekoa. Horrela, grabatutako irudiak nahiko argi ikusten dira, zarata elektronikoa ere handiagoa den arren. Alderantziz, kamera digital modernoek *bideo-irabazi negatibo*rako sistema bat dute — hau da, eszenan argitasun gehiegi baldin badago, bideo-irabazia 3, -6, -9, -12, -18 dBtan murritz daiteke, besteak beste, irudia iluntzeko- -.

Kolorearen tenperatura kontuan hartzeko beste kontzeptu bat da; hots, argi-iturrien tonalitate urdina edo gorria, Kelvin gradutan neurtua. Argia gero eta urdinagoa denean, orduan eta Kelvin gradu gehiago ditu, eta gero eta gorriagoa, orduan eta gutxiago. Barne-eremuetako argi artifizialak (platokoak, adibidez) 3200 K ditu, eta kanpo-eremuetako argiztapenak 5600 K inguru (Zettl 1984, 592. or.). Egun hodeitsu batean kolorearen tenperatuak 7000 K izan ditzake. Kamera eszenan dagoen kolorearen tenperaturara egokitzeko, *zuriaren balantzea* egin beharra dago, hots, eskuz edo automatikoki erregulatu behar da. *Beltzaren balantzea* ere egin behar da, beltzaren seinalea erregulatzeko.

b. Irudiaren definizioa

Kamera bakoitzak kalitate jakin bat ematen du irudietan, ezaugarri teknikoen arabera. CCDetan, eta kamera-hodietan, printzipio gidari bat dago: hots, gero eta pixel gehiago, orduan eta handiagoa seinalearen banda-zabalera eta, ondorioz, irudiaren kalitate handiagoa.

Lerro horizontal bakoitzeko pixel-kopurua definizio bertikalaren balioa baino handiagoa da, irudia handiagoa baita horizontalki (4/3 edo16/9 pixeleko formatua telebistan). CCDk balio hauek izan ditzakete: 640 x 480 = 307.200 pixel; 720 x 576 = 414.720 pixel; 1024 x 768 = 786.432 pixel; 1280 x 960 = 1.228.800 pixel; 1920 x 1080 = 2.073.600 (goi-definizioko bideoa).

Kamera profesionalek hiru CCD dituztenez, hiruz biderkatu behar dira kamera batek dituen pixel-kopurua ezagutzeko. Telebistako kazetaritzan (ENG) kamaskopiock hiru CCD dauzkatenez, hazbetearen herena (1/3"), hazbete erdia (1/2"), hazbetearen bi hirurenak (2/3") dituztenak, estudiorako bihurgarriak direnak.

c. Sentsibilitatea

Ezaugarri honi esker, kamerek argiztapen eskasarekin lan egin dezakete eta, hala ere, irudi txukuna hartu, seinale/zarata erlazio egokia duena. Luminositatearen unitatea lux-a da.

Kamera-hodi bakoitzak gutxieneko luminositate-muga batzuk dauzka, eta hortik behera ezin du egoki lan egin. Ahalmen mugatu samarra du. Aldiz, CCD dispositiboek egoki samar lan egin dezakete luminositatea oso eskasa denean ere. Gaur egun, ohiko balioak 50 eta 500 lux tartekoak izaten dira, baina lux gutxiago ere onar ditzakete, 0'15 lux, adibidez. Kazetaritza elektronikoan eta amateurrean ez da batere arraroa 5 luxekin lan egitea, hau da, kandela bati dagokion argiarekin.

9.4.2. Mikrofonoa

Mikrofonoak soinu-uhinak seinale elektriko bihurtzen ditu. Uhinak hartzean erabiltzen duen direkzionalitatearen arabera, mikrofonoak honela sailka daitezke: omnidirekzionalak, noranzko bikoak edo bidirekzionalak, eta noranzko bakarrekoak edo unidirekzionalak. Gainera, soinuaren alorra audio-kanal bat edo gehiago erabiliz graba daiteke. Horren arabera, sistema izan daiteke monoaurala edo monofonikoa, estereofonikoa eta kuadrafonikoa, besteak beste (Nisbett 1990)[499].

Telebistarako informazioa egitean erabiltzen diren mirkrofonoak zuzenean erants daitezke kamaskopioan, eta kamera-operadoreak bideoa eta audioa kontrola ditzake batera; edo audio-teknikariak *gako* edo beso luze metaliko batez eutsi dezake, soinu-iturrietara hurbildu edo handik urrunduz. Jakina, mikrofonoa kamaskopiora konektatuta dago.

9.4.3. Ekipamendu teknologikoa edizioan eta postprodukzioan

Editatzeko ekipoa hainbat aparatuz osatuta dago, eta albisteak eta erreportajeak, hots, "ikus-entzunezko obra periodistikoak" muntatzeko erabiltzen dira. Sailkatzeko, irizpide garrantzitsu batzuk daude (Browne 1991, Zabaleta 2002, Zettl 1984):

- ***Seinalearen izaera***: analogikoa edo digitala.
- ***Euskarri-mota***: seinaleak erreproduzitu, editatu eta grabatzeko erabiltzen den materialari dagokio (bideo- eta audio-zinta, disko gogorra, disko optikoa, etab.).
- ***Prozesuaren linealtasuna***: editajea prozesuaren linealtasunari, euskarriari eta ardatz tenporalari lotuta dagoen ala ez. Edizioa *lineala* izan daiteke, bideo-zintan egina; edo *ez lineala*, ordenagailuz egina, irudiak bit-etan kodetuz.
- ***Lan-metodoa***: edizioa "lerroan" baldin bada (*on line*), jatorrizko zinta masterrak erabiltzen dira denbora guztian; aldiz, editajea "lerroz kanpokoa" baldin bada (*off line*), lehenik oinarrizko editajea, maketa edo bozetoa egiten da kalitate txikiko editaje-ekipoa eta zinta masterren kopiak erabiliz. Horren ondoren, azkeneko editajea egiten da, goi-mailako ekipoak erabiliz.

Edizioa modu sinkronizatuan egin ahal izateko eta irudiak puntu jakinean kokatzeko, ekipoek *denbora-kodea* daukate, hau da, kamerak grabazioa egiten duenean koadro edo irudi bakoitzean kokatutako seinale elektroniko estandarra[500], etenen eta loturen sarrera- eta irteera-puntuak finkatzeko, editajean erabiltzen dena.

---

499. Ikus irratiko ekipamendu teknologikoari buruzko atala "Informazio-prozesuko osagarriak irratian" izeneko kapituluan.

500. SMPTE/EBUk (*Society of Motion Picture and Television Engineers/European Broadcasting Union*) definitua.

Ohiz, edizio-unitateak oinarrizko editajea edo muntaketa egiteko erabiltzen dira, eta nahikoa izaten da eguneroko albistegietan gertatzen diren albisteak eta erreportajeak editatzeko. Lan egokia eta funtzionala da, ikus-entzunezko apaindura handirik gabea, trantsizioak mozketaz eginez. Aldiz, postprodukzioko ekipoek —ahalmen handiagoko eta prestazio gehiago dituzten aparatuz osatutako edizio-aparatuak—, oinarrizko editajea hobetu eta fintzeko balio dute, ikus-entzunezko ikuspegitik begiratuta kalitate gehiago emanez.

a. Seinalearen araberako edizio-sistemak

Seinalearen araberako edizio-sistemak *analogikoak* edo *digitalak* izan daitezke. Ekipo analogikoek magnetoskopio eta edizio-unitate analogikoak dituzte. Urteetan erabiliak izan direnak eta —inbertsioa kitatzeko— oraindik beste urte batzuetan erabiliko diren unitateak dira. Zaharkitzen direnean, sistema digitalak erabiliko dira.

b. Euskarriaren araberako edizio-sistemak

Euskarriaren arabera sailkatuz, edizio-sistemetako unitateek *bideo-zintak*, *disko optikoak* edo *disko gogorrak* erabiltzen dituzte jatorrizko irudiak eta irudi editatuak gordetzeko. Beraz, *hardware*-a ezberdina da, kasu bakoitzean.

Bideo-zintak magnetoskopio analogiko eta digitaletan erabiltzen dira. Diskoak DVD teknologian erabiltzen dira informazioa gordetzeko, eta laser izpiz egindako grabazio optikoa dute oinarri. Azkenik, disko gogorrek ROM edo RAM memorian gordetzen dute informazioa.

c. Linealtasunaren araberako edizio-sistemak

Edizio-sistemak, linealtasunaren arabera, linealak edo ez linealak izan daitezke.

Ekipo linealak bideo-zintak erabiltzen dituzten unitateak dira; hau da, magnetoskopio analogikoak eta digitalak, eskuz edo ordenagailuz manejatzen direnak. Linealtasunak esan nahi du, ardatz espaziala eta ardatz tenporala nahitaez lotuta daudela: hau da, magnetoskopio batean zinta sartu eta abian jartzen badugu, bideo-zintaren "A" puntua fisikoki "B" puntua baino lehenago kokatuta baldin badago, A puntuari dagokion t_A denbora B puntuari dagokion t_B denbora baino lehen egongo da, zinta aurreraka ikusten denean.

Beraz, editajea atzekoz aurrera egiten da, eta behin obra editatuta, ezin da iraupena moztu, hasieran edo azkenean zati bat kendu gabe. Ikus-entzunezko muntaketa baten iraupena laburtzeko modu bakarra —hau da, bi muturretatik at—, bideo-zintaren zati bat artaziz ebaki eta berriro itsastea da.

Ekipo ez linealak[501] disko gogorrez eta disko optikoz osatutako editaje-unitateak dira, ediziorako *software*-aren bitartez kontrolatuak. Ordenagailuz gidatutako editajea da, eta sarbide aleatorioa duten euskarri informatikoetan gordetako seinale digitalizatuak erabiltzen ditu. *Aleatorietatea* edo ausazkotasuna da, hain zuzen, sistema honen ezaugarria. Horrek esan nahi du edukietara (irudi eta audiora) ausaz edo aleatorioki sartzen dela, hots, ardatz espaziala eta ardatz tenporala autonomoak direla eta, ondorioz, erabiltzaileak "A" irudia bilatu eta jarraian "B" irudia bila dezakeela, biak urrun egon arren. Hori dela eta, bat-batean joan daiteke puntu batetik bestera eta ez espazioaren arabera[502].

501. *Nonlinear*.
502. Sistema informatikoaren ahalmen- eta abiadura-mugen arabera.

d. Lan-metodoaren araberako sistemak

Edizioan bi lan-metodo daude: lerroan (*on line*) eta lerroz kanpoan (*off line*). Informazio-prozesuari dagokion epigrafean ere honetaz hitz egingo dugun arren, kontzeptualki deskribatuko ditugu orain. Lehenik eta behin, ohar bat: ez dezagun nahastu *edizioa lerroan* eta *edizio lineala*, alde batetik, ez eta *edizioa lerroz kanpoan* eta *edizio ez lineala*, bestetik.

Edizioa lerroan

Edizioa lerroan[503] edo lerroko edizioa lan egiteko metodo bat da, zeinaren arabera, editaje-prozesu osoa egitateen lekuan grabaturiko irudi masterrak erabiliz egiten den, alegia, zintetan, disko gogorretan edo disko optikotan grabatutako irudiekin. Eguneroko albistegietan erabilitako lan-metodoa da —eta asteko programetan ere bai maiz asko, batez ere enpresa barruan—. Jakina, muntaketa-prozesu osoan ekipo oso garestiak erabiltzen direnez, editaje-modu honen aurrekontua garestiagoa da.

Edizioa lerroz kanpoan

Edizioa lerroz kanpoan[504] edo lerrotik kanpoko edizioa, ikus-entzunezko produkzio konplexuetan erabilitako metodoa da, aurrekontu erlatiboki handia dutenetan, eta editatu eta postproduzitzeko denbora aski dagoenean. Lan egiteko modu honekin edizioaren kostuak murritz daitezke. Bere erabilera profesionala zineman, telebistan eta publizitatean 1980ko hamarkadatik dator (Harris 1988), magnetoskopio domestikoen bitartez hasieran (VHS edo Beta) eta, beranduago, ordenagailuz. Hain zuzen ere, konputagailuz egindako edizio digitalari *Desktop Video* (DTV) deitzen diote.

Lan-prozesuari dagokionez, lehenik zinta master guztiak kopiatzen dira material merkean —VHS magnetoskopioetan, adibidez—. Material grabatua oso luzea ez bada, digitalizatu eta ordenagailuan ere gorde daiteke. Ondoren, kopiak ikusi eta planoen eskaleta edo zerrenda egiten da, bakoitzaren gaia, ezaugarriak, kalitatea eta hasieraren eta amaieraren denbora-puntuak markatuz —irudi guztiek daramaten denbora-kodearen laguntzaz—. Gidoia prestatu eta editaje gordina egiten da editaje-unitate merke horietan —VHSn, adibidez— zinta masterren kopiak erabiliz. Editatzen den bitartean, editoreak jarduera bakoitza orri batean kopiatzen du, eta azken *editaje-erabakien zerrenda* osoa egingo du (EDL, *Editing Decision List*).

Oinarrizko editajea eta edizio-erabaki guztiak jasotzen dituen EDL zerrenda hori hartuta, azken muntaketa egiten da kalitate eta prestazio handiko ekipoan, zinta masterrak erabiliz. Azken etapa honetan lerroko editajea erabiltzen den arren (*on line*), prozesu osoari lerroz kanpoko edizioa (*off line*) deitzen zaio.

9.4.4. Lerroko ediziorako eta prostprodukziorako oinarrizko unitatea (analogikoa)

Lerroko edizio-unitateak hiru alor barne hartzen ditu: 1) *erreprodukzio-alorra*, non jatorrizko irudiak eta soinua (gordinean) gordetzen diren; 2) *grabazio-alorra*, non edizio errealizatua gordetzen den; eta 3) *edizioaren kontrol-alorra*, zeinetan edizio-aginduak

503. *On line*.

504. *Off line*. Sistema hau laurogeiko hamarkadaren azken urteetan bultzatu zenean, film-editore asko bideora pasatu ziren, *Back Stage* (Eikenberg 1988) aldizkariak aditzera eman zuenez.

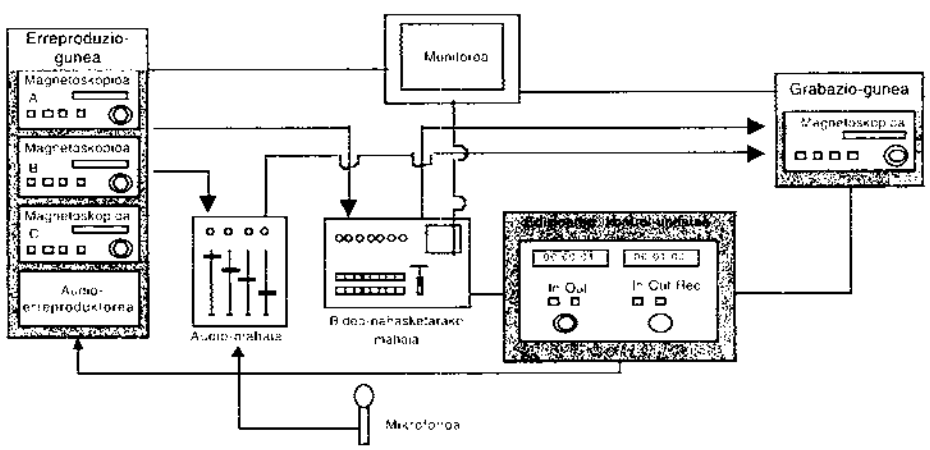
ematen dituen kontrolagailua aurkitzen den eta, aukeran, trantsizioak eta konbinazioak egiteko audio-nahasketarako eta bideo-nahasketarako mahaiak. Monitoreak eta audioko ekipoak ezinbesteko osagarriak dira, jakina. Beraz, hauxe da eskema, modu funtzionalean emanda:

- *Bideoa eta audioa erreproduzitzeko iturriak*: magnetoskopioak, disko gogorrak edo disko optikoak, non edizioaren oinarri izango diren irudiak eta soinuak erreproduzitzen diren.
- *Grabatzeko ekipoa*: magnetoskopioak, disko gogorrak edo disko optikoak, editajea grabatzeko erabiliak.
- *Edizioaren kontrolerako unitatea*: tresna honek edizioa kontrolatzen du, bideo eta audio-iturrien eta grabazio-ekipoaren gainean aginduak ezarriz eta betez.
- *Audioa eta bideoa nahasteko mahaiak*: editaje profesionaleko unitate orotan beti dago audioa nahasteko mahaia. Aldiz, ez da oso ohikoa bideoak nahasteko mahaia ere editajearen oinarrizko unitatearen parte izatea; postprodukzio-unitatetan, bai, aldiz.
- *Ekipamendu osagarria*: irudiak ikusteko monitoreak, audioa entzuteko bozgorailuak, ahotsa grabatzeko mikrofonoa, etab.

Hurrengo irudian *oinarrizko postprodukzio-unitate* baten osagarriak agertzen dira: hainbat magnetoskopio eta audio-erreproduktore, grabatzeko magnetoskopioa, editajea kontrolatzeko unitatea, audio-mahaia, bideoak nahasteko mahaia, testua irakurtzeko mikrofonoa, erreprodukzioko eta grabazioko irudiak ikusteko monitorea.

Halaber, *oinarrizko editaje-unitatea* irudian agertzen dena bezalakoa da, baina sinpleagoa, ez baitauka bideo-nahasketarako mahairik, irudi-iturrien arteko trantsizioak egiteko ahalmena emango liokeena. Ohiz, mozketaz lan egiten da, hau da, planoak eta soinuak zuzenean sartuz, baina magnetoskopio profesional modernoetan planoak *ralentizatu, azeleratu eta izoztu* ere egin daitezke editaje-garaian, hazbete bateko VTRtik edo bideoak nahasteko mahaitik pasatu gabe.

31. irudia: postprodukziorako oinarrizko unitatea



Irudian ikus daitekeenez, editaje-kontroleko unitatean[505] "*in*" eta "*out*" puntuak sartzeko agintailuak daude, denbora-kodeen irakurgailuak eta grabatzeko botoia (*Record*). Editoreak editaje-puntuak sartzen ditu, eta editajea kontrolatzeko aparatuak agindua bidaltzen die magnetoskopioei, jarduera bete dezaten.

Audioa, bideo-magnestoskopioetatik eta audioa erreproduzitzeko aparatu espezifikoetatik etor daiteke —musika-kate edo magnetofoietatik, adibidez—. Audioaren maila kontrolatzeko, audio-nahasketaren mahaia dago, erregulatzaile batzuekin (*faders*) eta VU-metroarekin ("VU" letrek *Volume Unit* esan nahi dute).

VU-metro deritzanak pantaila txiki bat dauka, non, seinalearen mailaren arabera, eskala baten barruan mugitzen den orratz mugikorra ageri den. Eskala hori unibertsala da, eta 20 dezibel (–20 dB) baino gutxiagotik 3 dezibeletaraino doa (+ 3 dB), zero dezibeletatik pasatuz. Dagokion seinalea baliorik handienean dagonean, distortsiorik gabe, orratzak zero dezibel (0 dB) markatzen ditu. Zerotik behera, soinua apalduta dago, eta zerotik gora, intentsoegia da eta distortsionatuta dago.

Kalitate gehiagoko dokumental, erreportaje eta ikus-entzunezko obra handiagoetan, konplexuagoa da lana: oinarrizko editajea mozketa bidez egin ondoren, postprodukzio-unitatera jotzen da, bideoa eta audioa findu eta hobetzeko, trantsizioak (kateatuak, fundituak, errezelak, etab.) eta, behar direnean, beste baliabide estilistiko batzuk sartuz. Ezaguna denez, bideo-nahasketarako mahaia erabiltzeko, gutxienez bi bideo-iturri behar dira; horrelako konfigurazioari *A/B Roll* edo *Rolling* esaten zaio.

a. A/B Rolling

A/B Rolling deritzana zinematik dator (Lipton 1981, 299-304. or.). Muntaketa filmikoan plano alterno bakoitiak (bat, hiru, bost, etab.) A bobinan eta bikoitiak B bobinan muntatzea esan nahi du. Plano guztiak film-zati beltzez banatuta daude, beste bobinako planoen luzera berekoak. Gero, bi bobinak batera inprimatzen dira, eta muntatutako filmean planoak modu koerlatiboan kokatzen dira (Zettl 1984, 320. or.).

Muntaketa-modu hau bideoan eta telebistan egiten hasi zen zinematik hartuta, prozesua oso antzekoa baita. Adibidez, elkarrizketa bat grabatzen da A bideo-zintan; gero, B zintan, elkarrizketatuak aipatutako gaiei dagozkien plano batzuk. Editajea egiteko orduan, A zinta magnetoskopio erreproduktorean jarriko da, eta B zinta beste batean. Ediziokontrolerako unitatetik A eta Brako irteera- eta sarrera-puntuak markatzen dira, eta aparatu grabatzailean editatzen ari garen zintakoak ere bai. Ondoren, jarduera bete eta A eta B magnetoskopioak biratzen hasi eta irudiak grabagailuari bidaltzen dizkiote.

A/B roll edo *rolling* delakoa erabat ezinbestekoa da bideo-nahasketak egiteko mahaitik pasatzeko, bi irudi-iturri behar baititugu (A eta B), eta beren artean kokatzen da nahi dugun trantsizioa edo efektua. Jakina, bi iturriak eta sistema sinkronizatuta egongo dira, sinkronismoak sortzen dituen gailuaren (sinkronizagailuaren) bulkaden eraginez.

Beste konfigurazio bat ere egon daiteke —***A/B/C Rolling*** deritzana— *A/B Rolling* bezalakoa dena, baina alde bat duena; hots, hiru iturri dauzka, bi eduki ordez.

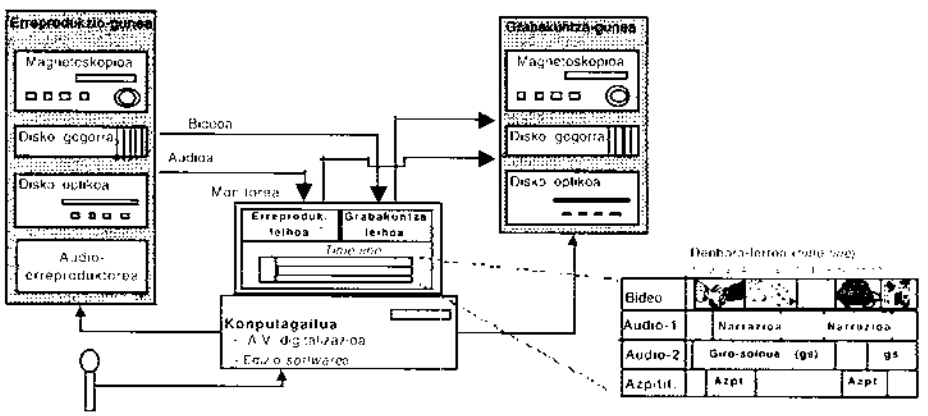
505. *Editing control unit.*

9.4.5. Edizio eta postprodukzio ez linealeko oinarrizko unitatea (digitala)

*Edizio eta prosprodukzio ez linealeko oinarrizko unitatea*k bideo- eta audio-iturriak ditu (magnetoskopioak, disko gogorrak, disko optikoak), zeinen seinaleak ediziorako ordenagailuan sartzen diren, programa informatiko baten bitartez editajea gauzatu dadin. Iturriko seinalea ez bada digitala, digitalizatu egiten da ordenagailua erabiliz, eta *bit*-etan gordetzen da. ***Desktop Video*** (DTV) deitzen da ordenagailuz editatzeko sistema hau, eta produkzio multimediako zentroa da (Grunin 1993)[506].

Editatzeko programa informatikoek hainbat konfigurazio eta elementu izan ditzakete (leihoak, pistak, efektuak), beren sortzaileek eman diezazkieketen diseinuen arabera, baina uste dugu, modu orokorrean, lau zati edo leiho ezagutu ditzakegula pantaila nagusian: bat bideo-iturriko irudia ikusteko, beste bat editatu eta grabatutako irudia ikusteko, hirugarrena eskura ditugun bideo-masterren zerrenda ikusteko (ikus-entzunezko iturriak), eta laugarrena, denbora-lerro edo *Time Line*-rako, hau da, hainbat pistaz osatutako leihoa (bideoa, audio 1, audio 2, azpitituluak, denboraren lerroa markatzen duen pista, etab.), non editatzeko aginduak ikono edo klip modura sartzen diren, ardatz tenporalean zehar. Beste leiho bat ere ireki daiteke, albistearen testua erredaktatzeko eta bideoaren *off*-soinurako mikrofonoaren aurrean lokutatzeko. *Software*-aren eta *hardware*-aren kalitateak zehaztuko ditu sistemak ematen dituen prestazioak eta ahalmena.

32. irudia: edizio eta postprodukzio ez linealeko unitatea



Iturria: autoreek egina. Ereduak funtsezko osagaien eta edizio-softwarearen errepresentazioa egiten du, nahiz eta merkatuan dauden edizio-programek (Final Cut Pro, Avid, etc.) edizio-interfazari konfigurazio desberdinak ematen dizkioten (monitorean ikusgai).

Editatzeko erabakia ordenatu eta beteta, produktua grabatzeko unitate batean gordetzen da. Unitatea digitala baldin bada, zuzenean egingo da, eta magnetoskopioa analogikoa baldin bada, seinalea analogiko bihurtu behar da.

Audioa berdintsu lantzen da. Iturria digitalizatu egiten da digitalizatu gabe baldin badago, eta gero ordenagailuan editatzen da, editatutako produktuari eransteko.

506. Bideo bidezko editaje digitala hasi zenean.

Datu historiko bat ematearren, diogun ezen "seguruenik, ordenagailu bidezko bideo-sistema digital batean sortu, grabatu eta emititutako lehen telebista-programa, bideo-zinta erabili gabe, Macintosh ekipo batean egin zela". Gertaera hori 1992ko azaroan egin zen, Los Angeles-eko (AEB) KCET telebista-estazio publikoan. Programaren izena "A day in the life of Melrose Avenue" zen, eta ordu erdiko luzera izan zuen. Produkzioan RGBko Sony kamera bat erabili zen, irudiak grabatzeko Mac IIci ordenagailu batera konektatuta. Kameraren *output*-a digitalizatzeko *software*-a *Advanced Digital Imaging* programa izan zen. Koloreko irudia 24 bitetan eta 30 lauki/segundoko kodetu zen. Denbora errealean egindako biltegiratzea 8:1 konpresio-ratioan egin zen. Editatzeko, berriz, Adobe Premiere *software*-a erabili zuten Mac Quadra 950 konputagailuan; eta emisioa disko gogor batetik burutu zen (Silverstone 1992).

9.5. INFORMAZIO-PROGRAMARAKO EKIPAMENDU TEKNOLOGIKOA

Informazio-programa bat gauzatzeko behar den tresneria teknologikoa beste edozein programatarakoa bezalakoa da, salbuespen aipagarri bat kenduta. Jakina, platoan kamerak, mikrofonoak, monitoreak, argiak eta dekoratuak daude. Kontrol-gelan, berriz, bideoa, audioa eta argiak nahasteko mahaiak eta monitore ugari aurki ditzakegu. Azken gune horretan, gainera, audioaren eta bideoaren seinaleak kontrolatzeko ekipo teknikoak daude (bektorskopioa, "uhin-formako monitorea", CCUak, etab.), eta albisteetan tituluak txertatzeko titulagailua, hau da, karaktereak sortzeko ordenagailua.

Aipatutako salbuespena *testu-pasagailua* da, ingelesezko *teleprompter* edo *autocue* berbez ere ezaguna telebistako mundu profesionalean[507]. Testu-pasagailua apuntatzaile bisual bat da, monitore batez eta ispilu-sorta batez osatua eta kameraren objektiboaren aurrean jarria. Gailu horren gainean albistegiko aurkezleak irakurri behar duen testua proiektatu eta pasatzen da. Testu-pasagailuaren ekarpenik interesgarriena da, aukezleak audientziari zuzen begiratzen diola albistearen sarrera irakurtzen duen bitartean. Arrisku modura, aldiz, esan dezakegu agian gehiegi nabarmendu daitekeela programa-gidaria testu bat irakurtzen ari dela —eta ez buruz esaten— begien aldeetarako mugimenduagatik. Aurkezleari beste gorabehera bat gerta lekioke testua arinegi edo abiadura handiegiz pasatzeagatik, esan beharrekoaren haria gal bailezake.

Telebista-estazio handi samarretan, testu-pasagailuaren kontrola zeregin horretarako jarrita dagoen pertsona batek darama, batez ere sistema analogikoetan. Baina estazio txikietan, orain hogei urte, albistegiaren aurkezleak berak, pedal bati eraginez kontrolatzen zuen testuaren abiadura. Gaur egun, sistema digitaletan, albistegiaren gidariak berak kontrolatzen ditu testuak —edo behintzat horretara goaz—. Beraz, ezer berririk ez.

Estudioko kameren kontrolari dagokionez, gaur egun, eskuz gidatzeaz gain —pertsona bat kameraren atzean kokatuta—, kontrol robotizatua erabiltzen ari da, albistegietan batik bat. Horretarako, lehenik, kameraren kokapenen parametro orokorrak sartu eta haien mugimenduak diseinatzen dira. Ondoren, kontrol-gelaren aldeko beste gela batetik, tekniko batek ordenagailuaren memorian gordetzen ditu albistegian erabiliko diren kameraren posizioak eta planoak, gero programaren barruan errealizadorearen aginduen arabera gauzatuko direnak.

507. Iruditzen zaigu "testu-pasagailua" (edo "testu-pasatzekoa") egokia izan daitekeela euskaraz. Gaztelaniaz bada tradizio handiko antzeko hitz eder bat: "pasadiálogos".

Telecinco katean, adibidez, Estatu espainiarrean sistema hau sartzen lehenetarikoa, honela funtzionatzen du sistemak (De Francisco 1998): kamerak Panel Control Unit (PCU)[508] delako bati konektatuta daude, eta unitate hori pantaila elkarreragile taktil batez edo teklatu estandar batez kontrolatzen da, *software* espezifikoa erabiliz. Langile batek, albistegia eman aurretik, kamerak *blokatzen* ditu; hau da, planoak, kokapenak eta mugimenduak aukeratu, neurtu eta PCUren memorian[509] gordetzen ditu, albistegian zehar sartzeko. Kameren kontrol robotizatu hau PCUren gainean egiten da zuzenean, baina beste konputagailu multifuntzional[510] batetik ere egin daiteke, nondik titulagailua, bideo-nahasgailua eta, esan dugunez, kamera robotizatuak kontrolatzen diren.

508. RADAMEC deitua: azken finean, ordenagailu bat da.

509. Ukimenezko pantailan zortzi ikono ser daitezke, kameraren beste hainbeste sekuentzia edo mugimendu barne hartuko dituztenak; ikono horietako bakoitzak, halaber, 8 plano-puntu edo sekuentzia-zati har ditzake.

510. Omnibus deitua.

10. Informazio-prozesua telebistan

Kazetaritza-prozesua berdin samarra da edozein informazio-programatan: lehenik, gertakari albistegarri posible batzuei buruzko informazio-bilketa egiten da; bigarren, multzo horretako gertakari batzuk aukeratzen dira, horien gainean albisteak *eraikitzeko*; ondoren, aukeratutakoak albiste bihurtu, programaren gidoian kokatu eta emititu egiten dira. Batzuetan, emisioa bukatu eta gero, audientzian, albistearen subjektuen artean edo beste komunikabideetan albisteak izandako inpaktuaren edo erreakzioen jarraipena egiten da.

Kapitulu honetan informazio-prozesua aztertzeko bi ikuspuntu hartuko ditugu: albistea eta programa. Aldez aurretik, bideoan eta telebistan produkzioa nola egiten den erakutsiko dugu, modu orokorrean bada ere.

10.1. PRODUKZIOAREN FASEAK ETA FORMAK

Produkzioaren faseak ikus-entzunezko obra bat sortu eta lantzean dauden etapa handiak dira. Produkzio-formak, berriz, obra bat zuzenean edo diferituan errealizatu den esan nahi du, kamera bat edo gehiago erabili diren, eta estudioan edo estudiotik kanpo errealizatu den.

10.1.1. Produkzio-faseak

Modu generikoan esanda, generoak bereizi gabe, ikus-entzunezko obra batek —kasu honetan bideo-lanak— lau fase ditu: aurreprodukzioa, prestaketa eta entsegua, produkzioa edo egikaritza eta postprodukzioa.

a. Aurreprodukzioa

Aurreprodukzioa, ikus-entzunezko obra baten fasea denez, programaren ideia garatzen den unea edo aroa da. Produktoreak, gidoilariak, zuzendariak eta errealizadoreak elkarrekin lan egiten dute programa mamitzeko behar den logistika osoa prestatzen; argiztapenaren, audioaren eta bideoaren planifikaziotik hasi eta dekoratuak diseinatu eta egitera arte. Kazetaritza elektronikoari dagokionez (ENG), materiala bildu behar da, iturriekin konektatu, etab.

b. Prestaketa eta entsegua

Albistea lantzeko ENG informazio-ekipoari dagokionez, fase honetan, gertakariaren lekura iritsita, irudiak eta soinuak hartzeko behar den guztia prestatu behar da.

Produkzioa kamera ugariz egiten bada —multikamera—, programan parte hartuko duten langileen ordutegiak eta zereginak banatzen dira prestaketaren fase honetan. Entsegua

aparte egiten da hasieran, eta denak batera azkenean. Horrela, lehenbizi, aktoreek platotik kanpo egin dezakete entsegua, eta kamera-operadoreek kamerak *blokatu*, hau da, planoak, enkuadreak eta kameren mugimenduak entsegatu. Azkenik, ekipo guztiak parte hartuz, estudioan egiten dira entseguak.

c. Produkzioa

Produkzio hitza anbiguo samarra da, eta profesionalaren ikusmoldeak zehazten du zer esan nahi duen. Produktorearentzat, ikus-entzunezko obra baten "produkzio-fasea" lehen ideiatik amaiera arte izan daiteke; errepotariarentzat, irudiak eta soinua grabatzen diren unea; eta errealizadorearentzat, programa platoan gauzatzea teknika jakin batzuk erabiliz.

d. Editajea eta postprodukzioa

Produkzioaren azken fasea da. Produkzioa kamera bakar batekin egiten denean, *editajea*k muntaketa esan nahi du. Testuinguru honetan, produktua funtsean editatuta dagoenean, *postprodukzioa*k adierazten du ikus-entzunezko obra estetikoki eta kontzeptualki findu eta hobetzea, bideo- eta audio-trantsizioak eta efektu bereziak sartuz, azpitituluak idatziz eta grafikoak ezarriz. Beste modu batera ere uler daiteke postprodukzioa, hots, programa ebaluatu eta beste sailetara pasatzen den fasea, programatzeko edo komertzializatzeko.

10.1.2. Emisio-unearen araberako produkzio-formak

Egikaritza edo errealizazioa eta emisioa kontuan hartuz, hauexek dira produkzioaren kategoriak: zuzenean, zuzenean zintan eta editatua.

- ***Zuzenean***: denbora erreala da iraupen-denbora, eta telebistako emanaldi-denbora edo emisioa eta errealizazio-denbora gauza bera dira.
- ***Zuzenean zintan (diferitua)***: programa zuzenean bezala grabatzen da, etenaldirik gabe eta gerta daitezkeen akatsak zuzentzeko postprodukziorik gabe, eta gero emititu egiten da. Emisio-kontroletik audientziari programa bat zuzenean den edo aldez aurretik grabatu den abisatzea izango litzateke egokiena; baina askotan ez da ezer esaten, eta teleikusleak nahastu egiten dira maiz.
- ***Editatua***: kasu honetan, programa editatu egiten da, baina editajea hainbat unetan gauzatu daiteke. Adibidez, programa errealizatzen ari den bitartean gelditu eta ondo atera ez diren gauzak errepikatu; edo kazetaritza elektronikoan gertatzen dena, hau da, irudiak eta soinuak grabatu eta geroago emititu.

10.1.3. Kamera- eta magnetoskopio-kopuruaren araberako produkzio-erak

Produkzioan zenbat kamera edo magnetoskopio erabiltzen diren, halakoa izango da lan egiteko metodoa edo era: alde batetik, kamera bakarreko edo ugariko produkzioa magnetoskopio bakar batekin, eta bestetik, multikamerako produkzioa magnetoskopio ugari erabiliz.

- ***Kamera bakarreko produkzioa (magnetoskopio bakarrarekin)***: zinemako produkzioaren antz handia du, kamera bakar batekin lan egiten baita, planoak aldatzen direnean mugitu eta kokatu beharra daukana. Jakina, nahitaez, bideoz grabatzen da, eta gero editatu eta prostproduzitu.

- ***Kamera ugariko produkzioa (magnetoskopio bakarrekin)***: irudiak hartzeko, kamera bat baino gehiago erabiltzen dira, baina horren emaitza magnetoskopio bakar batean grabatzen da. Programak errealizatzeko lan egiteko modu arrunta da.
- ***Kamera ugari/magnestoskopio ugari (VTR ekipo ugari)***: produkzio-modu zaharkitua da, kamera bakoitzak magnetoskopio bana erabiltzen baitu. Horrela, kamerak hartu duen guztia magnetoskopio batean grabatzen da eta, ondoren, editajea eta postprodukzioa dator, azken produktua erdiesteko. Oso sistema garestia da edonontik begiratuta, eta gaur egun ez da erabiltzen, kasu berezi batzuetan izan ezik.

10.1.4. Estudiotik kanpoko produkzio-erak eta sistemak

Programa bat estudioan bertan produzitu eta emiti daiteke, eta hala gertatzen da albistegietan, adibidez; baina estudiotik kanpo ere lan egin daiteke, emanaldietan eta kazetaritza elektronikoan gertatzen den bezala. Epigrafe honetan estudiotik kanpo egiten den produkzioa aztertuko dugu.

Teknologiak gaur egun ematen dituen aukerak kontuan hartuta, bi produkzio-modu sortu dira estudiotik kanpo lan egiteko, eta zerikusia du erabiltzen den ekipoarekin:

- ***Bideo-estiloa***: ikus-entzunezko obra grabatu egiten da (zuzenean zintan edo editatzeko), baina ez da emititzen.
- ***Telebista-estiloa***: ikus-entzunezko obra une berean emititzen da eta, beraz, ekipamenduak transmititzeko gaitasuna behar du.

Estilo biek lau motatako produkzio-unitate mugikor erabil ditzakete: ENG kazetaritza elektronikoko sistema, SNG satelite bidezko sistema, EFP unitate mugikorreko sistema arina, eta Unitate Mugikorreko sistema handia (UM). *Telebista-estiloa*n, lau sistemek gutxienez bina ibilgailu behar dituzte, bat transmisio-ekipoa eramateko, eta beste bat energia elektrikoa hornituko duena, seinalea estaziora bidaltzeko. Hortik aurrera, telebista-estazioak zuzenean edo diferituan eman dezake programa. Beraz, programa bat kanpoaldean zuzenean egiteko, hiru transmisio-tarte daude:

- Kameren posiziotik ibilgailuraino: lotura kableaz egiten da.
- Ibilgailutik telebista-estaziora: lotura mikrouhinez edo satelitez egiten da.
- Telebista-estaziotik audientziara: lotura kablez, satelitez edo lurreko uhinez egiten da.

a. ENG sistema

ENG[511] izeneko sistema produkzioa kanpoaldean egiteko modu malguen eta sinpleena da; *kazetaritza elektronikoa* ere deitzen zaio, zeren pertsona bakar batek egin baitezake operazioa; gaur egun, oraindik, normala da bikote bat (kamera eta kazetaria) edo hirukotea (kamera, soinu-operadorea eta kazetaria) ikustea.

ENG sistemarekin ***bideo-estiloa***n lan egiteko behar diren elementuak hauek dira: bideo-ekipoa (kamera, magnetoskopioa, mikrofonoa, fokua, bateriak, bideo-zintak) eta

511. Electronic News Gathering. Ikus "Albisteetarako eta programetarako profesional-taldeak" aurreko kapituluan, informazio-prozesuaren osagaiei buruzkoa. Hor aztertzen da ENG ekipo bateko kideak zenbat diren eta nolakoak.

ibilgailu arina, autoa edo furgoneta. Metodo azkarrena da lan egiteko. ENG sisteman ekipoek komunikazio-sistemak[512] eta sakelako telefonoak eramaten dituzte lana hobeto egiteko eta produkzio-zentroarekin konektatuta mantentzeko.

Telebista-estiloan, ENG sistemak zuzenean egin ditzake emisioak estazioarekin mikrouhinez konektatuta, arestian esan dugunez.

b. SNG sistema

SNG[513] sistema estudiotik kanpo kazetaritza elektronikoa egiteko metodo modernoa da. Seinalea satelitera bidali behar da, horretarako hornituta dagoen furgoneta batetik. Beheranzko uhin-izpia telebista-estazioko antena parabolikora iristen da, eta handik grabazio-sailera eta biltegira, edo emisiora zuzenean.

Esan dugunez, ENGren aldaketa bat da, seinalea garraiatzeko metodoa -- satelitea— eta ibilgailuko ekipamenduaren ezaugarriak aldatzen baitira. SNG sistema asko erabiltzen da distantziak handiak edo baldintza orografiko kaskarrak diren tokietan, orduan ezin baitira loturak lurreko mikrouhinez egin.

c. EFP sistema

EFP[514] sistema ENGren eta Unitate Mugikorraren arteko hibridoa da, edo ENGren eta telebista-estudioaren artekoa; izan ere, alde batetik, ENGren malgutasuna eta mugikortasuna dauzka eta, bestetik, produkzio-teknikak estudioan erabiltzen direnak bezalakoak dira, bai kantitatean, bai kalitatean. EFP unitatean lan egiteko, gutxienez hamar bat lagun behar dira.

EFPko produkzioa *bideo-estiloa*n eta *telebista-estiloa*n egin daiteke, eta postprodukzio dezente behar du. Ekipamendua, berriz, ondoko elementuz osatzen da:

Bideoa

- Goi-kalitateko hainbat kamera, ohiz biru, dagozkien Kamera Kontrol Unitateei (CCU) lotuta, furgonetan kokatuak.
- Hainbat magnetoskopio profesional —gutxienez, bi— ibilgailuan kokatuta.
- Bideo-nahasketarako mahaia, dagozkien monitoreekin, ibilgailuaren barruan.

Audioa

- Hainbat mikrofono, kable bidezkoak edo inalanbrikoak, ibilgailuan kokatutako audio-nahasketarako mahaiari lotuak.
- Beste audio-iturri batzuk.

Transmisioa

- Mikrouhinez edo satelitez dabilen transmisio-ekipoa.

---

512. Erradiofrekuentziaren eskaneatzaileak, irratien mezuak jasotzeko (poliziarenak, adibidez, legaltasuna zalantzagarria izan arren).

513. Satellite News Gathering.

514. *Electronic Field Production.*

Beste ekipo batzuk

- Produkzio-ekipoarentzako barne-komunikaziorako sistema.
- Argiztapen-sistema egokia.
- Korronte elektrikoa sortzeko sistema.
- Ibilgailu egokia.
- Beste elementu osagarri batzuk: kableak, konekxioak, etab.

10.1.5. Unitate Mugikorren sistemak

Izatez, Unitate Mugikorra *TBko estudio mugikor* bat da, kalitaterik oneneko kamerek ematen duten berme guztiak dituena, baita VTR ekipoak, eta gainerako bideo zein audio-ekipamenduak ere. Ohiz, jazoera garrantzitsuak zuzenean emateko erabiltzen dira; adibidez, sona handiko kirol-emanaldiak. Estudioarena egiten duen kamioia bera, telebista-edo bideo-estudio batean erabilitako irizpide berberez atalka banatuta dago:

- Bideo-errealizaziorako alorra.
- Audiorako alorra.
- Seinalearen kontrol teknikorako alorra.
- Transmisio-alorra.

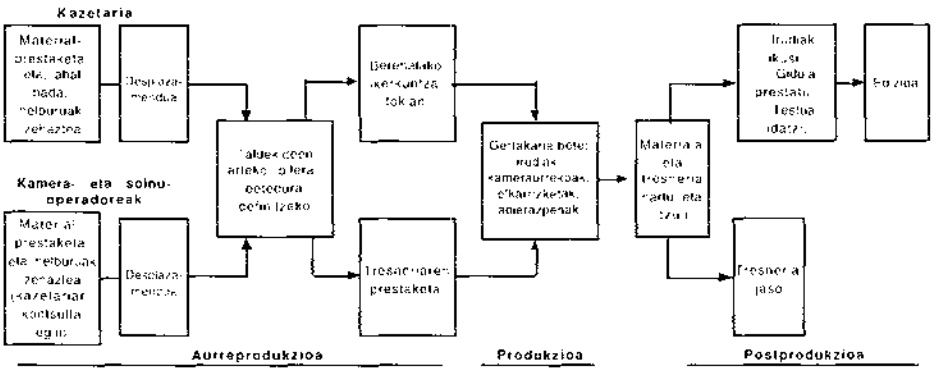
Unitate Mugikorra erabiliz egindako programak eskatzen duen aurreprodukzioa oso zabala da, eta giza taldean hamabost langile baino gehiago ibiltzen dira.

10.2. ALBISTEEN ETA ERREPORTAJEEN PRODUKZIO-PROZESUA: ANALOGIKOA ETA DIGITALA

Albistearen eta erreportajearen informazio-prozesua *kamera bakarreko produkzioa* da, non ENG estiloko kazetaritza elektronikoa egiten den, kanpoaldean. Funtsean, hiru funtzio edo hiru profesional egoten dira, bakoitzak bere zeregina duena, baina taldean lan egiten dakiena: kazetaria edo erreportaria, kamera-operadorea eta soinu-operadorea.

Gaur egun, kazetariak betetzen du albistea editatzeko zeregina. Eta hauexek dira bere betebehar nagusiak: gertakariari buruzko informazioa jaso eta iturri fidagarri eta askotarikoak bilatu; grabazioaren garaian ekipo teknikoa koordinatu; gertakarian parte hartu dutenei elkarrizketak egin; kameraurrekoak edo *standup* direlakoak eszenifikatu, gidoia prestatu eta editatu. Erreportajeetan, editore profesional bat ere egon daiteke edizio-lanerako. Ikus dezagun orain albiste edo erreportaje batean egiten den produkzioaren diagrama, blokeka.

33. irudia: albistearen eta erreportajearen produkzio-prozesua (analogikoa eta digitala)



Iturria: Yorke (1993, 19. or.) eta autoreek egina.

10.2.1. Prestaketa eta betedura

Aurreko eskema hartuko dugu erreferentziatzat aurreprodukzioa eta produkzioa ulertzeko: hau da, gertakariaren prestaketa eta betedura.

a. Prestaketa

Albistegiko zuzendariak kazetari bati gertakari bat betetzea eskatzen dioncan, horrek ahalik eta informazio osatuena bildu behar du, iturriak bilatu eta hauekin harremanetan jarri eta, ahal bada, oinarrizko helburuak jarri. Bitartean, talde teknikoak ekipamendua presatuko du, hau da, kamera, mikrofonoak, bateriak, argiak, zintak, etab. Gainera, kazetariak, operadoreek eta albistearen produktoreak aldez aurreko helburuei buruz eta gerta daitezkeen zailtasunez hitz egitea komeni da. Aurreprodukzioaren atal hau osatuta, taldeak gertakarien tokira joan behar du.

Taldea gertakariaren tokira iritsita, kideek *betedurarako elkarrizketa* egin behar dute, edo besterik gabe solasaldi bat, non plan txiki bat egingo den taldearen lanak koordinatu eta prestatzeko.

Ondoren, kazetaria gertakariak eta iturriak ikertzen hasiko da, eta kameraria eta soinu-operadorea beren tresneria prestatzen. Ezaguna denez, kamera-operadoreak *zuriaren balantzea* egin behar du, *kolore-barra* batzuk zintan grabatu hainbat segundotan eta prest dauka ekipoa. Soinu-operadoreak, berriz, soinua txekeatu, mikrofonoak eta audio-nahastagailua - baldin badu— prestatuko ditu.

b. Betedura

Betedura egiteko unean gaude. Kamera-operadoreak irudiak grabatuko ditu, kazetariak elkarrizketak egingo ditu, adierazpenak jaso eta kameraurrekoak (K/A) —*standup* izenez ere ezagunak— egingo ditu. Grabatutako materiala luzea baldin bada, komeni da kazetariak bere koadernoan idaztea plano bakoitzeko sekuentziaren hasierako eta amaierako denbora, edo berak denbora-koderen irakurgailuan begiratuz, edo kamera-operadoreak

zuzenean esanda. Horrela, planoak editaje-gelan bilatu eta sailkatzea erraza izango da, ahal den neurrian. Gainera, protagonista baten adierazpen garrantzitsua baldin badago, zintan markatu behar da bere denbora-kodea (ordua, minutua, segundoa).

Errekurtso-planoak eta galdera kontrajarriak

Errekurtso-planoak edo "plano kontrajarriak"[515], elkarrizketa bat burutu ondoren, kazetariari hartzen zaizkion planoak izaten dira, gero betegarri-lana egin dezaten. Editajean erabiltzen dira bai elkarrizketatuaren adierazpenen aurrean kazetariaren erreakzioa erakusteko edo planoen arteko jauzia (*jump cut*) ekiditeko. Dena dela, gaur egun, editaje-mota batzuetan, planoen arteko jauzia modu nabarmenean erakusteko joera ari da zabaltzen, errekurtso-planoak erabili gabe.

Galdera kontrajarriak[516], berriz, elkarrizketa amaitu ondoren kazetariak kameraren aurrean egin eta grabatzen dituen galdera batzuk dira, editajearen joana arintzeko. Horrela, galdera-erantzuna egitura ezar daiteke editajean. Kamera bateko produkzioaz ari gara, jakina.

Nola bete gertakariak, kazetaria bertan presente egon gabe

Askotan prentsa ez da presente egoten gertakariak sortu diren tokian —adibidez, bilera ofizialetan—. Horrelakoetan, gertakaria betetzeko era bakarra zeharka egitea da, bertan egon direnei edo gaian aditu direnei elkarrizketak eginez. Adierazpen horiek izan daitezke editajeko irudi nagusiak, eta bakarrak.

c. Itzulera edo bidalketa

Informazioa bildu eta irudiak eta soinua hartu ondoren, taldea estaziora itzuliko da. Kamerariak eta soinu-operadoreak tresneria batuko dute eta kazetariak lanaren bigarren parteari ekingo dio, azken produktua lantzeari. Kazetariari betedura bai baina editajea eskatu ez bazaio, batzuetan gertatzen denez, erredakziora bidaltzen du materiala, beste kazetari batek edita dezan.

Beste aukera bat izaten da, gertakaria izan den tokian bertan albistea editatzea eta mikrouhinez (ENG) edo satelitez (SNG) estaziora bidaltzea. Horixe izaten da irtenbiderik onena estaziora iritsi eta editatzeko denborarik ez dagonean. Bistan da, ekipamendu teknologiko egokia eduki behar da operazio hori egiteko.

10.2.2. Edizioa: prozesua eta metodoak

Epigrafe honetan edizioaren prozesua eta metodoak aztertuko ditugu. Lehenik, prozesua analizatuko dugu, modu orokorrean, baliagarria baita bai edizio linearelako (analogikoa) eta bai edizio ez linearelako (ordenagailuz), nahiz eta testuaren erredakzioa puntu batzuetan editaje linealetik gertuago egongo den, bideo-zintekin eta magnetoskopioekin egina —oraindik denbora luzez erabiliko direnak—.

Edizio-metodoei dagokienez, edizio lineal analogikoan daudenei buruz mintzatuko gara: mihiztaketa (*assembly*) eta txertaketa (*insert*). Edizio ez lineala osotara libre eta irekia da.

515. *Reversal shot* ingelesez, eta *plano de recurso* edo *plano contrapuesto* gaztelaniaz.
516. *Reversal question.*

a. Prozedura

Editajearen prozesuaren oinarrizko faseak hauek dira: oinarrizko gidoia prestatu; grabatutako materiala ikusi eta minututan banatu; albistearen edo erreportajearen testua idatzi; eta azken editajea gauzatu, non kazetariak testua *off*-ean irakurtzen duen eta irudiak eta soinua muntatzen diren.

Gidoia

Lehenik eta behin, kazetariak grabatutako irudiak ikusten ditu, adierazpenetan eta atal garrantzitsuetan ardura berezia jarriz. Irudiak eta adierazpenak bilatzeko, grabatzeko orduan hartutako oharrak eta denbora-zatiak kontuan hartu behar dira. Ondoren, oinarrizko gidoia prestatuko du, irudietan oinarrituta, eta erreferentziatzat baliatuko duena. Autore batzuek, praktikoak izan nahirik, diote: "Gidoi bat ona den jakiteko, begiak itxita entzuten duzunean esanahirik duen edo ez probatzea dago. Hori ez da nahikoa, noski, begien erreferentzia galtzen baita" (Yorke 1993, 57. or.).

Minutuka zenbatzea

Ikus-entzunezko obra erreportajea baldin bada eta, beraz, grabatutako materiala asko, eta eskura daukagun denbora ere bai, plano edo/eta eszena nagusiek *minutuka zenbatzea* komeni da —hau da, planoen eskaleta edo zerrenda egitea—. Planoaren ezaugarriak idazten dira (lekua, pertsonaiak, kalitatea, zein zintatan dagoen), beren denbora-kodea eta protagonisten hitzen laburpen bat. Irudien eta soinuen informazio zenbatua oinarritzat hartuta, kazetariak/editoreak oinarrizko gidoia prestatuko du.

Testua

Prozesuari jarraituta, albistearen edo erreportajearen testua idatzi behar da. Kazetariak hitz gehiegi idazteko arriskua dauka eta, ondorioz, arazoak izan ditzake audio-kanalean ahotsa sartzean, esleitutako denbora gainditu dezakeelako edo zati batzuetarako nahi beste irudi izan ez ditzakeelako. Testuaren luzera kalkulatzeko formula praktikoa izan daiteke *bi edo hiru hitz segundoko*, eta 160 hitz inguru lokuzio-minutu bakoitzeko[517].

Editajea

Edizioa edo editajea[518] albistearen edo erreportajearen informazio-prozesuko azken fasea da. Planoak bilatzeko, planoen zerrenda, eskaleta edo "minutadua" (denboraren harian zenbatzea) erabili beharko da. Gidoiari eta narrazioari jarraituz, kazetariak albistea editatu eta *off*-ean sartuko du testua, horrela agindu bazaio. Errepotajeari dagokionez, beste lana geratzen da, postprodukzioa, non ikus-entzunezko kalitatea hobetuko den, trantsizioak eta beste efektu edo konbinazioak sartuz.

---

517. Irratian profesionalek arinago irakurtzen dute, nahiz eta ez den oso errekomendagarria, audientziak entzun, aditu eta ulertzea nahi baldin bada.

518. Edizioa, editajea, editatu... latinezko "edere" —erditu— eta "editio" —erditzea— hitzetatik datoz (Ferré 2002). Orain arteko kazetaritza-hiztegietan "ezagutzera eman" edo "zerbait sortu, erakusteko" esanahi klasikoak ematen zitzaizkion, baina gaur egun, autore batzuek, prentsa idatziari dagokion *argitaratzaile* esanahia ez ezik, ikus-entzunezko medioetan erabilitako bi esanahiak ere ematen dituzte, alegia, informazio-programaren arduraduna eta kazetaritza-obra baten muntatzailea (Muñoz González 2000).

Gidoia prestatu eta editajea egikaritzeko unean, kazetariak/editoreak hausnartu egin behar du, eta bideoak eta audioak elkarren artean jokatu behar duten zeregina erabaki: nor noren menpe, audioa bideoaren menpe, edo alderantziz. Obra honetan lehenago ere esan dugunez[519], aukera bat baino gehiago daude: audioa nagusi eta bideoa laguntzaile; bideoa nagusi eta audioa laguntzaile; txandakako nagusitasuna.

Kazetaritza elektronikoan, orain arte, bigarren estiloa da nagusi —audioa ekintzan eta bideoa erreakzioan—, baina editaje ez lineala aurrea hartzen ari denez, beste aukera nagusi daiteke —hots, bideoa ekintzan eta audioa erreakzioan—, baita albisteetan ere. Izan ere, editaje ez linealak, ordenagailuz eta *software* erlatiboki sinplez egiten denez, efektu eta trantsizio ugari sartzea ahalbidetzen du, konputagailuaren saguaren klik batzuei esker.

b. Edizio linealeko metodoak: mihiztaketa eta txertaketa

Edizio linealean bi funtsezko metodo erabiltzen dira irudiak eta soinuak zintan kokatzeko: mihiztaketa[520] eta txertaketa[521].

- ***Mihiztaketa***ren bidez eginiko editajean, bideo-seinalea eta audio-seinalea elkarren ondoan doaz ezinbestez lehen eta bigarren kanalean (Ch-1 eta Ch-2). Mihiztadurazko editajean zinta birjinak[522] erabiliz lan egin daiteke, hau da, *kontrol-pista*k ez du zertan grabatua izan. Alabaina, edizio linealean, magnetoskopioak eta bideozintak erabiltzen direnez, mihiztadurak kontrol-pista eta audio- zein bideo-pistak ezabatzen ditu, horregatik "elurra" agertzen da mihiztaketa-agindu bakoitzaren amaieran, alegia, ez dagoela seinalerik zintan.
- ***Txertaketa***ren metodoan, berriz, muntaketa egin behar deneko zintan zerbait grabatu behar da aldez aurretik (edozein irudi edo irudi-sorta) edo, bestela, kontrol-pista sartu. Aldez aurretik grabatutako irudi edo kontrol-pista horien gainean, gure editajeko irudiak eta audio-kanalak txerta ditzakegu, elkarrekin edo bakoitza bere aldetik. Editatzeko modu hau da arruntena, aukera asko eskaintzen dituelako.

c. Konposaketaren bi alderdi: audioaren bigarren planoaren intentsitatea eta L mozketa

Edizioaren alderdiak zabal estudiatzen dira beste atal batean, muntaketari/edizioari erabat eskainian. Hemen, hala ere, bi baliabide garrantzitsu aipatuko ditugu, kazetaritzako edizioan oso kontuan hartzekoak: audioaren bigarren planoaren intentsitatea eta L mozketa.

Audioaren bigarren planoaren intentsitatea editajean

Albiste edo erreportaje baten editajean bigarren planoan kokatzen da giro-soinua, gehienezko intentsitateak dezibel gutxi hartzen dituela. Alabaina, batzuetan gertatzen da giro-soinua nagusitu egiten dela ikus-entzunezko narrazioaren baitan, eta lehen planora pasatzen dela, kazetariak/editoreak hala erabakita. Horrelako kasuetan kontu handiz ibili behar da esleitzen zaion intentsitatea neurtzean, zeren *VUmetroaren* orratza zero dezibeletan

519. Ikus "Muntaketa" izeneko kapitulua ikus-entzunezko lengoaiari dagokion zatian eta "Telebista eta irratiko kazetaritza-informazioaren estiloa" "Kazetaritza-informazioaren oinarriak" kapituluan.

520. *Assembly* ingelesez, *ensambladura* gaztelaniaz. Euskaraz, *mihiztadura* dugu kontzeptua, eta *mihiztaketa* ekintza.

521. *Insert* ingelesez, *inserto* gaztelaniaz.

522. Seinalerik gabeak.

kokatzen bada (bolumen estandarra), giro-soinuak lor dezakeen inpaktu informatiboa eta semantikoa gehiegizkoa izan baitaiteke kazetaritzaren eta estetikaren aldetik. Distortsio horren adibide bat egon daiteke, adibidez, manifestaldi publiko bateko manifestariek egiten dituzten oihuetan. Horiek bolumen handiegiz editatzen badira, oreka periodistikoa gal daiteke. Beraz, bi kontzeptu bereizi behar ditugu, lehen entzunezko planoa, alde batetik, eta horren intentsitatea, dezibeletan neurtua, bestetik, zeina era espezifikoan egokitu behar den soinu-mota bakoitzean (giro-soinu opakoa, jendearen oihuak, etab.).

L formako etenaldia editajean

Editajea muntaketari/editajeari emandako kapituluan aztertu dugu luzeago, baina hemen, laburki bada ere, lanabes indartsu bat aipatu nahi dugu: *L formako etenaldia* edo *muntaketa zatitua*. Bi segmentuen edo eszenen arteko trantsizio-forma bat da, non bi seinaletako batek (audioarenak edo bideoarenak) besteari aurrea hartzen dion, eta bestea baino lehenago sartzen den, aldaketa leunduz. Adibidez, Parlamentu baten kanpoaldeko irudien gainean diputatu baten diskurtsoa entzuten da eta, segundo batzuk geroago, beste plano bat ematen dugu, non aipatutako politikoa Ganberari zuzentzen zaion. Atzerapen horri esaten zaio *L formako etenaldia*. Aldaketari aurrea hartzen dion seinalea audioarena zein bideoarena izan daiteke.

10.2.3. Magnetoskopioen eta zintaren prestaketa eta erregulazioa (edizio analogikoa)

Edizio analogikoan editatzeko, kazetariak/editoreak lehenik zinta birjina sartzen du magnetoskopio grabatzailean, eta bideoa eta audioa erregulatzen du, honela:

- Lehenik, audio-nahasketaren mahaian dagoen VUmetroaren[523] nibela zero dezibeletan jartzen da. Nahasketa-mahai horrek kontrolatzen ditu audioaren kanalak, hainbat iturritatik datozenak (magnetoskopio, magnetofono eta abarretatik).
- Bigarrenik, magnetoskopio grabatzaileko VUmetroaren nibela ere zero dezibeletan erregulatzen da.

Horrela, erreprodukzio-alorreko eta grabazio-alorreko audioaren nibelak berdin doituta edo erregulatuta daude eta, beraz, editajearen soinua egokia izango da. Oroit dezagun VUmetroak audio-seinalearen potentzia bolumen-unitatetan (VU) neurtzen duela, eta bere helburua dela audioaren nibela seinale ona emateko moduan mantentzea, baina distortsionatu gabe. Jarrai dezagun erregulazioarekin:

- Hirugarrenik, minutu batean zehar kolore-barrak grabatzen dira bideo-pistan, eta tonukoak audio-pistan. Tonua mila hertz-eko frekuentzia duen seinale finkoa da (1.000 Hz), editajeko unitatean dagoen *tonu-sorgailua*k emana. Kolore-barren seinalea bideo-nahasketaren mahaitik ateratzen da, edo bideo-zinta master batean grabatuta edukitzen da. Behin minutu bateko grabazioa eginda, zati hori berriro erreproduzitzen da (ikusi eta entzun) magnetoskopio grabatzailean, eta denboratarte horretan aparatu horren VUmetroa zero dezibeletan jartzen da. Une horretatik aitzina, erreprodukzioaren nibelak egokiro islatzen du tonua grabatzeko orduan erabilitako nibela (Browne 1991, 68. or.).

523. VU laburdurak "Volume Unit" edo bolumen-unitatea esan nahi du.

Edizioan zehar, soinuaren grabazioa maila egokian mantendu behar da, zero dezibeletik (0dB) behera, eta nibelaren eremu gorrian sar badaiteke ere, ez da komeni hor mantentzea, soinua distortsionatu egingo baita.

Editajearen hasiera

Bideoa eta audioa erregulatu ondoren, kontrol-pista duen zinta bat daukagu, editajean erabiliko dena. Hasieran protokolo bat bete behar izaten da, eta elementuen ordena hurrengoa edo antzekoa izan daiteke[524]:

- Minutu bateko iraupenez, kolore-barrak eta dezibel bateko tonua sartzen dira.
- Gero, 10 segundoko eskaleta jartzen da eta, eskaletaren barruan edo jarraian, segundu gutxi hartuz, editajearen titulua sartzen da (albistearen eta kazetariaren izena, data eta, jakinez gero, iraupena).
- Beltzaren seinalea sartzen da gero, audiorik gabe, bost bat segundotan, berehala albistea edo erreportajea datorrela adierazteko.
- Editajearen lehen planoa dator.

Editajearen amaieran irudi batzuk utzi behar dira isats modura, giro-soinuarekin normalean, segundo frankoko iraupena hartuz. Isats horren zeregina errealizazio-garaian babesa ematea da, baldin eta bideoa luzatu behar bada edo errealizadoreak irteerako ordena ematean hanka sartzen badu.

10.2.4. Produkzio eta prozesu digitalaren prozesua (video stream-*ak*)

Produkzio digitaleko prozesu digitalari *bideo-stream bidezko prozesu modularra*[525] esaten diogu, eta bi gune espezifiko dauzka: a) *edizioaren gunea*, edizio-zerbitzarian zentralizatua, gordetzeko ahalmen handia duen disko gogorra, alegia; eta b) *emisioaren gunea*, emisio-zerbitzariaren inguruan eraikia, gordetzeko ahalmen handia duen beste disko gogorra. Bi zerbitzarien arteko trafikoa *konmutazio-ekipoak* kudeatzen du.

Sistema honek telebista-prozesu osoaren informatizazioa esan nahi du, telebista-estazio bateko prozesu guztiak integratu eta automatizatuko dituen *software*-a eta *hardware*-a erabiliz. Gainera, ez du bideo-zintarik behar, zereginak bi aldiz egitea ere ez, eta lan-ordu osagarri asko kentzen ditu, adibidez, magnetoskopioetan grabatzeko orduak, zintak garraiatu eta gordetzeko nekea, etab. Ikus dezagun ondoko irudia.

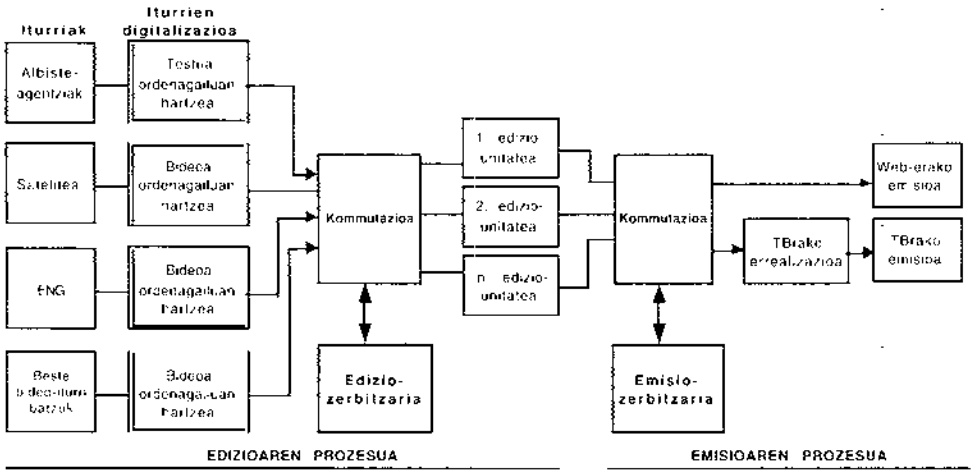
Ondoko ilustrazioaren arabera, estaziora heltzen diren iturriak —testu, irudi eta soinuzkoak— digitalizatu eta *edizio-zerbitzarian* gordetzen dira. Kazetariek, behar duten materiala jaso eta albisteak editatzen dituzte beren konputagailuetan. Jarraian, albiste editatuak *emisio-zerbitzarira* bidaltzen dituzte eta hor gordetzen dira, albistegian emitituak izan arte. Biltegiratzea MPEG-2 bideo-konpresio formatuan egiten da, horixe baita telebista-kalitateko formatua. Gainera, estazioak web-gune bat badauka, kazetariak albistearen

524. Telebista-kate batetik bestera alda daiteke protokoloa. Telecincon, adibidez, " bideo-zintaren hasieran minutu bat eta berrogei segunduko kolore-barrak eta 1 dB-ko tonua grabatzen dira, eta jarraian 20 segundoko beltza; honela, 2. minutuan hasten da egiazko editajea" (Rodriguez 2003).

525. Cf., halaber, "Bideo-*stream* bidezko prozesu modularra" epigrafea, *Ikus-entzunezko Informazioaren Teknologia* liburuan (UEU, 2002), non era zabalean aztertzen den edizio digitalaren prozesua. Telebista-seinalea *bit*-jarioak dira, hau da, bideo- eta audio-*stream*-ak.

web-bertsio bat presta lezake, MPEG-4 formatuan, Internetera zuzenean bidaltzeko, egoki irizten zaionean.

34. irudia: albiste-produkzioaren prozesua erredakzio digitalean



Iturria: Video Stream Networks (2002) eta autoreek egina.

Albistegiaren aurkezleak *estudio birtual robotizatu*tik egin ditzake albisteen sarrerak, eta bai horiek, bai albisteen bideoak, *Time Line* edo eskaletaren arabera zerrendatzen dira.

Kazetariaren prozesua edizio digitalean

Azter dezagun orain zehazkiago kazetariak erredakzio digitalean egiten duen lana. Kazetariak terminalaren pantailan jasotzen ditu hainbat iturrik bidalitako informazioa: albiste-agentziek bidalitako testu idatziak, hainbat formatutan (orokorra, espezializatua, premiazkoa, etab.); kanpoko lotuneek bidalitako ikus-entzunezko informazioa, direla ENG erreportariak, ikus-entzunezko agentziak, eskualdeko erredakzioak edo telebista-kateko korrespontsalak; estazioko artxiboak hornitutako ikus-entzunezko informazioa; telefonoz, egunkarietatik, eta abarretatik batutako informazioa.

Aurreko kapituluan informazio-prozesuko osagaiei buruz esan dugunez, kazetariak, editatzeko, ordenagailu/terminala dauka bere mahaian. Terminal hori *edizio-zerbitzaria*-ri lotuta dago, eta horrek behar duen ikus-entzunezko informazioa ematen dio kazetariari. Editajea egiteko *software*-ak lerroan (*on line*) eta lerrotik kanpo (*off line*) editatzen uzten dio. Nabigazioa hainbat alorretan zatitutako pantaila batean egiten du, gehienetan lautan: kontrol-leihoa, edizio-leihoa (*time line*), iturri-artxiboen leihoa, eta *off*-ean irakurriko den testua idazteko leihoa.

Terminalarekin konektatuta oso mikrofono unidirekzionala egoten da, ezpainetako pletina eta guzti, erredakzioko giro-soinua ekiditeko. Kazetariak, mahitik bertatik testua irakurri eta grabatzen du, audio-dokumentu informatikoa biburtuz. Lehen kanalean (CH-1) *off*-eko ahotsa joaten da, kazetariaren testua, eta bigarren kanalean (CH-2) giro-soinua. Ondoren, albiste baten editaje erreala aurkezten dugu[526]:

526. 1998ko irailaren 24a, Telecinco-ko eguerdiko albistegirako egina eta autoreek bertan ikusia.

- 13:50ean iritsi dira kazetariaren pantailara gertakari baten irudiak eta audioa, kanpoko kazetari batek bidalita. Kazetariak testua prestatu, irudiak editatu, testua irakurri eta dena berrikusi du.
- 14:28an, gutxi gorabehera minutu bateko iraupena duen bideoa amaituta dago (1'). Editajea egiteak 38 minutu hartu ditu, eta prozesu osoa kazetariak burutu du mahaitik bertatik.
- Ondoren, kazetariak saretik bidali dio bideoa *Media Manager*-ari, bera baita editajearen kalitatea ebaluatu behar duena, kalitate informatiboa, estilistikoa eta teknikoa kontuan hartuz. *Media Managerr*-a Trafiko Mahaian dago[527].
- *Media Manager*-ak editajea onartu du, eta albistegiko emisio-zerbitzarira bidali du, programaren eskaletan edo gidoiaren barruan duen ordenaren arabera.
- Bideoa informatiboaren barruan emititu da.

10.2.5. Ikerketako erreportajeen kasua

Ikerketako erreportajeen programetan, hainbat produkzio-fase daude, denetan bezala. Tonu orokorra diskrezioarena da. Kazetaritza-molde honek arazo etiko asko sorrarazten ditu, objektibotasunari eskainitako atalean ezkutuko kameraren erabilerari buruz esan dugun bezala. Hemen, teknikaz soilik mintzatuko gara.

Lehen fasea, ikertuko den gaia aztertu eta aukeratzea da. Dirudiena baino lan konplexuagoa da, erabaki bat hartzeko adina zantzu bildu behar baitira. Bigarren fasean, lehen eskuko iturriak identifikatu behar dira, eta behar den informazioa eskatu. Informazio dokumental nahikoa bildu ondoren, erreportariak lanean hasiko dira.

Normalean bi talde prestatzen dira: talde bat, identitatea edo profesioa ezkutatuz, itxuraz irregularrak edo deliktiboak diren egitateen ustezko protagonistekin bilduko da eta elkarrizketak eta solasaldiak ezkutuko kamerak erabiliz grabatuko ditu. Bigarren taldeak, laguntzaileak, kanpotik hartuko ditu gertakariak, ezkutuan. Kamera objektiboaren zeregina betetzeaz gain, lehen taldeari laguntza eman behar dio, arriskurik balego. Agian, kasuaren konplexutasunaren arabera, hirugarren dokumentazio-talde laguntzailea presta daiteke. Materiala grabatu ondoren, editajea eta postprodukzioa hasten da.

10.3. PROGRAMAREN INFORMAZIO-PROZESUA

Albiste edo erreportaje baten informazio-prozesua deskribatu ondoren, dela lerroan egina zein ez lerroan, eguneroko eta ez eguneroko informazio-programak aztertzeko unea da. Ikuspegi erreala eta teknikoa eskaini nahirik, hainbat telebista ertain eta handi bisitatu ditugu zuzenean, batzuk tokiko betedura dutenak eta beste batzuk orokorragoak direnak. Emaitzek erakusten digute ia denek informazio-prozesu berbera dutela, zeregin profesionalak eta ordutegiak estandarrak baitira.

10.3.1. Eguneroko programen informazio-prozesua

Eguneroko informazio-prozesua funtsean berdina da telebista guztietan, tamaina eta herria edozein izanda ere. Ezberdintasunak, eskaintzen duten albistegi-kopuruaren aldetik

527. Ikus "Telebistako erredakzio digitalaren banaketa fisiko eta funtzionala" epigrafea, *Telebistako informazio-prozesuaren osagaiak* atalean.

datoz, horrek baitakar editore-talde gehiago ala gutxiago behar izatea, eta ordutegiak aukeratu beharra. Epigrafe honetan tamaina handiko telebista espainiar baten eta tamaina ertaineko telebista autonomiko baten funtzionamenduak ezagutuko ditugu.

a. Eguneroko lan-prozesua telebista-kate handi batean

Betedura estatala duen telebista-kate batean —Telecincon, alegia, guztira mila langile baino gehiago eta informazio-zerbitzuetan ia 400 dituena (De Francisco 1998, Santos 2002)—, honela funtzionatzen du eguneroko informazio-prozesuak:

- 8:00: eguerdiko albistegiko taldea sartzen da.
- 9:30: lehen bilera garrantzitsua. Eguerdiko albistegiko arduradunek parte hartzen dute eta 15-20 bat lagun batzen dira (editore-taldeko lau kide, sekzio-buruak, errealizazio-burua, produktoreak, eta *Media Manager*-a). Eguneko aurreikuspenak eztabaidatzen dituzte, eta albisteen behin-behineko eskaleta prestatzen dute. Gainera, lana eta albisteak banatzen dituzte kazetarien eta produktoreen artean, eta betederaren irizpide nagusiak finkatzen dituzte.
- 11:30: arratsaldeko albistegiko taldea sartzen da.
- 13:00: goizeko taldearen bigarren bilera, lagun gutxiagoen artean, 9-10 lagunen artean (edizio-taldea eta sekzio-buruak). Bilera honetan arratsaldeko editaje-taldeak parte hartzen du.
- 14:30: eguerdiko albistegia ematen da.
- 16:30: arratsaldeko taldearen lehen bilera garrantzitsua, iluntzeko albistegiko eskaleta prestatzeko, beteko diren albisteen ildo editoriala eta kazetaritza-ildoa balioetsi eta, era berean, hurrengo eguneko gaien produkzioa aurreikusteko. Arratsaldeko eskaleta prestatu eta kazetarien artean esleitzen dira gaiak. Bilera honetan 20 bat lagun biltzen dira (editaje-taldeko lau kideak, sekzio-buruak, errealizazio-burua, produktoreak eta *Media Manager*-a). Goizeko edizio-taldeak ere parte hartzen du, bai dagokien albistegiko gaiak transmititzeko —editatu dena—, bai eta hurrengo eguneko lana prestatzeko.
- 18:00: goizaldeko albistegiko taldea sartzen da.
- 20:30: arratsaldeko albistegia ematen da.
- 21:00etatik aurrera: goizaldeko albistegiko taldeak eskaleta prestatu eta albiste batzuk eguneratuko ditu, datu berriak erantsiz, behar izanez gero.
- 24:00: goizeko taldeko kide batzuk sartzen dira, goizeko 6:30eko albistegia gauzatzeko. Gauean zehar eskaleta eta eguneko lehen albistegia prestatuko dute.
- 2:00: goizaldeko albistegia ematen da, eguneko laugarrena eta azkena.
- 5:00: goizeko taldeko beste kideak sartzen dira.
- 6:30: goizeko lehen albistegia ematen da.

Prozesu honetan hiru lantalde daude: eguerdiko albistegikoa goizeko zortzietan sartzen da; eguerdikoa 11:30ean; eta goizaldeko albistegikoa, 18:00etan. Horrela, Telecincok egunero zazpi ordu baino gehiagoz ematen du informazioa.

b. Eguneroko prozesua tamaina ertaineko telebista batean

Tamaina ertaineko telebista bateko lana aztertuko dugu orain: Euskal Telebista telebista autonomikoarena, hain justu. ETBn erredakzio berberak egiten du bi kanalentzako informazioa —bat euskaraz eta bestea gaztelaniaz—. Gogora dezagun, kasu hau adibide bat baino ez dela (Bikuña 2002); beraz, aldaketak egiteko aukera handiak daude, kateen eta herrien arabera.

Eguerdiko albistegia

Eguerdiko albistegiko arduradunak —bost bat: editorea, produktoreak, gaien arduradunak, kiroletako editorea— goizeko 8:00ak aldera hasten dira lanean. Lehen zeregina eguneko *informazio-aurreikuspenak* aztertzea izaten da, bai norberarenak, bai eta albiste-agentzietatik datozenak. Gainera, aurreko egunetik datozen albisteen jarraipena egin behar da. Eguneko *gai-ordena* modura prestatutako informazioa eskuetan, albistegiko arduradunak batzen dira 9:00etan, eta gaiak aztertu, beteko direnak erabaki, landuko dituzten kazetariak aukeratu, eta betederaren irizpide orokorrak hartuko dituzte. Horrela, bada, une horretantxe gauzatzen da albistegiko *eskaleta* eta albisteen ordena. Bilera horretan hurrengo eguneko betedura ere prestatzen da, albisteren batek horrela eskatuta[528]. Bilera 9:30ak aldera bukatzen da. Berehala, editorearen laguntzaileak erredakzioko ordenagailuaren sarean ezartzen du albistegiren eskaleta, kazetari eta taldekide guztiek kontsulta dezaten.

Kazetariak goizeko 9:15ean sartzen dira lanera eta, hamabost minutu geroago, bete behar dituzten gaien eta ikuspegi nagusien berri ematen die kazetariei albistegiko editoreak. Esleitutako produktoreek, berriz, betederaren logistika prestatzen diete (ENG ekipoa, baimenak, etab.). Hortik aurrera, informazioa gauzatzera irteten dira kazetariak.

Eguerdian, albistegia baino ordubete lehenago gutxi gorabehera, editoreak egoera aztertzen du, ekipoa kontsultatu, albisteetako bideoak nola dauden aztertu eta errepasotxoa ematen dio eskaletari. Hortik aurrera, lanaren presioak gora egiten du, egoera eguneratu egiten da etengabe, eta arratsaldeko 15:00etan albistegiaren kareta irekitzen da.

Arratsaldeko albistegia

Euskal Telebistan 15:00etan hasten da lanean arratsaldeko taldea. Ordubete geroago, arratsaldeko albistegiaren talde arduraduna biltzen da —hots, editorea, produktoreak, aurkezlea eta arlotako arduradunak; gutxi gorabehera sei lagun—. Beraiekin batera goizeko taldea batzen da, dagozkien informazioak transmititzeko (bideoak, albisteak, zintzilik geratu diren kontuak, etab.). Elkartrukea amaituta, goizeko taldearen lana amaitu da.

Bilera horretan albistegian emango diren albisteen *behin-behineko eskaleta*[529] prestatzen da, gaiak kazetarien artean banatzen dira eta betedurari buruzko oharrak ematen dira. 16:00etarako sarearen bitartez banatzen da eskaleta, eta prest dago kazetarien ordenagailuetan.

Esleitu eta banaketa eginda, kazetari-taldeak lanean hasten dira; gertatzen diren gorabeherak konpontzen saiatzen da editorea eta, behar izanez gero, eskaleta aldatzen du.

528. Adibidez, hurrengo egunean kazetariak goizeko zortzietan urruneko tokiren batean egon behar baldin badu, hori ezin baita hurrengo egunean erabaki.

529. Ahalik ea gutxien aldatzeko asmoz, hala ere.

Albistegia baino ordubete lehenago prest ipintzen da dena, azken xehetasunak konponduta. Aurkezleak bere estilo pertsonalera egokitzen ditu albisteak eta, ordua iritsita, 22:30ean, albisteari ekiten dio. Emititu ondoren, arduradunek ebaluaketa egiten dute.

Azkenik, gaueko 22:30ak aldera, kazetarien eta arduradunen lana amaitzen da. Produktoreek gauerdira arte jarraitzen dute bertan, hurrengo eguneko aurreikuspenak taxutzen. Gainera, kazetari bat geratzen da guardian, edozein gorabehera kontuan hartzeko.

c. Errealizazio-ekipoaren eta editore-ekipoaren arteko sinergia

Aurreko atalean, programa informatiboen giza taldeari buruz mintzatzean, errealizadorearen funtzioak zein diren esan dugu eta, halaber, arduradun horren garrantzia azpimarratu. Orain berriz adierazten dugu oso funtsezkoa dela errealizazio-ekipoaren eta editore-ekipoaren arteko sinergia, ez bakarrik albistegia zehatz eta akats teknikorik gabe egiteko, baizik eta produkzio-prozesua samur joan dadin eta eduki informatiboak kalitate periodistiko eta ikus-entzunezkoa izan dezan.

10.3.2. Erreportaje-programen informazio-prozesua

Informe Semanal programaren produkzio-prozesua gaurkotasunezko erreportajeak egiteko adibide jatorra da. Programa gauzatuko duen taldea emititu baino astebete lehenago batzen da, gaiak erabaki eta programako profesionalen artean banatzeko. Bileraren ondoren, kazetariak, produktoreak eta teknikoak abian jartzen dira, bakoitza bere erreportajea mamitzeko prest. Dokumentazioa bildu, iturriak, protagonistak eta lekukoak bilatu, materiala grabatu. Fase honetan, komunikazio estua dute produkzio- eta erredakzio-taldearekin, arazo logistikoak konpontzeko (bainenak, etab.), ikuspegia berrikusteko, informazioak eguneratzeko, besteak beste (Cebrián 1998, 467. or.). Etengabeko erregulazio- eta eguneratze-lanak baldintzatzen du produktuaren kalitatea. Materiala bilduta, oinarrizko gidoia egiten da, erreportajea editatu, irudi- eta soinu-efektuak sartuz, postproduzitu eta emititzeko prest uzten da.

Logikaz, programa emititu behar deneko astean gertatzen diren gertakari garrantzitsuak beste era batera lantzen dira, denbora gutxiago dagoelako. Dena den, ekoizpen-prozesua berdintsua da, nahiz eta intentsoagoa eta arinagoa.

10.3.3. Emisioa eta emisio-ondoa

Produkzio analogikoan, emititu aurretik, albisteak dituzten bideoez arduratzen da errealizazio-taldea, eta zerrendaren arabera ordenatu (kopurua, iraupena, identifikazioa, soinuaren pista, etab.), gidoi teknikoa gainbegiratu, minutukako adierazpenak konprobatu eta behar diren prestaketak egiten dituzte (Campo 1999).

Emisio-fasea ikus-entzunezko obra —dagokion eran postproduzitu ondoren— emititzen den unea da eta, beraz, telebista-programa bihurtzen da. Gaur egun, telebista digitalizatuen estazioek *estudio birtual robotizatuak* dituzte, nahasketa-mahai batetik kontrolatuak. Albistegiaren aurkezleak estudiotik egin ditzake albisteen sarrera eta seinalea.

Amaitzeko, *emisio-ondoa* aipa dezakegu, non programak audientzian izan duen arrakasta edo porrota, erdietsitako kuota eta teleikusleengan, gizartean eta beste medioetan izandako efektuak ebaluatzen diren.

III. ZATIA

TEKNIKA IRRATIAN

11. Irrati espainiar eta autonomikoaren sistema

Irratiaren sisteman irrati espainiarra bere osotasunean hartuko dugu kontuan, kontsumo, audientzia eta dauden irrati-kateei buruzko datu interesgarrienak emateko asmoz. Telebistari dagokion epigrafean esan dugunez, irratiaren teoria eta teknika zientifikoki aztertzeko, bi ikuspegi erabili behar dira: bat, orokorra, printzipio teorikoak eta estrapola daitezkeen prozedurak aztertzeko; eta beste bat, kokatua, gizarte jakin bateko testuingurua kontuan hartzeko. Horrela, bi bideotatik abiatuz, zientziak eskatzen dituen orokortasuna eta zehaztasuna betetzen dira. Gainera, *sistema* terminoa erabiltzen dugu, irratiaren esparru osoa ulertzeko, prozesuko eragileak barne hartuz[530].

Hainbat adituren iritziz, irratiaren ***lehen belaunaldia*** bere hasiera historikoari eta bere beteduraren eta eduki programatikoen zabaltzeari dagokie. Estatu espainiarrean berrogeita bat urte iraun zuen, 1924an hasi eta 1970eko hamarkada arte. Irratiari dagokionez, esanahi handiko hamarkada izan zen, garai hartan hil baitzen Franco diktatorea, trantsizio demokratikoa hasi eta FMko Behin-behineko Plana onartu baitzen 1979an[531]. ***Bigarren belaunaldia*** 1979an hasi zen, Frekuentzia Modulatuko irratiaren ezarpenarekin, eta estereofonia eta magnetofonoaren zabaltzearekin (Cebrián 2001b, 29. or.). Gaur egun, ***hirugarren belaunaldian gaude***, irrati digitalaren aroan. Espainiar Estatuan, 1999ko uztailean abiatu zen gobernuak Lurreko Soinu Erradiodifusio Digitalaren Plan Nazionalaren onartu eta 2000ko martxoan betedura estataleko hamar irrati-lizentzia esleitu zituenean.

Radio Barcelona, 1924an emititzen hasi zen lehen irratia, orain ere lehenbiziko irrati digitala izan da, 2002an osoki digitalizatu baita, produkziotik hasi eta emisioraino[532] (El País 2002). Dena dela, trantsizio digitala garapen-zailtasun handiak izaten ari da medioaren inertzia kontserbadoreagatik eta telebistaren digitalizazioarekiko daraman atzerapenagatik. Atzerapen horixe da, hain zuzen, gaur egungo irratiaren ezaugarrietako bat, adituek gehien kritikatzen dutena, ondoren ikusiko dugunez. Zernahi ere den, ez ditzagun begi-bistatik kendu irratiaren alderdi nagusiak:

530. Ikus Cebrián (1998, 119-120. or.).

531. Behin-behineko Plana Frekuentzia Modulatuko Uhin Metrikoen Soinu Erradiodifusioaren Zerbitzu Publikorako (1433/79 E. D., ekainaren 8koa). Plan transitorio hori beste batek ordezkatu zuen 1989an, hots, Frekuentzia Modulatuko Uhin Metrikoen Soinu Erradiodifusiorako Plan Tekniko Nazionalak (169/89 E-D, otsailaren 10ekoa, 89-2-21eko BOE), 1985eko Genevako Planaren ondorioz, zeinak FMko soinu-erradiodifusioaren banda zabaldu baitzuen.

532. Beste emisora batzuk lehenagotik digitalizatuta daude, batez ere emisioari dagokionez, baina orain digitalizazio osoaz ari gara, ekoizpenarenaz eta emisioarenaz.

> Irratiak toki ezin hobea du gizartearen zerbitzuan modu lehiakorrean mantentzeko. Gizarte garatuetan eta garabidean daudenetan hobekien errotutako hedabidea da, gehien hedatu dena munduan. Sare teknikoan, produkzioan eta hedapenean kostu urria duena. Eta, batik bat, denengana iristeko doako medioa da (Cebrián 2001b, 22-32. or.).

Medioaren erraztasuna eta doakotasuna dira — izango al dira?— irratiaren balio nagusiak.

11.1. TRANTSIZIOA SISTEMA ESPAINIARREAN

Irratiaren sistemak sustrai sakonak ditu Estatu espainiarreko gizartean, medioaren sinesgarritasun handiari esker eta audientziaren fideltasunari esker, medioaren historian asko indartu diren bi zutabeak baitira. Dena dela, esan daiteke irratiaren sistema trantsizioan dagoela etengabe — beherakada apurra erakutsiz, hala ere, irrati digitala sartu den arren —. Teknologia digitala prest dago, baina, dirudienez, eta estimazio errealistenak kontuan hartuz, kosta egiten zaio sustraiak hartzea. Irrati espainiarraren egoeraren sintomak Merayo eta Pedrero autoreen ondoko paragrafoan ageri dira argi asko:

> Emisora eta kate gehienak [espainiarrak eta autonomikoak] beti bezain kontserbadoreak dira programak diseinatzeko, edukiak artikulatzean homogeneoegiak eta pobreegiak, azkarregi errentabilizatzeak zama astunegia ezarri die, eta publizitate gehiegi izateko arriskuan daude — indizeek produktua habesten badute — edo parrilak ezegonkortzeko, epe laburrean edo ertainean entzuleen atentzioa ez bada erakartzen (2000, 237. or.).

11.1.1. Laurogeita hamarreko krisialdia

Antzeko kritika argitaratu zuten hamar urte lehenago. 1990ean, irratiak *komunikabideen gaur egungo krisiaren lehen fasea* deitutakoari aurre egin behar izan zionean, berrikuntza teknologikoek eta audientziaren aldaketak eragina (belaunaldi berriak, gizarte-aldaketak, kontsumo berriak), "1990eko krisia" deitu zioten. Erronka haren aurrean, adituek birmoldaketa teknikoa eta egiturazkoa aholkatu zuten, ondoko inplikazioak zituena:

Birmoldaketa teknikoa

- *Ekoizpena*: irratiko sail eta lan guztien informatizazioa/digitalizazioa (erredakzioa eta edizioa, soinu-artxiboa, idatzizko artxiboa, administrazioa eta finantzak, etab.).
- *Emisioa*: hedapen-sarearen eta emititutako seinalearen kalitatearen hobekuntza.
- *Harrera*: kalitate handiagoko hargailuen ekoizpen industriala.

Egiturazko birmoldaketa

- Ekonomia: gastuen eta inbertsioen berregituratzea eta finantzatzeko modu berriak.
- Programazioa: programazioaren berrikuntza, espezializazioaren bitartez, generiko eta heterogeneoaren aurrean.

Baina alferrik zen birmoldaketa teknologikoa egitea, baldin eta programazioan eta irratiko edukien forman eta gaietan aldaketarik ez bazen gauzatzen[533]. 1990ean autore batzuk

533. Ezaguna denez, prentsa idatziak bere diseinua berritu zuen, bisualizazio grafikoa gehituz, eta edukiak testu nagusiaren egituraren lagungarri diren zatidura batzuk sartuz.

kexu agertu ziren *Watergate konplexua* zegoelako eta "ustelkeria-kasuak" bilatzeko obsesioa zabaldu zelako:

> [Irratiko eta beste medio batzuetako] kazetaritzak eskandalu handiak salatu eta pertsona ezagunen baten azken maitalearen berri emateko obsesioak halako arinkeria eta komertzializazioa ezartzen dio informazioari heltzeko ikusmoldeari, eta ez da erraza izango joera hori baztertzea, eduki horiek komertzialki hartzen saiatzen den eta audientzia berberak edozein preziotan mantendu nahi diren bitartean (Cebrián 1990, 163. or.).

Autore berak, orrialde berean, zioen irrati publikoek (nazionalek, autonomikoek eta munizipalek) bide beretik jarduten zutela, "zerbitzu publikoa emateko zeregina alde batera utziz ere".

Urtebete beranduago, Josep M. Martí-k (1991, 212. or.) aurreikustezina zen krisi baten elementuak baietsi zituen eta, esan ezen irratiko *star system* artistiko eta enpresarialeko zati batean harrotasuna zela nagusi eta aldatzeko ikara zegoela. Haren ustez, "Espainian finkatzen ari den irrati-ereduak irrati publikoari gainbalioa ematen dio, irrati komertzialaren presentzia kuantitatiboa mantentzen du (ez kualitatiboa) eta Administrazioari lotu gabe baina zerbitzu publikorako bokazioa duen irratigintza baztertzen du". Martí-ren iritziz, irratiaren egoerari buruzko parametro nagusiak hauek ziren: oligopolioaren desregulazioa eta emisora-kopuruaren hazkunde itzela; audientziaren eraldaketa eta gorakada; eredu programatikoen geldotzea eta formula-irratiaren aurrerapen txikia; monomedio-enpresatik multimedia-enpresarako jauzia; eta publizitatearen merkatuaren zatiketa. 1990eko hamarraldirako hainbat joera aurreikusten zituen autore katalanak, hala nola multimedia-enpresaren finkapena, programazioaren dibertsifikazioa, iragarkietako inbertsioen krisia, audientziaren hazkundearen geldiketa eta irrati publikoaren finantzaketaren krisia (estatal, autonomiko eta munizipalarena).

11.1.2. Bi milagarren urtealdiko krisia

Orain, erreferentziatzat 2000. urtea harturik, esan dezakegu, neurri batean behintzat burutu direla proposatutako eraldaketa tekniko eta egiturazkoak, eta Martí-k aurreikusitako joerak ere bete direla. Baina, segur aski, irratiko programazioan eman dira aldaketa txikienak, "denak berdin jarraitzen du", irrati formula mota berri batzuk izan ezik. Epigrafe hau irekitzen duten Merayo eta Pedrayo-ren hitzak har ditzakegu: kontserbadurismoa, homogeneotasuna eta bat-bateko etekina. Horregatik, uste dugu *komunikabideen gaur egungo krisiaren bigarren faseak* eragin zuzena izango duela irratian hamarraldi honetan zehar eta, audientzia galtzeaz gain, irrati-hedabideen kontzentrazioa handitzen joango dela, ondorio modura kalitatearen gutxitzea ekarriz. Gure iritziz, honako arrazoi hauek eragiten dute besteak beste komunikabideen gaur egungo krisiaren bigarren fasean:

Arrazoi teknologikoak

- Teknologia digitalaren sarrera irratien maila guztietan.
- Komunikabide-sistema berrien zabalkundea: kablea, satelitea eta, oroz gainetik, Internet.

Egiturazko arrazoiak

- Komunikabideen gehiegizko liberalizazioa eta kontrol eskasa kontzentrazio bertikalean eta horizontalean.

- Audientzien aldaketak erabileran eta kontsumoan.

Aurreko arrazoiek gizartearen, ekonomiaren eta finantzazioaren globalizazioan dute funtsa. Globalizazioa modu iraunkorrean eta jakinduriaz bideratzen bada, komunikazioetan konponbide harmonizatua eskuratzen lagunduko du, eta, zehatzago esanda, irratian; baina horrela ez bada, krisiak aurrera joko du, komunikabideen kontzentrazio handiago modura eta, oro har, herritarraren askatasun gutxiago legez. Irrati askotariko, independente, solidario eta askea biktimetako bat izan daiteke. Jakina, ezin dugu ahaztu Rosa Franquet-ek (2002, 188. or.) dioena, hots, *de facto* oligopolioa dagoela, erradiodifusioa lau multimedia-talde komertzial nagusitan artikulatzen delako: Unión Radio (Prisa, Godó); Onda Cero (Antena 3, Telefónica Media); Unión Ibérica Radio-Radio España (Planeta); eta Cope, Eliza katolikoarena.

11.1.3. Konbergentziara bideratutako inguru multimediatiko berria

Esan dugunez, Internet eta multimedia-gizartearen eragina jasaten ari da irratia: errealizadoreek modu autonomoagoan egiten dituzte programak, emisoraren datu-baseak, musika eta dokumentuak eskura dituztela; audientziak modu aktiboagoan parte hartzen du bitarte elektroniko aurreratuagoei esker (e-posta, *chat*, sakelako telefonoak); kazetariek arrisku etiko handiagoak dituzte hainbat esparrutan —sentsazionalismoa, partzialkeria eta enpresaren lerro editorial erasokorrarekiko sumisioa— ; irrati-enpresak beste emisora batzuekin lehia bizia dauka, eta audientzia berriak bilatzen ditu Interneten eta telebistak menderatutako banaketa-sistema ordainduetan (kablean eta satelitean). Beraz, inguru multimediatiko berriak ezaugarri ondo zehaztuak ditu:

- ***Ikuspuntu politikoari*** dagokionez, telekomunikazioen liberalizazioa gertatu da; nahiz eta gure iritziz, alderdi politikoen interferentziek eragin handiegia duten sistema espainiarrean eta autonomikoan.
- ***Teknologiaren ikuspuntutik*** begiratuta konbergentzia hazten doa, eta zerbitzu eta sare elkarreragile multimediatikoak sortzen ari dira etengabe.
- ***Enpresaren ikuspuntutik*** hartuta, berriz, konbergentzia hazten ari da, modu horizontalean, bertikalean eta zeharkakoan[534].
- ***Programei dagokienez***, irratian edukiak ugaritzen ari dira eta adierazteko moduak ere bai, zerbitzu bisualak barne hartuz, audioaren osagarri modura. Dena dela, ugaritasun kuantitatibo handia, baina askotarikotasun programatiko eskasa dago.
- ***Edizio eta ustiaketaren ikuspuntutik***, errealitateari buruzko oinarrizko informazioa hainbat modutan editatzen da, askotariko hedapena izan dezan, medio desberdinetatik. Ez dago zalantzarik "Internetek bide berriak zabaltzen dizkiola irrati tradizionalari, beste motatako irrati batzuk esperimentatzeko" (Cebrián 2001b). Dena den, Interneteko irratia oso minoritarioa da eta izango da datozen urteetan ere, eragin kuantitatibo erreal oso txikiarekin.

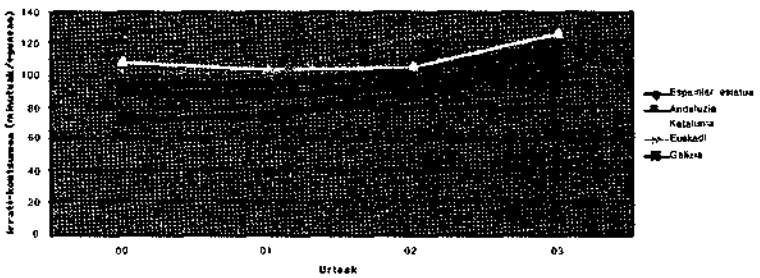
11.2. IRRATI-KONTSUMOA

Hamalau urte baino gehiago dituen *populazio osoa*ren batez besteko irrati-kontsumoa 103 minutukoa da egunean, Estatu espainiarrean, 2000-2003ko laurtekoan. Komuni-

534. Konbergentzia-moduei buruz, ikus Zabaleta (2002).

kabideen Ikerketarako Elkarteak (AIMC) emandako datuen arabera, hurrengo irudian eta taulan beha daitekeenez. Arduraz behatzen bada, ikusten da 2001ez geroztik, kontsumoa asko hazten dela urterik urte. Izan ere, 2001ean 94 minutu entzuten zen irratia egunean, eta 2003an 210 minutu egunean; hau da, 24 minutu gehiago. Arestian adierazi dugunez telebistari dagokion atalean, telebista-kontsumoa batez beste 210 minutukoa izanik egunean 2000-2003 urtealdian, eta 205 minutukoa 1990-2002 urtealdian, gertatzen da irrati-kontsumoa telebistaren erdia dela oraindik.

35. irudia: irrati-kontsumoa Estatu espainiarrean (minutuak/egunean) 2000-2003 laurtekoan



Iturria: Píriz (2004) eta AIMC (2001, 2002, 2003b).

Hainbat autonomia-erkidego esanguratsuren kontsumoa aztertzen badugu laurteko berberean —2000-2003—, Euskadi da baliorik handiena biltzen duena, 115 minutu batez beste, hots, Estatuko batez bestekoak baino 13 minutu gehiago. Ondoren, Katalunia dator, 112 minutu egunean, hots, Estatuko batez bestekoak baino 9 minutu gehiago. Andaluzian 97 minutu, hots, Estatuarena baino kontsumo apur bat eskasagoa. Aldiz, Galizia nabarmentzen da gehien, batez besteko txikiagatik; 86 minutu egunean, hots, Estatuko batez bestekoa baino 16 minutu gutxiago.

28. taula: irrati-kontsumoa Estatu espainiarrean (minutuak/egunean), 2000-2003 laurtekoan

(Minutuak)	Irrati osoa (konbentzionala + formula)					Irrati konbentzionala	Irrati formula osoa	Irrati formula informatiboa
	2000	2001	0202	2003	Bzbs.	Bzbs. 00-03	Bzbs. 00-03	Bzbs. 00-03
Estatu espainiarra	95	94	103	118	103	53	45	3
Andaluzia	90	87	95	116	97	47	45	2
Katalunia	109	104	106	127	112	54	54	3
Euskadi	102	101	125	133	115	74	39	2
Galizia	73	75	89	108	86	50	34	3

Iturria: AIMC (2001, 2002, 2003b). Oharrak: "bzbs" batez bestekoa da; irrati-mota guztien balioen batuketa, emandakoa baino gehiago izan daiteke, entzuleak teilakatu egiten baitira.

Programazioen batez besteko kontsumoari erreparatzen badiogu 2000-2003 urtealdian Estatu espainiar osoan, irrati konbentzionalen kontsumoa 53 minutukoa da egunean, batez beste; aldiz, irrati formula osoa harturik, 45 minutukoa da eguneko kontsumoa, hots, 8 minutu gutxiago. Alabaina, irrati formularen kontsumoa 15 minutu igo zen 2000tik (40 minutu) 2003ra (55 minutu) bitartean; irrati konbentzionalak, aldiz, 8 minutu irabazi zituen (51 minutu 2000n, 59 minutu 2003an).

Aztertutako autonomia-erkidegoetako kontsumoari erreparatzen badiogu (2000-2003), berriz, Euskadin dagoen irrati konbentzionalaren kontsumo altua nabarmentzen da (74 minutu), eta irrati formularen kontsumo eskasa (39 minutu). Tendentzia hori berori, eskala txikiagoan, azaltzen da Galizian (50 minutuko kontsumoa irrati konbentzionalari dagokionez, eta 34 minutu irrati formulari dagokionez). Beste bi autonomia-erkidegoetan, Katalunian eta Andaluzian, kontsumo berdintsua dago bi eratako programazioei dagokienez.

Azkenik, nabarmentzekoa da irrati formula informatiboaren kontsumo eskasa (2 edo 3 minutu batez beste egunean leku guztietan).

11.3. IRRATI-AUDIENTZIAK

Epigrafe honetan, irrati-audientziaren ikerketari buruz informatuko dugu eta, batez ere, hainbat ikuspuntu hartuta aztertuko ditugu audientziak: ordualdiak, irrati-formatuak, generoa, adina, habitata eta gizarte-klasea. Irratiko audientziaren soslaiak adierazten digu gehiago entzuten dela goizean, bederatzietatik ordu bietara; gizonezkoek, emakumezkoek baino gehiago; 41 urte dutela batez beste, gizartearen batez bestekoa baino gazteagoak dira, hain justu; eta habitata eta gizarte-klasearena bezalakoa da batez beste.

11.3.1. Audientziaren ikerkuntza-metodoa

Unibertsitatetik eta alor zientifikotik at badago irrati-audientziak ikertu eta neurtzen dituen industria komertziala, telebistari dagokionez lehenago esan dugun bezala. Haren emaitzak oso garrantzitsuak dira ekonomiari dagokionez, emisioetako publizitatea banatzeko eta sarrera ekonomikoak neurtzeko euskarri modura erabiltzen baitira.

Ikerketa-metodoak *egunerokoak*[535] izan daitezke, hau da, oso inkesta xeheak laginean hartutako entzuleak egunero eskuz bete behar dituenak urteko hainbat egunetan, edo *elkarrizketak*, aurrez aurre eta telefono bidez eginak. Irrati-denboraldian zehar, hau da, irailetik uztailera gutxi gorabehera, hiru olatu egiten dira datuak biltzeko. Lehenengoa irailetik azarora bitartean egiten da, bigarrena urtarriletik martxora, eta hirugarrena apiriletik ekainera bitartean.

Irrati-ikerketa nagusiak AIMC elkarteak egiten ditu (Asociación para la Investigación de Medios de Comunicación), eta urtero mamitzen du "Estudio General de Medios" (EGM) ezagunak. Enpresa horren fitxa teknikoak seinalatzen du "etapa askotako lagin estratifikatua" erabiltzen duela, "autonomia-erkidegoka afijazio proportzionala eginez, eta erkidego bakoitzean barne-desproportzioa erabiliz, 50.000 biztanletik gorako udalerrietan lagina handitzeko". Aldi berean, gutxieneko lagin probintzialak 160 elkarrizketa barne hartzen

535. Ingelesezko *diaries* izenetik eratorritako denominazioa.

ditu olatu bakoitzean (100 elkarrizketa aurrez aurre eta 60 telefono bidez) eta 480 elkarrizketa urtean (300 aurrez aurre eta 180 telefono bidez). Orotara, Estatu espainiar osoko laginak 70.955 elkarrizketa barne hartzen ditu; 43.773 aurrez aurre eta 27.182 telefono bidez. Esan beharra dago ezen azpikontratatutako hainbat enpresak egiten dituztela elkarrizketak, eta AIMCk %10 bakarrik kontrolatzen dituela zuzenean.

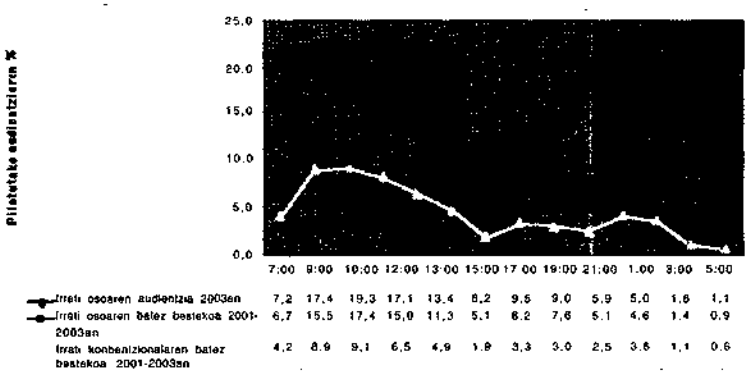
Edozein modutara, kritikak daude EGMren fidagarritasunari buruz, batik bat audientzia galtzen duten irratiek egindakoa; adibidez, Gotzainen Konferentziaren COPEk eta Radio Nacional de Españak egin dutena. Azken hori, gainera, 2003. urtean atera egin zen EGM txostenetik eta AIMC elkartetik (Europa Press 2003). Hala eta guztiz ere, eragile guztiek onartzen dute azterketaren premia. Egia esan, audientzia-unibertso handietan lortutako emaitzek, adibidez Estatu espainiarrean egindakoek, fidagarritasun nahikoa dute, teoria estatistiko hutsa kontuan hartuz, baina betedura-alorrak txikiagoak direnean —tokian tokiko irratiak, edo autonomikoak, adibidez— errore-arriskua handiagoa da.

11.3.2. Irrati-audientziak eguneko ordualdien arabera

Hurrengo irudian nabarmentzen denez, audientziaren gain zorrotzena irratian gertatzen da (irrati osoa, hots, generalista gehi formula) 2001-2003 hirurtekoan, goizeko hamarretatik hamaiketara bitartean (%17,3 batez beste), eta irrati konbentzional edo generalistarena %8,7. Jakina, irrati-audientziarik handiena goizean gertatzen da, 9:00etatik 13:00etara; populazioaren —34,8 milioi lagun 14 urte edo gehiagokoak— %15,3 batez beste aipatutako hirurtekoan, EGMren datuen arabera (AIMC 2002, AIMC 2003b, 2004). Irrati generalistari dagokionez, batez bestekoa %7,5ekoa izan zen.

2003. urteari dagokionez, audientzia dezente igo da ordualdi guztietan eta bereziki goizean, non %19,3raino iristen den 10:00etan; hau da, 2002an (%17,0) baino %2,3 gehiago.

36. irudia: irrati-audientzia metatuaren portzentajeak ordualdika Estatu espainiarrean, 2001-2003 hirurtekoa (astelehenetik igandera)



Irratia: AIMC (2002, 2003b, 2004) eta autoreek egina. Oharra: populazioaren unibertsoa (≥ 14 urte) 34,8 milioikoa izan zen 2001ean eta 2002an, eta 35,2 milioikoa 2003an.

Ordualdiekin jarraituz, bazkalostean jausten den arren, arratsaldeko bostetatik zazpietara berriro indartzen da irratiaren audientzia. Azkenik, 21:00etatik goizaldeko 1:00etara,

audientziaren batez bestekoa %5,3 da irrati osoari dagokionez, eta %3,5 generalistari dagokionez. Audientziaren portaera egonkor samarra denez kontsumoari dagokionez, aurreko balioek berdin samar jarraituko dute hurrengo urteetan ere seguruenik, agian hazkunde txiki batzuekin, urtean %0,5 eta %1 artekoak.

11.3.3. Irratiaren eta telebistaren audientzien alderaketa ordualdiei dagokienez

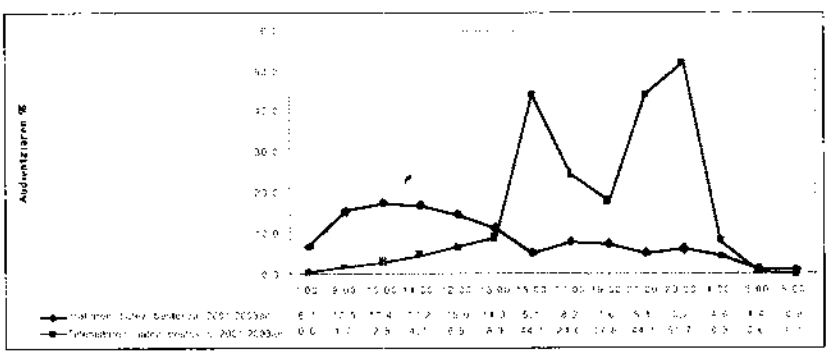
Nabarmendu behar den lehen gauza da irratia eta telebista osagarriak direla egunean eguneko audientziaren fluxuei dagokienez. Lehenak audientzia handia hartzen duenean bigarrenak behera egiten du, eta alderantziz.

Hurrengo irudian ikus daitekeenez[536] —astelehenetik igandera bitarteko balioen batez bestekoak ematen dira—, 2001-2003 urtealdian Estatu espainiar osoan oso baxua da telebistaren audientzia, gaueko eta goizeko orduetan. Goizaldeko 2:00etatik goizeko 10:00etara bitartean audientzia ez da iristen %2ra – irratian baino gutxiago—. Dena delarik, goizeko 8etan hasten da teleikusleen kopuruaren hazkundea. Eguerdiko 14:00etan %22ra iristen da, eta 15:00etan % 44,1era. Bazkalostea da.

Horixe bada telebistaren audientziaren portaera arratsaldeko hirurak arte, irratiarena alderantzizkoa da erabat, aurreko epigrafean adierazi dugunez.

Egunaren zikloarekin jarraituz, arratsaldean berriro behera egiten du telebistak. Aipatutako hirurtekoan, audientziaren batez bestekoa %24,6koa izan da 17:00etan eta %17,8koa 19:00etan. Aldiz, irratiak entzule bakar batzuk irabazi ditu ordualdi berberetan, audientziaren %8,2 eta %7,6 hurrenez hurren. Beranduago, 21:00etatik aurrera telebistaren *prime time* delakoa hasten da, eta ordu horretan %44,1eko batez bestekoa lortu zuen 2001-2003 hirurtekoan. Gaueko 11:00etarako %51,7ra iritsi zen. Alabaina, irratiak audientzia nahikoari eusten dio 23:00etatik goizaldeko ordu batera arte (%4-6 inguru). Amaitzeko, goizeko ordu txikietan oso balio eskasak dituzte bai irratiak eta bai telebistak.

37. irudia: irratiko eta telebistako audientzia metatuen batez bestekoak ordualdika Estatu espainiarrean, 2001-2003 urtealdian (astelehenetik igandera)



Iturria: AIMC (2002, 2003b, AIMC 2004)) eta autorek egina. Oharra: populazioaren unibertsoa (≥ 14 urte) 34,8 milioikoa izan zen 2001ean eta 2002an, eta 35,2 milioikoa 2003an.

536. Alderatu datu hauek telebistako ordualdikako audientziari buruzko epigrafean Sofres-ek emandako datuekin (6. kapitulua). Bi grafikoen artean aldea dagoenez, gogoratu EGMren unibertsoa 14 urte edo gehiagoko audientzia dela, eta Sofres-ena 4 urte edo handiagokoa.

11.3.4. Audientziak irrati-formatuei dagokienez

AIMCren datuen arabera gauzatutako hurrengo taulan ikus daitekeenez, 2000-2003 urtealdian irrati espainiarrak 19,0 milioiko audientzia izan zuen egunean batez beste; hau da, 14 urteko edo 14 urte baino gehiagoko populazio espainiarraren —batez beste 34,9 milioi garai hartan— %54,5. Hala eta guztiz ere, hazkunde txikia gertatzen da urterik urte, neurri batean komunikabide zaharren eta berrien arteko konpetentziagatik.

Erreferentzia modura, erabilitako modulazio-mota eta hedapen-banda hartuz, Uhin Ertaina (OM) audientzia galtzen joan da urterik urte, eta 2003an 2,7 milioikoa zen. Frekuentzia modulatuak (FM), aldiz, hamaika milioi entzule zituen 1990ean, 15,1 milioi 2000n, eta 18,1 milioi 2003an, hots, bost milioi baino gehiago irabazi zituen.

Programazio sintonizatuari dagokionez, irrati konbentzional edo generalista nagusi da audientzian, baina irrati formularekin dituen aldeak murrizten doaz urterik urte. 1990ean, irrati konbentzionalak bost milioiko aldea kentzen zion irrati formulari; 2000n, 2,1 milioi; eta 2003an, 0,8ko aldea bakarrik kentzen zion. Baina xehetasun bat egin beharra dago, alegia, murriztapen horretan garrantzi gehiago izan duela irrati formularen hazkundeak irrati konbentzionalaren jaitsierak baino, irrati konbentzionala igo egin baita 2003an, adibidez.

29. taula: audientziaren garapena irrati-formatuei dagokienez, Estatu espainiarrean, 2000-2003

		2000	2001	2002	2003	*Bzbs (1)*
Unibertsoa >14 urte (milioiak)		34,7	34,8	34,8	35,3	*34,9*
Irrati guztiaren audientzia (milioiak)		18,4	18,3	19,0	20,4	*19,0*
Audientziaren batez bestekoa (%) populazioarekiko		52,9	52,4	54,7	57,9	*54,5*
Uhin sintonizatua (milioika sintonia)	OM	3,7	3,4	3,1	2,7	*3,2*
	FM	15,1	15,4	16,4	18,1	*16,3*
	Sintonia guztiak (2)	18,9	18,8	19,5	20,8	*19,5*
Programazio sintonizatua (milioika sintonia)	Konbentzionala	10,7	10,6	10,6	11,1	*10,8*
	Formula	8,6	8,4	8,9	10,3	*9,0*
	Sintonia guztiak (2)	19,2	19,0	19,5	21,3	*19,8*

Iturria: Píriz (2004) eta AIMC (2001, 2002, 2003b). Oharra: 1) "bzbs" batez bestekoa da; 2) guztizko datuak audientzia osoaren balioak baino handiagoak dira, entzuleen teilakatzeak direla eta.

Zifra zehatzak emanda, irrati konbentzionalak hamaika milioi entzule baino gutxiago zituen 1990ean, gero haren gorakada etorri zen urte batzuetan, eta 1995ean hamaika milioi erdietsi zituen (12,9 milioi entzule). Eta hortik aurrera beherakada hasi zen, 2000ra arte

(10,7 milioi). Egonkor mantendu zen bi urtetan zehar, eta 2003an 11,1 milioi entzule harrapatu zituen. Aldiz, irrati formulak 7 milioi entzule baino gutxiago zituen hamarkadaren hasieran, eta, lau urteren buruan, hazkunde harrigarria izan zuen 1994an, zortzi milioien langa pasatuz. Orduz geroztik, urterik urte hazi da audientzia, eta 2003an 10,3 milioikoa izan da.

11.3.5. Audientziaren profil soziala irrati-formatuen arabera

Azpiepigrafe honetan irrati-formatuetako audientziaren (2001-2003) profila egiten dugu, eta 14 urte baino gehiagoko audientziaren profilarekin alderatuko dugu.

Lehenik eta behin, esan beharra dago, geure iritziz, "irrati formula" kategoria oso nahasia dela gaur egun, eta, gainera, nahasmendua ekar dezakeela kategoria orokor modura hartzen bada eta audientziaren ezaugarriak (generoa, adina, klase soziala, habitata, etab.) talde koherente modura nahasiz gero. Adibidez, irrati formula musikala eta irrati formula informatiboa erabat ezberdinak dira elkarren artean, ikusiko dugunez; eta bi formatuak batuz gero, errealitatea faltsifika daiteke, batik bat audientziak aztertzerakoan.

Generoa

Irrati espainiarraren audientziak —2001-2003 hirurtekoan izandako batez bestekoa kalkulatuz— profil maskulinoa dauka (%53,7 gizonezkoak eta %46,3 emakumezkoak): hau da, gizartean dagoen banaketa kontuan hartuz, bost puntu gehiago dauzkate gizonezkoek, eta bost puntu gutxiago emakumezkoek, hurrengo taulan ikusten denez.

Irrati konbentzionalari dagokionez, gizonezkoen batez bestekoa gizartekoa baino %10 handiagoa da, eta irrati formula informatiboari[537] dagokionez, berriz, %15,6 handiagoa. Horren arabera, ondoriozta dezakegu, adibidez, informazioarekin zerikusia duten edukiak atseginagoak dituztela gizonezkoek emakumezkoek baino, gutxienez gaur egun eta duten estiloa dutela. Aldiz, irrati formula musikalak gizartearekiko oreka gordetzen du, gizonezkoen eta emakumezkoen banaketari dagokionez.

Adina

Aipatutako taulan ikusten denez, entzuleen batez bestekorik handiena 35-54 adinekoen artean egon zen 2001-2003an (%33,9 batez beste, gizartean —%32,2— duenaren antzera). Era berean, irratiaren eta gizartearen batez bestekoak berdintsuak dira gainerako adinetan.

Audientziak adin-taldeei begira eta irrati-motei begira banatzen badira, profilak nabarmenagoak dira. Irrati konbentzionalean 35 urtetik goragokoak dira nagusi. Irrati formula informatiboan irrati konbentzionalaren parekoak dira batez bestekoak, baina handiagoak 35 urtetik goragokoenak, eta oso eskasak 12-14 urteko gazteenak (%1,1 eta %2,6, hurrenez hurren).

Irrati formula musikalari dagokionez, 34 urte baino gehiagokoen batez bestekoak gizartekoak baino handiagoak dira, baina adin horretatik gora txikiagoak, eta 55 urtetik gorakoen batez bestekoa %5 baino txikiagoa

537. Gogoan izan dezagun formula-irrati informatiboaren eguneroko batez besteko kontsumoa 3 minutukoa dela, aurreko epigrafe batean esan dugunez.

Klase soziala

"Beheko klasearen eta ertain-beheko klasearen" batez bestekoa (%27,7) irrati guztian, gizartean (%33,3) baino %5,6 txikiagoa da. Portaera negatibo hori, irrati-eredu guztietan errepikatzen da, alde txikiak alde. Bestalde, klase ertaina oso orekatuta dago bi profil edo soslaietan, eta "ertain-goiko klasearen eta goiko klasearen" batez bestekoa (%26,7) gizartekoa (%23,3) baino %3,5 handiagoa da. Irrati musikalean, aldiz, gizartean daukaten batez besteko berdintsua daukate ertain-goiko eta goiko klaseek.

30. taula: audientzia espainiarraren soslaia irrati-formatuetan eta gizartearekiko konparazioa, 2001-2003ko batez bestekoa.

Bzbs (1) 2001-03	(%) (2)	Gizartea	Irrati konbentzionala	Irrati formula osoa	Irrati formula musikala	Irrati formula informatiboa	Irrati osoa
Generoa	Gizona	48,6	**58,6**	50,9	49,7	**64,2**	53,7
	Emakumea	51,4	**41,4**	49,1	50,3	**35,8**	46,3
Adin-taldea	14-19	8,2	3,2	13,4	**14,6**	**1,1**	8,2
	20-24	8,9	5,7	16,3	**17,7**	**2,6**	10,4
	25-34	19,2	16,9	29,0	**30,8**	13,6	21,9
	35-54	32,2	38,6	29,1	28,4	38,5	33,9
	55-64	11,6	14,6	5,9	4,8	15,5	10,7
	65 eta +	19,8	21,0	6,3	3,7	28,6	14,9
Klase soziala	Behekoa, ertain-behekoa	33,3	26,7	27,2	26,7	29,8	27,7
	Ertaina	43,5	43,8	47,8	48,8	39,0	45,6
	Ertain-goikoa, goikoa	23,2	**29,6**	25,0	24,5	**31,2**	26,7
Habitata edo populazioaren tamaina	-10.000	24,2	21,9	19,9	**19,4**	24,6	21,2
	10.000-50.000	25,0	24,3	24,1	24,4	21,6	24,5
	50.000-200.000	22,3	23,1	24,5	24,7	22,2	23,5
	200.000+	28,5	30,7	31,5	31,6	31,6	30,7

Iturria: Píriz (2004) eta AIMC (2001, 2002, 2003b). Oharrak: 1) "btbs", "batez bestekoa" da; 2) kategoria bakoitzeko aldaketak urtean %1 baino txikiagoak dira.

Habitata

Irrati osoko audientziaren banaketari dagokionez, habitat ezberdinetan, hau da, populazioaren tamainaren arabera, batez besteko balioak oso berdintsuak dira gizarte espainiarraren aldean, %±5 baino tolerantzia gutxiagoa baitaukate. Egoera hori irrati-eredu guztietan errepikatzen da, nahiz konbentzionalean zein tematikoan. Hala eta guztiz ere, desoreka ttikia ageri da irrati formula musikalari dagokionez, 10.000 biztanle baino gutxiagoko populazioetan, zeren, audientziaren %19,4 segmentu horretan egon arren, gizartean %24 baitaude.

11.4. EMISORA-MOTAK ETA IRRATI-KATE NAGUSIAK

Irrati espainiarrak eta autonomikoak hainbat motatako emisorak garatu dituzte historia hurbilean, eta merkatua eta audientzia erabat menderatzen dituzten kateak sortu dituzte.

11.4.1. Emisora-motak hainbat irizpideren arabera

Irrati-emisoren organigrama aldakorra da hainbat irizpideren arabera: tamaina, programazioa, jabegoa, erradiodifusioa, teknologia eta kanal/programa kontuan harturik, hain justu. Seguru asko tamaina, programazioa eta teknologia dira emisora baten jardueran eta prozesuan eraginik handiena duten parametroak.

a. Tamaina

Enpresaren tamainaren arabera (fakturazioa, langileak), emisora txikiak, ertainak eta handiak dira. Beste baldintzarik kontuan hartu gabe, eta modu orientagarraian soilik, ez legoke oker esatea *emisora txiki*ek langile gutxi izaten dituztela, hamar edo hogei inguru gehienez; *ertain*ek berrogeita hamar edo ehun tartean, agian; eta *handi*ek, ehun baino gehiago. Adibidez, Radio Euskadi emisorak ia 100 langile ditu, eta horietatik 40 inguruk informazio-zerbitzuetan lan egiten dute (Aranburu Iturbe 2002, Hernando 2002).

b. Programazioa

Irizpide honek programazioa diseinatu eta ekoizteko autonomia eta enpresa modura jokatzeko askatasuna adierazi nahi du. Horren arabera, honelaxe sailka ditzakegu irrati-emisorak. Martí (2000, 35-36. or.) autoreari jarraituz:

- ***Emisora burujabeak***: programazioa, sustapena eta jarduera enpresariala eta komertziala gauzatzeko askatasun osoa dutenak.
- ***Kate batenak diren emisorak***: estazio lokalak dira, eta beste enpresa handiago baten errepikagailu modura funtzionatzen dute. Enpresa handiago horrek lurralde gehiago hartzen du (eskualdea, nazioa edo estatua), eta tokiko enpresaren jabea da. Espainiako eta AEBetako irratien tendentzia da. Kate gutxi batzuk dira nagusi. Programazioaren parte bat katearena da nahitaez, baina tokiko programak egiteko autonomia daukate, programazioren herena edo erdia gutxi gorabehera. Politika komertziala eta sustapena kateak agintzen duena da.
- ***Emisora asoziatuak***: Tokiko enpresarioenak izaten dira, kate nagusiagorekin asoziatu direnak, baina askatasun enpresariala gordez. Asoziazio horri esker, programazioaren zati bat katearena da, eta gainerakoa tokikoa (%30 edo %50), aurreko emisorekin gertatzen dena gutxi gorabehera. Asoziazio-kontratuaren arabera eta

zer-nolako audientzia duten, programazioak sortutako etekin batzuk eskuratzen dituzte katetik. Gainera, katearen irudia eta emisora sustatzeko politika komertziala baliatzen dituzte.

- ***Emisora afiliatuak***: jabego enpresarialari dagokionez, aurreko emisorak bezalakoak dira. Katearen programazioaren gutxieneko zati bat emititu behar dute nahitaez, baina katearen aholkularitza teknikoa, programatzekoa eta komertziala baliatzen dute, baina ez zaie konpentsazio ekonomikorik ematen.

c. Jabegoa

Jabegoari dagokionez, emisorak *publikoak* eta *pribatuak* izan daitezke. Emisora publikoak tokiko, eskualdeko edo estatuko erakunde batzuenak izaten dira. Emisora pribatuek ez dute bloke homogeneoa osatzen, "pribatu" kontzeptua ere ez baita beti bera. Horrela, enpresa pribatu gehienen helburua etekin komertzialak izatea den arren, badira irabazi ekonomikoak izateko asmorik gabeak, interes sozialekoak baizik; adibidez, elkarte kulturalek edo fundazioek sustatutako emisorak. Emisora libre asko sar daitezke sail horretan. Beraz, hiru kategoriako sailkapen bat saia daiteke: *publikoak*, *pribatuak* eta *sozialak*; hala ere, azkena anbiguo samarra da, beste emisorak ere "sozialak" baitira.

Edozein modutara, gaur egun, emisora nagusietan (kate estatala eta programazio propioa duten emisora burujabeak) jabegoaren izaerak ez du esangura berezirik, ez programazioari, ez eskainitako informazioaren kalitateari dagokienez.

d. Erradiodifusioa

Irrati-emisorek erabiltzen duten erradiofrekuentziaren arabera[538] ere sailka daitezke: *uhin laburra* (HF) kontinentearteko emisioak egiteko; *uhin luzea (LF)* nazioarteko edo

538. "Erradiofrekuentzia" hobesten dugu "irrati-frekuentzia" terminoaren aurretik, nahiz eta Elhuyarrek eta beste hiztegi batzuek bigarren forma hartzen duten. Aukera bera egin dugu beste hainbat hitz eratorrirekin ere eta "erradioespektroa", "erradiokomunikazioak", "erradiouhina", eta antzekoak lehenetsi ditugu, "irrati-espektro", "irrati-komunikazioak" eta "irrati-uhin" berben ordez. Halaber, berdin jokatu zen UEUk argitaratutako *Ikus-entzunezko informazioaren teknologia* liburuan (Zabaleta 2003b). Horrela egiteko hainbat arrazoi adierazi nahi ditugu.

- Lehenik eta behin, gogoan izan behar da "erradiofrekuentzia" eta antzeko terminoek espektro elektromagnetikoan dauden erradiazio-mota guztiak izendatzeko balio dezaketela. Horrela, erradiofrekuentzia handienetik beherantz hasita, espektro elektromagnetikoan izpi edo uhin-mota hauexek ditugu: izpi kosmikoak, gamma izpiak, izpi ultramoreak, argi ikusgaia, izpi infragorriak, *erradiokomunikazioak* —soilik 9 kHz eta 300 GHz-eko erradiofrekuentzian dauden "erradiouhinak", edo "erradioespektroa", eta betiko komunikabideei dagozkienak; alegia, telefonia, irrati, telebista, eta beste telekomunikazio-sistemei—, audiofrekuentziako uhinak —30 Hz eta 9 kHz-en arteko audio-uhinak, gizaki eta animalien ahotsak bezala—, eta seinale elektrikoa.
- "Irrati-" osagaiak, gure ustez indar handiegiz ekartzen du gogora "irrati" komunikabidea, eta ez du ongi adierazten "telefonia", "telebista" eta telekomunikazio-sistema guztiak –VLF, LF, MF, HF, VHF, UHF, SHF eta EHF erradiofrekuentzietan daudenak– ere hemen sartu behar direla. Horregatik, "erradio-" osagaia egokiagoa da hitz-elkarketak egiteko.
- "Erradio-" osagaia masa-komunikabide eta telekomunikazioetan erabiltzeak ez dio inolako eragozpenik sortzen bestelako kontzeptu batzuetan egindako erabilerari —erradiografia, erradiologia, etab.—, funtsean uhin edo korpuskuluen bidezko energia-erradiazioak baitira guztiak.
- Elhuyar hiztegiak berak "erradiofonia" hitza dakar —"erradio" osatzailea erabiliz—, honelako definizioa emanez: "irrati-uhinen propietateak erabiltzen dituen soinuak igortzeko sistema".
- Azkenik, beste hizkuntzetan, ingelesez eta gaztelaniaz kasurako, "radio-" hitz erabiltzen da hitz-elkarketa guztietan, euskarazko "radio-irrati" bereizketa hori egin gabe.

estaturako hedapena eskaintzeko; *uhin ertaina* (MF), edo AM irratia, eskualdeko betedura dutenak, 100 edo 150 kilometro ingurukoa; eta *frekuentzia modulatuko* (FM) emisorak, VHF frekuentzian daudenak, hiri edo tokiko hedapena dutenak.

e. Teknologia

Irizpide hau garrantzi handia hartzen ari da digitalizazioari esker. Funtsean bi sail handi daude —emisora *analogikoak* eta emisora *digitalak*—, nahiz eta emisora digitalizatuak ez dauden denak berdin digitalizatuak. Batzuk osoki digitalizatu dira dagoeneko (kudeaketa, produkzioa eta emisioa); beste batzuk bidean daude oraindik.

Produkzioa eta lanaren fluxua (ekipoak eta sarea) digitalizatzeak eragina izango du enpresaren organigraman, baina oraindik ez da erabat ezagutzen alderdi hau, digitalizazioa oraintsukoa delako, ezartzen ari dena, hain zuzen.

f. Kanal/programa

Kanal/programa parametroak hauxe adierazten du, hots, emisora batek kanal bakarra programazio bakar batekin emititzen duen, edo izen eta programazio ezberdineko hainbat kanal dituen. Kate espainiar gehienak bigarren sailean koka daitezke.

Teknologia digitala dela eta —kanal edo frekuentzia beretik programazio bat baino gehiago emititzea ahalbidetzen duelako—, transformazio terminologikoa dago bidean, eremu anglosaxoiaren eraginez, nolabait. "Kanal" kontzeptuaren tokia, orain arte arrunki erabilia, "Programa" kontzeptua ari da hartzen. Biek esanahi berbera dute, ordea: programazio zehatz bat. Lehenik telebistan gertatu da aldaketa hau.

11.4.2. Irrati-kate garrantzitsuenak eta beren audientzia

Espainiako emisoren lau talde garrantzitsuenek (Prisa, Radio Nacional de España, Cope eta Antena 3/Telefónica Media) Estatu espainiarreko irrati osoaren audientziaren ia %90 harrapatzen dute (%88,8 zehatz esateko, hurrengo taulan ikusten denez). Lau taldeen —irrati konbentzionala ez ezik formatu musikalak eta informatiboak barne hartuta— erabateko nagusitasunetik at, audientziaren %10 geratzen da, beste emisora batzuk —hau da, irrati autonomikoak, tokikoak eta libreak— sintonizatzen dutenak, Katalunian bereziki, eta Euskadin gutxiago.

Irrati espainiarren artean Cadena Ser da nagusia, eta 2000-2003 hirurtekoan 4,3 milioi entzule izan ditu batez beste, hau da, irrati osoaren %22,6 eta 14 urte eta gehiagoko populazio osoaren %13. Prisa taldeak (Unión Radio), berriz, 9,5 milioi entzule izan ditu kanal guztietan laurteko berberean, hots, irrati osoaren %49,9 eta 14 urte edo gehiagoko populazio osoaren %29,3.

Telefónica Media Onda Ceron sartzeak (2000, urtearen amaieran) hazkunde handia ekarri zion talde horri. 1,8 milioi entzule izatetik 2,4 milioi izatera pasatu baitzen. COPE taldeak izandako jaitsiera berbera, 2000, urtean 2,2 milioi entzule izatetik 2001, urtean 1,6 milioi izatera pasatu baitzen. Ondoren, Onda Cero Antena 3 akzionista nagusiaren eskuetara pasatu zen.

31. taula: audientziaren garapena betedura estataleko irratietan, 2000-2003 laurtekoan (astelehenetik igandera)

		Urtekako banaketa				2000-2003ko batez bestekoa		
(Milioi entzule) Astelehenetik igandera		2000	2001	2002	2003	Entzuleak	% irrati osoko audientzia-rekiko	% populazioa-rekiko (≥ 14 urte)
Prisa taldea (Unión Radio)	Ser katea (K)	4,1	4,1	4,3	4,8	4,3	%22,6	%13,3
	40 Princ. (F)	2,7	2,5	2,6	2,6	2,6	%13,7	%8,0
	Dial katea (F)	1,5	1,4	1,7	1,6	1,6	%8,2	%4,8
	M 80 (F)	0,8	0,7	0,5	0,5	0,6	%3,3	%1,9
	R.Olé (F)	0,5	0,4	0,4	0,4	0,4	%2,2	%1,3
	Beste batzuk (1)							
Guztira Prisa		9,5	9,2	9,4	9,9	9,5	%49,9	%29,3
Radio Nac. RNE (2)	R1 (K)	1,9	1,8	1,7	1,8	1,8	%9,4	%5,5
	R5 (F)	0,7	0,7	0,7	0,7	0,7	%3,8	%2,2
	R3 (F)	0,3	0,2	0,3	0,3	0,3	%1,6	%0,9
Guztira RNE		3,0	2,8	2,7	2,8	2,8	%14,7	%8,7
Antena 3/Telefónica Media (3)	O. Cero (K)	1,8	2,4	2,0	2,0	2,1	%10,8	%6,4
	O. 10 (F)							
	O. Cero Musika (F)		0,1			0,1	%0,5	%0,3
Guztira Antena 3/Telefónica Media		1,8	2,5	2,0	2,0	2,1	%11,0	%6,4
COPE	Cope (K)	2,2	1,6	1,6	1,6	1,7	%9,2	%5,4
	Cadena 100 (F)	0,8	0,7	0,8	0,7	0,8	%,0	%2,3
Guztira COPE		3,1	2,3	2,4	2,3	2,5	%13,2	%7,7
Lau kateen audientziak (4)		17,3	16,8	16,5	16,9	16,9	%88,8	%52,1
Irrati osoaren audientzia (milioiak)		18,4	18,3	19	20,4	19,0	%100,0	%58,7
4 kateen eta irrati osoaren arteko aldea		*1,1*	*1,5*	*2,5*	*3,5*	*2,1*	*%11,2*	*%6,6*
Populazioa (≥ 14 urte)		34,7	24,8	34,8	35,2	32,4	%170,3	%100,0

Iturria: Píriz (2004) eta AIMC (2001, 2002, 2003b). Oharrak: audientzia gutxiko kanalen bat falta daiteke taldeetan; Konbentzionala (K) eta Fórmula (F); 1) Radio Minuto, Radio 80, Sinfo Radio; 2) RNEk 2003an utzi zuen EGM, beraz, bere datuak guk egindako proiekzioak dira; 3) Onda Ceroren jabego-kontrola Telefónica Mediatik Antena 3era pasatu da 2002an; 4) barne hartutako kanalen audientzien batuketa. Irrati autonomiko, tokiko eta lokalei dagozkien datuak falta dira. Entzuleak kateen artean teilakatzen direnez, batez bestekoa (%) ez da berdina aurreko beste taula batekiko.

Aurreko taula aztertuz gero, biktima bat nabarmentzen da: irrati autonomikoa, eta, batik bat, lokala eta alternatiboa.

Irrati autonomiko gehienek audientzia-emaitza eskasak dituzte, eta kasu positiboak oso urriak dira: Katalunian (Godó-ren RAC 1 eta Zeta-ren Onda Catalana), eta berrikitan Euskadin (Radio Euskadi, irrati publikoa gaztelaniaz).

Tokiko irratiek are egoera txarragoa daukate, zeren, oro har, baliabide gutxi eta audientzia eskasa baitaukate. Jatorrizko pentsaerari jarraituz, tokiko irratiak programazio hurbila eskaintzen saiatzen dira, gai lokalak landuz, herritarrei atxikiak, baina, nahiz eta adituek eta profesionalek esan horiek direla jendeari interesatzen zaizkion gaiak, eta audientzia altxa dezaketela, kontua da ez dituztela espero ziren emaitzak ematen, gutxienez tokiko irratiek teorizaziotik egiten duten aplikazioari erreparatzen badiogu.

11.5. IRRATI KONBENTZIONALA AUTONOMIETAN

Irrati konbentzionalari dagokionez, aipatutako laurtekoan, SER katea nagusi da aztertutako autonomia-erkidegoetan eta, praktikan, Estatu espainiar osoan, Katalunian izan ezik, non irrati autonomikoak (%9,9 batez beste 2000-2003 urtealdian) diren sailkapenaren buru, SER bigarrena delarik (%7,5). Era berean, 2000. urtean Nafarroan gehien entzundako kanala COPE kate estatala izan zen, eta bigarrena Prisaren emisora, baina ondorengo urteetan azken hori (Ser) jarri da nagusi.

Eskaintza autonomiko esanguratsua duen beste autonomia-erkidegoren bat topatzeko, Euskadira jo behar da, non, SER izan arren entzule gehien dituen katea (%13,9), "Euskadi Irratia/Radio Euskadi" kate publiko autonomikoa baita bigarrena (%10,6 batez beste aipatutako laurtekoan, Ser baino %2,3 gutxiago). Dena dela, ohartu beharra dago "Euskadi Irratia/Radio Euskadi" kate publiko autonomikoaren batez bestekoa bi kanal ezberdinen audientziak batuz ateratzen dela, Radio Euskadi gaztelaniazkoarena eta Euskadi Irratia euskarazkoarena.

Radio Euskadi gaztelaniazko kanalak, astelehenetik igandera, batez beste, 140.000 entzule erdietsi zituen 2000n (%7,6), 180.000 2001ean (%9,8), 214.000 2002an (%11,7) eta 243.000 2003an (%13,1). Euskarazko Euskadi Irratia kanalak, berriz, 50.000 lagunek sintonizatu zuten 2002an (%2,7) eta 53.000 2003an (%2,9%), gure datuen arabera. Alabaina, euskarazko kanalaren audientzia kalkulatzeko "euskara hitz egin eta ulertzen duen" populazioa kontuan hartzen badugu, alegia, milioi erdi lagun inguru (0,59 milioi 2002an eta 0,62 milioi 2003an, AIMCren arabera), euskarazko emisorari audientziaren %8,5 dagokio urte bakoitzean, 2002 eta 2003an. Gure ustez bi kanalak honela banatuz egin behar dira kalkuluak.

Harrigarri samarra da Radio Nacional de España RNE1 irratiak Euskadin duen audientzia (%6,5 batez beste laurtekoan), beste erkidego historikoen bi halakoak, hain justu (%3,6 Katalunian eta %3,8 Galizian).

32. taula: irrati konbentzionalaren audientziak autonomietan, 2000-2003 laurtekoan (astelehenetik igandera)

(%)	Estatu espainiarra				Katalunia				Euskadi				Galizia				Batez bestekoa 2000-2003			
	00	01	02	03	00	01	02	03	00	01	02	03	00	01	02	03	Estatu esp	Katalu.	Euska	Galiz
SER	11,7	11,7	12,0	13,7	7,4	7,3	7,2	8,2	13,9	13,5	13,5	11,5	13,1	12,1	13,9	16,5	12,3	7,5	13,9	14,0
O. Cero	5,1	7	6,2	5,7	5,4	6,9	4,8	4,5	1,2	5,3	5,2	3,9	4,3	5,1	5,1	4,9	6,0	5,5	4,7	4,9
RNE1	5,5	5,1	5,1	5,1	4,3	3,7	3,3	3,2	7,1	6,5	6,2	6,1	4,3	3,7	3,6	3,5	5,2	3,6	6,5	3,8
COPE	6,4	4,6	4,5	4,4	3,3	2,3	2,1	2,0	5,5	4,1	4,5	3,9	6,3	4,8	5,1	4,9	5,0	2,7	4,6	5,5
R. Auton (1)	3,1	3,2	3,1	3,6	10,3	9,8	9,5	10,0	7,6	9,8	11,7	13,1	5,3	4,8	5,4	5,6	3,3	9,9	10,6	5,3
Resto cad. (1)	0,2	0,3		0,3	0,5	1,7		1,7	0,5				0,5				0,3	1,0	0,1	0,1
Guztira (1)	31,6	30,6	30,4	31,2	30,5	30,4	28,9	29,8	41,5	40,1	43,3	44,9	31,6	29,4	31,8	34,1	31,0	29,9	42,5	31,8

Iturria: Píriz (2004) eta AIMC (2001, 2002, 2003b). Oharrak: 1) Audientzia osoaren %0,3 gainditzen dutenak bakarrik daude; beraz, agian baten bat falta da. Era berean, guztizko balioa ez dator bat emisoren audientzien batuketarekin, entzuleen teilakatzeak baitaude.

11.6. GIZONEZKO ETA EMAKUMEZKOEN ERREPRESENTAZIOA IRRATI ESPAINIARRAREN INFORMAZIOAN

Irrati espainiarren sisteman, telebistaren kasuan egin dugun bezala, interesgarria da jakitea emakumezkoek eta gizonezkoek zer neurritan parte hartzen duten, bai profesional modura, bai informazioaren subjektu modura. Gai hauen inguruan datuak oso urriak dira, eta hurrengo taulan daukagun informazioa 1996an egindako ikerketa batean oinarritzen da.

Ondoko taulak adierazten du emakumezkoak %36 direla irratiko informazioaren profesionalen artean[539], eta gizonezkoak %64. Dena deta, ez ditugu ezagutzen hierarkiari dagozkion batez bestekoak, non aldeak handiagoak izango diren. Azkenik, informazio-subjektu diren emakumezkoak %15[540] dira, eta gizonezkoak %85. Aldea nabarmena da; beraz, iruzkinik ez. Edozein modutan, kontuan hartu analisia 1996ari dagokiola eta, seguruenik, emakumezkoen parte-hartzea igo egin da bi mailetan.

33. taula: genero-errepresentazioa telebistako informazioan, 1996

	Profesionalak (1)		Informazioaren subjektuak (2)	
%	Gizonak	Emakumeak	Gizonak	Emakumeak
RNE	83	17	83	17
SER	69	31	86	14
Onda Cero	68	32	84	16
COPE	18	82	86	14
Osotara	*64*	*36*	*85*	*15*

Iturria: López Díez (López Díez 1996b). Oharrak: (1) Kazetariak, erredaktoreak, korrespontsalak eta aurkezleak; (2) Protagonistak, elkarrizketatuak eta aipatuak

539. Gogora dezagun, ikerkuntza-lan horren arabera, telebista espainiarrak %43ko batez bestekoa duela, hau da, %7 gehiago batez beste; alde nabarmena, noski.

540. Telebistan %18koa da.

12. Programazioa eta programak irratian

Irratiko programazioa honela defini daiteke: "Irrati-emisora batek bere audientziari eskaintzen dizkion edukiak, programatan antolatuak, tipologia baten arabera eta denbora-unitatetan planifikatuak: eguna, astea, hiruhilekoa, denboraldia, etab." (Martí 2000, 19. or.). Jakina, definizio horrek telebistarako ere balio du, nahiz eta bien programazioek berdintasunak eta ezberdintasunak dituzten. Ikus-entzunezko izaera dutenez, eta, izatez, "ikus-entzunezko" programak modu seriatuan banatzea helburua dutenez —irratiak, entzunezkoak—[541], bien oinarrizko unitateak berdintsuak dira. Ezberdintasunei dagokienez, irratiaren estrategiak eta programazio-motak ez dira telebistarenak bezalakoak.

Bada kontuan hartzeko moduko beste alderdi bat. Ikus-entzunezko obra batek —entzunezkoak, kasu honetan— irrati-programa izateko, emisorak igorria eta audientziak jasoa izan behar du. Hau da, "programazio programatua/proiektatua" eta "programazio emititua" bereizi behar dira. Oro har, bat etortzen dira, baina uste baino gehiagotan izaten dira aldaketak parrilan, edo gertakari bereziak izan direlako, edota programazio- edo kontraprogramazio-estrategiaren batek bultzatuta.

12.1. PROGRAMAZIO-LENGOAIAK IRRATIAN: UNITATEAK ETA ESTRATEGIAK

Hipotesiak egiten jarrita, hau ezar dezakegu, hots, *irrati-programazioaren lengoaia edo teoria* dagoela, ikus-entzunezko medioetan kokatua[542]. Cebrián-ek *programatika*[543] deitzen dio. Irrati tematikoak sortu diren arren —programazio generalista klasikoaren kontzeptua aldatzen dutenak—, programazio-lengoaiaren teoria zutik mantentzen da, gure ustez.

Programazio-lengoaia hiru elementutan oinarritzen da: sistema ezagutzean (medioak, audientzia, testuinguru sozio-kulturala), sistema eta emisoraren helburuak aztertzetik eratorritako estrategiak eta edukiak finkatzean; progamazio-teknikak menderatzean; eta intuizioan eta sentiberatasun gogoetatuan[544].

541. Programazio etengabea eta seriatua dagoela uste du; oso garrantzitsua programazioaren lengoaiaren teoriarako.

542. Ikus telebistaren programazioari buruzko kapitulua.

543. Cebrián-ek (1978, 169-188. or.) telebistarako egin zituen proposamenak aplikatzen ditugu hemen, berak lan berriagoan berriz sartzen dituenak (Cebrián 1998).

544. "*Grounded theory*" (Glasser 1978) izeneko ikerkuntza kualitatiboko metodoan "*sentikortasun teoretikoa*" esaten zaio.

12.1.1. Oinarrizko programazio-unitateak

Era berean, telebistan bezala, irratian ere hainbat analisi-unitate daude, bi ikuspunturen arabera: eduki eta denboraren arabera.

- ***Irrati-programa unitate modura***: edukia da irizpidea kasu honetan, zeren, laburtuz, ikus-entzunezko programazioa programa eta aldizkakotasun batzuen segida da, non trantsizioetarako, hainbat konponketa tekniko erabiltzen diren (isiluneak, identifikazio-seinaleak, sarrerako kareta, etab.).
- ***Egun bateko programazioa unitate modura***: kasu honetan ikuspuntua tenporala da, eta egun bakar batean egiten den programazio osoari dagokio. Makrounitate baten antzera funtzionatzen du, barne hartzen dituen programekiko. Garai batean, egun bateko emisioak 24 ordu baino gutxiago hartzen zituenean, *emisio-itxiera* formala eta finkoa egiten zen, gaueko halako orduan; eta *emisio-hasiera* bat zegoen, goizeko halako orduren batean. Makrounitatea formalki ezarrita zegoen, hasiera eta bukaera zeuzkan. Alabaina, gaur egun, irrati gehienen emisioak etenik ez daukanez, ez dago marka formalik eta eduki-markarik egun bateko programazioa hurrengotik bereizteko. Hori dela eta, entzuleak berak definitzen du eguneko programazio-unitatea, emisorarekin konektatuz eta deskonektatuz.

Beraz, oinarrizko unitate biak osagarriak dira, denborari eta aldizkakotasunari dagokienez, eta soslai jakin bat duen programazioa erdiesten dute. Adibidez, eguneroko programazioan egunerokoak, asterokoak, hiruhilekoak, etab. izan daitezkeen programak sartzen dira; gauza bera bestelako aldizkakotasuna duten programazioetan (asterokoak eta negukoak/udakoak, adibidez).

12.1.2. "Programa" eta "ikus-entzunezko obra" kontzeptuak

Telebista-programazioari buruzko epigrafean esan dugun bezalaxe, irrati-programa bat beti da *ikus-entzunezko obra*; baina, kanal baten barruko programazioan kokaturik, *irrati-programazioa* ere bada, eta honelakoa izan daiteke:

- ***Ikus-entzunezko edukiontzia, serializazioaren eraginez***: irratian – eta telebistan – gertatzen den egoerarik arruntena da, eta hauxe esan nahi du, alegia, programa bat, serializazioaren eraginez, *ikus-entzunezko edukiontzi-programa* izan daitekeela, hots, ez dela nortasun propioko, izendatu, bakoiztu eta audientziak horrela aitortutako programa, baizik eta "x programa barruan, n programa". Adibidez, arratsaldeko ordubietako albistegia *edukiontzi*-programa bat da, teleikusleak ez baitaki zer "entzunezko obrak" barne hartzen dituen, zer albiste zenbatu eta izendatu eskainiko zaizkion; bilatzeko interesik ere ez du izaten, ohiz. Halaber, gertakari batzuek informazioaren errutina hausten dute, eta albistea bera bilakatzen da *ikus-entzunezko obra den programa*, hurrengo puntuan ikusiko dugunez. Adibidez, Luis Del Olmoren "Protagonistas" programa eta irratiko beste programa asko ikus-entzunezko edukiontzi seriatuak dira.
- ***Ikus-entzunezko obra bakoiztua programazio baten barruan***: ikuspuntu honen arabera, irratiko programa bat *ikus-entzunezko obra den programa* bihur daiteke, eta berezko nortasuna hartu programazioaren barruan, dela edukiaren garrantziagatik edo obraren ikus-entzunezko kalitateagatik. Arestian esan dugunez, arrunki

ez da horrelakorik gertatzen medioaren izaera propioa (programa-hornitzaile) kontuan hartuz, baina egun batzuetan irrati-programa bat ororen gainetik nabarmentzen da, edukiaren edo formaren berezitasunagatik eta, "programa bat" izan arren, ikus-entzunezko obra gailentzen da. Lehendakari edo presidente bati egindako elkarrizketa, adibidez.

12.1.3. Programazio-estrategiak irratian

Teorian eta erabakietan oinarritutako programazio-estrategiak daude, eta egoki programatzeko aholku batzuk ere bai. Planifikazioa ere funtsezkoa da, programei etekina ateratzeko, bai audientzia-kuotari dagokienez, edo informazioari eta entretenimenduari emandako ikus-entzunezko zerbitzua den aldetik.

Programatzaileak, bere estrategia garatu eta programazioan aplikatzeko, hainbat jarduera gauzatu behar ditu (Martí 2000, 23-24. eta 63. or.): parrila edo erlojuaren ildo nagusiak diseinatu, audientziarentzako eta emisorarentzako programak aukeratu, profesionalak hautatu, taldeak osatzen lagundu, programazioaren produkzioari esleitutako aurrekontu ekonomikoa kudeatu, parrila planifikatu, emisoraren beste sailekiko jarduerak koordinatu. Gainera, bi teknika nagusi erabiltzen ditu programak parrilan kokatzeko:

- ***Programazio horizontala***: helburua da programa bat programazio-ziklo laburrean kokatzea —astelehenetik ostiralera, adibidez—, ordu berean eta segmentu berean, audientziaren fideltasuna ziurtatzeko. Ohiko teknika da.
- ***Programazio bertikala***: ordu berean programazioa egunero aldatzean datza. Bistan denez, ezohiko teknika da, erregulartasun programatikoa hausten baitu.

Beste aldetik, badira programazioan eragina duten barne- zein kanpo-baldintza batzuk ere. *Barne-baldintzak* ikus-entzunezko enpresari berari dagozkio, adibidez, katearen jabego-mota (publikoa edo pribatua), enpresaren tamaina (txikia, ertaina edo handia), kate bereko beste enpresekiko lotura programatikoak, betedura (tokikoa, eskualdekoa, nazionala, nazioartekoa, etab.), digitalizazio-gradua. *Kanpo-baldintzak*, telebistari dagokion atalean esan dugunez, programazioarekin zerikusia izan ditzaketen faktore sozialei edo inguru geofisikoari dagozkienak dira. Faktore nabarmen batzuk: beste kateen lehia, audientziaren portaera, urtaroa (negua, uda) eta, gainera, inguru kulturala edo linguistikoa (hizkuntza indartsuan emititzen diren programak —gaztelaniaz edo frantsesez, adibidez—; edo hizkuntza gutxituan —euskaraz, adibidez—.

12.2. PROGRAMAZIO-MOTAK IRRATIAN

Programazioa hainbat irizpideren arabera sailka daiteke, eta irizpide horiek beste hainbat kategoriatan azpisailka daitezke, adibidez:

- ***Denboratasunaren irizpideak***: programazioa sailkatzeko hainbat elementu kontuan hartu behar dira, urtaroak (uda, negua) maiztasuna (egunerokoa, asterokoa, hiruhilekoa, denboraldikoa, etab.), egunaren zatia (goiza, arratsaldea, gaua, goizaldea), zikloen iraupena (laburrak, luzeak, bereziak).
- ***Edukiaren irizpideak***: eredua (konbentzionala, formula), generoak (informatiboa, musikala, etab.), egitura (mosaikoa, blokea).

- ***Hedapenaren irizpideak***: hartzailea (haurrak, emakumezkoak, gizonezkoak), hedapen-eremua (tokikoa, eskualdekoa, nazionala). Eremu honetan sar daitezkeen beste parametroak: entzuleek ezagutzen dituzten edukiak (ohikoa, bat-batekoa), programazioak emisorarekiko eta audientziarekiko duen "egokitzapen harmonikoa eta anarkikoa", nondik datorren (bertikala, emisoratik audientziara, alegia, edo horizontala, audientziatik abiatuta).

12.2.1. Edukien eta blokeen araberako programazioa

Aurreko paragrafoetan aipaturiko irizpideetatik erator daitezkeen irizpideak ontzat emanda, interesgarriagoa da berariazko bi parametrotan zentratzea, programazio-ereduetan eraginik handiena dutenak direlako: edukika edo blokeka antolatuta dauden. Beraz, bi sail handi sor daitezke (Martí 1990, 82. or.):

- ***Programeen dibertsifikazioaren araberako programazioa***: *programazio konbentzionala* edo tradizionala —hainbat edukiz osatuta— eta *programazio espezializatua* edo irrati formula.
- ***Blokeen dibertsifikazioaren araberako programazioa***: *programazio mosaikoa* —zerikusirik ez duten hainbat programaz osatua—, eta *blokekako programazioa*, non hainbat ordu irauten duen blokeek mugatzen duten programazioa, eta ez edukiek.

Martí irakaslearen lana erreferentiatzat hartuz, Palaziok (1999, 195. or.) programen edukien araberako sailkapen bat egin du: *irrati musikala*, musikari emana, jakina; *info irratia*, informazioan espezializatua; *musi-info irratia*, musika eta informazioa konbinatzen dituena; *irrati orokorzale edo generalista*, programazio askotarikoa eta musika apur bat duena; eta *cocktail* irratia, musika, informazioa eta hitza konbinatzen dituena eta, Palazio irakaslearen iritziz, "esperimentazioko irrati merkea, emisora askorentzat tarteko urratsa izango dena", aurreko ereduetako bat hautatu aurretik.

Laburpena

Beraz, eredu guztiak batzen dituzten bi programazio-eredu nagusi daudela kontuan hartuta (konbentzionala eta formula), laurogeita hamarreko hamarkadan abian jarritako formatuekin honako sailkapena egin dezakegu:

- ***Programazio konbentzionala***: irrati konbentzionalaren programazioa. Populazio osoari begira eginda dago, eta genero guztiak barne hartzen ditu (informazioa, musika, elkarrizketak, magazinak, etab.), nahiz eta hitza den nagusi. Logika programatzaileari jarraituz, egunez berariazko programazioa eskaintzen du, eta gauez beste bat.
- ***Programazio musikala***: programazio tematikoa da, telebistako kanal tematikoena bezalakoa. "Irrati formula musikala" da, medioan bertan eta mediorako hartzen duen izena erabiliz. Funtsean musika ematen du, iruzkin batzuk tarteko, baina, gero eta gehiago, buletin informatiboak eta musikari testuingurua emateko beste segmentu batzuk sartzen dituzte. Maiztasun modulatuan egiten dira (FM). Ia kate guztiek dute horrelako emisoraren bat.
- ***Programazio informatibo orokorra***: "Irrati formula informatiboa" da. AEBetatik ekarritako formatua da, eta egun osoz informazio orokorra ematean datza, aldizka

informazio-buletinak emanez. Gainera, erreportajeak eta iruzkinak sartzen dira. Maiztasun modulatuan ematen dira (FM). Radio Nacional de Españak (RNE) abiatu zuen formatu hau Estatu espainiarrean, Radio 5 "Todo Noticias" emisoran (Ortíz Sobrino 2000).

- ***Programazio informatibo ekonomikoa, kiroletakoa, bidaiak, etab***: betetzen duten sektoreari buruz (ekonomia, kirola, bidaiak, eta abarri buruz) informazio ugari eta askotan ematen duten formatu berriak dira. Batzuek informazio-buletinak eta beste eduki batzuk sartzen dituzte noizean behin, eskaintza aberasteko asmoz.
- ***Programazio "etnikoa", erlijiosoa edo taldekoa***: gizarte-talde edo talde etniko, erlijioso eta beste batzuei buruzko programazioa. Honen jatorria eta garapena ere Ameriketako Estatu Batuetan dago[545]. Adibidez, emisio erlijiosoek tradizio luzea dute, eta erlijioari buruzko programazio trinko eta jarraitua eskaintzen dute. Kontzientzia etnikoak ere berezko kateak bultzatu ditu, komunitate bakoitzari (hispano, txinatar, korear, eta abarri) dagozkion premiak asetzeko.

Irrati formularen programazioan formatu nagusia (musika, informazioa, etab.) errespetatzen da, kasuan kasu, eduki-eskaintza aberastu eta testuinguruan kokatzeko asmoz. Honela, irrati formula musikalak informazio-buletinak, aktualitateari buruzko iruzkinak eta egunerokoak eskaintzen ditu. Beraz, ereduen hibridazioa gertatzen ari da, entzuleentzako programa aberatsagoa eta bariatua egiteko xedez. Horixe da kanalak sailkatzean esan nahi dena, hain zuzen: musikalak, informatiboak, komunitarioak (AEBetan), kulturazkoak, hezkuntzazkoak, eta "bihotzekoak" (Cebrián 2001b).

12.2.2. Emisio-zikloen araberako programazioa

Programazioa programa-zikloen iraupena kontuan hartuz artikula daiteke. Horrela: *ziklo laburrekoak*, astelehenetik ostiralerakoak, adibidez, edo larunbatetik iganderakoak; *ziklo luze-koak* edo denboraldikoak, hau da, programa bat iraileti ekainera/uztailera bitartean ematen dela esan nahi du; eta *programa bereziak*, jaiegun bereziei dagozkienak direlako (Gabonak, Aste Santua, etab.), edo aurreikusitako jazoera batzuek eraginda sortzen direlako.

12.3. PROGRAMAZIO-ERLOJUA EDO "HOT CLOCK-A" FORMULA-IRRATIAN

Hot clock[546] delakoa irrati formularen programazioa antolatzeko modu bat da, erreferentziatzat emisioaren ordubetea edo hirurogei minutu harturik. Gero, errepikatu egiten da programazioaren egitura orduka, egunean zehar. AEBetan antzina sortutako programatzeko modu bat da, garatu eta findu dena. Eredu klasikoan, erlojua sinbolizatzen duen irudi grafiko batean kokatzen da orduen banaketa. Teknika honen arabera, ordua minutuka ere zatika daiteke.

Adibidez, 24 orduko informazioa ematen duen irrati-emisora baldin bada, lehen bost minutuak albisteak emateko erabil daiteke, 6. minutua meteorologia eskaintzeko, 7. eta 8.

545. Hortik dator "etnikoa" denominazioa. Komunikabideei aplikatuz, kontzeptu horrek analisi kontzeptual sakona behar du, gure lan honetan egiterik ez dagoena. Gainera, Estatu espainiarrean nola aplikatu aztertu beharko da, immigrazio "etnikoa" errealitatea baita dagoeneko.

546. "Erloju zuzena/direktoa" esan nahi du gutxi gorabehera, *hot* beroa dela kontuan hartuz, baina "zuzena" komunikabideei aplikatuta (*hot line*, adibidez).

minutuak kirolaren inguruko infomaziorako, 9. eta 10. minutuak *flash* informatibo baterako, 11. eta 12. minutuetan iruzkin edo iritzi-laburpen bat sar daiteke, eta horrela jarraitzen da. Ordu erdira ailegatzean, berriro bost minutuko informazio-buletina eskain daiteke, eta bigarren ordu erdia esan dugun modura edo antzekora berregituratzen da. Hirurogeigarren minutura iritsita, berriro hasten da programazio-erloju edo *hot clock* berri batekin (Eastman eta Ferguson 1997).

12.4. PROGRAMAZIOA IRRATI KONBENTZIONAL ESPAINIARREAN

Irrati konbentzionaleko programazioa ez da nabarmen aldatu hamarkada osoan, adituek diotenez. Merayo eta Pedrero-k (2000) diote irrati orokorzaleko operadore nagusiek *star system*-en inguruan eraikitako programa kontserbadore nagusia egiten jarraitzen dutela, "vedettismoaren" atzaparretan hartuta, eta holakoxea dela audientziarik handieneko orduetan eskainitako programazioa. Programa nagusiek —irratiko ahots ezagunek edo gidari handiek gidatutakoek— magazin-forma dute, eta bloke- edo sekzio-edukiontzi ezberdinez osatuta daude. Merayo eta Escudero-k esandakoari jarraituz, eta apur bat urrunago joanda, diogun ezen programen benetako "edukiontziak" pertsona ezagun horiek direla, hain zuzen, eta, gogoeta egitearren, esan dezakegu, "izar" horiexek direla sailak, blokeak eta programak egituratu, trinkotu eta erlazionatzen dituztenak, eta ez edukiek edo generoek.

Orain hamabi bat urte, Cebrián-ek (1990, 164. or.) "izar-irratia, influentzia-irratia" deitu zion eredu horri, eta uste zuen gidari-izar horiek "irrati pribatuan [zeudela batik bat], gobernuen eta pertsona ezagun batzuen kontrako erasoan gero eta trebeagoak, eta eredu tradizionaleko pentsamenduaren defentsan gero eta adituagoak" bilakatzen ari zirela. Autore horrek berak, programazio-estrategiei buruz hitz egitean, zioen ezen irratiak berritu egin behar zituela edukiak eta estiloak, eredu orokorzalean finkatuegia zegoelako eta erronkaren arriskurik ez zuelako hartu nahi:

> Irratia Espainian bi programazio-moldeetan finkaturik dago: eredu generalistan, hau da, publiko osoari zuzenduan —"irrati konbentzionalean", alegia— eta musika arinean espezializatutako ereduan, hots, "irrati formulan" edo irrati diskotekan". Emisora berriak bi eredu horie-tako batean elikatu dira. Autonomien araberako deszentralizazioa edo tokiko emisora berriak bide beretik doaz. Hiri handietan bildutako irrati-kontzentrazioak —hainbat eskaintza egiteko aukera izan arren— lehiakortasun handiagoa dakar, baina planteamolde berdin-berdinak ditu (Cebrián 1990, 162. or.).

Dagoeneko badakigunez, aipu hori argitaratuz geroztik, irrati formulak formatu berriak sartu ditu bere programazioan, baina hori salbu, gaurkotasuna dute Cebrián-en hitzek. Gainera, duela hamarkada bateko irratigintza aztertuz, zioen programen berrikuntzak medioen identitate korporatiboak birdefinitu eta argitu behar zuela, publikoak izan, zein pribatuak.

12.5. EGUNEROKO PROGRAMAZIO-PARRILA

Eguneroko parrila-eredua gizartearen portaerei egokitzen zaie, ondoren ikusiko dugunez. Oro har, hiruzpalau orduko blokeka programatzen da. Ikus dezagun, adibidez, hurrengo taulan, irrati espainiarreko irrati-programazioaren laburpen bat. Hainbat bibliografia erabiliz (Cebrián 2001b, Martí 1990,87-89. or.), pertsonalki konprobatu ditugu datuak, eta

parrila estandarra dagoela baieztatu dugu; beraz, ziurrago esan dezakegu irrati konbentzionala kontserbadorea dela programazioari dagokionez.

34. taula: eguneroko programazioaren parrila-eredua irrati konbentzional espainiarrean

6:00/7:00-9:00	9:00-13:00	13:00-16:00 (1)	16:00-20:00 (1)	20:00-23:00/24:00 (2)	23:00/24:00-3:00 (2)	3:00-6:00/7:00 (2)
Informazioa	Magazin-edukiontzia	Informazio orokorra eta tokikoa	Magazin-edukiontzia	Informazio orokorra eta espezializatua	Informazio orokorra eta espezializatua	Telefono bidezko programak (testigantzak)
				Solasaldiak	Solasaldiak	Barietateak

Iturriak: Cebrián (2001b), Martí (1990, 87-89. or.). Oharrak: (1) Cebrián-ek ondorengo ordualdiak finkatzen ditu 13:00-15:00 eta 15:00-20:00; (2) Autore berberak honela zatitzen ditu ordualdiak 20:00-21:00, 21:00-24:00, 24:00-1:00, eta 1:00-6:00.

Azter ditzagun ondoren aurkeztutako taularen blokeak:

- ***6:00-7:00etatik 9:00etara, lehen ordu-segmentua, informazio orokorra eta tokikoa***: familia abian jartzen da poliki-poliki. Programazioan informazio orokorra, meteorologikoa eta zerbitzuak (trafikoa, etab.) eskaintzen dira. Programak hamabost edo hogeita hamar minutukoak dira (15' edo 30').
- ***9:00etatik 13:00etara, bigarren ordu-segmentua, magazin-edukiontzia***: programazioaren segmentu nagusia da, hemen biltzen baita audientzia-kuota nagusia, batik bat etxean dagoena, eta gutxiago lanean dagoena. Indar handia duen programa estandarra egiten da, gidari ezagun batek gidatua, programari nortasuna ematen diona eta publizitate-etekinak bermatzen dituena. Bloke honetako programak emakume eta pertsona nagusiei zuzendua izaten da, horiek baitira batik bat ordu horietan etxean daudenak.
- ***13:00etatik 16:00etara, hirugarren ordu-segmentua, tokiko informazioa eta informazio orokorra***: ordu-bloke honetan audientziaren bizitza laborala eta soziala aldatu egiten da (bazkaria, lanaren amaiera, desplazamenduak, etab.); gainera, telebistak audientzia-kuotaren zati handi bat errekuperatzen du, irratiaren kaltetan. Kate handiek tokiko informazioari egiten diote leku, eta ondoren informazio orokorrek albistegiak eskaintzen dituzte. Emisora burujabeek ere eguerdiko egunerokoak eskaintzen dituzte.
- ***16:00etatik 20:00etara, laugarren ordu-segmentua, magazin-edukiontzia***: telebistari konpetentzia egiteko, garai bateko irrati-serialak bereganatu baititu[547], irrati-emisorek magazin-edukiontzi berriak (erreportajeak, solasaldia, umorea, musika, etab.) eskaintzen ditu, goizean bezalatsu, beste audientzia bati zuzenduta hala ere, bazkalostekoari. Audientziarentzat une lasaiagoa da, solasaldirako aproposa. Bistan denez, telebistak ere magazin berdintsuak eskaintze ditu.
- ***20:00etatik 23:00/24:00etara, bosgarren ordu-segmentua, informazio orokorra eta espezializatua***: segmentu honetan eguneko informazio-zati landuenak eskaintzen dira, eskura dagoen informazio guztia erabiliz. Gainera, informazio espezializatuko programak eskaintzen dira, kirolari buruzkoak adibidez, eta beste batzuk

547. Telenobela bihurtutako irrati-nobelak.

asterokoak, tematikoak hain zuzen (ekonomia, musika, zinema, literatura eta kultura)[548].

- ***23:00-24:00etatik 2:00-3:00etara, seigarren ordu-segmentua, informazio orokorra eta espezializatua eta solasaldiak***: eguneko informazio orokorra ematen da, eta, era berean, komentatu egiten dira, solaskide batzuk erabiliz, adituak direnak esango genuke, eta emisoraren ildo ideologikoari jarraitzen diotenak, hain justu. Albistegiak eta tertuliak amaituta, informazio espezializatuko programen txanda izaten da, kirolen txanda, adibidez.
- ***2:00-3:00etatik 6:00-7:00etara, zazpigarren ordu-segmentua, telefono bidezko programak eta barietateak***: goizaldeko ordu hauetan programazioak telefonoari irekitzen dizkio ateak, audientziak bere testigantzak eman eta komenta ditzan. Gainera, beste formatu batek musika, barietateak eta kirol-programa errepikatuak eskainiko ditu.

Cebrián-ek (2001b) beste modu batera banatzen du ordutegia, nahiz eta parametro handietan bat gatozen: eguerdiko ordualdia 13:00-15:00 bitartean kokatzen du, eta arratsaldekoa 15:00-20:00 bitartean. Iluntze aldera informazio-zati bat kokatzen du, 20:00-21:00 bitartean, non egunaren balantzea egiten den: 21:00-1:00 bitartean solasaldiak/tertuliak eta kirol-informazioa dator, eta goizaldeko ordu batetik aurrera gaueko programazioa.

Goizeko eta iluntzeko magazinetan —irrati-programa nagusiak dira, audientzia eta publizitatea kontuan hartuta— informazioak (%22,9) eta iritzi-tertuliek (%20,7) denboraren erdia hartzen dute, GECAk lau kate handiei buruz 2000n egindako azterketaren arabera[549].

Asteko laneguetan programazio konbentzionalaren eskaintzak bere horretan jarraitzen du, eta asteburuetan entzun daitezke programa berriagoak eta sortzaileagoak, publizitatearen presioa eta etekin ekonomikoak atera beharra murriztu egiten baitira programatzaileengan - eta bereziki edukietako profesionalengan— (Merayo eta Pedrero 2000).

12.6. IRRATI-PROGRAMAK

Irratian gaur egun dauden bi motatako programazio nagusiak aztertu ondoren, gauza bera egin behar dugu orain irrati-programak hizpide hartuta.

12.6.1. Irizpideak

Martí-k (1990, 28-31. or.) seinalatzen duenez, zaila da tipologia programatikoak definitzea, ez baitago kontsentsu taxonomikorik igorleen eta hartzaileen artean, programen garapena kontuan hartuta. Horregatik, oso mugatuak dira sailkapenak, eta iraupen gutxikoak. Zernahi gisaz, Martí-k programak tipifikatzeko irratiari dagokion ikerkuntzan erabilitako lau ikuspuntu analizatzen ditu: 1) edukia; 2) linguistiko-erretorikoa; 3) gaurkoa/unibertsala; 4) funtzionala.

548. Hauxe da Federico Jiménez Losantos-en "La linterna" (2002) programaren egitura.

549. Ikus-entzunezko Komunikazioari buruzko Azterketa Kabinetea. (Merayo and Pedrero 2000, 337. or.) azterketan aipatua.

Hurrengo ataletan banan-banan aztertuko ditugu guk. Dena dela, Merayo-k (1992, 235-239. or.) beste hurbilpen teoriko ezberdina proposatu du, beste irizpide batzuetatik abiatuz:

- *Denboratasuna eta mugak*: programek iraupen bat daukate eta ordualdi espezifiko batean kokatzen dira.
- *Aldizkakotasuna eta identifikazio-titulua*. Programa baten aldizkakotasuna ez da beti bat: ordukakoa, hainbat orduka tartekatua, egunerokoa, asterokoa, edo aldizkakotasunik gabea da. Gainera, identifikazio-titulua, sarrerako eta irteerako karetak ezberdinak dira programa batetik bestera.
- *Erradiodifusioa*: programak emititzekoak dira, zeren, bestenaz, ez dago programarik, ikus-entzunezko obra bat baizik.
- *Mezu esanguratsua*: programa orok bere esanahia du. Baina xehatu beharra dago, entzuleak ulertu ahal izateko, hizkuntza berbera erabili behar dutela biek, entzuleak eta programak. Adibidez, euskarazko eduki bat nekez ulertuko dute hizkuntza hori ez dakitenek.
- *Ideazioa eta irizpide-batasuna*: irrati-programen mezuak batasun-irizpidez sortua eta mamitua izan behar du, nork egiten edo emititzen duen kontuan hartu gabe[550]. Baina irizpide hau modu malguan hartu behar da, zeren programa batzuek egitura lineala dute, eta beste batzuek ez —mosaiko nahasia dute—.
- *Kanalari egokitua*: Merayo-ren iritziz (1992, 238. or.), "emititutako irrati-programa medioaren ezaugarriei egokitu behar zaie" [...]. Baina, medioaren eskakizunetara makurtzen ez bada, ez da posible irrati-programa izatea"[551]. Areago, dio: "Gutxieneko kalitate-gradurik gabe, ez dago irrati-programarik". Ez ditugu irizpide horiek onartzen, zeren, ikuspuntu estrukturala kontuan hartuz, aurreko irizpideak (denboratasuna, emisioa, aldizkakotasuna, titulua eta sarrerako eta irteerako karetak) betetzen diren bakoitzean, irrati-programa bat dago, daukaten kalitatea daukatela. Beste gauza bat da, kontzeptualki, kalitate sortzaile gutxiko eta irrati-interes eskaseko programak egotea, baina emititutako irrati-programak dira, edonola ere.

12.6.2. Irrati-programaren definizioa

Azaldutako bi irizpide-ereduak kontuan hartuta, honela definituko dugu guk irrati-programa:

> Irrati-programa emisora baten programazioaren ordualdi batean emititutako ikus-entzunezko obra bat da [entzunezkoa, kasu honetan]; iraupen jakin bat duena; aldizkakotasun edo periodizitate erregularra edo irregularra daukana; identifikazio-tituluaz eta markatzaile modura jokatzen duten sarreraz eta amaieraz osatutako egitura duena; eduki-unitateren bat ere baduena.

550. Esatari batzuk edo emisora batzuk.

551. Adibidez, Merayo-k (1992, 238. or.) dio: "Imajina dezagun aurreko eskakizunak beteta (irizpide-unitatea, denboratasuna, aldizkakotasuna, etab.), El Quijote-ren kapitulu osoak irakurtzen ditugula mikrofonoaren aurrean; bada, irrati-programa bezala aurkeztu arren, ez dira irrati-programak".

Definizio horrek Merayo-k[552] emandakoarekin antza du, baina desberdintasun kualitatibo bat dauka, ez baitu barne hartzen kanalarekiko egokitzapenaren irizpidea, gure ustez ez baita beharrezkoa.

12.6.3. Edukiaren araberako programa-sailkapena

Programen sailkapena edukiaren arabera egitea normala izan da. Horrela, programa informatiboak, kulturazkoak, musikazkoak, kiroletakoak eta antzekoak beti egon dira. Frankismo garaian, adibidez, eta gero ere bai, erradiodifusioaren arduraduna zen Kultura Ministerioak zazpi kategoria ezartzen zituen irrati-programazioari begira[553]. Ildo beretik, beste autore batzuek ere edukiaren bidetik osatzen zuten sailkapena: *programa informatiboak, kulturalak, dramatikoak, musikalak, barietateak eta programa espezializatuak* (Muñoz eta Gil 1997).

Kategoria horietako bakoitzean azpitaldeak zeuden, noski, programazioan zeukaten aldizkakotasunetik sortuak. Adibidez, programa informatiboen baitan, gaztelaniazko sailkapenean, honako hauek aipatzen ziren gaztelaniaz: *flash-a, aurrerapena, buletina, albistegia, albistegi mistoa, albistegi handia eta edizio berezia*.

Baina Martí-k begi kritikoz hartzen zuen horrelako sailkapena, kasu batzuetan nahikoa ez zelako, eta beste batzuetan lausoegia zelako. Adibidez, zioen, batzuetan ez zirela bereizten buletinak: *ordukako buletina* —azken hirurogei minututako albisteen laburpena eta *laburpen-buletina* – denbora-tarte handiagoan gertatutako albisteen laburpena egiten duena edo, tarte berdintsuetan modu zatikatuan eta sistematikoan emandakoak laburtzen dituena" (Martí 1990, 33. or.). Halaber, gure iritziz, bereizketa hori ez da esanguratsua, gehiegizko kategorizazioa egiten baita. J. Martí-k dio *albistegi* kategoriak onarpen gutxi daukala Estatu espainiarren, *eguneroko mintzatua* edo *irratiko egunerokoa* hobesten delako.

Gainera, zioen, Estatu espainiarrean ez dira beste kategoria batzuk onartzen, hala nola *albistegi mistoa* eta *albistegi handia*. Albistegi mistoa publizitatea onartzen duen programazio zatitua da, eta albistegi handia aktualitateko programez osatutakoa, adibidez, igandeetako kirol-karruselak (Muñoz eta Gil 1997). Albistegi handia hizpide hartuta eta kritika apur bat xehatuz, zioen ezen albistegiak formatu erregular errepikatua erabiltzen duela —*karrusel-formula* esaten dio, SER kateak hasitako "Carrusel deportivo" delakoa aipatuz– .

Azkenik, zioen ezen *albistegi berezia* aski ezaguna dela irrati espainiarrean, nahiz eta gutxitan egiten den, gertakari berezien betedura dela kontuan hartuta, batez ere politikarekin eta interes publikoa duten arazoekin lotua (hauteskundeak, parlamentuko saioaldiak, urtemugak, etab).

Edukia ere ez da irizpide nahikoa *magazin* kategoria definitzeko, zeren, bere iritziz, haren azpisailak egin baitaitezke: magazin informatiboak, barietatezkoak, musikalak, etab..., eta horrek nahasmena baino ez dakarrelako.

---

552. "Irrati-programa mugak aldez aurretik markatu zaizkion —eta ohiz, aldizkakotasuna ezarri zaion denbora da, non, tinlu batekin, berez eta aurkezpen formalean irizpide-batasuna mantentzen duten mezuak ematen diren, eta irrati-kanalaren ezaugarriei kalitatez egokitzen zaien" (Merayo 1992, 238. or.).

553. Informatiboak, publizitatea, hezkuntzakoak, distrakziokoak, literatura eta Arte Ederretakoak, hizkuntzakoak eta audientzia berezientzako emisioak.

Barietate-programak

Barietate-programek irrati-programazioaren zati nagusia osatzen zuten, telebista jaio aurretik. Aktuazioak, jokoak, lehiaketak, etab. barne hartzen zituzten; hainbat generoz eta formatuz osatutako edukiontzia zen, gaur egun *magazin-edukiontzia* deitzen duguna, hain justu.

12.6.4. Funtzio linguistiko-erretorikoaren araberako programa-sailkapena

Programen sailkapen hau "Kazetaritza-generoak" izeneko kapituluan azaldu dugu, nahiz eta argi zehazten dugun berriz, hemen ez ditugula hizpide kazetaritza-generoak *per se*[554], baizik programen izaera. Irizpide horren arabera, hiru dira errealitateari hurbildu eta audientziari emateko modu nagusiak:

- ***Modu espresiboa***. Barrutik kanpora doan modua da, iritziaren eta interpretazioaren adierazgarri. Modu honetan oinarritzen dira adierazpen-generoak edo *genero espresiboak*, non errealitateari buruz iritzia eman eta interpretatzen nabarmen saiatzen direnak kokatzen diren.
- ***Modu erreferentziala***: errealitatea kanpotik, modu objektiboan eta deskriptiboan ematen saiatzen da, iritzia nahita barne hartu gabe. *Genero erreferentzialak* edo erreferentzia-generoak barne hartzen ditu —narratiboak edo azalpenezkoak ere deituak—.
- ***Modu apelatiboa***: kazetariak eta programak galdera, dialogoa eta argudioak plazaratzen dituzte errealitatera hurbiltzeko. Ikus-entzunezko medioetan *genero apelatiboak* edo *dialogikoak* deitzen zaie.

Martí autorea ez dago batere gustura sailkapen horrekin, uste baitu irrati-diskurtsoaren interpretazioa gehiegi mugatzen duela informazioaren alorrera, beste osagai batzuk alde batera utzita —adibidez, entretenimendua eta distrakzioa—:

> genero musikalak, esku-hartzaileak eta fikziozkoak barne hartu gabe, hain zuzen. Gaur egun, irrati informatiboak eta sortzen dituen genero programatiko espezifikoek ez dute balio erradiodifusioaren eskaintza ugaria testu modura aitortzeko, ez Espainian ez Europako edo Ameriketako erradiodifusioan ere (Martí 1990, 38. or.).

Dena dela, Martí-k esandakoa egia izan arren, argi dezagun funtzio linguistiko-erretorikoaren arabera sortutako programak kazetaritzakoak/informatiboak direla, eta nekez saia daitezkeela programa musikalak eta fikziozkoak barne hartzen.

Merayo-k (1992, 251-266. or.) ere erretorika eta komunikazio-funtzioak darabiltza beste sailkapen ezberdin samar bat aurkezteko; baina lauso samarra da, gure ustez:

- *Pertsuasio-programak*: publizitatekoak eta propagandakoak sartzen dira hemen.
- *Formazio-programak*: autoreak berak aitortzen du oso zaila dela esatea zein programak diren formatiboak eta zein ez; dena dela, instruktiboak, hezkuntzakoak eta dramatikoak barne hartzen ditu[555].

554. Ikus "Kazetaritza-generoen eta informazio-programen arteko aldea", *Kazetaritza-generoei* buruzko kapituluan, teoriaren lehen zatian.

555. Dirudienez, halako tortsioa dago "formatibo" kontzeptuan, hemen programa dramatikoak sartzean.

- *Entretenimenduzko programak*: musikalak, barietateak —"magazinak ere deituak"— eta beste programa batzuk; adibidez femeninoak, erotikoak, gazteentzakoak eta errepikatuak[556].

12.6.5. Gaurkotasunaren/unibertsaltasunaren araberako programa-sailkapena

Edukien arabera egindako sailkapenen mugak gainditzearren, Angel Faus irakasleak beste tipologia bat eratu zuen, bi parametrotan oinarrituta: emandako edukiaren gaurkotasuna eta unibertsaltasuna.

*Gaurkotasuna*ren kontzeptua aktualitatea barne hartzen duten eduki edo programa guztiei dagokie. Informazio-generoei dagokiena da. *Unibertsaltasuna*ren kontzeptua, berriz, "entzuleen mundu presentearekin zerikusia duten ahalik eta eduki gehienen emisioari" dagokio (Faus Belau 1981, 209. or.)[557] eta, autorearen iritziz, audientziaren distrakzio eta kulturaz janzteko beharrak asetzeko balioko luke

Sailkapen hau, alde teorikotik begiratuta interesgarria den arren, praktikan lauso samarra da, sakonean bi makrogenero baino ez baitira, edukiaren araberako genero-sailkapenaren barruan kokatuak. Hitz batean, sailkapen hau ez da edukiaren argudio-lerrotik ateratzen, nahiz eta abstrakzio-mailan goian egon.

12.6.6. Programen sailkapen funtzionala

Edukiaren inguruan, funtzio linguistiko-erretorikoaren inguruan eta gaurkotasun/unibertsaltasun erlazioaren inguruan sortutako sailkapenei egindako kritikak eta ekarpenak erakutsi ondoren, laugarren eta azken sailkapena azalduko dugu orain, hots, Martí-k (1990, 40. or.)[558] aurkeztutako *irrati espainiarreko genero nagusien tipologia funtzionala*, hain zuzen. Ohar gaitezen, ordea, generoak aipatzean programa- edo genero-motak aztertuko ditugula, eta ez kazetaritzari dagozkion informazio-generoak; beraz, hauek dira osagarriak:

- *Informazio-programen generoak*: buletinak, eguneroko albistegi nagusiak, programa monografikoak, telefono bidezko programak eta "polemika antolatutako" edo eztabaida-programak.
- *Programa musikalak*.
- *Programa dramatikoak*.
- *Entretenimenduzko programak*.
- *Programa mistoak*: programa mistoen artean magazin espezializatuak magazin-edukiontziak dauzkagu; dokudramak; eta irrati formulak.

Peñafiel (1992) ikertzaileak Martí-k proposatutako sailkapen bertsua proposatzen zuen, beste modu batera batuta, ordea: informatiboak, entretenimenduzkoak (musikalak, jokoak, lehiaketak, haurrentzakoak, parte hartzekoak, gonbidatuak dituztenak), kiroletakoak, dramatikoak, berariazko programak (hezkuntzakoak, dibulgaziokoak, politikoak, zezenketari buruzkoak, erlijosoak, jarraipenezkoak) eta programa mistoak (magazinak, dokudramak eta irrati formulak).

---

556. Muñoz eta Gil (1997) autoreek egindako sailkapenaren arabera.

557. Martí-k (1990, 38. or.) aipatua.

558. Informazio-programei dagokien zatia hurrengo kapituluan aurkeztuko dugu.

Irrati-magazina

Dirudienez, *irrati-magazina* Ameriketako Estatu Batuetan sortu zen, informazioan sakontzeko asmoz, eta han eta Europan hirurogeiko hamarkadan finkatu zen (Faus Belau 1981). Hamabost minutu hartzen zituen gutxi gorabehera, eta osagarri hauek zituen: erreportajeak, albiste laburrak, adierazpenak, kronikak, elkarrizketak eta iruzkinak, gaur egun kazetetan gertatzen den bezalaxe. Gero, bigarren aldi batean, oso informatiboak ez diren azpigeneroak sartzen dira magazinean (musika, entzulearen gutunak, etab.) Beste sektore edo gai zehatz batzuei emandako magazinak ere badira.

*Magazin informatibo*etan —hau da, hamabost minututakoetan— sekzio bakoitzak minutu bat edo bi hartzen ditu, eta, beraz, zortzi segmentu-edo daude programa baten barruan. Iraupen luzekoetan (ordu erdiko edo ordubetekoetan) sekzioak luzeagoak dira, bost edo hamar minutukoak.

*Magazin espezializatu*ek formatu estandarra daukate (albisteak, erreportajeak, elkarrizketak eta, agian, musika), baina gai edo sektore bakar bati buruzkoak dira.

Gaur egun modan dago *magazin-edukiontzia* delakoa, eduki eta genero ugari dituena eta asko irauten duena. Hainbat ordutakoa izan daiteke. Bloke ondo mugatuak ditu eta, askotan, programa osoaren ardatz bateragilea kazetari gidaria bera izan ohi da, izen handia duen izarra. Adibidez, goizean: "Hoy por hoy" SER katean, eduki-ikuspegi berriak[559] sartzen aitzindari izan dena; "Protagonistas"[560], Luis del Olmo-rena, urteetan zehar kate batek baino gehiagok emititua; "La mañana" Cope emisoran; eta beste batzuk.

Irrati autonomikoetan nabarmentzen dira, besteak beste, Radio Euskadiko "Boulevard" eta Euskadi Irratiko "Goizean Behin". Arratsaldean, Radio Euskadiko "El altavoz" saioak, estilo gazte eta herritarrengandik hurbila edukitzeaz gain, nazioarteko korrespontsalak sartzen ditu aldizka —irratian tradizio luze eta oparoa duen formatua—.

559. Edozein magazinek dituen atalak ez ezik, hainbat ikuspuntu ere sartu izan ditu, adibidez, txori-mota batzuen soinuen entzuketa eta ezagutza.

560. 1973an hasi zen emititzen (Merayo 1992, 263. or.).

13. Irrati-informazioaren tipologia eta egitura: programak eta obrak

Kapitulu honetan irratian dauden informazio-programak eta horien barne-egiturak aztertuko ditugu. Gainera, albisteak eta erreportajeak izan ditzaketen oinarrizko egitura-ereduak ere aurkeztuko ditugu. Beraz, bi alor handi ditugu aztergai:

- Informazio-programen eredu eta egiturak.
- Kazetaritza-genero informatiboen ereduak eta egiturak.

13.1. IRRATIKO INFORMAZIO-PROGRAMEN TIPOLOGIA

Telebistari dagokion atalean egin dugun bezalaxe, komeni da bi kontzeptu bereiztea: *informazio-programa*, edo informaziozko programa, alde batetik, eta *programa informazioduna*, bestetik. Informazio-programa interesatzen zaigu guri batik bat. Programa informazioduna diogunean, informazioa ere badaukan programa ulertu behar da, nahiz eta bere helburua soilik informatiboa ez izan, baizik, bereziki, entretenimendua, informazio-generoak ez ezik, beste telebista-generoak ere erabiltzen dituzten magazinetan gertatzen den bezala.

Informazio-programak, edo informatiboak, hainbat irizpideren arabera sailka daitezke (aldizkakotasun edo periodizitatea, egitura, edukia, hartzailea, produkzio-moldea, eta abar). Irratia eta telebista komunikabide ezberdinak diren arren, berdintasunak ere badituzte eta, beraz, gai honi buruz Telebistaren Zatian emandako atala irakurtzea aholkatzen dugu, han aztertzen baitira kontzeptualki irizpide horiek. Labur-labur gogoratuz, informazio-programak hiru eredutan bil daitezke[561]:

- ***Narrazio-programak edo espositiboak***: *flash*-a, buletina, albistegi nagusia[562] eta programa tematikoak (monografikoak eta espezializatuak).
- ***Programa dialogikoak***: elkarrizketak, eztabaidak eta solasaldiak edo tertuliak.
- ***Programa konbinatuak***: aurreko biak barne hartzen dituztenak.

Irratiko informazio-programak aztertu dituzten erreferentziazko autoreek berdintsu jokatzen dute sailkapenak egitean, baina kontuan hartzeko hainbat ezberdintasun ere badituzte (Cebrián 1983, Faus Belau 1981, Muñoz and Gil 1997). Erreferentziazko autoreak eta

561. Aurreko kapituluko "Irrati-programak" epigrafean egin dugun bezala, hemen ere hainbat sailkapen gara genitzake parametro batzuen arabera, hau da, aldizkakotasuna, emisio-ordutegia eta iraupena, besteak beste, baina gurea argiagoa dela uste dugu.

562. "Diario hablado" edo "noticiario" gaztelaniaz.

beste batzuk ere aztertuz. Martí-k (1990)[563] "irrati espainiarrean nagusi diren informazio-generoen tipologia funtzionala" (*sic*) aurkezten du, nahiz eta programak kontuan hartzen dituen, eta ez kazetaritza-generoak[564]. Merayo-k (1992, 271. or.), berriz, ia sailkapen berbera egiten du, baina unitate gutxiago hartzen dituena. Hona hemen bien arteko sintesia:

- ***Flash informatiboa***.
- ***Albiste-buletina***.
- ***Albistegi nagusia*** edo albiste-zerbitzu nagusia.

Hiru programa-kategoria horiek ez ezik —esposizioan edo narrazioan sartzen direnak eta bi autoreek aipatzen dituztenak—, Martí-k beste batzuk gehitzen ditu: a) *programa tematikoak/espezializatuak*, programa monografikoen eta espezializatuen barietatea dutenak; b) *telefono bidezko programak*; eta c) *polemika antolatzeko programak*, hau da, eztabaidak, mahai-inguruak, aurrez aurreko programak (bi pertsonen arteko eztabaidak). Sailkapenean agertzen ez diren arren, gure ustez bidezkoa da genero dialogikoaren oinarrizko kategoria sartzea: *elkarrizketa-programak*, hain justu.

13.1.1. Flash informatiboa

Flash informatiboa unean uneko programazioa etenda ematen den albiste labur eta premiazkoa da, gertakari nabarmen, berri edota berezi bat emateko asmoz eskainia izaten dena. *Flash*-a sartzeko asmoz, emititzen ari den programa etenda, trantsizio/sarrera bat egin behar da; eta amaieran, programa arauturako itzulera-trantsizioa. Bi kasuetan informatiboen sintonia sar daiteke, hasierako eta amaierako etenaldiak seinalatzeko.

13.1.2. Albiste-buletina

Albiste-buletinari ordukako buletina ere esaten zaio. Ordukako aldizkakotasuna dauka, baina badira hogeita hamar edo hamabost minutuko maiztasuna dutenak ere. Aurreko buletinetik hurrengora gertatutako berrien laburpena ematen da aldioro; eta, gainera, aurrekoan gertatutakoak eguneratzen ditu, aldaketarik balego. Buletinak laburrak izaten dira, minutu gutxi batzukoak, hiruzpalau minutukoak. Albiste nagusiak errespetatuz, sarri sartu behar dira albiste berriak, entzuleak interesa gal ez dezan.

Antzina, *laburpen-buletina* ere egiten zen, hau da, hainbat orduren tartean gertatutako albisteen laburpena. Martí-k eta Merayo-k diote jadanik ez dela batere erabiltzen, eta *albistegi nagusiek* edo *albiste-zerbitzu nagusiek* ordezkatu dutela.

13.1.3. Albiste-zerbitzua edo albistegia

Albiste-zerbitzu nagusiari albistegi nagusia edo, besterik gabe, albistegia ere deitzen zaio. Eguneko informazio nagusia ematen duten informazio-programak dira. Telebistako albistegien baliokideak dira. Emisora batzuek horrelako lau albistegi ematen dituzte egunean (goizean, eguerdian, iluntzean eta goizaldean). Ordubetekoak edo ordu erdikoak izaten dira, eta egitura konplexua izaten dute; hau da, hainbat eduki-blokek osatuak[565] dira.

---

564. Berriro diogu ezen garrantzi handikoa dela bereiztea *kazetaritza-genero informatiboa*, batetik, eta *programa-genero informatiboa*, bestetik. Ikus "Kazetaritza-generoen eta informazio-generoen arteko aldea" epigrafea, *Kazetaritza-generook* izeneko kapituluan.

565. Ikus beherago, kapitulu honetan bertan, *Informazio-programen egitura irratian* izeneko kapitulua.

13.1.4. Programa tematikoak (espezializatuak)

Kategoria hau Martí-k proposatutako programa monografikoak eta espezializatuak konbinatuz sortu dugu. Oro har, gai zehatz bati emandako programa monografikoak dira, sektorialak izan (kirola, literatura, etab.), edo gertakari berezi edo gomutagarri bati dagozkionak izan. Aldizkakotasun erregularra izaten dute, baina noizean behingoak ere izan daitezke.

Programa monografikoak informazio-programak izaten dira, emisio irregularra dutenak eta gai zehatz bati buruzkoak. Martí-k eskaintzen duen aldaera bat *edizio berezia* da, gertakari berezi baten inguruan egindako monografikoa (ospakizun bat, adibidez). Gure iritziz, aldaera hori izendapen hutsa da, eta ez azpikategoria, horren definizioa programa monografikoetan sartuta baitago.

Programa espezializatuak, ostera, informazio-programa monotematikoak dira, izaera erregularra dutenak. Monografikoen antza duten arren, bestelako emisio-aldizkakotasuna dute. Halaber, monotema kontzeptua esatean, monosektorial ulertu behar dugu; hau da, gizarteko sektore edo sail bati dagokiona: kirola, kultura, folklorea, langabezia, familiako bizitza, eta abar. Oro har, programa espezializatuak soslaia galtzen joan dira, eta *magazin-edukiontzi*en segmentu bihurtu dira, kirol-programak salbu[566].

13.1.5. Programa dialogikoak

Genero dialogikoan, daukaten helburuaren arabera, hainbat programa topatzen ditugu: elkarrizketa, "polemika" eta lerro telefonikokoak.

- ***Elkarrizketa-programak***: genero dialogikoaren barruan sartzen dira, eta berezko presentzia daukate gaur egungo irrati-programazioan[567], Kazetaritza-generoei buruzko kapituluan esan dugun modura.
- ***"Polemika-antolaketari" buruzko programak***: Emili Prado-k (1980) proposatu zuen "polemika-antolaketa" izendapena. Telebistan eztabaida-programak deitzen dira[568]. "Polemika-antolaketari" buruzko programak *eztabaidak, mahai-inguruak, aurrez aurreko programak*, eta *tertuliak* izan daitezke. Nolanahi ere, "Telebista-informazioaren tipologia eta egitura" izeneko kapituluan esan dugunez, gure iritziz, eztabaida, mahai-ingurua eta solasaldiak izeneko programen artean ukipen-inguru handiak daude, oinarrizko egitura berbera baitaukate, hots, hainbat kide gai bati buruz gidari baten zuzendaritzapean hitz egiten/eztabaidatzen jardutea.
- ***Lerro telefonikoko programak***: programa hauetan, entzuleek telefonoz deitzen dute kazetariak edo/eta adituek eta iruzkingileek emandako informazioak eta iritziak argitzeko, edo, bestela, kasu bat aurkezteko —normalean deitzailearena berarena—. Gero eta gehiago erabiltzen da. Tradizio handia daukan lerro telefonikoz egindako programa horietako bat goizaldean emititzen da, eta entzuleek halako terapia pertsonala eta taldekoa egiten dute esperientzia pertsonalak kontatuz edo aldez aurretik kontatutakoekiko elkartasuna erakutsiz edo komentatuz. Kasu hauetan, progra-

566. J. M. García-ren "Supergarcía", SER kateko "El Carrusel deportivo", "El larguero", etab.

567. Atentzioa ematen digu elkarrizketa-programaren kategoria ez azaltzea Martí-k (1990, 46-48. or.) eta Merayo-k (1992, IX. kapitulua, 267-322. or.) prestatutako informazio-programen sailkapenetan.

568. Ikus "Eztabaida-programak" atala *Telebista-informazioko tipologia eta egitura* izeneko kapituluan.

mak diskrezioz jokatzen du itxuraz, baina konfiantza- eta konfidentzialtasun-giroa sortzeko giroa onduz.

13.2. IRRATIKO INFORMAZIO-PROGRAMEN EGITURAK

Informazio-programak ikus-entzunezko obra konplexuak dira, eta hainbat konfigurazio izan ditzakete. Hiru unitate-mota daudenez, hiru egitura-molde daude:

- Programaren egitura.
- Programako blokearen edo blokeen egitura.
- Programako bloke bakoitzean sartzen den ikus-entzunezko obraren[569] egitura, informazio-generoari dagokiona. Obra hori izan daiteke albistea, erreportajea, elkarrizketa, eztabaida edo beste edozein soinuzko kazetaritza-produktu.

Orain programen eta beren blokeen egiturak aztertuko ditugu eta, beste epigrafe batean, ikus-entzunezko obrenak. Beraz, programen egiturak bi motatakoak izan daitezke:

- ***Oinarrizko egitura***: bloke bakarrekoa da, eta ordukako buletinetan erabiltzen da nagusiki, eta baita konplexutasun handirik gabeko programa dialogiko eta eztabaidetan ere. Informazio-buletinei dagokienez, albisteen edo programa-zatien garrantziak determinatzen du gidoian daukan ordena.
- ***Egitura konposatua***: hainbat bloke izaten ditu, irizpide periodistikoen arabera ordenatuak gidoian, eta beren artean segmentu-bereizleen bitartez garbi banatuak. Albistegi nagusietan eta programa dialogiko eta eztabaidakoetan erabiltzen da.

13.2.1. Oinarrizko egitura

Oinarrizko egituraren eredura gehien biltzen diren informazio-programak *flash*-ak eta ordukako buletinak dira. Gainera, iraupen edo konplexitate gutxiko programa dialogiko eta eztabaidazkoak ere sar daitezke. Telebistarako esan dugunaren antzera, irratiko informazio-programa baten oinarrizko egituran bloke hauek aurki daitezke: 1) sintonia; 2) irekiera, 3) eduki-blokea; eta 4) itxiera.

a. Sintonia

Informazio-programa bat ireki eta ixteko erabiltzen den irrati-efektua da sintonia, eta hura identifikatzeko balio du. "Programa, bloke eta informazio-unitateen arteko trantsizioak eta irrati-efektuak" izeneko kapituluan diogun modura. Musikazko eta hitzezko zati bana izaten ditu, biak grabatuak. Dena den, horrela iritziz gero, esatariak zuzenean ere esan lezake hitzezko zatia, sintonia "latan gordea" den inpresioa ekiditeko.

b. Irekiera edo hasiera

Irekiera, edo hasiera, justu sintoniaren ondoren datorren segmentua da, eta bertan *agurra* eta programaren *sarrera* egiten da. Elkarrizketetan eta eztabaidetan gonbidatuen aurkezpena egiten da, baina informatiboetan hainbat sarrera egon daitezke, hainbat irizpideren arabera: konposizioa, estiloa edo erabilitako funtzio linguistikoa. Dena dela, medioaren estiloak eta editorearen kazetaritza-gaitasunak bakarrik erabaki dezake nola jokatu irekiera-mota aukeratzeko:

569. Edo produktuak, bloke edo programa bakoitzean bat baino gehiago egon daitezkeelako.

- ***Titular edo sumarioaren araberako irekiera (konposizioa)***: konposizioaren irizpidea kontuan hartuta, informazio-programa baten irekiera titularrak edo sumarioak erabiliz egin daiteke. *Titularrak* erabiltzea oso baliabide ezaguna da. Ia beti bigarren planoan kokatuta dagoen sintoniaren laguntzaz esaten dira titularrak, eta aurkezlearen/editorearen ahotsean oinarrituta edo albiste nagusiak irakurtzen ditu(zt)en esatari baten edo esatari batzuen ahotsean oinarrituta ematen dira. Gainera, ahozko testigantza-zatiak edo adierazpen-zatiak ere izan ditzake, euskaraz *adierazpen-zatikiak*, *audio-zatikiak* edo, besterik gabe, *zatikiak*, dei genitzakeenak[570]. Dena den, bada informatiboak irekitzeko beste modu bat ere, programaren edukiak aurkezteko eta aurreratzeko balio duena. *Sumarioa* deitzen zaio eta narrazio kateatu bat izaten da, non editoreak/aurkezleak albistegia aurkezten duen eta, *audio-zatikiak* eta zuzeneko konexioak erabiliz, albistegian zehar emango dena aurreratzen duen. Titularrak emanez eginiko sarrerari bezalaxe, bigarren mailan kokaturik dagoen sintonia identifikatzaileak laguntzen dio sumarioari. "Radio Euskadiko albistegi guztiak sumarioa erabiliz hasten dira, eta titularrak emanda amaitzen dira" (Hernando 2003).
- ***Irekiera zuzena eta zeharkakoa (estiloa)***: estiloaren irizpideak albistegi bat nola abiatzen den esan nahi du, eta zuzena edo zeharkakoa izan daiteke. Telebistan gertatzen den bezalaxe, *irekiera zuzena* da, sintoniaren ondoren, gidariak inongo sarrerarik egin gabe, informatiboa albiste nagusiaren audio-zatiki batekin irekitzen duenean. Audio-iturri hori hamar edo hamabost segundotan eskainita, esataria sartzen da eta emititutako *zatikia* labur argitu eta glosatu, entzuleak agurtu eta albistegiko beste gai batzuk aurkezten ditu. *Zeharkako irekieran*, berriz, sintoniaren ondoren, esatariak edo gidariak irekitzen du albistegia, bere ahotsa erabiliz, eta programa sumarioarekin edo titularrekin aurkezten du, lehen deskribatu dugun bezala.
- ***Funtzio linguistikoaren araberako irekiera***: programa baten irekiera ere sailka daiteke erabilitako hizkuntza-funtzioaren edo edukiaren jiteagatik. Horrela, *irekiera apelatiboak* daude, non aurkezleak zuzenean hitz egiten dion audientziari, aditza bigarren pertsonan erabiliz. Beste irekiera batzuk ere izaten dira: *kontrastekoak*, *anekdotikoak*, *deskriptiboak*, *galdera-egileak*, *ironikoak* eta *testigantzakoak* (Martín Vivaldi 1981).

c. Eduki-blokea

Eduki-blokea albiste, erreportaje eta elkarrizketek osaturiko informazio-programaren gorputz nagusia da. Ordukako buletinek nahiko sinplea izaten dute egitura, zeren, oro har, mikrofono aurrean esatari batek edo gehiagok irakurritako blokeak baitira.

d. Itxiera

Itxiera-segmentuan agurra eta sintonia daude. Ordukako buletinetan ez da irakurritako albisteen laburpena egiten, oso laburrak izaten baitira —bost bat minutukoak, gutxi gorabehera—, baina informazio-programa gehienetan bai, non titularrak ere sartzen diren.

570. Gaztelaniaz "corte" eta ingelesez "sound bite" deiturak hartzen dituzte kazetarien hizkeran. Euskaraz nola esan daitekeen egin dugu kontsulta eta gogoeta, eta uste dugu "zati" edo "zatiki" izan daitezkeela hitz egokiak, horien inguruan "audio-zati/zatiki" edo "adierazpen-zati/zatiki" moduko esamoldeak eraikitzeko. Dena den, modu laburrean esateko, "zatiki" berba soilik ere erabil liteke.

13.2.2. Egitura konposatua

Egitura konplexuko irrati-programarik ohikoenak albistegi nagusiak eta iraupen luze samarra duten elkarrizketak, eztabaidak eta solasaldiak izaten dira—hamabost minutu ingurukoak—.

Telebistari emandako atalean argi asko esana utzi dugunez, irratiko informazio-programek egitura konposatua dute baldin eta, irekierako eta itxierako segmentuak ez ezik, eduki-bloke berezi bat baino gehiago badituzte. Oinarrizko egiturarekin duten aldea bloke-kopurua da, hain zuzen, gainerakoa berdin-berdina izan baitaiteke: 1) sintonia; 2) irekiera; 3) eduki-bloke batzuk; eta 4) itxiera.

a. Sintonia, irekiera eta itxiera

Sintonia, irekiera eta itxiera segmentuak oinarrizko egituran daudenak bezalakoak izan daitezke eta, beraz, han esandakoak hemen ere balio du. *Sintonia* programaren irekierako kareta da, eta bere esanahi eta estilo propioak ditu. *Irekiera* zuzena izan daiteke, albiste nagusiaren soinu-zatikia zuzenean ematen duenean, edota zeharkakoa, irekierako sintoniatik gidariarengana pasatzen denean, zeinak audientziari agurra eman eta programaren sarrera eta titularrez osatutako sumarioa ematen duen. *Itxiera*k hainbat osagarri ditu, hala nola aurkezlearen agurra, emandako informazioa gogoratzeko itxierako sumarioa, gidariaren eta programa burutu duen talde teknikoaren indikatzailea (kredituak) eta itxierako sintonia.

b. Eduki-bloke batzuk

Irrati-programa baten egitura konposatuan edo konplexuan eduki-bloke bat baino gehiago izaten da, bakoitza kazetaritza-irizpide batzuen arabera ordenatua. Bloke bakoitzaren artean trantsizio-mota edo audio-efektu bat edo batzuk tartekatzen dira, hurrengo atalean xehatuko ditugunak. Beraz, sakonean, bloke bakoitza programa handiago batean txertaturiko miniprograma da, bakoitzak irekiera eta itxiera bana dituelako (trantsizioak), eta laburpen eta sumarioren bat ere bai bloke barruan.

13.2.3. Trantsizioak eta irrati-efektuak programa, bloke eta informazio-unitateen artean

Trantsizio eta efektuek programak, blokeak edo/eta informazio-unitateak (albisteak, etab.) elkarren artean banatu eta aldi berean lotzen dituzte. Irratiko efektu ohikoenak hiru motatakoak dira: publizitate-mozketak, soinu-efektuak eta berbazko trantsizioak.

a. Publizitate-mozketak

Publizitate-mozketa izaten da programen eta blokeen arteko trantsizioak markatzeko irtenbide erabiliena. Publizitate-segmentua amaituta, firrinda edo rafaga bat sartzen da, audientziari programaren edukia itzultzen dela adierazteko. Dena dela, publizitate-mozketa ez da trantsizio-modu bakarra, publizitate-kontsumoa ez baita hainbesterainokoa irratian.

b. Soinu-efektuak

Soinu-efektuak, edo audiozkoak, iraupen laburreko soinuzko unitateak dira, zeinek, soilik musika erabiliz edo hitzekin lagunduta, programak, programa-blokeak eta informazio-unitateak (albisteak, elkarrizketak, etab.) bereizi, lotu eta identifikatzeko balio duten. Efektu horiek grabatuak eta zuzenekoak izan daitezke, soinu naturalez eta sortutakoez

osatuak, eta hainbat izendapen hartzen dituzte, nahiz eta adostasun osoa ere ez dagoen gai honetan (Merayo 1992, Sanabria 1994). Hona hemen informazio-irratian gehien erabilitako soinu-efektuak:

- ***Efektua***: oso segundo gutxiko grabazioa izaten da[571]. Hainbat zereginetarako erabiltzen da, hala nola albisteak edo informazio-blokeak banatzeko; entzulearen arreta berreskuratu eta atsedentzeko, eta bere ulermen-lana errazteko; edo informazioa publizitatetik bereizteko.
- ***Firrinda edo rafaga***: trantsizio laburra da hau ere, baina efektua baino apur bat luzeagoa eta konplexuagoa. Programa identifikatzen duen sekuentzia musikalaren —*sintonia identifikatzailea*ren— zati izaten da sarri. Batez ere, informazio-blokeak beren artean eta bloke horiek publizitatetik bereizteko erabiltzen da, gehienbat. Musika-firrinda bigarren planoan jarrita, blokea edo segmentua identifikatuko duen ahozko indikatzailea grabatu edo esan daiteke.
- ***Sintonia/kareta***: irrati-programak ireki eta ixten dituen entzunezko efektua da. Sekuentzia musikala eta musika gehi ahotsa izan daitezke. Bigarren kasuan, sekuentzia musikala eta ahozkoa barne hartzen dituenez, *kareta*[572] ere esaten zaio; testua, berriz, grabatuta egon daiteke edo esatariak zuzenean irakur dezake. Jakina, erabaki beharra dago une bakoitzean zer zati jarriko den lehen planoan, eta zein bigarrenean (musika edo ahotsa). Sintonia emititzeko uneak hamabost edo hogeita hamar segundo irauten du, nahiz eta, batzuetan, lanaren gorabeherak tarteko[573], minutu bat edo bi —hau oso gutxitan— iraun dezakeen. Sintoniak hainbat funtzio izan ditzake: entzuleari programa bat edo programa-mota bat (albisteak, adibidez) identifikatzen laguntzea, kateko emisorek emisora nagusiarekin konexioak eta deskonexioak egiteko seinalea ematea. Sintoniari ere kareta esaten zaio.
- ***Errezela edo gortina***: gidariak edo kazetariak esaten/irakurtzen duen ahozko sekuentzia bati gehitzen zaion hondo musikala da. Sintoniaren/karetaren zati batez eraiki daiteke, edo beste musika-zati batekin. Helburuak askotarikoak izan daitezke: informazioaren edukia nabarmentzen saiatzea; halako erritmoa ematea, albistegiko titularretan gertatzen den bezala, adibidez; testuingurua eta konnotazioak sortzea; eta, azken finean, entzulearengan esanahi bat sortzea.
- ***Adierazlea***: emisora identifikatzeko erabiltzen den irrati-efektua, ahozko elementuz eta elementu musikalez osatua.

c. Ahozko trantsizioa

Ahozko trantsizioa programaren gidari nagusiak erabiltzen du: agurra emateko, labur-labur hitz egiteko, beste segmentu bateko aurkezleari edo kateko beste emisora batetik edo gertakariak sortu diren lekutik albistea ematen duen kazetariari txanda emateko. Segmentuko aurkezleak edo albistea ematen duen kazetariak beren zeregina burutu ondoren, gidari nagusiari ematen zaio berriro txanda, beste ahozko berbaldi baten bidez.

---

571. Bizpahiru segundoko musika edo soinu-efektua.

572. Arturo Merayo-k karetarako kategoria propioa sortzen duen arren, erredundantzia dela uste dugu guk.

573. Albisteak prest ez daudelako, edo esataria mikrofonoaren aurrean ez dagoelako, etab. Horrek halako muga profesional eta baliabiade-eskasia adierazten du.

13.3. IRRATI-GIDOIA

Irrati-gidoia telebistakoa baino sinpleagoa da, audioa baino ez baitauka. Dena dela, telebistari buruz eman ditugun azalpenek balio dute erreferentzia modura. Labur esateko, gidoia ikus-entzunezko obra bat —entzunezkoa, kasu honetan— edo irrati-programa bat egiteko balio duen testu idatzia, gidari lana egiten duena. Beraz, gidoia *obra* batena edo *programa* batena izan daiteke —orrietan zehar errepikatzen ari garen bereizketa garrantzitsua kontuan hartuz—. Funtsezkoa da gidoia edukitzea, irratiko praktika profesionalean ia zirriborro-hutsa den arren.

Ikus-entzunezko audio-obra baten sailkapena, ez irrati-programa batena, hainbat irizpide erabiliz egin daiteke: medioa, obra, funtzioa, lanketa teknikoa eta xehetasuna, besteak beste[574] (Dyas 1993, 236-287 or., Lee and Misiorowski 1982). Irrati-gidoia zutabe bakar batean idazten da.

13.3.1. Irrati-gidoietarako terminoak eta laburtzapenak

Irratiko praktika profesionalean termino eta laburtzapen batzuk erabiltzen dira gidoiak prestatzeko. Adostasun osoa ez dagoen arren —medio, estilo eta tradizio bakoitzak bereak erabiltzen ditu—, ohikoenak eta ingelesezko batzuk sartu ditugu hemen.

35. taula: irrati-gidoietan erabilitako terminoen laburtzapen batzuk

Ingelesez	Gaztelaniaz		Euskaraz		
Berba	Terminoa	Laburdura	Terminoa	Laburdura	Esanahia
Actuality, Sound bite	Corte	C/	"Zatikia", (audio-zatikia, soinu-zatikia)	ZA/	Pertsonaia edo gertakari baten audio-zatia edo adierazpen-zatia, grabatua edo zuzenean hartua
Voice report	Directo	DI/	Zuzenekoa	ZU/	Kazetariak zuzenean gertakariaren lekutik emandako informazioa (ez da gomendatzen minutu bat baino luzeagoa izatea).
In cue	Palabras iniciales	PI	Lehen hitzak	LH	Audio-zatikiaren lehen hitzak edo soinuak.
Out cue	Palabras finales	PF	Azken hitzak	AH	Audio-zatikiaren azken hitzak edo soinuak.
Time	Tiempo	T	Iraupena, denbora	T	Albiste edo zatiki baten iraupena: gidoi osoaren denbora metatua ere izan daiteke.
Lead-in	Entradilla, entrada	E	Sarrera	S	Albiste edo zatiki bati sarrera emateko esaldiak.

Iturria: White (, et al. 1984, 120-124. or.) eta autoreek egina.

13.3.2. Gidoi baten zehaztapen-gradua

Ikus-entzunezko obra bateko edo irrati-programa bateko gidoiaren zehaztapen-gradua hiru motatakoa izan daiteke, telebistan bezalaxe:

574. Ez errepikatzearren, ikus telebistako gidoiari buruzko atala.

- ***Gidoi osoa eta zehaztua***: honelako gidoian audioak daramatzan hitz eta soinu guztiak barne hartzen dira. Gainera, ohar teknikoak zehatz-zehatzak dira. Programa dramatiko, komedia, publizitate-iragarki, dokudrametan eta erreportaje batzuetan erabiltzen da, produkzioa lantzeko denbora dagoelako.
- ***Gidoi erdi zehaztua***: informazio-obra eta programen produkzio sistematiko eta garbietan egokia den gidoi-mota da, teorikoki, baina zaharkituta dago gaur egun —gutxienez eguneroko albistegietan—, denbora eskasa delako eta, erabiliz gero, erritmo, gaurkotasun eta bat-batekotasuna galduko litzatekeelako (Hernando 2003). Programa baten gidoi erdi zehaztuaren egiturak gaien eskaleta (kronikak, zatikiak, trantsizioak, etab.), oharrak, behar diren elementu identifikatzaileak —pieza bakoitzaren iraupena, hasierako eta amaierako hitzak, etab.— barne hartzen ditu. Ikus-entzunezko obra baten gidoian, ostera, edukiaren testua eta segmentuen ohar identifikatzaileak elkarren ondoan jartzen dira.
- ***Gidoi sinplea eta sinopsia***: gidoiaren oinarrizko bertsioa da gidoi sinplea, eguneroko albistegietan gehien erabilia, laburra eta malgua delako. *Irrati-programetan* gaien zerrenda eta gutxieneko ohar teknikoak dauzka, non obraren titulua, informazioaren egilea eta oinarrizko ezaugarri batzuk barne hartzen diren —iraupena, zatikia edo kronika zuzenean edo grabatua den, etab.—. Halaber, *ikus-entzunezko obra* batean —albiste bat, adibidez—, gidoi sinpleak esatariaren sarrera eta ohar tekniko apal batzuk eduki litzake —sartuko diren zuzeneko konexioak eta audio-zatiki grabatuak, kasurako—, baina gehienetan lerro bakan batzuk baizik ez dira idazten. Modu bertsuan, *sinopsia* entzunezko obra edo irrati-programa batek izango dituen elementu eta eduki nagusien laburpena da. Hortik aurrera, bat-batekotasunari uzten zaio lekua.

Ondoren, ustezko albiste baten irrati-gidoi bat aurkezten dugu, erdi zehaztuaren eta gidoi sinplearen tartekoa izan daitekeena. Formula hau hobetsi dugu, entzunezko obraren elementu nagusiak ikusteko aukera ematen baitigu (kokapen fisikoa, audio-zatikien hasierako eta amaierako hitzak, denborak, etab.), nahiz eta jakitun garen emisioen praktika profesionalean gidoiak oso murritzak izaten direla.

Ondoko gidoian ikusten denez, gidariak mikrofonoaren aurrean irakurtzen du albistearen sarrera eta kazetariari ematen dio txanda, zeinak, gertakariaren tokitik, egoeraren berri ematen duen zuzenean (ZU/). Arau modura gomendatzen da, korrespontsalaren aurkezpena minutu baten ingurukoa izatea, hortik gora maiz jaitsi egiten baita ahozko diskurtsoaren jarioa eta kalitatea. Jarrai dezagun adibidearekin. Kazetariak, informazioa zuzenean eman ondoren, audio-zatikiari (ZA/) ematen dio bidea, albisteko protagonista bati aldez aurretik grabatu diona. Zatiki hori grabagailuan jasoa eduki dezake, edo agian estudiora bidali du aldez aurretik, handik emititzeko. Edozein kasutan, ondoren kazetariak estudiotik kanpoko informazioa ixten du, eta gidariari ematen dio txanda, albistegiarekin segi dezan.

3. gidoia: albiste baten erdi xehatutako gidoi-adibidea

```
ESAT-1, GIDARIA: Eusko Legebiltzarrak Euskal Herrirako bake-akordioa
baiestea erabaki du, eta horrela amaitzen da ehun eta berrogeita hamar
urteko gatazka. Goazen Gasteizko egoitzara, han baitago Joseba Sukuntza
kazetaria.

ESAT-2, JOSEBA SUKUNTZA EUSKO JARULARITZATIK ZUZENEAN (ZU/):(gaur egungo
egoera eta laburpena) (0':50")

----------
LEGEBILTZARREKO PRESIDENTEAREN ZATIKIA (ZA/):

LEHEN HITZAK (LH):
"Erabaki hauek..."

IRAUPENA (T): 0':40"

AZKEN HITZAK (AH):
"...konfiantza dugu etorkizunean".
-----------

JOSEBA SUKUNTZA ZUZENEAN (ZU/): (itxiera eta txanda estudioari) (0':20")

ESAT-1:(albistea kontatzen segitzen du)

ETAB.
```

Iturria: White (1984, 121. or.) eta autoreek egina, itxurazko albiste bat sortuz. Oharrak: "ESAT Esataria da. Edozein gidoitako goiburuan zati bat dago, non programa, ordua, data, autorea, etab. jasotzen diren.

13.3.3. Irrati-programaren gidoia

Irrati-programa baten gidoia dokumentu idatzia da, non edukien ordena eta gaia (albistea, erreportajea edo dagokion soinuzko obra), beren iraupen partzial eta metatua[575], eta informazioak gauzatu dituzten kazetarien izenak agertzen diren. Gainera, audio-iturriak zehazten dira eta, zuzeneko konexioak baldin badaude, kazetarien eta parte-hartzaileen kokapena ere bai. Albistegiaren gidoiak ez du albistearen edo erreportajearen sarrerarik izaten, hori beste orri batean prestatzen baita. Programa dialogikoak direnean (elkarrizketak, eztabaidak eta solasaldiak), normala da gidoian beste elementu batzuk jasotzea, hots, esataria-ren sarrera, parte-hartzaileen datu biografikoak eta segmentu bakoitzean beteko den gaia.

Baina, irratiko errealitate profesionalean gidoia ez da hain estu betetzen, baizik eta gidoi sinple eta eskematikoak egiten dira, non, teorikoki zehatz-mehatz jaso beharko liratekeen hainbat ohar zirriborro baten bidez aditzera ematen diren. Bistan da, horrela egiteko, praktika, esperientzia eta kazetari-taldearen eta programa egiten duten kontroleko eta soinuko teknikarien arteko koordinazioa behar dela. Horrelako gidoietan arazoa sor daiteke kontroleko eta soinuko teknikariak, edozein arrazoi tarteko, ohikoak ez direnean eta gainulertutako oharrak interpretatzen ez dakitenean. Ikus dezagun albistegi baten gidoi erreala ("Ganbara", Radio Euskadi, 03-5-21; 22:00).

Albistegiko gai nagusia Espainiako Auzitegi Gorenaren (AG) erabakia izan zen, zeinean Sozialista Abertzaleak izeneko talde politikoa Eusko Jaurlaritzatik kentzeko agindua

575. *Running time*.

ematen zuen. Albiste hori irekieran eta albistegiko lehen zazpi segmentuetan eskaini zen. Zortzigarren segmentua —"Intelektualen gutuna"— beste albiste bati dagokio, hainbat intelektualek sinatutako agiri bati, hain zuzen, eta Lolo Rico-ren zatiki bat barne hartzen du.

4. gidoia: eguneroko albistegi baten gidoi erreal baten adibidea

```
                                                                RADIO EUSKADI
PROGRAMA: Ganbara
EGUNA: 03-5-21 22:00ak
AUTOREA: IÑAKI CALVO
IRAUPENA: 57:00
GAIA: Ganbara-ren gidoia

PORTADA: (Estibaliz Serrano, editorea)

ATUTXA AZKENA
DENBORA EDORTA

GARAPENA:

[EPAITEGI] GORENA (EG)/1 ..................... Ainara Torre
Zatikia: HERNANDO DELIBERAZIOAK ............. 20"
E. GORENA/2 ................................ Ainara Torre
Zatikia: OTEGI ZERGATIK ...................... 16"
Zatikia: OTEGI HIRUKOA ....................... 19"
HIRUKOA [GOBERNUA], MAHAIA .................. Itziar Espina
Zatikia: ATUTXA AZKENA ....................... 30"
Zatikia: ITURGAIZ, E.GORENA, ATUTXA ......... 29"
INTELEKTUALEN GUTUNA ......................... Álvaro Fernández
Zatikia: LOLO RICO BESTE AGIRI BAT ........... 17"
JEC URREZKO DOMINA ........................... Arantza Ruiz

***HAUTESKUNDE-BLOKEA*** ..................... 6:30

ETAB. (Beste albiste batzuk)
```

Iturria: Radio Euskadiko "Ganbara" programatik (03-5-21, 22:00ak) hartu eta euskaratua. Oharrak: ulergarriago izateko, sarde artean autoreak berak gehitutako hitzak daude [EG: Epaitegi Gorena]; "Hernando", Auzitegi Goreneko presidentearen abizena da.

Gidoiaren goiko partean programaren identifikazio-gunea dago. "Autorea" izeneko alorrean albistegiko editorearen izena jartzen da, edo horrek egindako zirriborroa garbira pasatu duen kazetariarena. Irekieraren ondoren, albistegiaren garapena dator, hainbat bloketan zatituta. Adibidean ikusten denez, kasu erreal baten transkripzioa da, izaera eskematikoa nabarmentzen da, non lau elementu ageri diren, batzuk hautazkoak gainera: 1) segmentu-mota (zuzenekoa, zatikia, kronika); 2) gaia (hitz deskribatzaile bat edo bi); 3) kazetariaren izena; eta 4) segmentuen iraupena.

Orain, aurreko gidoi berbera oinarri modura erabiliz, gidoi erdi zehaztu edo zehaztu bat aurkeztuko dugu, aurrekoan gainulertuta zeuden elementuak kurtsibaz emanez.

5. gidoia: albistegi baten gidoi erreal baten aldaketa, gidoi erdi xehatu edo xehatu modura aurkezteko

```
                                                                    RADIO EUSKADI
PROGRAMA: Ganbara
EGUNA: 03-5-21 22:00ak
EDITOREA: ESTIBALIZ SERRANO
GIDOIA: IÑAKI CALVO
IRAUPENA: 57:00
GAIA: Ganbara-ren gidoia

SINTONIA
PORTADA
ESAT-1 (ESTIBALIZ SERRANO EDITOREA):Aurkezpena (10" inguru)
KARETA
ESAT-1: IREKIERA ..........................20"(inguru.)
ZATIKIA: ATUTXA AZKENA ....................25"
FIRRINDA
ZATIKIA: DENBORA EDORTA ...................15"
FIRRINDA
ZATIKIA: DENBORA EDORTA ...................15"
FIRRINDA
SUMARIOA, KIROLA: .........................15"

GARAPENA:
GORENA/1 ..................................Ainara Torre, zuzen., Madril
Zatikia HERNANDO DELIBERAZIOAK ............20"
GORENA/2 ..................................Ainara Torre, zuzen., Madril
Zatikia OTEGI ZERGATIK ....................16"
Zatikia OTEGI HIRUKOA .....................19"
HIRUKOA MAHAIA ............................I. Espina, kronika grab., 40"
Zatikia ATUTXA AZKENA .....................30"
Zatikia ITURGAIZ AG ATUTXA ................29"
FIRRINDA
INTELEKTUALEN GUTUNA ......................Á. Fernández, zuzen., estudioa
Zatikia LOLO RICO BESTE AGIRI BAT. ........17"
JEC URREZKO DOMINA ........................A. Ruiz, kronika grab., 1:10"
FIRRINDA HAUTESKUNDEAK

*****HAUTESKUNDEEN BLOKEA*******           6:30

ETAB. (Beste albiste batzuk)
```

Iturria: Radio Euskadiko "Ganbara" albistegitik (03-5-21, 22:00etan) hartu, egokitu eta euskaratua. Kurtsibaz autoreek gehitutako elementuak daude. Denbora batzuk orientatiboak dira.

13.4. KONTAKIZUNEZKO OBREN EGITURA: ALBISTEAK, ERREPORTAJEAK ETA KRONIKAK IRRATIAN

Irratiko albiste, erreportaje eta kronikek hainbat egitura izan ditzakete muntaketan, telebistan gertatzen den bezalaxe; baina irratian dena da sinpleagoa, audioa baino ez dagoelako.

Oinarrizko muntaketa-eredu batzuk garatu ditugu, erabilgarriak eta orientatiboak izan daitezkeelakoan. Horiek kontuan hartuz, kazetariak bere albisteak munta ditzake. Jakina, profesionalaren nortasunak, buruak eta zehaztasunak erabakiko dute gauzak nola egin eta nola kokatu, produktu batean irrati-albistegien lengoaia behar bezala erabiliz. Dena dela, hona hemen eredu batzuk albisteak eta erreportajeak garatzeko:

- Egitura sinpleko muntaketa-eredua (esatari bat edo bi).
- Egitura estandarreko muntaketa-eredua.
- Egitura estandar hobetuko muntaketa-eredua.
- Erreportaje-egiturako muntaketa-eredua.

Ereduak eman aurretik, ordea, eredu horien osagaiak zehaztuko ditugu eta, gainera, irratiko ahozko lengoaiaren alderdi batzuk.

13.4.1. Ahozko lengoaia irrati-kazetaritzan

Irratiaren ahozko lengoaia berezkoa da, eta prentsa idatzian eta telebistan erabiltzen den ez bezalakoa, telebistarekiko berdintasunak ere badituen arren. Medioa soilik entzunezkoa denez, kazetariak gertakari bati buruz idatziko duen ahozko narrazioak nahikoa izan behar du entzuleak gertatu dena, edo aurkezten zaion gaia, behar bezala ulertzeko.

Gainera, telebistari buruz ere esaten genuena errepikatuz, irrati-informatiboak labur samarrak izaten direlako (hogeita hamar edo hirurogei minutu), albisteak ere laburrak izanik, erabiliko den lengoaiak honelakoa izan behar du: *zuzena, argia, zehatza eta entzumenari egokitua, pertsona landu batek erabiltzen duenaren antzekoa* (White, et al. 1984, 52-64. or.). Batzuek diote solasaldian hitz egiten den modura idatzi behar dela, baina gure ustez, hobe da testuak arestian emandako ezaugarriak izatea.

a. Oinarrizko printzipioak

Irratiko ahozko hizkerak maila jasoa izan dezan eta audientziaren entzumenerako argia eta zuzena izan dadin, adituek oinarrizko arau batzuk prestatu dituzte urteetako esperientziaz (Mencher 1984, Oliva eta Sitja 1996, White, et al. 1984). Funtsean, ondo eta argi idaztea eskatzen da, entzuleak berebiziko ahalegina egin gabe uler dezan. Telebistari dagokion kapituluan zuzen idazteko eman ditugun arauak irratirako ere balio dutenez, aipatu baino ez ditugu egingo hemen:

- Esaldi laburrak eta egitura errazekoak, perpaus koordinatuak osatuz eta nominalizazioak baztertuz.
- Estilo aktiboa eta gaurkoa, izaera aktiboko aditzak erabiliz eta orainean eta lehenaldi hurbilean idatziz.

b. Testu idatziaren eta irakurriaren iraupena

Kazetariak oso kontuan hartu behar duen alderdia da albiste bakoitzari esleitutako denborari egokituta idatzi behar duela testua. Hau da, testu idatziaren eta irakurriaren erlazio tenporala kontuan hartuz idatzi behar du. Ondorengo irizpide honi jarraitzea komeni da: *erritmoz irakurtzeko, bizpahiru hitz behar dira segundoko*. Hau da, 160/180 hitz behar dira minutu bateko albistea irakurtzeko. Esatari batzuek arinago irakurtzen duten arren, horrek ez du esan nahi hobe denik, gehiegizko abiadura batzuetan nahiko estresgarria izaten baita entzulearentzat. Balsebre-k (1998, 62. or.) dio solasaldian 130/150 hitz erabiltzen direla minutuko, baina irratiko profesional batek 240 hitz segundoko erabil ditzakeela. Guri gehiegi iruditzen zaigu.

c. Beste arau batzuk

- ***Atribuzioa***: irratian eta telebistan informazioaren iturria esaldiaren aurrean jartzea komeni da, kazetaritza idatzian egiten den ez bezala, non amaieran jartzen baita. Beraz, hobe da esatea: "Gobernuaren arabera, zergak jaitsi egingo dira", beste honen ordez: "zergak jaitsi egingo dira gobernuaren iritziz".
- ***Hitzez hitzeko aipuak***: protagonistaren adierazpenak dira irratiko hitzez hitzeko aipuak. Horien ezean, kazetariak zeharkako estiloa erabiliz eman beharko ditu.
- ***Helbideak***: ohiz ez da beharrezkoa gertakari baten helbide zehatza ematea[576], nahikoa da orientabide orokorra ematea. Tokiko irrati bateko albistegian nahikoa da kalearen izena ematea: eskualdeko batean, auzoa eta hiria; eta nazionalean, hiria eta, esanguratsua baldin bada, auzoa edo zonaldea eman daiteke. Zernahi gisaz, albiste garrantzitsuen kasuan (hilketak, hondamendiak, istripuak, etab.) ez da harritzekoa izaten, kazetariak datu zehatzagoak ematea, adibidez testuingurua (paisaia, giroa, klima), albisteari sinesgarritasuna eta zehaztasuna eransteko, entzulea, irudimen piska bat jarriz —"irudimenez ikusi"—, gertakariaz eta inguruaz jabe dadin. "Helbide eta giro zehatza *urgentziazko kroniketan* ematen da batik bat" (Hernando 2003).
- ***Tituluak***: pertsona bat identifikatzeko, titulua adieraztea ezinbestekoa baldin bada, izenaren aurretik eman behar da ("Euskal Herriko Auzitegi Goreneko Presidenteak esan du..."). Dena dela, pertsonaje bat aski ezaguna bada, ez da ezinbestekoa izaten kargua ere adieraztea; nahikoa da izen-abizenak ematea[577].
- ***Zenbakiak***: mikrofonoaren aurrean testu idatzia irakurtzean, zenbakiak banan-banan esatea gomendatzen da, zifra osoa eman ordez. Gainera, hobe da biribilduta ematea, zifra bera ez bada garantzitsuena, bere osotasunean.
- ***Giza ezaugarriak***: normalean ez dira pertsonen ezaugarri fisikoak ematen (adina, arraza, gorpuzkera), informaziorako ezinbestekoak ez badira.

13.4.2. Osagai orokorrak

Irratiko albiste eta erreportajeetan elementu komun batzuk daude: sarrera, narrazioa, audio-zatikiak, giro-soinua eta trantsizioak.

- ***Sarrera***: albistegiko gidariak idatzi eta irakurtzen duen albistearen sarrera da.
- ***Kazetariaren narrazioa***: kazetariak egiten duen aurkezpena da. Grabatuta eta albiste barruan muntatuta egon daiteke, edo zuzenean egiten da.
- ***Audio-zatikiak edo zatikiak***: albiste barruan sartzen diren entzunezko zatiak dira, audio-eduki batetik hautatu eta moztutako zatiak. Gertakari albistegarrian parte-hartzaileek egiten dituzten adierazpenak izaten dira normalean, baina ahozkoak ez diren soinuzko dokumentuak ere izan daitezke.
- ***Giro-soinua***: gertakariak izan direnean dagoen soinu naturala da. Albistearen muntaketan lehen soinu-planoan egon daiteke, esanahi nagusia baldin badauka —adibidez, manifestazio bateko oihuak—, baina ez da ohikoena; edo bigarren planoan kokatzen da —egoera ohikoena—.

576. Sutea etxe batean, adibidez.

577. "Ibarretxe lehendakaria" edo izen-abizenak: "Juan Jose Ibarretxe".

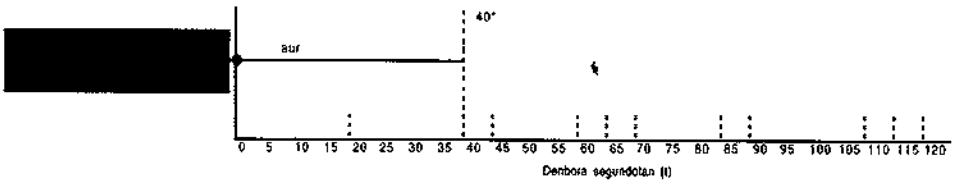
- ***Trantsizioak***: bi soinu-zatiren arteko loturak dira. Kateaketa sinpleak edo bananduak izan daitezke. *Kateaketa sinplean*, desagertzen ari den soinua agertzen ari den beste batekin kateatzen da denbora batez; *kateaketa bananduan*, lehenbiziko soinua desagertu ondoren hasten da bigarren soinuaren maila igotzen.

Azken ohar modura, diogun ezen irratiko praktika profesionalean[578] maiz erabiltzen dela "kronika" hitza, "albiste" berbaren ordez, albistegietan sartzen diren hainbat informazio-lan aipatzeko; telebistan "editajea" edo "bideoa" erabiltzen den bezalaxe.

13.4.3. Egitura sinpleko muntaketa-eredua (estarai bat edo bi)

Muntaketa-eredu sinpleena da, eta mikrofonoaren aurrean esatari bat edo bi jartzean datza. Txandakatze hutsak ez du monologoaren izaera aldatzen[579]. Ordukako albiste-buletin gehienek egitura sinplea izaten dute, audio-zatikiak tartekatzen ez direnean. Horrelako zatikirik ez egotea ere sarri gertatzen da albisteak urruneko tokietan (nazioartekoan) gertatzen direnean, albiste-agentziek bidalitako testua bakarrik egoten baita askotan. Horrelako egitura albiste laburretan erabiltzen da —40 bat segundo izaten dituzte—.

38. irudia: egitura sinpleko muntaketa-egitura (esatari bat edo bi)

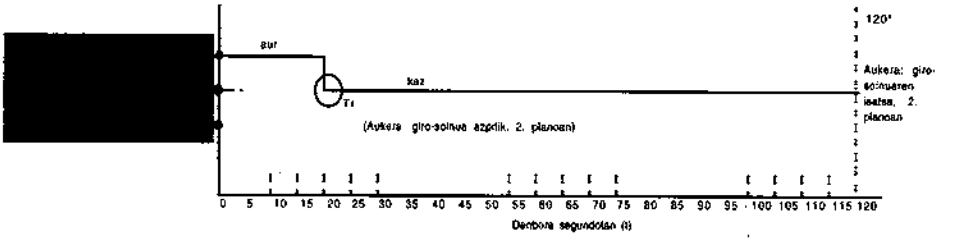


Iturria: autoreek egina. Oharrak: "audio aurkezlea" izeneko ardatzak esan nahi du, esatari batek edo batzuek txandaka mikrofonoaren aurrean egindako irakurketa.

13.4.4. Egitura estandarreko muntaketa-eredua

Eredu honi *estandarra* deituko diogu, zerbait landu eta editatu behar denean agian gehien erabiltzen dena delako. Esatari nagusiaren sarrera eta kazetariaren albistearen narrazioa, estudioan grabatua normalean, izaten ditu osagai. Horrelako egitura aldakorra izaten da, noski, baina, normalean, 40 segundoko iraupena izaten du —inoiz ez bi minutu baino gehiagokoa—.

39. irudia: egitura estandarreko muntaketa-eredua



Iturria: autoreek egina. Oharrak: "audio kazetaria" izeneko ardatzak esan nahi du, kazetariak mikrofonoaren aurrean irakurtzen duela albistea; "Tr" laburtzapena daraman zirkuluak "Trantsizioa" esan nahi du.

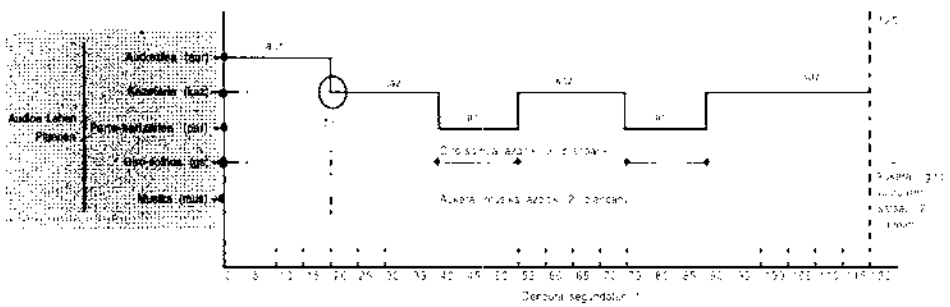
578. Radio Euskadin, behintzat, horrela da.

579. *Kazetaritza-generoak* izeneko kapituluko "Telebistako eta irratiko kazetaritza-genero informatiboak" atalean esan dugun bezala.

13.4.5. Egitura estandar hobetuko muntaketa-eredua

Egitura estandar hobetua deitzen duguna oso erabilia da albistegietan, hau da, emisoretan gehien lantzen diren albistegietan erabiltzen baita. Egituraren osagaiak hauek dira: albistegiaren gidariak irakurritako sarrera, kazetariak kontatutako segmentu bat edo batzuk, estudioan grabatua(k) normalean, eta albistean parte hartu dutenen soinu-zatiki bat edo batzuk. Minutu bat edo biko iraupena izaten dute, horixe izaten baita sakon samar landutako albiste baten iraupen estandarra. Segmentua aldatzen den bakoitzean trantsizio landu samar bat egin daiteke, soinu-planoen mozketa huts batetik hasi eta iraupen desberdineko kateatuetara.

40. irudia: egitura estandar hobetutako muntaketa-eredua



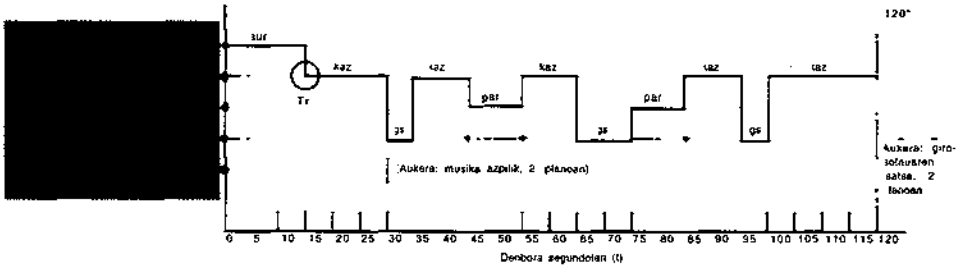
Iturria: autoreek egina. Oharra: "Audio parte-hartzailea" izeneko ardatzak esan nahi du, albisteko protagonista baten adierazpenak daramatzan audio-zatiki bat dagoela; zirkuluak eta "Tr" hizkiek, "Trantsizioa". Irudian zirkulu bakar bat dago, baina audio-zatiki edo parte-hartzaileen aldaketa bezainbat trantsizio izan daitezke.

13.4.6. Erreportaje-egiturako muntaketa-eredua

Erreportaje-egiturako muntaketa-egituraren erreferentziazko eredua aurrekoa bezalakoa da, baina muntaketa teknikoa eta sartzen diren elementuen konbinazioa konplexuagoa izan ohi da. Horregatik, grabatu egiten da. Elementuen parte-hartzea eta konbinazioa (narrazioa, adierazpenen-zatikiak, giro-soinua, musika, etab.) askotarikoa izan daiteke, informazioarekiko egokitasunari eta profesionalaren gaitasun sórtzaileari soilik lotuta. Erreferentziazkoa esango diogu, beraz, erreferentzia baino ez dela adierazteko, probetxuzkoa izan arren.

Kasu hipotetiko bat ematen dugu hurrengo irudian. Aurkezleak, estudiotik, mikrofonoaren aurrean irakurtzen du erreportajearen sarrera. Ondoren, grabatutako erreportajeari ematen dio txanda. Horretan, lehenik kazetariaren narrazio-segmentu bat dago, normalean estudioan grabatua, baina kanpoan ere graba liteke. Gero giro-soinuzko zati labur bat dator, lehen soinu-planoan jarrita eta gertakarien tokian grabatuta. Berriz, kazetariaren narraziora egiten da aldaketa. Jarraian, protagonista baten audio-zatiki bat sartzen da, berezko giro-soinua bigarren planoan dela. Gero, kazetariaren kontakizunaren zati bat jartzen dugu. Horrela jardun daiteke, audio-zatikiak, kazetariaren kontakizun-segmentuak eta giro-soinualdiak tartekatuz. Bigarren soinu-plano batean, errezel edo azpi modura, musika edo audio-efektuak sar daitezke. Erreportaje bat bi edo bost minutukoa izan daiteke, baina aukerak gehiago dira denborari dagokionez.

41. irudia: erreportaje-egiturako muntaketa-egituraren erreferentziazko eredua



Iturria: autoreek egina. Oharrak: *audioaren zatian lehen planoan* dauden "isiltasuna" eta "musika" izeneko ardatzek esan nahi dute, sartu egin daitezkeela; zirkulua "Tr" hizkien aldamenean, "Trantsizioa". Irudian zirkulu bakarra dago, baina trantsizio eta parte-hartzaile beste aldaketa egon daitezke.

13.5. GENERO DIALOGIKOKO OBREN TIPOLOGIA ETA EGITURAK

Komeni da oroitzea, bereizi egiten ditugula "ikus entzunezko obra" (irratikoa, kasu honetan), kazetaritza-informazioko genero bati dagokiona, eta "ikus-entzunezko programa", genero programatiko batekoa. Hemen ikus-entzunezko obren, ez programen, egitura dialogikoaz ari gara, nahiz eta sarriegi nahasten diren, hitz egitean obra eta programa parekatu egiten direlako[580].

Ikus-entzunezko obretan bi genero dialogiko handi daude: elkarrizketak eta eztabaidak (Hilliard 1984, 185-202. or.). Eztabaidak hainbat formatu har ditzake; ezbaia edo debatea, mahai-ingurua eta solasaldia.

Ikus-entzunezko obra dialogiko guztietan *komunikazio-itun* esplizitua edo tazitua egiten da parte-hartzaileen artean, eta zortzi akordio barne hartzen ditu: elkarrizketa, gaiak, denbora, medioa, estatusa, egia, publizitatea eta formatua[581].

13.5.1. Irratiko elkarrizketa

Telebistako elkarrizketari buruz emandako azalpen gehienek irratirako ere balio dute; beraz, han esandakoa laburtu eta elementu berri batzuk sartuko ditugu hemen[582]. Izan ere, errealitatea ezagutu eta entzuleei egia adierazten duen testigantza-forman emateko bide nagusietako bat da elkarrizketa. Produkzio-prozesuak gaiari eta personaiari buruzko *dokumentazio-lan* nahikoa eskatzen du. *Gidoia* oso xehatua egon daiteke, baina, ohiz, sinopsia egiten da, landuko diren gaien zerrenda eta gonbidatu edo gonbidatuen sarrera jasoz (Balsebre 1998). Elkarrizketak bere erritmoa duen narrazio bat bezala garatzen da, telebistan gertatzen den bezalaxe, irratiko elkarrizketa baten oinarrizko egiturak hainbat bloke barne hartzen ditu:

- ***Sarrera***: gonbidatu edo gonbidatuen aurkezpena egin eta elkarrizketaren helburua adierazten da.

580. Ikus 3. kapituluko "Kazetaritza-generoen eta programa-generoen arteko aldea" izeneko epigrafea.

581. Ikus teoriari buruzko ataleko "Kazetarien eta parte-hartzaileen arteko informazio-itunak".

582. Kontsultatu, mesedez, "Genero dialogikoen tipologia eta egitura" atala *Telebista-informazioaren tipologia eta egitura* izeneko kapituluan.

- ***Gorputza***: elkarrizketaren edukia, galderak eta guzti, erantzunak eta elementu osagarri guztiak. Elementu osagarriak era askotakoak izan daitezke: elkarrizketatuari edo gaiari buruzko iritziak eta testigantzak, zati musikalak, soinu-efektuak, etab. Gainera, elkarrizketaren gorputzak hainbat *atal* izan ditzake: tematikoak, kronologikoak, parte hartzekoak, publizitatea. Atal bakoitzaren ondoren, elkarrizketa-egileak birkokatu egiten dio elkarrizketa audientziari. Atalak bereizteko, gorago deskribatutako trantsizioak sar daitezke.
- ***Itxiera***: elkarrizketa amaitu eta agur esateko zatia da.

a. Funtzioak

Elkarrizketak balio handia du albistegietan. Oso-osorik erabili beharrean, zatitu eta audio-zatiki edo adierazpen-zatiki modura sar daiteke albiste batean; edo albiste oso bat bezala eman daiteke, elkarrizketa-formatua erabiliz. Hauek dira elkarrizketaren funtzio nagusiak:

- Kazetariek betetzerik izan ez dituzten gertakariak, edo zuzenean jasotzerik izan ez dutena betetzea (bilera itxi batean sarbiderik izan ezean, adibidez). Elkarrizketaren funtzio nagusietakoa da "ikusi/entzun ez den errealitate bati *dagokion* errealitatea eraikitzea".
- Deskribatzen zailak diren kontzeptu abstraktuak aurkezten laguntzea.
- Informazio objektiboa eta askotarikoa eskaintzen laguntzea.
- Gertakari zehatz baten beteduran emandako datuak zabaltzea eta berriak ematen laguntzea. Adibidez, talde politiko baten exekutibaren bilera. Bertan dagoen kazetariak egindako kronika ez ezik, informazioa protagonista bati egindako elkarrizketarekin osatzen da.

b. Adierazpen-estrategia eta baliabideak

Elkarrizketak daukan zailtasuna ez da itxurazkoa, erreala baizik, batik bat kalitatezkoa egitea. Telebistako elkarrizketari dagokionez, orain errepikatuko ez ditugun adierazpen-baliabide batzuk seinalatu ditugu, baina baliozkoak dira irratian ere. Labur-labur esanda:

- Ardura jartzea galderak eta adierazpen linguistikoa egitean: ez da komeni aldi berean galdera asko egitea, edo erantzuna orientatzea, eta luzeak eta korapilatsuak izatea ere ez.
- Arreta jartzea elkarrizketaren erritmoan, isiltasunen kontrol eta erabileran, eta gehiegizko dramatizazioan.

Aurreko baliabideei hainbat komunikazio-estrategia gehituko dizkiegu (Balsebre 1998, 62-70 orr.):

- ***Ahozko inprobisazioa***: ahozko inprobisazioa menderatu eta erabiltzea gomendatzen da, azken urteotan galdu egin baita, eta aldez aurretik galderak eta gidoia xehatzera darama. Izan ere, aldez aurretik idatzitako galderak irakurtzeak zurruntasuna dakar, inprobisazioaren freskotsunaren kaltetan.

- ***Entzuketaren pedagogia***: kazetariak entzuten ikasi behar du, elkarrizketatuak esaten duenaz jabetzeko, eta ahalik eta informazio gehien gordetzeko. Bi estrategiak menderatuz gero, kazetariak galderak berregin, bide berriak ireki eta beste adierazpen batzuekiko kontraesanak sor ditzake[583]. Entzuketaren pedagogiak, gainera, audientziaren nekea kontrolatzen laguntzen du.

c. Elkarrizketen tipologiak

Elkarrizketak hainbat irizpideren arabera sailka daitezke: parte-hartzaileen era eta kopurua, non egiten den, emisio-unea, ekoizteko unea, landutako gaia, muntaketa-eredua, kontrolatzailea, aurkezpen-formatua eta helburua. Den-denak landu ditugu telebistako elkarrizketaz aritzean. Hemen gogoratu beharra daukagu ezen helburuarean arabera hiru motatako elkarrizketak sortzen direla: (Hilliard 1984, 187. or.): informazio-elkarrizketa, iritzi-elkarrizketa, eta nortasun-elkarrizketa. Balsebrek (1998, 41. or.) laugarren bat gehitzen du, elkarrizketa emotiboa, baina, gure ustez, ez die deus berririk gehitzen aurreko hirurei.

Autore batzuek bosgarren mota bat ere eransten dute, magazin-elkarrizketa, hain justu, aurreko hiruren konbinazioa, entretenimendua eta segmentu osagarriak dituena, ekitaldi artistikoak barne (Mateu 1998, 206-208. or.).

Informazio-elkarrizketa

Elkarriketa-mota honetan helburu nagusia gai baten inguruan informazioa jasotzea da. Formatu zorrotza izaten du, hau da, galdera-erantzun hutsak, egitateen egiaren bila. Pertsonaiak egitateen menpe daude; izan ere, horregatik aukeratu baitira elkarrizketatuak, eta ez beren nortasunagatik. Informaziozko elkarrizketak adierazpenak jasotzeko eta horiek albisteetan audio-zatiki modura sartzeko erabiltzen dira, edo albiste oso bezala, besterik gabe.

Iritzi-elkarrizketak

Elkarrizketa-mota honen helburua, elkarrizketatuak gai bati buruz duen iritzia ezagutzea da. Elkarrizketa-egilearen galderak sarrera bat izaten du, iritzia eskatzen den gaiari buruzko datuak emateko. Testuinguru modura balio duen sarrera hori ken daiteke jadanik audientziak gaia ondo ezagutzen badu, edota testuingurua ematen duen albiste baten ondoren egiten denean elkarrizketa. Interpretatibo modura ere ezagutzen da.

Nortasun-elkarrizketa

Nortasun-elkarrizketaren helburua elkarrizketatuaren nortasuna, bizitza eta pentsamendua ezagutzea da. Audientziari pertsonaiaren soslai historikoa, psikologikoa eta iritzizkoa eman nahi zaio, eta horrek bere bizitza pertsonala, soziala eta profesionala ez ezik, errealitatearei buruz duen iritzia ematen du. Gainera, aurreko guztia funtsezkoa izanik, gai berezi eta ez arrunten inugruan ere galdegin lekioke, bere nortasunaren tolestura ezkutuenak ere azalarazteko. Horretarako, batzuetan, elkarrizketaz gainera, galdeketa osagarriak egiten

583. Diskurtso bateko hitzen silabetako %20 ulertuta, entzule batek diskurtsoaren esanahiaren %80 ulertzen du. Silabetako %50 ulertzen bada, diskurtsoaren %95 uler daiteke (Balsebre 1998, 67. or.). Gainera, soinu-ulermen egokia izateko, soinuaren intentsitateak gutxienez 60 dezibel izan behar ditu.

zaizkio pertsonaiari, test modura edo. Beste teknika bat da, elkarrizketatuaren hurbileko lagun batzuei, edo harentzako ezezagunei, hari buruzko iritzia edo ebaluazioa eskatzea.

Nortasun-elkarrizketetan, elkarrizketa-egileak kontu handiz arduratu behar du pertsonaiaren alderdi bat beste guztien gainean gailen ez dadin, haren irudia erabat alde batera makurtua ez agertzeko. Adibidez, elkarrizketa batean soslai profesionala gailentzen denean, bitako bat, edo kazetariak ez du asmatu, edo elkarrizketatuak ez dauka esateko ezer interesgarririk jarduera hartatik kanpo.

Galderak ez dute zertan itaun huts-hutsak izan. Aukera linguistiko handiak daude beste modu batera galdetzeko, hots, gai bati buruz baieztapen zuzenak eginda, edo esaldi labur batean gordetzen diren iradokizun lausoak adieraziz. Gainera, galderak egiteko dauden aukera linguisitikoak ez ezik, elkarrizketari bizitasuna eta kolorea ematen dioten hainbat adierazpen-elementu eta narrazio-zati sar daitezke. Adibidez, elkarrizketatuarekin zerikusia duten elementu musikalak eta bestelakoak sar daitezke, elkarrizketatuak oso gustukoak dituelako, edota haren bizitzarekin loturaren bat dutelako.

Emozio-elkarrizketa

Hilliard-en sailkapenean aipazten ez den elkarrizketa-mota da. Helburua, Balsebreren iritziz (1998, 52. or.), "gertakari edo albiste bati buruz elkarrizketatuaren emoziozko erreakzioa bilatzea da: elkarrizketatuak esaten duenak baino erabilitako hitzen konnotazio afektiboak du garrantzi handiagoa". Dirudienez, ikertzaile horren ustez, elkarrizketa emotiboaren erabilerak badu esplikazio bat, hots, "kazetariak, gertakari bati buruzko informazioa eta iruzkinak eman ondoren, erreazkio emozionala bilatzen duenean". Horrela ikusita, informaziozko eta iritzizko elkarrizketen osagarria dirudi. Hala ere, gure ustez, horietan jadanik jasoa dago elkarrizketa emotiboaren mamia eta, beraz, ez da beharrezkoa. Edozein modutara,"emoziozko" adierazpenak askotan aurki daitezke kazetaritza "horian", baita kazetaritza estandarrean ere.

13.5.2. Eztabaidako obrak: ezbaiak, mahai-inguruak eta solasaldiak

Telebistari buruz esan dugun bezalaxe, *eztabaidako ikus-entzunezko obra* irratiprogramazioan gero eta gehiago erabiltzen den makrogenero dialogikoa da (Hilliard 1984, 185-202. or.). Haren barruan azpigenero batzuk daude, baina, gure iritziz, ez dira elkarren artean modu esanguratsuan bereizten, eta oinarrizko egitura berbera dute:

> Pertsona bat edo batzuk gai bati edo batzuei buruz hitz egiten/eztabaidatzen, zeregin garrantzitsua duen gidari batek gidatuak, eta modu tazituan edo esplizituan egindako *komunikazioitun* baten arabera jokatzen dutenak.

Martí-k (1990, 49. or.), irratiari buruz hitz egitean, ezbaiak eta mahai-inguruak bereizten ditu, argudiatuz ezen ezbaietan gaian adituak direnak parte hartzen dutela, eta mahai-inguruan, arazo baten inguruko ordezkariak. Gure ustez, bereizketa horrek ez dauka zentzu gehiegi, zeren batean edo bestean parte hartzen dutenak adituak izan daitezkeelako. Horregatik, bereizteko irizpide nagusia —ez bakarra— formatuaren eta estiloaren zurruntasun-gradua dela uste dugu.

Telebistan gertatzen den bezala, eztabaida-generoen (ezbai, mahai-inguru eta tertulien) oinarrizko egiturak hiru elementu ditu: programaren gidariaren *sarrera*, parte-hartzaileak

aurkezteko; *bloke nagusia*, formatu baten arabera eztabaidatzeko; eta *itxiera*, parte hartu duten kideei eta audientziari agur esateko. Bloke nagusiaren barruan *atal* tematikoak edo beste batzuk sor daitezke, eztabaida ordenatu eta audientziari ulertzen laguntzeko. Gainera, atalen eta blokeen arteko trantsizioak era askotakoak izan daitezke (iragarkientzako etenaldia, planoen arteko trantsizioak, etab.).

Eztabaidako programa-mota guztietan parte hartzen dutenak ezin dira asko izan —hiruzpalau, asko jota—, zeren, irratia entzuteko denez, audientziak zail du ahotsen bidez jende guztia ezagutzea. Era berean, ahots asko sartzen badira, nahasmendua sor daiteke, eta kontroalezina izan daiteke, ulermena zailduz.

a. Ezbaia

Irratiko ezbaia edo debatea telebistakoa bezalakoa[584] da, baina telebistan baino gutxiago erabiltzen da irratian. Telebistari dagokion atalean esan dugunez, irratiko ezbaiak formatu zurrun samarra eta estilo formalagoa dauka, nahiz eta hainbat bariazio egin daitezkeen landutako gaien arabera eta lortu nahi den helburuaren arabera. Bi ikuspuntu kontrakoen arteko *lehia dialektikoa* lortzea da garrantitsuena. Adibidez, politikoen artean egiten dena.

Parte-hartzaile gutxi izaten dira ezbaietan, lauzpabost lagun baino gehiago ez, lehen esandako arrazoiengatik. Gomendagarria da bi-lau lagunek parte hartzea. Formatuari dagokionez —hau da, txandak, bakoitzari emandako denbora, aurkeztuko diren adierazpenak prestatzea ala ez, etab. kontuan hartuta—, ezbaiak oso zurrunak izan daitezke —hauteskundeetan egiten direnak— edo malguagoak, baina bi ikusmoldeen lehia gordez, betiere. Maiztasun irregularrekoak izaten dira.

b. Mahai-ingurua

Mahai-inguruak formatu askeagoa eta estilo informalagoa du, eta benetako izaera da iritzi eta argudioen *truke dialektikoa* dela mahai-ingurua, lehiatik urrun. Parte-hartzaileak ere gutxi izaten dira, lauzpabost, irratian ahotsak nahastu egin daitezkeelako. Nolanahi ere, gure iritiz, mahai-ingurua eta ezbaia nahiko antzekoak dira formatuari dagokionez.

Mahai-inguruak ere ez dira sarri egiten. Emisio batzuetan astero egiten dira mahai-inguruak, batez ere gai politikoen inguruan, baina, oro har, aski irregularrak izaten dira.

c. Solasaldia edo tertulia

Solasaldia edo tertulia, gaur egungo irratian eta telebistan modan dagoen generoa da. Askotan, egunero izaten dira solasaldiak, batez ere aktualitateko informazioa —politikoa, batik bat— "komentatzeko" —aztertzeko baino gehiago— egiten direnetan.

Ezbaia eta mahai-ingurua baino genero ausartagoa da, formatu irekiagoa du eta estilo arina. Mahai-inguruan adina kidek parte hartzen dute. Helburua ez da dialektikoa izaten bete-betean —hau da, eztabaida arrazoizkoa eta ordenatua egia bilatzeko—, bi ikuspuntu ezberdinen arteko lehia ere ez, baizik eta bien arteko zerbait, inprobisazio- arinkeria- eta

584. Ikus telebistako elkarrizketari emandako atala "Genero dialogikoen tipologia eta egitura" epigrafean, *Telebista-informazioaren tipologia eta egitura* izeneko kapituluan.

entretenimendu-tanta batzuk gehituz. Hau da, audientzia entretenitzeko nahasdura edo cocktail bat, non ematen diren informazioak eta egiten diren komentarioak ez diren kontrastatzen. Bistan da gaur egun gehiegizko *horikeria* dagoela tertulietan.

13.5.3. Adierazpenezko ikus-entzunezko obrak: editoriala, iruzkina, kritika

Adierazpenezko edo testigantzazko generoak hauek dira: *editoriala*, emisoraren iritzia ematen duena; *iruzkina*, pertsonaia edo profesional baten iritzia jasotzen duena; eta *kritika*, hau da, kazetari edo kritiko batek arte-lan edo produktu kultural bati buruz egiten duen analisia. Egitura sinplea dute hirurek: pertsona batek aldez aurretik landutako testua irakaurtzen du mikrofonoaren aurrean. Irakurketa soinuzko efektuz lagun daiteke: musikaz, adibidez.

Maiz, editoriala programa izaten da berez, programazio barruan hasiera eta amaiera dituena, hain justu. Azkenik, kazetaritza-generoei buruz esandakoa hona ekarriz, oroitarazten dugu *kronika* erreferentziazko informazio-generoetan sartzen dugula, albiste eta erreportajeekin batera, nahiz eta iritzi- eta iruzkin-gradu bat ere baduen.

14. Informazio-prozesuko osagaiak irratian

Atal honetan irratiko informazio-prozesuan parte hartzen duten osagai nagusienak aztertzen ditugu, bi esparrutatik begiratuta:

- ***Obren esparrua***: informazio-unitateak edo obrak lantzen diren alorra; hau da, albistegian sartuko diren albisteak, erreportajeak eta elkarrizketak, adibidez.
- ***Programen esparrua***: informaziozko irrati-programak gauzatzen diren alorra da hau. Kasu honetan, albistegi bat ordu zehatz batean kokatzen da programazioaren barruan. Esparru honen azken alderdia programaren emisioa edo hedapena da.

Bi esparru horietan giza osagai, tekniko eta teknologikoak daude, jarraian aurkeztuko ditugunak. Baina horietako gauza asko telebistari dagokion atalean xehe-xehe aztertu ditugunez (informazio-iturriak, adibidez), hemen ez gara gehiegi luzatuko, ez errepikatzearren. Beraz, *Informazio-prozesuaren osagaiak telebistan* izeneko kapitulua ere irakurtzea gomendatzen dugu.

14.1. ITURRIAK

Telebistak eta gainerako medioek darabiltzaten iturri berberak erabiltzen ditu irratiak. Kazetaritzaren jarduerarako iturrien sinesgarritasuna eta fidagarritasuna funtsezkoak direnez, bi parametroren arabera aztertuko ditugu: autoritate eta jakintzaren arabera. *Autoritateagatik akreditatutako iturria* da kazetaritza ortodoxoan eta estandarrean gehien erabilitakoa, nahiz eta beti ez den gehien dakiena ez eta informazio objektiborako egokiena. Iturri "normalizatuak" izaten dira hauek eta, oro har, interesatuak ere bai. *Jakintzagatik akreditatutako iturria* nagusitu beharko litzateke kazetaritzan, eta iturri-mota erabiliena izan beharko luke, baina gehienetan ez da horrela izaten. Dena den, autoritate eta jakintzaren irizpideez gain, beste parametro batzuk ere erabil ditzakegu iturriak sailkatzeko: jatorria, instituzionalizazioa, ofizialtasuna eta edukia.

- ***Jatorriaren araberako iturriak***: iturriak propioak izan daitezke, emisorako kazetariek lortuak; edo inorenak, beste medio batzuekin "elkarrena egindakoak" edo partekatuak[585] —adibidez, albiste-agentziak, komunikazio-kabineteak, etab—.
- ***Instituzionalizazioaren araberako iturriak***: iturri batek duen finkapen-gradua adierazten du, beste medioek, agintariek eta gizarteak iturritzat onartzen duten ala ez, eta horrek kazetaritza-etika bati lotuta egotea esan nahi du —objektibotasunari

585. Uste dugu "elkarbanatu" edo "elkarrena egin" edo "partekatu" aditzak, "konpartitu" baino egokiagoak direla, gaztelaniazko "compartir" edo ingelesezko "to share" adierazteko.

eta egiatasunari—. Iturri batzuk instituzionalizatuak dira (albiste-agentziak), beste batzuk pseudo-instituzionalizatuak (komunikazio-kabineteak), eta hirugarren batzuk instituzionalizatu gabeak.

- ***Ofizialtasunaren araberako iturriak***: *iturri ofizialak* gobernuaren, politikaren eta beste erakunde ofizialen ordezkariak dira. Aldiz, *iturri ez ofizialak* ordezkari ofizialak edo/eta iturri instituzionalizatuak ez diren guztiak dira (gizarte zibileko iturriak eta elkarteak).
- ***Edukiaren araberako iturriak***: iturri erabilienak *material idatzikoak* dira. Horien artean daude albiste-agentziak eta komunikazio-kabineteak, batez ere. Telebistak badituzte *ikus-entzunezko materialeko* iturriak ere, gertakari albistegarrien irudiak eta giro-soinua eskaintzen dituztenak. Irratiari dagokionez, berriz, albiste-iturri batzuk entzunezko material espezifikoa eskaintzen dute: adibidez, kronikak, audio-zatikiak, edo audio osoak, batez ere nazioarteko albisteetan. EFE agentziak horrelako zerbitzu bat dauka, *EFE Radio* izenekoa. Zernahi gisaz, material hori oso garestia izaten denez, ez dute asko erabiltzen irratiek (Hernando 2003).

Beste ikuspuntu batetik ere bar daitezke iturriak: gai albistegarriak sor ditzaketen aldetik, eta gai albistegarri jakin batzuei buruzko testuak, datuak eta soinuak horni ditzaketen aldetik. Bi alderdien arteko ikuspegi-aldea funtsezkoa da, nahiz eta iturri gehienek biak betetzen dituzten. Irratian zein telebistan erruz erabiltzen den iturria kazeta da, eta hara jotzen dute —sarriegi, agian— kazetariek eta editoreek gai berrien bila eta gauzatzebidean dauden albisteei buruzko datuak biltzeko.

Iturriek sor ditzaketen informazioak eta adierazpenak era askotakoak izan daitezke, *konfidentzialtasun*-graduaren araberakoak eta albiste barruan erabiltzeko eta esleitzeko baimenaren araberakoak. Alderdi hori oso garantzitsua da. Funtsean, sei adierazpen-mota daude (Merrill, et al. 1992, 436-437. or.)[586]:

- Informazio publikoa (*on the record*).
- Esleitu ezinezko informazioa.
- Iturri anonimoei esleitu ahal zaien informazioa (*background*).
- Iturri jakin bati esleitu ezin zaion informazioa (*deep background*).
- Informazio konfidentziala (*off the record*).

Bada beste modu bat iturriek emandako informazioen konfidentzialtasuna sailkatzeko, aurrekoa bezalakoa izan arren, dituena (Yorke 1993, 31. or.): informazio ezaguna, informazio konfidentziala, informazio anonimoa, agiri ez ofizialak, kreditazioak, informazio bahitua edo enbargatua, informazio zentsuratua.

14.2. IRRATIKO INFORMAZIO-SAILEKO ANTOLAKETA

Informazio-zerbitzuen sailak garrantzi handia du irrati-emisora batek antolaketa-sisteman, batez ere irrati burujabeetan —kate handiago bati elkartuak edo afiliatuak ez daudenetan eta, beraz, programazio konbentzional/orokorzale propioa eta osoa emititzen dutenetan—. Izatez, esan daiteke albistegi-alorra dela eduki mintzatu gehiena manitzen den tokia.

586. Ikus iturrici emandako atala *Informazio-prozesuaren osagaiak telebistan* izeneko kapitoloan.

Atal honetan, albistegi-sailaren egitura ez ezik, irrati burujabeek tamainaren arabera izan dezaketen organigrama-motaren deskripzio laburra ere barne hartuko da. Dena dela, hainbat aukera egon daitezke[587].

14.2.1. Irrati-emisora burujabe baten organigrama orokorra

Irrati-emisora burujabeen organigrama eta egitura, gorago deskribatu dugunez[588], hainbat irizpideren arabera antola eta azter daitezke: tamaina, programazio, jabego, erradiodifusio eta teknologiaren arabera, besteak beste. Kasu honetan, tamaina hartuko dugu hizpide eta, beraz, emisora txikiak, ertainak eta handiak daude. Hala ere, kategoria horiek ireki samarrak dira. Tamainaren efektua, ordea, ez dago programazioa ekoitzi eta emititzeko zereginen definizioan, baizik eta antolaketan eta hedapenean. Horrela, emisora oso txiki batean langile batek zeregin asko egin ditzake eta sail oso baten ardura hartu. Estazio handiago batean, berriz, sail bakoitzean langile bat baino gehiago egon daiteke lanean.

a. Emisora txikia

Martí-k (1990, 71. or.) aurkezten duen ereduaren arabera, emisora txiki baten antolaketan irratiko zuzendaria dago, programazioaz eta kudeaketa orokorraz arduratzen dena, eta horren agindupean lau sail —emisioa, administrazioa, publizitatea eta teknika—.

Autore horrek ez du zehazten zenbat langile dauden sailetan, baina ez gara oso oker egongo esaten badugu batetik laura egon daitezkeela. Horregatik, irrati txiki batean bostetik hogei langile bitartean egon daitezke lanaldi osoan, eta kolaboratzaile batzuk. Hala ere, zifra hori aldakorra da, zeren ordu gutxi batzuetan emititzen duen tokiko irrati batek kolaboratzaile batzuekin soilik funtziona baitezake —irrati libre askok, adibidez—, hedabidearen kalitatea kolokan jarrita, noski.

42. irudia: irrati-emisora txiki baten organigrama

Iturria: Martí (1990, 71. or.).

AEBetako autore batzuek (McCavitt eta Pringle 1986) antolaketa-eredu ezberdina eta zaharkituagoa erakutsi zuten, eta zuzendariaren agindupean hiru eremu zeuden:

- ***Esatarien saila***: mikrofonoaren aurrean hitz egiteko eta albisteak idazteko ardura dute.
- ***Administrazio eta trafiko-saila***: non kontabilitatea eta publizitataearen trafikoa kontrolatzen den.
- ***Ingeniaritza-saila***: non ekipameandua eta mantentze teknikoa kontrolatzen den.

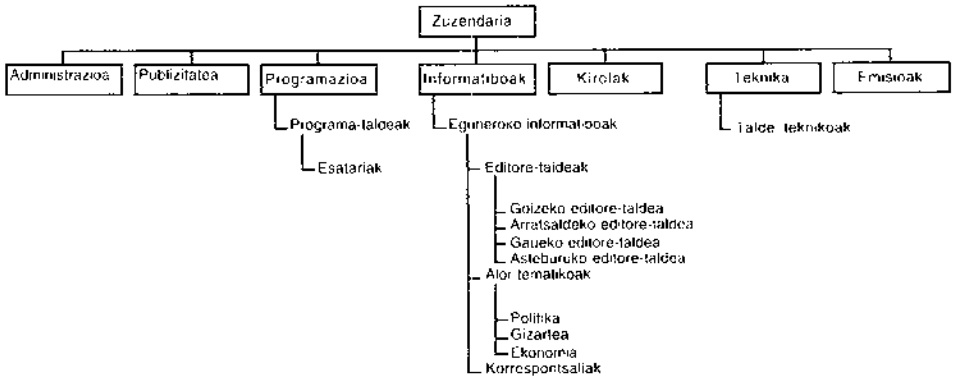
587. Horretarako, iturri bibliografiko batzuk kontsultatu ondoren, Zabaletak bi irrati bisitatu zituen: Radio Euskadi Bilbon (02-9-26) eta Radio Barcelona 02-12-27) Bartzelonan. [Azken hau digitalizazio-prozesua amaitu ondoren]. Gure eskerrona bi medioetako direktiboei, erakutsitako adeitasunagatik.

588. Ikus "Irrati-kateak eta emisora-ereduak" atala *Espainiako eta Autonomia-erkidegoetako irratiaren sistema* izeneko kapituluan.

b. Emisora ertaina

Programazio konbentzionala eta tamaina ertaina duen emisora batean — Radio Euskadin, adibidez— zazpi bat sail daude: administrazioa, publizitatea, programazioa, informatiboak, kirola, teknika eta emisioak. Sail bakoitzak bere arduradunak eta langileak ditu eta kudeaketa-talde autonomoak osatzen dituzte.

43. irudia: irrati-emisora ertain baten egitura



Iturria: Radio Euskadi (Hernando 2002).

Ondoko organigraman zazpi sail agertzen badira ere, kontsultatu ditugun AEBetako iturriek irrati-emisora ertain batean bost sail jartzen dituzte (McCavitt and Pringle 1986, 24. or.):

- ***Salmenta-saila***, programazioa iragarki-egileei saltzeko.
- ***Programazio-saila***, esatariak eta produkzio eta musika-arduradunak biltzen dituena.
- ***Albiste-saila***, talde-buruak eta kazetariak biltzen dituena.
- ***Ingeniaritza-saila***, ekipamendu eta instalakuntzen kudeaketa egiteko.
- ***Administrazio-saila***, kontabilitatea eta bulego-kontuak eramaten dituena.

Emisora ertain bateko langileen kopurua berrogeita hamar eta ehun artekoa izan daiteke, gehi kolaboratzaileak. Bistan denez, zifra horiek hurbilpen hutsak dira.

Kudeaketari dagokionez, nahiko normala da emisorako zuzendaritza-taldea astean bi aldiz batzea, Radio Euskadin egiten duten modura, aurreikuspenak aztertu eta sail guztien planfikazioa antolatzeko. Bilera horietan emisorako zuzendariak, sail bakoitzeko buruak eta, behar izanez gero, beste kideren batek parte hartzen dute; beraz, sei edo zortzi lagun guztira (Hernando 2002).

b. Emisora handia

Tamaina handiko emisorek ertainek beste sail dauzkate, eta besteren bat gehiago agian; sustapen-saila, adibidez (McCavitt and Pringle 1986, 27. or.)[589]. Langileak ehun baino gehiago izango dira segur aski.

589. AEBetan Zerbitzu Publiko (*Public Service*) izeneko saila ere egoten da, non gizarteko ordezkariek (erakundeek, eta abar.) beren iritziak eman ditzaketen, gizarteari dagozkion gaiei buruzko testuak irakurriz.

Alabaina, emisora handi bat normalean kate bat izaten da, hainbat emisora ertain eta txikiz osatua, zonalde geografiko batzuk betetzen dituztenak. Horregatik, emisora handi baten organigrama bi mailatan ezarri behar da: katearena berarena, eta emisora afiliatu bakoitzarena[590]. *Katearen mailan* berariazko antolaketa-egitura dago, zuzendari orokorra buru duena eta edozein emisoratan dauden adina sail dituena. Izan ere, kateak era guztietako programazioa ekoitzi eta banatzen baitu irrati afiliatuen artean eta, gainera, zuzenean emititzen baitu. Kate erako hedapen honetarako, ekoizpena eta programazioa koordinatuta dauzka emisora afiliatuekin, eta *irrati afiliatu* horiek edozein emisora ertainek edo txikik duen organigramaren antzekoa dute.

14.2.2. Informazio-saileko organigrama

Telebistan gertatzen den bezalaxe, tamaina ertaineko irrati konbentzional bateko albistegi-saila hiru bloke handitan zatituta dago: eguneroko programa informatiboak, ez egunerokoak eta kirol-alorra. Denen buru *Informatiboen Arduradun Nagusia* dago, emisoraren zuzendariaren agindupean. Gaur egun oso figura garrantzitsua *Edukien Zuzendaria* izaten da, kazetariek lantzen dituzten gaiak koordinatu eta testuinguruan kokatzen dituena eta, azken finean, enpresaren politika informatiboa zaintzeaz arduratzen dena.

Eguneroko informazio-zerbitzuen kasuan —programazio guztiko garrantzitsuenak dira— antolaketa-eredua *editore tematikoa* da, telebistan bezala[591]. Eredu hibridoa da, bi taldeen eraginetik sortua: kazetaritza-edizioko taldearen eta atal tematikoen eraginetik, hain justu. Tamaina ertaineko emisora batean edizio-talde hauek egoten dira:

- ***Goizeko taldea***, goizeko ordukako buletinen eta eguerdiko albistegiaren ardura duena.
- ***Arratsaldeko taldea***, arratsaldeko ordukako buletinen eta albistegiaren ardura duena.
- ***Gaueko taldea***, gaueko ordukako buletinak ekoitzi, goizaldean ematen den eguneko lehen albistegia eta, behar izanez gero, gauean gerta daitezkeen gertakariak betetzen dituena.
- ***Asteburuko taldea***, egun horietan gerta daitekeen informazioaz —ohiz, gutxiago gertatzen dira— arduratzen dena.

Aipatutako edizio-taldeekin kolaboratuz, atal tematikoak daude (politika, gizartea, etab.), eduki-zuzendariak eta kazetari batzuek osatuak, zeinak egunean zehar banatzen diren, albistegi guztietan egon eta materiala[592] sortzeko. Gainera, tamaina ertaineko emisorek —handiek zer esanik ez— korrespontsaliak izaten dituzte nazioko edo nazioarteko hiri nagusietan, taldeburuekin elkarlanean albisteak eta errerpotajeak bidaltzeko.

Informazio-programa ez egunerokoak ere informazio-saileko jendeak ekoizten ditu.

Azkenik, aipatutako lau taldeak ez ezik, *kirol-taldea* dago, kirol-arloa betetzen duena. Saileko programen ardura du eta, gainera, albistegi guztietako kirol-arloa bete behar du.

---

590. Irrati eta kate autonomikoetako irratien organigramei buruz, ikus Carmen Peñafiel-en (1992, 151-206. or.) doktore-tesia.

591. Ikus informazio-saileko antolaketa-ereduei buruzko kapitulua, telebistari dagokionez.

592. Hainbat emisoratako atal tematikoetan ez da asteburuetan lanik egiten.

14.3. PROGRAMA ETA ALBISTEETARAKO PROFESIONAL-TALDEAK

Azken urteotako berrikuntza teknologikoak gertatu aurretik —batez ere emisoren digitalizazio partziala eta osoa burutu aurretik—, erredakzioko eta emisioko[593] zereginak hainbat kategoriatan banatzen ziren[594]. Gaur egun, informazio-aurrerapenei esker (digitalizazioa), medioen lehiakortasuna eta kostuak murrizteko helburua kontuan hartuta, *profesional multifuntzionalak* prestatu nahi dira, hau da, edukia atondu, mikrofonoaren aurrean aritu eta, gainera, kontrol teknikoaren ardura hartzeko gai direnak. Ondorioz, enpresak lan-kategoriak eta profesionalen kopurua murrizten saiatzen dira. profesional edo talde bakar batek programaren prozesu guztiaz ardura dadin, hau da, produkzioaz eta emisioaz.

Zentzu honetan, Rodríguez Pi-k (2003b)[595] dio ezen, teknologia digitala sartuta eta baliabideen aprobetxamenduari esker, profesionalen funtzioak berdefinitzen ari direla, bai erredakzioko lanak eta bai lan teknikoak egin ditzaten. Ondorioz, produkzio-prozesu batean parte hartzen dutenen kopurua hirutik batera jaitsi daiteke. Dena den, autore horrek berak dio lanpostuen birdefinizioaren estrategia ez dagoela oraindik erabat argituta eta, beraz, galdera mantentzen dela: multimedia-kazetaria edo multilan-kazetaria? Uste dugu une honetan egokia dela oroitzea liburu honen lehen zatian multimedia-kazetaritza eta erredakzio integratuari buruz esan duguna[596].

14.3.1. Informazio-programetarako giza taldea

Kalitatezko informazio-programetan eta gutxienez tamaina ertaineko eta garrantzi sozial handi samarreko emisoretan, *kontroleko eta soinuko bana teknikari*k lan egiten dute, eta kontrol-kabinatik emisioaren alde teknikoaz arduratzen dira. Batek soinuak nahastu eta programako gidaria eta parte-hartzaileak kontrolatzen ditu, eta bigarrenak konexioak prestatu ez ezik, teknikari nagusiari laguntzen dio emisioko edozein zereginetan. Mintzatokitik, programaren gidariak — eta printzipioz taldeko beste kide batzuekin- , edukia prestatu eta behar diren aginduak pasatzen dizkio kontrol eta soinuko teknikari nagusiari.

Buletin eta informazio-programa errazetan, emisora txikietan bezala, posibe da gidari bakar batek emisio-prozesu osoa kontrolatu eta gauzatzea, hau da, irakurri, audio-zatikiak tartekatu eta kronikak sartzea. Horretarako, ordea, emisorak digitalizatuta eta sarean egon behar du, eta mintzatokitik bertatik, sarean kokatutako ordenagailuaren laguntzaz, estazioko audio-zerbitzarira sar daiteke, non zatikiak eta kronikak gordeta dauden.

Hala ere, emisora digitaletan eta hainbat medioren konbergentziaz sorturiko erredakzio integratuetan, oraindik ez daude ondo definituta eta banatuta profesionalen kopurua eta horien zereginak, lehenago esan dugun modura.

---

593. Telebistan errealizazioa esaten zaio.

594. Enpresen izaeraren arabera (publikoak ala pribatuak, handiak ala txikiak, burujabeak edo afiliatuak) aldakorrak izan arren, Merayo-k (1992, 40-44, or.) hainbat taldetan sailkatu zituen, SER kateko 1988/89 eta COPEko eta RNEko 1987-1989 hitzarmen kolektiboak kontuan hartuz: a) emisioan eta errealizazioan emisio-burua, errealizadorea, jarraipenaren arduraduna, soinuaren kontroleko teknikaria eta esataria; 2) programazioan eta programetan, arlo honetako burua eta laguntzaileak, gehi erredaktore-taldea.

595. Ikus <http://kane.uab.es/congresdelaradio/comunica.htm>, non Kataluniako Irratiari buruzko 2. Kongresuko (2003) ponentziak dauden.

596. Ikus *Kazetaritza eta Periodistika* izeneko kapituluko "Kazetaritzaren erronkak: konbergentzia multimedia eta merkantilizazioa" atalean esandakoa.

14.3.2. Albisteak ekoizteko giza taldea

Irratian gutxienez kazetari bat behar da albistea ekoizteko, zeina, audioa jasotzeko eta informatikoki editatzeko ekipo egokiaren laguntzaz, prozesu osoaz arduratzen den: datuak eta testigantzak jaso, muntaketa egin eta mikrofonoaren aurrean irakurri/esan. Unitate mugikorra erabili eta, betedurak hala eskatuta, kazetariaz gain, kontrol eta soinuko teknikaria behar da, koordinaturik lan egiteko.

14.3.3. Irrati-kazetaritzaren ezaugarriak

Irratiko kazetaria, hasteko, kazetaria da, eta gero mediora egokituta egon behar du, irratira, hain zuzen. Medioa huts-hutsean entzunezkoa denez, irratiko kazetariak, edozein kazetarik dituen ezaugarriak ez ezik (etika, kultura, teknika), ondoko beste ezaugarri espezifiko hauek eduki behar ditu (Merayo 1992, Prado 1980):

- ***Ahotsa***: "ahotsa irratilariaren irribarrea da, bere ahoa, bere begiak, eskuak..." (Huertas Bailén and Perona Páez 1999, 93. or.), eta lokuzioan hainbat faktorek parte hartzen dute: *ahoskera* egokia, *entonazio* profesionala eta ez gehiegi markatua, taxuzko *erritmoa* eta *jarrera* egokia.
- ***Inprobisazioa***: irratiko kazetariak maiz inprobisatu beharko du bere lanean, bai albistegietan, bai eta elkarrizketetan ere; beraz, ondo landu behar ditu diskurtsoaren ordenamendua, azalpen erraza, denbora irabazteko makulu gaiztoak ez erabiltzea, eta bat-bateko zein betiko memoria indartsua.
- ***Hurbiltasun komunikatiboa eta psikologikoa***: ez dira gauza bera, hurbiltasunean ere mailak daudelako. Hurbiltasun komunikatiboak harremana komunikazioaren esparruan jartzen du, baina ez da derrigorrez psikologikoa. Irrati-entzulea igorlearekin komunikatuta sentitzea garrantzi handikoa da kalitatezko irrati-kazetaritzan. Hurbiltasun psikologikoak, berriz, esatariaren eta entzulearen arteko hurbiltasun-sentimendua azpimarratzen du, eta horrek ikuspuntuetan ere hurbilketa edo bat egitea areago dezake.

Maiz samar esaten da informazioa emateko estiloak gehiegi markatu duela irratiko lokuzioa, baita beste programa-mota batzuetan ere, adierazpen *fonoestetiko* neutro samarra sortuz (Huertas Bailén eta Perona Páez 1999)[597].

14.4. EKIPAMENDU TEKNOLOGIKOA IRRATIAN

Irrati-informazioan erabilitako ekipamendu teknologikoa hurrengo hiru produkzio-era eta helburuen arabera sailka daiteke:

- ***Albisteen edo erreportajeen betedura***: kanpoaldean ekoizteko ekipo egokia eskatzen du. Telebistan gertatzen den bezala, irratian ere mikrofonoa, grabatzeko unitatea eta, behar denean, unitate mugikorra behar dira.
- ***Albistearen edo programaren edizioa***: albistea edo irrati-programa editatzeko ekipo egokia behar da. Analogikoa edo digitala izan daiteke. Edizio analogikoan audio-iturri batzuk daude (mikrofonoak, audio-grabatzaileak/erreproduzitzaileak eta efektuetarako ekipoa), nahasketa-mahaia eta editatutako edukia grabatzeko

597. Fonoestetika kontzeptua A. Rodríguez-en lizentziatura-tesitik (Barcelona, UAB, 1984) hartzen du.

ekipoa. Edizio digitalean, berriz, editzatzeko *software*-a baliatzen duen ordenagailu batean egiten da prozesu osoa.

- ***Irrati-programaren emisioa***: ekipo transmisorea behar du, analogikoa edo digitala. Gaur egun, emisora gehienak analogikoak dira, baina azkar ari dira digitalizatzen.

Dena delarik, maila bakoitza aztertu baino lehen, soinuaren ezaugarri nagusiak emango ditugu, horixe baita irratiaren elementu nagusia.

14.4.1. Soinua

Ikus-entzunezko teknologiari buruzko beste liburu batean esaten denez (Zabaleta 2002), soinua gorputzen mugimendu dardarkorrek entzumenean sortutako sentsazioa da, hedatzen duten medio fisikoek transmititua. Soinua gerta dadin, molekulak dardararazten dituen talka edo konpresio bat behar da, ondoren, dardarra aldameneko molekuletara transmititu eta bibrazioa hedatuz joateko; soinua, alegia. Soinu-uhina molekula fisikoek transmititutako dardarrean oinarritzen da. Sorkuntza mekanikoa da. Transmisiorako erabiltzen den bitartekoak eragina du soinuaren hedakuntza-abiaduran. Airean, soinuzko uhinak 340 m/seg-ko abiaduran hedatzen dira, itsasoko uretan 1.504 m/seg inguru. Izaera mekanikoa duenez —molekulen dardarra—, soinuak ezin du hutsean hedatu. Soinuek hiru ezaugarri dituzte: intentsitatea, tonua eta tinbrea.

- ***Intentsitatea***: soinua emititzen duen gorputza pultsatzen den energia-kopuruaren araberakoa da. Intentsitatea eta uhin-anplitudea estuki lotuta daude elkarren artean.
- ***Tonua***: tonu-aldaketa uhin sonoroen frekuentzia-aldaketaren araberakoa da. Zenbat eta frekuentzia handiagoa, orduan eta zorrotzagoa tonua, eta zenbat eta frekuentzia txikiagoa, orduan eta soinu baxuagoa.
- ***Tinbrea***: soinu baten eta bestearen arteko diferentzia da, bakoitzaren soinu-uhinaren formaren eraginez sortua. Soinu bakoitzarekin doazen *harmonikoen* intentsitateak eta kopuruak determinatzen du tinbrea, eta soinu-iturri bakoitzak bereak ditu.

Bi soinuek intentsitate berbera eduki dezakete (uhin-anplitude berbera), tonu bera (frekuentzia berbera), baina modu ezberdinean hauteman ditzake giza entzumenak, tinbrea dela eta; hau da, soinu-uhinari atxikita doazen *harmonikoen* eraginez.

a. Soinu-motak

Soinua audio-kanal bat edo gehiago erabiliz graba daiteke eta, horren arabera, sistema monoaurala edo monofonikoa, estereofonikoa eta kuadrafonikoa dela esaten da, besteak beste (Nisbett 1990).

- ***Soinu monofonikoa (monoaurala)***: kanal bakarretik hartzen eta erreproduzitzen da soinua. Hori dela eta, iturrien espazio eta posizionamendu akustikoak ez dira ongi bereizten eta, ondorioz, soinu guztiak leku beretik datozela dirudi.
- ***Soinu estereofonikoa***: soinua bi kanaletatik —ezkerretik eta eskuinetik— hartzen da. Hori dela eta, hobeto bereizten dira iturri akustikoen espazioa eta posizionamendua.
- ***Soinu kuadrafonikoa***: soinua lau kanaletatik hartzen da —ezker, eskuin, aurreko eta atzekotik—. Soinu-iturrien informazioa sistema estereofonikoan baino zehatzagoa eta ugariagoa da.

b. Prozesua

Audioaren prozesu estandarra honako hau da. Soinuzko iturri batek (pertsona baten ahotsak, adibidez) sorrarazten du soinua. Soinuaren zati bat zuzenean sartzen da mikrofonoan uhin akustiko zuzen modura. Beste zati bat dauden gainazaletan islatzen da, eta beranduago iristen da mikrofonora, distantzia luzeagoa korritu behar duelako. Islatutako soinu hori *erreberberazioa* da. Mikrofonoak seinale elektriko bihurtzen du uhin akustikoa; eta gero, audio-mahaira bidaltzen da, non anplifikadorea, ekualizadorea eta nahasketa-mahaia dauden. Hortik aurrera, editatutako audio-seinalea bozgorailura edo audio-grabatzailera bidaltzen da.

14.4.2. Mikrofonoak

Dakigunez, mikrofonoak seinale elektriko bihurtzen ditu soinu-uhinak. Mikrofonoak era askotara sailka daitezke: norabide, eraikuntza, kokapen eta konexioaren arabera. Atal honen helburua teknologian sakontzea ez denez, baizik eta irrati-informaziorako ezinbestekoak diren ekipoen deskripzio funtzionala ematea, labur aurkeztuko ditugu mikrofonoak[598].

- ***Noranzkotasunaren araberako mikrofonoak***: mikrofonoek hiru motatako noranzkoak izan ditzakete[599]: *omnidirekzionalak*, edozein norabidetatik hartzeko sentikortasuna dutelako; *bidirekzionalak*, kontrako norabidetik —aurretik eta atzetik— datozen soinuak hartzeko sentikortasuna daukatelako; eta *unidirekzionalak*, sentikortasunik handiena noranzko batean daukatelako.
- ***Eraikuntzaren araberako mikrofonoak***: mikrofonoen teknologia eta funtzionamenduaren arabera, mikrofonoak dira: *presio-mikrofonoak*, bariante batzuekin; eta *abiadura-mikrofonoak*[600]. Presio-mikrofonoen artean, batzuk ikatzezkoak dira, kalitate eskasa dutenak; elektrostatikoak, edo kondentsadorea dutenak, goi-kalitatea dutenak; eta, batik bat, *mikrofono dinamikoak*, bobina mugikorra dutenak, ezagunenak eta kalitate hobea dutenak. Mikrofono dinamikoak elementu hauek ditu: metal malguko edo plastikozko diafragma, diafragmari eransten zaion bobina mugikorra eta bobina mugikorraren inguruan ezarritako elektroimana. Soinuak diafragma bibrarazten duenean, diafragmak bobina mugikorrari eragiten dio elektroimanaren eremu magnetikoaren barruan mugitzeko, eta hortik elektrizitatea sortzen da Michael Faraday fisikari britainiarrak erakutsi zuenez (Borwick 1996, Lipton 1981, 318. or., Nisbett 1990). *Abiadura-mikrofonoak* goi-kalitatekoak dira eta grabazio-estudioetan erabiltzen dira.
- ***Erabileraren araberako mikrofonoak***: Erabileraren arabera, mikrofonoak *finkoak* eta *mugikorrak* dira. Finkoak mahi batean edo antzeko altzarian kokatuta egoten dira, eta mugikorrak eskuan edo soinean itsatsita eramaten dira. Mikrofono mugikorren artean hiru mota daude: eskukoak, paparrean eransten direnak[601] eta esku metalikoan (jirafa, gako edo kainabera) edo garabi batean kokatzen direnak. Beso metalikoan kokatutako mikrofonoa asko erabiltzen da prentsaurrekoetan, soinu-operadoreak pertsonaiarengana iristerik ez daukanean[602]. Beste mikrofono mugikor

598. Gehiago ezagutzeko, ikus kapitulu honetan aipatutako obrak eta Zabaleta (2002).

599. Beste autore batzuek *direktibitatea* esaten diote (Borwick 1996).

600. *Presio-gradientekoa* ere esaten zaie.

601. Batez ere *lavaliere* delakoa.

602. Zineman eta bideoan ere erabiltzen dira, jakina, batik bat obra dramatikoen produkzioan, mikrofonoa pantailan ez agertzea nahi denean.

batzuk ere badira, hau da, kanoikoak oso-oso kalitate handikoak, sudurrazpikoak —kanpoko zaratak sartzea ekiditen duen pletina bat dutenak—.

- ***Konexioaren araberako mikrofonoak***: mikrofonoak kablez edo FMko irratiuhinez lotzen zaizkio audio-sistemari. Gaur egun, edozein bideo-produkziotan mikrofono inalanbrikoak erabiltzen dira. Kasu horietan, mikrofonoa kable bidez konektatzen zaio RF transmisore txiki bati, bateria bidez elikatua eta gorputzeko atalen batean kokatuta egoten dena.

Audioaren prozesu estandarrean, mikrofonoak seinale elektriko bihurtzen du uhin akustikoa eta audio-mahaira bidaltzen du, non anplifikadore bat, ekualizadore bat eta nahasketa-mahaia dauden. Hortik aurrera, editatutako audio-seinalea bozgorailura edo audio-grabatzailera bidaltzen da.

14.4.3. Audio-grabazioetarako euskarri digitalak eta analogikoak

Audio-grabagailuak irrati-produkzioaren funtsezko zatiak dira. Ekipo analogikoak eta digitalak daude, eta era guztietako kalitatea dute, kalitate profesionala eta erabiltzailearen zerbitzurakoa. Grabatzeko ekipo digitalak, zeinetan zinta eta disko bidezko euskarriak garatu diren, poliki-poliki nagusitzen ari dira eta kasete eta bobinazko magnetofoi analogiko klasikoak baztertzen (Gutierrez Paz 2001). Ikus ditzagun euskarri ezagunenak.

a. Zintazko euskarri digitalak

- *DAT (Digital Audio Tape)*: erregistro-sistema magnetikodun indartsua da, eta kasete txiki batean bildutako zinta erabiltzen du. Bada DAT profesionalentzat eta etxeko erabiltzaileentzat. Irratian, programak eta gertakariak kalitate handiz grabatzeko erabitzen da, master-zinta modura.
- *DCC (Digital Compact Cassette)*: Philips-ek audio-kasete digitalean erabiltzeko sortu duen sistema da. DAT bezalakoa da.

b. Diskozko euskarri digitalak

- *MD (Mini Disc)*: *minidiskoa* kartutxo txiki bat da, zeinaren barruan seinalea modu magnetikoan erregistratzen duen diskoa dagoen. Birgrabatu eta ezabatu ahal da arazorik gabe. Erabiltzaile hutsentzat diseinatu bazen ere, asko erabiltzen dute kazetariek kanpoaldeko betedura egin behar dutenean.
- *CD-RW (Compact Disc-Read Write)*: irakurtzeko eta grabatzeko disko konpaktua da.
- *DVD-Audioa*[603]: CD baino aurreratuagoa da, soinuaren goi-kalitatea eduki ez ezik, bi aldeetan grabatzen uzten baitu. Eredu bat baino gehiago daude merkatuan.
- *Disko gogorra*: konputagailu, zerbitzari eta kanpoko disko gogorretan grabatzeko sistema estandar berbera da.

c. Euskarri analogikoak

Magnetofoietan erabiltzen diren euskarri analogikoak bi eratakoak dira, funtsean: kasete-zintak eta bobinak. Irrati-ekoizpenean ziztu bizian baztertzen ari dira biak. Hala ere, irrati-emisorek urteetan metaturiko soinu-artxibo ederrak izaten dituztela kontuan hartuta,

603. *Digital Versatile Disc*; nahiz deituraren gainean ere eztabaidak dauden.

beharrezkoa da sistema analogiko batzuk gordetzea, audioteka osoa digitalizatu bitartean. Zeregin hori ere abian da irrati-enpresa handietan.

14.4.4. Nahasketa-mahai analogikoak eta edizio digitaleko unitatea

Nahasketa-mahaia funtsezkoa da irrati-produkzioan, zeren soinuak nahastu, editatu, bolumena eta intentsitatea erregulatu eta nahi beste manipulazio tekniko egiteko aukera ematen baitute. *Edizio analogikoa*n aparatu fisiko bat da, eta *edizio digitale*an programa informatikoa. Beraz, sistema analogikoan, editoreak mahaiko kontrolen bidez (erregulagailu edo *fader*-ak, etab.), eskuz manipulatzen du seinale analogikoa, baina sistema digitalean, ordenagailua eta ediziorako *software*-a maneiatzen ditu, *bit*-paketez osatutako audio-seinalea editatzeko.

Nahasketa-mahai analogikoak hainbat audio-pista dauzka, ekipoaren kalitate eta kostuaren arabera, eta soinu egokia lortzeko hainbat eta hainbat kontrol eta efektu. Soinuaren kontrola adierazgailuek eta erregulatzaileek osatzen dute:

- ***Potentziometroak edo erreguladoreak (faders)***: audio-kanal bakoitzari dagokion erretenean gora eta behera ibiltzen diren kontrolagailuak dira. Audio-kanal bakoitzak bat dauka.
- ***Adierazgailuak edo VU-metroak***: audioko seinalearen potentzia neurtzen dute bolumen-neurritan —*Volume Unit*— (Browne 1991 68. or.). Eskalako balioak minus 20 dezibeletatik (–20 dB), 3 dezibeletara (+ 3 dB) doaz, tartean zero dezibeletik (0 dB) pasatuz.

Audio-edizioko unitateari dagokionez, hainbat eta hainbat motatako ordenagailu eta *software*-aplikazioak daude merkatuan muntaketa egiteko. Egia esan, gaur egun aparatu hauen merkatua ez da soilik profesionalentzat, erabiltzaile huts eta zaletuentzat ere irekita dago.

14.4.5. Unitate mugikorra

Transmisiorako unitate mugikorrak, batez ere kanpoaldean ekoizteko erabiltzen denak (albisteak, erreportajeak eta elkarrizketak egiteko batik bat), elementu hauek dauzka: audio-seinalea modulatzeko eta emititzeko ekipoa, soinu-nahasgailua, ibilgailu bat eta soinua hartu eta grabatzeko unitatea. Gainera, hari gabeko komunikazio-sistema bat eduki dezake, betedura garaian seinalea hari gabeko mikrofonotik unitate mugikorreko kazetariarengana helarazteko (Urresti 2003). Behin audio-seinalea irrati-estaziora iritsita, bietako bat, edo zuzenean hedatzen da audientziarengana, edo grabatu egiten da, beranduago bidaltzeko. Unitate mugikorren estaziorainoko transmisioa bi modutara egin daiteke, orografiaren ezaugarrien eta eskura dauden baliabideen arabera:

- ***Mikrouhin bidezko lotura***: kasu honetan transmisiorako unitateak antena igorle mugikorra dauka, ibilgailuan kokatua edo kazetariak berak daramana. Kalitate profesional handia bermatzen du.
- ***RDSI lerroa***[604]: 64 kbps bi kanal dituen telefono bidezko komunikazio-sistema da; beraz, 128 kilobit segundoko banda-zabalera dauka guztira. Soinu-kalitate profesionala ematen du, irratirako oso egokia.

604. Zerbitzu Integratuetako Sare Digitala. Laurogeiko hamarkadan *lerro telefoniko mikrofonikoa* erabiltzen zen, bi kanal zituena, bat joanekoa, eta bestea itzulerakoa.

Ez mikrouhin bidezko lotura, ez RDSI (Zerbitzu Integratuetako Sare Digitala) linearik ez dagoenean, kazetariek edo kolaboratzaileek telefonoa erabiltzen dute, finkoa edo sakelakoa, mezua igortzeko, teknikoki hain kalitate profesional ona ez duen arren.

14.5. IRRATI DIGITALA: BLOKEKAKO DIAGRAMA, ERREDAKZIOAREN ETA ESTUDIOEN BANAKETA

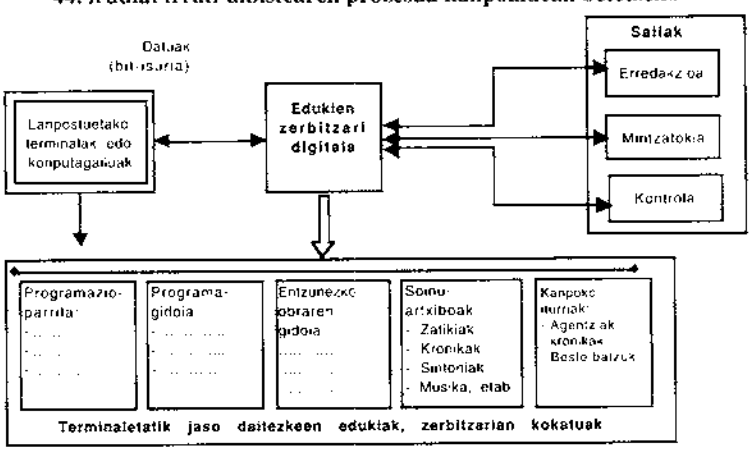
Epigrafe hau, telebista imitatuz digitalizazioaren bidetik irratian ere gertatzen ari den berrikuntza teknologikoaren eta produktiboaren emaitza da. Eduki-ekoizpenetik hasi eta emisioraino erabat digitalizatutako emisorak oraindik gutxi samar diren arren, badira batzuk dagoeneko, Radio Barcelona-ren kasua bezala, guk aztertu duguna [605].

Hurrengo paragrafoetan emisora digital baten barruan *bit*-jarioa adierazten duen blokekako diagrama aztertuko dugu, eta, gainera, informatiboen eta estudioen kokapen fisiko baten adibidea emango dugu, Radio Barcelona bisitatu ondoren atera duguna.

14.5.1. Blokekako diagrama irrati digitalaren fluxuan

Irrati-emisora batean, non prozesu osoa digitalizatuta dagoen, ondoko printzipio hau da nagusi, hots, edozein eduki (gidoi, eskaleta, soinuzko dokumentu, hondo musikal, edizio, etab.) emisoraren zerbitzari digital nagusian[606] gordetzen dela, eta, beraz, emisoraren edozein puntutatik —eta ordenagailu, terminal edo nahasketa-mahai batera konektaturik dagoen edozein monitoretatik— eskura dagoela; sartzeko protokolo egokia baldin badu, noski.

44. irudia: irrati-albistearen prozesua kanpoaldean betetzeko



Irudian ikusten denez, programa baten produkzioan eta emisioan parte hartzen duten guztiek materiala landu, zerbitzarian gorde eta egoki irizten diotenean sar daitezke bertara.

605. Radio Barcelona-ko arduradunekin izandako elkarrizketak, instalazioei egindako bisita (02-12-27) eta hainbat dokumentazioren azterketa.

606. Zerbitzari honek elementu hauek dauzka: RAID (*Redundant Array of Inexpensive/Independent Disks*) sistema: hau da, informazioa disko gogorretan gordetzeko sistema digitala, beren artean eta hartzailearekin abiadura handian konektatuak (Ikus *Ikus-entzunezko informazioaren teknologia*, Zabaleta 2003).

haren bila: kazetariak erredakziotik, *media manager*-a kontrol nagusitik, soinu-teknikaria kontroleko kabinatik, programaren gidaria mintzatokitik. Lantokiko monitoretik/terminaletik hainbat menu eta edukitara sar daiteke: programazio-parrilara, programaren gidoira, irrati-obraren gidoira, barneko artxiboetara eta kanpoko iturrietara.

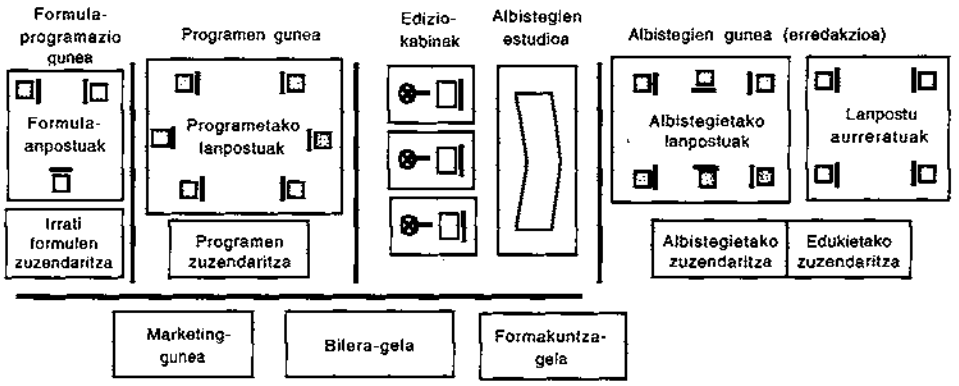
14.5.2. Erredakzio digitalaren banaketa fisikoa

Erredakzio digitalaren banaketa fisikoari dagokionez, telebistan gertatzen den modura, ez dirudi erredakzio digitalak irrati analogikoko erredakzioarekin alde handirik duenik: alde batean eguneroko informazio-zerbitzuetako erredaktore-taldeak egon daitezke, gaien araberako ataletan banatuta, eta beste batean informazio-zerbitzu ez eguneroko eta beste genero batzuen taldeak. Kirol-zerbitzuak aparte egoten dira, sarri.

Ondorengo irudian Radio Barcelona-ri dagokion banaketa-eredua ematen dugu[607]. Eraikineko solairu berberean daude informatiboen, ez informatiboen eta irrati formularen arloak, bakoitzak bere lanpostuak dituela, behar dituzten ekipo teknologikoak (ordenagailua) eta guzti.

Informatiboen guneak albistegiak emititzeko estudioa ere badu. Bestalde, erredakzioan bertan kronikak irakurri eta grabatzeko, edizio-kabinak daude, zeren, antza denez, teknikariek oraindik zalantzak dauzkate, kazetariaren mahaian kokatuta dagoen ordenagailuari lotutako mikrofono direkzionaletik graba daitekeen soinuaren kalitatea eta garbitasuna nahikoa ote den, telebistako erredakzio digitalean egiten den modura.

45. irudia: erredakzio digitalaren banaketa-planoa (Radio Barcelona)



Iturria: Radio Barcelona (Rodríguez Pi 2003a) eta autoreek egina.

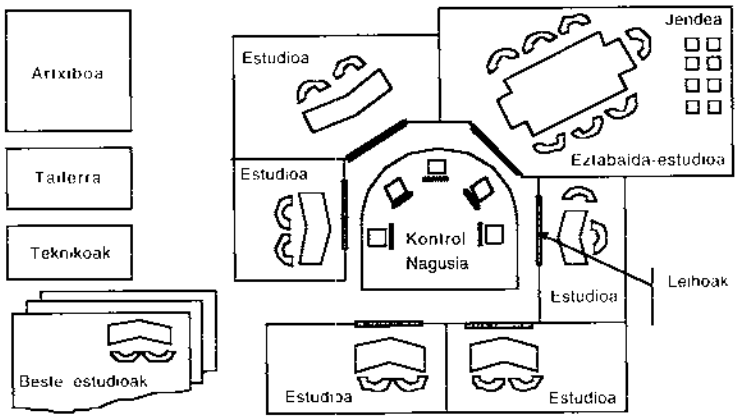
14.5.3. Emisio- eta errealizazio-estudio digitalen banaketa fisikoa

Emisio- eta errealizazio-estudio digitalen banaketa fisikoak hainbat konfigurazio izan ditzake, eraikuntzaren beraren mugen barnean. Hala eta guztiz ere, oinarrizko diseinu bat dago, digitalizazioarekin batera ezartzen ari dena: erreferentziazko arloa Kontrol Zentrala da, itsasontzi baten aginte-gela bezalakoa, toki guztietatik ikusten dena, haren ingururan kokatuta baitaude estudioak; leiho handiz hornituta. Kontrol nagusi horretan hartu eta

607. Arloen orientazio fisikoa eta emisoran dagoena ez dira bat zehatz-mehatz. Hemen horizontalki aurkeztu dugu, baina irratian eraikinaren trazatuari egokituta dago.

koordinatzen dira komunikazio guztiak, eta hortik estudioetara pasatzen dira, emititzen den programaren arabera. Antza denez, horixe da produkzio eta komunikaziorik onena sortzeko banaketa-eredu eraginkorrena. Ondoko irudian Radio Barcelona-ren diseinua eskaintzen dugu, digitalizatzean berriztua izan dena.

46. irudia: emisio- eta errealizazio-estudio digitalen banaketa-planoa



Iturria: Radio Barcelona (Rodríguez Pi 2003a) eta autoreek egina.

Hemen ematen dugun diseinu hau orientagarria da soilik, beste emisora batzuk erabat digitalizatu behar direnetarako baliagarria izan dadin.

15. Informazio-prozesua irratian

Irratiko informazio-prozesua telebistakoa bezalatsukoa da ezaugarri orokorretan, eta, beraz, bi ikuspuntu kontuan hartuz aztertu behar da: albistea eta informazio-programa. Irratiko produkzioaren eta emisioaren oinarrizko prozedura hau da:

- Informazio-bilketa gertakari albistegarri posibleen zerrenda zabaletik aukeratuta.
- Albisteak "eraikiko" diren gertakari-sorta mugatu batetik aukera egin.
- Albistea landu, erredakzioa eta editajea kontuan hartuz.
- Irrati-programa gidoian kokatu.
- Programaren emisioa, zuzenean edo grabatuta.

Emititu ondoren, programako arduradunek ebaluazioa egiten dute askotan, ondorioak ateratzeko etorkizunari begira. Batzuetan jarraipena egiten zaie audientzian sortutako erreakzioei edo beste komunikabideetan izandakoari.

15.1. PRODUKZIOA

Produkzioak esanahi zabal-zabala du, eta kasu bakoitzean ikusi behar da zer esan nahi duen, erabiltzen den testuinguruaren arabera. Oro har, bi esanahi ditu:

- Modu orokorrean ulertutako produkzioa; alegia, albiste edo programa bat egikaritzen izaten diren fase guztiak kontuan hartzen dituen produkzioa, gero ikusiko dugunez.
- Egikaritza edo errealizazioaren sinonimo modura; hau da, albiste edo programa baten edukia gauzatzeari dagokion fasea.

15.1.1. Produkzioaren fasea

Modu generikoan ulertuta, edozein ikus-entzunezko obra ekoizteko. Lau fase orokor daude; produkzioaurrea, prest ipintzea eta entsegua, produkzioa eta postprodukzioa.

- ***Produkzioaurrea***: programaren ideia garatzen den fasea; zuzendariak eta bere taldeak gidoia idazten dute, produktorea kudeaketaz arduratzen da, eta teknikariak ekipamendua prestatzen du. Albistea landu behar baldin bada, kazetariak biltzen du materiala, iturriekiko kontaktuak lotzen ditu, etab.
- ***Prestaketa eta entsegua***: irrati-programetan aplikazio gutxi dauka fase honek, produkzioaurretik zuzenean pasatzen baita egikaritzara edo errealizaziora. Prestatzea eta entseatzea dokudrametan eta errepresentazioren bat daukaten obretan erabiltzen dira.

- ***Produkzioa***: telebistaren kasuan esan genuenez, termino nahiko lausoa da hau, eta kasu bakoitzean erabilitako produkzio- eta kazetaritza-testuinguruan ulertu behar da. Zuzendariarentzat edo programa baten editorearentzat, gauzatze-prozesu osoa da produkzioa, lehen ideiatik emisio eta emisio ondoraino; kazetariarentzat, albistearen edo irrati-obraren egikaritza-lan osoa da; eta errealizadorearentzat, programaren egikaritza edota emisioa esan nahi du.
- ***Edizioa eta postprodukzioa***: programa bat gauzatzeko azken fasea da. Albiste edo irrati-obra baten ikuspegitik begiratuta, edizioa muntaketa da, eta postprodukzioa editajearen hobekuntza estetikoa eta kontzeptuala, soinuzko efektu eta trantsizio landuagoak sartuta. Programaren produktore edo editorearen ikuspegitik hartuta, berriz, postprodukzioa programaren ebaluazioa izan daiteke.

15.1.2. Emisioaren araberako produkzio-erak

Programa bat era askotara egin daiteke: zuzenean, zuzenean zintan, editatu gabe diferituan, eta diferituan editatu ondoren.

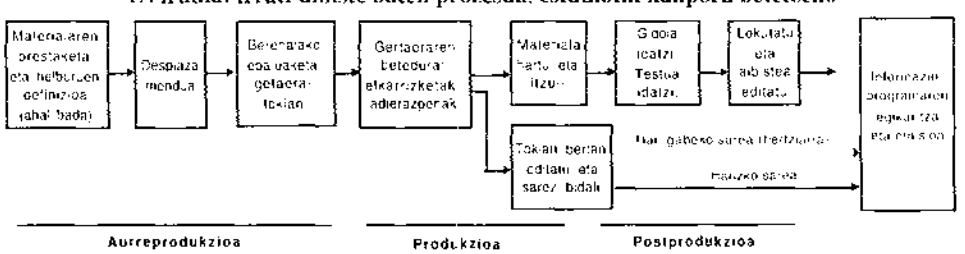
- ***Produkzioa zuzenean***: edukia errealizatzen denean bertan emititzen dela esan nahi du.
- ***Zuzenean zintan edo diferituan***: programa zuzenan balitz bezala grabatzen da, etenaldirik gabe eta editaje eta postprodukziorik gabe, eta beranduago emititzen da, grabatua izan den bezala. Ikuspuntu etikotik begiratuta, emisorak argi esan behar du programa diferituan ematen ari dela, baina askotan ez da horrela gertatzen.
- ***Diferituan, editatu ondoren***: programa diferituan emititzen da, baina aldez aurretik editatua izan da.

15.2. ALBISTEAREN ETA ERREPORTAJEAREN INFORMAZIO-PROZESUA IRRATIAN

Albiste edo erreportaje bat emisoratik bertatik irten gabe egin daiteke: adibidez, oso urrun gertatzen diren albisteak daudenean eta kazetariak iristerik ez daukanean, edota, bestela, betedura estudioitik kanpo eginda.

Estudio barruan eginda, informazio-iturri finkoetara jotzen da, albiste-agentzietara, adibidez, eta ordenagailua piztuta eskura daude; edo kazetariak iturri propioak dauzka, eta telefonoa erabiliz, adierazpen batzuk edo audio-zatiki batzuk lor ditzake. Bigarren kasuan, informazioaren betedura estudiotik at erdiesten da, audioa hartzeko ekipoarekin aterata. Ikus dezagun ondoren, irratiko albiste edo erreportaje baten informazio-prozesua estudiotik at.

47. irudia: irrati-albiste baten prozesua, estudiotik kanpora betetzeko



Ondoko eskema deskribatuko dugu orain. Albistegiaren editoreak kazetariari egitate bat betetzeko eskatzen dionean, kazetariak gaiari buruzko ahalik eta informazio gehiena bilduko du, iturriak bilatu, kontaktuan jarri eta oinarrizko helburuak markatuko ditu, ahal baldin badu. Gainera, audio-ekipamendua prestatuko du, hau da, mikrofonoa, grabagailua, bateriak eta zintak edo diskoak. Gertakarien lekura joko du ibilgailuan. Behin bertara iritsita, kazetariak egoera ebaluatuko du, lanean jartzeko.

Une horretatik aurrera, kazetariak elkarrizketak grabatzen hasiko da, adierazpenak jaso eta soinuak hartzen. Gainera, mikrofonoaren aurrean deskripzio edo narrazio bat egingo du, albistearen azken editajean sartzeko, audientziari "kazetaria bertan zegoen" sentsatzio erreala emateko. Segmentu horretan, giro-soinua eta inguru fisikoak kazetariaren ahotsean eta tonuan eragiten duen efektua nabarmenduko da. Grabatutako kontakizuna luzea baldin bada, garrantzitsua izango da kazetariak bere koadernoan audio-zatiki interesgarrienen denborak apuntatzea.

Informazio-bilketa amaituta, kazetariak bi aukera ditu, daukan denboraren arabera eta informazio-programako arduradunak emandako aginduen arabera. Bat da emisorara itzuli eta gidoia prestatu, testua idatzi, albistea lokutatu eta editatzea, eta informazio-programan sartzeko prest uztea. Bestea da albistea gertakarien tokitik zuzenean emisorara bidaltzea, transmisio-sare harizko (alanbrikoa) edo hari gabekoa erabiliz. Gaur egun, gero eta gehiago erabiltzen da sakelako telefonoa, nahiz eta bere kalitate teknikoa profesionala edo *broadcast* ez den. Zuzenean transmititzen bada, kazetaria albistegian sar daiteke eta inolako editajerik gabe albistea eman. Batzuetan, muntaketa apur bat egiteko denbora izaten du gertakarien lekuan bertan. Adibidez, ohikoa izaten da, lehenik bere narrazioa sartzea, gero, jada grabatuta eta erreproduzitzeko prest dagoen adierazpen-zatikia antenan sartzea eta, azkenik, beste narrazio-zati bat sartzea, itxiera modura.

Gertakarien betedura, presente egon gabe

Askotan prentsa idatziari eta ikus-entzunezkoari ez zaie baimenik ematen bilera edo ospakizun ofizialetan egoteko. Kasu horietan, zeharka egin behar da albistearen betedura, bertan egon diren batzuei edo gaian adituak diren batzuei elkarrizketa eginda, adibidez.

15.3. EGUNEROKO INFORMAZIO-PROZESUA IRRATIAN

Atal honetan kazetaritza-talde bakoitzak egunean zehar egiten dituen ordukako buletinak eta informazio-programak gehi bestelako zeregin batzuk aztertuko ditugu. Radio Euskadi[608] izeneko emisora ertaina hartu dugu erreferentziatzat, gure iritziz, tamaina kozkorreko irrati konbentzionaletan mamitzen den prozesua ulertzeko balio duelako. Bistakoa denez, beste emisora batzuek beste modu batera egin dezakete lan-prozesua, informazio-programak beste ordu batzuetan izaten direlako, edota enpresa bakoitzak lan egiteko berezko modua duelako. Zernahi gisaz, gure ustez, produkzio-fluxuaren aldeak ez dira nabarmenak izango, telebistan ere ez diren bezalaxe.

608. Radio Euskadi emisorari bisitaldia (02-9-26) eta zuzeneko behaketa "El Altavoz" magazinaren eta "Ganbara" albistegiaren produkzioan eta emisioan (03-5-21).

15.3.1. Kazetari-taldeen lan-banaketa

Eguneroko informazio-zerbitzuak prestatu eta egikaritzeko, koordinaturik lan egiten duten zenbait talde egoten dira, emisoraren lan egiteko modura egokituta arituko direnak. Radio Euskadin, adibidez, lanegunetako taldeek astelehenetik ostiralera bitartean lan egiten dute, biak barne; asteburuetakoek, berriz, ostegunetik igandera bitartean, nahiz eta egiten dituzten albistegiak larunbatekoak eta igandekoak izaten diren. Premien arabera, batzuetan, talde horrek laguntza ematen dio lanegunetako talderen bati, osteguneko eta ostiraleko zereginak egiteko.

- ***Goizeko taldea*** 7:30ean sartzen da emisoran, eta 15:30ak inguru irteten da. Ordukako buletinak eta eguerdiko albistegia ekoizten ditu. 4 profesionalek osatzen dute taldea: kazetari batek, buletinak idatzi eta irakurtzeko, editore batek eta bi erredaktorek albistegirako.
- ***Arratsaldeko taldea*** 17:00etan sartzen da lanera, eta 24:00etan irteten. Ordualdi horretako ordukako buletinak eta gaueko informazio-zerbitzua ekoizten dituzte. 4 profesional aritzen dira: bat buletinak egiteko, editore bat eta bi erredaktore.
- ***Gaueko taldea*** goizaldeko 1:00etan sartzen da emisoran, eta goizeko 8:30ean alde egiten du. 5 kazetari izaten dira: bat buletinak prestatzeko, editore-burua eta 3 erredaktore. Ordukako buletinen ardura du taldeak, eta, batez ere, goizeko informazio-zerbitzuarena, 6:00etatik 8:30era eskaintzen dena; hau da, bi ordu eta erdiko albiste-saioa, gizarteak, esnatzean, informazio zehatzena eduki dezan. Korrespontsaliak hutsik egoten dira ordu horietan, beraz, nazioarteko informazioak eta arratsaldeko taldeak bezperan prestatu dituen albisteak baliatzen dira.
- ***Arlo tematikoetan*** 7 laguneko taldea egoten da: 4 politikan, 2 gizartean eta 1 ekonomian. Bi zatitan lan egiten du. Goizeko 9:00etan hasi eta iluntzera arte lan egiten dute, eguerdiko, arratsaldeko eta gaueko informazio-zerbitucetarako. Tamaina ertaineko emisora batean korrespontsalek betetzen dute nazioarteko arlo tematikoa. Herrialderen batean korrespontsalik ez balego, erredakzioko kazetariek betetzen dute hutsunea, albiste-agentziak balaituz.
- ***Korrespontsaliak*** kazetaritza-produkziorako arloak dira, emisoraren betedura-eremuko hirietan eta nazioarteko hiri nagusietan banatuta daudenak[609].

Asteburuetan egoera aldatu egiten da apur bat, alor tematikoetako kazetaririk ez dagoelako eta asteburuko taldeak bete behar duelako haien hutsunea. Talde horren lan-astea ostegunetik igandera bitartekoa da. 9 profesionalek osatzen dute: 2 editorek, ordukako buletinen 4 aurkezlek eta 3 erredaktorek. Taldearen zeregina ordukako buletinak eta informazio-zerbitzu guztiak betetzea da.

Azkenik, talde guztietako eta korrespontsalietako kazetariak batuta 41 profesionalek lan egiten dute gaztelaniazko Radio Euskadi irratiko informazio-sailean; zifra arrazonagarria baina doi-doia, berezko ikuspuntua erabiliz informazio-politika osoa egiteko helburua duen tamaina ertaineko irrati-katea izateko. Tokiko irrati-emisora askok informazio-sail eskas samarra izaten dute, korrespontsaliarik gabe. Betedura orokorreko kate handietan afiliatuta baitaude.

---

609. Radio Euskadik ondoko korrespontsaliak dauzka (parentesi artean profesionalak): Donostia (5), Gasteiz (3), Iruñea (1), Baiona (1), Madril (1), Brusela (1). Gainera, korrespontsal bana Londres, Paris, Roma eta New York-en, lanaren araberako kontratupean (Hernando 2002).

15.3.2. Zereginen eguneroko kronograma

Tamaina ertaineko irrati konbentzionaleko emisora batean informazio-zerbitzuek kronograma baten arabera betetzen dituzte eguneroko zereginak. Esan dugunez, hemen Radio Euskadiko kronograma emango dugu, adibide modura balioko duelakoan (Hernando 2002). Esan beharra dago, irrati horrek 13:00etan ematen duela eguerdiko albistegia, beste emisora guztiek baino ordubete eta ordu eta erdi lehenago; beraz, hemen aurkezten dugun kronograma moldatu egin behar da, gainerako emisorentzat ere balio izateko. Jakina, albistegiaren ordua aurreratzea arinago ibiltzea eskatzen dio kazetari-taldeari, baina bere abantailak ere baditu albisteak inork baino lehenago emate horrek.

Goizeko taldea

- 8:00: informazio-zerbitzuen burua, eguerdiko albistegiaren editorea, sartzen da. Aurreikuspenak analizatu behar ditu, propioak zein albisteetatik etorriak; gainera, prentsa idatzia irakurri behar du, bete daitezkeen albisteen behin-behineko zerrenda egiteko.
- 9:00: goizeko taldeko gainerakoak eta arlo tematikoetako jendea[610] eta korrespontsalak sartzen dira.
- 9:30-10:00: lehen *telebilera* sarean —RDSI bidez—, eguerdiko albistegiko lehen gidoia prestatzeko. Emisorako estudio batean bospasei lagun biltzen dira, albistegietako zuzendaria, albistegiaren editorea eta arlo tematiko bakoitzeko kazetari bana. Gainera, saretik komunikatzen diren kazetariak.

  Goizean zehar kazetariek albisteak jasotzen dituzte.
- 12:45: azkeneko gidoia prestatzen da.
- 13:00: eguerdiko informazio-programa egikaritzen da (beste emisora batzuetan, 14:00etan).
- 14:30: goizeko editoreak txosten idatzia prestatzen du arratsaldeko editorearentzat, emititu den albisteagiaren txosten xehe (gidoia, materiala, etab.), garatzen ari diren albisteak eta aurreikuspenak barne hartuz.
- 17:00: gozieko taldeak lana amaitzen du.

Arratsaldeko taldea

- 17:00: aratsaldeko taldea sartzen da.
- 17:30: informazio-zerbitzuen zuzendaria arratsaldeko editorearekin biltzen da. Goizeko editoreak landutako txostena aztertzen dute eta behin-behineko gidoia prestatzen dute gaueko albistegirako. Ondoren, editorea erredaktoreekin mintzatuko da, betedurak planifikatzeko.
- 18:00-22:00: kazetariak lanean hasten dira, albisteak, erreportajeak eta kronikak prestatzeko, gaueko albistegirako eta goizeko albistegirako. Oso garrantzitsua da lanaren erabilera bikoitza.
- 22:00: *gaueko informazio-programa* errealizatu eta emititzen da

610. Radio Euskadin arlo bakoitzeko bana.

- 23:00: informazio-zerbitzua, titularretan.
- 24:00: arrtsaldeko taldeak lana amaitu eta alde egiten du. Aldez aurretik txosten bat utzi du prestatutako albisteei buruz, gauean eta goizean erabiliak izan daitezen, eta, gainera, jarraipena behar duen albisteren bati buruzko oharrak. Beraz, lana bukatuta, taldeak alde egiten du.

Gaueko taldea

- 1:00: gaueko taldea sartzen da, eta arratsaldeko taldearen txostena lagun, egoera aztertzen du. Gaua planfikatu eta gozieko albistegia prestatzen hasten da. Ez da berri handirik gertatzen, baina nazioartean agian bai, ordu-aldaketak direla eta.
- 6:00: *goizeko lehen informazio-programa* emititzen hasten da. Albiste asko arratsaldeko taldeak prestatutakoak dira, baina, behar izanez gero, aldatu egiten dira.
- 8:30: goizeko albistegia amaitzen da, eta gaueko taldea joan egiten da.

  Ordukako buletinen taldea:

  Ordukako buletinak lan-ordutegi berezia duen kazetari-talde batek prestatzen ditu. Txanda bakoitzean profesional bat dago. Ikus dezagun egun osoko ordutegia.
- 6:45-14:55: lehen buletin-txanda. Kazetariak goizeko bederatzietatik arratsaldeko ordu biak arte dauden ordukako buletinen ardura hartzen du.
- 14:30-21:30: bigarren buletin-txanda. Erredaktoreak lauretatik gaueko bederatziak arte dauden buletinen ardura hartzen du, biak barne.
- 23:00-9:00: hirugarren buletin-txanda. Erredaktoreak goizaldeko ordu batetatik goizeko seiak bitarteko buletinak emititzen ditu.

Behatzen denez, ordutegia eta plantila mailaka osatuta dago, informazio-programak ahalik eta kalitate handienaz eta gaurkotasunez egin daitezen. Zereginen kronograma horrek ongi balio dezake erreferentzia orokor modura, beste irratietan ere ez baita oso desberdina izango, seguruenik.

IV. ZATIA
IKUS-ENTZUNEZKO
LENGOAIAREN TEORIA

16. Ikus-entzunezko lengoaiaren sarrera

Lengoaia kontzeptua era askotara erabil daiteke, esanahi bat baino gehiago dituelako[611]. Aipa ditzagun batzuk: gizakien eta animalien lengoaiak, subjektu komunikatzailearen eta erabilitako zeinu eta artikulazio-arauen sistemaren konplexutasunaren ikuspegietatik begiratuta; ahozko, idatzizko eta mimikazko lengoaiak, erabilitako bitartekoaren arabera zehaztuak, hizkuntzalariek egiten duten modura; kazetaritzaren eta publizitatearen lengoaiak, biak desberdinak, ezarritako helburuen arabera definituak; eta ikus-entzunezko, telebistako, irratiko eta zinemako lengoaiak, mezuak sortzeko medio tekniko eta teknologikoak kontuan hartzen dituztenak.

Bistakoa denez, lengoaia-mota horiek guztiek ez dituzte ezaugarri berberak, ez eta definizio-zehaztasun bera; "lengoaia" terminoa ere ez dute denek esanahi berdinez erabiltzen. Kasu batzuetan definizio zehatz-zehatza dago azpian, giza lengoaiaren teoriarekin bat datorrena[612], beste batzuetan modu zabal eta, neurri batean, metaforikoan erabiltzen da, hainbat komunikazio-sistemek sortutako mezuen eraikuntza eta analisia izendatzeko xedez —linguistikaren iritziz komunikazio-sistema hauek edozein lengoaiari omen dagozkion ezaugarri guztiak eta zehatz-mehatz betetzen ez dituzten arren—. *Lengoaia* kontzeptuaren barreiaduraz egiten dugun aldez aurreko ohar hau oso beharrezkoa da ikus-entzunezko lengoaia ulertzeko. Izan ere, komunikazio-sistema honi ezaugarri nahiko arrazoizkoak aitortzen zaizkio zeinu, arau eta artikulazioetan, nahiz eta hauek ez dituzten osotara betetzen giza lengoaiak dituenak.

Beraz, atal honen helburua lengoaiari buruzko kontzeptu eta mota guztiak aztertzea ez den arren, dagoen literatura ugaria kontuan hartuz esan dezakegu lengoaia bat[613] komunikazio-sistema bat dela; alegia, konbinaziorako arau eta aukera batzuk dituen zeinu-sistema bat, mezu esanguradunak sortzea ahalbidetzen duena, eta mezu horiek, medio baten bidez, hartzaileari komunikatzen/elkarbanatzen zaizkionak, eta horrek interpretatzen dituenak (Eco 1977).

Halaber, *zeinu* terminoak adiera asko dauzka, aztergai hartzen den helburuaren arabera. Edozein modutan, hona hemen definizio orokor eta abstraktua: "Zeinua da, hautematen denean, beste zerbaiten ezaguera dakarrena" (Cebrián 1998a, 307. or.). Ezaguna denez, zeinu batek hiru alderdi ditu: *adierazlea* (alderdi materiala), *adierazia* (kontzeptua, edukia) eta *erreferentea* (dagokion errealitatea). Zeinuaren moduak hiru dira:

611. Terminoa ondo bereizi nahi bada, ikus Georges Mounin (1976).

612. Hauek dira ezaugarriak: zeinuen finitudea, errepertorio lexikoan parte hartzea eta arau konbinatorioen eta artikulaziozko determinazio zehatza, García Jiménez-ek (1996, 17-18. or.) laburbiltzen duenez.

613. Martínez Albertos-ek (1977, 172. or.) "kode" terminoa erabiltzen du.

- ***Esanahi-modua***: adierazlea eta adierazia lotzean sortzen da, eta monosemikoa, polisemikoa eta pansemikoa (edozein interpretazio onartzen dituena, arte abstraktuan bezala) izan daiteke.
- ***Erlazio-modua***: adierazlearen eta adieraziaren arteko erlazioa, eta izan daiteke kausala, konbentzionala (komunitatearen kulturaren araberakoa) eta arbitrarioa.
- ***Errepresentazio-modua***: esanahiaren berezko modua da, eta izendapen ezberdinak hartzen dituzten hainbat kategoriatan zatitzen da. Cebrián-ek dio konkretua, abstraktua eta emotiboa direla. Beste hurbilpen teoriko bat eginez, funtzio linguistiko klasikoetara joan gaitezke[614], non funtzio *deskriptiboa* —errealitatea aurkeztea— eta *espresiboa* —errealitatearen aurkezpenari nabarmentasuna eta indarra ematea, emozioaren eta subjektibitatearen alderdiak sartuz— agertzen diren, beste batzuen artean. Liburuaren zati honetan guztian, bi adjektibo horiek, zentzu horretan, maiz erabiliko ditugu.

16.1. IKUS-ENTZUNEZKO MEDIOEN LENGOAIA-MOTAK

Atal honetan ikus-entzunezko, irratiko eta telebistako lengoaien ezaugarri propioak eta komunak mugatuko ditugu. Sarrera modura, eta aztertu dugun bibliografian oinarrituta, gure iritzia emango dugu esanez ezen ikus-entzunezko lengoaia komunikazio-sistema orokorra dela, non telebistako eta irratiko lengoaiak sartzen diren, haren aldaerak direlako, irratiaren eta telebistaren ezaugarri teknologikoetara egokitutako aldaerak, oinarrizko hizkuntza bati atxikitako dialekto-motak izaten diren bezalaxe. Beste gauza bat da, literarioki, "telebista-lengoaia" edo "irrati-lengoaia" adierazpideak sinekdoke modura erabiltzea.

16.1.1. Ikus-entzunezko lengoaia

Ikus-entzunezko lengoaia —gorago egin dugun lengoaiari buruzko definizio zabalaren testuinguruan kokatuz— *ikus-entzunezko zeinu-sistema* bat da, arau-mota eta konbinazio-aukera onartuak dituena eta, horrela, esanahia duten *ikus-entzunezko mezuak* eraiki ahal dituena, zeinak, *ikus-entzunezko medio* baten bidez, hartzailearekin partekatzen/komunikatzen diren, eta hartzaileak interpretatzen dituen.

Ikus-entzunezko zeinuan, mezua osatzen duten irudiek eta soinuek eratzen dute *adierazlea*; hau da, hizkera arruntean, espresioa deitzen duguna; *adierazia*, berriz, objektuari buruz ematen duten kontzeptuari dagokio, hau da, edukia da, beste termino batekin esateko; eta *erreferentea* irudietan eta soinuetan ordezkatzen, errepresentatzen den errealitateko objektua da (Cebrián 1998a, 308. or.). Ikus-entzunezko zeinua —adierazlearen materialtasunaren arabera— hiru motatakoa izan daiteke:

- ***Entzunezko zeinuak***: adierazleek sortu eta entzumenak hauteman ditzakeen zeinuak dira.
- ***Ikusizko zeinuak***: adierazleek sortu eta begiak hauteman ditzakeen zeinuak dira.
- ***Ikus-entzunezko zeinuak***: entzunezko eta ikusizko adierazleen konbinazioz sortutakoak.

614. Ikus 2. atalean, "Lengoaiari eta komunikazio-ekintzari dagozkion funtzioak", non hiru funtzio nagusi ezagutzen diren: funtzio deskribatzailea edo erreferentziala (errealitatea deskribatzea), funtzio espresiboa (iritzi eta sentimenduak adierazteа) eta funtzio soziala (gizarte-harremanetarako).

Ikus-entzunezko zeinuen artikulazioak edo konbinazioak, arau tekniko batzuen bitartez egindakoak, ikus-entzunezko lengoaia sortzea ahalbidetzen du, zeina hurrengo kategoria hauetan zati daitekeen: *entzunezko lengoaia*, ardatz tenporalean garatzen dena, irratian bezala; *ikusizko lengoaia*, espazioan oinarritzen dena; eta *entzunezko eta ikusizko lengoaia*, bi ardatzak, tenporala eta espaziala, erabiltzen dituena, telebistan, zineman eta multimedioetan gertatzen den bezala. Hala ere, bada korronte zientifiko bat, semiotikaren hurbilekoa eta narratologian oinarritua, *ikus-entzunezko narratiba* deitura hobesten duena, ikus-entzunezko lengoaia baino hobeto, azken horren izana onartzen ez dutelako, García Jiménez-ek dioen modura (1996, 17-18. or.):

> Demostratu gabe dago benetako ikus-entzunezko lengoaiaren existentzia. Benetako lengoaia existitzeko, gutxienez hiru baldintza bete behar dira: zeinuen finitudea, errepertorio lexiko batean barne hartzeko posibilitatea, eta haren artikulazioa arautuko duen erregela batzuen determinazioa. Ikus-entzunezko lengoaian ez da baldintza horietatik bat bera ere betetzen.
>
> a) Ikus-entzunezko lengoaia eraikiko duten entzunezko eta ikusizko irudiak ez dira benetako zeinuak.
>
> b) Ikus-entzunezko diskurtsoa osatzen duten irudiek ispiluan bezala islatzen dute errealitatea.
>
> c) Irudiak "irakurri" ahal izatea ez dator beste irudi batzuekin artikulatzeko duten ustezko gaitasunetik, zeinu linguistikoek duten bezala, baizik eta, hautematean, irudiak errekonozitzeko kodeek prozesatzen dituztelako.
>
> [...] Benetako zeinuak (ikonikoak, berbazkoak, keinuzkoak, etab.) ez dira inongo medioen zeinu espezifikoak, balio denotatiboa baino ez dute, eta balio hori ez da nahikoa benetako diskurtso narratiboa osatzeko. Esanahia beste elementu eramaileen esku geratzen da neurri handi batean, baina elementu horiek (planoen eskalak, angulazioak, argiztapena, kolorea, etab.) balio konnotatiboa baino ez dute, etengabe aldatzen dira, eta ez dira gai errepertorio lexiko bat [finitoa] osatzeko. [...] Beraz, Christian Metz-ek bere *Sintagmática*-n egindako merituzko ahalegina, intuitiboa eta boluntarista da, ez besterik.

Nabari-nabaria da García Jiménez-ek erabiltzen duen lengoaia kontzeptua linguistikak emandako definizioari dagokiola, baina, arestian esan dugunez, ez da desegokia terminoaren definizio zabalagoa erabiltzea. Nolanahi ere den, autore horrek honela definitzen du *ikus-entzunezko narratiba*: "Termino orokorra [da], bere motak barne hartzen dituena, hots, 'narratiboa', 'filmikoa', 'telebisiboa', 'bideografikoa', 'infografikoa', etab. Adiera partikular horietako bakoitzak sistema semiotiko batera bideratzen du, zeinak kontsidero espezifikoak ezartzen dituen testu narratiboak analizatu eta eraikitzeko" (García Jiménez 1996, 13. or.). Hori esan ondoren, bost arlo edo ikuspegi handitan banatzen du ikus-entzunezko narratiba delakoa: *morfologia narratiboa*, errelatoaren egitura (edukia eta espresioa) estudiatzen duena, alegia, ikus-entzunezko diskurtsoa; *analitika narratiboa*, ikus-entzunezko testu batean gutxieneko unitateak identifikatuko dituena; *taxonomia narratiboa*, edo sailkapenei buruzko teoria, diskurtso narratiboan presente dauden oposizioetan oinarritua; *poetika narratiboa*, erretorikarekin lotua eta ikus-entzunezko maila orokorraren egitura abstraktua aztertzeko kezka duena; eta *pragmatika narratiboa*, errelatoaren komunikagarritasunarekin eta testuinguru sozio-kulturalean izan dezakeen esanahiarekin erlazionatua.

16.1.2. Telebista-lengoaia

Telebista *programazio-lengoaia* propioa —lehenago aztertua[615]— eta *telebista-lengoaia* dituen komunikabide bat da. Telebista-lengoaiak ezaugarri espezifikoak dauzka, medioaren izaera elektronikotik, teknologiatik eta produkzio-moldeetatik eratorriak. Dena dela, telebista-lengoaiaren zati handiena ikus-entzunezko lengoaiaren parte da, irudiz eta soinuz osatua, zinemarekin gertatzen den bezala. Izan ere, telebista-lengoaiaren eta zinemaren arteko erlazio horren inguruan, gauza gehiago dira elkartzen dituztenak, banatzen dituztenak baino, mugak ezartzea zail samarra baita. Horregatik guztiagatik, egokiagoa da "ikus-entzunezko lengoaia" deitura generikoa erabiltzea, telebista-lengoaia baino, nahiz eta onartzen dugun, jakina, telebistak xehetasun propio batzuk dituela, medio espezializatuago bihurtzen dutena.

16.1.3. Irrati-lengoaia

Irrati-lengoaia ikus-entzunezko lengoaia-mota bat da, entzunezko osagaia soilik daukana, eta urteetan zehar arau-sorta enpiriko koherente samarra osatu duena, soinuaren eremuan halako gramatika edo sintaxia eratzeraino, indefinizio batzuk eduki arren. Ezaguna denez, irrati-lengoaia funtsezko lau soinu-elementuk osatzen dute[616] —hitza, musika, soinu-efektua eta isiltasunak— eta, gainera, konposizio-teknika batzuek. Balsebre-k (1996, 27. or.), bere gogoeta egiteko hainbat autoretan oinarrituz[617], honela definitzen du irrati-lengoaia:

> Irrati-lengoaia soinuzko eta ez soinuzko formen multzoa da, hitzaren, musikaren, soinu-efektuen eta isiltasunaren espresio-sistemen bitartez errepresentatua. Horien esanahia erreprodukzioko baliabide tekniko-espresiboek eta entzuleen soinuzko eta irudimen-ikusizko pertzepzio-prozesuek determinatzen dute.

Beraz, irratiaren komunikazio-sistemak osagarri hauek ditu: irrati-lengoaia (elementuak eta arauak edo erregelak), baliabide tekniko-espresiboak (teknologia) eta esanahiak ezartzen dizkion pertzepzioa (entzulea). Kontua da jakitea irrati-lengoaia eta ikus-entzunezko lengoaia espezifikoki ezberdinak diren, ala lehena bigarrenaren zati den, nahiz eta ezaugarri propioen jabe izan. Guk bigarrenaren aldeko hautua egiten dugu, alegia, irrati-lengoaia ikus-entzunezkoaren zati dela.

16.2. IKUS-ENTZUNEZKO LENGOAIAREN EREMUAK

Ikus-entzunezko informazioan —audioari, bideoari, edo biei dagokien— *estetika kontestualistak*[618] parte hartzen du; hau da, "artearen eta bizitzaren arteko erlazio funtsezko, intimo eta berariazkoak" (Zettl 1973, 3. or.). Kasu honetan, *artea* kazetariak informazioa

615. *Ikus Programazioa telebistan* izeneko kapitulua telebistako teknikari eskainitako zatian.

616. Zati honetako beste atal batean ere aztertzen duguna. Ikus *Soinua: bosgarren eremua* izeneko kapitulua.

617. Ikus, besteak beste, Rudolf Arnheim (1980).

618. Cebrián-ek (Cebrián 1990a), bestalde, *estetika teknologiko sortzailea* aipatzen du, ikus-entzunezko teknologia berriek (grafismoak eta edizio digitalak) ahalbidetzen dutena eta *estetika funtzionalistan* eragina duena, teknikaren aplikazioari dagokionez.

lantzean egin behar duen aukeraketaren, editajearen eta narrazioaren prozesu estetikoari dagokio, eta *bizitza*, berriz, informazio horri gorputza ematen dioten elementu albistegarriei. Sinbiosi horretan, testuingurua ematen duen elementua kazetariaren *ikuspuntua* da, bera baita ikus-entzunezko obraren autorea. Bestalde, hartzaileak, informazioa jasotzean, bere ikuspegi propioa ematen dio. Hori gertatzen da informazio-eredua lineala[619] ez delako, zirkularra edo integrala baizik; hau da, errealitatean gertatutakoa etengabe berregiten dute informatzaileak, produktuak, banatzaileak eta hartzaileak.

Testuinguruaren ikuspuntutik, beraz, artea bizikizun edo esperientzia *argitua* eta *indartua* dela esan beharra dago, baina horretarako —sortzaileak lehenago, eta hartzaileak gero—, errealitateari behatzen eta alderdi esanguratsuenak hautatzen ikasi behar dute, eta errealitatea, *metodo estetiko* bat erabiliz, argitzen eta indartzen, produktu bat egin eta medio baten bidez hedatu ahal izateko. Gurera etorrita, informazio-prozesuaz, irratiaz eta telebistaz ari gara; halako arte-molde bat barne hartzen baitute.

Prozesu estetikoaren/informatiboaren aldi orotan bi kontzeptu garrantzitsuk parte hartzen dute, *ordenak* eta *konplexutasunak*, zeinek erlazio dialektikoa —hobeto ala okerrago konpondua— daukaten informazio-produktu bakoitzarekin. Gainera, ikus-entzunezko lengoaian ondoko elementu funtsezko hauek parte hartzen dute: *argiak*, *espazioak*, *sakontasunak*, *denborak/mugimenduak* eta *soinuak*. Ikus-entzunezko informazioa gauzatzen duenak kontuan hartu behar ditu alor horiek denak, gogoeta egin eta erabakiak hartu kasu bakoitzean, eremu ezberdinekoak baitira. Kontsultatu ditugun ia autore eta obra guztiek lau eremu horien garrantzia aipatzen dute[620] (Arnheim 1965, Arnheim 1971, Burch 1985, Pincus 1969, Rock 1985, Staehlin 1966, Wurtzel 1979, Zetl 1984, Zettl 1973):

- ***Lehen eremua, argia eta kolorea***: argiztapenaren eta kolorearen oinarriak eta pertzepzioa.
- ***Bigarren eremua, espazioa***: espazioaren bi dimentsioko egituratzea.
- ***Hirugarren eremua, sakontasuna***: bolumena eta sakontasuna sortu eta kameraren ikuspena artikulatzea.
- ***Laugarren eremua, denbora/mugimendua***: denborari eta mugimenduari buruzko teorizazioa.
- ***Bosgarren eremua, soinua***: soinu-motak eta soinuaren elementuak.

Elementu horiek guztiak egoki konbinatuz muntaketan edo edizioan, *ordena* eta *konplexutasun* ardatzaren inguruan, ikus-entzunezko informazio kalitatezkoa eta balio handikoa lor daiteke. Beraz, telebistako informazioaren kazetariak eta egileak ongi ezagutu behar du lengoaia hau.

619. Igorleak bitarte baten bidez bidaltzen dio mezua hartzaileari.

620. Dena dela, Zettl-ek aurkeztutako egitura argiagoa eta hobea iruditzen zaigu; beraz, lan honetan zehar, hari jarraituko diogu ahal dugun heinean, azalpen-eskema propioa garatuz, ordea, hainbat autoreren obrak irakurri eta haiei buruzko gogoetaren emaitza kontuan hartuta, eta Zabaletak ikus-entzunezko obren errealizadore gisara (dokumentalak, erreportajeak, etab.) duen esperientzia pertsonalean oinarrituz mamitua izan baita.

16.3. IKUS-ENTZUNEZKO LENGOAIA KAZETARITZA-IKASKETETAN

Llorenç Soler-ek (1998, 139. or.) seinalatzen duenez, *ikus-entzunezko lengoaia*[621] ez da behar bezala balioetsia izan Kazetaritzako lizentziaturetan eta, ondorioz, kazetari-belaunaldi asko ikus-entzunezko formazio-faltan atera dira unibertsitatetik. Hainbat irakasle eta ikasle berritzaileren ahaleginari esker, irudiaren eta soinuaren teoria bere lekua topatzen ari da Kazetaritza barruan, ikus-entzunezko eta zinema-alorreko beste edozein ikasketarekiko batere lotsarik gabe.

621. Cebrián-ek (1998a) "sistema tekniko-erretorikoa" esaten dio.

17. Argiztapena eta kolorea: lehen eremua

Telebistaren eta bideoaren teknologiatik dakigunez, argia *energia irradiatzaile ikusgaia* da, uhin elektromagnetikoen portaera duena. Baina argia jatorrizko iturrian —eguzkian edo lanparan— edo argi-izpiak jasotzen dituen objektuetan proiektatuta bakarrik ikusi ahal da.

Telebista eta zinema argiz eginda daude —antzerkia ez bezala—, non argiztapena eszenatokia argitzeko eta giro batzuk sortzeko balio duen. Beraz, antzerkiaren gaia edo materia eszenatokian kokatutako pertsonak edo/eta objektuak dira; telebistarena, aldiz, irudia den heinean, argia/argiztapena[622]; hori horrela izanik, argia/argiztapena kontrolatzea funtsezkoa da, eta horregatik lantzen dugu hemen. Gainera, argiztapena ez ezik, kolorearen pertzepzioa eta egituratzea ere aztertuko dugu, informazio- eta adierazpen-funtzio batzuk betetzen baititu.

17.1. ARGIZTAPENA ETA ARGIA SAILKATZEKO IRIZPIDEAK

Argiztapena sailkatzeko hainbat irizpide erabil ditzakegu, eta irizpide horiek hainbat tipologia sortzen dituzte, ikus-entzunezko produkzioan ezinbestekoak direnak: argi-sortaren noranzkotasuna, inguru fisiko eta tenporala, esanahi-funtzioak, argiztapen-ereduak, besteak beste.

17.1.1. Iturriaren izaera

Iturriaren izaeraren arabera, argiztapena[623] bi eratakoa izan daiteke: *produkzio-argiztapena*, fokuek eta proiektoreek sortua eta ikus-entzunezko obra bat egikaritzeko erabilia; edo *argiztapen sistemikoa*, kamerak sortu eta kontrolatutako seinale elektronikoari dagokiona, hartzailearen pantaila analogikoetan izpi katodikozko hodiek erreproduzitua, eta hargailu digitaletan *Thin Film Transistor* transistoreek berregina (TFT). Zineman proiekzioko bonbila edo argiari dagokio.

Produkzio-argiztapena da obra honetan gehien interesatzen zaiguna, baina bigarrenari erreparatuko diogu orain, xehetasunez. Oraintxe esan dugunez, argiztapen sistemikoa[624] —"efektu bisualak" ere deitzen duguna— kamerak sortutako eta pantailan izpi katodikozko hodiak edo TFT transistoreek erreproduzitutako "argia" da (seinale elektronikoa da).

---

622. Soinua ere bi medioen zati da, baina geroago landuko dugu.

623. Zettl-ek barne-argia eta kanpo-argia deitzen die, baina, gure ustez, lausoegia da sailkapen hori, audientziarengan hautapen-efektua sorrarazten duen *barne-argiztapena*rekin nahas baitaiteke.

624. *Internal light* Zettl-entzat (1973).

Gainera, telebista-seinalea erregulatzen duen Kameraren Kontrol Unitateak (CCU[625]) kontrolatzen du argiztapen sistemikoa produkzio-fasean. Beraz, argiztapen sistemikoa CCUn manipula daitekeen telebista-seinaleari dagokio.

Bi adibide ezagun ematearren: *polaritatearen aldaketa* —alde iluna argitu egiten da, eta alderantziz— eta seinalearen *intentsitatearen murrizketa*[626] —irudiak xehetasunak galtzen ditu eta ezaugarri markatuenak bakarrik mantentzen dira—. Beste motatako argiztapen batzuk *keying* izeneko efektuan oinarritzen dira —irudi bat beste batek egindako zuloan barne hartzea—, telebistaren kasuan *luminantzia-giltza* edo *kroma-giltza* deitzen dena[627].

Izatez, argiztapen sistemikoa "efektu bisual elektronikoen" atalaren barruan egoten da, gaur egun teknologia digitalari esker sor daitezkeen beste ehunka efektuekin batera. Guk, nahita sartuko dugu epigrafe honetan, zeren, egia esan, irudiaren argiztapen-mota bat baita, elektronikoki egina izan arren, eta ez fokuek eta proiektoreek sortua.

17.1.2. Argi-sortaren noranzkotasuna

Argi-izpiaren noranzkotasunari dagokionez, argiztapenak elementu hauek ditu normalean: *argi zuzena*, foku direkzional batek sortua, ingurune nahiko murritza betetzen duena eta itzalerako aldaketa berehala egiten duena, horrela objektuak zehatz perfilatuz; eta *argi lausoa* edo *zeharkakoa*, ingurune nahiko zabala hartzen duen proiektore baten izpiak gauzatua, argi-izpiak, eta itzalera astiro pasatzen denez, objektuak definitzeko hain ona ez dena.

17.1.3. Inguru fisiko eta tenporala

Argiztapenaren eta produkzioaren inguru espazial eta tenporalari dagokionez, bi modu bereizi behar dira, produkzio-estiloetatik eratorriak:

- ***Kanpoaldeko argiztapena***: kanpoaldean egindako bideo-produkzioari dagokio, non eguzkiaren argia gailentzen den, egunez ekoizten bada. Telebista-kazetaritzak asko erabiltzen du argiztapen-modu hau.
- ***Barnealdeko argiztapena***: argi artifizialez argitutako toki itxietan egindako produkzioak. Bideo-estudioko produkzioa da ohikoena, baina sailkapen honetan bertan sartu behar dira estudiotik kanpo, baina eraikin baten barruan, egiten diren produkzioak.

17.1.4. Argiztapenaren esanahi-funtzioak

Argiztapenaren funtzio nagusia inguruaren konposizioa da, autorearen ikuspuntuaren arabera, haren pertzepzio-modu bat artikulatzeko helburuz. Argiztapenak ikusten laguntzen du, errealitatea modu espezifikoan sentitu eta indartzen. Argiztapenaren funtzio nagusiak bi dira:

- ***Kanpo-funtzioa***, espazioa eta denbora kontrolatzeko.
- ***Barne-funtzioa***, barne-ingurua edo emozionala sortzeko.

---

625. *Camera Control Unit.*
626. *Debeaming.*
627. Ikus "Puntuazioari" buruzko epigrafea, muntaketari emandako kapituluan.

Tipologia horri berorri jarraituko diogun arren, badago beste modu bat ere argiztapenaren funtzioak aurkezteko (Himmelstein 1984):

- ***Ikuspena***: objektuak eta pertsonak ikusteko argiak ematen duen gaitasuna.
- ***Ingurua***: argiztapenaren erabilera efektu naturalak birsortzeko, adibidez, leiho batean zehar eguzkiaren argia edo sukaldeko argiaren islak pasatzen itxuratzea.
- ***Konposizioa***: argiztapenak ikus-entzunezko obra konposatzen laguntzen du, formak, itzalak eta erliebeak sartuz.
- ***Giroa***: argiztapenak giro eta baldintza psikologia sortzen laguntzen du. Adibidez, oso itzal markatuek pertsonaia bati edo eszenatokiari itxura makurra eman ahal diete.

a. Kanpo-funtzioa

Funtzio hauxe da telebistako informazioaren berezko funtzioa, eta espazioa eta bertan kokatutako objektuak argitzea du helburu, nabarmenki hautemanak izan daitezen, formei dagokienez eta batzuen eta besteen arteko erlazioari dagokionez. Gainera, efektuak ditu ukimenezko eta denborazko pertzepzioan.

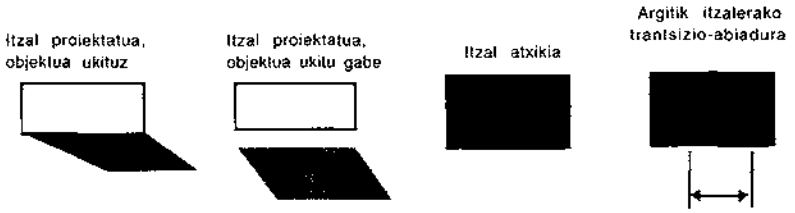
Telebistak bi dimentsio espazial dituenez —altuera eta zabalera—, argiaren eta itzalaren arteko jokoa elementu garrantzitsua da hirugarren dimentsioaren sentsazioa sortzeko. Beraz, inguruaren argiztapena baino ia garrantzi handiagoa du *itzalaren kontrola*k, definitu eta nortasuna ematen baitie argi-eremuei. Hau da, itzalek definitzen dituzte espazioak eta objektuak, eta ez horien gainean proiektatutako argiztapenak.

Adibidez, kazetaritzako argiztapen-praktikan ikusten da, *argi leuna*[628] ematen duten proiektoreak erabiliz, ez dela itzalik sortzen, eta eszenatokia laua, erlieberik gabe geratzen dela, eta objektuek oinarrizko forma baino ez dutela eskaintzen. *Argi zuzena*[629] ematen duten proiektoreak erabiltzen baditugu, ordea, eszenatokia albo batetik argiztatuz, itzalak sortzen dira objektuen inguruan eta, beraz, eszenatokia eta protagonistak erliebez definitzen dira, denen esanahia indartuz. Bi motatako itzalak daude, Leonardo da Vinci-k (1452-1519) seinalatu zuenez:

- ***Itzal atxikia***[630]: objektuaren gainean sortutako itzala. Adibidez, aurpegiaren alde bakarra argiztatzen bada, beste aldean sortzen den itzala itzal atxikia izango da.
- ***Itzal proiektatua***[631]: objektu batek beste gainazal batean sortutako itzala da. Objektua gainazal horrekin kontaktuan baldin badago, itzala objektuari itsatsita dago gainazala ukitzen duen puntuan. Objektuak ez badu beste gainazalik ukitzen, proiektatutako itzala ere bananduta egoten da. Gainera, telebistan askotan ikusten da itzal proiektatua, baina ez itzalak sortzen duen objektua.

628. *Scoops*.
629. *Spotlights*, Fresnel erakoa, adibidez.
630. *Attached shadow*.
631. *Cast shadow*.

48. irudia: itzal proiektatua eta atxikia



Itzala kontrolatzeko beste elementu bat hartu behar da kontuan, hots, argiak itzal itsatsira pasatzeko daukan trantsizio-gradua edo abiadura[632]. Trantsizio hori espazioan gerta daiteke, eta, orduan, argiztatutako aldetik itsatsitako itzala dagoen tokira pasatzeko distantzia neurtzen da; edo denboran gerta daiteke, eta, orduan, argiztatutako objektu batek itzal-egoerara pasatzeko behar duen denbora kalkulatu behar da. Oro har, bi motatako trantsizio daude argi/itzal erlazioan:

- ***Trantsizio arina***, argia itzalera modu azeleratuan pasatzen denean, proiektore direkzionalak eta intentsitate handikoak erabiliz.
- ***Trantsizio geldoa***, itzalerako aldaketa mantsoa eta leuna denean.

Argiztapenak, kanpoko planoan, hiru eremutan ditu efektuak: espazioan, ukimen-pertzepzioan eta denboran. Espazioaren pertzepzioari dagokionez, esan dugunez, argia eta itzala konbinatuz, objektuak eta ingurua kokatu eta definitzen dira, eta telebistan, *pantaila-ko espazioa* artikulatu ahal dugu, hau da, kamerak hartutako espazioa —horixe da, hain zuzen, gure lanaren helburua—.

Ukipen-pertzepzioari dagokionez, berriz, kanpoko argiztapenak gainazal baten laztasuna edo leuntasuna nabarmentzen du. Horregatik dira hain garrantzitsuak lanpararen intentsitatea eta, batik bat, argitik itzalerako trantsizio-abiadura. Argi leuneko lanpara bat erabiliz gero, zimurrak eta laztasunak desagertu egiten dira; aldiz, argia indartsua baldin bada eta, batik bat, argitik itzalerako trantsizioa abiadura handian eginez gero, objektuaren inperfekzioak nabarmenduko dira.

Denbora-pertzepzioari dagokionez, argiztapenak eguna edo gaua den adierazi ahal digu —egunez argia indartsuagoa baita—, eta orduari buruz ere informazioa eman ahal digu, itzalaren proiekzio-angeluari esker.

b. Barne-funtzioa

Argiztapenaren bitartez, eta itzalarekin konbinazioak eginez, emozio- eta sentimendu-giroa sor dezakegu inguru fisikoan. Kasu honetan, argiztapenaren oinarrizko efektuak hiru dira: 1) giro jakin bat sortzea; 2) berehala datozen efektu eta ondorioen igarpena; 3) alderdi dramatikoen nabarmentasuna.

Halako giro bat ezartzeko, argiztapenari musikak laguntzen dion bezala lagundu ahal digu, giro alaia, tristea, dramatikoa, etab. sortuz. Funtsean bi motatako argiztapenak daude, zer nolako giroa hautemanarazi nahi den (Rabiger 1992):

632. *Shadow gradient* edo *shadow fall-off*.

- ***Argiztapen txikia edo "low-key"***: argiztapen baxu samarra da, argitik itzalera arin pasatzen dena, objektuak modu selektiboan enfokatuz eta, oro har, hondoa itzalean mantenduz. Giro baitaratua, emozioz betea, intentsoa adierazteko erabiltzen da.
- ***Argiztapen handia edo "high-key"***: argiztapen distiratsua izaten da, argitik itzalera emeki-emeki pasatzen dena eta hondoa eta espazioak argiztatuak izaten dituena. Giro alaia, positiboa, irmoa adierazten du. Albistegietan eta informazio-programetan erabiltzen da, argitasunak kazetaria bera eta kazetariaren informazioa sinesgarritasunez eta objektibotasunez janzten laguntzen baitu.

Bigarren efektuan, berehalako efektu eta ondorio makurrei dagokiena, argiztapena —musika edo soinuarekin batera— lehenbiziko aztarna izan daiteke, hartzaileari beste gertakari baterako trantsizioaren hasiera adierazten diona; eta jazoeraren izaera, triste edo alaia, argiztapenak berak iragartzen du.

Hirugarren efektua, alderdi dramatikoak nabarmentzearena, argia edo fokua bera filmatzeko edo grabatzeko objektutzat erabiltzen da; hau da, esanahi zuzena duen zerbait bezala. Adibidez, gaueko errepide batean pasatzen diren autoen fokuak erakusten bazaizkigu, eszenaren dramatikotasuna nabarmendu egin daiteke.

17.2. ARGIZTAPEN-EREDUAK

Telebistan, zineman eta pinturan, bi motatako argiztapenak daude, funtsean: argiztapen laua eta argiztapen argiluna, azken hau *chiaroscuro* izenez ere ezaguna [633].

17.2.1. Argiztapen laua

Argiztapen lauaren ezaugarri nagusia omnidirekzionala izatea da, eta, beraz, esan nahi du ez datorrela leku bakar batetik. Gainera, ez da selektiboa; beraz, objektu eta pertsona guztiek erliebe berbera daukate, distiratsu samarra. Itzal atxikiek mantso-mantso egiten dute trantsizioa, eta itzal proiektaturik ez dago praktikan. Hondoa oso argiztatua egoten da, eta ia ez dago irudi-kontrasterik.

Argiztapen laua eguneroko bizitzan aurkitzen da. Adibidez, bulegoetan, non lanpara fluoreszenteek argi lausoa —txoko guztietara eta inora ez zuzendua— ematen duten. Argiztapen lauso samarra ezaguna egingo zaio telebista-ikusleari, zeren, programa asko, batez ere helburu dramatikorik ez dutenak —soilik deskriptiboak—, argi lausoz argiztatuta daudelako, argiztapen-planean foku, proiektore, etab. ugari agertzen diren arren.

17.2.2. Argiztapen argiluna edo **chiaroscuro-*a***

Argiztapen argilunak, edo *chiaroscuro*-ak, bolumena sortu eta objektuen pertzepzio tridimentsionala bilatzen du. Lau funtzio ditu horrelako argiztapenak:

- ***Funtzio organikoa***: koadroan oso nabarmen azaltzen den argi-iturri batek argizatuta dagoela *dirudi*, objektuen eta pertsonen artean erlazio organikoa sortuz.

---

633. *Chiaroscuro* italierako hitza da; euskaraz, argiluna esan nahi du. Gisa horretako argiztapena Errenazimendu ondoan eta barroko-aroan erabili zen —1530 eta 1650 artean, gutxi gorabehera—; mota horretako argiztapenean argiaren eta ilunaren arteko kontrastea egiten da asko, eta eszenaren alde batzuk nabarmentzen dira. Badirudi Caravaggio (1573-1610) izan zela eskola horren aita, eta Rembrandt (1606-1669) maisuen maisu.

- ***Konposizio-funtzioa***: argi-uneak eta itzal-uneak orekatuta daude, konposizio bat osatuz. Erdiguneak argi asko hurrupatzen du, atentzioa erakarriz, eta gainerako tokietan argiaren maila gutxituz doa, iluneraino.
- ***Funtzio tematikoa***: argiztapenak eszenako gaian edo edukian biltzen du atentzioa, argi-argi definituz.
- ***Emozio-funtzioa***: efektu hori lortzeko eskura dauden baliabide guztiak erabiliz.

Argiztapen *chiaroscuro*-aren ezaugarrien artean beste bat nabarmendu behar da, hots, eszenan presente dagoen argi-iturriak erdigunea argiztatzen duela, esanahia emanez. Horregatik, *low-key* estilokoa da argiztapena, hau da, inguru ilun samarra dauka. Gainera, itzal atxikiak eta proiektatuak asko nabarmentzen dira, eta argitik ilunerako trantsizioa oso arina da; beraz, alde argidunak berehala bihurtzen dira itzal edo ilunpe. Horrexegatik, baita ere, gainazalen laztasuna edo testura nabarmen asko hautematen da, argiaren eta itzalaren arteko kontrastea handia delako. Hiru motatako argiztapen *chiaroscuro* daude:

- ***Rembrandt argiztapena***: eszenako gune batzuk bakarrik argiztatzen dira, eta gainerakoak iluntasun handiagoan edo txikiagoan mantentzen dira, distantzia fisikoa eta espirituala erdietsiz.
- ***Cameo argiztapena***: aurreko aldean kokatutako objektuak eta pertsonaiak[634] modu intentsoan argiztatzen dira, eta arin pasatzen da argia ilunera; aldiz, hondoa ilunpean mantentzen da. Rembrandt gisakoa baino *chiaroscuro* indartsuagoa da.
- ***Zilueta-argiztapena***: argiztaturik gabeko objektuaren zilueta distiratsu eta modu uniformean argiztaturiko hondoaren kontra azaltzen da. Egiaz, tarteko argiztapena da, *chiaroscuro*-aren eta lauaren tartekoa.

Zineman, argiztapenaren kontrola handia da, eta teknika oso-oso findua erabiltzen da, eszena nahiko laburrak etenda filmatzen direlako, batzuetan osorik ere ez. Aldiz, platoan egiten diren telebista-programen produkzioan, argiztapen-kontrola eskas samarra izaten da; izan ere, eszenak nahiko modu jarraituan errealizatzen dira —zuzenean zein diferituan—, eta iraupen handi samarra daukate. Hala eta guztiz ere, erreportajeak eta dokumentalak ekoiztean gehiago kontrolatu ahal da argiztapena, batez ere estudioan edo behintzat barruan grabaturiko elkarrizketetan.

17.2.3. Argiztapenaren oinarrizko egitura

Telebistako edozein albiste-produkziotan, eta plato barruko programetan ere bai, *oinarrizko argiztapen-eredu* bat dago, erreferentziatzat erabilia, eta argazkigintzatik hartua. Hiru argi-iturri dauzka oinarrizko eredu horrek: nagusia, betelanekoa edo betegarria eta atzetikoa. Argi-iturri nagusian, foku zuzenak erabiltzen dira, eta besteetan, argi lausoko proiektoreak.

- ***Argi nagusia***: pertsonaiaren edo objektuaren alde bat indartsu argiztatzen du, foku intentso eta direkzionala erabiliz. Telebistan gehien erabiltzen den fokua —*spotlight* deitua— Fresnel izenekoa da, Augustin Fresnel-en omenez, foku horietan erabilitako lentea sortu zuelako.
- ***Argi betegarria***: argi nagusiaren kontrako aldea argi leunagoa erabiliz betetzen du, kontrastea sortzeko, pertsonak eta objektuak halako bolumen eta erliebe-sentsazioa

634. *Foreground.*

eman dezaten. Kanpoaldeko produkzioetan, argi betegarria metalezko panela edo paper zuria edo argitsua erabiliz sor daiteke, pertsonaiaren edo objektuaren kontra eguzkiaren argia islatuz. Ohikoa da ENG kazetaritzan.

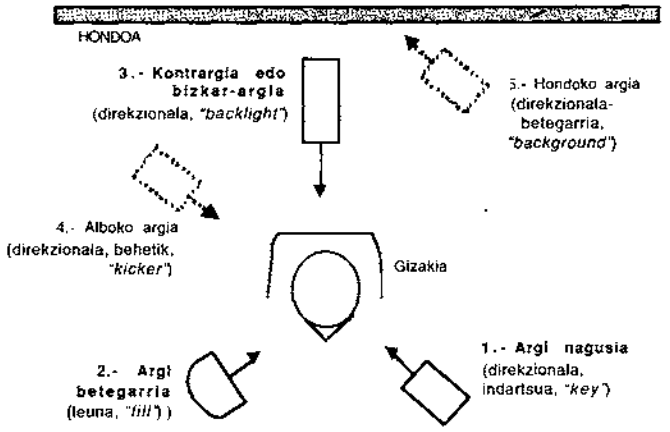
- ***Kontrargia edo bizkar-argia***: pertsonaiaren edo objektuaren atzeko goialdean kokatzen da, eta sakontasun-sentsazioa ematen du; gainera, argiztatutako pertsonaia hondora "itsatsita" dagoen sentsazioa ekiditen du.

Aurreko hiru argi-mota horiei beste bi argi-iturri gehitzen zaizkie *oinarrizko eredu hobetu*an —alboko argia eta hondoko argia—, horrela bost argi edo funtzio kateatuz.

- ***Alboko argia***: argi baxua izaten da, pertsonaiaren gorputzari edo objektuari sahietsetik erliebea emateko eta hondotik aldenduta dagoen sentsazioa sorrarazteko erabiltzen da.
- ***Hondoko argia***: eszenategiaren hondoa, edo dekoratua, gehiago ala gutxiago argiztatzeko erabiltzen da.

Argi-iturri horiek denak erabiliz, argiztapen- eta itzal-gradu asko sor daitezke. Gainera, ez da ahaztu behar iturri bakoitzean foku edo proiektore bat baino gehiago erabil daitezkeela. Ikus dezagun oinarrizko ereduaren eta hobetuaren errepresentazio grafikoa.

49. irudia: oinarrizko argiztapen-eredua eta hobetua



Iturria: Rabiger (1992, 2000), Zetl (1984) eta autorcek egina. Oharra: lerro jarraituz marraztutako argiek oinarrizko argiztapena egiten dute eta, lerro ez jarraituko argiak gehitzen badizkiegu, oinarrizko argiztapen hobetua lortuko dugu.

ENG ekipoa erabiltzen duen informazio-produkzio arineko sisteman —non kamera, magnetoskopioa, soinua, argia eta transmisiorako gaitasuna bai/ez duen ibilgailua egoten den— foku direkzional bakarra erabiltzen da. Zaila da argi-iturri bakar batekin argiztatzea, eta operadoreari hainbat erabaki hartzea eskatzen dio. Irtenbide onenetako bat izaten da itzalean geratzen den aldea —kazetariaren edo elkarrizketatuaren aurpegia, adibidez— erreflektore batekin nabarmentzea, zeina panel zuri bat izan daitekeen. Horrela, argi betegarriaren zeregina betetzen da.

Albistegien platoetako argiztapenaren estiloa

Arratsaldeko albistegietan, 20:00etatik 21:00etara gutxi gorabehera egiten direnetan, argiztapen ilunagoa, bilduagoa eta intimoagoa ezartzen da, baina, aldi berean, dotorea izaten da, alde batzuk argitan eta beste batzuk ilunpetan izaten baititu, kanpoaldean bezala, audientziaren pertzepzioan ere efektu berdintsua sorrarazteko helburuz. Eguerdiko albistegietako argiztapena, ostera, distiratsuagoa izaten da, itzal gutxiagorekin eta, oro har, argi gehiagorekin (De Francisco 1998).

"Gau amerikarra" izeneko efektua

Gaueko egoera erreala itxuratzeko teknika da. Zineman zein bideoan modu estandarrean filmatzen/grabatzen dira eguneko eszenak, baina diafragmaren bi unitateko azpiesposizioarekin, eta iragazki urdina erabiliz, hartualdiari tonu urdinxka emateko (Lipton 1981, 241. or.).

17.3. KOLOREAREN PERTZEPZIOA ETA EGITURATZEA

Ikus-entzunezko informazioaren teknologiatik dakigunez, kolorea argi ikusgaiaren erradiazio elektromagnetikoa da, eta tonu bakoitzak —gorriak, berdeak, eta abarrek— bere uhin-frekuentzia du. Kolorea argi islatua da, objektu batek modu berezian iragazi duena. Beraz, objektuek ez daukate kolorerik, baizik eta bereganatu edo irentsi ezin dezaketen argi-uhina —kolorea— islatzen dute. Gainera, argia prisma batetik pasarazten denean, kolorearen tonu guztietan zatitzen da; hau da, kolorearen espektroa sortzen da.

17.3.1. Kolorearen pertzepzioa

Kolorearen pertzepzioa objektiboa eta subjektiboa izan daiteke. *Pertzepzio objektiboan* hiru parametro objektibo erabiltzen ditugu: kolorearen tonua, asetasuna edo saturazioa, eta distira. Hiru atributuen arteko erlazioa industrian erabilitako kolore-arauetan estandarizatu da. Halaber, koloreak bi modutara lortu eta nahas daitezke: metodo gehigarriaren bitartez, telebistan eta komunikabide elektronikoetan erabilia; eta metodo kengarriaren bitartez, zinema eta pinturakoa.

Kolorearen *pertzepzio subjektiboak* esan nahi du, fisikoki inongo kolorerik ikusi gabe, burmuina zuzenean kimikoki estimulatuz —kitzikagarri kimikoak edo LSD erabiltzen denean bezala— edo begiak modu berezian mugituz —betazalak presionatzen direnean bezala— koloreak hauteman ditzakegula. Lau aldagaik parte hartzen dute kolorearen pertzepzioan: kolorearen konstantziak, inguruaren argiztapenak, gainazalaren "islagarritasunak" eta inguruaren koloreak.

- ***Kolorearen konstantzia edo uniformetasuna***: honek esan nahi du objektu bat kolore jakin bateko modura sumatzen dugula era homogeneoan edo orokorrean —parte batzuk ilunduta dituen arren—, inguruarekin duen kontrasteagatik kolorearen konstantzia indartu egiten delako.
- ***Inguruaren argiztapena***: garrantzi handia du kolorea hautemateko. Horregatik, objektuek egunez islatutako koloreak garbiak eta bereiziak izaten dira, baina argiztapena iluntzen denean —gauez ilargiaren argiarekin, adibidez—, kolore guztiak uniformatzen dira, grisen eskalara hurbilduz. Telebistan, batzuetan, kolorezko iragazkiak erabiltzen dira, argi-izpiari beste tonalitate batzuk emateko.

- ***Gainazalaren "islagarritasuna"***: zerikusia du kolore bat distiratsuago hautematean. Horrela, gainazal distiratsuak hobeki islatzen du argia, baina argiaren parte bat hurrupatzen duen gainazalak —oihal batek, adibidez— kolorearen pertzepzioa ahultzen du.
- ***Inguruaren kolorea***: honek ere badu zerikusirik pertzepzioan eta, adibidez, behatutako kolore baten aldamenean dagoen kolore-gamak hura nabarmentzen lagundu dezake. Koloreen arteko kontraste-printzipioak jokatzen du orduan.

17.3.2. Kolorearen egitura

Ikus-entzunezko produkzioan beti diseinatu behar da eszenaren argiztapenerako eta kolorerako plan bat, hartzailearengan bilatzen den efektua lortzeko. Kolorea egituratzeko, hiru funtzio hartu behar dira kontuan: informatiboa, espresiboa eta konposiziozkoa.

a. Funtzio informatiboa

Kolorearen *informazio-funtzioa* egitate edo objektu bati buruzko informazioa eskaintzea da, hari buruz ezagutza errealagoa eduki dezagun eta objektu batzuk eta besteak bereiz ditzagun. Gainera, kolorearen esanahi *sinbolikoa* hartu behar da kontuan, eta, horretarako, kodetzaileak eta hartzaileak kodea ikasi eta partekatu behar dute eta, aldi berean, haren erabileraren testuingurua ezagutu behar dute, beti ere komunitate bakoitzeko kultura kokatuaren arabera. Ahozko edo idatzizko lengoaia ez bezalakoa den arren, kolorea kodetzean eta egituratzean hainbat maila (denotatiboa, konnotatiboa, sinbolikoa, ideologikoa, etab.) bereizi behar ditugu. Adibidez, kolore beltzak dolua adierazten du kultura europarreko testuinguru batzuetan, baina kultura arabiarrean kolore zuriak adierazten du doluaren esanahi sinbolikoa. Kultura europarrean, gorria grinarekin lotzen da, berdea esperantzarekin, urdina egiarekin eta konfiantzarekin, zuria araztasunarekin. Zalantzarik gabe, adierazpen-konbentzio onartu samarrak direla esan beharra dago.

b. Funtzio adierazkorra

Kolorearen *espresio-funtzioa* funtzio subjektiboa da gehien bat, nahiz eta konbentzio objektibo batzuk ere badituen. Funtzio espresiboaren bitartez bilatzen da, hartzaileak, kolorearen aurrean, modu konkretu batez senti dezan. Hori dela eta, adituek diote kolore hotzak eta beroak daudela, adierazi nahirik, halako sentsazio jakin bat transmititzen dutela. Adibidez, kolore urdina kolore hotza, serioa den ustea dago; beraz, telebistako informazioan erruz erabiltzen da, dekoratuetan eta eszenaren tonu orokorrean. Gorria eta laranja, berriz, beroak omen dira, eta telebistako programa alai eta goxoetan erabiltzen dira.

Gainera, funtzio adierazkor edo espresiboak objektuaren izaera ere konnota dezake. Adibidez, arrunta da esne-botila plastiko zurikoa izatea, edo kolore zuria berdearekin konbinatua edukitzea. Horrela, kolorea objektuaren izaerarekin edo objektuari buruz daukagun pertzepzioarekin lotzen da. Seguru aski, erabiltzaileak ez luke gogoko esne-botila beltza izatea. Modu berean, ez litzateke batere normala izango TBko albistegia kolore deigarriegietan biltzea.

Azkenik, funtzio espresiboaren zati ere bada koloreak gertakariei asaldura eta dramatikotasuna atxikitzea eta, aldi berean, eszenaren giroa ezartzea, hango emoziozko tonua, kolore egokiak eta kolore manipulatuak erabiliz. Adibidez, kolore-iragazkiak erabiltzea aukera ona izaten da aipatu berri duguna adierazteko.

c. Konposizio-funtzioa

Koloreak konposizioa egiten laguntzen du, hau da, eszenari forma eta oreka ematen, eta koadro edo irudi harmoniatsua sortzen. Horretarako, koloreen konbinazioei buruzko teoria ezagutu beharra dago. Ohiz, kolore baten asetasun- eta distira-aldaketek tonu horren gradazio zabal eta orekatsua ahalbidetzen dute, zuriarekin eta beltzarekin beti konbinatu ahal direla kontuan hartuz. Gainera, hainbat aldaketa eta konbinazio egin daitezke, gertakari batean kolorea modu orekatuan nahasteko. Edozelan ere, kontua da koloreak egoki konbinatzea, nahi den efektua igor diezaioten hartzaileari.

17.3.3. Zuritik/beltzetik kolorera

Kolorearen eta zuriaren/beltzaren arteko konbinazioa plano berean gero eta gehiago erabiltzen ari da. Bi aukera nagusi daude holakoetan: plano osoa zuritik eta beltzetik kolorera pasatzea, edo plano berberean zati batzuk zurian/beltzean egotea, eta beste batzuk koloretan. Bi kasuetan prozedura elektronikoak daude.

Lehen aukera denboraren joana adierazteko erabili da. Adibidez, eszena bat zuri-beltzean hasten da eta horrela mantentzen da aro batez, eta emeki-emeki kolorera igarotzen da, planoa aldatu gabe. Alderantziz ere egin daiteke, koloretik zurira/beltzera.

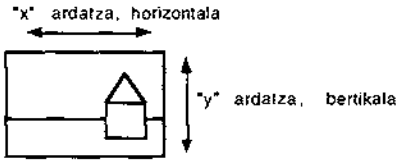
Bigarren aukera publizitatean eta telebistan erabiltzen da batik bat. Askotan, protagonista koloretan azaltzen da eta hondoa zuri-beltzean dago, funtzio adierazkor indartsuagoa edo ezberdina sorrarazteko. Teknika hau ordenagailu bidezko *off line* izeneko egikaritzari esker egiten da, geruzak erabil ditzaketen *software*-programak maneiatuz.

18. Bi dimentsioko espazioaren egituraketa: bigarren eremua

Telebistak eta zinemak espazio propioa sortzen dute, espazio erreala ez dena. Izan ere, bi dimentsioko espazio objektiboak —zabalera eta altuera— darabiltzaten medioak baitira. Hirugarren dimentsioa, sakontasuna, modu fikziozkoz eta subjektiboz lortzen da, aire-perspektiba, argiztapena eta mugimendua erabiliz (Rock 1985).

Espazioaren bi dimentsioko egituraketak pantailan parte hartzen duten hainbat bektoreren antolaketa eta elkarreragina eskatzen du, den-denek errealizadoreak nahi duen erara parte har dezaten, gura den efektua erdiesteko. Bi dimentsioko plano honetan bi ardatz daude: "x" ardatz horizontala eta "y" ardatz bertikala.

50. irudia: bi dimentsioko planoaren ardatzak



18.1. ENKOADRAKETAREN ORIENTAZIOA

Enkoadraketa leiho bat da, orientazio bertikal edo horizontala duena, proportzioa neurrietan, eta irudia markotzeko muga batzuk dituena. Zinema-aretoko pantailak eta telebistaren pantailak errektangeluarrak dira eta orientazio horizontala dute.

Telebista tradizionalaren aspektu-erlazioa 4:3koa da; hau da, zabalerak lau unitate ditu, eta altuerak hiru. Zatiketa eginda, ratioa 1'33koa da; hots, altuerako unitate bakoitzeko, zabalerako 1'33 daude. Pantaila honen luzera horizontala, luzera bertikala baino handiagoa denez, estu samarra da zinemako pantailaren formatuarekin konparatzen badugu. Izan ere, zinemakoa 6'18:3koa izaten da, eta batzuetan 7'5:3koa ere bai, alegia, ikuspen panoramiko handia, non zabalera altueraren bi halakoa izaten den. Beraz, telebistakoak baino irudi etzanagoa edo horizontalagoa ematen du, denok ezagutzen dugunez. Horregatik guztiagatik, telebistako pantaila "soin-enbor berbalari" erakoa[635] dela esaten da, jatorrian pertsonen irudiak hartzeko pentsatu baitzen, gainazal handia hartzen duten gertaerak eta egitateak emateko baino gehiago.

635. "Busto parlante", gaztelaniaz.

Gaur egun, aldiz, telebista-aparatu berriek 16:9ko formatua daukate; hau da, 5'33:3ko erlazioa. Ratioa 1'77koa da; hots, altuerako unitate bakoitzeko zabalerako 1'77 daude. Beraz, telebista berriek proportzio nahiko panoramikoa daukate, baina ez zinemaskopekoa; oraindik, behintzat.

18.1.1. Aspektu-erlazioaren aldaketa

Pantailaren aspektu-erlazioa aldatzerik ez dagoen arren, irudia manipula daiteke, eta jatorriz horizontala izan arren, modu bertikalean aurkeztu eta hauteman daiteke. Ez dago zientifikoki frogatuta lanketa honi esker bilatutako helburua ikuslearengan lortuko denik, baina hainbat teknika erabil daitezke: a) maskaramendua; eta b) objektuz betetzearen konposizio-teknika. Ikus ditzagun.

a. Maskaramendua

Maskaramendua[636], irudiaren aspektu-erlazioa aldatzeko ustezko abilezia, lortzen da irudiaren aldeetako zerrenda edo zati bertikal batzuk iragazki fisiko edo elektroniko batekin ilunduz edo maskaratuz eta, ondorioz, irudiaren erdialdean zerrenda bertikal bat —zabaleran altueran baino estuagoa— erabat argituta mantenduz. Horrela jokatuz, itxuraz, irudiaren orientazio horizontala zena bertikal bihurtu dugu.

51. irudia: maskaramendua, aspektu-erlazioa aldatzeko teknika

Alabaina, adituen iritziz, horrelako artifizioek telebistan ez dute behar bezalako helbururik erdiesten —hau da, irudia bertikala balitz bezala hautematea—, zeren, ikuslearentzat, erreferentzia bakarra telebista-aparatuaren marko fisikoa baita, eta eszenako egitateak eta pertsonaiak marko horren ertzekin erlazionatzen baititu. Beraz, maskaramendua erabiliz, irudia zatitan banatzea lortu dugu, baina ez irudi bertikala hautematea, eta irudiak modu horizontalean hautematen jarraitzen du ikusleak (Arnheim 1965, Arnheim 1971). Maskaramendua zine mutuan[637] erabili zen luzean, eta oso ezaguna bihurtu zen, adibidez, *iris-maskaramendua*, hau da, irudi guztia ilunduz, zirkulu bakar bat argiztatuta uztea, ikuslearen atentzioa kontzentratzeko. Gaur egun, ikerkuntza-telebistan erabiltzen da *iris efektua*[638]. Atentzioa zerbait interesgarria gertatzen ari den irudiko eremu batean zentratzeko erabiltzen da, pantailako beste eremu osoa ikusteko moduan, baina ilunago, mantenduta. Horrela, kazetariak nahi duen tokira gidatzen da ikuslearen atentzioa, eta, aldi berean, irudiaren sinesgarritasun osoa agertzen da, ez dela manipulatu adieraziz.

636. *Masking device*.

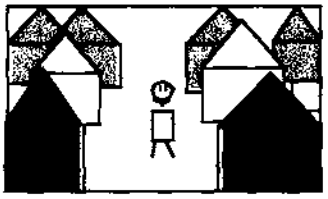
637. D. W. Grifith-ek (1875-1948) asko erabili zuen teknika hau.

638. "Argi-puntu" edo *spotlight* izenez ere ezagutzen da gaztelaniaz eta ingelesez (Rodriguez 2003).

b. Objektuz betetzearen konposizio-teknika

Objektuz betetzearen konposizio-teknika aspektu-erlazioa aldatzeko beste era bat da. Honen arabera, irudiaren barruan, aldeak objektuz edo masaz betetzen dira, erdian zerrenda edo espazio bertikal bat utziz, interesa duen irudia hor kokatzeko.

52. irudia: objektuz betetzearen konposizio-teknika, aspektu-erlazioa aldatzeko era



Grafikoan ikusten denez, pantailaren bi alboak eraikinez betetzen dira eta erdian zerrenda bertikal bat gelditzen da, eta arreta-gune horrertan errealizadoreak interesa duen irudia kokatzen du. Edozein modutan, eszenaren benetako konposizio bertikalaren eta orientazio horizontala duen telebista-markoaren arteko lehia mantentzen da, ikuslearentzat beti hor baitago.

18.1.2. Irudiaren tamaina

Hartzailearen distantziatik ikusita, irudiaren tamaina pantailarena da. Horrela, zinema-aretoko pantaila handia denez, pertsonak eta objektuak tamaina handian azaltzen dira. Modu berean, telebistaren pantaila txikiagoa denez, pertsona eta objektu berberek txikiak dirudite. *Tamainaren konstantzia*[639] izeneko printzipioa mantendu da bi kasuetan, hau da, hartzaileak tamaina normalekoak balira bezala hautematen ditu pertsonak eta inguruak, pantaila handian ala txikian proiektatu arren. Gainera, tamainaren konstantzia berdinberdina da ikuslea pantailatik hurbil ala urrun kokatu arren, edo irudia plano luzean edo laburrean ikusi. Bi kasuetan ikusleak aldez aurretik daki objektuek errealitatean duten tamaina, behatzailearengandik zer distantziara dauden eta inguruarekiko duten erlazioa.

Tamainaren konstantzia kontuan hartuta ere, ikuspenaren normaltasuna kontuan hartuta ere, pantailaren tamainaren efektuak —eta, ondorioz, bertan proiektatutako objektuen efektuak— garrantzi handia dauka eduki bisualaren estetikan eta hautematean, eta esanahian ere bai. Adibidez, bi armada handien arteko guduak ikusgarria dirudi zinemaskopeko pantailan proiektatuta, eta ikusleak haren handitasuna senti dezake, uzkurtasun eta beldurrarekin batera. Gertakari horrek berberak, telebista-pantaila txikian ikusita, egitate xume eta nahasia dirudi, ikuslearen kontrolpean dagoena. Horregatik guztiagatik, objektuek eta pertsonek indar eta ikusgarritasun gehiago daukate zineman emanda, telebistan baino; telebistan, giza ekintzaren hurbiltasuna ageri da nabariago, eta pertsonak dira protagonistak, espazioaren kaltetan.

Telebistan gertatzen den tamainaren murriztapenak eta objektuen abiadurak eragina dute eszenaren erritmoa hautematerakoan ere; beraz, gerta daiteke, zineman eszena baten erritmoa normala iruditzea, eta telebistan oso arina balitz bezala hautematea, hurrengo kapituluan denbora eta mugimendua aztertzean ikusiko dugunez.

639. *Size constancy*.

18.2. PANTAILA BARRUKO EREMU-INDARRAK

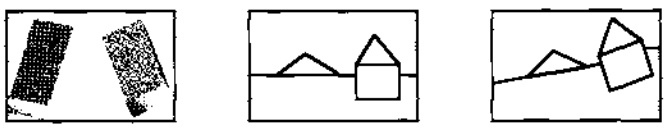
Arestian esan dugunez, zinearen eta telebistaren espazioa berezia da, propioa eta errealitatearena ez bezalakoa. Pantailak mugatzen du ikus-entzunezko espazioa, eta erreferentziako marko horren barruan hainbat eremu-indar daude, jarduera zinematografikoa edo telebistakoa nabarmentzen dituztenak. Pantailan parte hartzen duten eremu-indarrak sei dira, funtsean:

- Konposizioaren orientazio nagusiak.
- Markoaren magnetismoa eta masaren erakarpena.
- Pantailaren asimetria.
- Irudiaren eta hondoaren arteko erlazioa.
- Multzotzea edo itxiera psikologikoa.
- Bektoreak.

18.2.1. Konposizioaren orientazio nagusiak

Telebistan eta zineman bi orientazio nagusi daude, horizontala eta bertikala, eta, oro har, irudiak eta pertsonak horizontalki edo bertikalki kokatuta daude konposizioan. Orientazio inklinatuan ere egon daitezke irudiak, eta, egia esan, asko erabiltzen da gaur egun telebista-produkzioan. Irudi bat orientazio horizontalean, bertikalean edo inklinatuan dagoela diogu, irudiaren lerro nagusiak orientazio horietako batean daudenean (ikus aurrerago bektoreei buruzko atala).

53. irudia: konposizioaren orientazioak edo noranzkoak



Noranzko bertikala Noranzko horizontala Noranzko inklinatua

Lerro nagusiak noranzko bertikalean dituzten irudiek —adibidez, azpitik bertikalki hartutako eraikinen irudiek—, drama, botere edo formaltasunaren sentsazioak sorrarazten dituzte[640]. Zerurantz jotzen dute, grabitazioaren indarretik ihes egin nahirik edo. Bestalde, irudi batean lerro horizontalak direnean nagusi, gelditasun eta oreka-sentsazioak jasotzen dira. Noranzko horizontaleko konposizioa bizitza errealean normala da, eta telebistakoa eta zinemakoa ere bai askotan[641]. Orientazio inklinatuak, berriz, mugimendua, desoreka, estresa eta ziurtasun gabezia transmititu ahal ditu. Esan dugunez, bideo eta telebista-produkzio modernoan asko erabiltzen da noranzko inklinatua irudiak osatzeko. Bideo eta zinema amateur, heterodoxo edo *underground*-aren eragina hartu du, non askotan hausten diren arau profesionalak. Adibidez, bideoklip musikalek maiz erabiltzen dituzte orientazio inklinatuko konposizioak.

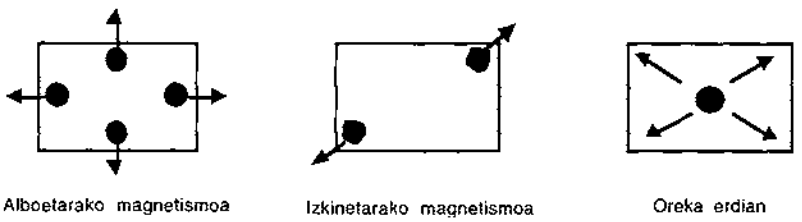
640. Erdi Aroko arte gotikoan —katedralak eraikitzeko— erabilitako tendentzia da.

641. Adituen iritziz, Grezia klasikoko eta Errenazimenduko arkitektura-mota izan zen, non gizakia den oroen muina.

18.2.2. Markoaren magnetismoa eta masaren erakarpena

Pertzepzioaren ikuspegitik begiratuta, pantailaren markoak erakarpen-botere handia du alboetatik hurbil dauden objektuekiko eta pertsonekiko. Magnetismo horretan markoaren goiko eta beheko ertzak gehiago nabarmentzen dira, ezkerreko eta eskuineko albokoak baino. Horregatik, telebistan garrantzia du pertsonaren buruaren eta pantailaren goiko aldearen artean utzitako "aireak"[642], zeren, txikiegia bada, pertsona marko horri itsatsita dagoen pertzepzioa har baitezake ikusleak. Aldiz, objektu bat pantailaren oinetik hurbilegi kokatuta baldin badago, ondo finkatuta dagoen inpresioa ematen du.

54. irudia: markoaren magnetismoa



Era berean, irudi batean dauden objektuen eta pertsonen masek elkar erakartzen dute. Bi objekturen bolumena berdintsua baldin bada, erakarpena elkarrekikoa izango da, eta bat bestea baino handiagoa bada, handiak erakarriko du txikia. Horregatik, normala da objektuak elkarren ondoan egotea, talde-sentsazioa eman nahi baldin bada; isolamendu-sentsazioa sorrarazi nahi bada, berriz, elkarrengandik urrun jarriko dira.

Beraz, bi erakarpen-indar ezberdin eta kontrakoak ditugu: markoarena eta objektuena. Konposizio normalduak bi magnetismoen arteko oreka bilatuko du; hori lortzea baldin bada errealizadorearen helburua, jakina.

18.2.3. Pantailaren asimetria

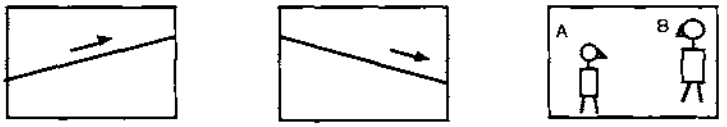
Pantailaren asimetriak bilatzen du ikusleak alde bati besteari baino atentzio handiagoz begiratzea. Eskuin aldean kokatutako objektuak ezker aldean kokatutako objektuak baino atentzio handiagoz hautematen dira. Beraz, telebistako elkarrizketa batean pantailaren eskuinaldean kokatzen da protagonista —elkarrizketatua, alegia—, eta elkarrizketa-egilea, ezkerraldean. Gauza bera egin beharko litzateke beste era bateko informatiboetan. Hala eta guztiz ere, eztabaida bizia egon da historian zehar kokapenari buruzko teoria hau dela eta ez dela. Hainbat autoreren iritziz, printzipio hau baliagarria da pantailak txikiak direnean, telebistaren kasuan, edo prentsa idatziko aldizkarietan[643], ikusleak ikuspen ikonikoa edo orokorra duelako. Antzerkiaren eszenan edo zinemaren pantailan, aldiz, ez du balio, ikuslearen ikuspenak ezberdin jokatzen duelako, eremuka fokalizatuta, hau da, begirada ezkerretik eskuinera ibiliz (Arnheim 1965, 23. or.).

---

642. *Headroom.*

643. Kazetei dagokiencz, teoria tradizionalari beste bat erantsi zitzaion, hots, albiste garrantzitsua orrialdeko goi-eskuineko partean kokatzearen gomendioa —irakurleak handik hasten omen zuelako irakurketa eta gero modu zirkularrean jarraitzen zuelako—. Inpaktu Bisualeko Erdigunea erantsi zitzaion, hau da, orrialdeko diseinatzaileak ezarritako interes handieneko puntua (García 1981, 40. or.).

55. irudia: pantailaren asimetria



1.- Goranzko planoa 2.- Beheranzko planoa 3.- (A) Elkarrizketatzailea (B) Elkarrizketatua

Modu berean —hainbat kulturatan ohikoa den irakurketaren eraginez seguru asko; hau da, ezkerretik eskuinera eta goitik behera—, *inklinazioa eskuin goikorantz* duen plano bat ikusten dugunean, aldats gora dagoela uste dugu; aldiz, plano horren inklinazioa *eskuin behekoranzkoa* baldin bada, ikusleak aldats behera balego bezala hautematen du. Izatez, beste berririk ematen ez zaigun bitartean, alderantziz hauteman genezakeen, baina esan dugun bezala gertatzen zaigu, berez. Beraz, aipatutako planoetan kokatutako objektuak goraka edo beheraka joanean ikusiko ditugu, inklinazioaren noranzkoaren arabera, irudian antzeman daitekeenez.

18.2.4. Irudiaren eta hondoaren arteko erlazioa

Lehen planoko irudiaren eta hondoaren arteko erlazioa erlaziorik ohikoena eta oinarrizkoena da edozein iruditan. Gure adimenak bereizi egiten ditu bi osagai horiek, eta harreman hori antolatzen du. Rock-ek (1985, 114. or.) esandakoari jarraituz, adimen-prozesu hori Edgar Rubin psikologo daniarrak deskribatu zuen, eta arte grafikoetan zein telebistan eta zineman erabiltzen da. Oro har, lehen planoan dagoen irudia eta hondoa bereiztean datza. Ertzek garrantzi handia daukate bereizketa horretan.

Telebistari eta zinemari dagokienez, erlazio ohikoena da lehen planoan dagoen irudia hondo geldi baten aurrean mugitzea. Beste batzuetan —zineman, bereziki—, autoak eta kaleak azaltzen direnean, irudiak —autoa eta gidaria, adibidez— geldi azaltzen dira, eta hondoa mugitzen da, aldez aurretik grabaturiko irudiak pasatuz —hau da, kaleak pasatzen dira; grabazioan, jakina—.

18.2.5. Multzotzea edo itxiera psikologikoa (Gestalt)

Multzotzea edo itxiera psikologikoa[644] objektuak mentalki antolatzeko modu bat da, zeinaren arabera egitura geometrikoak sortzen diren, elkarren artean batuta ez dauden eta beren artean egiturak osatzen ez dituzten puntuen, lerroen edo irudien artean multzotzeak edo itxierak eginez. *Gestalt*[645] izeneko korronte psikologiko alemaniarrak aztertu zuen (Heidbreder 1985) fenomeno hori. Adibidez, elkarren artean bereizirik dauden eta inolako konexio fisikorik ez duten hiru puntu hartzen baditugu, adimenak multzotu edo itxi egiten ditu, triangeluaren figura eraikiz. Hala ere, puntu, lerro edo irudi horiek *plano berean* egon behar dute, edo, behintzat, horrela hauteman behar ditu behatzaileak. *Gestalt* itxiera psikologikoan hiru printzipio hauek parte hartzen dute:

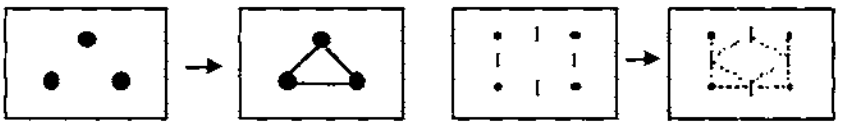
644. *Psycological closure.*

645. Max Wertheimer (1880-1943) izan zen autore nagusia. "*Gestalt*", aleman hizkuntzako terminoak "irudia", "konfigurazioa" edo "forma" esan nahi omen du (Heidbreder 1985, 248. or.). Wertheimer-ek *jarraipen ona* deitu zion multzotze psikologikoa gidatzen duen printzipioari (Rock 1985, 116. or.).

- ***Jarraipena***: adimenak jarraipen-lerro bat eratzen du elementuen artean, eta hausten zaila da, gurutzatzen diren beste puntu edo beste irudi batzuk egon arren. Max Wertheimer-ek *jarraipen ona* deitu zion printzipio horri.
- ***Antzekotasuna***: psikologikoki multzotutako objektuek edo irudiek halako antzekotasun-gradua eduki behar dute forma, tamaina, kolore eta abarri dagokienez, bestela ez bailegoke itxiera psikologikoa egiterik.
- ***Hurbiltasuna***: irudiek ezin dute elkarren artean oso urrun egon, *gestalt* itxiera gerta dadin.

Kontuan hartu, ordea, multzotzeaz eta itxiera psikologikoaz sortutako adimenezko egitura, egitura berria dela, hautemandako errealitate berria, ondoko irudian ikusten denez.

56. irudia: multzotzea edo itxiera psikologikoa (*gestalt*)



1.- Gestalt itxiera psikologikoa 2.- Antzekotasunaren printzipioa

Izan ere, telebista eta zinema pertzepzio-printzipio horretan oinarrituta daude, zeren telebistako pixelak eta lerroak etengabe eskaneatzeak eta zinemako fotograma estatikoak halako abiaduran proiektatzeak mugimendua duten sentsazioa sorrarazten baitu gugan, begiaren erretinan daukagun ikuspen-pertsistentziari esker. Areago, definizio eskaseko irudi bat ikusten denean, ikusleak mentalki osatzen du.

Gestalt itxiera psikologikoa modu zabalago eta askeagoan hartuz gero, konturatuko gara ikusleak hainbat egoeratan erabiltzen duela, ikus-entzunezko muntaketei behatzean. Egiatan, film- eta telebista-lengoaiak dituen *elipsi* ugariak interpretatzeko darabilen adimentresna da. Ikus ditzagun horren bi aplikazio.

Lehena, objektuei mugimenduan behatzean gertatzen da; adibidez, objektu bat pantailaren aibo batetik irten eta beste batetik sartzen denean. Ikusleak jarraipen- eta hurbiltasun-printzipioak aplikatuz, hautematen du objektu hark espazio logiko bat korritu eta berriro sartzen dela eszenan. Adibidez, pilota-partida transmititzen denean, sarri, kamerak ezin du pilotaren ibilbide paraboliko osoa hartu, planotik irteten zaiolako. Segundoren heren gutxi batzuk barru, berriro sartzen denean planoan, bere bidea egin eta gero, ikusleak dagokion *gestalt* itxiera egiten du, kamerak hartu ez duen ibilbideari etengabeko jarraipena atxikiz.

Bigarrena, bi planoren arteko elipsia. Adibidez, plano batean pertsona baten aurpegia inolako zauririk gabe azaltzen da, eta, hurrengoan, odoletan azaltzen da, kolpe edo bestelako istripurik izan balu bezala. Elipsia handia da, baina ikusleak arazorik gabe egiten du itxiera psikologikoa bien artean. Gainera, entzunezko efektuak lagungarri suerta daitezke interpretazio zuzena egiteko. Dena dela, ez da komeni ahaztea, ikusleak horrelako itxiera psikologiko aurreratua egiterik baldin badauka, dela, urteetan zehar, ikus-entzunezko lengoaia eta bere kodeak ikasi dituelako.

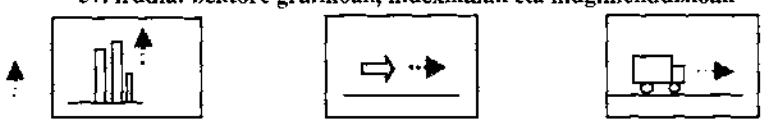
18.2.6. Bektoreak

Lehenik eta behin diogun ezen bektorea indar bat dela, magnitudea eta noranzkoa/direkzioa duen indarra. Beraz, telebistari eta zinemari dagokienez, bektorea ikuslearen begiak pantaila barruko edo kanpoko puntu batetik bestera daraman indarra da, irudiek edo mugimenduak sorturikoa.

Bektoreak irudiaren *noranzkoa* adierazten du, horrela ezarria izan dena irudiak noranzko horretara bideratuak daudelako, edo elementu indexikal bat dagoelako —gezi bat, adibidez—, edo pertsonen eta objektuen mugimenduak ibilbide horretara bideratzen gaituelako. Bektoreen garrantzia funtsezkoa da telebistan eta zineman, zeren errealizadoreak, ikus-entzunezko beste elementu batzuen laguntzaz, ikus-entzunezko espazio indartsua eta esanguratsua eraiki baitezake. Hainbat bektore daude:

- ***Bektore grafikoak***: objektuek eta irudiek duten halako orientazio batek sortutakoak dira, zeinaren arabera ikusleak noranzko batera bideratzen dituen begiak, eta ez beste batera. Gorago ikasitako "Noranzko nagusiak" epigrafearekin erlazionaturik dago. Kasu batzuetan bektore grafikoak neutralizatuak edo egonkortuak egoten dira.
- ***Bektore indexikalak***: elementu indexikalen batek sorturiko bektoreak dira; hau da, seinalatzeko funtzio dudaezina duten bektoreak dira. Adibidez, errepideetako seinalizazioa; esku bateko atzamarra zerbait adierazten; pertsona bat puntu batera begiratzen; eta abar.
- ***Mugimendu-bektoreak***: pantaila barruan mugitzen ari diren objektuek edo pertsonek sortutako bektoreak dira.

57. irudia: bektore grafikoak, indexikalak eta mugimenduzkoak



1.- Bektore grafikoa 2.- Bektore indexikala (trafiko-seinalea) 3.- Mugimendu-bektorea

Bektore batek *magnitude* bat dauka, altua edo baxua izan daitekeena, baina neurtzen zaila dena faktore askok parte hartzen dutelako. Edozein modutara, magnitude horren balioa ezagutzeko, ikusleak begiak objekturantz nolako indarrez bideratzen dituen aintzat izan behar da. *Mugimenduzko bektoreek* magnitude altua daukate, zeren pantailako jarduera eta ikuslearen begirada zalantzarik gabe eta indartsu bideratzen baitute noranzko jakin batera; atletak lasterka, adibidez. *Bektore indexikal*ek balio ertaina izaten dute normalean. *Bektore grafikoak* intentsitate txikiena dutenak izaten dira, bistakoa denez. Hala eta guztiz ere, bektore bakoitzean magnitude-balio ezberdineko kasuak daude. Magnitudearen arabera, bektoreak bi eratakoak dira: indartsuak eta ahulak.

Plano batean noranzko berbera duten bektore bat baino gehiago egon daitezke, eta *bektore*[646] *jarraitzaileak* deitzen diegu; edo kontrako noranzkoa izan dezakete, eta, orduan, *bektore konbergenteak* deitzen diegu. Azkenik, esan dezagun ezen pantailako espazioa *bektore-eremuak* erabiliz egituratzen dela; hau da, kasuan kasu, irudi bakar baten barruan, bi irudi jarraituen artean edo pantaila berbereko irudi askoren artean lan egiten duten hainbat bektore konbinatuz sorturiko emaitza baitira.

646. *Continuing vectors.*

18.3. BEKTORE DINAMIKOEN ARTEKO ELKARRERAGINA

Espazioaren egituratzeak aldaketaren egituratzea esan nahi du, aldaketa gertatzen baita etengabe telebistan eta zineman; pinturan eta argazkigintzan, adibidez, gertatzen denaren kontrara. Horregatik, maiz, argazkigintzako konposizioaren estilo estatikoa ez da nahikoa telebistaren eta filmaren espazioa egituratzeko, medio horietan *bektore-eremu dinamikoak* kontuan hartu behar baitira. Dena dela, denek ondo ezagutzen dutenez, argazki-konposizioaren oinarriak presente daude telebistako eta zinemako irudia antolatzeko orduan. Espazioa egituratzerakoan, espazioa *egonkortu* nahi duten bi prozesu garrantzitsuk hartzen dute parte:

- Bektore-banaketak.
- Masa-banaketak.

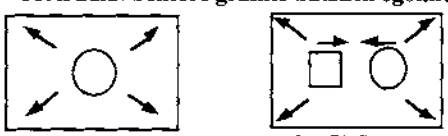
18.3.1. Espazioa bektoreak banatuz egonkortzea

Bi dimentsioko espazioa egonkortzeko, bektoreak egoki banatu behar dira, orientazioan zein magnitudean, inongo bektorerik beste edozeinen gainean gehiegi gailen ez dadin. Hiru motatako bektoreak daudenez —grafikoak, indexikalak eta mugimenduzkoak—, oro har hirurentzat bat den prozedura erabili behar da: irudiak eta bektoreak espazioan kokatzea (Zettl 1973, Zettl 1984).

a. Bektore grafikoen banaketa

Telebistako edo zinemako espazioan objektu bakarra dagoenean, pantailan zentratuta eskaintzen da, markoaren magnetismoa egonkortu eta bektoreak simetrikoak izan daitezen (irudiko 1. laukia). Aldiz, bi objektu edo figura baldin badaude, biak elkarren artean eta pantailaren ertzen arabera zentratuta egoten dira, eszenari oreka- eta egonkortasun-sentsazioa emateko (irudiko 2. laukia). Beti, espazioaren egonkortasuna egokia izango da, baldin eta horrela nahi badu errealizadoreak, zeren, agian, helburua ezegonkortasuna adieraztea baita.

58. irudia: bektore grafiko batzuen egonkortzea



1.- Figura baten egonkortzea

2.- Bi figuren egonkortzea

Bektore grafikoen banaketaren adibide bat albistegietan gertatzen da. Hasieran, albistegiaren sarreran, aurkezlea pantailaren erdi-erdian egoten da. Gero, albisteak ematen hasten denean, sarri, bere ezkerreko goiko partean leiho bat zabaldu ohi da, aurkezten ari den albisteari buruzko irudi finkoa erakutsiz. Horrelakoetan, kamera ireki egiten da, eta, zertxobait biratuz, aurkezlea eta leihoa orekatu egiten ditu, bektore grafikoak egonkortuz.

b. Bektore indexikalen banaketa

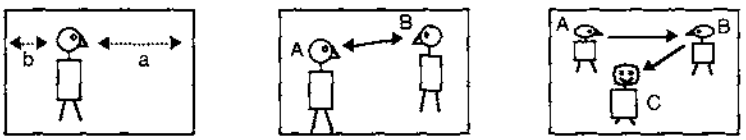
Pantaila batean albora begira dagoen pertsona bakar bat azaltzen bada, "airea"[647] eman ohi zaio, sudurraren eta pantailaren markoaren artean espazio nahikoa utziz ("y" neurria,

647. *Noseroom.*

hurrengo irudiko 1. laukian). Gainera, atzeko partean espazio murritzagoa utziz ("z" neurria), irudia orekatu eta *bektore indexikalaren egonkortasuna* lortzen da. Ikus-entzunezko lengoaiaren egoera ohikoena da.

Bestalde, bektore indexikal bat baino gehiago helburu batera begira baldin badaude, *zeharkako fokapena* dagoela esaten da. Adibidez, pertsona batek beste bati zuzenean begiratzen dionean gertatzen da (B irudiak A figurari, edo alderantziz; grafikoko bigarren laukian ikusten den modura). Kasu honetan, bektore indexikala egonkortzeko, egoki kokatu behar dira bi irudiak. *Zeharkako fokapenak* hauxe esan nahi du, hots, bektore indexikal bat (A) beste bektore indexikal bitartekari bati (B) zuzentzen zaiola, bigarren horrek bere bektore indexikala hirugarren helburura bidera dezan (C). Narrazio filmikoan suspentsea eta tentsioa sortzeko erabiltzen da.

59. irudia: bektore indexikalen egonkortzea



1.- Albora begirako egonkortzea (Noseroom) 2.- Fokatze zuzena 3.- Zeharkako fokatzea

c. Mugimenduzko bektoreen banaketa

Mugimenduzko bektoreak dauden eszenatan, kamerak etengabe egokitu beharra dauka egoera horri. Adibidez, pertsona bat mugitzen ari bada, kamerak haren desplazamendua gidatu behar du, haren aurrean behar beste espazio mantenduz —"noseroom"—, eta mugimenduari pittin bat aurreratu, irudiak distantzia murriztu eta pantailaren markoaren kontra joko ote duen sentsazioa eman ez dezan.

d. Bektoreak hainbat plano edo sekuentziatan banatzea

Bektore indexikalak edo mugimenduzkoak hainbat plano eta sekuentziatan zehar gertatzen badira, plano guztien artean plano bakar bat osatzen dutela eta pantailan une desberdinean proiektatuak izan direla kontsideratuz bakarrik banatu eta egonkor daitezke. Adibidez, pilota- edo tenis-partida batean, jendearen bektore indexikalak adierazten digu objektua —une horretan teleikusleak ikusten ez duen pilota— pantailaren eta joko-zelaiaren ezkerrean edo eskuinean dagoela. Horrelakoetan, kamerak nahikoa espazio utzi beharko du irudiaren aurrean, partidako ikusleak egiten duen edozein mugimendutan pantailaren markoari itsats ez dakion, eta irudiak egonkortasuna gal ez dezan.

e. Objektuen ikuspen partziala eta enkoadraketa

Batzuetan, planoek ez dituzte objektu osoak jasotzen, aldiz parte bat pantailatik at geratzen da. Horrelakoetan, teleikusleak irudiaren forma osoa mentalki eraikitzeko moduan egituratu behar da bektore-eremua. Horretarako, egoki enkoadratu behar da objektua, bektoreen banaketa, markoaren magnetismoa eta, batik bat, ikusten diren objektuaren parteak kontuan hartuz.

Badago ardura handiz zaindu behar den beste alderdi bat, hots, planoak objektua zatitzen duen lerroa; hau da, barruan geratzen den objektuaren zatia pantailan ikusiz eta gainerakoa pantailatik at. Nolanahi ere den, mozketa eta figuren eta objektuen arteko zatiketa-lerroak bat ez izatea komeni da, baizik eta mozketak tarteko beste zatiekin bat egitea, irudiak pantailaren kanpoan segitzen duela iradokitzeko moduan. Adibidez, ez da egokia izaten pertsona bat gorputzaren zatiketa-lerro naturaletatik moztea —adibidez, begien lerrotik, sudurraren eta kokotsaren oinarritik, lepoaren, besagainaren, besazpiaren, bularraren, gerriaren, belaunen eta orkatilen lerroetatik—. Zatiketa-lerro horiek pantailaren barruan edo kanpoan utzi behar dira. Gainera, ez da komeni irudien planoa zatiketa-lerroekin bat eginda moztea.

18.3.2. Espazioa egonkortzea masa-banaketaren bitartez

Masa grafikoak —irudiak, testu-blokeak, objektuak— egonkortzea funtsezkoa da irudiaren konposizioan eta egonkortasunean. Masak nola banatzen diren, efektu bisuala harmoniatsua, orekatua ala dramatikoa izango da. Lehen kasuan, pantailak egonkortasun-pertzepzioa transmitituko du, eta bigarrenean tentsioa.

Egonkortasunari buruzko teoria arkitektura, pintura, diseinu eta argazkigintzatik hartutako informazio itzelean oinarritzen da. Zinemari eta telebistari dagokienez, bi edo hiru alderdi nabarmenenak hartuz aztertuko dugu: *esparruen eta objektuen proportzioa*. Bi faktoreak ondo konbinatuz gero, errazago izango da masak nahi dugun bezala banatu eta egonkortzea.

a. Pantailako esparruen proportzioa eta "Urrezko Sekzioa"

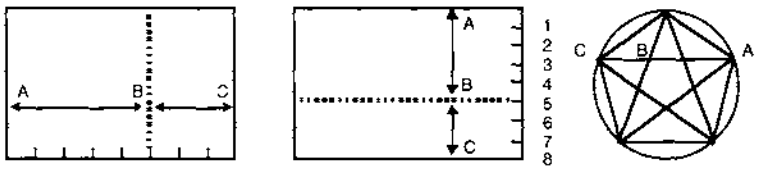
Pantailako esparruen proportzioa aipatzean, hor dauden edo antola daitezkeen areak edo alorrak eta beren arteko erlazioak ditugu hizpide. Beraz, pantaila gune txikiagotan banatuz lortzen dira alorrak. Horretarako, lerro, letra, jende-multzo, dekoratu, zati argitu eta ilundu eta koloretako zatiez baliatzen gara pantaila esparru desberdinetan banatzeko.

Nolanahi ere, aldez aurretik, pantailaren arearen banaketa harmoniatsua eta orekatua kontuan hartu behar da, historian zehar arkitekturak, pinturak eta arteak garatutako teoria eta ezaugarien arabera. *Urrezko Sekzioaren Printzipioa*[648] da hori, eta honela esaten du, hots, "sekzio txikiena sekzio handienari dagokio, sekzio handiena gainazal osoari dagokion moduan" (Zettl 1973, 163. or). Printzipio hori aplikatuz, pantailan presente dauden bektore eta indar guztien arteko oreka lortzen da. Ondoko bi irudietan (1. eta 2. laukiak) ikus daiteke printzipio hori, telebista-pantaila bati aplikatua. Honela idatziko genuke:

- B-C segmentua A-B segmentuarekiko den bezala, horrelakoa da A-B segmentua A-C segmentuarekiko.
- B-C segmentua A-C osoaren luzeraren 0,38 da gutxi gorabehera.
- A-B segmentua A-C osoaren luzeraren 0,62 da gutxi gorabehera.

648. *Golden Section*, arloen arteko proportzio harmoniatsuko printzipioa, Grezian Pitagorasek (K. a. 530) garatua, Egipton eta Erroman erabili zen eta gero, Errenazimenduan, Leonardo da Vinci-k (1452-1519) proportzio hori aztertu, eta besoak eta hankak zabalik dituen zirkunferentzia barruko gizaki famatua marraztu zuen.

60. irudia: "Urrezko Sekzioaren" printzipioa



1.- Esparru bertikalaren proportzioa 2.- Esparru horizontalaren proportzioa 3.- Bost ertzeko izarra

Seinalatu dugunez, segmentuen eta esparruen proportzionaltasun hau giza zientziak mendeetan zehar irudiak eta irudien konbinazioak banatzean harmonia lortzearren egindako bilaketaren emaitza da. Eguneroko telebista-kazetaritzaren praktikan aplikapena errazteko asmoz, proportzionaltasun-printzipioa biribil daiteke, segmentu txikienari heren bat (1/3) esleituz, eta handienari bi heren esleituz (2/3).

Egia esan, telebistako irudia konposatzeko, profesionalek *grosso modo* erabiltzen dituzte balio horiek, batik bat paisaien lerro horizontalak zatitzeko eta irudiak kokatzeko. Baina beste askotan ez dituzte erabiltzen, askatasun sortzailearen izenean. Zernahi gisaz, oso garrantzitsua da proportzionaltasun-printzipioa ezagutzea, egokia baita konposizioaren oreka lortzeko.

Aurreko irudiko 3. laukiak pentagrama edo *bost ertzeko izarra* erakusten du, non lerro bakoitzak beste bat zatitzen duen, Urrezko Sekzioaren proportzionaltasun-printzipioaren arabera. Izar horren arabera, printzipio hori pantailaren noranzko guztietan aplika daiteke: horizontalean, bertikalean eta diagonalean.

Masa grafikoaren banaketa

Pantailaren banaketaren oinarrizko teoria (Urrezko Sekzioaren printzipioa) azaldu ondoren, bere aplikazioa masa grafikoen banaketan edo kokapenean gertatzen dela kontsideratu behar da. Horrela, bada, banaketa arrakastatsua izango da pantailaren gainazala ondo egituratutako eta orekatutako arlo txikiagotan banatzen bada, non masak kokatzen diren.

Masa grafikoaren zamari eragin egiten diote, bai berak pantailan duen kokapenak (ezkerreko, goiko, beheko, eskuineko esparruan egoteak), eta bai lehenago aipatu ditugun beste hainbat faktorek (ertzen magnetismoak eta bektoreen elkarreraginak).

b. Objektuen proportzioa

Objektuen proportzioa diogunean, objektuen dimentsioaz ari gara, pantailan aurkeztuta dauden bezala eta beren artean duten erlazioaren arabera. Adibidez, angelu handiko kamera-lente bat erabiliz objektu baten planoa oso hurbiletik hartzen bada, haren aurreko partea oso handitua azalduko da tamainaren arabera, distortsionatuta erabat. Horrela, eszenak garrantzia, dramatikotasuna eta indarra hartzen du. Aldiz, objektuak eta irudiak beren dimentsio normalean aurkezten badira, eszenaren tentsioa ere normala da. Azkenik, gogora dezagun giza irudia dela objektuen proportzionaltasunaren erreferentzia unibertsala.

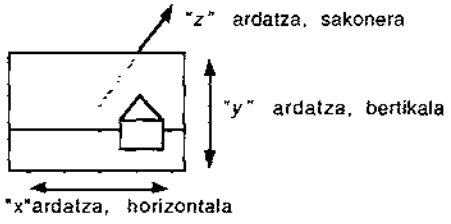
19. Bolumena eta sakonera: hirugarren eremua

Telebista eta zinema bi dimentsioko medioak dira, eta teknika batzuk behar dituzte hirugarren dimentsioaren sentsazioa sorrarazteko; hots, objektuen bolumena eta irudiaren sakonera. Hori da hirugarren eremua, lehenengoa argiztapena, eta bigarrena bi dimentsioko espazioa baitira. Kapitulu honetan, beraz, hirugarren eremuko puntu hauek landuko ditugu:

- Sakoneraren faktore grafikoak.
- Lenteen sakonera-ezaugarriak.
- Mugimenduaren bektorea "z" ardatzean.
- Sakonera-planoak edo aldeak.
- Bolumenaren bitasunaren konposizioa.

Elementu horien guztien konbinazioak bolumena eta sakonera duen irudia sortzen laguntzen digu. Honela, ondoko ilustrazioan aurkezten ditugu irudi bat osatzeko behar diren hiru ardatzak: bi neurriko espazioa ("x", "y") eta sakoneraren eremua ("z").

61. irudia: sakoneraren "z" ardatza



Dena dela, oso gogoan hartu behar da, telebistan eta zinemaq, mugimenduzko irudiak dituzten komunikabideak direlako, sakoneraren eraiketa plano-sorta edo *plano-sekuentzia* bat eta horiei dagozkien ikuspuntuak kontuan hartuz egiten dela, eta ez soilik plano bat, irudi bakar bat, eta horren ikuspuntua, kontsideratuz. Plano asko dituen testuinguru hau funtsezkoa da ikus-entzunezko lengoaian.

19.1. SAKONERAREN FAKTORE GRAFIKOAK

Telebistako sakonera sortu eta hautematerakoan, gizakiak automatikoki deskodetzen dituen hainbat faktorek eragiten dute. Batzuei buruz hitz egin dugu jada (argiztapenari eta koloreari buruz). Beraz, honako faktore hauek aztertuko ditugu hurrengo lerroetan:

- Planoak gainjartzea edo superposizioa.
- Objektuen arteko dimentsio erlatiboa.
- Objektuen altuera ardatz bertikalarekiko.
- Perspektiba lineala.
- Aire-perspektiba.
- Argiztapena, itzalak eta kolorea.

Faktore horiek aztertzeko, horietan eragina duten bi kontzeptu hartu behar dira kontuan, elkarren artean oso erlazionatuta eta ikus-entzunezko edozein obratan garrantzi handikoak direnak: horizonte edo zeruertzaren lerroa eta begi-maila.

- *Zeruertzaren lerroa*: lerro irudikaria da, lurrarekiko paraleloa eta zutik dagoen pertsona baten begien parean kokatuta dagoena.
- *Begi-maila*[649]: zutik dagoen pertsona baten begien altuera da, lurrarekiko perpendikularra, eta, beraz, begiaren —kameraren— begiradak marrazten duen lerro irudikaria lurrarekiko paraleloa da, zeruertzean bat egin arte.

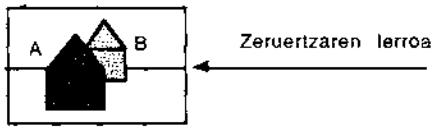
Oro har, telebistarako informazioan (albisteak, erreportajeak, etab.), begiaren mailan edo parean kokatzen da kameraren objektiboa eta, ondorioz, horrek aurkezten duen errealitatearen ikuspegia, lurrean zutik dagoen edozein pertsonak eduki dezakeenaren parekoa da. Dena dela, efektu espezifikoak lortu nahi direnean, altuera hori aldatu eta begi-mailaren goitik (plano "pikatuak" edo goitik beherakoak) edo behetik (soin-enborraren, gerriaren, eta abarren mailan) jar daiteke, errealitatearen irudiak ikuspegi bihurrituz eta inklinatuz aurkezteko, "ikuspegi-normaltasunari" dagokionez.

Sakoneraren faktoreei buruz jarraian egingo dugun azterketan, zutik dagoen pertsona baten begi-maila hartuko dugu erreferentziatzat.

19.1.1. Planoen gainjartzea

Planoen gainjartzeak edo superposizioak esan nahi du aurretik dagoen objektuak atzekoa estaltzen duela. Itxuraz bistakoa dirudien arren, sakonera hautemateko faktore nabarmenetarikoa da. Hurrengo irudian, pantailaren aurrean jarritako behatzaile baten ikuspuntutik begiratuta, A etxeak B etxearen zati bat estaltzen du, ikus-lerroaren dagoen zatia hain zuzen.

62. irudia: planoen gainjartzea, dimentsio erlatiboa eta altuera



19.1.2. Dimentsio erlatiboa

Objektuek elkarren artean duten dimentsio erlatiboak zer distantziatan kokatuta dauden ezagutzen laguntzen du. Horrela, urrunagoko objektuek ikus-entzulearengandik hurbilen daudenek baino txikiagoak dirudite, nahiz eta dimentsio berberak eduki

649. *Eye level.*

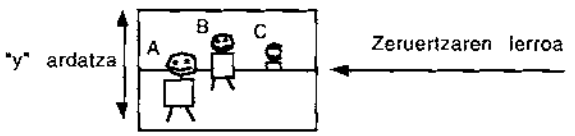
ditzaketen. Aurreko irudian, pantailaren aurrean kokatutako behatzailearen ikuspuntutik, B etxeak A etxea baino txikiagoa dirudi —biak bolumen berbera dutela emanik, noski—.

Efektu hori areagotu egiten da angelu irekiko edo foku-distantzia luzeko lenteak erabiltzen direnean, hauek tamainaren murrizketa emendatu egiten baitute distantziarekin. Gainera, efektu hori are nabarmenagoa da objektuak kameratik fisikoki hurbil badaude.

19.1.3. Altuera, ardatz bertikalarekiko

Ohiz —kameraren ardatza lurrarekiko paralelo baldin badago, jakina—, objektu urrunenak altuago daude ardatz bertikalarekiko, eta hurbilenak baxuago. Alabaina, hori gerta dadin, objektuek zeruertzeko lerroa baino honago kokatuta egon behar dute, zeren, bestela, harago baldin badaude, altuera galtzen hasten baitira. Dena dela, azken kasu horretan ez dago interpretatzeko arriskurik, zeren planoen gainjartzea ere kontuan hartu behar baita, eta, horrela, zeruertzetik harago dagoen objektuaren zatia, baxuago ez ezik, zeruertzean atzean ezkutatuta baitago. Hurrengo irudian, pantailaren aurrean kokatutako soegilearen begietatik ikusita, B laguna A laguna baino gorago dago "y" ardatzarekiko, "harago" baitago; baina C laguna B laguna baino urrunago dagoen arren, B baino baxuago dago "y" ardatzarekiko, zeruertz-lerroaren "bestaldean" dagoelako; harago, alegia.

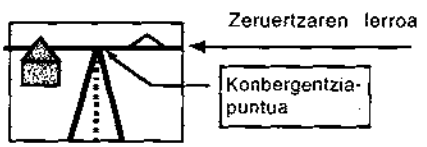
63. irudia: planoen gainjartzea, dimentsio erlatiboa eta altuera



19.1.4. Perspektiba lineala

Perspektiba lineala deitzen zaio objektu edo irudi baten lerro nagusiak erdiko puntu batean batzen direneko perspektibari. *Konbergentzia-puntu* hori zeruertzaren lerroan kokatuta egoten da, *begi-mailarekin* bat eginda. Perspektiba linealari esker, badirudi lerroek eta objektuek bat egiten dutela behatzailearengandik urruntzen diren neurrian. Hortik dator, beraz, lerro paraleloak distantzian urruntzen diren sentsazioa.

64. irudia: Perspektiba lineala



Begiaren eta kameraren maila begiarekiko paralelo mantendu ordez —perspektiba linealean ohikoa den bezala—, begirada beherantz okertzen edo inklinatzen badugu objektu bat ikusteko, zeruertzaren lerroa *objektuaren gainetik eta urrunago* kokatzen da. Aldiz, objektuaren azpitik gorantz begiratzen badiogu, zeruertzaren lerroa *objektuaren azpitik eta urrunago* kokatzen da.

19.1.5. Aire-perspektiba

Aire-perspektibak esan nahi du hurbilago kokatutako objektuak xeheago eta garbiago ikusten direla, eta urrunagokoak lausoago, urruntasunean irudien perfila lausotu egiten baita. Faktore honek objektuen efektuarekin du zerikusia, baina aurrerago ikusiko dugu.

Era berean, aire-perspektiba koloretan nabarmentzen da, urruntzen diren heinean saturazioa eta dentsitatea galtzen baitoaz. Itsasoko eta mendiko irudietan gertatzen da hori, non laino antzeko batek urrunago dauden parteen definizioa eta distira lausotzen duen.

Atal honetan, *masa-efektua* gogoratu beharra dago, Vincent Van Gogh (1853-190) pintore herberetarrak erruz erabilitako teknika, hain justu. Efektu horren arabera, masa modura aurkezten diren objektuak —belarra, landareak, lurra, itsasoa, etab.—, bakoiztu eta bereizi egiten dira lehen planoan daudenean, baina urrunean, masa bereizi gabea dirudite.

19.2. LENTEEN EZAUGARRIAK

Kameren lenteek elkarren artean estuki erlazionaturiko parametro batzuk dauzkate. Denen artean hartzen dute eszenatik proiektaturiko argia, eta proiektatzen den foku-puntura bideratzen dute. Hauek dira ezaugarriak: ikuspen-angelua, foku-distantzia, diafragma eta eremu-sakonera.

19.2.1. Angelua eta foku-disantzia

Kameraren lenteen ezaugarriak lagungarri ala traba izan daitezke hirugarren dimentsioa, sakonera, alegia, hautemateko. Kasu honetan lenteen bi ezaugarri aipatuko ditugu, elkarren menpekoak direnak: foku-distantzia eta objektiboaren angelua edo ikuspen-eremu horizontala.

- ***Foku-distantzia***: objektiboa infinituan fokatuta dagoela, lenteen *zentro optikotik* —non objektiboak harrapatutako argi-sortak batzen diren— lentearen atzeko muturreraino dagoen distantzia da, milimetrotan neurtuta. Kontuan hartu zentro optikoa eta objektiboaren zentro fisikoa ez direla nahitaez beti bat; lentearen atzeko muturra, berriz, bideo-kameretan hodi katodikoaren edo CDC dispositiboaren mosaiko/*target*aren aldeari dagokio[650]. "Foku-distantzia normala" kontzeptuak esan nahi du kamerak giza begiaren ikuspen naturalari dagokion eremu bisuala eta perspektiba espaziala eskaintzen duela[651]. Pelikulak hainbat formatutakoak direnez eta hodi katodikoen eta CDC dispositiboen tamainak hain desberdinak, "normaltzat" edo "arruntzat" har dezakegun foku-distantzia (giza ikuspenarena) haien arabera aldatzea. Horrela, 8 milimetroko pelikula darabilen kameran, foku-distantzia normala 12 mm dira gutxi gorabehera; 16 milimetroko pelikula darabiltenetan, 25 mm; eta 35 milimetrokoa darabiltenetan, 50 mm inguru. Erreferentziatzat azken horiek hartuta, esaten da foku-distantzia handia dela —teleobjektiboa— gutxienez 60 mm-koa baino handiagoa denean, nahiz eta ohiz 100 mm ingurukoak izaten diren; eta foku-distantzia laburra dela, 40 mm baino txikiagoa denean.

---

650. Gogoratu ezen lenteak atzekoz aurrera proiektatzen duela harrapatutako irudia mosaiko/*target* pelikulan.

651. Optometriatik dakiguncz, giza begiak 42 milimetro inguruko foku-distantzia dauka, eta 23°-ko ikusmen-angelua.

- ***Objektiboaren angelua edo ikuspen-eremu horizontala***[652]: lenteak duen ikuspen-angelua da, eta, beraz, hartzen duen ikuspen-eremu horizontala. Gradutan ematen da aditzera[653]. Adibidez, bideo-kamera profesionalean, objektibo estandarraren gehienezko ikuspen-angelua 85°-koa da, hau da, 8 mm-ko foku-distantziari dagokiona.

Zoom-objektiboa eta bere deskripzio numerikoa

Objektiboek foku-distantzia finkoa eta aldakorra izan dezakete. Gaur egun, bideo- eta telebista-produkzioan foku-distantzia aldakorrekoak erabiltzen dira —"zoom-objektiboak, alegia—, argazkigintza finkoan ere maiz erabiliak izaten direnak. Zoom-objektiboaren deskripzio numerikoa bi zifra erabiliz egiten da, adibidez 10 x [654]. Lehen zenbakiak ("10") zoom-aren biderkatze-faktorea adierazten du, hau da, foku-distantzia luzeenaren eta laburraren arteko erlazioa. Adibidean, (10:1). Foku-distantzia laburrenaren balioa (12 mm), hau da, angelu zabalenari dagokiona. Beraz, gure adibideko zoom-lentearen gaitasuna 12 mm-tik 120 mm-rakoa da (hau da, 10x12). Estudio eta kanpoaldeko produkzioan erabilitako kamera askoren gaitasuna 10:1etik 15:1era bitartekoa da, nahiz eta konfigurazioak ugariagoak izan daitezkeen.[655].

19.2.2. Diafragma

Diafragma sorta modura ireki edo ixten diren hainbat laminaz osatuta dago, eta, beren artean, zulo bat uzten dute, hartu nahi den eszenaren argia pasarazten duena. Irekiera zenbat eta handiagoa, orduan eta argi-kantitate gehiago eta eremu-sakonera txikiagoa; eta alderantziz.

Diafragmaren balioan, erlazio bat —1 balioaren zatidura bat— errepresentatzen duten zenbakien bidez adierazten da. Beraz, "f/22" diafragmak (1 zati 22; hau da, 1/22), adibidez, "f/4" diafragmak (1 zati 4; 1/4) baino irekiera txikiagoa du; eta alderantziz. Telebista-kamerek "f/1'4"-tik "f/22"-ra bitarteko diafragma-balioak izaten dituzte. Gainera, kontuan hartu behar da diafragmaren eskalako balio bakoitzak aurreko balio handienak —zeinak irekiera txikiagoa duen— halako bi argi-kantitate pasatzen uzten duela, eta hurrengoenak halako erdia.

19.2.3. Fokapenaren eremu-sakonera

Fokapenaren eremu-sakonera[656], objektiboak fokatzen duen elementu edo pertsona garrantzizkoenaren inguruan —bai aurrean eta bai atzean— dagoen eremu ongi fokatuari dagokio. Oro har, enkoadraketako elementu nagusi hori erreferentziatzat harturik, eremu-sakonera osoaren heren bat fokapen arrazonagarriaren barruan egoten da elementuaren aurretik, eta bi heren atzetik.

---

652. *Lens angle, horizontal field of view.*

653. 16 milimetroko kameretan, 676 zifra zati foku-distantzia milimetrotan kalkulatuz lortzen da ikuspen-angelua. Beraz, 25 mm-ko lentea erabiltzen badugu (arrunta formatu horretan), ikuspen-angelua 676:25 = 27° izango da. 35 mm-ko kameretan, berriz, 1.350 gutxi gorabehera (Wurtzel 1979).

654. Zoom-objektiboa izendatzeko beste modu bat gutxieneko foku-distantziaren biderkapen-faktorea adieraztea da; "10 ¥" edo "15 ¥", adibidez.

655. Objektibo-luzapenak erabiliz, gutxieneko eta gehienezko gaitasuna handi daiteke (x 1,5 edo x 2).

656. *Depth of field.*

Eremu-sakonera hiru faktoreri dagokie: lentearen angeluari —edo dagokion foku-distantziari—, diafragmaren irekierari, eta objektua eta kameraren artean dagoen distantziari. Arestian esan dugunez, angelu irekiko objektiboak angelu txikikoak baino sakonera handiagoa izaten du.

Gainera, diafragmaren balio numerikoa txikia denean[657], murriztu egiten da eremu-sakonera, eta, aldiz, diafragma ireki samarrak —balio numeriko handia duenak— eremu-sakonera handiagoa izaten du, argi gehiago sartzen uzten duelako.

19.2.4. Sakonera-faktore grafikoekiko efektuak

Oro har, angelu irekiko objektiboek[658] —foku-distantzia motzekoek— sakonera-sentsazioa ematen dute; aldiz, angelu itxiko objektiboek[659] —foku-distantzia luzekoek— murriztu egiten dute pertzepzio hori. Lenteen ezaugarri horiek honako efektu zuzenak izaten dituzte aurkeztu berri ditugun sakonera-faktore grafikoetan:

- ***Planoen gainjartzearekiko efektua***: angelu irekiko lenteek angelu txikikoek baino garbiago aurkezten dute objektuen gainjartzea.
- ***Tamaina erlatiboarekiko efektua***: angelu irekiko objektiboek kameratik fisikoki hurbil dauden objektuen tamaina areago dezakete, eta urrun daudenena murriztu. Horrela, irudien arteko tamaina-diferentzia nabarmenagoa da kameran, errealitatean baino. Aldiz, angelu estuko lenteek tamainan dagokeen aldea murriztu egiten dute.
- ***Altuerarekiko efektua, ardatz bertikalean***: lentearen angeluaren efektua ez da hain esanguratsua faktore honetan, kamera begiaren mailan horizontalki paratuta dagoen bitartean.
- ***Perspektiba linealarekiko efektua***: kameraren lentearen angeluak eragina du perspektiba linealean ere. Angelu irekiko objektiboek, lerro horizontalek zeruertzeko konbergentzia-punturanzko duten joera azeleratu eta dramatizatzen dute. Angelu estuko lenteek, aldiz, kontrako efektua sortzen dute.
- ***Aire-perspektibarekiko efektua***: aire-perspektiban eragin handia du lentearen angeluak, zeren angelu horrek determinatzen baitu eremu-sakonera, edo fokapena, "z" ardatzean zehar. Angelu irekiko objektiboak —foku-distantzia laburrekoak— eremu-sakonera handiagoa izaten du; beraz, aire-perspektiba murrizten du, fokapen barruan objektu gehiago daudelako. Aldiz, angelu estuko objektiboak —foku-distantzia luzekoak— eremu-sakonera murritzagoa izaten du; beraz, aire-perspektiba areagotzen du, objektuak lehenago irteten direlako fokapenetik.

19.3. MUGIMENDU BEKTOREA "Z" ARDATZEAN

Zineman eta telebistan sakonera-sentsazioa eskaintzeko tresnarik eraginkorrenetako bat objektuak edo kamera "z" ardatzean zehar mugitu edo desplazatzea da. Hain zuzen ere, "z" ardatza[660] deitzen zaio kameraren lentetik infinituraino doan lerro irudikari edo balizkoari

657. Zulo handiagoa, beraz.

658. Angeluarrak edo angeluhandiak.

659. Teleobjektiboak, adibidez.

660. Ez dira nahasi behar "z ardatza" eta "ekintzaren ardatza", nahiz eta frankotan biak bat datozen. Horren inguruan ikus "Mugimendu lehendarra (ekintza)" epigrafea, 20. atalean, *Denbora eta mugimendua: laugarren eremua*.

eta mugimenduaren kontrola ardatz horretan errazagoa da, ardatz horizontalean edo ardatz bertikalean baino —"x" ardatzean edo "y" ardatzean, hurrenez hurren—. Azken bi ardatz horietan kameraren mugimenduak fisikoki oso nabarmenak izaten dira eta, bestaldetik, objektuen mugimenduek enkoadraketatik erraz irteteko arriskua daukate.

Horrela, "z" ardatzean, hiru mugimendu-teknika edo beren arteko konbinazioak erabiltzen dira: kameraren mugimendua, objektiboaren mugimendua edo objektuen mugimendua.

- ***Kameraren mugimendua***: mugimendu honek perspektiba-aldaketa etengabeak sortzen ditu.
- ***Objektiboaren mugimendua***: hobeki esanda, objektiboaren foku-distantziaren mugimendua da, eta beti perspektiba berbera mantentzen da.
- ***Objektuen mugimendua***: honek ez du aldaketarik eragiten kameraren perspektiban, nahiz eta mugimenduak lateralak edo sakonera-ardatzean zehar izan.

Ikus-entzunezko kazetaritzan mugimendu guztiak erabiltzen dira, beren arteko konbinazioak barne. Alabaina, genero batzuetan gehiago erabiltzen dira mugimendu batzuk, beste batzuk baino. Adibidez, telebistako elkarrizketetan ez dira pertsonak mugitzen. Aldiz, irudiak kanpoaldean hartu behar direnean, asko erabiltzen da zoom-a —foku-distantzia aldakorraren mugimendua— eta kameraren mugimendua.

65. irudia: perspektiba lineala

A: Kamera-mugimendua. B: Objektiboaren foku-distantziaren mugimendua.
C: Objektu eta figuren mugimendua

Hiru mugimenduek efektu desberdinak dituzte pantailan agertzen diren objektuen eta irudien ikuspenean, nahiz eta horiek kameraren ondoko gune fisikoan edo urrunekoan egon, gero azalduko dugunez. Hitz batean, efektu ezberdinak dituzte *perspektiban* (Lipton 1981, 194-196 orr.).

19.3.1. Kameraren mugimendua "z" ardatzean

Horrelako mugimendua dagoenean, kamera fisikoki desplazatzen da "z" ardatzean zehar[661], objektuetatik urrunduz edo hurbilduz. Hori dela eta, ikuspuntua edo perspektiba etengabe aldatzen da, kokapen fisikoa ere aldatu egiten delako. Gisa horretako mugimendua da zinemako narrazioan gehien erabilitakoa, espazio- eta errealitate-aldaketaren sentsazioa ematen baitu, ikuspena esanguratsuki aberastuz. Horrela, etengabe aldatzen da *bolumenaren bitasuna*; hau da, perspektiba aldatzen da. Pertzepzioan duen eragina zoom-ak ematen duen ez bezalakoa da.

661. Telebistan, ingelesez, *dolly in* eta *dolly out* esaten da, ez *travelling*.

Kameraren aldameneko eremu fisikoari dagokionez, diogun ezen angelu irekiko lentea erabiltzen bada, objektuek tamaina handitzen dutela kamera hurbiltzen zaienean, eta, gainera, enkoadraketatik ateratzen direla azkar asko. Aldiz, teleobjektiboa erabiltzen baldin bada, kameraren mugimenduak efektu eskasa du kameraren aldamenean dauden irudiekiko. Gainera, irudiak enkoadraketatik ateratzeko, kameraren desplazamenduak oso luzea izan behar du.

Kameratik urrun dagoen eremu fisikoari dagokionez, berriz, objektuen tamaina eta hondoaren gainazala oso gutxi desplazatzen dira kamera mugimenduarekiko —*zooming*-ean gertatzen den ez bezala—. Eta horrela gertatzen da objektiboen foku-distantzia luzea izan edo laburra izan.

19.3.2. Objektiboaren mugimendua "z" ardatzean

Objektiboaren mugimendua, izatez, lentearen foku-distantziari dagokio, edota foku-distantzia aldakorreko objektiboa —zoom-a— erabiltzen delako, edota foku-distantzia finkoko objektiboak aldatzen direlako. Bideoaren teknologiari esker, lehen kasua gehiago erabiltzen da telebistan eta ikus-entzunezko kazetaritzan, eta bigarrena zineman.

Objektiboaren mugimendu hori egiten denean, kameraren ikuspuntua finko mantentzen da —kameraren mugimenduan ez bezala—; beraz, ez dira aldatzen *bolumenaren bitasuna* eta espazioaren perspektiba. *Zooming*-a erabiliz, enkoadraketaren arloa da aldatzen den gauza bakarra, eta horrek objektuen handitze edo murrizte azkarra dakar —*zoom in* edo *zoom out* erabiltzen den, hurrenez hurren—, eta objektuak agudo ateratzen dira planotik. Planoaren hondoari dagokionez, haren gainazala zoom-ak aurrera egin ahala murrizten da proportzionalki.

19.3.3. Pertsona eta objektuen mugimendua "z" ardatzean

Mugimendu honek sakonera-sentsazioa ematen dio eszenari. Figurak, pertsonak eta beste objektu guztiak "z" ardatzean zehar desplazatzen dira, kamerara hurbilduz edo kameratik urrunduz, norabide gutxi gorabehera paraleloa edo baterakidea eramanez ardatz horrekiko. Desplazamendu-mota honen beste abantaila bat da, pertsonak eta objektuak enkoadraketa barrenean egokiro mantentzen direla. Aldiz, objektuen desplazamendu laterala edo desplazamendu bertikala kontrolatzea sakonera-ardatzeko mugimendua kontrolatzea baino zailagoa da —batez ere kameratik hurbil badaude—, kamerak ere biratu egin behar baitu haien mugimenduari jarraitzeko.

Objektuen mugimendua "z" ardatzean desberdina izaten da, baldin eta angelu irekiko edo angelu estuko lentea erabiltzen bada eta, aldi berean, kameratik hurbil edo urrun badaude, arestian seinalatu dugunez. Normalean, objektu bat kameratik hurbil badago, "z" ardatzean atzera joan ahala arin txikiagotzen da pantailan. Aldiz, objektua kameratik urrun baldin badago, tamainaren bariazioa oso txikia da, atzera desplazatzen segitzen duen arren.

Dena dela, askotan, pertsonen eta objektuen mugimendua z-ardatzean zehar ez da erabat paralelo edo zuzen egiten, desplazamendu diagonala bilatzen da. Mugimendu diagonal horiek oso arruntak dira telebista-informazioan, kazetariak kameraurrekoak egiten dituenean. Halaber, plano baten barrenean bi pertsonen arteko elkarrekintza balego (elkarrizketa oinez dabiltzan bitartean, adibidez), biak posizioak kordatuz eta txandatuz joan

litezke kameraren "z" ardatzean zehar. Hori bai, beharrezkoa izaten da bien arteko gurutzaketak ikusgarriak izatea, ikusleak ardatz-jauziak ikus ditzan.

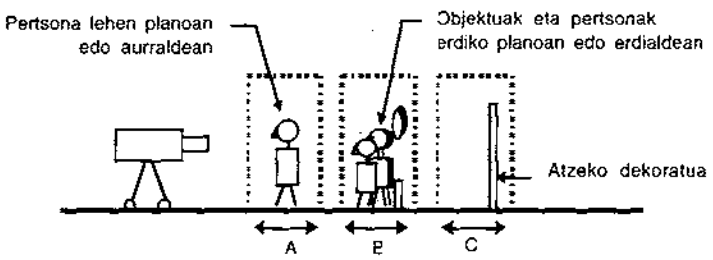
19.4. SAKONERA-PLANOAK ETA IKUS-INTERESA

Hirugarren dimentsioa sortu eta konposatzeko, telebistako edo zinemako errealizadoreak hiru sakonera-plano espazial edo esparru fisiko eduki behar ditu kontuan, non ekintza gauzatzen den, eta objektuak, figurak eta dekoratua kokatzen diren. Irudi baten kalitate estetiko handiagoa edo txikiagoa, pantailan, sakonera-plano espazial horien egituraketaren araberakoa izaten da. Horien deiturak hauek dira: lehen planoa edo aurrealdea, bigarren planoa edo erdialdea, eta hondoko planoa edo atzealdea.

Dena den, esan beharra dago seinalatu ditugun hiru planoek bi esanahi dituztela: bat fisikoa, aurreko paragrafoan adierazia, eta bestea bisuala. *Esanahi espazialari* dagokionez, planoak sakonera-planoan daukaten kokapen espazialaren arabera bereizten dira, hurrengo irudian ikusten denez. *Esanahi bisualari* dagokionez, berriz, elementu bat lehen, bigarren planoan edo hondoan dago, irudian bisualki duen erliebe edo garrantziaren arabera, eszenan duen kokapena kontuan hartu gabe.

Maiz, sakonera-plano espaziala eta ikus-intereseko planoa bat datoz eta, horrela, fisikoki aurrealdean dagoen pertsona/objektua ikus-interes handiena daukana da baita ere. Baina beste batzuetan ez da horrela izaten, errealizadorearen ikuspuntuaren arabera.

66. irudia: sakonera-plano edo aldeak



A: Lehen planoa edo aurrealdea (*Foreground*). B: Erdiko planoa edo erdialdea (*Middleground*). C: Atzeko planoa edo atzealdea (*Background*).

Edozein modutara, gehienetan, telebistan eta zineman, hiru sakonera-plano edo arlo horiek bitan bihurtzen dira —lehen planoa eta atzealdea—, batik bat kamera begien mailan kokatuta baldin badago. Aldiz, kamera begi-mailatik gorago kokatuta badago —garabi batean, adibidez—, eta angelua beherantz duela, erraz bereizten dira hiru planoak, sakonera gehiago lantzeko aukera ematen baitu. Beste batzuetan, plano bakarra izaten da —lehen planoa—, batik bat objektuak pantaila osoa hartzen duenean. Errealizadorearen intentzioak dauka giltza.

19.4.1. Lehen planoa edo aurraldea (foreground)

Zentzu fisikoan, *lehen planoa*[662] eszenaren aurreko esparrua da, non garrantzi gehien duen pertsonaia edo elementua ere kokatzen den maiz. Nolanahi ere, lehen esan dugun

662. *Foreground.*

bezala, sakonera-ardatza artikulatzen den arabera (kameraren, objektiboaren edo objektuaren mugimendua), fisikoki interes gehien duen elementua aurreko aldean kokatuko da, kameratik hurbilen dagoen esparruan[663] edo atzeragoko beste edozein esparrutan. Adibidez, eszenaren hondoan, kameratik urrun kokatutako pertsona bat lehen planoan ager daiteke, zoom-a erabiliz.

*19.4.2. Bigarren planoa edo erdialdea (***middleground***)*

Bigarren planoa, edo erdialdea[664], bisualki garrantzi ertaina duen espazioa izaten da irudian. Askotan, fisikoki eszenaren aurreko aldearen eta atzeko aldearen artean kokatuta egoten da; hau da, lehen plano fisikoaren eta hondoaren artean. Alabaina, nola artikulatzen den sakoneraren ardatza (kameraren, objektiboaren edo objektuaren mugimendua), tarteko plano fisikoan kokatutako objektuek lehen plano bisuala har dezakete. Gainera, eszenatokiaren aurreko aldean kokatutako elementu bat bisualki bigarren planoan egon daiteke —adibidez, elkarrizketetan, non elkarrizketariaren bizkarraren eta buruaren zati bana ikusten diren kameraren aurrealdean, eta elkarrizketatua hondoan, erlieberik handienean—.

*19.4.3. Hondoko planoa edo atzealdea (***background***)*

Hondoko planoa, edo atzealdea[665], eszenaren hondoan kokatutako zatia da. Normalean eszenari euskarria, testuingurua eta giroa ematen dio. Adibidez, ohikoa da dekoratua izatea hondoa edo atzealdea. Hala eta guztiz ere, lehen ere esan dugunez, atzealdean kokaturiko pertsona edo objektu bat lehen plano bisualean egon daiteke bat-batean, *zoom in* —"zoom barruan"— mugimendu bati esker.

19.4.4. Interesik handieneko elementuen kokapena

Normala izaten da plano bakoitzean garrantzi handia duten eta ikus-entzulearen atentzioa erakartzen duten elementu bat edo batzuk egotea, errealizadorearen iritziaren arabera. Aurreko atalean errepikatu dugunez,[666] zineman eta telebistan ohikoa izaten da interesik handieneko elementu horiek "z ardatzeko" —sakonera-ardatzeko— edozein arlotan kokatuta egotea, eta, jakina, bi dimentsioko edozein puntutan[667]. Beraz, interesik handieneko elementuak lehen plano fisikoan —aurreko arloan—, tarteko planoan edo hondoko planoan egon daitezke; antzerkian ez bezala, non interesik handieneko elementua eszenatokiko lehen arloan egoten den.

19.5. BOLUMENAREN BITASUNAREN KONPOSIZIOA

Errealitate naturalean eta telebistakoan/zinemakoan bi bolumenen arteko erlazioa dago: bolumen huts eta negatiboaren eta bolumen bete eta positiboaren artean.

---

663. Aurreko irudian agertzen denez.

664. *Middlegorund.*

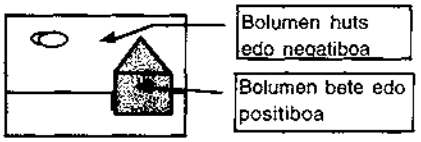
665. *Background.*

666. Ikus "Sakonera-plano edo arloak".

667. Goian, behean, eskuinean, ezkerrean. Mario García-k (1981, 40-41. or.) proposatu zuen "Inpaktu Bisualaren Erdigunea" kontzeptua (*Center of Visual Impact, CVI*), egunkarien diseinua berriztatzeko elementu modura, ordura arte maketak egiterakoan erabilitako tradizioa apurtuz. Autore horren iritziz, CVI delakoa orriaren edozein puntutan kokatuta egon daiteke. Gure kasuan, pantailaren gainazalera eramango dugu kontzeptua.

- ***Bolumen huts edo negatiboa*** objektu edo masa grafikorik ez dagoen espazio edo bolumen osoa da. Eszenatokian edo errealitatean dagoen "airea" da, objektuek betetzen ez dutena. Zeru urdina ere bolumen hutsa da. Bolumen hutsa laua da, eta ez du sakonera- edo distantzia-sentsaziorik ematen, "z" ardatzean egonda ere.
- ***Bolumen bete eta positiboa*** objektuek edo masa batzuek osatutako bolumen edo espazioa da. Elementu horiek dira distantzia eta sakonera sortzen dutenak.
- ***Bolumenaren bitasuna*** bi bolumen arteko konbinazio egokia da, sakonera-dimentsioa egituratu eta ikus-entzuleak pantailan konposizio bat ikusteko xedez egina.

67. irudia: bolumenaren bitasun kontzeptua



Bolumen positiboen eta negatiboen konposizioa

Bolumen positiboak eta negatiboak nahita konbinatzea ikus-entzunezko teknika garrantzitsua da, hiru dimentsioko espazioa sortzen biziki laguntzen baita horrela.

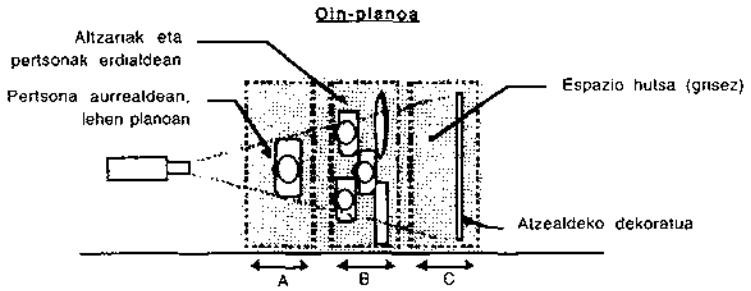
Izan ere, demagun bolumen negatiboa dugula abiapuntuan, airez beteriko espazio huts batek osatua, hiru sakonera-arlotan banatua —aurrekoan, tartekoan eta hondoan—. Espazio negatibo horretan bolumen positiboak —pertsonak, altzariak eta objektuak— teknikoki eta artistikoki kokatzeak bolumen-bitasuna sortzeko bidea ematen du, eta arina, orekatua edo pisua izan daiteke. Bolumen-bitasun arinak esan nahi du bolumen negatiboa positiboa baino garrantzitsuagoa dela, eta, ondorioz, espazio huts asko dagoela. Bolumen-bitasuna pisua denean, pantaila irudiz eta objektuz beteta ageri da. Azkenik, bitasun orekatua dagoenean, ikus-entzuleari espazio hutsen eta objektuen artean harmonia daukan planoa eskaintzen zaio.

Dena dela, gogora dezagun berriro, orain ikus-entzuleak pantailan izan dezakeen *bolumen-bitasuna*ren pertzepzioaz ari garela, eta ez kamerak eszenatokian edo errealitatean grabatzen ari den bolumen-bitasunaz. Bistan da, irudia hartzean erabilitako teknikaren ondorioz, gerta daiteke pantailan bitasun pisua agertzea —pertsonez eta objektuz lepo— eta errealitatean pertsona eta objektu gutxi batzuk egotea. Edo alderantziz.

Ondoko irudian tarteko planoan kokatu diren hiru pertsonek eta pare bat altzarik leporaino betetako eszenatokiaren inpresioa sor dezakete —bolumen-bitasun betea—. Beste elementuz eta irudiz errepresentatutako hondoko dekoratuak eman dezake efektu hori, besteak beste.

Eszena bateko bolumen-bitasuna emanda, angelu irekiko lentea erabiltzen badugu, oro har, bolumen negatibo handiagoa lortuko da, espazio huts gehiago, sakonera-inpresioa areagotzen baita, eta, beraz, nabarmenago hautematen dira hutsik dauden espazioak.

68. irudia: bolumen-bitasunaren konposizioa



A: Lehen planoa edo aurrealdea (*Foreground*). B: Erdiko planoa edo erdialdea (*Middleground*). C: Atzeko planoa edo atzealdea (*Background*).

Alderantziz, angelu itxiko —edo foku-distantzia luzeko— lenteak erabilita, halako larritasun-sentsazioa eskaintzen du, objektuak metatuta baleude bezala, sakonera urritu egin delako. Horrelako kasuetan, elementu erlatiboki gutxi baina egoki kokatuta, itxuraz jendez edo bolumen positiboz gainezka dagoen planoa osa daiteke.

Eszenatoki irekia

Telebistako platoetan gerta daitekeen bolumen-bitasunaren aplikaziorik nabarmena "eszenatoki irekia"[668] izeneko teknika aplikatzean gertatzen da. Objektuak eta altzariak, plangintza jakin baten arabera, hiru sakonera-planoetan modu etenean kokatzean datza. Aurreko irudiaren tarteko arloan, egitura irekian —hau da, batuta egon gabe— kokatutako bi altzari daude. Arlo horretan kokatutako pertsonek osatzen dute eszenatoki irekia.

19.6. PROGRAMA BATEKO PARTE-HARTZAILEEN ETA GIDARIAREN KOKAPENA

Pertsonak tokian fisikoki kokatzeari dagokio, eta planoa argitu eta adierazgarri bihurtzea du helburu. Ikusten denez, "Bi dimentsioko espazioaren egituratzea" izeneko kapituluarekin estuki lotuta dago, eta han azaldutako alderdi guztiak[669] aplikagarriak dira hemen ere. Alde bat ere badago, ordea, hots, han irudiaren konposizioaren lerro nagusiak *bi dimentsioko perspektiba*tik[670] aztertzen genituen, eta, beraz, orientazio bertikalak, horizontalak eta inklinatuak genituen aipagai; hemen, aldiz, bi dimentsioko analisi hartan esandakoaz gain, pertsonak hiru dimentsiotan kokatzea eta kokapen horrek eszena edo planoa argitzeko eta adierazkor bihurtzeko izan ditzakeen efektuak hartuko ditugu kontuan. Funtsean, hiru aldagai hartu behar dira kontuan:

- ***Linealtasuna***: elementuak eta pertsonak modu horizontalean, bertikalean, inklinatuan, edo sakonean (arku edo triangelu eran) kokatzen dira. Bi dimentsioko eta hiru dimentsioko planoetan gerta daiteke.

668. *Open set.*

669. Ikus "Eremuko indarrak pantaila barruan" eta "Bektore dinamikoen elkarreragina" izeneko epigrafeak.

670. Eszenaren pertzepzioan normaltasun edo dramatismo-efektuak ere baditu, beste epigrafe batean esan dugunez.

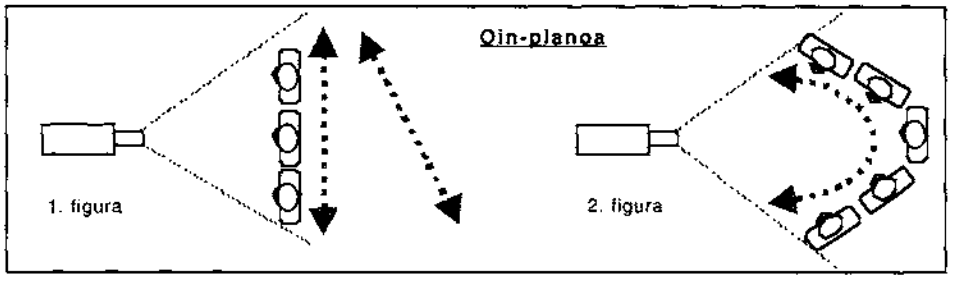
- ***Distantzia***: pertsonen eta elementuen arteko distantzia, alegia. Bi dimentsioko eta hiru dimentsioko planoetan gerta daiteke.
- ***Sakonera***: pertsonak eta objektuak sakonera-ardatzaren arabera kokatzeari dagokio.

Aldagai horiek eskuetan ditugula, programa bateko parte-hartzaileen eta gidariaren kokapen-ereduak azter ditzakegu, batez ere ezbai, solasaldi, testigantza eta antzeko saioetan.

19.6.1. Kokapen lineala eta arkuan/triangeluan

Programa dialogikoetan edo solasekoetan, oro har, ondoko irudian ikusten denez, bi irizpide nagusi daude parte-hartzaileak kokatzeko: kokapen lineala edo arkuan/triangelua.

69. irudia: parte-hartzaileen kokapena programa dialogikoetan



Kokapen linealean (1. figura), pertsona guztiak plano berberean daudela, ikuspuntu argitzailea lortzen da, baina komunikazio-gaitasun eskasekoa, solasa eta eztabaida zaildu egiten baitira parte-hartzaileen artean, bistan denez. Era berean, gidariaren kokapena arazo bihurtzen da. Kokapen lineala testigantzazko eta *talk show* programetan erabiltzen da, iparrameriketako telebistan berrogeiko hamarkadan eta espainiarrean orain hain modan daudenak. Horrelako programetan, oro har, parte-hartzaileek ez dute euren artean hitz egiten, baizik banan-banan aurkezten dizkiote beren kasuak gidariari, eta gidariak, haien aurrean kokaturik, konparatu, osatu edo galderak egiten dizkiete. Gidariaren aurrean publikoa kokatzen da, eta parte-hartzaileen kontakizunen edo ekintzen aurrean erreakzionatzen du. Komunikazioa programako parte-hartzaile eta mintzakideekin sortzen da, hau da, gidariarekin eta teleikusleekin —presente daudenak ala ez—[671].

Parte-hartzaileak *arkuan/triangeluan* kokatzen direnean (2. figura), berriz, posible da haien arteko komunikazioa sortzea, denak denentzat mintzakide baitira; aldiz, etxean, telebistaren aurrean dagoen teleikuslea ikus-entzulea hutsa izango da.

19.6.2. Gidariaren kokapena programa dialogikoetan

Programa-gidariaren kokapen fisikoa garrantzi handikoa da eztabaida eta mahai-inguru estiloko programetan. Funtsean, hiru aukera izaten dira: erdian, albo batean eta parte-hartzaileek osatzen duten lerro hipotetikotik at.

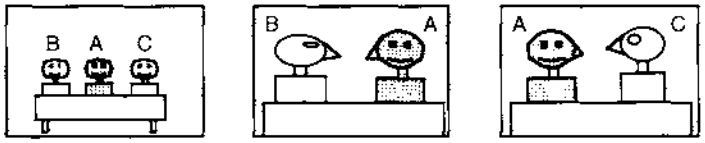
671. Etxeko telebista aurrean dagoen audientzia.

Era berean, interesgarria da ohartzea, maiz, tertuliakide eta eztabaidakideen begirada programaren moderatzaile edo gidariarengana zuzentzen dela, guztien arteko komunikazio on baterako kaltegarria dena.

a. Gidaria erdian

Oso garrantzitsua da programaren gidaria non kokatzen den. Zuzendariak/produktorcak garrantzi nagusia eman nahi badio irudietan eta edukietan, eszenaren eri-erdian kokatzea gomendatzen da, programako parte-hartzaileen artean. Gaur egungo eztabaida eta tertulia gehienetan hartzen den estrategia da, non gidaria parte-hartzaileak bi zatitan banatzen dituen ardatza izaten den, batzuetan ikuspuntu ezberdineko zatitan (ezker eta eskuin; alde eta kontra). Hau da, kontzeptu-bitasuna bilatzen da, itxuraz, eta eszenatokian ere bisualki adierazten da, alde banatan zatituz. Praktika horrek emaitza komertzial onak eman ditzake eta audientzia erakar dezake, sinplea delako, baina diskutigarria da kazetaritza-ikuspegitik eta ikus-entzunezko perspektibatik begiratuta. Lehen kasuari dagokionez, protagonistak ez dira "iritzi-emaile", hau da, informazioa eta ezaguera eskaintzeko gonbidatuak izan direnak, gidari baizik, izar bihurturik. Bigarrenari gagozkiolarik, berriz, tentsioak daude gidariaren jarraipen edo *raccord*-aren aldetik, zeina batzuetan pantailaren eskuinaldean eta beste batzuetan ezkerraldean ager daitekeen eta parte-hartzailearekin batera enkoadratzen den. Ikus dezagun adibide bat hurrengo irudian.

70. irudia: Gidariaren kokapena TB-programa batean



1. koadroa 2. koadroa 3. koadroa

Oharra: "A" pertsonaia elkarrizketaria edo programa-gidaria da, eta "B" eta "C" pertsonaiak elkarrizketatuak.

Lehen koadroan, programako gidaria (A) erdian kokatuta dago, bi elkarrizketatuen artean (B eta C). Bigarren koadroko planoan, gidaria (A) enkoadraketaren eskuinaldean dago, B pertsonaiari zuzendu zaiolako; aldiz, hirugarren koadroan, gidaria (A) ezkerraldean dago, C pertsonaiari zuzendu zaiolako. Beraz, jarraipen-faltaren arriskua dago, jauzia ekiditeko baliabide batzuk sartzen ez badira.

Horren aldagaia ere badago, hots, gidaria erdian jarrita eta ikuspuntu ezberdinak dituzten kideak bi zatitan nahasita kokatuta, linealtasuna apurtzeko (alde daudenak alde batean eta kontra daudenak bestean) eta ikus-entzulea harritzen saiatzeko, irizpide gurutzatuak eta zeharkakoak emanez. Edozein modutara, funtsezkoa tinko dago: gidaria erdian dago, eta parte-hartzaileek, hitz-txandaren jabe direnean, gidariari begiratzen diote, eta ez beste kideei —ustez eztabaida dutenei, baina oso gutxitan begiratzen dietenei—.

b. Gidaria alde batean

Errealizadorearen ikuspegitik begiratuta —bera da ikus-entzunezko obraren errealizazio teknikoaren erantzulea—, gomendagarriagoa dirudi programaren gidaria albo batean kokatzea —ezkerrean, ahal bada—, kameren mugimenduak eta planoen fluxuak eskuinera

egin dezaten, eskuinean kokatzen baitira protagonistak: elkarrizketatuak eta parte-hartzaileak. Horrela jokatuz, planoen arteko jarraipen-printzipioa edo *raccord*-a[672] mantentzen da, eskuin partean kokaturiko elementuak ezkerrean daudenak baino interes handiagoz hautematen direlako, "pantailaren asimetriari" buruzko epigrafean seinalatu dugunez. Izan ere, edukiaren protagonistak eztabaidako edo mahai-inguruko partaideak dira, eta ez gidaria, zeinak, funtsean, gaiak jarri eta txandak ordenatzen baititu. Dena dela, esanahi komertziala eta ikuskizun hutsaren ikuspegitik begiratuta, agian dinamismo- eta tentsio-falta izango du planteamendu horrek, eta alderdi horiek hobeto betetzen dira lehen estrategia erabiliz, hau da, gidaria erdi-erdian kokatuz.

c. Gidaria kanpoan

Kokapen-mota hau oso arrunta da testigantza-programetan edo *talk show*-etan, non konposizio lineala erabiltzen den. Gidaria, programako parte-hartzaileek osatzen duten lerro irudikaritik (zuzena edo arkuan) kanpora kokatzen da, platoko beste toki batean. Maiz, parte-hartzaileengandik aurrez aurre jartzen da, bertan dagoen ikusleria atzealdean duela, lehen esan dugun modura.

19.6.3. Parte-hartzaileen eta gidariaren begirada

Ohiz, programa dialogiko bateko parte-hartzaileek ez diote kamerari zuzenean begiratzen, baizik gidariari edo mintzakideei. Dena dela, parte-hartzaileek oso akats hedatua izaten dute, hots, hitz egiten dutenean programa-zuzendariari zuzentzen diotela beren begirada gehienetan, beste parte-hartzaileak ahantziz. Ondorioz, monologo jarraituak egiten dira, gidari eta eztabaidakidearen arteko begirada bidirekzionalak dituztenak, anitz norabide eta interpelazioko elkarrizketak egin ordez.

Gidariak, berriz, mintzakideei zein kamerari/audientziari begiratu ahal die, beharraren eta egokitasunaren arabera.

19.7. KAMEREN ETA PLANOEN EZAUGARRIAK

Epigrafe honetan, kameraren kokapenarekin eta irudien tamaina eta motekin zerikusia dituzten alderdiak aztertuko ditugu.

19.7.1. Ikuspen-eremua (planoen tamaina eta motak)

Plano baten ikuspen-eremua kamerak eszena batean, pertsona batean edo objektu batean hartzen duen inguruari dagokio; hau da, pantailan agertzen den espazioari. Beraz, ikuspen-eremuak berebiziko eragina du eszenako elementu nagusiak eta bere inguruak erakusten duten tamainan. Adibidez, esan daiteke oso plano laburra edo oso itxia hartzen denean —pertsona baten aurpegia, adibidez—, horixe dela errealizadorearentzat interes handiena duen elementua, eta inguruak ez duela interesik, horregatik ez duela ikuspen-eremuan sartzen. Dena dela, errealizadoreak adierazi arren, pertsona horrengan —aurpegi horretan— dagoela *interesgunea* ez da nahikoa *ikuspuntua* definitzeko —ikuspuntua interesgunea baino zerbait gehiago da—; beraz, beste teknikaren bat erabiliz osatu beharko du; adibidez, audioa egoki erabiliz.

672. Ikus aurrerago gai honi buruzko kapitulua.

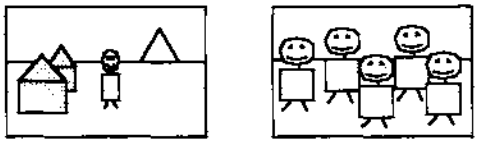
Ikuspen-eremuaren neurriak eta plano-moten sailkapena erabilitako testuinguruaren eta autoreen araberakoa izan ohi dira. Dena dela, orientabide batzuk eman daitezke, ahaztu gabe, jakina, pertsona dela eskalaren erreferentzia nagusia.

a. Eskala orokorraren araberako planoak

Horrelako planoetan, irudiaren interesa ez dago pertsona batengan, ikuspen orokorra ematean baizik, espazioaren testuingurua eta elementuen kokapena zuzen eskainiz. Bi motatako planoak daude:

- ***Plano Orokorra (POR)***: fokapen infinitua erabiliz hartutako plano zabala da, non elementu guztiak urrun agertzen diren. Adibidez, jendez gainezka dagoen estadium bat, bi armadaz osaturiko borroka-eremua, etab. Sailkapen batzuetan azpimultzo bat ere badago: plano orokor luzea, plano ertaina eta plano laburra. Baina ez dirudi onarpen handirik duenik sailkapen horrek, nahasketa sortzen baitu.
- ***Multzo Planoa (MUP)***: pertsona-talde edo objektu-multzo baten planoa, objektibo arruntez hamarren bat metrotik hartua. Adibidez, tamaina ertaineko ikasgela bateko ikasleak, familia egongelan, denda baten barrua, etab. Batzuek, multzoko planoa beste hiru azpimultzotzan banatzen dute (luzea, ertaina eta laburra), baina interpretatzeko zailak dira.

71. irudia: eskala orokorreko plano batzuk



Plano Orokorra (POR) — Plano Multzokoa (PMU))

b. Giza eskalaren araberako planoak

Horrelako planoetan, giza dimentsioa da erreferentziazko eskala, eta enkoadraketa eszenan parte hartzen duen pertsona baten inguruan egiten da. Planoen sailkapena orientatiboa izan arren, oso zientifikoa ez dela kontuan hartuz, jarraian datorrena da onartuenetarikoa[673] (Wurtzel 1979):

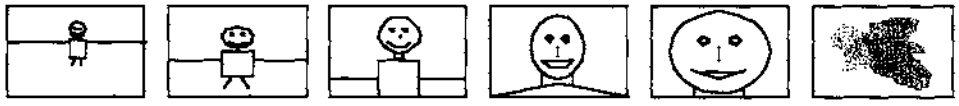
- ***Plano Erabat Luzea***[674] ***(PELU)***: plano honetan, pertsona oso txikia da, eta inguru fiskoan integratuta dago. Ez dauka interesgune berezirik eta, beraz, elementu guztiak lehiatzen dira ikus-entzulearen atentzioa erakartzeko. Izatez, lehen aipatutako plano orokorra dela esan daiteke. Aldea da, hemen erreferentzia planoan presente dagoen pertsona dela, eta plano orokorrean ez dela ezinbestekoa pertsonak egotea.

673. Horien laburdurak ezartzeko, bai ingelesez eta bai gaztelaniaz erabiltzen diren irizpideak izan ditugu gogoan, eta, batez ere, nahasmendurik ez sortu eta euskaraz argiak izan daitezen.

674. *Extreme Long Shot* (ELS edo XLS).

- ***Plano Luzea***[675] ***(PLU)***: plano honetan, pertsonaren gorputz osoa agertzen da, baina nahikoa "aire" dauka goitik eta behetik; ondorioz, inguruaren zati handi samarra sartzen da planoan. OPLn baino txikiagoa, hala ere. Atentziogunea pertsonarengan dago, baina inguruaren ikuspenak atentzioaren intentsitatea murrizten du.
- ***Plano Ertaina***[676] ***(PER)***: plano honetan, pertsonaren gorputzaren erdia agertzen da gutxi gorabehera —belauneraino edo gerriraino, hor nonbait—, eta interesgunea oso definituta dago, inguruaren zati bat ikusi arren. Batzuek plano ertain luzea (belauneraino edo plano amerikarra[677] ere deitua, eta plano ertain laburra (gerrirainokoa), bereizi egiten dituzte.
- ***Plano Laburra***[678] ***(PLA)***: lehen planoa da, non bularreraino edo ikusten den; beraz, interesgunea pertsonak dauka. Inguru fisikoaren zati bat ere ikus daiteke, libre geratutako pantailaren alboko espazioan.
- ***Plano Erabat Laburra***[679] ***(PELA)***: lehen-lehen planoa da, non pertsonaren aurpegia/burua baino ikusten ez den, eta ingurutik ezer ez. Bistan denez, interesgunea pertsonaren aurpegiak jaten du erabat.

72. irudia: giza eskalaren araberako plano-motak



Plano Erabat Luzea (PELU) | Plano Luzea (PLU) | Plano Ertaina (PER) | Plano Laburra (PLA) | Plano Erabat Laburra (PELA) | Xehetasun-Planoa (PXE)

Ulergarria denez, plano-mota horietako bakoitzak enkoadraketan sartuko den gorputzaren luzera-aldaketak ahalbidetzen ditu. Adibidez, Plano Erabat Laburrean (PELA) buru osoa sar daiteke, esan dugun bezala, edo haren zati bat bakarrik —sudurra eta begiak, adibidez—, eta orduan ***Xehetasun Planoa (XEP)*** esaten zaio.

c. Mozketa-lerroaren araberako planoak

Planoak tamainaren arabera sailkatzea —oraintsu egin duguna—, lauso samarra den arren hura interpretatzeko, beste errealizadore batzuek nahiago dute sailkapenak planoa ebakitzen den lekuaren arabera egitea. Horrela: *gorputz osoko planoa, belaun-planoa, gerri-planoa, bular-planoa, bizkar-planoa, aurpegi-planoa, etab.*

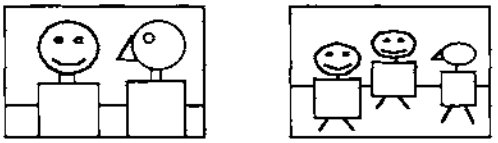
Zernahi gisaz, edozein delarik erabilitako sailkapena, planoa gorputzaren zatiketa-lerro naturaletik ez moztea gomendatzen da beti, baizik haien pittin bat behetik edo gainetik, "gorputzak planotik at ere" segitzen duen sentsazioa emateko. Beraz, belaunaren plano bat egin nahi badugu, enkoadraketa pittin bat goragotik egingo da, izterraren parean.

675. *Long Shot* (LS).
676. *Medium Shot* (LS).
677. Plano amerikarra belaunetik pitin bat beherago iristen da.
678. *Close-up* (CU).
679. *Extreme Close-up* (ECU o XCU).

d. Pertsona-kopuruaren araberako planoak

Interesgunean pertsona-multzo bat dagoenean, planoak pertsona-kopuruaren arabera sailkatzen dira. Horrela, planoan bi pertsona baldin badaude, *Biko Planoa* (2P) esaten da, eta hiru baldin badaude *Hiruko Planoa* (3P). Lautik gora *Talde Planoa* da. Horietan denetan, tamaina aldez aurretik egindako sailkapenari makurtuko zaio.

73. irudia: pertsona-kopuruaren araberako plano-motak



Biko planoa (2P) — Hiruko Planoa (3P)

Kopuruaren araberako sailkapen hori oso erabilgarria da telebista-produkzioan, batez ere zuzenean ematen diren edo grabatuta dauden programetan, jardueraren bizitasunak irudiak bizitasun berberaz hartzera behartzen baitu errealizadorea[680].

e. Funtzio informatzaile eta espresiboak, plano-moten arabera

Planoen motak eta tamainak hainbat informazio eta espresio-funtzio bete ditzakete; komunikazio-funtzio guztiak. *Funtzio informatzailea*ren bitartez, irudiak/planoak ikuspuntu argigarri batetik aurkezten du errealitatea, objektibotasuna eta adierazpen-oreka mantenduz, eta non ikus-entzuleak bere *ikusle eta entzule* rola manten dezakeen, distantzia hartuz, planoaren irudian sartuegi edo harrapatuegi gelditu gabe, alegia. Aldiz, *funtzio espresiboak* esan nahi du ikus-entzuleak *mintzakide* edo komunikazioaren "parte-hartzaile" papera hartzen duela, planoak irudiaren espresibitate eta aberastasun esanguratsuak markatzen eta areagotzen dituelako, testuingurua eta ingurua alboratuz. Oharrarazten dugu, hemen planoaren alde bisualaz ari garela, plano baten bakardadean, plano-sorta bat eta audioa kontuan hartu gabe.

Plano Laburrek (PLA) eta *Plano Erabat Laburrek* (PEL) —"lehen planoak" eta "lehen-lehen planoak" ere deituak— espresibitate- eta komunikagarritasun-gradu handia daukate, baina horrelako irudietan testuingurua eta ingurua ikusten ez direnez, haien esanahia polisemikoa da, lausoa. Izan ere, horrelako planoetan, pertsonaren eta eszenaren parterik handiena pantailatik at geratzen da; beraz, sinekdoke handia gertatzen da. Komunikazioari dagokionez, berriz, ikus-entzulea planoan agertzen den pertsonarekin *mintzakide* edo partaide senti daiteke (Soler 1998).

Plano Ertainek (PER), aldiz, informazio-funtzioaren eta espresio-funtzioaren arteko oreka lortzen dute, interes-gunea pertsonaren inguruan mantendu arren, inguruaren zati bat ere erakusten baitute. Ikus-entzulea *behatzailea* izan daiteke; hau da, nolabait parte hartuz, baina ez zuzen-zuzenean.

680. Errealizadoreak kamerariari "kamera/planoen aginduak ematea", profesionalki *to call the shots* esaten da ingelesez.

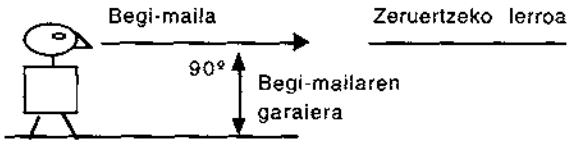
Plano Luzeak (PLU) funtsean informatzaileak dira, pertsonak inguruan bere protagonismoa mantenduz, baina ez oso modu indartsuan. Ikus-entzulea, *ikus-entzule hutsa* da, irudiko pertsonarekiko komunikazio-distantzia handi samarra mantenduz. Azkenik, *Plano Erabat Luzeak* (PEL) ere testuinguruzaleak dira, eta ikus-entzuleak *ikus-entzule hutsa* izaten jarraitzen du.

Esandako guztia orokorrean hartu behar da, zeren, batzuetan plano luzeak edo orokorrak adierazpen-efektu handia sorraraz baitezake; adibidez, kirol-zelai bateko jendetza talde irabazlea txaloka hartuz.

19.7.2. Begi-maila

"Sakonera-faktore grafikoak" izeneko atalean esan dugunez, *begi-maila*[681] zutik lurrarekiko perpendikular dagoen pertsona baten begien altuera da. Maila horretan hasten da begiradaren plano irudikari edo ustezkoa, alegia, lurrarekiko paralelo eta zeruertzeko lerroarekin bat eginez. Izan ere, *zeruertzaren lerroa* ere lerro hipotetiko bat da, lurrarekiko paraleloa, begi-mailatik ikusia eta infinituraino luzatzen dena. Telebistan eta zineman, begiaren ordez, kameraren objektiboa daukagu.

74. irudia: zeruertzaren lerroa eta begiaren planoa



Kontuan hartu behar da begi-mailaren planoa *lurrarekiko paraleloa* dela, eta zeruertzaren lerroa determinatzen duela. Izan ere, gerta daiteke kamera bat pertsona baten begien parean bai, baina lurrarekiko paralelo ez egotea, inklinatua baizik, eta orduan hainbat angelutako planoa lortuko genuke —pikatua edo kontrapikatua—.

Edozein ikus-entzunezko errealizaziotan, funtsezkoa da komunikatu nahi den ikuspuntu argitzaile eta espresiboa ongi zehaztea eta, beraz, kameraren maila eta angelua. Ohiz, zinema eta telebistako ekoizpen estandarrean, zutik dagoen garaiera normaleko pertsona baten begi-maila hartzen da erreferentziatzat[682], baina beste batzuetan altuera besberdinetara jotzen da (garabira edo helikopterora, adibidez). Edo, apika, haur baten ikuspegia eman nahi da eta, horretarako, kameraren garaiera haur horren begi-mailara jaitsi beharko da —50 edo 60 cm ingurura—, zeruertzeko lerro eta ikuspuntu berriak sortuz.

Telebistako informazioak, halaber, pertsona nagusi baten begi-maila erabiltzen du ia beti, errealitatearen ikuspen estandarra eman nahirik, *periodistikoki objektiboa* izateko helburuz. Hori horrela izateko beste arrazoi bat zera da, kamerografoa pertsona nagusi bat izaten dela, garaiera normalekoa, kamera bizkarrean daramana. Nolanahi ere den, beste efektu batzuk lortzeko, begi-maila alda dezake, kamera gerrian edo gorputz-enborreko beste zatiren batean kokatuz, errealitateari horrelako garaiera izango zukeen pertsona baten perspektibatik begiratzeko; eta, aldi berean, ikuspuntu espresiboa eskaintzeko.

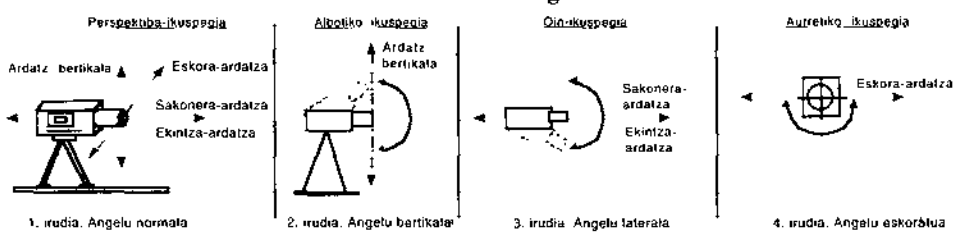
681. *Eye level.*
682. 1,5 edo 1,8 m ingurukoa, segur aski.

19.7.3. Angelua

Kameraren angelua elementu garrantzitsua da planoak konposatzeko eta eszenaren ikuspuntu argitzailea eta espresiboa ezartzeko. Jakina, grabatu nahi den errealitate-motak —informazioa, gertakari tragikoa, komedia, eta abar— eragin handia izango du planoetan erabiliko diren angeluetan.

Angeluak hiru ardatzetan ezar daitezke —horizontala, bertikala eta eskora-ardatza— eta anitz aukera eskaintzen ditu. Guk oinarrizko lau kamera-angelu bereizten ditugu: angelu normala, bertikala, albokoa edo laterala, eta eskoratua (ikus ondoko ilustrazioa). Bosgarrena lau horien arteko edozein konbinazio izan daiteke. Bere aldetik, Cebrián-ek (1998a, 346. or.) beste sailkapen bat eskaintzen du, gure ustez ez oso egokia: angulazio arrunteko planoak, angulazio nabarmeneko planoak —pikatuz eta kontrapikatuz osatuak— eta plano aberranteak.

75. irudia: kameraren angelu-motak



a. Angelu arrunta

Angelu arrunta lurrarekiko perpendikularra da, 90 gradutan kokatua, eskora-ardatzean berdinduta, eta "z" ardatzean alboetara okertu gabea; hau da, eszenarekiko lerro zuzenean dago (ikus 1. irudia). Telebistan gehien erabilitako angelua da. Funtzio argitzailea eta informatzailea dauka batik bat, eta ez du espresibitate berezirik adierazten, normaltasuna eta denotazioa baizik.

b. Angelu bertikala

Okerdura edo inklinazio bertikaleko planoak izaten dira ardatz bertikalean kamera okertuz hartutako planoak, gorantz edo beherantz begira (ikus 2. irudia). Kamera beherantz begira baldin badago, *angelu altuko planoa* [683] edo *plano pikatua* esaten zaio. Aldiz, kamera gorantz begira baldin badago, *angelu baxuko planoa*[684] edo *plano kontrapikatua*. Bi planoak *begi-mailako* hiru aukeratan gerta daitezke; hau da, begi-mailaren parean, gorago edo beherago. Plano horiek espresibitate eta konnotazio handiko ikuspuntuak transmititzen dituzte, eta audientzia erraz jabe daiteke esanahi horietaz.

*Angelu altuko planoa*k —pikatuak— txiki izatearen sentsazioa eman ahal dio fokatutako elementuari eta, zeharka, handi itxura goitik behera begira dagoen kamerari edo horrek ordezkatzen duen pertsonaiari. Halaber, errealitatea aire-perspektibaz argitu eta aurkeztu nahi denean erabiltzen da asko plano-mota hau. Adibidez, irudiak garabi edo

683. *High camera angle.*
684. *Low camera angle.*

helikoptero batetik hartzen direnean, planoak angelu altukoak izaten dira eta, oro har, beste ikuspuntu bat ematen dute, baina denbora berean informazioa eskainiz, eszena argituz.

Angelu baxuko planoak —kontrapikatuak—, aldiz, fokatutako elementua indarrez betea, boteretsua eta tamaina handikoa dela hautematen laguntzen du. Beraz, plano-mota honek ikuspuntu oso espresiboa ematen du, oso esanahi konnotatiboa.

Nolanahi ere, beste autore batzuen aburuz, esanahi bisual hauek ezin dira modu egonkor eta iraunkorrean hartu eta, horregatik, "erabilerarik zuzenena, angulazio eta enkoadraketa bakoitza obraren testuinguru orokorrean kokatzean eta barne funtzionamenduari erreparatzean datza" (...). Beraz, azken irtenbide modura, kode ireki bat sor dezakegu, eta ez esanahien gramatika orokorra" (Cebrián 1998a, 346. or.).

c. Alboko angelua

Ekintzaren lerroarekiko okerdura laterala daukaten planoei dagokie alboko angelua (ikus 3. irudia). Perspektiba lateral berezia eman nahi denean erabiltzen dira, albo bat bestea baino gehiago erakutsi edo angulazio bat eman nahi denean, adibidez.

d. Angelu eskoratua

Kamera eskora-ardatzarekiko desnibelatuz lortutako planoei dagokie (ikus 4. irudia). Desoreka-efektua sorrarazten duenez —itsasontzi batean gertatzen den bezala—, gutxi samar erabili da telebistan, batez ere zerbait argitu eta horri buruzko informazioa eman nahi den obretan. Dena den, azken urteotan, gehiago erabiltzen ari dira informazioa eta entretenimendua nahasten diren programetan. Aukera horren loratzeak bi arrazoi izan ditzake:

- Bideoklip musikalaren arrakasta eta MTVren estetika (Music TV).
- Bideoaren zabalkuntza gizartean eta errealizazio-estilo "afizionatua", sektore profesionalak imitatu nahi duena, freskotasun-sentsazioa eta itxuraz bat-batekotasuna adierazteko.

Gure ustez, bi faktoreek izan dute eragina angelu eskoratua erabiliagoa izateko.

e. Planoaren angeluaren eta "ikuspuntu" bisualaren arteko koherentzia

Eszena luze samarra grabatzen denean —plano ugarikoa, beraz—, eta bertan hainbat pertsonaia desberdini dagozkien ikuspuntuak agertzen badira, arreta jarri behar da planoen angeluek beren artean koherentzia eduki dezaten.

Adibidez, A planoan pertsona bat gora begira agertzen bada, B planoan ere (non pertsona horrek ikusten duena erakusten den) A planoko angelua mantendu behar da, audientziak erlazio hori hauteman dezan. Gai hau beste epigrafean jorratzen dugu, " Irudiaren eta soinuaren jarraipen edo *raccord*-a" izenekoan, azken kapituluan kokatua (muntaketa/edizioari eskainia).

19.7.4. Kameraren ikuspuntua: objektibotasunaren eta subjektibotasunaren artean

Kameraren ikuspuntua objektiboa, subjektiboa eta erdisubjektiboa izan daiteke, eta kamerak eszenan jokatzen duen paperari dagokio. Garrantzi handikoa da, noski, plano

bakoitzean beti baitago ikuspuntu bat. Aholku modura, filmatzean edo irudiak hartzean, kamerak edo zuzendariak galdera egin behar dio bere buruari, une horretan audientziak izango lukeen ikuspuntuaz, edo baita ere, zer gunetan ari den gertatzen ekintzaren parterik handiena (Rabiger 1992, 163. or.).

Zinemaren, telebistaren eta kazetaritzaren historian zehar modu askotan erabilia izan da. Analisi batzuek kameraren ikuspuntuaren eta gizarte-mugimenduen arteko erlazioa arakatu dute. Beraz, estuki erlazionaturiko ondoko ezaugarriak bereiz ditzakegu: 1) kameraren zeregina egitatean; 2) kameraren ikuspuntua; eta 3) kameraren begiratua. Hirurak desberdinak.

a. Kameraren zeregina

Literaturan eta gizarte-zientzietan gertatzen den bezala, narrazio zinematografikoan eta telebisiboan, kamerak ondoko zereginak bete ditzake:

- ***Oharkabeko narratzaile orojakilearen zeregina***: kamera beti eta toki guztietan dago presente, baina oharkabean egoten saiatzen da, bai protagonistentzat, bai audientziarentzat. Kamera objektiboaren ikuspuntua da.
- ***Narratzaile parte-hartzailearen zeregina***: kamerak narratzaile parte-hartzaile, aktibo eta jostariarena egiten du; beraz, gertakariaren protagonistak eta audientzia oharturik daude haren presentziaz, eta narrazioa bere ikuspuntutik egiten ari dela konturatzen dira. Kamera subjektiboa da, baina narratzaile subjektiboaren ikuspuntua du, ez protagonistarena.
- ***Gertakariaren protagonistaren zeregina***: kamerak gertakariaren protagonista edo elementu baten tokia hartzen du, eta ikus-entzulea ere haren tokian jar dadila saiatzen da.

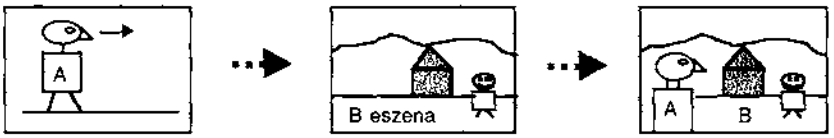
Hiru funtzio horiek ez ezik, haien bariazio edo konbinazioak ere egon daitezke. Adibidez, kamerak protagonistaren zeregina har dezake partzialki, narratzaile parte-hartzailearen *kokapen bisualean* jarriz, orduan, *narratzaile-protagonistaren hibridazioa* gertatzen dela esan genezake. Labur-labur esanda, kamerak narratzailea balitz bezala hartzen ditu irudiak, baina protagonistetako bati dagozkion ezaugarri bisual eta estetikoak barne hartzen ditu irudietan. "Hannibal"[685] filmean ikusten da argi asko esan nahi duguna. Paul Krendler (Ray Liotta) Justizia Saileko kidea balantzaka dabil etxean barrena, Hannibal-ek dogratu baitu. Kamerak Krendler-i buruz ematen digun irudia partzialki lausotuta dago, desenfokatuta, irudi bikoitza ikusiko balu bezala. Pertsonaiak horrela ikusten dueela errealitatea esaten ari zaigu; baina kamerak, hori egiteko, ez dizkigu Krendler-en *begiak ikusten ari diren irudi subjektiboak eskaintzen*, baizik eta *narratzaile objektiboaren kokapenetik* hartzen dituen irudiak manipulatuz.

b. Kameraren ikuspuntua

Kamerarentzat deskribatu ditugun hiru zereginak —oharkabeko narratzailea, narratzaile parte-hartzailea eta protagonista— beste irizpide baten arabera ere sailka ditzakegu, hau da, ikuspuntuaren objektibotasun edo subjektibotasunaren arabera. Horren bidez, hiru ikuspuntu bereizten dira: kamera objektiboa, subjektiboa eta erdisubjektiboa (Rodríguez 2003).

685. Ridley Scott-ek 2001ean zuzendua.

76. irudia: kameraren ikuspuntuak (objektibo/subjektibo/erdisubjektiboa)



Kamera objektiboa: A pertsonaren planoa zerbaiti begira (B eszena)

Kamera subjektiboa: A pertsonak ikusten duen B eszena

Kamera erdisubjektiboa: Bai A pertsona eta bai horrek ikusten duen B eszena jasotzen duen planoa

Kamera objektiboa

Kamera objektiboaren ikuspuntuan, egitateak modu objektiboan, indirektoan, eta protagonistentzat eta ikus-entzulearentzat oharkabean deskribatu eta jasotzen dira; hirugarren pertsona balitz bezala. Oharkabeko narratzaile orojakilearen zeregina betetzen du. Akats batek bakarrik adieraz diezaioke ikusleari kameraren presentzia; adibidez, mikrofonoa edo kameraren itzala pantailan agertzeak, edo espero ez den mugimendu bortitz batek.

Kamera subjektiboa

Kamera subjektiboak gertakarian parte hartzen duen norbaiten papera edo audientziaren zeregina hartzen du bere gain. Parte-hartzaile hori protagonista zuzena edo behatzaile aktiboa izan daiteke, zeinaren existentzia gainerako protagonistek eta audientziak ezagutzen duten. Audientziaren zeregina betetzen hasten bada, eszenaren protagonistak kamerari hitz egiten dio zuzenean, hari begiratuz, albistegien edo programen aurkezpenetan gertatzen den bezala.

Kamera subjektiboaren erabilera kirol-emankizunei esker egin da ezaguna. Adibidez, auto-lasterketetan eta txirrindularitzan askotan ikusten dira autoan bertan edo txirrinduan kokatutako kamera batek hartutako irudiak. Kamera subjektiboa erabiliz, ikus-entzuleak kameraren tokia har dezan nahi du errealizadoreak, eta, beraz, hark ordezkatutako zereginean, baina zaila da aitortzea hori askotan gertatzen ote den errealitatean. Izan ere, ikus-entzulea parte-hartzaile pasibo modura kokatzen da gertakarien aurrean, pantailan ematen zaizkion irudiak kamera subjektibo batek hartuak izan diren arren. Irudietan "sartzeko", ikus-entzuleak motibazio egoki bat eduki behar du aldez aurretik, eta hori zirkunstantzia hauetakoren bat gertatzen denean lortzen da: 1) protagonistaren baten alde jartzea, aldeak garbi daudenean; 2) ikus-entzuleak desegokitasun eta estres fisikoa edo psikologikoa sentitzea, irudien eraginagatik; eta 3) jakin-min aparta.

Kamera semisubjektiboa

Kamera semisubjektiboak kamera objektiboaren eta kamera subjektiboaren ikuspuntuak barne hartzen ditu; beraz, ikuspuntu bikoitza dauka, ekintzaren protagonista ez ezik, hura ikusten ari den gertakaria erakusten baitu. Asko erabilia da, zineman naiz kazetaritzan. Kazetaritzari dagokionez, askotan ikusten da kazetariaren buruaren eta lepoaren zati bat, elkarrizketatuari —pantailan aurrez ateratzen dela— begiratzen dion bitartean.

c. Kameraren begiratua

Zereginak eta ikuspuntuak bi begiratu sorraraz ditzakete kameran: kanpo-begiratua eta barne-begiratua.

- ***Kanpo-begiratua***: kamerak "egitateari kanpotik begiratzen diola" esan nahi du, ez duela bertan parte hartzen eta, gainera, eszenaren protagonistentzat eta audientziarentzat oharkabean egon nahi duela. Beraz, oharkabeko narratzaileak sorrarazten duen begirada da, kamera objektiboaren ikuspuntutik.
- ***Barne-begiratua***: kamerak "egitatearen barrenean begiratzen du", barrura sartu eta parte hartzen du. Narratzaile aktiboaren, parte-hartzailearen edo protagonistaren begiratua da.

Egitate edo eszena bera, bai kanpo-begiradaz, eta bai barne-begiradaz har daiteke. Adibidez, eman dezagun etxe baten irudiak hartu behar ditugula. Kamera objektiboa erabiltzen badugu, lehenik kanpoaldeko plano finkoa hartuko dugu, eta gero, beste batzuk barnealdetik, eta, azkenean, etxearen deskripzio egokia izango dugu. Ordea, barne-begiratua lortu nahi badugu, ikuspegi subjektiboa, kazetaria kanpoaldetik grabatzen has daiteke eta gero, etxearen barnerantz abiatu, kamera piztuta, "irudia etxera sartzen den" —eta audientzia harekin batera— sensatzioa sorrarariz.

d. Kameraren ikuspuntua eta gizarte-mugimenduak

Korronte teoriko baten iritziz, telebista ez doa gizarte-mugimenduen aurretik eta ez ditu gidatzen, aldiz, jarraitu egiten die eta, segimendu horri esker, eta elkarren artean sortzen den erlazioagatik, elkarren eragina hartzen dute, ikuspuntuak aldatzeraino. Beraz, historikoki, telebista (lurrekoa) oso medio zuhurra eta neurtua izan da, administrazioaren esleipenez funtzionatu baitu, bai hemen, bai edonon. Dena dela, medioaren historian badira kasu batzuk, non telebista bera izan den elementu probokatzailea edo zirikatzailea —"iraultzailea" ere bai— gizarteko injustizia bat erausteko. Adibidez, Ed Murrow-en *Harvest of shame* dokumentala, CBBSk 1960an emititua[686].

Beste prozesu garrantzitsua AEBetan 1954 eta 1965 bitartean gertatutakoa da, non Henry Hampton-ek (1989)[687] beltzen eskubide zibilei buruzko gatazka erakutsi zuen *Eyes on the Prize* izeneko dokumentalean. 1950eko hamarkadan, kate nazionalek albiste interesgarriak behar zituzten, ekintzaz beteak, hamabost minutuko albistegiak osatzeko. Beste aldetik, beltzen eskubide zibilen aldeko mugimenduak bere mezua gizarteratu beharra zeukan, injustizia hura ezabatzeko. Bi alde horien artean erlazio sinbiotikoa sortu zen, elkarren probetxukoa.

Egitate albistegarriak filmatzean kamerak zeukan kokapen fisikoak[688] bestelako perspektiba sortu zuen, eta audientziak arazo hari buruz zeukan pertzepzioa aldatu zuen erabat, Henry Hampton-ek berak egindako dokumental-lanaren arabera.

Hasieran, kate nazionaletako kazetariak eta albistegiak (gehienak zurien esku) arraza-segregazioaren eta bere legeen kontra zeuden arren, haiek egindako kazetaritza-betedura

686. AEBetako uzta biltzen ibilitako behin-behineko jornalarien bizitza latza kontatzen da.
687. Blackside Inc.ek ekoitzia (Boston, AEB)
688. Baita irudien muntaketak ere.

independentea zen, parte hartzen ez duen narratzailearena, batik bat kameraren kokapen fisikoari dagokionez. Sinpatiaz filmatzen zituzten beltzen protestak eta manifestaldiak, eta gogortasunez poliziaren indarkeria, baina kamerak kanpotik aztertzen zituen gertakariak, albo batetik, gatazkaren alboetatik. Dena dela, kazetarien jarrera zintzo eta segregazioaren kontrakoak beltzen albistegiekiko sinpatia eta konfiantza erakarri zituen.

Bigarren fasean, eskubide zibilen aldeko mugimendua finkatu zenean eta, gainera, nabarmen-nabarmen geratu zenean polizien eta arrazista zurien basakeria, kamerak behatzaile neutralaren ikuspuntua utzi eta narratzaile parte-hartzailearena hartu zuen, arrazakeriaren kontrako ekintzaileen aldekoa. Horrela, kamera manifestarien artean kokatu eta haiekin mugitzen zen, polizien harresi bortitz eta injustua, baita horien indarkeriazko ekintzak, aurrez aurre fokatuz. Beraz, kameraren lentearen ikuspuntua eta beltzen zein zuri progresisten ikuspuntua baterakideak ziren, fisikoki "barrikadaren" alde berean kokatuta baitzeuden.

Hirugarren fasean, 60ko hamarkadaren hasieran, *Black Power* mugimenduak indar hartu zuenean, albistegien kamerek protestaren ikuspuntua utzi eta erdi-erdian kokatu ziren, behatzaile independente modura, errezeloz beteta. Laugarren fasean, 1967ko matxinada bortitzak gertatu zirenean, kamerek autoritatearen ikuspuntua hartu zuten, eta poliziaren atzean kokatzen hasi ziren, manifestariak polizien barreratik fokatzen.

Henry Hampton-ek dio kazetaritza-betedura hark, ikuspuntu askotariko eta aldakorrak eskainiz, eragina izan zuela milioika ikus-entzuleen iritzian. Gure iritziz, kameraren —lentearen— kokapen fisikoak ikuspuntuaren definizioan du eragina, eta, ondorioz, gizarte-egitateen (manifestazio eta protestaldietan, hain zuzen) pertzepzioan.

20. Denbora eta mugimendua: laugarren eremua

Denbora eta mugimendua estuki erlazionatutako bi magnitude dira. Objektu batek desplazamendua egiteko erabili duen denbora-tartea honela azaltzen da sarri, hots, "abiadura/arintasun handiagoz edo txikiagoz egindako mugimendua".

Denborari buruz hemen aurkezten dugun edukia berdin balio du telebista, zinema edo irratirako, ikus-entzunezko medioak diren aldetik. Alabaina, zein mediori dagokion aipatzen ez gara ibiliko une oroz, baina irakurleak erraz dauka bakoitzean zeri buruz ari garen bereiztea.

Pertsonen eta objektuen *mugimendu* fisikoa da zinemaren eta telebistaren ezaugarri propioa, argazkigintza eta pinturatik bereizten dituen ezaugarria, eta, batik bat, errealitate dinamiko berria sorrarazten diena. Baina mugimendua denborarekin estu-estu lotuta dago, mugimenduak denboraren premia duelako. Irratian, adibidez, mugimendu fisikoa soinuzkoa da, soinuen iragaite tenporalari dagokiona. Dena dela, irratiak *soinuzko errealitatea* sortzen duen heinean —entzuleak hauteman eta *errealitate espazial mental modura* berreraiki dezakeena—, irudimena hartzen den mugimenduz mintza daiteke.

20.1. DENBORARI BURUZKO TEORIAK

Asko eta askotarikoak dira denborari buruzko teoriak, baina bi oso egokiak dira zinema eta telebistarako, mugimendu kontzeptua beste era batera hartzen dutelako. Zenon-en eta Bergson-en (Zettl 1973) teoriak dira. Zenon-en teoria zineman erabat aplikagarria da, denbora errealitatearen etengabeko sekuentzia-segida dela diolako, errealitatea estatikoki kontsideratuz. Aldiz, Bergson-ena telebistarako egokia da, denbora prozesu dinamikotzat hartzen duelako.

20.1.1. Zenon-en teoria

Gainerako filosofo klasikoek bezala, Zenon-ek[689] mugimenduaren aldetik hartu zuen denbora, eta zioen mugimendua ilusio hutsa zela, objektuen mugimendua espazioko kokapen finko edo estatikoen sekuentzia infinitua zelako. Ondorioz, objektua ez da desplazatzen, ez da mugitzen, baizik eta kokapen finko infinitutan egoten da eta azkenean, amaiera modura, espazioko beste puntu finko batean geratzen da.

---

689. Zenon Eleakoa-k (K.a. 490-430) Parmenides-en filosofiaren eragina izan zuen, eta proposatzen zuen errealitateak berez ez duela mugimendurik, eta mugimendua ilusio hutsa zela.

77. irudia: mugimenduari buruzko Zenon-en teoria

Oharra: pertsonaren mugimendua kokapen estatikoen jarraipen infinitua da.

Logika horren aplikazio zehatzak *mugimenduaren zortzi paradoxak* garatzera eraman zuen Zenon, mundu osoan ezagunak eta baztertuak izan direnak; Zenon-en iritziz, objektu bat leku batean edo bestean dago —kokapen batean edo bestean—, baina ezin du "toki batean eta bestean" egon; hau da, "ez-tokian" ezin da egon. Teoria hori mugimendura aplikatuz, objektu bat dagoen tokirantz edo ez dagoen tokirantz mugitzen da. Dagoen tokirantz mugitzen bada, ez da mugitzen, objektu bat ezin egon daitekeelako "ez dagoen tokian"; hau da, "ez-toki batean".

Mugimendua eta denbora estu-estu erlazionatuta daudenez, denbora mugimendu estatikoen, diskretuen segida infinitua da. Hau da, Zenon-en teoriaren arabera, "hemen" adberbioaren edo "-n" atzizkiaren errepikapen etengabea baino ez dago, mugimendua azaltzeko; eta "orain" adberbioa, denbora azaltzeko.

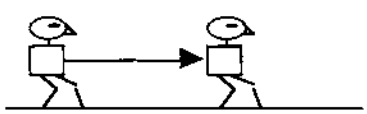
Zenon-en teoria oso argi betetzen da zineman, zeina abiadura jakin batean proiektatzen diren fotograma estatiko mordo batez osatuta dagoen, gure adimenak "mugimenduaren ilusioa" hauteman dezan. Atleta baten "izoztutako" mugimenduak —altuerako jauzi-egile baten jauziaren planoak, airean izoztua, adibidez— Zenon-en teoria betetzen duela dirudi.

Gaur egungo medioen digitalizazioa eta komunikazio-sistemak Zenon-en teorian oinarritzen dira, mugimendu edo denbora analogiko etengabearen hartualdi finituak egiten direlako, eta, ondoren, balio digital finitu eta estatiko bihurtzen direlako, mugimendu edo denbora analogiko osoa errepresentatuz.

20.1.2. Bergson-en teoria

Henri Bergson-en[690] iritziz, denbora prozesu dinamikoa da, iraupen (*durée*) kontzeptuaren etengabeko fluxua. Beraz, "orainaldia" ezin da harrapatu, etengabeko fluxuan dagoelako, lehenaldiaren eta etorkizunaren artean. Ondorioz, denbora, "lehenaldia" "etorkizunean" sartzea da. Hori horrela izanik, Bergson-ek uste zuen Zenon-ek huts egiten zuela mugimenduaren izaera interpretatzen, zeren, adibidez, arkutik helbururantz bidea egiten duen gezia prozesu bakar eta dinamikoa baita, zatiezinezko gertakaria kokapen diskretu estatikotan. Beraz, mugimendua deskribatzen duten atzizkiak "–tik…–ra…." dira.

78. irudia: Henry Bergson-en teoria mugimenduari buruz



Oharra: pertsonaren mugimendua prozesu bakar eta dinamikoa da hasieratik amaiera arte.

690. Filosofo frantziarra (1859-1941).

20.1.3. Lehenaldia, orainaldia eta etorkizuna

Denbora hiru zatitan banatzen dugu: lehenaldia, orainaldia eta etorkizuna edo geroaldia. Lehenaldia gogoratu eta zatitu, askotan egiten dugun zerbait da, mentalki etorkizuna eraikitzen dugun bezala; baina orainaldia bizi egiten dugu, sentitu egiten dugu. Beraz, esperientzia purua da. Ez dago orainaldia harrapatzerik, pentsatzen jartzen garenerako joana baita.

Batzuetan, hiru aldiak bereizgarri eta autonomo balira bezala kontsideratzen ditugu; hau da, gertatutako zerbaiten eta gertatuko denaren artean orainaldi harrapaezina baina mugatzailea balego bezala.

Halaber, beste pentsamendu-korronte baten arabera, gizakiaren ikuspuntutik begiratuta, denbora horiek ez dira autonomoak, baizik eta erlatiboak beste erreferentzia-puntu batekiko. Horrela, A gertakaria B gertakaria baino lehenagokoa da (lehenaldia), baina, aldi berean, A etorkizuna zen (gertatu gabekoa, alegia) C aurreko beste gertakari batekiko, adibidez. Horrela arrazoitzen segituz, San Agustinek zioen lehenaldia eta etorkizuna orainalditik bakarrik pentsa ditzakegula; beraz, *orainalditik begiratuta bakarrik dago lehenaldia*, eta *orainalditik begiratuta bakarrik dago etorkizuna*. Horrela, bada, lehen gertatutako zerbait aipatzen dugunean, orainalditik gogoratuz aipatzen dugu, eta, beraz, berriztatu egiten dugu.

San Agustinek asko landu zuen denboraren arazoa, eta, haren iritziz, "orainaldiak ez dauka espaziorik", ez dauka luzerarik, lehenaldiak eta etorkizunak daukaten bezala; "modu bat" baino ez omen da. Haren iritziz, lehenaldia eta etorkizuna denbora objektiboaren etengabeko egutegian finka daitezke, haren zati direlako, eta neurri kuantitatiboa dutelako. Aldiz, orainaldia denbora subjektiboaren zati da, sentitzearen zati, eta kualitate hutsa da; beraz, ez du neurri kuantitatiborik, intentsitatea baizik.

Esandako guztiaz hau ondoriozta dezakegu, alegia, giza ikuspegitik begiratuta, gauzak bata bestearen atzetik gertatzen diren arren, denborak ez duela aldez aurretik determinatutako norabiderik, guk geure orainalditik esleitzen baitiogu norabidea. Hots, *denboraren norabideaz daukagun pertzepzioa* eta nola antolatzen dugun da garrantzitsua. Horrela, zineman, telebistan, literaturan eta ahozko narrazioan —denbora pentsatzeko beste hainbat moduren artean—, guregan sortu duten inpresio, interes edo intentsitatearen arabera, eta ez kronologiaren arabera, antolatzen ditugu gertakariak.

Aurreko azalpen horiek guztiek esanahi osoa daukate telebistako eta zinemako denbora eraikitzeko. Jakina, ikus-entzunezko narrazio batean, egokien iruditzen zaizkigun ordenan banatzen ditugu denborak, eta denbora-bektorea errealizadorearen esku dago. Baina, *bideo barneko denboran* ez ezik —hau da, zintaren edo filmaren edukiaren barruan eraiki dugun denboran—, *proiekzio-denboran* ere bai, zeren, zinta bat, guk nahi dugun abiaduran proiekta dezakegu, aurrerantz, atzerantz, azeleratuta, eta gainera, errepikatu egin dezakegu. Guk nahi adina denbora-bektore sortu ahal ditugu. Gogoratu ezen bektorea magnitudea eta norabidea duen indarra dela.

20.2. DENBORA-MOTAK

Denbora ezin defini daiteke bere baitan, haren esperientzian eta neurrian baizik. Funtsean esan dezakegu hiru motatako denborak daudela: *denbora objektiboa*, *denbora subjektiboa*

eta *denbora biologikoa*. Guk geuk antzeman ditzakegu errealitate horiek, eta ez datoz beti bat. Batzuetan, minutu bat ordu bat bezalakoa egiten zaigu, testuinguruaren arabera. Aldiz, beste batzuetan, ordu bat minutu bat bezala joaten zaigu.

20.2.1. Denbora biologikoa

Denbora biologikoa denbora objektiboaren eta subjektiboaren nahasketa modura har daiteke, eta pertsonari jarduera batzuk egiteko unea edo momentu edo aldi batzuetan daukan bizi-tonua adierazten dizkio. Adibidez, denbora biologikoak noiz migratu behar duten seinalatzen die hegaztiei.

Denbora biologikoa kontuan hartzen da telebistan, batik bat programazioan, ez baita gauza bera, adibidez, sexuari buruzko programa gordin bat goizeko lehen orduetan edo gauerdian ematea. Goizeko lehen orduetan jendea ez dago bere aldarterik onenean holako programak ikusteko; gauean, aldiz, baietz dirudi. Logikaz, aldartea ez ezik, audientziaren soslaia ere kontuan hartzen dute programatzaileek ordualdi bakoitzean.

20.2.2. Denbora objektiboa

Denbora objektiboa neurtu eta kontrola daitekeen denbora da. Neurtzeko tresnak erlojua, eguna eta gaua, urtaroak, etab. dira. Telebistan eta zineman denbora objektiboaren hiru kategoria daude[691]:

- Edukiari dagokion denbora.
- Ikus-entzunezko lengoaiari dagokion denbora.
- Produkzioari dagokion denbora.

Lan honetan, ikus-entzunezko lengoaiari dagokion denbora interesatzen zaigu, ikus-entzunezko obraren denbora subjektiboa kontrolatu eta eraikitzen dituena delako, —haren erritmoa eta audientziaren pertzepzioa kontrolatu eta eraikitzen duen bezalaxe—. Ikus-entzunezko denbora-moten artean, hauek dauzkagu: sekuentziak, eszenak eta planoak eta, denak barne hartuz, obraren iraupen-denbora.

a. Edukiaren denbora

Edukiaren denbora bi modutakoa da: gertakariaren denbora eta denbora indexikala.

Gertakariaren denbora[692] egitate filmatuak edo grabatuak duen iraupen objektiboa da, egutegiko bi daten artean edo erlojuaren bi orduen artean kokatuta dagoena. Adibidez, pertsonaia historiko baten bizitzari buruzko obra bat zertzen badugu, gertakariaren denbora haren jaiotegunetik hiltzeko data bitartekoa da. Haren jaioteguna baino bost urte lehenagoko egoera soziala jasotzen duen segmentu bat sartzen badugu, berriz, gertakariaren denbora denbora osoa da; hau da, haren bizitzaren luzera gehi lehenagoko bost urteak. Beraz, gertakariaren denbora segundo bat edo infinitua izan daiteke. Pertsonaia baten bizitzaren edo gertakari baten zati bat etenik gabe grabatzen den programetan, *iraupen-denbora* eta *gertakariaren denbora* kointzidenteak dira. Gainera, zuzenean (edo *zuzeneko grabatuan*) emititu

691. Hemen aurkezten ditugun denbora objektiboaren motak iturri bibliografikoak batuz eta birmoldatuz atera ditugu.

692. *Story time*.

den irratiko edo telebistako programa batean, gertakariaren denbora eta egikarirtza edo errealizazioarena bat dira, kointzidenteak dira.

Ikus-entzunezko obra baten barrenean, ***denbora indexikala***[693] esaten zaio obrako plano batean denbora neurtzeko tresna batek markatutako denborari; film bateko eszena batean kanpai-dorreko erlojuak markatzen duen ordua, adibidez.

b. Ikus-entzunezko lengoaiaren denbora

Ikus-entzunezko lengoaiaren denborak maila batzuk dauzka: ikus-entzunezko obraren iraupen-denbora, sekuentziaren denbora, eszenaren denbora eta planoaren denbora.

Obraren iraupen-denbora[694], ikus-entzunezko obraren iraupen-denbora, erreportaje, filma edo irratiko edo telebistako programa batek irauten duen denbora da. Adibidez, filmei dagokienez, *zinema-aretoetan emateko film komertzial*[695] baten iraupen-denbora ordu bat eta erdikoa izaten da gutxi gorabehera, eta telebistarako egindako film batek ordubete irauten du, eta komediak badira, ordu erdi. Arrazoi ekonomikoak alde batera[696], badago arrazoi tekniko bat ere. Telebistako irudiak zinemakoak baino definizio eskasagoa duelako, eta, gainera, telebista-edukia ikusten jarritako atentzioa txikiagoa dela kontuan hartuta —distrakzio gehiago dago—, telebistako filmak laburragoak izaten dira.

Sekuentziaren denbora[697] sekuentzia osoa hartzen duen *iraupen-denbora* da. *Sekuentzia* izeneko ikus-entzunezko unitatea osotasun organikoa osatzen duten eszenen multzoa da, hasiera eta amaiera dituena. Zinemako definizio klasikoa da. Modu orokorragoan adierazita, irratiko edo telebistako programaren atal bat da. Adibidez, telebista-obra batean pertsonaia baten bizitza ematen bada, haurtzaroa osatzen duten plano-segmentua sekuentzia-denbora bat izan daiteke. Ez ahaztu sekuentziaren denbora ez dagokiola pertsonaiaren bizitzaren segmentu tenporalari —haurtzaro, gerra-garai eta abarri—, baizik eta *pertsonaiaren bizitzari buruzko segmentua hartzen duen sekuentziak irauten duen denborari*. Dena dela, nahasketa dezente dago sekuentziaren iraupen-denboraz.

Eszenaren denbora[698] ikus-entzunezko eszena baten denbora-luzerari dagokio. *Eszena*ren unitatea oso argi identifikatzen den unitate tematiko eta egiturazkoari dagokio. Normalean, espazio zehatz batean eta denbora-une bakar batean gertatutako ekintza bezala definitzen da. Adibidez, etxeko egongelan bi lagunek duten solasaldia. Gainera, eszenaren definizioa luza daiteke beste une eta lekuetako planoak eta zatiak barne hartuz, eszenarekin zuzencan lotuta baldin badaude eta haren parte badira. *Flash*[699] bezala ezagutzen diren zatiak dira. Adibidez, aipatutako solasaldian, haren partetzat har daitezke solasaldiko gaiari buruzko irudiak.

Planoaren denbora[700] ikus-entzunezko plano baten luzera duen denbora-segmentua da. Planoa da gutxieneko muntaketa-unitatea eta, zineman eta telebistan, elkarren segidako

693. *Spot time*.
694. *Running time*.
695. Helburu horrekin ekoitzia.
696. Telebistan iragarkiak jartzeko denbora gehiago edukitzea.
697. *Sequence time*.
698. *Scene time*.
699. Unea, argi-kolpea.
700. *Shot time*

bi irudi-trantsizio fisikoren arteko tartea da —bi mozketa, bi kateatu, bi funditu, errezel eta abarren artekoa—. Plano laburrenak fotograma baten iraupena du zineman, eta koadro baten iraupena telebistan, nahiz eta, praktikan, plano labur batek 3 edo 4 koadro/fotograma irauten duen. Irratian soinuzko planoa dago, hau da, elkarren jarraian dauden bi trantsizio fisikoren arteko tartea.

c. Produkzio-denbora

Produkzio-denbora hiru motatan zatituko dugu: errealizazio-denbora, programazio-denbora eta banaketa-bitartekoen edo komertzializazio-denbora.

- ***Errealizazio-denbora***: programa errealizatzen sartutako denbora da, ikus-entzunezko edukiaren produkzioaurrea, produkzioa eta postprodukzioaren faseak barne hartuta.
- ***Programazio-denbora***: programa bat programazio barruan emititzen den denbora —egunaren ordua— da. Zineman, aretoan proiektatzen den denbora —egunaren ordua— izango da.
- ***Komertzializazio-denbora***: ikus-entzunezko obrek izaten duten komertzializazio-denborari dagokio, komunikabide-moten arabera. Filmei dagokienez, lehenik zinema-aretoetan proiektatzeko denbora esklusiboa dago; gero, bideo-kasetearen eta DVDren merkatua irekitzen da, eta, azkenik, telebista-kanaletatik emititzea.

d. Denboraren konpresio digitala

Gaur egun, digitalizazioari esker, irratiko edizio-ekipoek sekuentzia edo obra baten denbora konprimi dezakete, frekuentzia batzuk eta audio-seinalearen parte bat eliminatzen direlako. Bideoan, irudien abiadura azeleratuz lortzen da, aurrerago azalduko dugunez.

20.2.3. Denbora subjektiboa

Denbora subjektiboa denbora psikologikoa da, pertsonek subjektiboki sentitzen dutena edozein izanda denbora objektiboa. Arestian esan dugunez, ordubete objektiboa orduerdi izan balitz bezala *hauteman dezake audientziak*. Denbora subjektiboa aipatzen dugun bakoitzean, oso kontuan hartu behar da ikus-entzulearen pertzepzioaz ari garela, edozein delarik: audientzia orokorra, telebistarako kritika-idazle bat, errealizadorea bera ikusle bihurtua, etab.

Noël Burch-ek (1985, 60. or.) ***iraupen/irakurgarritasunaren dialektika*** aipatzen du denbora objektiboaren —planoaren *iraupena* segundotan— eta planoaren dentsitatearen —*irakurgarritasuna* deitzen dio berak— arteko erlazioaz mintzatzen denean. Haren iritziz, bi segundo irauten duen pertsona baten lehen plano bakar batek jendez beterik agertzen den iraupen bereko planoa baino luzeagoa den inpresioa emango du, zalantzarik gabe.

Ikus-entzunezko obra baten iraupena ezagutzeko modu enpirikoa —gutxi gorabeherakoa, hala ere— izan daiteke ikus-entzuleei galdetzea haien iritziz plano batek zenbat iraun duen. Jakina, objektiboki kronometratzeko tresnarik eduki gabe. Beraz, gure ustez, ikus-entzunezko obra baten denbora subjektiboa elkarloturik dauden hiru aldagaien menpe dago —aldagai horien erlazioa konplexua eta aurresan ezinezkoa izan arren—:

- ***Dentsitatea***: gertakariaren, ikus-entzunezko obraren edukiaren eta elementu espresiboen dentsitate kuantitatiboa izan daiteke, ikus-entzulearen pertzepziotik begiratuta. Dentsitate horiek kointzidenteak izango dira normalean, baina ez du beti zertan horrela izan.
- ***Intentsitatea***: gauza bat da gertakariaren intentsitatea eta beste bat ikus-entzunezko obrarena, ikus-entzuleak hautematen duenaren arabera.
- ***Abiadura/erritmo binomioa***: ikus-entzunezko obra batek ikus-entzulearengan sor dezakeen abiadura- eta erritmo-sentsazioa.

Dentsitate handiak (irizpide kuantitatiboa) ez du intentsitate handia (irizpide kualitatiboa) bermatzen, baina lagundu egiten dio. Gainera, *abiadura/erritmo* binomioa handia denean, lagungarria suerta dakioke ikus-entzuleari obran intentsitate handia hautemateko. Izan ere, kontzeptu eta aldagai guztiak bat bera izan daitezke: obrak ikus-entzulearengan sor dezakeen interes handia edo txikia.

a. Dentsitatea

Obra honetako lehen kapituluko "Informazio-dentsitateari buruzko" atalean seinalatu dugunez[701], dentsitatea denbora edo espazio batean azaltzen diren elementu-kopuruari dagokio. Irratia eta telebista dentsitate erlatiboki txikia duten medioak omen dira, beren izaera tenporala kontuan hartuta. Ikuspuntu kuantitatibotik begiratuta, ikus-entzunezko dentsitatea bi motatakoa izan daiteke:

- ***Gertakariaren dentsitate kuantitatiboa***: gertakari errealean parte hartzen duten elementu-kopuruari dagokio (pertsonaiak, objektuak, ekintzak). Adibidez, hizlari eta aditu askok parte hartzen duten kongresu batek hizlari bakar bat eta diskurtso bakar bat duen beste batek baino dentsitate handiagoa izango du.
- ***Ikus-entzunezko edukiaren dentsitate kuantitatiboa***: Ikus-entzunezko obra bati buruz hitz egiten ari garenez, edukiaren dentsitateak edukian parte hartzen duten ikus-entzunezko elementuen kopurua adierazten du (pertsonaia, objektu eta ekintzen kantitatea). Askotan, gertakariaren dentsitatea eta ikus-entzunezko obraren edukiarena ez dira kointzidenteak, baina ez da beti horrela, zeren, dentsitate gutxiko gertakari batek dentsitate handia izan dezake ikus-entzunezko obraren baitan, nolako muntaketa egiten den[702].
- ***Ikus-entzunezko obraren espresioaren dentsitate kuantitatiboa***: ikus-entzunezko obra batean parte hartzen duten elementu espresiboen kopuruari dagokio (soinu-planoak, ikusizkoak, efektuak, etab.). Handia, moderatua eta txikia izan daiteke dentsitate espresiboa. Ikus-entzunezko obra batek mota eta iraupen ezberdineko plano eta eszena ugari baldin badauzka, seguruenik ikus-entzunezko dentsitate kuantitatibo handia izango du; eta alderantziz baldin bada, dentsitate kuantitatibo txikia.

---

701. Ikus "Informazio-dentsitateari" buruzko atala I. zatiko *Kazetaritza-informazioko oinarriak* izeneko kapituluan.

702. Irizpide berbera erabiltzen da kazetaritza-lengoaian *informazio-dentsitateari* buruz, hau da, titular batean dauden informazio-elementu esanguratsu eta ezberdinei buruz, adibidez.

b. Intentsitatea

- ***Gertakariaren intentsitate kualitatiboa***: gertakarian edo edukian parte hartzen duten elementu eta ekintzen kalitate eta kualitateari dagokio. Aurreko adibidea hartuz; hizlari bakarra berebiziko balioa eta oniritzia duen pertsona baldin bada, hizlari kaskarren taldearenak baino dentsitate kualitatibo handiagoa izango du bere diskurtsoak.
- ***Ikus-entzunezko obraren intentsitate kualitatiboa***: ikus-entzunezko obran presente dauden ikus-entzunezko elementuen kalitate eta kualitateri dagokio —plano, eszena, sekuentzia, trantsizio, *flash*-ei, alegia—. Horrela, bada, oso dramatiko eta ongi muntatutako eszena edo plano gutxiz osatuak dentsitate kualitatibo handia lor dezake. Aldiz, beste obra batzuek dentsitate kuantitatibo handia eduki arren, dentsitate kualitatibo kaskarra sorraraz dezakete. Edo alderantziz.

c. Abiadura/erritmo binomioa

Oro har hartuta eta modu praktikoz esanda, autoreek bi motatako denbora subjektiboa bereizten dute: abiadura eta erritmoa[703]. Biak aplikatu ahal zaizkio ikus-entzunezko programa edo film osoari, edo parte bakoitzari —sekuentzia, eszena edo planoa izan—. Dena dela, askotan, praktikan, nahastu egiten dira bi kontzeptuok, eta bi izenetako bat hartzen dute.

- ***Abiadura***[704]: hau da, hautemandako denbora-iraupena, ikus-entzunezko segmentu baten —plano, eszena edo sekuentziaren— edo ikus-entzunezko obra osoaren azkartasuna eta arintasuna. Abiadura geldoa, neurrikoa eta azkarra izan daiteke.
- ***Erritmoa***[705]: ikus-entzunezko eduki bat osatzen duten elementuen fluxua edo ordena pausatuari dagokio, edo programa edo filmaren *tempo* edo kadentzia orokorrari. Erritmoa harmonikoa edo ez harmonikoa, uniformea edo ezegonkorra izan daiteke.

Beraz, ikus-entzunezko obra batean ondoko konbinazioak izan ditzakegu:

- ***Ikus-entzunezko obraren abiadura eta erritmo orokorra***: ikus-entzunezko obrak ikus-entzulearengan sortzen duen abiadura- eta erritmo-sentsazio subjektiboari dagokio. Adibidez, iraupen laburreko planoz osatutako obra batek abiadura handiko sentsazioa emango du. Gainera, erritmo harmonikoa eta orekatua baldin badugu, iraupen laburreko denbora subjektiboa hautemango da. Bestalde, iraupen luzeko obra batek —hiru orduko filmak, adibidez— abiaduraren eta erritmoaren pertzepzioan du eragina, eta geldoa dela eman dezake.
- ***Sekuentziaren abiadura eta erritmoa***: Ikus-entzunezkoaren sekuentzia batek ikus-entzulearengan utz dezakeen abiadura- eta erritmo-sentsazio subjektiboa da, beste sekuentziekiko eta obra osoarekiko.
- ***Eszenaren abiadura eta erritmoa***: ikus-entzunezkoaren eszena batek ikus-entzulearengan uzten duen abiadura- eta erritmo-sentsazio subjektiboa. Abiadurari dagokionez, eszenaren abiadura da, sekuentziaren edo obra osoaren abiadura beste

703. Beste autore batzuek denbora subjektiboa hiru motatan zatitzen dute: abiadura, *tempo*-a eta konpasa (ingelesez, *pace*, *tempo* eta *rate*). Hirurak erritmo kontzeptu orokorrean barne hartzen dira (Zettl 1973, 274. or.).

704. *Pace*.

705. *Rithm*.

eszenarekiko. Erritmoari dagokionez, osatzen duten planoen harmonia eta freskotasuna.

- ***Planoaren abiadura eta erritmoa***: planoaren abiadura planoaren denbora-luzera da, labur, normal edo luze hautemana. Planoaren erritmoak, berriz, eszena batean egon daitezkeen eszenak deskribatzen ditu, edo plano konposatu batean —oso iraupen laburreko miniplanoz osatutako planoan— egon daitezkeenak.
- ***Aktoreen abiadura eta erritmoa***: obra bateko protagonistek beren ekintzari edo beren berbaldiari ematen dizkioten abiadura, arintasuna eta erritmoa da.

20.3. IRAUPEN-DENTSITATE DIALEKTIKOA (IRAKURGARRITASUNA)

Esan dugunez, planoaren iraupen objektiboa, segundotan edo minututan neurtua, parametro kuantitatibo kontrolagarria da, baina iraupen horren pertzepzio subjektiboa planoaren *irakurgarritasuna*ren pean dago, besteak beste. Beraz, beren arteko erlazio dialektikoa iraupen objektiboa adierazteko lagungarri suerta daiteke.

20.4. MUGIMENDUA

Kapitulu honen hasieran seinalatu dugunez, mugimenduak errealitate dinamikoak birsortzea ahalbidetzen du eta, horregatik, zinemaren eta telebistaren ezaugarririk nabarmenena da, argazkigintzaren eta pinturarena ez bezala. Baina mugimendua denborarekin estuki lotuta dago, mugimenduak denbora behar baitu izateko. Horrela azaldu dugu gorago, denborari buruzko Zenon-en eta Bergson-en teoriaz mintzatzean.

Lanean zehar bektoreei buruz mintzatu garenez, mugimendu-bektorea ere existitzen da, eta norabide bateranzko indarra adierazten du. Mugimendu-bektorearen egituraketan lau kontzeptu bereizi behar dira (Zettl 1973): 1) mugimenduaren erlatibotasuna; 2) irudien abiadura; 3) mugimendua eta masa; eta 4) mugimendu-motak.

20.4.1. Mugimenduaren erlatibotasuna

Mugimendua hauteman ahal izateko, gutxienez bi elementu behar dira: erreferentzia finko bat —baina ez beti eta nahitaez estatikoa—, bestea mugitzen ari dela hauteman ahal izateko. Beraz, mugimendua dagoen bakoitzean, gizakiak erreferentzia finko bat hartzen du —objektu bat izaten da—, eta horrekin konparatzen du bestearen mugimendua. Telebistan eta zineman pantailaren ertza izaten da erreferentzia-markoa

Baina batzuetan nahastu egiten da bi egoeren erlazioa. Egoera horietan, mugimenduaren pertzepzioak interpretazio-akatsa ekar dezake, testuinguruari buruzko informazio gutxi edukitzeagatik. Ikus-entzunezko obra baten kasuan, hori ekiditeko, plano gehiago sartu eta nahasgarria dena zabaldu egin daiteke. Ikus ditzagun mugimendu erlatiboaren bi kasu ezagunenak:

- ***Mugimendu itxuraz estatikoa***: A objektua geldi egon daiteke B-rekiko, baina mugimenduan C-rekiko. Adibidez, trenean eserita goazenean gure posizioa estatikoa da bagoiarekiko, baina mugikorra karril eta lurrarekiko. Bagoi barruko planoak bakarrik eskaintzen baditugu, eta kanpoaldeari buruz batere ez, ikus-entzuleak trena geldi dagoela pentsa dezake. Paradoxa hori ekiditeko, bi

konponbide orokor daude: lehenengoa, plano horien barruan trenaren mugimenduari buruzko ikus-entzunezko elementuak —pertsonen balantza edo dardara, gurpilen zarata, etab.— eskaintzea. Bigarrena, karrilei eta kanpoko paisaiari buruzko planoak eskaintzea.

- ***Mugimendu itxuraz inbertitua***: mugimenduaren erlatibotasunaren beste efektu bat honako kasuan gertatzen da, hots, A eta B objektuak —bata bestearen ondoan kokatuak— geldi daude, eta bat abian jartzen da. Mugitzen hasten dena A objektua baldin bada (autobus bat, adibidez), eta gu B objektuaren barruan bagaude (auto baten barruan, adibidez), B objektua (gurea) mugitzen ari den inpresioa izan dezakegu, eta ez A; baina egiaz, A da mugitzen ari dena. Akatsa dator erreferentzia-markoa autobusarekin identifikatu dugulako, segur aski handiagoa delako.

Pertzepzioaren efektu distortsionatzaile horiek lerro grafikoenak bezalakoak dira; *gestalt* teoria, besteak beste.

20.4.2. Abiadura

Ezaguna denez, irudien eta soinuaren lau motatako abiadurak daude: normala, geldoa, azkarra eta izoztua (hormatua). Denak hartzailearengan irudiek ematen duten dentsitate-graduari eta errealitate-motari dagozkio. Egoki erabiliz gero, errealitate berriak eraiki eta efektu garrantzitsuak lortzen lagun dezakete, baina gehiegi erabiliz gero, murriztu egin dezake ikus-entzunezko obra baten kalitatea.

a. Abiadura normala

Oro har, kasuen %90ean, irudien eta soinuaren abiadura *normala* izaten da; hau da, telebistako eta zinemako pantailan, objektuak eta pertsonak errealitatean duten abiadura berberean erreproduzitzen dira. Gauza bera irratiko soinuari dagokionez. Beraz, abiadura horrek *errealitate errealaren* eta *errealitate mediatikoaren* arteko baliokidetza transmititzen laguntzen du, eta ikus-entzuleak oso modu naturalean hautematen du errealitate mediatikoa.

b. Abiadura geldoa

Abiadura geldoak esan nahi du zinemako eta telebistako pantailan agertzen diren objektuak eta pertsonak —edo irratiko soinuak— filmatutako edo grabatutako uncan baino abiadura txikiagoan mugitzen direla. Zineman, efektu hau eszena normala baino abiadura handiagoan filmatuz (adibidez, 48 fotograma/seg, eta ez 24 fotograma/seg) eta pantailan abiadura normalean proiektatuz lortzen da. Telebistan, bitarte elektronikoak erabiliz.

Abiadura geldoa ez da ikus-entzunezko efektu hutsa, *pantailan errealitate berria sortzea* baizik, normala ez bezalakoa, dentsoagoa, irrealagoa eta emozioz beteagoa hautematen dena. *Dentsitatea* informazio-kantitate handiagoari dagokio —plano gehiago denbora berberean—, eta horrek plano bakoitzari lasaiago begiratzeko aukera ematen du. Kamera geldoak sortutako irrealtasunak, berriz, esan nahi du *pantailako errealitatea* errealitate normalean ez bezala hautematen dela, surreala balitz bezala[706]. Emoziotasunak esan nahi du gai dela arimaren egoera bat islatzeko. Irudi geldoari audio-eremu egokiak laguntzen badio, asko haziko da emozioaren eta irrealtasunaren efektua.

706. Frantzian sortutako surrealismo izeneko korronte artistikotik dakigunez, "super-errealaʼʼ esan nahi du.

Ohartu beharra dago abiadura geldoak ez duela eszena bateko pertsonaiak eta objektuak geldiago mugitzeak dituen efektu berberak. Geldiago mugituko balira, errealitatearen pertzepzioa "normala" izango litzateke, baina distortsionatua, elementuen abiadura fisikoa gutxitzearen eraginez.

c. Abiadura azkarra

Pantailan aurkeztutako eszenaren dentsitatean izandako efektua da baita ere, eta esan nahi du ezen zinemako eta telebistako pantailan agertzen diren objektuak eta pertsonak —eta irratiko soinuak— filmatutakoan edo grabatutakoan baino azkarrago mugitzen direla. Zineman, eszena normalean baino abiadura txikiagoan filmatuz —adibidez, 12 fotograma/seg, eta ez normalean diren 24 fotograma/seg— eta pantailan abiadura normalean proiektatuz lortzen da; beraz, 2 segundoko fotogramak beharko dira —hamabi gehi hamabi— proiekzio normaleko (24 fotograma) segundo bateko premiak asetzeko. Telebistak prozedura elektronikoak erabiltzen ditu efektu hori berori lortzeko.

"Kamera geldoarekin" gertatzen zenarekin kontrara, baina paretsu, abiadura azkarrak *pantailan sortutako errealitate berria* sortzea esan nahi du, normala ez dena. Gertakariaren dentsitatea arinagoa, axalagoa eta ezegonkorragoa balitz bezala hautematen da. Alabaina, erabilera dramatikoa ere izan dezake, gertakarien azelerazio bisualak drama areago dezakeelako.

Azkenik, irudi geldoari buruz esan dugun bezalaxe, ez dira gauza bera *irudi azkarren* efektua eta normala baino arinago mugitzen diren objektuen eta pertsonen efektua.

d. Irudi izoztuak

Irudi izoztuak diogunean, pantailan inongo mugimendurik ez dagoela esan nahi dugu, ez planoena, ez eszenako elementuena. Zineman, efektu hori fotograma bat nahi beste segundotan errepikatuz lortzen da, eta telebistan, prozedura elektronikoak erabiliz.

Irudi izoztuaren efektuak bi alde dauzka. Alde batetik, irudia zapal samar, bi dimentsiotan ikusarazten du, eta, beraz, sakonera-sentsazioaren zati bat galduz. Argiztapena eta bektore grafikoak hirugarren dimentsioaren halako ilusioa mantentzen lagungarriak dira. Bestaldetik, *errealitate berria sortzen du pantailan*, ikus-entzulearen behaketa areagotuz errealitate erreal errepresentatuari buruz, baina erraz gal daiteke haren dentsitatea, intentsitatea eta interesa. Horregatik, irudi izoztuaren erabilera oso espezifikoa da, oso indexikala. Ikus-entzunezko kazetaritzan erabiltzen da, ikus-entzulearen atentzioa erakartzeko gaitasuna duelako, baina iraupen laburrekoa izaten da, azkar saturatu eta agortzen delako.

20.4.3. Mugimendua eta masa

Bizitza errealean tamainak eragina du gauzen pertzepzioan, bistan denez. Adibidez, badirudi geldi dagoen baloiak ez duela arazo handirik izango mugitu eta airetik desplazatzeko. Aldiz, ez dugu zalantzarik geldi dagoen kamioia mugitzea askoz ere zailagoa dela. Objektuen itxura fisikoak (tamainak, itxurak, pisuak) gugan sorrarazten duen sentsazioa eta pertzepzioa da. Era berean, objektu baten mugimendua abiatzeko behar den indarraz dugun pertzepzioa objektu berbera geldiarazteko behar dugun indarrari buruzko sentsazioa berbera izango da. *Inertziaren indarra*ren efektua da.

Mugimenduaren eta masaren arteko erlazioa argi asko antzeman daiteke marrazki bizidunetan, non pertsonen eta objektuen figurak aurrerantz edo atzerantz okertzen diren, abiatuz edo geldituz doazen heinean.

Beraz, bisualki, objektibo angeluarra erabiltzeak mugimendu-sentsazioa areagotzen du, objektuen arteko espazioak hazten dituelako. Aldiz, teleobjektiboek murriztu egiten dute sentsazio hori, objektuen arteko erlazio espaziala zapalago eta metatuago egiten dutelako.

20.5. MUGIMENDU-MOTAK

Zineman eta telebistan hiru motatako mugimenduak daude: lehendarra, bigarrendarra eta hirugarrendarra. Mugimendu lehendar edo primarioa eszena barruan objektuek eta pertsonek egiten duten mugimenduari dagokio, planoan mugimendu jakin bat lortzeko; mugimendu bigarrendarra edo sekundarioa kameraren mugimenduei dagokie; eta hirugarrendarra, edizio edo muntaketari. Hiru mugimenduek bai plano, eszena eta obraren egitura artikulatzea, eta bai denbora objektibo eta subjektiboa kontrolatzea dute helburu. Horrekin guztiarekin ikus-entzunezko obraren esanahia *argitzea* eta *espresatzea* —indartzea— lortzen da.

20.5.1. Mugimendu lehendarra (ekintza)

Esan dugun bezala[707], mugimendu lehendarra, eszena barruko objektuen eta pertsonen mugimendua da, eta haren kontrola *continuum* osoa ahalbidetzen duten bi ikuspuntutatik egin daiteke: mugimendua erabat kontrolatzetik, pantailan errealizadoreak nahi duen huraxe ikus dadin —fikziozko obretan gertatzen den bezala—; batere ez kontrolatzeraino, kazetaritza-lanetan askotan —ez beti— gertatzen den bezala. *Eszenaratzea*n dago giltza[708].

Objektuen eta pertsonen mugimendua eta ekintza kontrolatzen baldin badira, kontrol horren determinatzaileak gertakariaren edukia, ezarri nahi dugun estiloa eta zein mediotarako dagoen egina izango dira.

Ekintza asko duen ikus-entzunezko obra batean, ihesaldiz eta lasterkaldiz betea adibidez, mugimendu lehendarra desberdina izango da ekintza gutxiko beste obra batekin alderatuz, konbentu bateko bizitza pausatu batena kasurako.

*Medioa*ri dagokionez, berriz, pantaila handiko zineman emateko egiten den ikus-entzunezko obra batek mugimendu lehendar zabalagoak eta lateralagoak —"x" ardatzean— ahalbidetzen ditu. Aldiz, telebistarako obra batek, pantailaren tamaina txikiagatik, objektuak elkarrengandik hurbilago egotea eta ekintza "z" ardatzaren inguruan antolatzea eskatzen du, mugimendu lateral edo bertikal gehiegi ekiditeko[709].

Errealitatean gertatzen den lehen mailako mugimendu lehendarra ezin bada kontrolatu —kazetaritza-informazioko istripuetan eta beste gertakarietan gertatzen den bezala—, beste baliabide batzuk erabili beharko dira, hala nola kameren kokapena eta mugimendua eta edizioa.

---

707. Ikus baita ere "Mugimendu-bektorea "z" ardatzean" izeneko epigrafea, *Bolumena eta sakonera: hirugarren eremua* izeneko kapituluan.

708. *To stage*.

709. Ikus aurrerago "Ekintza "z" ardatzean".

a. Ekintzaren ardatza eta bere erlazioa "z" ardatzarekin

"Ekintzaren ardatza" eta "z ardatza" kontzeptuak ez dira gauza bera, askotan bat datozen arren, batez ere errealizadoreak hala nahi duelako. *Ekintzaren ardatza*[710] lerro imajinarioa da, ekintza gertatzen den espazioan pertsonaien edota objektuen noranzkoari begira trazatua. "Z" *ardatza*, ostera, ardatz imajinarioa da, kameraren objektibotik infiniturainо luzatzen dena.

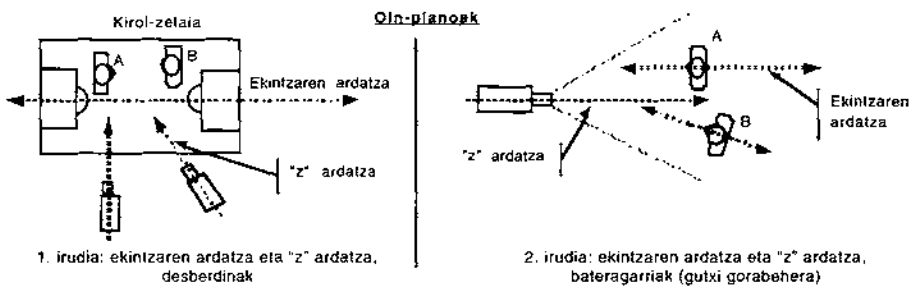
Hainbat kamera erabiltzen badira, ekintzaren ardatza kamerak kokatzeko erreferentzia da, eta kamera bakar batekin lan egiten denean, hartualdi bakoitzak espazioaren unitatea errespeta dezan balio du, ikus-entzunezko narrazioak segida izan dezan. Urrezko araua da, kamera guztiek edo kamera bakoitzaren hartualdi guztiek ekintzaren ardatzaren alde berberean egon behar dutela. Horrela, pantailaren ezkerreko aldean agertzen diren planoko elementuak hurrengo planoetan ere ezkerreko aldean egongo dira, irudiak hartu dituen kamera ezberdina izan arren. Hori gertatzen ez bada, "ardatzarekiko jauzia" gertatu da.

Dena dela, ekintzaren ardatza hautsi egin daiteke eta hautsi egiten da askotan. Horrelakoetan, normala izaten da tarteko trantsizio-plano bat egotea, ikus-entzuleari gertatutako "ardatz-aldaketa" hautematen laguntzeko. Gaur egun —kirol-emanaldietan, adibidez—, maiz egiten da ardatz-aldaketa, baina pantailan idatzita adierazten da ("angelu inbertsoa" edo antzeko esaldi bat jarriz). Dokumental eta erreportajeetan, ekintzaren izaera eta hartu behar den errealitatea kontuan hartuta, ezin da araua beti errespetatu. Hala ere, hainbat irizpide gorde behar dira (Soler 1998):

- Pertsonaiek beren desplazamenduetan markatzen duten norabidea.
- Elkarren artean hitz egiten duten pertsonaien begiraden norabidea.
- Etorriko den ekintzarekiko —begiraden norabidearekiko, adibidez— seinalatzen duten intentzioa.
- Ikus-entzulearen eremutik at egon arren, planoko pertsonaiek begiradarekin eta keinuekin seinalatzen dituzten ekintzak.

Ondoko irudiko 1. irudian —hainbat kamerarekin futbol-zelai batean egindako produkzio bati dagokio— ekintzaren ardatza —futbol-zelaiaren luzerako lerroa, non A eta B jokalariek jokatu behar duten lerroa— ezberdina da bi kameren "z" ardatzarekiko.

79. irudia: ekintzaren ardatza eta "z" ardatza, desberdintasunak eta bateragarritasunak



710. *Action line*.

Aldiz, 2. irudian, bi pertsonaien ekintzen ardatzak (A eta B mugimenduak) eta kameraren "z" ardatza bat datoz gutxi gorabehera; beraz, ekintzaren kokapena "z" ardatzaren arabera artikulatzen da.

Antzerkian, pertsonaien ekintza alboka desplazatu ohi da, oholtza sakona baino zabalagoa izaten baita. Aldiz, telebistan, ekintza "z" ardatzaren arabera desplazatzen da, horrela albokako mugimendu bortitzak edo gehiegizkoak ekidinez.

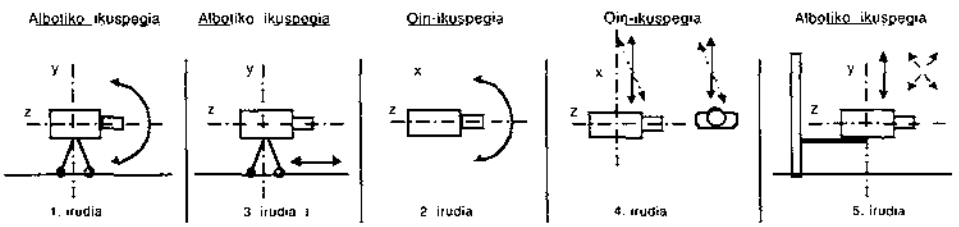
20.5.2. Mugimendu bigarrendarra (kamerarena)

Mugimendu bigarrendarra kameraren mugimenduari dagokio. Ikus-entzunezko obraren errealizadoreak kontrolatzen du, eta horren plangintza osoak gertakaria argitzera eta adieraztera zuzenduta egon behar du. Horretarako, ondoko printzipio nagusi hauek kontuan hartzea egoki da:

- Kameraren mugimendua lehen mailako mugimenduaren aurretik doa eta gidatu egiten du; beraz, hutsarte[711] bat geratzen da mugitzen den objektuaren edo pertsonaren aurrean, objektuaren mugimendu-bektorea pantailan orekatzea ahalbidetuz.
- Kameraren mugimenduak bektore grafikoa eta efektu dinamikoa sortzen ditu emeki-emeki. Adibidez, panoramika bertikal batek dorre baten figura poliki-poliki erakusten digunean.

Bigarren mailako mugimenduak hiru ardatzetan egiten dira (x, y, z) eta izen desberdinak hartzen dituzte, hizkuntzaren eta medioaren arabera. Hemen, telebistan erabiltzen direnak azalduko ditugu: a) panoramika horizontala eta bertikala; b) aurrera/atzera eta alboetarako mugimenduak; c) garabi-mugimendua; d) eskora-mugimenduak; eta e) zoom-mugimendua. Mugimendu horietan guztietan gradualki aurkezten da errealitatea, enkoadraketatik at dagoen espazioa. Ikusten denez, horietako batzuk planoen angeluez mintzatzean aztertu ditugu, aurreko kapituluko eprigrafe batean.

80. irudia: bigarren mailako kamera-mugimenduak (planoen barrukoak)



Oharrak: 1. irudia: panoramika bertikala; 2. irudia: kamera aurrera/ atzera, (*dolly in/out*; zineman *travelling* ere esaten zaio); 3. irudia: panoramika horizontala; 4. irudia: mugimendu laterala edo diagonala (*truck*; *travelling* ere bai); 5. irudia: garabi-mugimendu bertikala edo konbinatua.

- ***Panoramika horizontala eta bertikala***: panoramika horizontala[712] kamera ardatz bertikalarekiko arkuan mugitzen denean gertatzen da, eta panoramika bertikala[713] kamerak bere ardatz horizontalekiko arkuan biratuz eginiko mugimendu bertikala da.

711. *Leadroom, noseroom.*
712. *Pan left/right.*
713. *Tilt up/down.*

Bietan, kameraren desplazamendu biratzaileak objektu edo espazio erlatiboki zabala erakusten digu emeki-emeki, edo elkarren artean banaturik dauden bi subjektu edo bi arloen arteko erlazio espaziala. Azken kasu horretan, komeni da banatzen duten espazioa "hutsik" edo "hilda" ez egotea, ikusizko baliorik gabe, bestela panoramikak asko galduko lukeelako. Horrelakoetan, hobe da bi plano ezberdin eskaintzea. Azkenik, panoramikak pertsonei jarraitzeko ere erabiltzen dira.

- ***Kameraren aurrerako-atzerako mugimendua***: kamera aurrera/atzera[714] izeneko mugimenduak balio estetiko handikoak dira, ikuspuntu espazial berriak etengabe sorrarazten dituztelako.
- ***Kameraren alboko mugimendua (kamera ezkerrera/eskuinera)***: kamerak ezkerrera edo eskuinera egiten duen mugimendu lateralak[715] ere ikuspuntu espazial berriak sortzen ditu desplazamenduan zehar, kamera osoaren mugimendua eskatzen duten guztiek bezala. Panoramika horizontalaren antza du, baina abantaila nabaria ere bai, etengabe aldatzen baitu perspektiba. Alboko mugimendua diagonala ere egin daiteke. Zineman, kameraren mugimendua pertsonaiarekiko paraleloa denean, *travelling* esaten zaio.
- ***Garabi-mugimendua***: garabi baten bidez kamerak egiten duen mugimenduak esan nahi du "y" ardatza dela garrantzitsuena une horretan, eta perspektiba berriak eta espazio- zein bolumen-ikuspuntu desberdinak sortzen dituela. Garabiaren desplazamendua erabat bertikala edo "z" ardatzarekin konbinatua izan daiteke; horrelakoetan, inpaktu eta dinamismo handia eragiten du ikus-entzulearengan.
- ***Eskora-mugimendua***: tripodearen buruan, eskora-ardatzaren baitan egindako kamera-mugimendua da. Planoaren desoreka-angulazioa sortzen du (ikus aurreko kapitulua).
- ***Zoom-mugimendua***: egia esan, ez da kameraren mugimendua, baizik foku-distantzia aldakorren lenteena[716]. Horregatik, ez da aldatzen perspektiba bisuala, enkoadraketan soilik agertzen den arloa baizik. Dena dela, atal honetan sartzea komeni da, planoa sortu eta konposatzen duen tresnaren —hau da, kameraren— mugimendua baita.

20.5.3. Mugimendu hirugarrendarra (planoen artekoa)

Mugimendu hirugarrendarra plano, eszena eta sekuentzien muntaketari dagokio; beraz, planoen arteko mugimendua dela esan ahal da. Eduki-dentsitate handikoa denez, kapitulu oso bat emango diogu, 22. kapitulua.

714. *Dolly in/out.*

715. *Truck left/right.*

716. Ikus "Objektiboaren mugimendua "z" ardatzean" izeneko epigrafea *Bolumen eta sakonerari* buruzko kapituluan.

21. Soinua: bosgarren eremua

Ikus-entzunezko lengoaian funtsezkoa da soinua[717], edonorentzat bistakoa denez. Horregatik, kapitulu hau gai horren azterketari eta teoriari eskainiko diogu, baliagarria izan dadin, bai irudia eta soinua erabiltzen dituzten ikus-entzunezko komunikabideetarako —telebista, zinema eta multimedioak—, eta bai soilik soinuaz baliatzen direnetarako —irratia—. Halaber, irakurleak behar hainbat argibide izango ditu orrialde hauetan, eduki jakin bat zein mediori dagokion edo zeinetan den erabilgarri bereizteko.

Irratian, eta edozein *soilik entzunezko* komunikaziotan, soinua gai da edozein kontzeptu edo kanpoko errealitate ordezkatuko duen "errealitate akustikoa" sortzeko. Beraz, errealitatea sortzeko eta berregiteko/aurkezteko lengoaia autonomoa da soinua, eta analisi propioa eskatzen du[718]. Zineman eta telebistan soinua irudiarekin konbinatzen da, irudizko eta soinuzko sintesi audiobisuala zertuz, edozein errealitate fisiko zein mental sortu eta erreproduzitzeko gai dena. Izan ere, "soinu/irudi" binomioaren dialektika da ikus-entzunezko lengoaiaren dialektika nagusia.

Robert Bresson[719] zinema-zuzendariak zioen soinua, bere errealismo handiagoagatik, irudia baino iradokitzaileagoa dela; eta soinu batek beti iradokitzen duela irudi bat, baina ez alderantziz. Noël Burch ez dago ados soinuaren nagusitasun horrekin, eta dio "soinuaren irakurgarritasuna irudiarena bezain aldakorra dela" —irakurgarritasuna soinu bat errekonozitzeko gaitasun modura ulertuz—, eta adibidez, "harraska batean jausitako ur-tanta baten lehen-lehen soinu-plano bat entzutean, emakume baten hatz lodiaren lehen-lehen plano [bisuala] bezain zaila da errekonozitzeko/ezagutzeko" (Burch 1985, 97. or). Are, soinuak ezagutzeko zailtasuna handiagotu egiten da horiek *off* moduan, edo pantailatik kanpora, daudenean. Bistan denez, soinu batzuk oso argi antzematen dira, hala "*on* espazioan" —planoaren barrenean— daudenean, nola "*off* espazioan" —planotik kanpora—. Horien artean aurkitzen dira gizakien urratsak, eztula, atearen kirrinka ixtean edo irekitzean, etab. Baina soinu ezagunezinen kopurua —"irakurtezinak", Burch-en terminologian— askoz handiagoa da, dagokien irudia falta bazaie.

Urtetan, eta gaur egun ere bai oraindik, soinua ikus-entzunezko produkzioko elementu baztertuena izan da, bai zineman, eta bai telebistan. Arrazoiak askotarikoak dira, eta horietako bat soinua erreproduzitzeko aparatuen —bozgorailuen— kalitate eskasa da. Telebistari dagokionez, hargailu gehienen bozgorailuak monofonikoak dira, eta oraintsu

717. Askotan *audio* hitza erabiliko dugu soinuaren edo soinu-bandaren ordez, horrela erabiltzen baita eremu profesionalean.

718. *Ikus-entzunezko lengoaiaren sarrera* izeneko kapituluan irrati-hizkeraz mintzatu gara.

719. Burch-ek (1985, 96. or) aipatua

arte ez dira komertzializatu soinu estereofonikoa dutenak. Era berean, zinema-aretoetako soinu-sistema oso kaskarra izan da hamarkadatan. Azken urteotan, tresneriaren eta sistemen digitalizazioari esker, aurrerapen handiak egin dira soinua hartzeko gailuetan, dela zineman, edo dela telebistan.

Soinua hartzeko pobreziak eragin zuzena izan du ikus-entzunezko produkzioan. Horrela, soinuari esleitutako aurrekontua oso txikia izan da, bai zineman, eta bai telebistan. Ondorioz, entzunezko bandaren aberastasun estetikoa, dramatikoa eta komunikatiboa mugatuta egon da ikus-entzunezko obretan. Diogunez, azken urteotan asko aurreratu da, eta, azkenean, audioak garrantzi nabarmena du, irudiak adina.

21.1. SOINUA ETA ZARATA

Soinua eta zarata gauza bera dira teknikoki, gorputzen molekulen dardarak sorrarazitako soinu-uhinak. Soinua gerta dadin, molekulak dardarrarazten duten talka edo konpresioa behar da eta dardar hori aldameneko molekuletara transmititzen da. Transmisiorako erabiltzen den bitartekoak eragina du soinuaren hedakuntza-abiaduran. Airean, soinu-uhinak 340 m/seg abiaduran hedatzen dira, itsasoko uretan 1.504 m/seg inguruko abiaduran. Izaera mekanikoa duenez —molekulen dardarra—, soinua ezin da hutsean hedatu.

Soinuaren eta zarataren artean dagoen aldea funtzionala da eta intentziozko komunikazio-helburua izatean edo ez izatean datza:

- ***Soinua***: komunikazio-helburu intentziodunaz igorritako edozein uhin akustiko da.
- ***Zarata***: komunikazio-intentziorik gabe igorritako edozein uhin akustiko da.

Adibidez, zarata da istripu batean bi autok elkarren talka eginez sorturiko uhin akustikoa. Aldiz, zarata hura kazetari batek grabatu baldin badu, eta irrati-albistegian eskaintzen badu beste informazio-elementu bat delako, soinu-funtzioa betetzen ari da. Dena dela, ikus-entzunezko produkzioan, aparatuek eta objektuek sorturiko soinu berezi eta nahasiak aipatzeko erabiltzen da "zarata" terminoa. Liburu honetan soinua dugu hizpide, jakina.

Isiltasuna ere soinua eta zarata izan daiteke. Adibidez, soinua da irratsaio batean nahita isiltasun-unetxo bat egiten denean. Aldiz, zarata da kazetariak albistea kontatzen duen bitartean mikrofonoa itxita dagoelako sortutako isiltasuna.

Sailkapen funtzional horrek bi interpretazio-maila dauzka, eta hainbat etekin eman ditzake. Mailak igorlearena eta hartzaile/hargailuarena dira. Agian seinale akustiko bat zarata da igorlearen ikuspuntutik begiratuta, eta soinua hartzailearentzat. Adibidez, irratsaio batean, sutsuki eztabaidatzen ari dira solaskide batzuk. Bat-batean, hots bat entzuten da, eta demagun audientziak uste duela batek besteari emandako zaplaztekoa izan dela. Jakina, entzuleek nahita egin dute interpretazioa, eta, beraz, haientzat soinua da. Baina errealitatean lurrera jausitako hautsontzi batek atera du hotsa.

21.2. SOINUAREN FUNTZIOAK

Irratian, telebistan, zineman eta multimedioetan, soinuak bi oinarrizko funtzio betetzen ditu: a) informazioa ematea, alegia, argitzea edo deskribatzea; eta b) giroa eta testuingurua

ezartzea, hau da, deskripzioa indartzea edo "espresatzea". Telebistan, zineman eta "ikusi-eta-entzun" egiten diren beste medioetan, gainera, hirugarren funtzio garrantzitsu bat ere badauka, ikus-entzunezko obraren erritmo-egituran parte hartzea, irudiari lagunduz.

Beste autore batzuek tipologia desberdina darabilte, "esanahi denotatibo eta konnotatiboa, eta girotze objektibo eta subjektiboa konbinatzen dituena", soinu-elementuen lau funtzioak definitzeko: girotzailea edo deskriptiboa, narratzailea, espresiboa eta apaingarria (Balsebre 1996, 125. or.).

21.2.1. Funtzio informatzailea/argitzailea

Soinuak ikus-entzunezko obrak transmititutako informazioaren parte handiena eskaintzen du. Audio-kanalaren ahozko eta ez-ahozko informazioak esanahi lausoko irudi bati eman behar zaion esanahia definitzen laguntzen du. Gainera, kontzeptu eta ideia asko eta asko hobeto eta errazago transmititzen dira hitzen bidez, irudien bidez baino.

Soinuaren beste kontzeptu argitzailea da irudiari *orientabide espazial eta tenporala* eskaintzen diola. Adibidez, plano orokorra izan gabe ere, txorien soinuak espazio irekian dagoela pentsatzera eraman dezake entzulea. Era berean, gaueko soinu ezagun batzuek (hontzarena, kilkerrarena, etab.) gauean gauden pertzepzioa transmiti dezakete, hori konfirmatzeko plano bisualik gabe ere.

21.2.2. Funtzio espresiboa/indartzailea

Audio-kanala ere garrantzitsua da eszenaren giroa eta testuinguru emotiboa ezartzeko. Musika alaiak indar gehiago emango die irudi biziei. Aldiz, izaera dramatikoa duten soinu-efektu bereziz (ateen kirrinkak, pauso presatuak, arnasestuak, etab.) osatutako soinu-bandak ikus-entzulearengan inpaktu handiagoa sortzen lagunduko du. Azkenik, musika erromantikoak irudi apasionatuaren emozioa areagotuko du.

21.2.3. Funtzio egituratzailea/muntatzailea

Ikus-entzunezko audio- eta bideo-muntaketan, entzunezko eremua funtsezkoa da muntaketa orokorra *egituratzeko*, eta, espezifikoki, muntaketaren *erritmoa* finkatzeko. Soinuak ikusizko planoak artikulatzen laguntzen du. Beraz, audio-muntaketa espezifikoa dago, bere teknika, prozedura eta guzti, irudiarekin uztartzen jakin behar dena. Funtzio hori, ordea, liburuko beste kapitulu batean xehatuko dugu[720].

21.3. SOINU-MOTAK

Soinua modu askotara sailka daiteke, ikuspuntua zein den: izaera, irudiarekiko erlazioa, esanahia, berbazkotasuna, kanal-kopurua.

21.3.1. Izaeraren araberako soinua

Autore batzuek, Burch-ek (1985) adibidez, zinemari dagokionez hiru soinu-mota bakarrik aipatzen dituzten arren —zaratak, musika eta hitza—, bat gatoz Zettl-ekin (1973) isiltasuna ere gehitu behar zaiela pentsatzean. Hots, lau soinu-mota daude izaeraren arabera:

720. Ikus muntaketari buruzko kapitulua.

- ***Hitza***: giza berbak sortzen duen soinua da.
- ***Musika***: ikus-entzunezko obretan musika hitza bezain erabilia da. Oro har, musika seriala eta tonala dago. Musika serialak egitura irekia eta erritmo askea du, ez dago konpasaren menpe, eta tinbre guztiak erabiltzen ditu[721]. Musika tonala gure inguruan ezagutzen dugun musika melodikoa da, eta tinbre-gama homogeneo samarra du. Bi musika-motak erabiltzen dira zineman.
- ***Soinu-efektuak ("zaratak")***: errealitateko soinu-gama guztia, zuzenean hartuak edo laborategian erreproduzituak. Adibidez, euriaren soinua, haizearena, sarrailarena, negarrarena eta abarrena.
- ***Isiltasuna***: garrantzi handia du ikus-entzunezko soinuan eta, beste soinu-mota batzuek lotzeko/bereizteko funtzioa ez ezik, bere esanahi propioa du.

21.3.2. Irudiarekiko erlazioaren araberako soinua (on eta off)

Soinuak pantailako irudiarekin duen erlazioaren arabera[722], Ken Dancyger-ek (1993, 243. or.) ondoko sailkapena egiten du:

- ***Soinua irudian edo pantailan (on soinua)***: pantailan azaltzen den irudiari zuzenean dagokion soinua da. Arruntenak pertsonaien elkarrizketa, kamera aurrean egindako aurkezpena edo narrazioa[723] eta giroko soinua dira. Alabaina, soinua irudian eszenako tokian zuzenean grabatua edo estudioan berreraikia izan daiteke, —adibidez, elkarrizketak birgrabatu egiten dira batzuetan—. Kasu batean zein bestean, soinua irudiari dagokio, baina une ezberdinetan ekoitziak izan dira.
- ***Irudiz edo pantailaz kanpoko soinua (off soinua)***: pantailan agertzen ez diren elementuen soinua da, edo pantailatik kanpoko espazioan —*bigarren espazioan*, alegia— daudelako, edota audioari muntaketan itsatsi zaizkiolako. Mota arruntenak musika, narrazioa eta soinu-efektuak dira, baldin eta beren iturriak pantailako irudietatik ez badatoz. Beraz, narratzailea ez dago pantailan eta musika eta soinu-efektuak ez datoz irudiko objektuetatik.

Beste izen batzuk ere hartzen dituzte, hots, ***soinu diagetikoa***, soinua eszenaren parte zuzena denean, eta ***soinu estradiagetikoa***, soinuak irudiaren elementuekin erlaziorik ez duenean eta, ohiz, muntaketan gehitua delako. Beste autore eta zuzendari batzuek beste hainbat izen erabiltzen dituzte. Adibidez, V. Pudovkin soinu sinkronizatuaz eta ez-sinkronizatuaz mintzatu zen, baina Karel Reisz kazetari eta zuzendari britainiarrak, Pudovkin-en deiturekin ezados, soinu erreala/aktuala[724] eta komentatiboa proposatu zituen (Reisz 1966, 278-279. or.).

Batzuetan gerta daiteke soinua plano batean *on* eta beste batean *off* izatea, sortzen duen elementua pantailan edo pantailatik kanpo dagoelako. Adibidez, pertsona bat pantailan dago hitz egiten, eta hurrengoan, betedura-planoz estaltzen da haren irudia.

721. Musika japoniar klasikoa, adibidez.
722. *Sound on the screen*.
723. AEBetako telebistan *On Camera* (O/C) esaten zaio.
724. *Actual* ingelesez.

21.3.3. Grabazio-unearen araberako soinua

Sailkapen honek zehatz-mehatz argitzen digu audioa eszenan grabatutako berbera den edo estudioan, grabazio berri batekin edo soinu-biltegitik hartutako soinu berezi batekin, bikoiztua izan den. Ikusten denez, sailkapen hau eta aurrekoa (*on* eta *off* soinuak) ez dira erabat berdinak.

Burch-ek (1985, 99. or.) bi soinu-mota aipatzen ditu: soinu zuzena eta nahasketaz birsortutako soinua

- ***Soinu zuzena***: irudiko elementuetatik hartutako soinua da; adibidez, elkarrizketa eta giroko soinua. Soinu sinkronikoa ere esaten zaio (Soler 1998).
- ***Birsortutako soinua***: eszenan bertan zuzenean grabatu ez den soinua da eta, beraz, ez dagokio irudia grabatzean jaso zen soinuari, baizik estudioan beranduago grabatutakoari. Kasu honetan ere egoten da *soinu doblatua*, fikziozko filmetan ageri dena, non elkarrizketak estudioan birgrabatzen diren, irudiak pantaila batean proiektatzen diren bitartean aktoreak testua irakurriz.

21.3.4. Esanahiaren araberako soinua

Soinua, zeinua denez gero, adieraziaren eta adierazlearen arteko erlazioaren arabera sailka daiteke. Zettel-ek (1973) honela sailkatzen du: soinu literala eta ez-literala. Guk soinu denotatiboa eta ebokatiboa edo oroitarazlea erabiliko dugu. Betiere, *soinua testuinguruan* dugu hizpide; hots, egoera jakin batean erabilitako soinua. Horregatik, soinu berbera kasu batean denotatiboa izan daiteke, eta oroitarazlea bestean, egeraren arabera.

- ***Soinu denotatiboa***: adierazlea eta adierazia fidelki erlazionatzen dituen eta ikus-entzuleak ezagutzen duen erreferentziazko soinua da. Adibidez, ahotsaren soinua (elkarrizketak, monologoak eta narrazioa) soinu denotatiboa izaten da. Batzuetan, ez-berbazko soinu batzuek funtzio denotatiboa dute, ikus-entzuleak iturria eta esanahia ezagutzen dituenean. Adibidez, zakur baten zaunka, burdinazko ate baten kirrinka, auto baten motorearen soinua, etab. Aurreko kasu horietan guztietan (berbazkoak edo ez-berbazkoak) soinuaren balio nagusia ikus-entzuleari igorritako esanahian dago, balio akustikoan baino gehiago. Alabaina, gerta liteke, adibidez, esanahi linguistiko zehatz eta definiturik gabeko hitzezko monologoa —soinu musikala balitz bezalakoa— eraikitzea. Orduan, ez genuke esango soinua denotatiboa denik, baizik konnotatiboa edo oroitarazlea.
- ***Soinu ebokatiboa edo oroitarazlea***: ez dauka esanahi literalik, baina eszenaren edo irudiaren tonua edo ezaugarria definitzen du. Izatez, ikus-entzuleari, irudi bat emanez, hari buruzko ideia, irudi edo sentimendua oroi dezan laguntzen dio. Soinu oroitarazlea ezagunena musika bera da.

21.3.5. Berbazkotasunaren araberako soinua

Soinuaren sailkapen arruntena eta praktikoena da. Haren arabera, ikus-entzunezko soinua izan daiteke:

- ***Berbazko soinua***: berbazko soinuen artean elkarrizketa, monologoa eta narrazioa daude. Kameran edo kameratik kanpo gerta daiteke dena; zuzenak edo doblatuak izan daitezke. Oro har, denotatiboak izaten dira, eta oso gutxitan oroitarazleak edo ebokatiboak.

- ***Ez-berbazko soinua***: musika eta era guztietako soinu-efektuak dira. Aldez aurretik esan dugunez, hemen sar dezakegu balio akustiko hutsa duen berbazko soinua —adibidez, soinu erritmiko edo musikal huts modura iristen zaigun berbazko soinua, berbek inongo esanahi linguistikorik ez dutela—.

21.3.6. Kanal-kopuruaren araberako soinua

Soinua audio-kanal bat edo gehiago erabiliz graba daiteke eta, horren arabera, sistema monoaurala edo monofonikoa, estereofonikoa eta kuadrafonikoa dela esaten da, besteak beste (Nisbett 1990).

- ***Soinu monofonikoa (monoaurala)***: kanal bakarretik hartzen eta erreproduzitzen da soinua. Hori dela eta, iturrien espazio eta posizionamendu akustikoak ez dira ongi bereizten eta, ondorioz, soinu guztiak leku beretik datozela dirudi.
- ***Soinu estereofonikoa***: soinua bi kanaletatik —ezkerretik eta eskuinetik— hartzen da. Hori dela eta, hobeto bereizten dira iturri akustikoen espazioa eta posizionamendua.
- ***Soinu kuadrafonikoa***: soinua lau kanaletatik hartzen da —ezker, eskuin, aurreko eta atzekotik—. Soinu-iturrien informazioa sistema estereofonikoan baino zehatzagoa eta uagariagoa da.

21.4. SOINU-PLANOAK

Irudiari buruzko zatian esan dugunaren antzera, non lehen planoa, bigarren planoa eta hondoa bereizi ditugun, zilegi da, halaber, *soinu-planoak*[725] erabiltzea, nahiz eta hauek askoz ere malguagoak izan kontzeptualki (Soler 1998). Funtsean, ***Lehen Soinu-Planoa*** (LP) eta ***Bigarren Soinu-Planoa*** (BP) —edo hondoa/azpialdea— aipa ditzakegu. Biak bereizteko, hainbat intentsitate-maila —altua eta baxua, adibidez— eta hainbat mikrofono-distantzia —urruna eta hurbila, besteak beste— erabil daitezke. Azken parametro hori ezagut daiteke soinuan erresonantziarik edo oihartzunik dagoen antzemanez. Aipatutako bi soinu-planoen artean, soinu-plano ertain asko eraiki daitezke. Beste autore batzuek sailkapen landuagoa aurkezten dute (Cebrián 1998a):

- ***Plano Orokorra (POR)***: urruntasun gehiago adierazten du, eta maila asko izan ditzake.
- ***Lehen Planoa (LP)***: oso urrun ez dauden bi pertsonen arteko solasaldi-maila islatzen du.
- ***Lehen-lehen Planoa (LLP)***: mikrofonotik oso hurbil dagoen planoa da, eta intimitatea islatzen du.
- ***Hondo Planoa (HP)***: intentsitate baxuko eta mikrofono-distantzia urruneko planoa da.

Adibide modura, demagun ikus-entzunezko obra batean bi pertsonen arteko solasaldia daukagula kameraren aurrean. Haien ahotsak *lehen soinu-planoan* daude, audio-kanala betez, intentsitate altua dutelako. Aldi berean, *bigarren soinu-planoan*, eta ahulago, inten-

725 Ikus soinu-planoaren definizioa "Irudi eta soinu-muntaketaren unitateak, definizioak eta funtzioak" atalean, "*Muntaketa/komposizioa irudian eta soinuan*" izeneko kapituluan.

tsitate gutxiagoz, kaleko soinua entzuten da (autoak, jendea, etab.), planotik kanpora eta distantzia fisiko handiagora. Noski, kasu horretan, irudi- eta soinu-planoen arteko komunztadura egon da, mintzakideen lehen irudi-planoa lehen soinu-planoa delako, baina beti ez da horrela, eta ez du zertan izan. Jar dezagun kasu bat: irudi-plano orokor batean bi pertsona hondartzan urrun ikusten ditugu paseatzen eta, denbora berean, beren solasaldia lehen soinu-planoan entzuten dugu, hurbil baleude bezala. Muntaketan lortutako efektua da.

Aurreko guztiarekin lotuta, beste alderdi bat *bakanketa* da, hots, soinu-planoetan presente dauden soinuen bereizketa. Adibidez, auto bat martxan ikusten da, eta lehen soinu-planoan garbi-garbi entzuten da motorearen hotsa harena da. Beste kasu batean lehen plano bisualean auto-andana ikusten da, eta lehen soinu-planoan autoen motoreek ateratako soinu/zarata bereiztezina entzuten dugu, denena izan eta inorena ez dena. Alabaina, ikus-entzunezko muntaketaren parte modura, oraindik beste konbinazio bat ere egin genezake eta pantailan auto asko dituen *lehen plano bisuala* jartzen dugun bitartean, auto bakar baten —auskalo noren— motore-hotsa txerta genezake *lehen soinu-planoan*. Horrekin batera, *bigarren soinu-planoan* autoen motoreen hots guztiak nahasita jar genitzake, eremu akustikoa janzteko.

Soinu-planoen maila horien definizioan normala da profesionalek eta autoreek *soinu-planoen tamaina* terminoa erabiltzea (Soler 1998, 169. or.). Bestalde, Cebrián-ek (1978, 108-109. or.) intonazioaren eta kontakizunaren mailetan soinu-eremu semantikoak sortzeko premiaz hitz egin zuen eta, Evelina Tarroni (1962) aipatuz, zioen irrati-ekintzaren eskema —ikus-entzunezko ekintzaren eskema ere bai, beraz—, ondoko elementuz osatuta zegoela:

- ***Ekintzaren eta soinuaren arteko paralelotasuna***: horrelako kasuetan, ekintzaren eta soinuaren arteko komunztadura dago eta, adibidez, ekintzako antagonismoari soinuzko antagonismoa dagokio.
- ***Ekintzaren eta soinuaren arteko kontrajartzea***: ekintza eta soinua kontrajarrita daude eta, hala, adibidez, ekintza leuna soinu-eremu altuarekin konbinatzen da, kontrakotasuna agerian utziz.

Dena dela, ekintzaren —ikusizko eremua den aldetik— eta soinuaren arteko erlazioa zehatzago aztertuko dugu muntaketari eta editajeari buruzko kapituluan.

21.5. SOINUAREN PARAMETRO TEKNIKOAK

Ohiz, soinu gehienak konplexuak dira, eta uhin dardarkor sinusoide nagusi batez gehi beste uhin-frekuentzia ugariz eta desberdinez, *harmoniko* deituak, osatuta daude. Soinu puruak ere badaude, uhin bibrakor bakarrez osatuak —adibidez, diapasoiak, osziladoreak, flautak sortuak—. Soinuari dagozkion parametroak intentsitatea, tonua eta tinbrea dira. Laugarren parametroa, mikrofonoaren presentziari dagokiona, soinu-iturriaren eta mikrofonoaren artean dagoen distantziari dagokio[726].

- ***Intentsitatea***: soinuaren bolumena da, eta soinua emititzen duen gorputza pultsatzean erabilitako energia-kantitatearen araberakoa da. Horrela, piano batek jotako nota beti berbera izango da, baina intentsitatea ez, intentsitatea ezberdina da nota

726. Burch-ek dio, egiaz, soinu-iturriaren eta pantaila ondoan kokatutako bozgorailuaren arteko distantzia dela.

jotzen duen indarraren araberakoa izango baita. Uhin-intentsitatea eta anplitudea estuki erlazionatuta daude. Uhin-anplitudea aldakorra da soinu-intentsitatearen arabera; hau da, zenbat eta intentsitate handiagoa, orduan eta uhin-anplitude handiagoa. Funtsean, altua, ertaina eta baxua izaten da bolumena/intentsitatea.

- ***Tonua***: tonuaren aldaketak soinu-uhinen frekuentzia-aldaketaren araberakoak izaten dira. Zenbat eta frekuentzia edo maiztasun handiagoa, orduan eta tonu altuagoa, eta zenbat eta maiztasun txikiagoa, orduan eta tonu baxuagoa. Hiru oinarrizko tonu daude: baxua, altua eta ertaina.
- ***Tinbrea***: tinbreak tonuaren kualitatea deskribatzen du. Soinu baten eta bestearen arteko aldea adierazten du, bakoitzaren soinu-uhinen formaren arabera. Soinu bakoitzak dauzkan harmonikoek determinatzen dute tinbrea, eta soinu-iturri bakoitzak bereak ditu. Halako maiztasun bat duten soinu-iturri baten harmonikoak maiztasun horrekin batera doazen uhinak dira, eta maiztasun edo frekuentzia nagusiaren multiplo dira. Soinu guztiek dituzte harmonikoak, hau da, tinbrea. Bi soinuk intentsitate berbera (frekuentzia berbera) izan dezakete, tonu berbera (uhin-anplitude berbera), baina ezberdinak balira bezala hauteman ditzake giza entzumenak, tinbrearen arabera; hau da, soinu-uhinari atxikita dauden harmonikoen arabera.

Presentzia mikrofonikoaren parametroa

Burch-i jarraituz, diogun *mikrofonoaren presentzia* izeneko parametroa konplexua dela eta soinu-iturriaren eta hori hartzen duen mikrofonoaren arteko distantziari dagokiola. Distantzia aldakor horren eta dagoen inguru fisikoaren arabera, hartutako soinuek konposizioari eragin diezaioketen erresonantziak edo "oihartzunak" eduki ditzakete.

Parametro honen efektuak ulertzeko, gogoan izan behar da soinu-iturriak norabide guztietan irradiatzen duela soinua eta horren zati bat *soinu-uhin zuzen* modura sartzen dela mikrofonoan. Beste zati bat inguruan dauden objektuen gainazaletan islatzen dela eta, distantzia luzeagoa ibili behar duelako, beranduago heltzen dela mikrofonora, uhin-akustiko erreberberatu edo *erreberberazio* modura, hain zuzen.

22. Irudiaren eta soinuaren muntaketa/edizioa

Kapitulu honetan muntaketa, edizioa edo konposizioa aurkeztuko ditugu, dela irudia eta soinua barne hartzen dituzten medioetan (zinema, telebista eta multimedioetan), dela soinu-eremua baino ez daukatenetan (irratia eta beste euskarri sonoro batzuetan).

Ezaguna eta onartua denez —eta zinema-zuzendari handiak dira horren iturri eta erreferentzia[727]—, edizioa ikus-entzunezko obraren *bizkarrezurra* edo ardatz bertebratzailea da (Soler 1998, 139. or)[728], edozein dela haren euskarria eta, batik bat, edozein dela obrak duen editaje-gradua. Logikaz, muntatu aurretik materiala grabatuta edo filmatuta dago. Dena dela, Ken Danzyger-ek (1993, 255. or) seinalatzen duenez:

> Asko aipatu da editajea filmaren artea dela, eta zinema-zuzendari askok —Eisenstein-engandik Welles-engana eta Peckinpah-rengana— puntu hori frogatzen saiatu dira. Edozein modutan, beste hainbeste aipatu da editajea/muntaketa behar ez izatea dela filma, eta Renoir, Ophuls eta Kubrick eta beste *filmmakers* batzuk puntu hori frogatzen saiatua dira. Inork ez du lortu bi ikuspuntu teoriko kontrajarri horiek batzea [...] Bi tradizioek, ordea, oinarrizko unitate berbera dute lancan: planoa[729].

Zineman eta irratian *muntaketa*, eta telebistan *edizioa* edo *editajea*[730] zeregin edo funtzio berbera izendatzeko hitzak dira. Zineman eta telebistan, irudia eta soinua abiapuntuan hartuz, ikus-entzunezko errealitatea, *errealitatea pantailan*, eraikitzean datza. Irratian, *entzunezko errealitatea* edo errealitate sonoroa sortzean.

Gaur egun, edizio elektronikoak daukan konplexutasuna eta aberastasuna kontuan hartuz, autore eta profesional batzuek *konposizioa* aipatzen dute editajearen ordez (Soler 1998, 126. or.), zeren termino horrek bi fase barne hartzen baititu, oinarrizko editajea lehen fasean eta postprodukzioan egindakoa[731]. Dena dela, edizio eta editaje terminoak asko za-

---

727. Errusiar zuzendari Sergei M. Eisenstein, Dziga Vertov, V. I. Pudovkin-ek, AEBetako klasikoek edo Jean Renoir frantsesak, besteak beste.

728. Telebistako errealizadore eta dokumental-zuzendari hau kexu da kazetaritza-fakultateetako ikasketa-programetan ikus-entzunezko muntaketa eta lengoaia sartzen ez delako.

729. *Shot*.

730. Ingelesez, muntaketaren/edizioaren zereginak izendatzeko termino bakarra darabilte zinemari eta telebistari dagokienez —"*editing*"—; gaztelaniak eta frantsesak "muntaketa" erabiltzen dute zineman, eta "edizio/editaje" telebistan eta bideoan. Seguruenik, ingelesaren bidez sartu zirelako bideoko eta telebistako teknologia kontzeptuak. Dena dela, anglosaxoiek ere "*montage*" hitz frantsesa erabiltzen dute muntaketaren teoria aipatzeko. Azkenik, "edizioa" eta "editajea" sinonimoak izan ohi dira, nahiz eta lehena orokorragoa den, eta bigarrena jarduera konkretua izendatzeko espezializatu den. Euskaraz ere kontuan hartuko ditugu bereizketa horiek, baina ez estuegi.

731. Ingelesez, *rough editing* eta *fine editing* esaten zaie.

baldu direnez, mugarik gabe erabil daitezke hiru hitzok: editajea, edizioa eta konposizioa, gauza bera adierazten baitute.

22.1. MUNTAKETARI BURUZKO DEFINIZIOAK

"Muntaketa gatazka da, [eta gatazka] edozein artearen oinarrian dago" zioen Sergei Eisenstein-ek (1977, 38-39. orr.). Zineman plano barruan gertatzen diren gatazken artean hauek aipatzen zituen: orientazio grafikoak, eskalak, bolumenak, masa eta sakonerak. Gainera, pare antagonikoen arteko gatazken artean hauek aipatzen zituen: plano luzeak eta laburrak, segmentu ilunak eta argituak eta, baita ere, gertakari baten eta horrek zineman duen iraupenaren arteko gatazka. Auzi horiek gehienak aurreko kapituluetan aztertu ditugu. Orain —dela telebista, zinema edo irratirako— muntaketa eta edizioa definituko ditugu, soinuen —irratian— edo irudien eta soinuen —telebistan eta zineman— aukeraketa eta artikulazioa. Elementu horiek zuzenak edo grabatuak izan daitezke, eta euskarri fisikoan edo elektronikoan egon daitezke, halako esanahi bat duen ikus-entzunezko obra bat eraikitzeko xedez. Zernahi gisaz, autore batzuek bi definizio bereizten dituzte, bat zorrotza, eta bestea zabala[732] (Aumont, et al. 1996):

- ***Definizio zorrotza edo teknikoa***: gehien erabilitako eta onartutako definizioa da, eta guk azaldu duguna, hain justu. Adiera honetan, ikus-entzunezko obra bat *elementu lehendarrak* edo primarioak erabiliz —hots, plano bisualak edo/eta sonoroak— eta *jarraipen-printzipioa* errespetatuz egindako lana da. Planoen edizioan lehenik aukeratu egiten dira, gero iraupena, ordena eta konbinazioa erabaki; gainera, beren puntuazioa edo trantsizioa zehazten da (mozketak, kateatuak, etab.).
- ***Definizio zabala***: definizio honen arabera, muntaketa ez da mugatzen planoak eskuztatu edo manipulatzera (ikusizkoak eta/edo entzunezkoak), baizik planoa baino eduki-unitate txikiagoak eta handiagoak ere hartzen dira kontuan. Eszenak, sekuentziak eta eduki-segmentu handiagoak izan daitezke, *narrazio-unitate* deitzen direnak, obra narratiboa baldin bada; edo *asoziazio-unitate*, obrak estilo asoziatiboa baldin badauka. Planoa baino eduki-unitate txikiagoei dagokienez, hauek aurki ditzakegu *sekuentzia-plano* deitu eta ezagunetan, non halako iraupen luze samarreko plano bakar batean ekintza edo espazio bat baino gehiago barne hartzen diren, nahiz eta, berez, eduki-unitate horietako bakoitza plano bat edo gehiagoren bitartez edita daitekeen.

Sánchez-Biosca-k, berriz, beste bi definizio aurkezten ditu: *definizio teknikoa*, guk lehenago aipatutakoaren antzera, eta *definizio historikoa edo diakronikoa*, zeinaren arabera filmaren muntaketa arte-mota berezi eta propioa den, beste edozein ikusizko eta entzunezko arte ez bezalakoa.

Irratiari dagokionez, beste definizio bat ere badago muntaketari buruz: irrati-errealitatearen (hitz, musika, efektu, isiltasunaren) soinuzko eta ez-soinuzko inguruaren justaposizio eta gainjartze sintagmatikoa, gehi errealitate hori desformatzen duten irratiko soinu-erreprodukzioaren elementuen manipulazio teknikoa" (Balsebre 1996, 149. or.). Irrati-muntaketak errealitate berria sortzen du, *irrati-errealitatea*.

732. Santiago Urrutia autoreak (2000, 19-27. or.) muntaketa-mota eta definizioei buruzko laburpena egin du XX. mendeko dokumental nabarmenenei buruzko bere doktore-tesian.

Errealitatearen produkzioa eta erreprodukzioa

Aurreko edozein definiziotan are kontzeptu funtsezkoagoa gordetzen da: kanpoko errealitatea ahalik eta zehatzago *erreproduzitzea*ren, edo errealitate berria *produzitzea*ren artean dagoen tentsioa, alegia. Tentsio horri egin behar dio aurre errealizadoreak eta, seguruenik, askotan, amaitutako produktua bi tendentzien arteko zerbait izango da.

Zinema-eskola errusiarraren arabera, askatasun osoa dago, muntaketa modu malguan erabiliz, errealitate berria sortzeko, baina André Bazin-ek eta Hollywood-eko zinema klasikoaren jarraitzaileek diote muntaketa eta jokabide teknikoak ezkutatu egin behar direla, ikus-entzulea kontura ez dadin eta narraziori artifizio horiek izango ez balira bezala jarrai diezaion (Urrutia 2000). Bazin-en iritziz, editajearen *gardentasuna* edo anonimotasuna gailendu behar da, planoen diskontinuitatea disimulatuz, eta errealitatearen —gure iritziz, ustezko— errepresentazioa eskainiz. Teoria errepresentatzailearen kontra, zuzendari errusiarren korronte formalista dago —Eisenstein, Pudovkin eta Kuleshov, beste batzuen artean—. Muntaketaren ikusgaitasunaren eta pertzepzioaren garrantzia nabarmentzen dute horiek eta, baita ere, ikus-entzunezko obran errealitate berria eraikitzen dela, erreferentziatzat hartzen denaren isla ez dena.

Beraz, literaturan gertatzen den bezala, bi korronte daude: alde batetik, ikus-entzunezko errealitatea neurri batean oinarritzat hartutako errealitate lehendarraren errepresentazioa dela uste dutenak, eta bestalde, ikus-entzunezko errealitatea errealitate berri eta bereizia dela pentsatzen dutenak. Telebista-kazetaritzan ere bizi-bizi dago eztabaida hori.

22.2. MUNTAKETAREN IKUSPUNTUAK ETA FUNTZIOAK

Edozein ikus-entzunezko muntaketak ikuspuntu orokor bat edo gehiago dauzka, gutxi edo gehiago hautematen direnak. Gainera, plano bakoitzak eta sekuentzia bakoitzak ikuspuntu propioa adierazten dute baita ere, ikus-entzunezko obra osoari bere ekarpena egiten diotenak. Ikuspuntu horiek eraikitzeko, ikus-entzunezko muntaketan oinarrizko hiru funtzio erabiltzen dira, edozein idatzizko obratan ere presente daudenak: sintaktikoa, semantikoa eta erritmikoa.

22.2.1. Ikuspuntuak

Edozein eduki egikaritzeko —dela filmikoa, telebistakoa edo irratikoa—, errealizadoreak hiru zeregin dauzka aldez aurretik: gertakari errealaren testuinguru orokorra aztertu, haren ikus-entzunezko interpretazio bat definitu eta, ondorioz, bere ikuspuntuak finkatzea, bai obra osoari dagokion heinean, bai eta plano, eszena edo sekuentzia bakoitzerako.

Colby Lewis (1968) telebistako egikaritza edo errealizazioaren autore klasikoak orain urte batzuk zioen bezala, ikus-entzunezko obra baten zuzendariak plano bakoitzean egin nahi dituen adierazpena eta baieztapena planifikatu eta erabaki behar ditu; hau da, irudi bakoitzean esan eta erakutsi nahi duena. Gure ustez, azalpen horiek soinu-muntaketa hutserako ere balio dute, xehetasun bat eginez ordea, audioaren osagaia duela soilik eta, beraz, medioari egokitu behar zaiola (irratia, adibidez).

Lewis-ekin jarraituz, horrek proposatzen du obraren ekintza *plano-adierazpenetan*[733] zatitzea; hau da, perpaus linguistikoak balira bezala, non subjektu bat eta objektu bat edo predikatua dauden. Plano-adierazpen edo ikuspuntu horiek bi alderditan parte hartzen dute: informatzen edo argitzen, eta "espresatzen" edo indartzen.

- ***Ikuspuntu informatibo edo argitzailea***: irudian aurkeztutako errealitate-zatia argitu eta hari esanahi espezifikoa esleitzen saiatzen da, orokorrean informatzailea. Haren garrantzia erabilitako telebista-generoak determinatzen du partzialki. Ikus-entzunezko kazetaritzan, adibidez, funtsezkoa munta du.
- ***Ikuspuntu espresatzaile edo indartzailea***: irudiaren esanahia indartzen saiatzen da, berariazko sentimenduak edo sentsazioak nabarmenduz. Gaur egun, genero guztietan erabiltzen da, batez ere entretenimenduzkoetan eta dramatikoetan, eta gutxiago ikus-entzunezko kazetaritzan, baina hor ere gero eta garrantzi handiagoa du, merkantilizazio eta subjektibitatearen gehikeriarako arriskuan.

Aipatutako bi ikuspuntuak erdiesteko, hainbat irudi- eta soinu-teknika daude, zati honetan zehar aztertuko ditugunak.

Eremu bisualari dagokionez, adibidez, *ikuspuntu argitzailea* finkatzeko, askotan nahikoa izango da plano ertainak, kameraren angelu egonkorrak eta posizio edo kokapen objektiboa erabiltzea. Aldiz, ikuspuntu espresatzailea nabarmentzeko, plano murritzak eta perspektiba subjektiboak erabil daitezke. Bi motatako ikuspuntuetan errealizadoreak hainbat teknika dauzka eskura, eta bere irizpidearen arabera erabil ditzake: plano-motak eta tamainak, kameraren posizioa edo kokapena begi-mailarekiko, kameraren angelua, kamera objektiboa eta subjektiboa. Audioaren eremuan, berriz, planoak eta soinu-efektuak erabiltzen dira, informatzeko edo esanahia indartzeko.

Dena dela, bereizi beharra dago errealizadoreak ezarri nahi izan dituen ikuspuntuak eta ikus-entzuleak pantailan hautematen dituenak. Azkenik, gogora dezagun telebistan esandakoaren hurbilpen teoriko baliokidea erabil daitekeela irratian ere.

22.2.2. Muntaketaren funtzioak

Idatzizko lengoaiaren izendapenak hartuz, autoreek ondoko funtzioak ezagutzen dizkiote muntaketari edo ikus-entzunezko konposizioari: sintaktikoa, semantikoa eta erritmikoa (Aumont, et al. 1996):

- ***Funtzio sintaktikoa***: edizioak hainbat erlazio formal ezartzen ditu ikus-entzunezko obra osatzen duten elementuen artean (plano, eszena eta sekuentzien artean). Erlazio horiek konbinazioa, banaketa, puntuaketa, etab. izan daitezke.
- ***Funtzio semantikoa***: obra osoari edo hura osatzen duten segmentu bakoitzari aplika ahal zaion esanahiaren funtzioa da. Idatzizko lengoaian gertatzen den bezala, ikus-entzunezkoan ere beti dago esanahi denotatibo bat eta beste konnotatibo bat, beren artean konbinatzen direnak eta, biak uztartuz, esanahi osoa osatzen dutenak.

733. *Picture statements.*

- ***Funtzio erritmikoa***: kontzepzio zehatzenean, edozein ikus-entzunezko obran presente dago[734], baina kasu honetan muntaketa abstraktua dugu hizpide, non funtzio narratiboari funtzio poetikoa gailentzen zaion.

22.3. IRUDI ETA SOINUAREN MUNTAKETAREN UNITATE NARRATIBOAK (SEGMENTUA, SEKUENTZIA, ESZENA, PLANOA)

Ikus-entzunezko lengoaiaren perspektibatik begiratuta, obra baten oinarrizko irudi-unitateak —telebistakoak edo zinemakoak, adibidez— sekuentzia, eszena, plano autonomoa eta plano sekuentzia[735] dira, handitik txikira joanez (Dyas 1993, 8-9. or.). Bestalde, narrazioaren edukiaren ikuspuntutik abiatuz, beste unitate batzuk daude, adibidez *unitate narratiboa* edo *asoziatiboa*, edo *segmentuak*, *blokeak* edo *atalak* deitzen direnak.

Irratian antzeko unitate narratiboak har ditzakegu: obra baten segmentua, sekuentzia sonoroa, eszena sonoroa eta soinu-planoa.

22.3.1. Segmentua, blokea edo atala

Ikus-entzunezko informazioan (irratikoan zein telebistakoan) obrak segmentu, bloke edo ataletan banatzen dira[736], obra osoarekiko denbora-iraupen handi samarra dutenak. Aipatutako segmentu, bloke edo atalek liburu baten kapituluak balira bezala funtzionatzen dute, eta landutako gaiaren alderdi batzuk garatzen dira haietan. Adibidez, hiri baten errealitate sozio-ekonomikoari buruzko erreportaje bat egiten bada, segmentu batean ekonomia lantzen da, bestean kultura, bestean aisialdia eta kirola, etab. Bestalde, pertsonaia baten bizitzari buruzko dokumentala egiten bada, segmentu batean haren haurtzaroa lan daiteke, bestean gaztaroa, etab.

22.3.2. Sekuentzia

Telebistan eta zineman *sekuentzia* izeneko unitate filmikoa osotasun organikoa osatzen duten *eszena batzuei* dagokie, hau da, hasiera eta amaiera argia dutenei. Egitura dramatikoa duten ikus-entzunezko obretan erabiltzen da batik bat. Adibidez, oso ohikoa da filmetan auto bat ihesean ikustea (sekuentzia) toki askotatik (kaletik, autopistatik, etab.) hartutako eszenez osatua

Irratian *soinu-sekuentzia* esaten zaie, eta autore batzuek honela definitzen dute: "irrati-lengoaiaren gutxieneko unitate sintagmatikoa, denborazko jarraipenak mugatua" (Balsebre 1996, 149. or.). Definizio hori nahiko lausoa da, gure iritziz; beraz, lehenengoa hartuko dugu berriro, hasiera eta amaiera argia duen unitate organikoa dela esaten duena, alegia. Soinu-sekuentzia soinu-planoez osatuta egoten da eta denen artean irrati-kontakizuna eraikitzen dute.

22.3.3. Eszena

*Eszena*ren unitatea garbiki bereizten den gai-unitate eta egitura-unitate bati dagokio. Irratian, telebistan eta zineman erabil daiteke. Ohiz, denbora-espazio bakar eta gune fisiko

734. Ikus denbora subjektiboari buruzko epigrafea.
735. Ikus "Ikus-entzunezko lengoaiaren denborak" epigrafea, denbora eta mugimenduari buruzko kapituluan.
736. Unitate narratibo edo unitate asoziatibo modura ere definituak.

jakin batean gertatzen den akzio modura definitzen da. Adibidez, etxe bateko gelan bi lagunek duten solasaldia. Era berean, eszenari buruzko definizioa zabalduz, beste toki eta une batzuetan gertatutako planoak edo zatiak barne har ditzake, eszenarekin zuzenean erlazionatuta badaude eta haren parte baldin badira. *Flash*[737] izenez ezagutzen diren zatiak dira. Adibidez, aipatutako solasaldiko eszenan, horren partetzat har litezke solasaldiko edukiarekin eralzionatuta egon daitezkeen irudi batzuk.

22.3.4. Irudi-planoa eta soinu-planoa

Irudi-planoa[738] zineman eta telebistan erabilitako oinarrizko irudi-unitatea da eta denborazko eta espaziozko une jarraitu batekin osatuta dago; edo Zunzunegui-k (1985, 303. or.) dioenez, "denbora- eta espazio-zatiak, non bi dimentsiotako jarraipen zorrotza antzeman daitekeen (espazio eta denborazko jarraipena)".

Irudi-planoak bi esanahi izan ditzake, errodajearen edo muntaketaren ikuspuntutik hartzen den. Errodajeari gagozkiolarik, planoa kameraren abiaketa baten eta geldialdi baten artean dagoen filmazioa edo grabazioa da —edo "bi geldialdien artean", Noël Burch-ek dioenez—. Muntaketaren ikuspuntutik begiratuta, berriz, planoa bi plano-aldaketen artean dagoen irudia da; hots, bi irudi-trantsizio fisiko jarraituren arteko irudia (bi mozketa[739], bi kateatu[740], bi funditu, bi errezel, etab.). Burch-en iritziz (1985, 15. or.) inongo hizkuntzak ez ditu bi hitz planoaren bi esanahi horiek bereiztuko, baina uste dugu hori ez dela horrela zeren gaztelaniaz, adibidez, "errodajearen planoari" *toma* esaten zaio, eta "muntaketaren planoari" *plano*, kritika eta teoria zinematografikoaren arabera (Zunzunegui 1985). Euskaraz beharbada ez da bi hitz desberdinen beharrik eta "planoa" nahikoa izan liteke; bestela, *hartualdi* eta *planoa* erabil litezke, hurrenez hurren.

Plano estandarrari buruzko definizio hori ez ezik, badago beste plano-mota bat ere, *sekuentzia-planoa* deitua, hau da, zenbait ekintza edo espazio plano konbinatu bakar batean biltzea. Horrelako plano baten egiturak hainbat angulazio, tamaina eta ikuspuntu izaten ditu, ekintza eta espazio bakoitzaren izaeraren arabera antolatuak.

Irratian *soinu-planoa* dago, bi ikuspuntutatik defini daitekeen unitate diskretua: denbora eta espazioa. Denboraren ikuspuntutik hartuta, soinu-planoaren definizioa eta irudi-planoarena berdin samarrak dira. Beraz, bi soinu-trantsizioren arteko "audio-mozketa" da muntaketaren alorrean; eta grabaldi batean hartutako soinu-zatia, grabazioaren alderditik. Espazioaren ikuspuntutik begiratuta, berriz, soinu-planoak irrati-entzuleak birsortutako errealitate espazial irudikorrean operatzen du, eta honela defini daiteke:

> Irratiko soinu-planoak esanahi espaziala du batik bat: errealitatearen perspektiba-segmentazioa sartzen du (figura/hondoa, tamaina/distantzia, soinu/paisaia). Soinu-planoaren oinarrizko funtzioa da entzuleak eta pertzepzioaren objektuak elkarren artean duten espazio-harremana definitzea (Balsebre 1996, 149. or.).

---

737. Instantea, argi-kolpea.

738. "Irudi-planoa" gaztelaniazko "plano visual" sintagmaren baliokidea da. Dena den, ohartarazi nahi dugu "visual" adjektiboak erabilera asko dituela eta euskaraz modu desberdinetan adierazten dugula: bai "irudi-" forman, hemen egin duguna, eta bai "ikusizko" izenlagun modura, "ikusizko medioak" kasuan bezala, "medios visuales" adierazteko.

739. *Cut*.

740. *Dissolve*.

"Soinua: bosgarren eremua" izeneko kapituluan deskribatu dugunez, bi oinarrizko soinu-plano daude: *lehen soinu-planoa* eta *bigarren soinu-planoa*. Autore batzuek beste sailkapen bat egiten dute: Lehen-lehen Planoa (LLP), Lehen Planoa (LP), Plano Orokorra (POR) eta Hondo Planoa edo Hondoa (HP edo H), alegia, azpialdea.

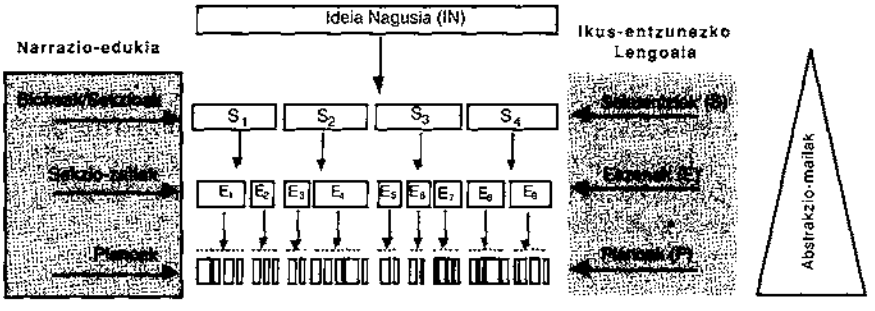
22.4. MUNTAKETA- EDO EDIZIO-MOTAK

Muntaketa- edo edizio-moten definizio ugari daude, baina den-denak aztertzeko, sistema hau aurkez dezakegu[741]: *analitikoa/narratiboa, asoziatiboa, abstraktua eta kategoriala*. Kontua da, egitate bakar baten edo bi egitateren zati bi batuz (bi irudi edo bi soinu), beste esanahi berria sortzen dela, zati bi horien konbinaziotik sortua.

Muntaketa-mota guztietan gogoeta egin eta erabaki behar da nola erabiliko den *raccord*[742] edo jarraipenaren printzipioa aldaera guztietan (objektuak, norabidea, begirada, espazioa, denbora), planoen arteko trantsizioa lasaia eta oharkabea izan eta ikus-entzunezko obra osoan zehar *jarraipen-bektorea* ezar dadin; edo bestela, jarraipena intentzioz distortsiona eta ahantz dadin. Halaber, soilik orientazio modura erabiltzeko —erabatekoa izan ez arren, edozein muntaketa edo ediziotarako baliagarria izan daitekeena—, ikus-entzunezko obra baten garapen-eskema "logiko" bat aurkez dezakegu, bere ilustrazio grafikoarekin batera:

- Obraren ideia nagusiaren definizioa.
- Ideia nagusiaren garapena edo sakonketa egiten da, egoki jotzen diren zatiak sortuz eta bereiziz (sekuentziak). Horrela, *sekuentziak* dira ikus-entzunezko lengoaiaren aldetik ikusten badugu, bai sekuentzietan, edo bai blokectan/ataletan, eduki narratiboaren aldetik zatituz.
- Sekuentziak eszenetan zatituz garatzea, edo sekzioak ataletan.
- Eszenen edo eszena-atalen garapena, obra osatzen duten planoetan zatituz.
- Audio- eta bideo-postprodukzioa, trantsizioak fintzeko.

81. irudia: ikus-entzunezko obra baten garapen osoaren eskema mailakatua



741. Ikus gaiari buruz Urrutia-k (2000) egindako laburpena. Mitry (1978), Bordwell (1995) eta beste autore batzuk erreferentziatzat hartuz.

742. Ikus aurrerago gai honi buruzko epigrafea.

Azkenik, atal honen edukiak irratirako eta telebistarako baliagarriak izan daitezen saiatu nahi dugu, errepikapenak ekiditeko. Hala ere, kasu bakoitzean, bi atal bereizi behar dira: entzunezko medio hutsari dagokiona —irratiari, alegia—, eta irudiz eta soinuz osatutako medioei dagokienez. Bereizketa hori obraren idazkuntzatik bertatik hasiko da.

22.4.1. Muntaketa analitikoa edo narratiboa

Muntaketa analitikoak (Zettl 1973, 313-320. orr.) *muntaketa narratiboa* (Mitry 1978, I, 426-427. orr.), jarraipen-muntaketa, muntaketa klasikoa, eta beste izen batzuk hartzen ditu. Muntaketa analitikoan[743] egitate edo gertakari baten analisi sistematikoa egiten da lehenik, eta osagai dituen parte guztiak (eszenak, sekuentziak, etab.) mugatzen dira. Gero, ikus-entzunezko narrazioan sartu nahi diren zatiak aukeratzen dira, haien ordena erabakitzen da (kronologikoa edo ez), eta planoak muntatzen dira soinuarekin batera. Muntaketa analitikoa *sekuentziala* zein *sekzionala* edo atalkakoa izan daiteke.

a. Muntaketa analitiko sekuentziala

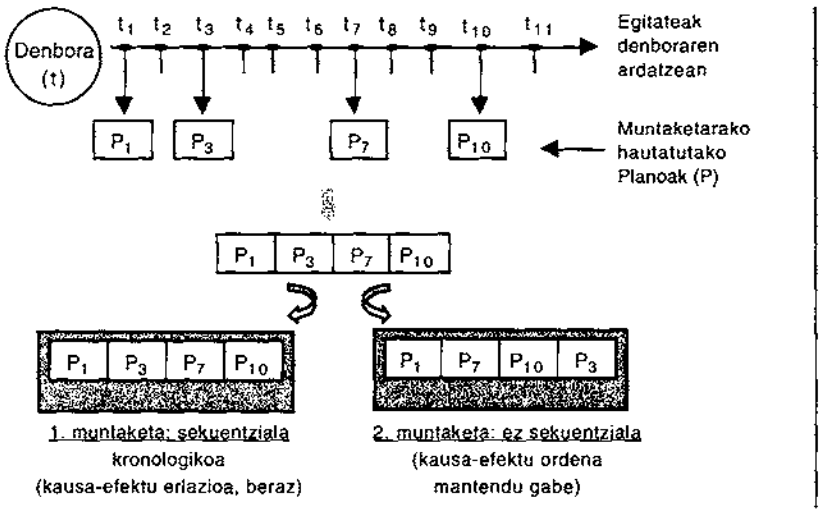
Muntaketa analitiko sekuentziala, muntaketa lineala edo jarraipenezkoa ere deitua, kausaren eta efektuaren arteko denbora-erlazioa gordetzen baitu. Beraz, gertakaria edo egitate erreala ordena kronologikoan edo erlazio kausalaren arabera aztertzen da, osagarri dituen zati guztiak kontuan hartuz (egitateak "t_n" denbora-ardatzean, hurrengo irudian ikusten denez). Gero, ikus-entzunezko narraziorako garrantzitsuenak eta adierazgarrienak diren zatiak aukeratu eta ordena sekuentzial baten arabera muntatzen dira, hau da, ikuspuntu kronologiko hutsa erabiliz, edo kausa-efektu erlazioaren arabera. Beraz, plano nagusiek elkarren artean duten kausaltasun-ordena errespetatzen duten bitartean (lehenik kausa ikusten da, gero efektua), gainerako plano edo eszenak errealizadoreak bere kontakizun narratiborako egokiena den ordenan munta daitezke.

Dena dela, definizio estandar hau finkaturik, ohar gaitezen ezen kausaltasuna itxuraz haustera jo daitekeela, adibidez, *ulerketa atzeratuko raccord* kontzeptua erabiliz. Kontzeptu hori Nöel Burch-ek estudiatu du, eta obra honetan ere aurkeztu dugu (geroko ekintza bat hasieran aurkezten da, eta gero narrazioa ordena sekuentzialean hasten da).

Ikus dezagun ondoko irudia, non gertakaria —edo egitatetik hartutako irudiak— ordena tenporalari jarraitzen dioten hamaika ("t_n") zatitan banatu den/diren, direla planoak, eszenak edo sekuentziak, kasuan kasu. Gure adibidean demagun planoak direla: A lagunak arma bat du eskuan (t_1) eta B lagunari apuntatzen dio B (t_2). B lagunak korrika ihes egiten du arriskutik libratzeko (t_3). Kalean jendea paseatzen eta terrazatan eserita dago (t_4-tik t_6-ra). Ondoren, A lagunak tiro egiten du (t_7). Jendeak burua biratzen du beldurtuta (t_8). B laguna lurrera jausten da (t_9) eta hantxe geratzen da buruz behera (t_{10}). Urrunean, polizia-auto bat ikusten da honantza datorrela (t_{11}).

743. Sánchez-Biosca-k (1996, 99-103. or.) hainbat planotako jarraipen espazialaren eta denboralaren zatikatzeari dagokion prozesu analitikoa aipatzen du.

82. irudia: muntaketa analitiko sekuentziala (kronologikoa edo/eta kausala)



A laguna, arma bat eskuetan (P1); B laguna korrika (P3); A laguna tiro egiten (P7); B laguna lurrean jausita (P10).

Adibidearekin jarraituz, ikus-entzunezko narrazio minimalista egitea erabaki dugu, erreakziorik gabea; horretarako, 1, 3, 7, eta 10 planoak aukeratu eta bi motatako muntaketa editatu ditugu: sekuentziala (kronologikoa edo kausala) eta beste bat, ez sekuentziala (kausaltasuna hautsiz)

Irudian aurkezten dugun lehen muntaketa-mota (1. muntaketa) *muntaketa sekuentzial kronologikoa* deritzana da, non planoek gertakariaren denbora-ordena gordetzen duten:

- P1: A laguna arma bat eskuan duela.
- P3: B laguna korrika.
- P7: A laguna tiro egiten.
- P10: B laguna lurrean.

Muntaketak kausa/efektu erlazioa gordetzen du, argi ikusten baita B laguna korrika, tiroak jotzen duela eta hilik lurrera jausiz. Dena dela, *ulerketa atzeratuko raccord*-a erabiltzen badugu —jarraipena itxuraz hautsiz—, agian has gintezke horrela: B laguna lurrean (P10) eta gero, goian deskribatu dugun modura segituz: A laguna arma eskuan duela (P1), B laguna korrika (P3), eta A laguna tiro egiten (P7). Baina, kasu horretan errealizadoreak pistak eman beharko dizkio gero ikusleari benetako kausaltasun-ordena antzeman dezan. Beste aukera bat da, ondoren berrio A laguna lurrean ikustea, edota planoa errepikatuz (P1bis), edo beste angelu batetik hartuta.

Iruditik atera gabe, bigarren muntaketak (2. muntaketa) muntaketa ez sekuentziala erakusten du, kausaren eta efektuaren arteko denbora-ordena hausten ez duelako:

- P1: A laguna arma bat eskuetan duela.
- P7: A laguna tiro egiten.

- P10: B laguna lurrean.
- P3: B laguna korrika.

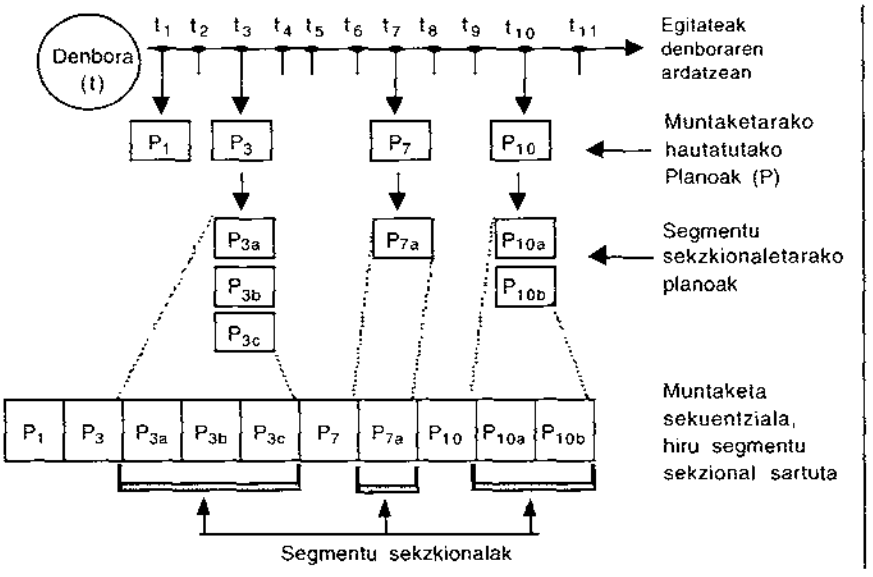
Jakina, muntaketa honetan B lagunak ez du korrika egiten, tiroa jaso eta hilik jausten, baizik tiroa jaso, lurrera jausi eta gero korrika hasten da; beraz, ez da hil, baizik onik ateratzen da, edo zauriturik alde egiten du.

b. Muntaketa analitiko sekzionala

Muntaketa sekzionalean une batez geratu egiten da narrazio sekuentzialaren segida, eta, geldialdi horretan, gertakari errealaren zati bat aurkezten da, zenbait ikuspuntutatik hartuta. Horrela, aberastu egiten da zati hori (plano, eszena, sekuentzia, etab.) eta haren konplexutasuna erakusten da, zeren denbora objektibo bakarrean (t_n) denbora subjektiboaren zatiak sortzen dituzten irudiak txertatzen baitira.

Ondoko irudian, aurreko adibide berbera erabili dugu, baina oraingoan *muntaketa sekzionaleko* hiru zati txertatuz, (P3, P7 eta P10-i dagozkionak). Hauxe da narrazioaren segida:

83. irudia: muntaketa analitiko sekzionala



A laguna, arma bat duela (P1); B laguna korrika (P3); A laguna tiro egiten (P7); B laguna lurrean (P10).

- P1: A laguna arma eskuetan duela.
- P3: B laguna korrika.
- P3a: B lagunaren oso plano laburra, hautsa altxatzen duela.
- P3b: B lagunaren aurpegiaren oso plano laburra, izerditan.
- P3c: B lagunaren ahoaren xehetasuna, arnasestuka.
- P7: A laguna tiro egiten.

- P7a: eskopetaren ahoaren xehetasuna, bibratuz.
- P10: B laguna lurrean.
- P10a: besoen plano laburra, lurrari atxikiz.
- P10b: oinetakoen zolen xehetasuna.

Segmentu sekzional horiek txertatuz, narrazioaren dentsitatea handitu dugu, kuantitatiboki zein kualitatiboki. Mota horretako muntaketak irratian erabiltzen dira asko.

22.4.2. Muntaketa asoziatiboa edo dialektiboa

Muntaketa asoziatiboa, itxuraz ezberdinak diren eta erlazio tematikoa —berdintasunezkoa edo kontrakotasunezkoa— duten bi ideien, bi egitateen edo bi irudien arteko konparazioa egitean datza. Aipatutako konparazio horri esker, ikus-entzunezko obran adierazi nahi den oinarrizko ideia sortu edo indartzen da. Hau da, *muntaketa dialektikoa* egiten da. Irratian eta telebistan edo zineman erabil daiteke.

Jar dezagun telebistako edo zinemako adibide bat. Pertsona sendo baten planoa eskain daiteke eta, gero, animalia indartsu eta baldarren beste plano batzuk, ikus-entzuleak azken plano horiek pertsona sendoaren planoekin lot ditzan. Kontrara, pertsona aberats baten irudia aurkeztuko dugu, auto dotorean bidaiatzen, eta ondoren, etxe zaharren irudiak, hiri horretako kaletatik hara eta hona dabiltzan pertsona zarpailen irudiak. Bietan, hauxe da dialektika: A irudia/ideia, B irudiarekin/ideiarekin konparatzen da, muntaketaren esanahia bi horien arteko sintesi dialektikoa izan dadin (C).

22.4.3. Muntaketa kategoriala

Muntaketa kategoriala, muntaketa-mota guztien "airosoena" da, zeren plano, eszena edo sekuentzia bakoitza autonomoa izan baitaiteke beste guztiekiko. Ez da beharrezkoa espazio- edo denbora-jarraipenik izatea (Urrutia 2000); baina, jakina, errealizadoreak ikus-entzunezko beste jarraipen berria sortzen du, muntaketa-modu horri atxikia. Zineman eta telebistan, audioa da irudiak muntatu eta edukiari esanahia emateko askotan erabiltzen den kanala.

Muntaketa kategoriala asko erabiltzen da edozein gairi buruzko erreportaje eta dokumental deskriptiboak —baina ez narratiboak— ekoizteko. Produkzioaurrean, kategoria edo gai nagusiak definitzen dira, gero, kategoria horietarako beharrezkoa den materiala grabatzen da eta, azkenik, ezarritako ordena gordez eta audio-kanalaren narrazioa ardatz nagusi modura hartuz, editatu egiten dira. Adibidez, demagun hiri bati buruzko erreportajea egin behar dugula. Produkzioaurrean gidoi bat osatu dugu, ondoko kategoriak kontuan hartuz: *hiriaren gizarte-bizitza eta aisialdia, merkataritza, industria, kultura, kirola eta historia.* Produkzioan, atal bakoitzaren deskripzioa egiteko behar ditugun irudiak grabatu ditugu eta, gainera, elkarrizketak grabatu ditugu atal bakoitzean aditua den jendearekin:

- Gizarte-bizitza eta aisialdia: hainbat irudi hartuko ditugu (jendea pasieran, zurrutean, parkean solasean, terrazatan eserita). Informazioa indartzeko, hiriko aisialdian eta bizitzan adituak diren pare bat lagunekin egindako elkarrizketak grabatu ditugu; adibidez, kafetegi bateko jabearekin eta jubilatuen eta gazteen elkarteko lehendakariekin.

- Merkataritza: denden barruko aldeak, erakusleihoak, denetariko saltokiak grabatuko ditugu, eta dendetako nagusi eta bezero batzuk elkarrizketatuko ditugu, dena ondo grabatuz.

Eta modu bertsuan kategoria bakoitzari dagokionez. Gainera, gidoilariak edo kazetariak idatzizko dokumentazioa jasoko du, esatariak *off*-can irakurriko duen testua idazteko. Narrazio hori irudiak muntatzeko gida izango da eta, gainera, esanahia eta testuingurua (jarraipena) emango die.

Horrelako muntaketan, errealizadoreak jarraipen-egitura propioa sortzen du, erabat ikus-entzunezkoa. Azken finean, telebistako eta zinemako muntaketa kategorialak idatzizko medioan txostenak duen antzeko balioa du.

22.4.4. Muntaketa abstraktua

Muntaketa abstraktua medio guztietan (irratian, telebistan, zineman) erabil daiteke teorikoki, baina, gehienetan, telebistan, zineman eta multimedioetan erabiltzen da modurik naturalenean. Irudien erlazio plastikoa eta estetikoa da bere funtsa, zeren, jakina denez, ikus-entzunezko egitura irudi barruan dauden elementuen eta irudien forma, mugimendu, tamaina, kolore, espazio eta beste parametro batzuen inguruan sortzen baita. Planoen erlazioak era guztietakoak izan daitezke: kontrastekoak, berdintasunezkoak, irregulartasunezkoak, uniformetasunezkoak, edo batere ez. Horrelako muntaketa-mota esperimentazio estetikoari buruzko ikus-entzunezko produkzioetan erabiltzen da batik bat. Bideo-eremuan *bideo-artea* esaten zaio.

Batez ere muntaketa abstraktuan erabilitako beste teknika bat *collage*[744] izenekoa da, abangoardiako muntaketa sobietarraren oinordekoa dena, eta Sánchez-Biosca-ren (1996) hitzetan esateko, "muntaketa-sekuentzia" da, berez. Efektu inpresionista sortzen duten konexiorik gabeko irudiz osaturiko sekuentzia azkarra da.

22.4.5. Muntaketaren estilo deduktiboa eta induktiboa

Pantailaren tamainak irudian duen efektua dela eta, ohikoa da zinemako muntaketan estilo deduktiboa erabiltzea, eta telebistan estilo induktiboa. Dena den, ikus-entzunezko lengoaiari buruzko "arauak" eta baieztapenak apurtzeko daudenez, ezin uka daiteke bi estilo hauek bi medioetan erabiltzen ez direnik. Hala ere, esandakoa baliagarria da hurbilpen orokor modura.

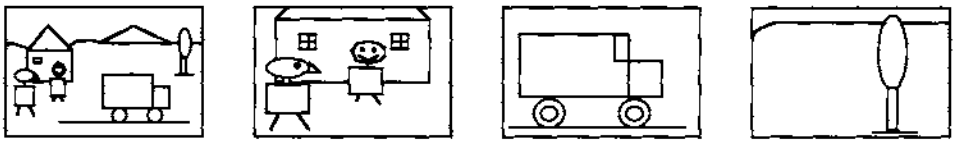
Estilo deduktiboa plano orokorretik abiatzen da, non eszenako elementu guztiak argi aurkezten diren eta, gero, narrazioaren plano xehatuagoak ematen diren, hurrengo irudian ikusten denez: 1. planoa orokorra da eta ezkerraldean etxea eta bi pertsona ikusten dira, eta eskuinean kamioia eta arbola; 2. planoa tamaina ertainekoa da eta bi pertsonak eta etxearen zati bat aurkezten dira; 3. plano laburrean kamioia dago; eta 4. planoan, laburra baita ere, arbola ikus daiteke.

Estilo induktiboan, ostera, xehetasun-planoekin hasten da maiz, eta gero, ikus-entzunezko narrazioak segitzen du, beste xehetasun-plano batzuk eskainiz edo plano orokorra eskainiz. Aurreko irudiko adibidean, estilo induktiboa hau litzateke, adibidez: lehenik 4.

744. AEBetan *montage* esaten zaio.

planoa edo 3. planoa; gero, antzeko beste xehetasun-plano batzuk, eta amaitzeko, plano orokorra edo multzo-planoa.

84. irudia: estilo deduktiboa



1. planoa 2. planoa 3. planoa 4. planoa

Esan daiteke, *grosso modo*, estilo deduktiboan ikus-entzuleak *kanpotik behatzen* diola[745] eszenari, eta induktiboan *barrutik behatzen* diola[746], hurbil samar baldin badago. Dena dela, zinema modernoan, agian telebistaren, publizitatearen eta, batik bat, gizartearen eragina jaso duelako, ohikoa da oso-oso plano laburrak dituzten filmak ikustea.

22.4.6. Muntaketaren estilo paraleloa

Muntaketaren estilo paraleloa asko erabiltzen da zineman, telebistan eta irratian. Gutxienez bi *interesgune*ren alternantzian oinarritzen da. Ikus-entzunezko obran, narrazioa interesgune batetik bestera doa, txandaka, eta, hartara, historiaren bi lerroak emeki-emeki garatzen dira, bien erlazio posiblea gero eta gehiago argituz, zeinek, obraren punturen batean, modu harmoniatsuan edo gatazkatsuan bat egingo duten (Arijon 1988). Estilo hori erreportajeetan eta dokumentaletan ere erabiltzen da.

Adibidez, demagun Euskal Herriko immigrazioaz egin nahi dugula dokumentala. Egiteko modu bat da bi pertsonen eguneroko bizitza txandaka azaltzea, horrela bi interesgune sortuz. Haietako bat "betiko" emakume euskalduna da eta, bestea, emakume senegaldarra, duela gutxi gurera etorria. Ikus-entzunezko obra estilo paraleloan eraiki daiteke, beren eguneroko bizitzako irudiak eta immigrazioari buruzko haien ahozko testigantzak jasoz. Erreportajea bukatzean, agian bi pertsonek elkar ezagutuko dute, produkzio-taldeak aldez aurretik prestatuta, eta horrela bi kulturen eta beren arteko dialektika osatuko litzateke.

Ikusten denez, estilo paraleloan garapen narratibo asko eta asko daude, baina ikus-entzunezko obraren funtsa bi interesgune paraleloen txandakatzean dago.

22.5. IRUDIAREN ETA SOINUAREN JARRAIPEN EDO RACCORD-A

Jarraipena edo *raccord*-a[747] ikus-entzunezko obra osatzen duten irudi- eta soinu-elementuen artikulazio koherentea eta egokia da. *Soinu-jarraipen*ean, iturri bakar bateko audiozatikiek ezaugarri tekniko berberak izan dezaten ardura hartu behar da. Irudiari dagokionez, hainbat *irudi-jarraipen* edo *irudi-raccord* daude, artikulatzen den elementuaren arabera[748]:

745. *Look at*.
746. *Look into*.
747. Hitz frantsesa, lotura esan nahi du.
748. Ikus "Bektore dinamikoen elkarreragina" izeneko epigrafea ere.

- Soinu-jarraipena.
- Argiztapen- eta kolore-jarraipena.
- Objektu-jarraipena.
- Denbora-jarraipena.
- Espazio-jarraipena.
- Jarraipen aizun edo faltsua.

Burch-i jarraituz (1985, 19. or.), *raccord* kontzeptuaren garapena 1905 eta 1920 urte bitartean hasi zen, zinema-zuzendari errusiarrek "kamera personaiei hurbiltzen eta antzerki-proszeinoko —hasierako zinemako— espazioko zatiak deskonposatzen hasi zirenean" eta konturatu zirenean arau batzuk bete behar zirela ikus-entzulea ekintzaren koherentziaz jabetzeko. "Horrelaxe jaio ziren zuzendaritza-*raccord*, begirada-*raccord* eta posizio-*raccord* nozioak".

Bi parametrok definitzen dute plano-aldaketa bakoitza: parametro tenporalak eta parametro espazialak. Ondoren ikusiko dugunez, bost jarraipen tenporal eta hiru jarraipen espazial daudenez, osotara, funtsezko hamabost plano-aldaketa dauzkagu. Gainera, nahi beste aldagai sor ditzakegu, planoen angelu- eta tamaina-aldaketen arabera. Beraz, A eta B planoak baldin badauzkagu, lehenengotik bigarrenerako trantsizioa, jarraipen espazial eta jarraipen tenporal batzuk kontuan hartuz egingo litzateke.

Alabaina, gerta daiteke, A planotik B planora pasatu ondoren, *raccord*-mota bat gorde eta irudien esanahia argitu dela uste dugunean, B planoan zehar nabarmentzea —edo beste plano batzuetan—, B plano hori ez dagoela guk uste genuen espazioan eta denboran, baizik beste *raccord* batean; ondorioz, berandu jabetu gara gure interpretazio-erruaz. Horixe da *jarraipen aizun* edo faltsua, *ulerketa atzeratuko raccord-a* izenez ezaguna (Burch 1985). Ikus ditzagun hurrengo ataletan, aipatutako sei jarraipen-mota horietako bakoitza, banan-banan.

22.5.1. Soinu-jarraipena

Soinu-jarraipenak esan nahi du soinu-iturri berberetik ateratako audio-segmentuek intentsitate-, tonu- eta tinbre-ezaugarri berberak dituztela, gertatu diren testuinguruan edo eszenan inongo aldaketarik egon ez bada.

Soinu-jarraipena apurtu egiten dela diogu, adibidez, pertsonaia baten ahotsa eszena batean baxu eta beste batean altu entzuten bada, aldaketa hori egiteko inongo arrazoirik ez dagoenean. Era berean, jarraipen-falta gertatuko da, ahotsa segmentu batean intetsitate handiz edo ozen eta beste batean baxu entzuten bada. Itxurazko jarraipen-falta gertatzeko arrazoirik balego, irudiaren bitartez ikusi beharko da, ikus-entzulea ere hartaz jabe dadin.

22.5.2. Argiztapen- eta kolore-jarraipena

Edozein ikus-entzunezko muntaketatan ardura jarri behar da eszena edo ekintza berberari dagozkion planoek argiztapen eta kolore berbera eduki dezaten, distortsioa gertatzeko arrazoirik ez badago. Adibidez, eszena bat areto batean gertatzen bada, planoek argiztapen berbera erakutsiko dute, eta kolore-tenperatura ere berbera, egun ezberdinetan grabatu badira ere.

22.5.3. Objektu-jarraipena

Produkzio-elementuen jarraipenak esan nahi du elementu horiek beti berberak izan behar dutela azaltzen diren bakoitzean eta, gainera, toki berberean kokatuta[749]. Adibidez, eszena guztietan protagonistak betaurreko berberak edukitzea, itxurazko zauria gorputzaren alde berean agertzea eta abar. *Elementu estilistikoen raccord-a ere* badago, eta, beraz, eszena berbereko plano guztietan kolore-iragazki berbera, tonalitate berbera erabili behar dira, irudiek itxura berbera eduki dezaten —hori baldin bada helburua, jakina—, une berean errodatuak izan balira bezala.

Horrelako *raccord*-motek ardura berezia eskatzen dute fikziozko produkzioan, filmazioa edo grabazioa egunetan zehar luza daitekeelako, eta egun bakoitzean eszenatokia, aktoreak eta ekipoa berdin-berdin antolatu behar direlako.

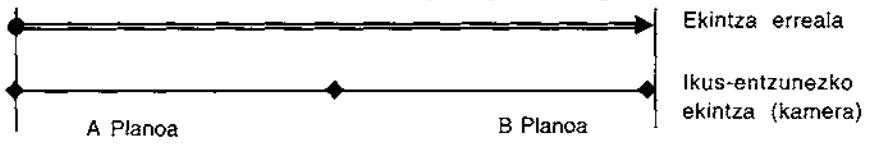
22.5.4. Denbora-jarraipena

Denbora-jarraipena zinema, telebista eta irratiko edozein narrazio-obratan egin daiteke. Teknikoki, bost denbora-erlazio sor daitezke A eta B planoen artean: a) denbora-jarraipen etenik gabea; b) denbora-elipsi neurgarria; c) denbora-elipsi mugagabea; d) atzeraegite neurgarria; eta e) atzeraegite mugagabea. Denetan ekintzaren jarraipen-itxura eman nahi da, erreala delako, edo itxurazkoa delako (Burch 1985, 14-17. or.).

a. Etenik gabeko denbora-jarraipena

Etenik gabeko denbora-jarraipenak esan nahi du B planoa A planoaren atzetik jarraian datorrela, planoetan azaltzen den ekintzan denboran etenik gertatu gabe. Kamera bat baino gehiago erabiliz burututako telebistako zuzeneko programetan[750] gertatzen dira horrelako jarraipenak. Adibidez, kamera batek elkarrizketa-egilearen A planoa hartzen du galdera egiten ari dela, eta berehala bigarren kamerak hartutako B planora pasatzen da, elkarrizketatuaren erantzuna jasotzeko. Produkzioa kamera bakar batekin egiten bada, bi pertsonaien plano osoak hartuko dira eta, gero, denboran eta estetikaz kointzidente diren une batean batuko dira. Ikus dezagun hurrengo irudia.

85. irudia: denbora-jarraipen etenik gabea



Pertsona bat eraikin batean sartzen ari den kasuan, A planoa kanpoko aldetik har daiteke, irudia atea irekitzen duen arte grabatuz. Une hartantxe B planora pasa daiteke —barruko aldetik hartuta, adibidez—, A planoak utzi duen puntutik bertatik abiatuz. Ikusten dugunez, bi adibideetan espazio-jarraipena egon da, baina *ez du zertan nahitaez* egon.

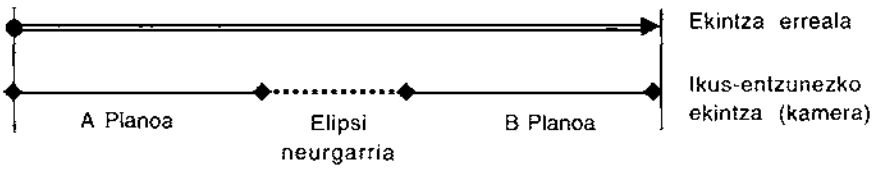
749. Kokapenaren *raccord*-ari buruz, ikus aurrerago espazio-jarraipenari buruzko epigrafea.
750. Edo zuzenean grabatuak.

b. Denbora-elipsi neurgarria

Denbora-elipsi neurgarria gertatzen da A eta B planoen artean ekintza errealaren zati kronometragarria kentzen denean. Ondorioz, zati hori ikus-entzuleak berak berregin behar izaten du mentalki. Beraz, elipsiak ikus-entzunezko, entzunezko edo ikusizko jarraipena apurtzen du.

Elipsiak hautemateko modukoa izan behar du eta, batik bat, objektiboki neurtua —segundotan edo minututan—. Neurketa-irizpidea funtsezkoa da horrelako *raccord*-ean.

86. irudia: denbora-elipsi neurgarria



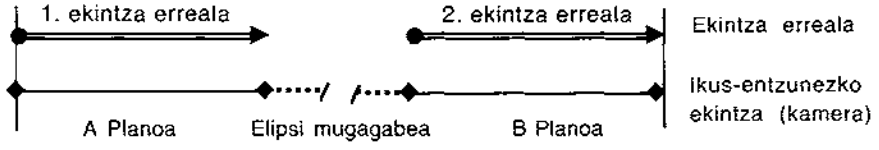
Aurreko adibidera berriro itzuliz, A planoak kanpoaldetik hartzen du pertsonaren irudia atea ireki arte. Gero, atearen irekieran elipsi bat sar daiteke, eraikinean sartu eta eskailerak igo aurretik. Orduan, B planoa —barruko aldetik hartua, jakina— pertsona azken maila iristen ari dela abiatuko da, eta korridorean zehar jarraituko dio. Kasu horretan, ikus-entzunezko muntaketatik, elipsia eginda, kendu den ekintza erreala —hots, atetik eskailerako azken mailaraino doana—, erabat kronometragarria da, eta edozein ikus-entzule jabetzen da hartaz, hau da, irudian agertzen den pertsonaren pauso normala erreferentziatzat hartuta, badaki zenbat denbora behar duen eskailerak igotzeko —elipsiaren denbora ezagutzen du—.

c. Denbora-elipsi mugagabea

Denbora-elipsi mugagabea gertatzen da A planoaren eta B planoaren artean ekintza errealaren *denbora-zati mugagabea* kendu denean. Ondorioz, ikus-entzuleak ezin du denbora-zati hori inolaz ere berregin eta mentalki neurtu —aurrekoan gertatzen zen ezbezala— errealizadoreak kanpotik laguntza espezifikoren bat ematen ez badio —adibidez, egutegi bat, erloju bat, data bat, moda-aldaketa bat, etab.

Elipsi hau gidoi mailakoa da, "irudiaren eta ekintzaren edukiari estu-estu lotua, baina, horien bitartez, benetako denbora-funtzioa izaten jarraitzen du" (Burch 1985, 16. or.). Denbora-indefinizioa bi ekintza ez-jarraitu daudelako gertatzen da.

87. irudia: denbora-elipsi mugagabea



Arestian aipatutako adibidera berritzuliz, diogun ezen A planoak kanpoaldetik hartzen duela pertsonaren ekintza, eraikineko atea irekitzen duen arte. B planoan pertsona

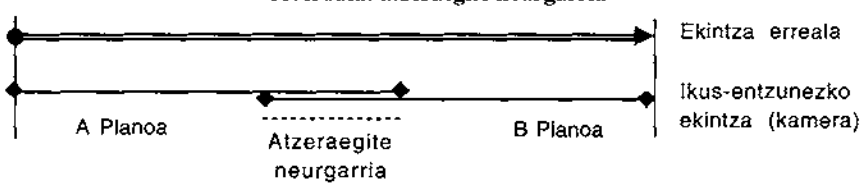
berbera bulego batean —ustez eraikin berberean dagoena— edo galsoro batean —eraikinetik urrun— lan egiten ikusi ahal da. A eta B planoetan bi ekintza erabat ezberdin azaltzen direnez, ikus-entzuleak ez daki zenbat denbora igaro den bien artean. Lehen esan dugunez, denbora-indefinizioa kanpotik emandako informazio-elementu batek bakarrik apur dezake, eta hori maiz asko indexikala izaten da —erlojua, egutegia, errotulua—. Alabaina, informaizo-elementu hori ematen bada, elipsi neurgarrian geundeke.

d. Atzeraegite neurgarria

Atzeraegite neurgarria denbora-elipsi neurgarria bezalakoa da kontzeptualki, baina diferentzia batekin, hots, aurkeztutako ekintza errealean aurrera egin ordez atzera egiten dela. B planoak, bere ikuspuntutik, A planoak erakutsitako ekintzaren zati bat errepikatzen du; beraz, atzeraegite tenporalari esker, eszenaren teilakatze partziala gertatzen da —kameraren posizioa desberdina izan arren—. Atzeraegite hori kronometragarria da, zeren ikus-entzuleak denboraren arabera neur baitezake. Jarraipen-teknika hori askotan erabili zuen Eisenstein zuzendariak[751].

Gogoan izan behar da *atzeraegite neurgarria*, gehienetan txikia izan arren, ez dela *atzeraegite tekniko* edo funtzionalarekin nahastu behar. Atzeraegite teknikoa gertatzen da B planoan ekintza errealeko fotograma gutxi batzuk errepikatzen direnean, ikuslearen pertzepzioak A planoko eta B planoko irudiak leunago edo samurrago lot ditzan. Azken kasu horretan, atzeraegite teknikoan, errealizadoreak ez du obraren edukiari kontzienteki atxikitako atzeraegite tenporala gauzatu nahi, baizik jarraipen-sentsazio handiago eman, eta hori agian ez litzateke gertatuko plano bakoitzaren mozketa ekintzaren puntu berean egingo balitz.

88. irudia: atzeraegite neurgarria



Har dezagun beste behin lehengo adibidea. A planoan, kanpoaldetik hartuta, pertsona aterantz ibiltzen ikusten da, atea ireki eta barrura egiten du. Atea gurutzatu duen unean B planora pasatzen da, barnealdetik hartuta. Plano honek, pertsonak atea irekitzen duen unetik hartzen du ekintza eta eskaileretaraino jarraitzen du. Beraz, A eta B planoen arteko teilakatzea gertatu da, baina ikuspegi desberdinak dituztela —lehena kanpoaldetik, bigarrena barrualdetik—. Azteraegite txiki hori erlojuz neurgarria da, ekintza ikusteko moduan teilakatuta baitago ardatz berberean.

e. Atzeraegite mugagabea

Atzeraegite mugagabea gorago deskribatu dugun elipsi mugagabea bezalakoa da kontzeptualki, baina daukan aldea da, ekintza errealean aurrerapena aurkeztu ordez,

751. Ikus *October* filma.

neurtzerik ez dagoen atzeraegitea gertatzen dela, *flashback* modukoa gehienetan. Beraz, B planoan A planoko ekintza baino ekintza zaharragoa eta ezberdina agertzen da, baina antzinatasun ezezaguna du, ez baita neurgarria kanpotik beste informaziorik ematen ez bada —dataren bat, beste garai bateko janzkera eta giroa, etab.—. Horrelako informazio-elementurik balego, atzeraegite neurgarria izango litzateke.

Aurreraegite mugagabea ere badenez — *flash-forward* ingelesez —, Burch-ek (1985, 18. or.) galdetzen du ea denbora-jarraipen biak, atzeraegite eta aurreraegite mugagabeak, gauza berbera ez ote diren, "denboran jauzia egitea" besterik ez baitute esan nahi.

22.5.5. Espazio-jarraipena

Telebistan eta zineman *espazio-jarraipena* ere gertatzen da. Hiru ikuspuntutatik azter daiteke, hiru erlazio-mota adierazten dituztenak, eta denbora-jarraipenaren epigrafean aurkeztutakoen antzekoak: espazio-jarraipena, espazio-etendura hurbila, eta espazio-etendura osoa.

Halaber, espazio-jarraipenean beste sailkapen bat ere egin dezakegu: begirada-jarraipena, norabide-jarraipena eta posizio-jarraipena.

a. Espazio-jarraipena

Espazio-jarraipenak esan nahi du B planoko espazioa eta A planoko espazioa berberak direla. Espazio-jarraipen hori denbora-jarraipenarekin edo gabe gerta daiteke. Oro har, elementu bati buruz espazio berberean egiten diren plano guztiek espazio-jarraipena mantentzen dute, nahiz eta filmaketaren ardatza edo planoen tamainak aldatu. Denbora-jarraipena azaltzeko erabili dugun adibidean ere espazio-jarraipena zegoen, beti eszenatoki berberean geundelako: eraikinaren sarrera, atea eta eskailera barne.

b. Espazio-etendura hurbila

Espazio-etendura hurbilak esan nahi du B planoko espazioa A planoko espaziotik hurbil dagoela fisikoki, ezberdina izan arren. Esate baterako, aurreko adibidean —eraikinean sartzen ari den pertsonari buruzkoan, alegia—, A planoko espazioa ataria izan daiteke, atea eta eskailera barne hartuz, eta B planoko espazioa egongela bat, zeina, espazio-jarraipenari esker, eraikin berberean dagoela uste duen ikus-entzuleak; beraz, espazio orokor berdinean: eraikina.

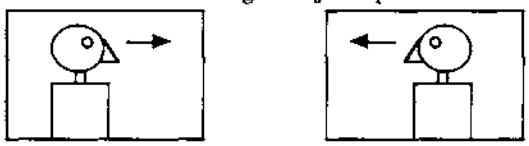
c. Espazio-etendura osoa

Espazio-etendura osoak esan nahi du B planoko espazioa eta A planokoa erabat ezberdinak direla, ez dutela inongo hurbiltasun-erlaziorik. Adibidez, A planoko espazioa eraikinaren sarrera izan daiteke, eta B planokoa hondartza.

22.5.6. Begirada-jarraipena

Begirada-jarraipena espazio-jarraipen berbera edo hurbila dagoenean gertatzen da; hau da, B planoko pertsonak begiradaren koherentzia gorde behar du A planoko beste pertsona baten begiradarekiko —aurreko pertsona berbera izan ala ez—.

89. irudia: begirada-jarraipena



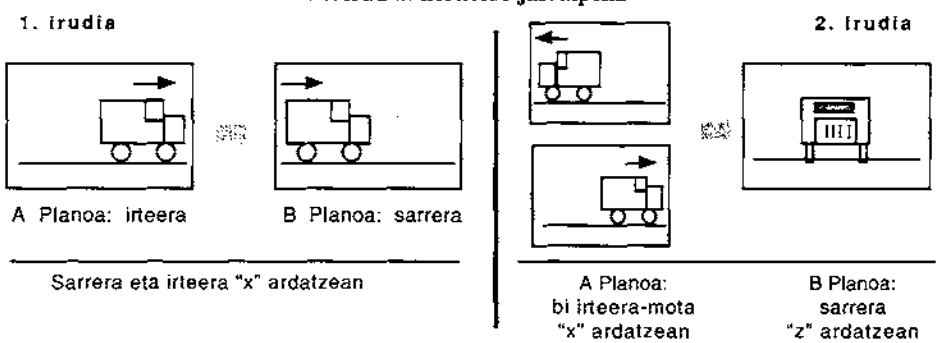
Adibidez, bi pertsona aurrez aurre hitz egiten ari badira —aurreko irudikoak bezala—, A planoan pantailaren eskuinaldera begiratzen atera daiteke bat, eta B planoan ezkerrera begira dago bestea. Horrela ez balitz, eta biak alde berberera begiratzen baleude, *raccord*-a edo jarraipena hautsi dela esango genuke.

22.5.7. Norabide-jarraipena

Norabide-jarraipena ere espazio-jarraipen berbera edo hurbila dagoenean gertatzen da. Bi planoetan elementuen mugimenduaren noranzkoa[752] errespetatzen dela esan nahi du. Adibidez, A planoan elementu bat pantailaren alde batetik irteten bada, B planoan kontrakotik sartuko da, ekintza-ardatza mantentzen den bitartean.

Baina B planoan sarrera "z" ardatzetik egiten bada, A planoan egin diren irteera guztietarako balio du; hau da, ezkerretik, eskuinetik edo diagonalean egindako irteeretarako.

90. irudia: norabide-jarraipena



1. irudian ikusten dugunez, A planoko kamioia "x" ardatzaren eskuinaldetik irteten da eta B planoan ardatz berberaren ezkerraldetik sartu beharko du. Aldiz, 2. irudiko B planoan ikusten dugu kamioia "z" ardatzetik datorrela ikus-entzulearengana —sakonera-ardatzetik alegia—; beraz, A planoan edozein aldetatik egin zitekeen irteera, ezkerretik zein eskuinetik, ardatz horretan aukera guztiak onartzen baititu ekintzaren mugimenduak.

22.5.8. Jarraipen aizun edo "ulerketa atzeratuko raccord-a"

Lehenago esan dugunez, *jarraipen aizun* edo faltsuak esan nahi du ikus-entzuleak gaizki interpretatu duela A eta B planoen artean omen zegoen jarraipen espazio-tenporala.

752. Gogoratu norabide bakoitzak bi noranzko dituela, eta zuzenena *noranzkoaz* aritzea dela, norabideaz baino hobeto.

Interpretazio oker hori jarraipen faltsu bati zor zaio, *ulerketa atzeratuko raccord*-a lortzeko errealizadoreak ustez induzitua. Horrela, edota B planoan bertan, edota geroko plano batzuetan, ikus-entzulea jabetzen da A eta B planoen artean ustez zegoen *raccord* espazio-tenporala jarraipen faltsu bat baizik ez zela, eta A eta B planoen arteko erlazioa informazio berria aplikatuz berrinterpretatu behar duela.

Zuzendari klasikoek behin baino gehiagotan egin dituzte horrelako jarraipen aizunak, eta sarri gertatzen da gaur egungo zineman. Adibidez, pertsona bat espazio jakin baten barruan agertzen da, bulegoan kasurako. Ondoren, pertsonaia berberaren A plano labur bat ematen da —begiena, adibidez—. Baina hurrengo B planora pasatzean eta berau irekitzen ari den heinean, konturatzen gara pertsona jadanik ez dagoela bulegoan, beste espazio batean baizik, hondartzan esate baterako. Beraz, A planoak espazio-aldaketarako trantsizio-elementu modura jokatu du.

22.5.9. Kuleshov-en jarraipena

*Kuleshov-en jarraipena*k esan nahi du muntaketan jarraipen zinematografiko hutshutsa antolatzen dela, filmatutako errealitateko espazio-jarraipen eta denbora-jarraipenetik zeharo desberdina. Beraz, planoen arteko erlazioek egituratzen dute jarraipen filmikoa. Errealitatearekiko autonomoa denez, edozein muntaketa-motatarako balio du (narratiboa, asoziatiboa, kategoriala edo abstraktua) eta, gainera, planoen arteko ordenak eragina du esanahi desberdinak sortzen. Sánchez-Biosca-k Kuleshov-en berbak hartzen ditu dioenean "muntaketak espazio komun eta artifiziala sortzea ahalbidetzen duela, filmatutako zatiak toki ezberdinetakoak direnean", eta baita pertsona filmiko bat sortu ere, pertsona ezberdinen gorputz-atalen plano laburrak erabiliz. Dirudienez, Kuleshov-efektuari izena eman zion esperimentua honela izan zen: beti espresio berbera zeukan aktore baten[753] aurpegi-atalen planoak eta pertsona horrek begiratutako objektu batzuen planoak txandakatzea (Sánchez-Biosca 1996, 100. or.).

Bordwell eta Thompson-ek (1995, 258. or.) diote "eruditoek, egoera-planorik[754] ez dagoenean, ikus-entzulea, espazio-zati bakar batzuetatik abiatuz, osotasun espaziala deduzitzera daramaten edozein plano-sortari deitzen diotela *Kuleshov efektua*".

22.6. BI ESPAZIOAK

Bi espazioei buruz arestian ere —labur samar— hitz egin dugun arren[755], garrantzitsua da orain modu pausatuagoan luzatzea haiei buruz. Izan ere, Burch-ek dioenez (1985, 26. or.), "zinemako espazioaren izaera ulertzeko[756] [komeni da] kontsideratzea bi espaziok osatzen dutela: eremu/plano barruan dagoenak eta eremutik/planotik kanpo dagoenak". *Eremu barruko espazioa* pantailan ikusten dena da, planoan sartzen dena, baina *eremuz kanpoko espazioa* konplexuagoa da, eta Burch-ek sei segmentu edo espaziotan zatitzen du:

753. Aktore baten aurpegiari buruzko zeluloide-zati batzuk.

754. Egoera-planoa gaztelaniazko "plano de situación" izenekoari dagokio eta eszena bateko egoeraren plano orokorra erakusten du.

755. Ikus "Espazioaren finkapena bektoreak banatuz" izeneko epigrafea, bi dimentsioko espazioaren kapituluan.

756. [Eta telebistakoa] gehitzen dugu guk.

- ***Eremuz kanpoko espazioa, albo-albokoa***: pantailaren lau ertzetatik doi-doi kanpora dauden lau espazioak dira —goiko, beheko, ezkerreko eta eskuineko ertzen ondoko segmentuak—. Bere definizio geometrikoa nahiko zehatza da. Eskuarki, pertsonak ezkerretik eta eskuinetik irten eta sartzen dira, eta nekez goitik edo behetik, plano pikatua edo kontrapikatua ez bada.
- ***Eremuz kanpoko espazioa, kameraren atzekoa***: eremuz kanpoko bosgarren espazioa da, eta kamera atzean kokatuta egoten da. Ezin da ukatu espazio hau esistitzen ez denik, eta pertsonaiak planotik kanporako irteera kameraren aldetik egiten duenean konturatzen gara.
- ***Eremuz kanpoko espazioa, hondoaren atzean***: eremuz kanpoko seigarren espazioa da eta dekoratuaren edo hondoaren funtzioa egiten duen beste zerbaiten atzean kokatuta egoten da. Pertsona bat eraikin baten edo beste pertsona baten atzean ezkutatzen denean, gela batetik irten edo zeruertzean galtzen denean, kameran ikusterik ez dagoen espazio erreala hautematen dugu.

Burch-ek Jean Renoir-en *Nana*[757] erabiltzen du bi espazioen analisia egiteko, eta emaitza modura dio *eremuz kanpoko espazioa* pantailaren barruan dagoena bezain garrantzitsua dela batzuetan. Edozein modutan, planoko interes-gune nagusiaren inguruan eraikitako espazioa da. Horrela, interes-gune hori pertsona bat baldin bada, eta planotik ezkerreko aldetik irteten baldin bada, eremutik kanpoko espazioa ezkerreko aldean zehaztuko du irteera horrek. Burch-ek hainbat bitarteko seinalatzen ditu *off eremu* hori zehazteko:

- ***Irteerak eta sarrerak eremuan***: eremuz kanpoko espazioa zehazteko modu errazena pertsonak eta elementuak pantailatik irtetea eta sartzea da. Ekintza horiek pantailaren lau ertzetatik (ezker eta eskuina, goi eta behea), eta kameraren eta hondoaren aldetik egin daitezke.
- ***Off begirada***: eremuz kanpoko espazioa zehazteko bigarren modua *off begirada* da; hots, eszenan parte hartzen duen pertsonaietako bati dagokion eremuz kanpoko espaziora zuzendutako begirada. Eremuz kanpoko espazioaren sei aldeetara bota daiteke *off* begirada: ezkerrera, eskuinera, gora, behera, kameraren aldera edo hondoarenera. Komenigarria da ohartzea kameraren aldera botatako *off* begirada ez dela kameraren lenteari egindako begirada zuzena, baizik bere ondoan dagoen espazioari. Adibidez, elkarrizketatuak ustez kazetaria dagoen aldera zuzentzen ditu begiak, kameraren ondora alegia.
- ***Eremuan partzialki ikusgai diren pertsonaiak eta elementuak***: eremuz kanpoko espazioa zehazteko hirugarren moduak esan nahi du gorputzaren atal batzuk —pertsonei gagozkielarik— edo interes handia[758] duten beste elementuen zatiak planotik kanpo geratzen direla, enkoadraketatik at, eta ikus-entzuleak mentalki berregin beharko dituela, eremuko espazioaren luzapena balira bezala.

Aurreko horiei guk beste bat erantsiko genioke, ***soinuaren eremuz kanpoko espazioa*** hain justu, eremuz kanpoko espazio bat zehazteko gai baita, gure iritziz. Are gehiago, espazio hori zein aldetan dagoen ere zehatz dezake, pantailaren ezker eta eskuin entzuten diren audio-kanalak erabiliz.

757. Zinemaren lengoaiari dagokionez, historiako filmarik garrantzitsuenetakoa Renoir-entzat.
758. Eraikina, etab.

Kasu guztietan, eremuz kanpoko espazioak "izaera episodikoa" du, aldakorra, planoko elementuen arabera, eta ikus-entzulea haren presentziaz jabetzen da definizio-era horietako batek parte hartzen duenean. *Off* espazioa sailkatzeko beste forma bat ere da: espazio hipotetiko edo ustezkoa eta espazio konkretua.

- ***Eremuz kanpoko espazio hipotetikoa***: oraindik plano orokorra erabiliz bere osotasunean aurkeztu ez den espazioa da eta, beraz, ikus-entzuleak ez daki ezer hari buruz, irudikatu bakarrik egin dezake.
- ***Eremuz kanpoko espazio konkretua***: aurretik plano orokor batean espazio osoa ikusi duelako, ikus-entzulea gai da eremuz kanpoko espazioa zehazteko. Beraz, une horretatik aurrera, plano laburrak erabiltzean sor daitezkeen *off* espazio guztiak mentalki zehazgarriak dira eta ikus-entzuleak ezagut ditzake.

Errealizadoreak oso gertutik eta arduraz hartu behar du bi espazioen dialektika edo egituraketa. Adibidez, demagun plano bat non pertsonaia bat hitz egiten ari den. Berbaldia amaitu eta planotik ateratzen da espazioa hutsik utziz; eremua inor gabe utziz. Espazioa hutsik dagoen bitartean, ahotsak eta soinuak entzuten dira hura irten den aldetik. Jakina, ikus-entzuleak eremuz kanpoko espazio hartan kontzentratuko du bere arreta guztia, begirada hutsik dagoen espazioan finkatuz. Dialektika hori luzatzen baldin bada, tentsioak gora egin dezake, baina gero interesa galdu, ez badira pantailan sartzen itxuraz *off* espazioan parte hartzen ari ziren pertsonaietako batzuk.

22.7. IRUDI- ETA SOINU-PUNTUAZIOAK

Puntuazioa deitzen diogu ikus-entzunezko obran, planoen edo soinuen arteko trantsizioak egiteko erabiltzen diren irudi- eta soinu-baliabideei; hau da, irudizko edo soinuzko plano, eszena edo sekuentzien mugak markatu eta zehazteko. Atal honetan, baliabide horiek aztertuko ditugu.

22.7.1. Irudi-puntuazioak (irudi-trantsizioak)

Hirugarren mailako mugimenduan —planoen artekoan—, hainbat puntuazio-baliabide erabiltzen dira, trantsizioak duen helburuen arabera. Maiz, trantsizioak oharkabeak izateko egiten dira, ikus-entzuleak hausturarik ikus ez dezan narrazioan. Beste batzuetan, ordea, nabarmena da presentzia, espazio-, denbora-, edo errealitate-aldaketa adierazteko. Puntuazio-baliabide bakoitza (mozketa, kateatu, funditu, errezel edo kortina, giltza eta puntuazio bereziak) bi funtzioetarako erabil daitezkeen arren, funtzio espezializatua izan ohi dute.

Trantsizio-mota guztiak erabiltzen dira zineman eta bideoan. Azken horretan bi metodo nagusi erabiltzen dira trantsizioak gauzatzeko:

- ***Trantsizioak nahasketa-mahaian***: mozketa, kateatua, gain-inpresioa, funditua, errezelak edo kortinak eta giltzak.
- ***Trantsizio digitalak konputagailuan***: bideo-tresna espezifiko batek sortutako efektu digitalak eta ordenagailuz egindako efektu grafikoak.

Era berean, beste parametro baten arabera ere sailka daitezke trantsizioak, alegia, irteerako planoak sarrerako planoa ordezkatzean zein ardatzen arabera jokatzen den:

- ***Trantsizioak "x" eta "y" ardatzetan***: aipatutako ardatz horietan gauzatutako trantsizioak, alegia. Errezela modura egindako trantsizio analogikoak izaten dira.
- ***Trantsizioak "z" ardatzean***: trantsizio hauek gauzatzeko, plano berria pantailaren barruan hasten da —edozein puntutan edo gainazal osoan—, eta aurrekoaren ordezkoa hartzen du espazio berean, "z" ardatzean zehar izango balitz bezala.

a. Mozketa

Mozketa[759] plano batetik bestera egiten den bat-bateko aldaketa da. Gehien erabilitako trantsizioa da, ikus-entzunezko narrazioa gutxien oztopatzen duena eta ikus-entzuleak gutxien ikusten duena. Mozketaren funtzio nagusiak dira: planoen barruan gertatzen den ekintza itsatsi eta jarraitu eta espazio- zein denbora-aldaketak egiten laguntzea, ikus-entzulearen pertzepzioan distortsioak gertatu gabe.

b. Kateatua (disolbatzea)

Kateatua[760] edo disolbatzea, plano baten eta bestearen arteko aldaketa pausatua edo graduala da, eta bi planoen artean teilakatze apur bat suertatzen da. Denbora-luzera hori dela eta, ikus-entzuleak ikusten duen trantsizio-mota da kateatua. Denboraren arabera, bi motatako kateatuak daudela esan daiteke:

- ***Kateatu arina***: trantsizio-denbora laburra duena; segundo batekoa gutxi gorabehera. Mozketa biguna dirudi.
- ***Kateatu geldoa***: trantsizio-denbora erlatibo luzea duena; segundo batekoa baino gehiagokoa, eta bostekoa baino gutxiagokoa, seguruenik. Denbora-luzera horretan plano konbinatu bat dago, gainjarria, bi irudiek osatua. Plano konbinatu horren iraupena nabarmenki luzea bada, ikuslea ohartzeko modukoa, muntaketa eta analisi propioak eska ditzake.

Kateatuaren funtzio nagusiak denbora- eta espazio-aldaketa handietan laguntzeko erabiltzen dira, edo ikus-entzunezko narrazioko erritmoa pausatua eta girotua izan dadin, edo eduki ezberdineko eszena batzuk elkarren artean lotzeko. Funtzioak bi dira nagusiki: ikus-entzuleari "denbora ematea" espazio- edo denbora-eduki berriari egokitu dadin, edo ikus-entzunezko obrari "giro lasaigarria" atxikitzea.

Deituraren aldetik, "kateatu" hitzaren ordez "disolbatu" ere erabiltzen dute hainbat bideo-errealizadorek, ingelesezko "*dissolve*" berbaren eraginez. Dena den, erabilerak ez daude finkatuta, ez gaztelaniaz, ez euskaraz, hurrengo paragrafoetan diogun bezala.

c. "Funditua", eta deituren gaineko eztabaida

Irudiaren alorrean, "funditua" trantsizioa beltzetik irudira edo iruditik beltzera gradualki igarotzea da; beraz, trantsizioa baino gehiago, eszenaren, sekuentziaren edo obra osoaren hasiera edo amaiera adierazten du. Kazetaritzan egiten diren dokumental eta erreportajeetan funditu bikoitza erabiltzen da, zeinak, alde batetik, segmentu baten amaiera adierazten duen —iruditik beltzera— eta, bestetik, pantaila hiruzpalau segundotan beltzez mantendu ondoren, segmentu berria hasten den —beltzetik irudira igaroz—.

759. *Cut*.

760. *Encadenado*, gaztelaniaz; *dissolve to*, ingelesez.

Gaztelaniaz kordokadura edo zalantza dago *funditu* eta *kateatu* hitzen erabileran eta egokitasunean, trantsizio horiek adierazteko. Normalean, ikus-entzunezko lengoaiari buruzko liburuetan, funditua guk egin dugun modura definitzen da, alegia, beltzetik irudira edo iruditik beltzera gradualki pasatzen deneko trantsizioa, eta audioaren kasuan, soinutik isiltasunera, edo alderantziz. Ingelesez, *fade in [to picture/sound]*[761] eta *fade out [to black/silence]*[762] dira baliokideak, hau da, "igaro irudira/soinura" eta "igaro beltzera/isiltasunera". Egiaz, *to fade* aditzak, egoera honetan, "gradualki desagertzea" esan nahi du.

Bere aldetik, *kateatu* berbak irudi batetik beste irudi batera gradualki igarotzea esan nahi du, edo soinu batetik beste batera. Beraz, hasiera batean behintzat, badirudi kateatua zabalagoa dela, fundituaren esanahia ere barne hartzen baitu, kontuan badugu "beltzera igarotzea", egiaz, beste irudi batera igarotzea dela, beltza ere irudi modura har baitezakegu; eta berdin isiltasunarekin, isiltasuna ere soinu-plano indartsua delako. Ingelesez, esan dugunez, *dissolve to* erabiltzen da irudien eta soinuen arteko igarotze graduala adierazteko. Hizkuntza horren eraginagatik, agian, ez dira bideo-errealizadore gutxi gaztelaniaz "X-ra disolbatu" espresioa erabiltzen dutenak[763] —non X kamera bat, irudi bat edo soinu-kanal bat izan daitekeen— "X-ra kateatu" ordez.

Dena den, funditu eta kateatu berben arteko kordokadurak jarraitzen du, baita gaztelaniaz ere, zeren DRAE hiztegiak, "fundir" aditzaren bosgarren adieran dio "en Cinematografía y TV, [es] mezclar los últimos momentos de persistencia de la imagen en la pantalla o del sonido en el altavoz con los primeros momentos de aparición de otra imagen o de otros sonido respectivamente". Beraz, horren arabera, funditua kateatu trantsizioaren parekoa da. Une honetan, interesgarria da gogoan izatea gaztelaniazko hiztegi nagusi horrek, "encadenado" (kateatu) berban, zinematogafia eta telebistari zuzendutako adierarik ez duela jartzen, "fundido-rekin" ez bezala. Beraz, gure ustez, bi sustantibo horiek sinoni-moak dira, nahiz eta erabileran bereizten saiatuko garen.

Euskarazko "funditu" deitura ez dugu gogoko, gaztelaniazkoaren transkripzio soila baita. Itzulpena egiten hasita, "urtze" berba egokiagoa izan liteke. Baina agian hobe da zereginari begiratuz izendatzea eta, beraz, "igaro" edo "disolbatu" edo "joan" aditzez eta horien sustantibaziocz baliatzea. Egikaritzaren garaian, errealizadoreek eszenaren "barrura igaro/joan/disolbatu/" eta eszenatik "kanpora igaro/joan/disolbatu/" esaldiak erabil ditzakete.

d. Gain-inpresioa

Izatez, ez da trantsizio-mota bat, efektu bat baizik, zeinaren arabera, bi plano, ohiz estatikoak, aldi berean gainjarriak dauden, bakoitzak bere intentsitatearen %100 gordez. Erreferentziazko irudiaren baitan tituluak edo bestelako irudiak gain-inprimatzeko balio du.

---

761. "Eszena baten ikusgaitasunaren gehikuntza graduala" modura definitzen du "*fade-in*" berba Webster's New Universal Unabridged Dictionary hiztegiak, 1996ko edizioan.

762. "Eszena baten ikusgaitasunaren gutxitze graduala" da "*fade-in*" sustantiboaren definizioa, Webster's New Universal Unabridged Dictionary-ren arabera.

763. Gaztelaniaz diogu zeren, guk dakigun neurrian, Euskal Telebistako eta beste bideo-ekoiztetxeetako errealizadore euskaldunek ere gaztelaniaz ematen baitituzte aginduak errealizazioaren garaian, zoritxarrez. Hori gertatzen da, nahiz eta talde tekniko osoak euskaraz jakin. Kontuan izanik programa edo obra baten errealizazioan ematen diren aginduak gutxi eta nahiko sinpleak direla, uste dugu garaia dela horiek euskaraz jarri eta erabiltzeko. Liburu hau lagungarri izan daiteke zeregin horretarako.

Baina arriskua ere badu, hots, bi planoak oso ondo kokatu behar direla, teilakatu eta elkarrentzat oztopo izan ez daitezen. Gaur egun gutxiago erabiltzen da gain-inpresioa zeren tituluak, tradizionalki honela egiten zirenak, gaur egun giltzen bidez txertatzen baitira (*key*), karaktere-sorgailuak eta ordenagailuak erabiliz.

e. Giltzak (keys)

Giltza bat irudi batean egindako zuloa edo hutsune ebakia da, ondoren beste irudi batekin betetzen dena. Zineman eta bideoan erabiltzen da. Horren adibide ezagun bat ikusentzunezko obretan agertzen diren kreditu-tituluak dira. Informazio-telebistaren alorrean giltza ezagunena aurkezlearen bizkar parean agertzen den laukia da, non eskaintzen ari diren albisteari buruzko irudi adierazgarria ematen den.

Bideo-produkzioan lau motatako giltzak (*keys*) daude: *luminantzia-giltza* (key), non giltza zuri-beltzeko seinalean egiten den; *kroma-giltza* (kroma key), zuloa kolore primario batean eginda; *kanpo-iturrien giltza*, karaktere-sorgailuak egiten duena; eta *maskera-giltza*, hots, aurreko giltzetako bat erabiliz, iturriko seinale nagusian zulo bat ebaki eta gero zuloa bideo-nahasgailuak sortutako kolore batez betetzea.

f. Errezelak

Errezel[764] izeneko trantsizioa eskema grafiko edo ertz elektroniko bat da, zeinak irteerako planoa pantailatik kanpora botatzen duen bitartean, plano berria sartzen ari den. Eskema grafikoa edo ertza hainbat eratakoa izan daiteke: barra bertikal, horizontal edo diagonala; pantailaren erdi-erdian hasten den zirkulu edo karratua, izkinetara irekitzen doana; eta beste hainbat. Hitz batean, errezel elektronikoak dira. Sailkapen bat egitearren, egin dezagun hau:

- ***Kanpotik barruranzko errezelak***: plano berria izkin edo alde batetik sarrarazten dutenak dira —ezker, eskuin, goi, behe eta lau izkinak—, aurreko planoari kontrako aldetik irteteko bultza egiten dion bitartean. Errezelen abiadura arin samarra izaten da, "bultzada" laburragoa izan dadin, eta trantsizio hutsaren itxura izan dezan. Alderantziz, plano, eszena edo sekuentzia berriak zaharra "kanporatzen duen" esanahia nabarmendu nahi bada, trantsizioa geldoagoa izango da, lasaiagoa.
- ***Barnetik kanporanzko errezelak***: kasu honetan, plano berria pantailaren erdian hasten da, eta pantailaren kanporantz zabaltzen da, plano zaharra konprimatu eta desagerrarazten duela. Trantsizioaren abiadurari dagokionez, arestian esandakoak balio du.

g. Beste trantsizio-motak: digitalak, fokapen-desfokapenak, eta kolore-aldaketak

Aipatutako efektu analogiko tradizionalak ez ezik, hainbat eta hainbat efektu digital eta berezi daude trantsizioak markatzeko, horretarako propio prestatutako aparatuek sortzen dituztenak. Bideo-efektu digitalak edo *digital video effects* izenekoak egiteko ekipo bereziak dira. Irudi estatiko eta dinamikoetan erabil daitezke. Asko dira, eta beren irudi-mugimenduak ere ugariak, ia kontaezinak. Nolanahi ere, analisi-irizpideren bat eman dezakeen behin-behineko sailkapena egin dezakegu:

764. *Wipe*.

- ***Trantsizio digital estandarrak***: ikusi ditugun errezel analogikoen ordez, pantailan irten eta sartzen diren planoak bira, hegaldi edo akrobazien bitartez sartu eta irteten direnak.
- ***Fokapen/desfokapen bidezko trantsizioak***: zineman eta telebistan betidanik erabili da trantsizio-mota hau. Plano zaharra ez-fokatuta amaitzen da eta berria ez-fokatuta hasten da, baina emeki-emeki fokatu egiten da. Kateatuaren eta fundituaren arteko trantsizioa dirudi. Etapa edo eduki baten amaiera eta beste berri baten hasiera adierazten du; edo jauzia espazioan edo denboran; edo egoera kontzientetik ametserako pausoa.
- ***Zuritik/beltzetik kolorera eta alderantzizko trantsizioak***[765]: adibidez, irteten den planoa zuri-beltzean amaitzen da eta plano berriak, berdin hasten den arren, kolorea hartzen du poliki-poliki; edo alderantziz. Irudi-efektu modura erabiltzen da, edukian aldaketa bat edo denbora asko igaro dela adierazteko.

h. Planoen arteko mozketa- edo trantsizio-puntua

Planoen arteko mozketa- edo trantsizio-puntua[766] garrantzi handiko gaia da; izan ere A planotik B planorako trantsizioa fisikoki gertatzen den puntua baita. Eskuarki, editaje analitiko edo linealean, mozketa-puntu hori ikus-entzulearentzat oharkabean pasa dadin bilatzen da, ikus-entzunezko narrazioari plano-aldaketak oztopatu gabe jarrai diezaion. Horregatik, editatzaileek askotan esaten dute mozketa-puntu bakarra dagoela edizioan, "A eta B planoen arteko jarraipena egoki uztartzen den puntu hori". Horretarako, beraz, *raccord* geldoak eta leunak egiten dituzten teknikak baliatzen dira.

Ekintza edo mugimendua daukaten eszenetan, A planotik B planorako mozketa edo aldaketa egin behar da pertsonaiak eta elementuak mugimenduaren edo ekintzaren erdi-erdian daudenean. Adibidez, A planoa pertsona bat aulki baterantz abiatu eta esertzen azaltzen duen plano luzea baldin bada, mozketa-puntua esertzeko makurtzen ari den bitartean egongo da. Une horretan egiten da B planoranzko trantsizioa. B planoa, berriz, pertsonaren plano labur bat izan daiteke eta bertako ekintza A planoak utzitako puntuan hasten da, alegia, pertsona makurtzen ari deneko unetik aurrera. Jakina, A eta B planoen arteko konbinazio hori egiteko, zuzendariak aldez aurretik bi ikuspuntutatik grabatu behar izan du eszena osoa: plano luzean eta plano laburrean.

Beste batzuetan, zuzendariak ez du eszena osoa B planoan grabatzen, baizik mozketa-puntu modura erabiliko den ekintzatik bakarrik[767]. Aurreko adibidean, B planoan ez litzateke aulkirantz esertzera doan pertsonaren ekintza osoa grabatuko, baizik makurtzeko eta esertzeko ekintza bakarrik.

Hainbat kasutan, adibidez, mozketa-puntua eskua emateko ekintzan egongo da, edo giltza sarrailan biratzean, edo atearen orria irekitzean, etab. Den-denetan, B planoaren filmazioa ekintza horren hasieran abiatuko da, hortxe egingo baita mozketa.

Editoreak muntaketa ona egiteko nahi adina material izan dezan —muntaketan adieraziko baita argien ikus-entzunezko narrazioa—, errealizadoreak eszena hainbat ikuspun-

765. Ikus "Kolorearen pertzepzioa eta egituraketa" izeneko epigrafea, gai berberari buruzko gaian.
766. *Cut point*.
767. Zuzendari anglosaxoiek "*Here to here trick*" deitzen dutena (hemendik harako iruzurra).

tutatik eta hainbat plano-tamaina erabiliz grabatu beharko du, jarraipen-irizpideak errespetatuz. Horretarako, zuzendari askok eszena osoa plano luzean grabatzen dute lehenik eta, gero, eszena berbera edo eszenaren zati nagusiak plano laburra edo oso laburra hartuz. Gainera, eszena hainbat ikuspuntutatik graba dezakete (objektiboa, subjektiboa) eta pertsonaien akzioa eta erreakzioa erakutsiz. Material hori guztia beharrezkoa izan daiteke editaje ona eta egokia egiteko, non, egoki irizten bazaio, honako planoak sartu ahal izango diren:

- Eszenaren plano luzeak eta laburrak.
- Ikuspuntu objektiboa eta subjektiboa.
- Ekintzaren eta erreakzioaren planoak.

Errodajearen edo filmazioaren planifikazioa oso kontrolagarria da fikziozko obretan, baina zailagoa informazio-lanetan, batik bat ustekabeko gertakarietan (istripuak, etab.). Dena dela, albiste, erreportaje eta dokumentaletan ere, hainbat alderdi planifikagarriak dira —adibidez, elkarrizketak, eta lekuen zein objektuen irudiak hartzeko jarduera—.

22.7.2. Soinu-puntuazio (soinu-trantsizioak)

Irudi-puntuazioan gertatzen den bezala (mozketa, kateatua, funditua, etab.), soinu-trantsizioak egiteko ere hainbat baliabide ezagun daude. Baina audioan, gainera, bi trantsizio-aldi daude, soinuaren sarrerari eta irteerari dagozkionak.

a. Trantsizio-aldiak

Bi trantsizio-aldi daudela kontuan hartuz hurbil gatzaizkioke gaiari:

- ***Soinuaren sarrera***[768]: soinu-iturria ikus-entzunezko obraren soinu-eremuan sartzeko eta *nahi den intentsitate-maila lortzeko* hartu behar den denbora-tartea da. Sarreraren iraupen-denbora laburragoa edo luzeagoa izango da, errealizadorearen irizpidearen arabera. Hemengo gakoa da, ez garela soilik trantsizioaren hasieraz edo sarreraz mintzatzen ari[769], baita dagokion intentsitate-maila lortzeko behar duen denboraz ere.
- ***Soinuaren irteera***[770]: soinuak maila jaisten hasteko eta soinu-planotik erabat irteteko behar duen denbora-tartea da; baina horrek ez du esan nahi soinu-iturria nahitaez moztuta, isilduta egon behar duenik (*off*).

b. Trantsizio-motak

Irudiaren alorrean bezala, audioan ere ondoko trantsizioak aipa ditzakegu: mozketa, kateatua, funditua eta gainjartzea.

- ***Mozketa*** (*cut*): soinu batek bestearen ordezkoa bat-batean hartzeko, intentsitate-aldaketarik gabeko mozketa gertatu behar da.
- ***Kateatua*** (*dissolve*): soinu batek bestearen ordezkoa lasai hartzen du. Irteerako soinuaren intentsitatea emeki murrizten joaten da, desagertu arte, eta sarrerako

768. *Rise time* edo, *attack* ere bai.
769. *Sound in*.
770. *Decay*.

soinua altxatzen maila egokia hartu arte. Soinu-kateatua geldoa edo arina izan daiteke, trantsizioaren iraupenaren arabera.

- ***Funditua*** (fade in, fade out): soinu bat isiltasunetik abiatuz sartzen dela esan nahi du, edo soinutik isiltasunerako doala. Beraz, errealizadoreak bi agindu eman ditzake: "soinua barrura eta gora" eta "soinua behera eta kanpora". Ikus-entzunezko obraren edozein puntutan aplika daiteke, ez obren edo sekzioen hasieran eta amaieran soilik.
- ***Gainjartzea***: ez da trantsizioa, baina haren funtzioa bete dezake. Denbora-tarte batez bi soinu-iturri aldi berean konbinatzean datza. Konbinazioa soinu-plano batzuk — lehen eta bigarren planoak— erabiliz egin daiteke.

Irudi-trantsizio eta soinu-trantsizioen konbinazio egokia, eta horiek egiteko unea, ikus-entzunezko muntaketa eta konposizioaren funtsa dira.

22.7.3. Hasiera eta amaiera garbia planoan eta ekintzan

Planoen filmazioari zein grabazioari buruzko arau ortodoxoek plano bakoitzaren hasiera eta amaiera garbiak izan daitezela aholkatzen dute; hau da, bi ertzetan ekintzarik gabeko segundo batzuk egotea —bost segundo, adibidez—, editoreak beste elementu batzuk sartzeko balia ditzan —mozketak L erara, fundituak, kateatuak, etab—. Horrela, kamera grabatzen hasten den unetik kazetaria hitz egiten hasi arte, bost bat segundo uztea komeni da. Kazetariak berak kontatzen du atzeraka bostetik hasita (bost, lau eta hiru), eta azken bi zenbakiak isilduz. Zerora iristean, mikrofonoaren aurrean hitz egiten hasiko da.

Era berean, arauek diote komenigarria dela eszena batean ikusten den ekintza edo plano baten mugimendua, beste batera pasatu baino lehenago amaitzea, zeren eszenako ekintzak eta plano-mugimenduak amaitu gabe agertzen dituzten muntaketak gogaikarriak izan baitaitezke audientziarentzat. Dena dela, gaur maiz hausten da arau hori.

22.8. AUDIO ETA BIDEOAREN ARTEKO MUNTAKETA-ERRITMOAK

Ikus-entzunezko obra irudiaren eta soinuaren unitate organikoa da eta, hori lortzeko, era askotakoa izan daiteke irudi-planoen eta soinu-planoen arteko erlazioa.

Muntaketan edo edizioan irudi-erritmo batzuk eta soinu-erritmo batzuk elkarrekin konbinatu behar izaten dira, emaitza modura erritmo bakarreko muntaketa lortzeko. Jarraian, bi erritmo-mota horiek jorratzen ditugu.

22.8.1. Irudi-erritmoak

Irudi-erritmoak ikusizko eremuan egon daitezkeen erritmo-posibilitateei dagokie soilik, hau da, planoen artean edo plano barrenean:

- ***Irudien plano-aldaketako erritmoa***: B planoak A planoa ordezkatzen du eta, ondoren, gainerako plano-aldaketak datoz. Muntaketaren plano-maiztasunak eta iraupenak oso erritmo bisual indartsua sor dezakete. Horrela, parkean paseatzen ari den norbaiten planoak luze samarrak izango dira eta, beraz, maiztasun urria izango dute. Aldiz, borroka batean, planoak oso laburrak izango dira, eta erritmo frenetikoa izango dute.

- ***Plano barruko irudi-elementuen erritmoa***: pantailako irudiaren barruan irten eta sartzen diren elementuak eta pertsonak daude, agertu eta desagertzen direnak, nola edo halako mugimenduz mugitzen direnak. Jarduera horiek irudi-erritmoaren notak izan daitezke. Adibidez, dantza bat eta lasterketa bat plano barruko irudi-erritmoaren elementuak dira.
- ***Kontrol teknikoaren bidez sortutako erritmoa***: irudiaren kontrol teknikoa erabiliz lor daitekeen erritmoaz ari gara, batez ere luminantzia- eta krominantzia-seinaleak eta kameraren zoom-a manipulatuz lor daitekeenaz. Adibidez, plano berean, behin eta berriro alda daiteke zoom-a[771] —zoom barrura, zoom kanpora—, eta ikus-entzuleak irudiaren dantza ote den inpresioa izaten dezake.

22.8.2. Soinu-erritmoak

Eremu akustikoan izan daitezkeen erritmo-posibilitateaz ari gara hemen, iturrian edo hartutako soinuan egon daitekeenaz:

- ***Soinu-iturrien aldaketaren erritmoa***: B soinuak A soinua ordezkatzen du, eta aldaketek obran zehar jarraitzen dute. Adibidez, musika-zati bat moztu eta beste musika-zatira aldatzen da; edo kale baten soinua itsasoaren soinuaz ordezkatzen da.
- ***Soinuaren barne-erritmoa***: soinu baten barruan egon daitekeen erritmoaz ari gara. Adibidez, musikan perkusio-basea egoten da erritmoa[772] markatzen eta base horrek soinu-bandari puntuazioa ezartzen dio; edo musika-tresnek erritmoa osatzen dute melodiaren bitartez. Askotan musika-nota horiek plano-aldaketak egiteko erabiltzen dira aipatutako puntuetan. Eisenstein-ek (1975, 168. or.) zioen "musika-pieza baten mugimendua hartzen ikasi beharko genukeela, bere erritmoa (lerroa edo forma) musikari dagokion konposizio plastikoaren oinarrian kokatuz".
- ***Soinuaren kontrol teknikoak sortutako erritmoa***: alor honetan hainbat aukera daude. Horietako bat soinu baten bolumena igo eta jaistea izaten da, erritmoa agertuz eta desagertuz. Antzeko zerbait ere egin daiteke mintzalaria mikrofonotik aldenduz eta mikrofonora hurbilduz. Horrelako erritmo-mota giro musikaletan jarri da modan —diskoteka, eta abarretan—, non musikaren ardura dutenek kontrolak eskuztatzen dituzten, erritmo berriak sortzeko.

22.8.3. Irudi- eta soinu-erritmoen arteko konbinazioak

Aurreko paragrafoetan adierazitako hiru irudi-erritmoen eta hiru soinu-erritmoen konbinazioa era askotakoa izan daiteke, baina bitan bilduko ditugu:

- Erritmo bisualen eta sonoroen arteko kointzidentzia.
- Erritmo bisualen eta sonoroen arteko dibergentzia.

Besterik frogatzen ez den bitartean, hobe da erritmoen dibergentzia, irudi-planoen eta soinu-planoen arteko katea sortzen baita. Edizio elektronikoan, "*L erako*" mozketa esaten diogu, informazio-prozesuari emandako kapituluan adierazten genuen modura. Beste

771. 1990eko hamarkadaren hasieran Valerio Lazarov erralizadoreak gehiegi erabili zuen horrelako erritmoa.
772. *Beat*.

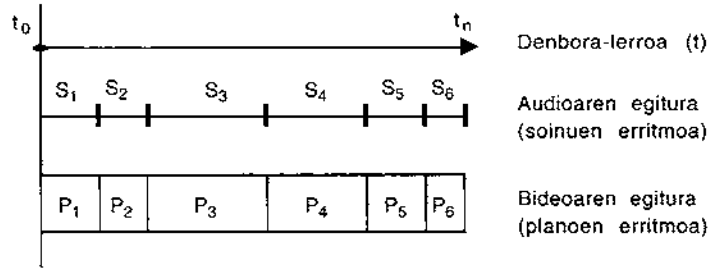
batzuetan, audioaren eta bideoaren kointzidentzia nabarmendu nahi izaten da eta, orduan, erritmoen konbergentzia erabiliko da.

Erritmo-konbinazio bat edo beste aukeratzeko, obran dagoen menpetasun-erlazioa kontuan hartu behar da; hots, bideoa nagusi den eta audioa mendeko, edo alderantziz (Ikus aurrerago).

a. Irudi-erritmo eta soinu-erritmoaren arteko baterakidetasuna

Muntaketa-mota honen egiturak eskatzen du irudi-erritmoa eta soinu-erritmoa baterakide edo kointzidente izatea, ikus-entzunezko obraren zati batean behintzat. Horrela, adibidez, plano-aldaketa ematen da soinu-iturria aldatzen denean —musika batetik beste batera, kasurako— edo erritmo batetik bestera pasatzen denean. Horrelako muntaketa-mota ohiz erabiltzen da ikus-entzunezko kazetaritzan, batez ere pertsonaien adierazpenei dagokienez. Horrelakoetan, pertsona bat hitz egiten hasten denean, pantailan agertzen da haren planoa.

91. irudia: muntaketa-erritmo kointzidentea



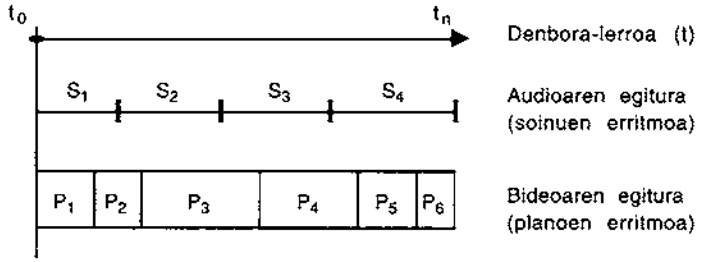
Irudian ikusten denez, plano-aldaketak —P1, P2, P3, P4, P5 eta P6 arteko mozketa-lerroak— baterakide edo kointzidente dira soinu-planoen aldaketekin —S1, S2, S3, S4, S5 eta S6 arteko mozketa-puntuekin—. Muntaketa ere egitura daiteke irudi-planoen eta soinu-iturri bakarraren erritmo-aldaketen artean baterakidetasuna egiteko; beste aukera askoren artean.

b. Irudi-erritmo eta soinu-erritmoaren arteko dibergentzia

Horrelako muntaketan, irudiari dagokion planoen erritmoa eta soinuari dagokion planoena ez dira baterakideak. Fikzioan ez ezik, kalitatezko telebista-kazetaritzan ere erabiltzen da. Adibidez, audio-iturria bideo-iturria baino pittin bat lehenago sartzen da, eta trantsizio-moduko zerbait egiten da, non *raccod aurreratua* dagoen.

Era berean, plano-aldaketa eta pertsonaia baten esaldiaren amaiera kointzidenteak izan daitezen ekidin egiten da eta, ondoren, isiltasun-tartetxoa egiten da. Horregatik, solasaldiaren edo mintzaldiaren erdian aldatzen da irudi-planoa.

92. irudia: muntaketa-erritmo ez-baterakidea



Ondoko irudian ikusten denez, audioaren erritmoa —S1, S2, S3 eta S4— eta bideo-kanalaren muntaketa-erritmoa ez dira baterakideak —P1, P2, P3, P4, P5 eta P6—.

Adibidez, P1 eta P2 planoak kanpoko paisaia bati dagozkio eta soinu-planorako S1 musika dugu. P2 planoa amaitu aurretik, pertsona baten hitzak entzuten hasten gara (S2) eta pixka bat beranduago P3 planora aldatzen da irudia, non bi pertsona agertzen diren berbetan. Ikusten denez, erritmo-dibergentziako muntaketa egin da. Adibide horrek antzera jarrai lezake, audio- eta bideo-planoen arteko aldaketak denbora desberdinetan eginez.

22.9. AUDIOAREN ETA BIDEOAREN ARTEKO AGINTE-ERLAZIOAK

Ikus-entzuleak lehenago prozesatzen du mentalki irudia, audioa baino; beraz, soinuaren *sinesgarritasuna* funtsezkoa da irudiaren sinesgarritasunerako. Soinuak atentzioa negatiboki erakartzen badu —muntaketa desegokia delako, edo edukiak fidagarritasun handirik ez duelako— eszenaren sinesgarritasuna larriki zaurituko da. Beraz, ardura handia inbertitu behar da ikus-entzunezko obrak sinesgarritasuna, argitasuna eta adierazpen-ahalmena izan ditzan (Dancyger 1993).

Audioaren eta soinuaren arteko erlazioa estudiatzeko[773], lehenago ere esan dugun zerbait ekarri behar dugu gogora, hots, pantailan aurkeztutako soinua pantailako irudiarekin zuzenean lotuta egon daitekeela (*on* soinua), ala ez (*off* soinua); eta bi motatako soinu horiek ikus-entzunezko obran zehar azaltzen direla. Baiezpen horretatik abiatuz, ikus-entzunezko muntaketa edo edizio batean, ondoko erlazioak izan daitezke audioaren eta bideoaren artean:

- Bideoa nagusi, audioa laguntzen.
- Audioa nagusi, bideoa laguntzen
- Audioa eta bideoa elkarrengandik independente doaz, baina audio eta bideoko sintesia sortzeko batzen dira —*gestalt*[774] estiloko "*tertium quid*"[775] bat—.

22.9.1. Bideo nagusi, audioa laguntzen

Ikus-entzunezko obra askotan, irudiak istorioaren zati nagusia kontatzen du, eta soinuak laguntzaile-funtzioa edo egiten du. Horrelako erlazio-mota gehiago gertatzen da

773. Ikus "*Kazetaritza-informazioaren oinarriak*" eta "*Telebistako informazio-prozesua*" kapituluetan nola planteatzen dugun audioaren eta bideoaren menpetasun-erlazioak albisteak editatzean.

774. Ikus bi dimentsioko espazioari edo bigarren eremuari dagokion kapitulua.

775. Hirugarren zera.

zineman, telebistan baino, batik bat fikziozko filmetan, ahaztu gabe gaur egungo telebistan asko hazi dela audioaren garrantzia. Jar dezagun adibide labur bat gidoi-formatuan, zinema eta telebistarekin konbinatuz[776]. Gidoiko zatian pertsona baten ihesa kontatzen da, eta poliziak jarraitzen dio.

6. gidoia: bideo/audio erlazioa, "bideoa nagusi, audioa lagundu"

Bideoa (Ihesaldiaren sekuentzia)	Audioa
BELTZA. IRUDIRA FUNDITUA. KANPOALDEA. EGUNA	
POR, Hiriko kalea eta jendea.	POR, Kaleko soinua
PLU, protagonista korrika, jendez beteriko kalean.	LLP, Arnasestua.
PLA, protagonista arnasestuka.	HP, Musika tentsoa. LLP, Arnasestua.
PER, polizia hari segika, pistola eskuan.	LP, Musika urduritsua.
POR/PER, Jendearen erreakzioa, alde egiten baitu izututa.	POR, Jendearen oihuak.
PER, Protagonista alboko kale batetik ihes	HP, Giro-soinua.
PER/PLA, Polizia —arnasestuka bera ere— harrituta geratzen da kale-kantoian. Orduan, gorantz begiratzen du.	LP, Arnasestua. HP, Giroko soinua. LP, Musika alaia (funditua eta gora).
PER, Emakumeak leihotik nondik desagertu den seinalatzen dio eskuarekin.	
...etab.	

Iturria: autoreek egina. Oharrak: 1) bideoan POR = Plano Orokorra, PLU = Plano Luzea, PER = = Plano Ertaina; PLA = Plano Laburra; 2) audioan POR = Plano Orokorra, LLP = Lehen-lehen Planoa, LP = Lehen Planoa, HP = Hondo Planoa; 3) ez ditugu seinalatu planoen arteko trantsizioak, ez audio-kanalekoak; beraz, mozketak direla ulertu behar da.

Aurreko adibidean, audioak funtzio osagarria du —irudia xehatu eta osatzea—. Bistakoa denez, mamia jazarpenaren bisualizazioan dago. Kaleko soinuak, arnasestuak eta musika-motak sekuentziak behar duen esanahia eta atmosfera eskaintzen dute.

22.9.2. Audioa nagusi, bideoa laguntzaile

Bigarren kasu hau da telebistan gehien erabiltzen dena, zeren, oro har, ahozko adierazpena nagusi baita produkzio propioko programetan. Albistegietako ia elkarrizketa denak eta albiste gehienak kategoria honi dagozkio. Ikus dezagun kasu bat.

776. Ikus gidoiari buruzko kapitulua.

7. gidoia: bideo/audio erlazioa, "audioa nagusi, bideoa laguntzaile"

Bideoa	Audioa
VTR: ALBISTEGIKO KARETA.	VTR: SZ (Soinua zintan/kasetean)
K/A: PLA, AURKEZLEA.	AURKEZLEA: Arratsalde on. Gaurko egunak bi albiste garrantzitsu ekarri dizkigu. Lehen albisteak legebiltzarrera garamatza, non… etab. ----------
VTR: "1. ALBISTEA"	VTR: SZ. 40" (segundo) AZKEN HITZAK: "…esan du presidenteak.
K/A: PLA, AURKEZLEA	Bigarren albistea Euskadik dakarkigu, non bakerako itun politikoa sinatu den. Informazioa zuzenean bidaliko
K/A: PER, KAZETARI BEREZIA	digu gure kazetari bereziak.
...etab.	SOINU ZUZENA. KAZETARI BEREZIA. (50" INGURU.)

Iturria: autoreek egina. Oharrak: 1) VTR = Magnetoskopioa; nahiz eta hemen, luzapenez, beste hau esan nahi duen: irudia bideoan dagoela, eta VTR gelan dagoen magnetoskopio batez emitituko dela; 2) S/Z = Soinua zintan edo kasetean; 3) PLab = Plano Lab; 4) K/A = Kameraren aurrean[777]; hau da, hitz egiten duen pertsona kameraren aurrean dago.

Teleberri baten hasierako kasu horretan ikusten denez, parte nagusia bideoa da, non informazio-edukia transmititzen den. Bideo-zatiak aurkezlearen eta kazetariaren presentzia fisikoa baiesten du, besterik gabe.

22.9.3. Bideoak eta audioak nagusitasuna txandakatzen

Ikus-entzunezko obra gehienetan, zinemakoa zein telebistakoa izan, bata zein bestea nagusitzen dira. Nolanahi ere, txandakatze hori irregularra izaten da, hau da, parte batek besteak baino presentzia handiagoa duela. Telebistan, oro har, audioa bideoa baino gehiagotan nagusitzen da.

Txandakatze-kasu bat aurkeztuko dugu. Plano batean, bi lagun ikusten ditugu hiritik paseatzen, erakusleihoak begiratzen, eta musika arin bat entzuten da, giroko soinuarekin batera. Plano horietan bideoa da nagusi, eta audioak giro egokia eta lasaia sortzen laguntzen du. Ondoren, bi pertsonak plano ertainean agertzen dira pantailan, solastatzen. A pertsonak zerbait esaten B pertsonari, eta alderantziz, eta biak plano berean agertzen dira, solasaren arabera. Eszena horretan, garrantzia pertsonek diotenak dauka, eta bideoak euskarria eskaintzen dio horretarako.

777. *On Camera (O/C)*, ingelesez. Ingelesaren eraginez, "*statment*-a egin" ere esaten da.

22.9.4. Bideoa eta audioa beren kasa

Horrelako erlazioetan bideoak eta audioak bakoitzak bere bidea darama, bat bestea gailendu gabe, baina, horri esker, bien arteko sintesia lortzen dute, ikus-entzunezko esanahi berria, *gestalt*-erako *tertium quid* bat.

Adibidez, *flashback* batzuetan gertatzen da, zeinetan pertsona bat ikusten den zerbait egiten, edo norabait abiatzen, audioak pertsona hura gogoratzen ari den solasaldi bat *off*-ean aurkezten duen bitartean. Adibide horretan, bideoak istorioaren narrazio bisualarekin segitzen du, pertsonaiak egiten duena ikusten baitugu; baina, audioak, bideoko soinuekin bat egin gabe, aldez aurretik izandako solasaldi bat gogoratzen digu.

22.10. AUDIOAREN INTERFERENTZIA BIDEOAN

Gehienetan, audioak bideoa argitu eta nabarmentzen laguntzen du, baina, batzuetan, ikus-entzunezko obraren esanahian interferentziak sortzen lagun dezake. Bistakoa denez, interferentzia nagusiak informatiboak, teknikoak eta jarraipenari dagozkionak izaten dira.

22.10.1. Informazioari dagozkion interferentziak

- ***Informazio gutxiegi audio-kanalean***: batzuetan, telebistaren definizioa dela-eta edo eszena konplexuegia delako, soinu-informazio gehiago eman beharra dago, anbiguotasuna ekiditeko. Baina gehiketa horrek ez du esan nahi irudian ematen dena audioan errepikatzea, baizik eta irudian ikusten ez dena soinuarekin osatu behar dela.
- ***Informazio gehiegi audio-kanalean***: audioak, batez ere ahozko narrazioak, irudian argi ikusten dena errepikatzen duenean gertatzen da. Audio-erredundantziak eragina izan dezake ikus-entzulearengan, interesa galaraziz. Ikus-entzunezko kazetaritzan gertatzen dira gehien horrelako interferentziak.
- ***Informazio desegokia audioan***: horrelako interferentzia dagoenean, audioak ematen duen informazioa eta irudiak ematen dutena ez datozela bat esan nahi du. Alderantziz ere gerta daiteke. Jakina, irtenbide bakarra informazio desegokia zuzentzea da, audioan zein bideoan egon.

22.10.2. Audioaren interferentzia teknikoak

Soinuaren bolumena altuegia edo baxuegia denean gertatzen da. Lehen kasuan publizitate-iragarkiak egoten dira, audio-kanala intentsitate handienean grabatuta dagoelako. Ondorioz, telebista-programatik iragarki-segmentura pasatzean, ikus-entzuleek bolumena jaitsi beharra izaten dute askotan. Audioa baxuegia denean, berriz, bolumena igo behar izaten da eta, orduan, behar ez diren zaratak sar daitezke, edukiari buruzko interesa galaraziz.

22.10.3. Jarraipen-interferentziak

Audioak bideoarekiko izan ditzakeen jarraipen-interferentziak esan nahi du: edukian eta erritmoan, batik bat.

Soinu-interferentzia edukian dagoenean, adibidez, gerta daiteke musika ez egokitzea irudian agertzen den aro historikoari, edo eszena triste batean musika alaia jartzea, hileta batean, kasurako.

Erritmo-interferentziak esan nahi du, soinu-erritmoa ez dela ongi egokitzen audioaren erritmoarekin, eta ikus-entzulearentzat gogaikarria izan daiteke.

V. ZATIA

ERANSKINAK, ZERRENDAK ETA BIBLIOGRAFIA

23. Eranskinak

23.1. EGUNEROKO INFORMATIBOEN BANAKETA, TELEBISTA ESPAINIARREAN ETA EAE-N

36. taula: EAEn hartzen diren eguneroko informatiboen parrila (2002)

Ordutegia	Orduartea	TVE1	TVE2	T5	A3	C+	ETB1	ETB2
06:30		Canal 24 horas						
07:30		Canal 24 horas		Informati-vos T5		CNN+ Noticias (7:55)		
08:30	Goizean	Canal 24 horas						
13:00								
14:00	Sarbidea	Inf. territorial		Informati-vos T5 (14:30)	Inf. territorial	CNN+ Noticias (14:25)	Gaur Egun	
15:00	Bazkalos-tea	Telediario 1		Inf. territorial	Noticias 1			Teleberri
20:00			Informati-vo territorial	Informati-vos Telecino (20:30)			I. territ. Iparralde (20:20); Egun (20:30)	
21:00	Sarbidea	Telediario 2			Noticias 2	CNN+ Noticias (21:30)		Teleberri
22:00	Prime time		La 2 noticias (22:30)					
2:00 (gutxi gorabehera		Telediario 3			Noticias 3			

Iturria: autoreek egina, kateen parrilak kontuan hartuz. Oharra: beste autonomia batzuetan telebista autonomikoaren parrila aldatzea nahikoa da. Albistegi berezi baten egitura osoa.

23.2. ALBISTEGI BEREZI BATEN EGITURA OSOA

8. gidoia: TBko albistegi berezi baten egitura-adibidea

Segmentua	Unitatea	BIDEOA	AUDIOA	Denbora-tartea. (min. eta seg.)
Goiburua	Albistegiaren irekierako kareta	Grabatuta	Grabatuta	0'20"
Irekiera	1. albistearen sumarioa	Grabatuta	Aurk.-*off* (2)	
Sumarioa	Aurkezlea	K/A (1)	Sarrera	
...	Albisteen sumarioa	Grabatuta	Aurk.-*off*	0'45"
1. blokea: 1. albistea, berezia				
	Aurkezlea (behin baino gehiagotan)	K/A	*On*	
...	Bideoa (Batzuk)	Grabatuta	Grabatuta	10'0"
Trantsizioa	Firrinda (platoko planoa)	Grabatuta	Grabatuta	0'04"
2. blokea: nazioartekoak eta burtsa				
2-7. albisteak (3)	Aurkezlea	K/A	*On*	
...	Bideoa	Grabatuta	Grabatuta	10'0"
3. blokea: gizartekoak eta jazoerak				
8-14. albisteak	Aurkezlea	K/A	*On*	
...	Bideoa	Grabatuta	Grabatuta	10'0"
Trantsizioa	Kiroletako kareta	Grabatuta	Grabatuta	
	Iragarkietarako firrinda	Grabatuta	Grabatuta	0'08"
4. blokea: kirola				
Trantsizioa	Aurkezleen aldaketa	K/A	*On*	
Sumarioa	1. albistearen sumarioa	Grabatuta	Aurk.-*off*	
...	Sumarioaren firrinda	Grabatuta	Grabatuta	
Kirola				
1-6. albisteak	Aurkezlea	K/A	*On*	
	Bideoa	Grabatuta	Grabatuta	10'0"
5. blokea: Kultura				
15-17. albisteak	Aurkezlea	K/A	*On*	
...	Bideoa	Grabatuta	Grabatuta	3'30"
Itxiera	Albistegiaren itxierako firrinda	Grabatuta	Grabatuta	0'15"
Denbora osoa				45,15

Iturria: autorcek egina. Oharrak: albistegi berezi hau TV1-ek 02-9-3ko 15:00etan emandako *Telediaraio 1*-etik atera dugu; (1) Kameraren aurrean (K/A); (2) Aurkezlea *off*-ean; (3) albiste bakoitzean titular bat agertzen da pantailaren beheko aldean.

23.3. IZENDEGIAK

23.3.1. Irudi-planoak

Eskala orokorraren araberako planoak

- Plano Orokorra (POR)
- Multzo Planoa (MUP)
- Egoera Planoa (EP)

Giza eskalaren araberako planoak

- Plano Erabat Luzea (PELU)
- Plano Ertaina (PER)
- Plano Laburra (PLA).
- Plano Erabat Laburra (PELA)
- Xehetasun Planoa (XEP).

Mozketa-lerroaren araberako planoak

- Gorputz Osoko Planoa.
- Belaun-planoa.
- Gerri-planoa, bular-planoa.
- Bizkar-planoa
- Aurpegi-planoa.
- Etab.

Pertsona-kopuruaren araberako planoak

- Biko Planoa (2P).
- Hiruko Planoa (3P).
- Talde Planoa (TP, 4tik gora).

23.3.2. Soinu-planoak

Sailkapen arrunta

- Lehen soinu-planoa (LP).
- Bigarren soinu-planoa (BP).

Sailkapen zehatzagoa

- Plano Orokorra (POR).
- Lehen Planoa (LP).
- Lehen-lehen Planoa (LLP).
- Hondo Planoa (HP).

23.3.3. Telebista eta bideoko albiste eta erreportajeetako osagarri orokorrak

- Sarrera (*lead* ingelesez)
- Audio-txertaketak
- Bideo-txertaketak
- Irudiak
- Trantsizioak
- *Off*-eko narrazioa
- Kameraurrekoak (K/A), (*standup* edo *statement* ingelesez)
- Isatsa

23.3.4. Irratiko albiste eta erreportajeetako osagarri orokorrak

- Sarrera
- Audio-zatikiak edo zatikiak (*corte* gaztelaniaz; *sound bite* ingelesez)
- Giro-soinua
- Trantsizioak
- Isatsa

23.3.5. Glosategia

Abiadura geldoa	Zinemako eta telebistako pantailan agertzen diren objektuak eta pertsonak —edo irratiko soinuak— grabatutako unean baino abiadura txikiagoan mugitzen dira. Ingelesez "*low motion*".
Adierazpen-zatiki	Ikus zatiki.
Audio-zatiki	Ikus zatiki.
Audio-txertaketa	Ikus zatiki.
Background information	Iturri anonimoei esleitutako informazioa
Begi-maila	Zutik, lurrarekiko perpendikular dagoen pertsona baten begiplanoaren altuera da. Ingelesez "*eye level*".
Betedura	Hiru adiera behintzat baditu: a) gertakari baten inguruan kazetariak informazioa biltzea; b) gai baten inguruan komunikabideek ematen duten informazioa; eta b) komunikabide baten seinaleak duen zabalkunde-esparrua, batez ikus-entzunezkoetan (betedura autonomikoa, estatu mailakoa, nazioartekoa, etab.). Gaztelaniaz "*cobertura*" eta ingelesez "*coverage*" ditu baliokide.
Bideo-txertaketa	Ikus zatiki.
Bideo-zatiki	Ikus zatiki.
Deep background information	Iturri zehatz bati esleitu ezinezko iturria
Efektu	Hainbat adiera eta erabilera ditu, guztiak bideo- eta audio-trantsizioekin lootuak. Irratian, bi edo hiru segundoko musika edo soinu-efektu grabatua izaten da. Hainbat zereginetarako erabiltzen da, hala nola, albisteak edo informazio-blokeak banatzeko.
Errezel edo gortina	Bi erabilera desberdin ditu, medioaren arabera. 1) telebistan eta bideoan, bi planoen arteko trantsizioa egiteko bideo-efektua da; 2) irratian, esatariak esan edo irakurtzen duenari azpitik gehitzen zaion musika-hondoa da. Gaztelaniaz "*cortinilla*".

Firrinda (rafaga)	Segundo gutxi batzuetako trantsizio-rafaga da (bi edo hirukoa agian), programa-blokeen edo informazio-unitateen artean kokatua. Irrati eta telebistan erabiltzen da. Irratiaren kasuan, "efektua" izeneko trantsizioaren antzekoa da, baina apur bat luzeagoa eta konplexuagoa izaten omen da.
Flash informatiboa	Irratian, unean uneko programazioa etenda ematen den albiste labur eta premiazkoa da.
Fokapenaren eremu-sakonera	Objektiboak fokatzen duen elementu edo pertsona garrantzizkoenaren inguruan —bai aurrean eta bai atzean— dagoen eremu ongi fokatua. Gaztelaniaz "profundidad de campo" eta ingelesez "*depth of field*".
Foku-distantzia	Kameraren objektiboa infinituan fokatuta dagoela, lenteen zentro optikotik —non objektiboak harrapatutako argi-sortak batzen diren— lentearen atzeko muturreraino dagoen distantzia da, milimetroetan neurtuta.
Fundido gaztelaniaz, *fade in/out* ingelesez, eta *barrura sartu /kanpora irten* euskaraz	Beltzetik irudira edo iruditik beltzera gradualki igarotzen deneko trantsizioa da. Audioaren kasuan, soinutik isiltasunera, edo alderantziz. Gaztelaniaz zalantza dago "*fundido*" eta "*encadenado*" hitzen erabileran eta egokitasunean. Ingelesez, "*fade in [to picture/sound]*" eta "*fade out [to black/silence]*" dira baliokideak, hau da, "igaro irudira/soinura" eta "igaro beltzera/isiltasunera". Egiaz, "*to fade*" aditzak, egoera honetan, "gradualki desagertzea" esan nahi du. Euskaraz "funditu" esatea ez da egoki. Hobe dirudi "barrura sartu/joan/disolbatu/" eta "kanpora irten/joan/disolbatu/" formak erabiltzea.
Gainjartzea	Denbora-tarte batez bi bideo- edo audio-plano aldi berean konbinatzean datza. Ez da trantsizioa, baina haren funtzioa burutu dezake.
Goiburu	Albistegiaren hasierako kareta grabatua da eta programa eta estazioa identifikatzeko balio du. Gaztelaniaz "*cabecera*".
Hot clock	"Erloju zuzena" esan nahi du gutxi gorabehera. Formula-irratiaren programazioa antolatzeko modu bat da, erreferentziatzat emisioaren ordubetea edo hirurogei minutu harturik.
Ikuspen-angelu (ikuspen-eremu horizontala)	Objektiboaren lenteak duen ikuspen-angelua da, eta, beraz, hartzen hartzen duen ikuspen-eremu horizontala. Graduetan ematen da. Ingelesez "*horizontal field of view*".
Irekiera	Telebista eta irratiko programa baten hasiera-agurra eman eta sarrera egiten den segmentua da, goiburuaren ondoren datorrena. Gaztelaniaz "*apertura*". Ikus "itxiera".
Isatsa	Editajearen amaieran uzten den bideo- edo audio-zatia da.
Itxiera	Irekieraren kontrakoa da; telebista eta irratiko programa bat amaieran dagoen segmentua da. Itxieran elementu hauek egon daitezke: agurra, itxierako sumarioa, kredituak eta itxierako kareta.
K/A (Kamera/Aurrekoa)	Kameraren aurrean kazetariak hitz egitea. Ingelesez "*On Camera*" (O/C), "*Standup*" edo "*Statement*" ere deitzen da.

Kateatua (disolbatzea)	Plano baten eta bestearen arteko aldaketa pausatua edo graduala da, bi planoen artean teilakatze apur bat eginez. Ingelesez "*dissolve to*" deitzen da eta gaztelaniaz "*encadenado*".
L formako etenaldia (muntaketa zatitua)	Bi segmentu edo eszenen arteko trantsizio-forma bat da, non bi seinaletako batek (audioarenak edo bideoarenak) besteari aurrea hartzen dion, eta bestea baino lehenago sartzen den, aldaketa leunduz.
Lead	Ingelesezko terminoa da eta "albistearen hasieran laburpen txiki bat" esan nahi du. Gaztelaniaz, "*lid*" modura zabaldu da, baina euskaraz egokiagotzat jo dugu "sarrera".
Mihiztaketa	Edizioan, audio edo/eta bideoa muntatzeko era bat, zeinetan bi zatiki elkarren jarraian paratzen diren. Ingelesez "*assembly*" eta gaztelaniaz "*ensambladura*" deitzen zaie. Euskaraz, "mihiztadura" dugu kontzeptua, eta "mihiztaketa" ekintza.
Mozketa	Plano batetik bestera egiten den bat-bateko aldaketa da. Ingelesez "*cut*", gaztelaniaz "*corte*".
Off the record information	Informazio konfidentziala
On the record information	Informazio publikoa.
Piramide iraulia	Albistea idatzi eta antolatzeko era, zeinaren bidez lau edo bost galdera garrantzitsuenen gaineko informazioa (zer, nork, noiz, non, zergatik; eta batzuetan, nola) testuaren lehen paragrafoan edo sarreran jartzen diren.
Sarrera	Bi edo hiru esanahi kokatu ditu: 1) albiste eta erreportajeen hasieran jartzen den laburpena; 2) albistearen lehen paragrafoa, non lau edo bost galdera nagusiei erantzuten dien informazioa jasotzen den; 3) ikus-entzunezko medioetan, aurkezleak irakurtzen duen sarrera, bideozko edo audiozko edizio-piezaren aurretik. Ingelesez, "*lead*" deitzen da eta gaztelaniaz "*lid*" eta "*entradilla*".
Sasigertakari	Egiaz albiste-gertakari ez diren eta harreman publikoetarako agentziek eta komunikazio-kabineteek sortzen dituzten sasijazoerak. Gaztelaniaz "*seudoeventos*".
Teilakatzea	Plano bat bestearen gainean jartzea. Bideoan eta audioan erabiltzen da kateatu-trantsizioak egiteko. Gaztelaniaz "*superposición*".
Txertaketa	Edizioan, audio edo/eta bideoa muntatzeko beste era bat, zeinetan zatiki bat txertatzen den editajean. "*Insert*" ingelesez eta "*inserto*" gaztelaniaz.
Zatiki (audio-zatiki, bideo-zatiki)	Lekuko edo albiste-protagonista batek egindako adierazpenetatik kazetariak hautatzen duen audio- edo bideo-zatia, albiste edo erreportajean txertatzeko. *Audio-zatiki*, *bideo-zatiki* edo *adierazpen-zatiki* ere dei liteke. Irratiaren kasuan, gaztelaniaz "*corte*" deitzen zaio eta ingelesez "*sound bite*" edo "*bite*" soilik. Antzeko esanahian, "audio-txertaketa" edo "bideo-txertaketa" ere erabiltzen dira, editaje batean txertatzen diren audio- eta bideo-zatikiak deitzeko.

24. Zerrendak

24.1. TAULEN ZERRENDA

1. taula: ezkutuko kamera erabiltzearen ebaluazio etikorako matrize batekiko hurbilpena *93*
2. taula: Sistemen Teoriaren aplikazioa albistegarritasunaren esparruan *151*
3. taula: audientziak neurtzeko unibertsoa eta laginak, 2000-2002 ..... *175*
4. taula: telebista-kontsumoaren banakuntza urteka (minutuak/egunean, 1990-2002) *176*
5. taula: telebista-kontsumoa astegunetan espainiar Estatuan (minutuak/egunean, 2001 eta 2002) *177*
6. taula: urtearteko audientzia-kuota edo rating-a Estatu espainiarrean eta autonomia-erkidegoetan, 1999-2002 laurtekoan *181*
7. taula: telebista-kateen urteko share edo pantaila-kuotak espainiar Estatuan (%), 1990-2002 hirurtekoan *182*
8. taula: Euskal Telebistaren eta beste kateen pantaila-kuotaren bilakaera Euskadin, 2000-2002 hirurtekoan *183*
9. taula: TB publikoen eta pribatuen arteko pantaila-kuotaren bilakaera Estatu espainiarrean, 1990-2002 hirurtekoan *184*
10. taula: Telebista-kateen audientziak egunean, EAEn bi unibertsoren arabera —biztanleria osoa eta euskalduna— 1999-2003 bosturtekoan (astelehenetik igandera) *186*
11. taula: gizarte espainiarraren eta telebista-audientzia osoaren soslaien konparazioa, 2000-2002 hirurtekoa *188*
12. taula: Telebista-kateen soslaiaren aldea (%) Telebista Guztiaren (TG) soslaiarekiko, bakoitzari dagokion eremuan (Estatu espainiarra, Katalunia, Euskadi, Galizia), 2000-2003 hirurtekoan *190*
13. taula: telebista espainiarren eta autonomikoen pantaila-kuotak, 2000-2002 ..... *193*
14. taula: genero-errepresentazioa telebistako informazioan (%) *194*
15. taula: TBko programazioaren azterketa-ikuspegiak eta analisi-unitateak lengoaien arabera . *199*
16. taula: telebistako programazioaren parrila-ereduak, generoen arabera lanegunetan (2002) *204*
17. taula: generoen parekotasun-indizea hainbat telebista-motatako programazioan (2000-2002) *210*
18. taula: generoei emandako denbora eta horiek ekarritako audientzia, batez beste, telebista-ereduen arabera, 2000-2002 hirurtekoa *211*
19. taula: telebista-generoen banaketa telebista-kate espainiarretan eta telebista-kate autonomikoetan (2001) *214*
20. taula: gehien ikusitako "Gran Hermano" programa-saioaren audientzia, Telecinco, 2000-2002 hirurtekoa *216*

21. taula: "Operación Triunfo" (TVE1) gehien ikusitako egunen audientziak (2001 eta 2002) .. 217
22. taula: albistegien parrila AEBetan (1980 eta 2000) 219
23. taula: informazio-programen banaketa, TB-ereduaren arabera (2000-2002) 220
24. taula: telebista-kateek informazioari eskainitako denbora eta erdietsitako audientzia, 2000-2002 hirurtekoa 222
25. taula: egun arrunt bateko telebista-albistegi baten egitura estandarra 238
26. taula: informazio-telebistan erabil daitezkeen terminoen laburtzapenak 241
27. taula: eguneroko informatiboetako langileak Telecinco eta ETB kateetan, 2002 281
28. taula: irrati-kontsumoa Estatu espainiarrean, 200-2003ko laurtekoan 315
29. taula: audientziaren garapena irrati-formatuei dagokionez, Estatu espainiarrean, 2000-2003 319
30. taula: audientzia espainiarraren soslaia irrati-formatuetan eta gizartearekiko konparazioa, 2001-2003ko batez bestekoa 321
31. taula: audientziaren garapena betedura estataleko irratietan, 2000-2003 laurtekoan (astelehenetik igandera) 325
32. taula: irrati konbentzionalaren audientziak autonomietan, 2000-2003 laurtekoan (astelehenetik igandera) 326
33. taula: genero-errepresentazioa telebistako informazioan, 1996 327
34. taula: eguneroko programazioaren parrila-eredua irrati konbentzional espainiarrean 335
35. taula: irrati-gidoietan erabilitako terminoen laburtzapen batzuk 350
36. taula: Euskal Herrian hartzen diren eguneroko informatiboen parrila (2002) 501

24.2. IRUDIEN ZERRENDA

1. irudia: kazetaritzaren eta komunikabideen ikerketarako teoriak eta ikuspegiak 25
2. irudia: obraren egituraren nabigazio-mapa 27
3. irudia: Shannon eta Weaver-en komunikazio-eredu matematikoa 46
4. irudia: Schramm-en komunikazio-ereduak 46
5. irudia: Westley eta MacLean-en komunikazio-eredua 48
6. irudia: osagaikako ikuspegitiko transmisio-eredua 48
7. irudia: medio berrrientzako komunikazio-eredua 50
8. irudia: gaurkotasun informatiboaren denbora-ardatza 54
9. irudia: generoak ebaluatzeko informazio- eta iritzi-ardatzak erabiltzea 121
10. irudia: generoak eta kazetaritza-produktuak ebaluatzeko matrizea 122
11. irudia: iturriaren espiritua barne hartzen duen informazio-prozesua 128
12. irudia: albistearen ziklo bikoitza 159
13. irudia: albistearen diskurtsoren gainegitura konbentzionala (Van Dijk) 163
14. irudia: Edwin Stanton-ek 1865eko apirilaren 15ean The New York Herald-en argitaratutako kronikaren facsimila 166
15. irudia: albiste sinple edo egitate bakarrekoen ordena 168
16. irudia: albiste konplexuen antolaketa 169
17. irudia: telebista-kontsumoa hilabeteka espainiar Estatuan (minutuak/egunean, 2001 eta 2002) 177
18. irudia: telebista-kontsumoa egunean zehar espainiar Estatuan (minutuak/ordualdika, 2001 eta 2002ko batez bestekoa) 178

19. irudia: telebistaren audientzia-kuota edo rating-a espainiar Estatuan (ordualdika, batez besteko portzentajea 2001 eta 2002an) 180
20. irudia: generoen programazio-denbora telebista publikoan eta pribatuan, 2000-2003 hirurtekoa 212
21. irudia: generoen programazio-denbora telebista espainiarrean eta autonomikoetan (2000-2003) 213
22. Irudia: egitura sinpleko muntaketa-eredua 248
23. irudia: off-eko egitura duen muntaketa-eredua 248
24. irudia: egitura estandarreko muntaketa-eredua 249
25. irudia: egitura estandar hobetuko muntaketa-eredua 250
26. irudia: erreportajeari dagokion muntaketa-eredua 252
27. irudia: TB-estazio ertain baten organigrama 270
28. irudia: Informazio Saileko "editore tematiko" antolaketa-eredua 272
29. irudia: erredakzio digital bateko erredakzio-banaketaren planoa (Telecinco) 273
30. irudia: kamera pelikuladuna darabilen informazio-unitatea 277
31. irudia: postprodukziorako oinarrizko unitatea 288
32. irudia: edizio eta postprodukzio ez linealeko unitatea 290
33. irudia: albistearen eta erreportajearen produkzio-prozesua (analogikoa eta digitala) 298
34. irudia: albiste-produkzioaren prozesua erredakzio digitalean 304
35. irudia: irrati-kontsumoa Estatu espainiarrean (minutuak/egunean) 2000-2003 laurtekoan 315
36. irudia: irrati-audientzia metatuaren portzentajeak ordualdika Estatu espainiarrean, 2001-2003 hirurtekoa (astelehenetik igandera) 317
37. irudia: irratiko eta telebistako audientzia metatuen batez bestekoak ordualdika Estatu espainiarrean, 2001-2003 urtealdian (astelehenetik igandera) 318
38. irudia: egitura sinpleko muntaketa-egitura (esatari bat edo bi) 357
39. irudia: egitura estandarreko muntaketa-eredua 357
40. irudia: egitura estandar hobetutako muntaketa-eredua 358
41. irudia: erreportaje-egiturako muntaketa-egituraren erreferentziazko eredua 359
42. irudia: irrati-emisora txiki baten organigrama 367
43. irudia: irrati-emisora ertain baten egitura 368
44. irudia: irrati-albistearen prozesua kanpoaldean betetzeko 376
45. irudia: erredakzio digitalaren banaketa-planoa (Radio Barcelona) 377
46. irudia: emisio- eta errealizazio-estudio digitalen banaketa-planoa 378
47. irudia: irrati-albiste baten prozesua, estudiotik kanpora betetzeko 380
48. irudia: itzal proiektatua eta atxikia 396
49. irudia: oinarrizko argiztapen-eredua eta hobetua 399
50. irudia: bi dimentsioko planoaren ardatzak 403
51. irudia: maskaramendua, aspektu-erlazioa aldatzeko teknika 404
52. irudia: objektuz betetzearen konposizio-teknika, aspektu-erlazioa aldatzeko era 405
53. irudia: konposizioaren orientazioak edo noranzkoak 406
54. irudia: markoaren magnetismoa 407
55. irudia: pantailaren asimetria 408
56. irudia: multzotzea edo itxiera psikologikoa (gestalt) 409
57. irudia: bektore grafikoak, indexikalak eta mugimenduzkoak 410
58. irudia: bektore grafiko batzuen egonkortzea 411
59. irudia: bektore indexikalen egonkortzea 412

60. irudia: "Urrezko Sekzioaren" printzipioa *414*
61. irudia: sakoneraren "z" ardatza *415*
62. irudia: planoen gainjartzea, dimentsio erlatiboa eta altuera *416*
63. irudia: planoen gainjartzea, dimentsio erlatiboa eta altuera *417*
64. irudia: perspektiba lineala *417*
65. irudia: perspektiba lineala *421*
66. irudia: sakonera-plano edo aldeak *423*
67. irudia: bolumenaren bitasun kontzeptua *425*
68. irudia: bolumen-bitasunaren konposizioa *426*
69. irudia: parte-hartzaileen kokapena programa dialogikoetan *427*
70. irudia: gidariaren kokapena TB-programa batean *428*
71. irudia: eskala orokorreko plano batzuk *430*
72. irudia: giza eskalaren araberako plano-motak *431*
73. irudia: pertsona-kopuruaren araberako plano-motak *432*
74. irudia: zeruertzaren lerroa eta begiaren planoa *433*
75. irudia: kameraren angelu-motak *434*
76. irudia: kameraren ikuspuntuak (objektibo/subjektibo/erdisubjektiboa) *437*
77. irudia: mugimenduari buruzko Zenon-en teoria *442*
78. irudia: Henry Bergson-en teoria mugimenduari buruz *442*
79. irudia: ekintzaren ardatza eta "z" ardatza, desberdintasunak eta bateragarritasunak *453*
80. irudia: bigarren mailako kamera-mugimenduak (planoen barrukoak) *454*
81. irudia: ikus-entzunezko obra baten garapen osoaren eskema mailakatua *471*
82. irudia: muntaketa analitiko sekuentziala (kronologikoa edo/eta kausala *473*
83. irudia: muntaketa analitiko sekzionala *474*
84. irudia: estilo deduktiboa *477*
85. irudia: denbora-jarraipen etenik gabea *479*
86. irudia: denbora-elipsi neurgarria *480*
87. irudia: denbora-elipsi mugagabea *480*
88. irudia: atzeraegite neurgarria *481*
89. irudia: begirada-jarraipena *483*
90. irudia: norabide-jarraipena *483*
91. irudia: muntaketa-erritmo kointzidentea *494*
92. irudia: muntaketa-erritmo ez-baterakidea *495*

24.3. GIDOIEN ZERRENDA

1. gidoia: albiste/erreportaje baten gidoi-adibidea *242*
2. gidoia: informazio-programa baten eskaleta-adibidea *243*
3. gidoia: albiste baten erdi xehatutako gidoi-adibidea *352*
4. gidoia: eguneroko albistegi baten gidoi erreal baten adibidea *353*
5. gidoia: albistegi baten gidoi erreal baten aldaketa, gidoi erdi xehatu edo xehatu modura aurkezteko *354*
6. gidoia: bideo/audio erlazioa, "bideoa nagusi, audioa lagundu" *496*
7. gidoia: bideo/audio erlazioa, "audioa nagusi, bideoa laguntzaile" *496*
8. gidoia: TBko albistegi berezi baten egitura-adibidea *502*

25. Bibliografia

Abio, J. (2002): Stage Manager, WABC [Mezu elektronikoa, 02-9-10], New York.

Abramson, J. (1990): "Four criticisms of press ethics", in *Democracy and the mass media*, Judith Lichtenberg Judith Lichtenberge, 229-268, Cambridge University Press, Cambridge.

Abril, G. (1997): *Teoría general de la información*, Cátedra, Madril.

Abril, N. (1991): "El tratamiento informativo de la mujer en la prensa vasca: imagen y roles" [Doktore-tesia], Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea UPV-EHU, Bilbo.

Ahern, Th. (1984): "Determinants of foreign coverage in U.S. newspapers" in *Foreign news and the New World Infomation Order*, Robert L. Stevenson and Donald Lewis Shaw, 220-223, The Iowa State University Press, Ames.

AIMC. (2001): *Estudio General de Medios- Marco General*, Asociación para la Investigación de Medios de Comunicación (AIMC), Madril.

————, (2002): *Estudio General de Medios- Marco General*, Asociación para la Investigación de Medios de Comunicación (AIMC), Madril.

————, (2003): *Estudio General de Medios- Marco General*, Asociación para la Investigación de Medios de Comunicación (AIMC), Madril.

————, (2004): *Estudio General de Medios- Marco General*, Asociación para la Investigación de Medios de Comunicación (AIMC), Madril.

Allern, S. (2002): "Journalistic and commercial news values", *Nordicom Review*, vol. 23, **1-2** [Zenbaki berezia, 15th Nordic Conference on Media and Communication Research, Reykjavik, 2001, abuztua, 11-12], 137-152.

Altschull, H. J. (1995): *Agents of power: The media and public policy*. Longman [2. arg.], New York.

Álvarez Solís, A. (1994): "El periodista y el político en una sociedad fabricada de papel", in *El factor humano en radio y televisión*, Iñaki Zabaleta eta Carmen Peñafiel, 71-82, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea UPV-EHU, Bilbo.

Anderson, R. (2000): "Television's risky relationship", Benton Foundation, [18-1-00an hartua], <benton-compolicy@cdinet.com>.

Arana, E. (2002): "¿Evolucionan los gustos o el consumo televisivo?", in *18º Seminario de televisión*, Marketing y Opinión, AEDEMO (Asociación Española de Estudios de Mercado Marketing y Opinión), 169-198, AEDEMO, Madril.

Aranberri, L. A. (1994): "La influencia del directivo sobre la información y el entretenimiento de la televisión pública y privada" in *El factor humano en radio y televisión*, Iñaki Zabaleta eta Carmen Peñafiel, 115-126, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea UPV-EHU, Bilbo.

Aranburu, A. (2002): Kalitate-zuzendaria, Euskal Irrati Telebista (EITB). [Euskal Irrati Telebistari buruzko dokumentu elektronikoa, 02-11-6].

Arfuch, L. (1995): *La entrevista, una invención dialógica*, Bartzelona, Paidós.

Arias, J. (1996): "¿Por qué es tan difícil contar los hechos sin facciosidad?", *El País*, 96-9-22, 14.

Arijon, D. (1988): *Gramática del lenguaje audiovisual* [Itzulpena: Iñaki Aizpuru. Edición original: Grammar of the Film Language, Focal Press, 1976], Baroja-Escuela de Cine y Vídeo, Donostia.

Aristóteles. (1990): *Retórica*, Biblioteca Clásica Gredos, Madril.

Arnheim, R. (1965): *Art and visual perception*, University of California Press, Berkeley.

————, (1971): *Visual thinking*, University of California Press, Berkeley.

————, (1980): *Estética radiofónica*, Gustavo Gili, Bartzelona.

Atwood, L. E, (1994): "Illusions of Media Power: The Third-Person Effect", *Journalism Quarterly*, vol. 71, **2**, 269-281.

Aumont, J. A; Bergala; Marie, M. eta Vernet, M. (1996): *Estética del cine*, Paidós, Bartzelona.

Auter, Ph. J. (2003): "Forecast for Weathercasting in Broadcast Journalism Cirriculum?", *Static–The Newsletter of the Radio-Television Journalism Division of AEJMC–*, vol. 42, **3**, uztaila, 4.

Authority, C. (1972): *The Television Code*, [16. arg.], National Association of Broadcasters (NAB), Washingotn DC.

Azkargorta, A. (1988): "El editorial ante el acontecimiento", [Doktore-tesia], Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea UPV-EHU, Bilbo.

Badiou, A. (1988): *L'etre et l'evénement*, Du Seuil, Paris.

Bagdikian, B. H. (2000): *The Media Monopoly*, [6. arg.; ingelesezko 1. edizioa 1983], Beacon Press, Boston.

Bajtín, M. M. (1982): *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, Madril.

Balsebre, A. (1996): *El lenguaje radiofónico*, Cátedra, Madril.

————, (1998): "La entrevista en radio" in *La entrevista en radio, televisión y prensa*, Armand Balsebre, Manuel Mateu eta David Vidal, 13-147, Cátedra, Madril.

Barnard, Ch. A. (1966): *The functions of the executive*, Harvard University Press, Cambridge (MA).

Barnhurst, K. eta Mutz, D. (1997): "American journalism and the decline in event-centered reporting", *Journal of Communication*, vol. 47, **4**, 27-53.

Barnouw, E. (1975): *Tube of plenty: The evolution of American television*, Oxford University Press, New York.

Bartolozzi, P. (1974): *El ecosistema informativo*, EUNSA, Iruñea.

Barton, G. (2002): "What is journalist?", *Quill*, vol. 90, **4**, maiatza, 10-13.

Benito, A. (1973): *Teoría General de la Información*. Biblioteca Universitaria Guadiana, Madril.

————, (1974): "Presentación" in *Redacción periodística: los estilos y los géneros en la prensa escrita*, José Luis Martínez Albertos, I-III, ATE, Bartzelona.

————, (1982): *Fundamentos de Teoría General de la Información*, Pirámide, Madril.

Bennett, W. L. (1983): *News: The politics of illusion*, Longman, Londres.

Berelson, B. (1959): "The State of Commnunication Research" in *Public Opinion Quarterly*, 231-5.

Bikuña, J.L. (2002): Albistegi ez egunerokoen zuzendaria, Euskal Telebista ETB. [Elkarrizketa, 00-9-10, Iurreta, Bizkaia].

Blumler, J. G. (1978): "Purposes of Mass Communications Research: A trasatlantic Perspective", *Journalism Quarterly*, **55**, 219-230.

Blumler, J. G. eta McQuail, D. (1969): *Television in politics: Its uses and and influence*. The University of Chicago Press, Chicago.

Bordieu, P. (1997): *Sobre la televisión*, Anagrama, Bartzelona.

Bordwell, D. eta Thompson, K. (1995): *El arte cinematográfico*, Paidós, Bartzelona.

Borrat, H. (1981): "Once versiones noratlánticas del 23-F", *Anàlisi*, abendua.

————, (1989): *El periódico, actor político*, Gustavo Gili, Bartzelona.

Borwick, J. (1996): *Micrófonos: tecnología y aplicaciones (Microphones: technology and technique, Butterworth-Heinemann, Oxford, 1990)*, Escuela de Cine y Vídeo, Andoain (Gipuzkoa).

Breed, W. (1955): "Social control in the newsroom: A functional analysis", *Social Forces*, **33**, 179-193.

Breen, Ch. (2002): "Apple's Information Hub." *MacWorld*, abendua, 64-67.

Bright, B. (1991): "News information in a broadcasting environment" in *Information sources for the press and broadcast media*, Selwyn Eagle Selwyn Eaglee, 50-65. Bowker and Saur, Londres.

Browne, St. E. (1991): *El montaje en la cinta de vídeo, factor básico en la postproducción* [1. arg.], Instituto Oficial de Radio y Televisión RTVE [Originala Focal Press-en], Madril.

Bryant, J. (1993): "Will Traditional Media research Paradigms Be Obsolete in the Era of Intelligent Communications Networks?" in *Beyond Agendas: New Directions in Communication Research*, Philip Gaunt Philip Gaunte, 149-167. Greenwood Press, Westport (Conneticut)-London.

Buchwald, A.(2003): "The Soldier's Stories", *The Washington Post*, 03-6-26, C4.

Buckman, R. (2002): "I feel stronger", *Quill (Society of Professional Journalists SPJ)*, vol. 90, **1**, urtarila-otsaila, 18-22.

Burch, N. (1985): *Praxis del cine*, [Itzulpena: Font, Ramón], Cine Fundamentos, Madril.

Campo, G. (1999): "La producción informativa en televisión: nuevas tecnologías y retos de futuro" in *Periodistas del siglo XXI (IV seminario de periodismo*, José Antonio Dorronsoro, 17-20, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unbertsitatea UPV-EHU, Bilbo.

Carey, J. (1975): "A cultural appproach to communication", *Communications*, **2**, 1-22.

Casasús, J. M. (1991): "Evolución y análisis de los géneros periodísticos" in *Estilo y géneros periodísticos*, Josep María Casasús and Luis Núñez Ladevéze, Ariel Comunicación, Bartzelona.

Cassara, C. (1995): "International news in six American newspapers: Last look at a bipolar world?", *International Communication Bulletin*, vol. 30, **1-2**, udaberria, 13-17.

Cebrián, M. (1978): *Introducción al lenguaje de la televisión*, Pirámide, Madril.

————, (1983): *La mediación técnica de la información radiofónica*, Mitre, Bartzelona.

————, (1990a): "Nuevos ámbitos del vídeo empresarial e institucional" in *III Certamen de vídeo empresarial e institucional del País Vasc*, Mariano Cebrián 69-79, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, Gasteiz.

————, (1990b): "Una reconversión pendiente" in *Comunicación social 1990/Tendencias. Informes anuales Fundesco*, Fundación para el Desarrollo de la Función Social de las Comunicaciones (Fundesco), 149-165, Madril.

————, (1998a): *Información audiovisual: concepto, técnica expresión y aplicaciones*, Síntesis, Madril.

————, (1998b): *Información televisiva: mediaciones, contenidos, expresión y programación*. Síntesis, Madril.

————, (2001a): "La edición en el sector audiovisual", *Zer*, **11**, azaroa, 91-118.

————, (2001b): *La radio en la convergencia multimedia*, Gedisa, Madril.

Chang, Tsan-Kuo eta Jae-Won Lee. (1990): "Factors affecting gatekeepers´selection of foreign news: A national survey of newspaper editors" [Annual meeting of the AEJMC Konferentzian aurkeztua], Minnapolis.

Cohen, B. C. (1963): *The press and foreign policy*. Princeton University Press, Princeton.

Cohen, J. (2001): "Symposium: Journalism and Mass Communication Education at the Crossroads", *Journalism & Mass Communication Educator*, vol. 56, **3**, 4-27.

Cohen, S. eta J. Young, ed. (1981): *The manufacture of news: Social problems, deviance and the mass media* edizioa, Sage-Constable, Beverly Hills, Londres.

Collon, M. (2004: "Who is Hutton: Revealing history", Indymedia, an hartua], 28-1-04an eguneratua], <www.indymedia.org/uk/en/2004/01284545.html>.

Comission On Freedom of the Press. (1947): University of Chicago Press, Chicago.

————, (1947): *A Free and Responsible Press. A general report on mass communication: newspapers, radio, motion pictures, magazines, and books*, University of Chicago Press, Chicago.

Contreras Tejera, J. M. eta Pérez Ornia, J. R, ed. (2001): *El anuario de la televisión 2001*, Gabinete de Estudios de la Comuniación Audiovisual GECA, Madril.

Cross, Al. (2002): Society of Professional Journalists SPJren zuzendaria, "A powerful experiment", *Quill*, vol. 90, **5**-ekaina, 4-5.

Croteau, D. eta Hoynes, W. (2001): *The business of media: Corporate media and the public interest*, Pine Forge Press-Sage, Londres.

————, (2003): *Media/Society: Industries, images and audiences* [3. arg.], Pine Forge Press-Sage, Londres.

Culbertson, H. (1978): "Veiled attribution, An element of style?", *Journalism Quarterly*, **55**, 456-465.

Dancyger, K. (1993): *Film and video editing*, Focal Press (Butterworth-Heinemann), Boston.

Danks, J. H. eta Glucksberg, S. (1980): "Experimental psycholinguistics", *Annual Review of Psychology*, 391-417.

Davison, M. (1976): *Uncommon sense: The life and tought of Ludwig von Bertalanffy (1901-1972) Fathe of General Systems Theory*, J. P.Tarcher, Los Angeles.

Davison, W. Ph. (1983): "The Third-Person Effect in Communication", *Public Opinion Quarterly*, **47**, 1-15.

Davison, W. Ph; Boylan, J. eta Frederick T. C. Yu. (1982): *Mass media systems and effects*, Holt, Rinehart and Winston, New York.

Day, J. (1995): *The vanishing vision*. University of California Press, Berkeley (California).

De Bens, E.; Kelly, M. eta Bakkle, M. (1992): "Television content: The Dallasification of culture", in *Dynamics of media politics*, Karen Siune and Wolfgang Truetzscheler, 75-100, Sage-The Euromedia Research Group, Londres.

De Foncuberta, M. (1993): *La noticia. Pistas para percibir el mundo*, Paidós, Bartzelona.

De Francisco, C. (1998): Nazio-arloko burua, "Las Noticias" Saila, Telecinco. [Elkarrizketa eta landa-bisitaldia, 98-9-22/25, Madril].

De la Calle, P. (1998a): "El espectador ha dado un golpe de gracia al star system", *El Mundo*, 98-9-28, 77.

————, (1998b): "Sillas calientes en los informativos", *El Mundo*, 98-9-30, 77.

De Moraes, L.(2003): "CBS News Chief Defends Approach to Lynch", *The Washington Post*, 03-7-22, C7.

Dennis, Evrette E. (1990): *Reshaping the media*, Sage, Londres.

Díaz Mancisidor, A. (1984): *La empresa de radio en USA*, Eunsa, Iruñea.

Díaz Nosty, B. ed. (2000): *Informe anual de la comunicación 2000-2001*. Zeta, Madril.

Dovifat, E. (1959): *Periodismo*, I, México.

Dyas, R. D. (1993): *Screen writing for televisión and film*, WCB Brown & Benchmark, Dubuque (Iowa).

Eastman, S. T. eta Ferguson D. A. (1997): *Broadcast/Cable Programming*, Wadsworth, Belmont (CA).

Eco, U. (1977): *Tratado de semiótica general*, Lumen, Bartzelona.

EFE, (2002): EFE (2002): "Fran Sevilla, Sáenz de Buruaga, Ángel Arnedo, Javier Baulúz y AI reciben los Premios a la Libertad", *Sociedad*, El mundo.es, 02-VI-17, <http://www.elmundo.es/elmundo/2002/06/17/sociedad/1024274799.html>.

Egunero. (2003): "Telebista agenda", *Euskal Herrian Egunero*, 03-4-22, 30-31.

Ehrlich, M. C. (1996): *The journalism of outrageousness: Tabloid television news vs. investigative news, Journalism and Mass Communication Monographs*, **155**. Association for Education in Journalism and Mass Communications, Columbia (South Carolina, AEB).

Eikenberg, D. (1988): "Film editors continue expanding into the costly, changing world of video", *Back Stage*, 88-12-9, **1**, 62, 63.

Eisenstein, S. M. (1975): *The film sense*. Translated by Jay Leyda [2002an berrinprimatua; 1. arg. 1942an], Harvest Book-Harcourt Brace & Company, New York.

————, (1977): *Film form: essays in film theory*. Translated by Jay Leyda. Reimpresión en 2002 [1. arg. 1949an], Harvest Book-Harcourt Brace & Company, New York.

El Mundo.(1998): "Guerra de cifras", *El Mundo*, 98-10-4, 77.

El País.(2002): "Radio Barcelona, de la SER, se convierte en la única emisora totalmente digitalizada", *El País*, 02-9-19, 35-Comunicación.

Entman, R. T. (1989): *Democracy without citizens*. Oxford University Press, New York.

Epstein, E. J. (1973): *News from nowhere*. Random House-Vintage Books, New York.

Europa Press. (2003: "La COPE pone en duda los datos de la última oleada del EGM", El Mundo, 11-12-03, <www.elmundo.es/elmundo/2003/12/11/comunicacion/1071135338.html>.

Faus Belau, A. (1981): *La radio, introducción a un medio desconocido* [2. arg.], Latina universitaria, Madril.

Ferré, C. (2002): "Proyecto docente e investigador de edición en prensa" [ez argitaratua], Universidad Autónoma de Barcelona, Bartzelona.

Foote, J. (2002): "AEJMC's Transatlantic Bridge" *AEJMC News*, vol. 35, **3**-martxoa, 2.

Foster, E. S. (1982): *Understanding Broadcasting*. Addison-Wesley, Reading (Massachusetts).

Fraguas, M. (1985): *Teoría de la desinformación*, Alhambra, Madril.

Franquet, R. (2002): "La radio en el umbral digital. Concentración versus diversificación" in *Comunicación y cultura en la era digital*, Enrique Bustamante, José María Álvarez Monzoncillo, Luis Alfonso Albornoz, Gustavo Buquet, Rosa Franquet, Gloria Gómez, Pedro M. Moreno eta Ramón Zallo, 179-212. Gedisa, Bartzelona.

Friendly, F. W. (1977): *The Good Guys, the Bad Guys and the First Amendment: Free Speech vs. Fairness in Broadcasting*, Vintage Books, Random House Division, New York.

Gallego-Díaz, S. (1994): "Opinión e información: una frontera problemática", *El País*, 94-9-18, 14.

Galtung, J. eta Ruge, H.R. (1965): "The structure of foreign news" *Journal of Peace Research*, vol. 2, **1**, 64-91.

Gans, Herbert J. (1979): *Deciding what's news*, Random House, New York.

García Gutiérrez, A. (1992): *Análisis documental del discurso periodístico*, Centro de Tratamiento de la Documentación, Madril.

————, (1998a): *La memoria subrogada: mediación,cultura y conciencia en la red digital*, Editorial Universidad de Granada, Granada.

————, (1998b): *Principios de lenguaje epistemográfico: la representación del conocimiento sobre Patrimonio Histórico Andaluz, Cuadernos técnicos*, vol. 3, Junta de Andalucia, Consejería de Cultura, Granada.

García Jiménez, J. (1996): *Narrativa audiovisual*, Cátedra, Madril.

————, (2000a): *Información audiovisual: los géneros*, vol. 2, Paraninfo, Madril.

————, (2000b): *Información audiovisual: orígenes, conceptos, identidad*. vol. 1, Paraninfo, Madril.

García, M. R. (1981): *Comtemporary Newspaper design*. Prentice-Hall, Englewood Cliffs (New Jersey).

Gerbner, G. (1956): "Toward a general model of communication" *Audiovisual Communication Review*, **4**, 171-199.

————, (1967): "Mass media and human communication theory" in *Human communication theory*, F. E. Dance, 40-57, Hol, Rinehart, Winston, New York.

Giles, R. (2002): "Introduction" *Practices for television journalists* liburuan, Av Westin Av Westine, 1-2. The Freedom Forum/Fair Press Project, Arlington (Virginia).

Glasser, B. (1967): The discovery of Grounded Theory. Aldine, Chicago.

Glasser, B. (1978): Theoretical sensitivity. Sociology Press, Mill Valley, CA.

————, (1978): *Theoretical sensitivity*, Sociology Press, Mill Valley, CA.

Gómez, J. L.(2000): "Directores de informativos reprochan la presión de los políticos en la televisión", *El País*, 00-7-28, 69.

Gomis, L. (1974): *El medio media*, Seminarios y ediciones SA, Madrid.

González Requena, J. (1989): *El espectáculo informativo o la amenaza de lo real*, Akal, Madril.

————, (1992): *El discurso televisivo: espectáculo de la postmodernidad*, Cátedra, Madril.

Gormley Jr., W. T. (1976): *The effects of newspaper-television cross-ownership on news homogeneity*, The University of North Carolina, Chapel Hill (N. C.).

Gourévitch, J. P. (1973): *Clefs pour l'audiovisuel*, Seghers, Paris.

Grant, A. E. (1993): *Communication Technology Update: 1993-1994*, Technology Futures Inc., Austin (Texas).

Green, M. (1973): *Periodismo en TV (Television News: Anatomy and Process, Wadsworth Pub., Belmont, California, 1969)*, Troquel, Buenos Aires.

Greenslade, R. (20032003): "Another casualty of the fourth estate", *The Guardian: Media-Guardian.co.uk*, 21-7-03, <http://media.guardian.co.uk/mediaguardian/story/0,7558,1002096,00.html>.

Grijelmo, A. (2002): *El estilo del periodista*, Taurus, Madrid.

Grunin, L. (1993): "A window in the future", *PC Magazine*, maiatza, 289-313.

Guillamet, J. (1994): *Història de la premsa, la radio i la televisió a Catalunya*, Edicions la Campana, Bartzelona.

————, (1998): "El periodisme del segle XXI" in *Els mitjans de comunicació i la sociedad de la informació (Cicle Joan Costa i Deu)*, Joan Brunet i Mauri Joan Brunet i Maurie, 53-57, Fundació Caixa de Sabadell–Aula de Ciència i Cultura, 7, Sabadell.

Gurevitch, M. eta Blumler, J. (1990): "Political communication systems and democratic values", *Democracy and the mass media* liburuan, Judith Lichtenberg Judith Lichtenberge, 269-289, Cambridge University Press, Cambridge.

Gutierrez Paz, A. (2001): *Ekoizpena eta errealizazioa irratian*, Udako Euskal Unibertsitatea UEU, Bilbo.

Hallin, D. C; Manoff, R. K. eta Judith K. Weddle. (1993): "Sourcing patterns of national security reporters" *Journalism Quarterly*, vol. 70, **4**, 753-766.

Hampton, H.(1989): "The camera lens as two-edged sword", *The New York Times*, 89-1-15, 29, 39.

Harris, B. (1988): "Profesional Off-Line Editing: A Means For Cost Control In Post Production", *Back Stage*, 88-12-9.

Harris, J., eta Leiter, K. (1981): *The Complete Reporter*, [4. arg.] McMillan, New York.

Heidbreder, E. (1985): *Psicologías del siglo XX*, Paidos Mexicana, México DF.

Helster, Al. (1973): "Theoretical considerations in predicting volume and direction of international information flow", *Gazette*, **19**, 239-247.

Hendrickson, L. J., eta Tankard Jr., James W. (1997): "Expanding the news frame: The systems theory perspective", *Journalism & Mass Communication Educator*, vol. 51, **4**, 39-46.

Hernando, S. (2002): Albistegi-zerbitzuetako erredaktoreburua, Radio Euskadi [Iñaki Zabaletari 02-9-26an eskainitako elkarrizketa], Bilbo.

————, (2003): Albistegi-zerbitzuetako erredaktoreburu ohia, Radio Euskadi: [Mezu elektronikoa, 03-2-6], Bilbao.

Hilliard, R. L. (1984): *Writing for Television and Radio* [1. arg. 1964), Wadsworth, Belmont (Ca).

Himmelstein, H. (1984): *Television lighting [TV/R 736 "Television program directing" ikastaroko materiala, argitaratu gabea], Brooklyn College, City University of New York.*

Hoffner, Cy.; Plotkin, R.S.; Buchanan. M.; Anderson, J.D; Kamigaki S. K.; Hubbs, L.A.; Kowalczyk, L; Silberg, K. eta Pastorek, A. (2001): "The Third-Person Effect in Perceptions of the Influence of Television Violence", *Journal of Communication*, vol. 51, **2**, 283-316.

Hohenberg, J. (1960-1983): *The Professional Journalist*, Holt, Rinehar and Winston, New York.

Holman, C. H. eta Harmon, W. (1986): *A handbook of literature* [5. arg.], Macmillan, New York.

Horgan, J. (1998): *El fin de la ciencia. Los límites del conocimiento en el declive de la era científica (The end of science: Facing the limits of science in the twilight of the scientific age, Adison-Wesley)*, [Itzulpena: Moreno Carrillo, Bernardo], Paidós, Bartzelona.

Hotelling, H. (1929): "Stability in competition", *Economic Journal*, **39**, 41-57.

Huertas Bailén, A. eta Perona Páez, J. J. (1999): *Reacción y locución en medios audiovisuales*, Bosch, Bartzelona.

Humanes, M. L. (2001): "El encuadre mediático de la realidad social: un análisis de los contenidos informativos en televisión", *Zer*, **11**, azaroa, 119-140.

Iglesias, F. (1996): "Factores históricos de la consolidación de la empresa periodística y las grandes tiradas", *Comunicación y Estudios Universitarios*, **6**, 25-32.

International Press Institute. (1953): *The flow of news*, International Press Institute, Zurich.

Iyengar, Sh. eta Kinder, D. R. (1987): *News that matters: Television and American opinion*, The Univertsity of Chicago Press, Chicago.

Jacobson, R. (1975): *Ensayos de lingüística general*, Seix Barral, Bartzelona.

Jessell, H. (1988): "Special Report: State of the art of journalism", *Broadcasting*, 88-8-29, 35-44.

Kariel, H. G. eta Rosenvall, L. A. (1983): "Cultural affinity displayed in Canadian daily newpapers", *Journalism Quarterly*, **60**, 431-436.

————, (1984): "Factors influencing international news flow", *Journalism Quarterly*, **61**, 509-515.

Katz, E. (1959): "Mass communication research and the study of popular culture: An editorial note on a possible future forvthis journal", *Studies in Public Communication*, **2**, 1-6.

Katz, E. eta Lazarsfeld, P. (1955): *Personal influence*, Free Press, Glencoe.

Katz, J. (1996: "No news is good news", Hotwired, [9-10-96an hartua], <www.hotwired.com>.

Kerlinger, F.N. (1973): *Foundations of behavioral Research*. Holt, Rinehart&Winston, New York.

Kim, S-H.; Scheufele, D. A. eta Shanahan, J. (2002): "Think about it this way: Attribute agenda-setting function of the press and the public's evaluation of a local issue", *Journalism & Mass Communication Quarterly*, vol.79, **1**, 7-25.

Lacan, J. (1971): *Escritos 1*, Siglo Veintiuno, Madril.

————, (1975): *Escritos 2*, Siglo Veintiuno, Madril.

Lacy, S, Tsan-Kuo Chang, eta Tuen-Yu Lau (1989): "The impact of allocation decisions and market factors on foreign news coverage", *Newspaper Research Journal*, **10** (Udaberria) 23-32.

Lang, K. eta Lang, G. E. (1966): "The mass media and voting" in *Reader in Public Opinion and Communication*, B. Berelson and Janowitz M., 455-472, Free Press, New York.

Laswell, H. D. (1948): "The Structure and function of communication in society" in *The Communication of Ideas*, L. Bryson ed., Institute for Religious and Social Studies, New York [*Mass Communications* liburuan berrinprimatua, W. Schramm ed., Urbana: University of Illinois Press, 1960; *Sociología de la comunicación de masas II. Estructura, funciones y efectos* liburuan ere berrinprimatua, M. de Moragas ed., Bartzelona, Gustavo Gili, 1985].

Lazarsfeld, P.; B. Berelson eta Gaudet, H. (1944): *The people's choice*, Columbia University Press, New York.

Lazarsfeld, P. eta Merton, R. (1948): "Mass communication, popular taste and organized social action" in *The Communication of Ideas*, L. Bryson ed., Institute for Religious and Social Studies [*Mass Communications* liburuan berrinprimatua, W. Schramm, Urbana, University of Illinois Press, 1960], New York.

Lee, R. eta Misiorowski. (1982): *Script models: A handbook for the media writer*. Hasting House, New York.

Lemert, J. B. (1974): "Content duplication by the networks incompeting evening newscasts", *Journalism Quarterly*, **51**, 238-244.

Levinson, S. C. (1983-84): *Pragmatics*, Cambridge University Press, Cambridge.

Lewis, C. (1968): *The TV director interpreter* [9. arg.], *Communications Arts Books*. Hastings House, New York.

Liebling, A. J. (1961): *The Press*. Ballantine Books, New York.

Lievrouw, L. eta Livingstone, S. ed. (2002a): *The handbook of new media*edizioa, Sage, Londres.

Lievrouw, L. eta Livingstone, S. (2002b): "Introduction: The social shaping and consequences of ICTs" in *The handbook of new media*, Leah Lievrouw and Sonia Livingstone 1-15, Sage, Londres.

Lippman, W. (1922): *Public opinion*, The Macmillan Co., New York.

Lipton, L. (1981): *Filmar con independencia (Independent Film Making)*, Hispano Europea, Bartzelona.

Long, N. E. (1959): "The local community as an ecology of games", *American Journal of Sociology*, **64**, 251-261.

López de Zuazo Algar, A. (1981): *Diccionario de periodismo*, [3. arg.], Pirámide, Madrid

López Díez, P. (1996a): "Los magazines de la radio española: modelos, tendencias y representación de género" [doktore-tesia], Universidad Complutense de Madrid, Madril.

————, (1996b): *Representación de género en los informativos de radio y televisión*, Instituto Oficial de Radio y Televisión RTVE, Madril.

López-Escobar, E. (1997): "Estudio introductorio: comunicación y comunicación colectiva" in *Modelos para el estudio de la comunicación colectiva*, Denis McQuail and Sven Windahl, 11-27, Eunsa, Iruñea.

Lyons, J. (1977): *Semantics*, Cambridge University Press, Cambridge.

————, (1981): *Language and linguistics*, Cambridge University Press, Cambridge.

MacHale, J. (1981): *El entorno cambiante de la información*, Tecnos, Madril.

Mannes, G. (1988): "The 'reality' explosion (Special Report: State of the art of journalism)", *Broadcasting*, 88-8-29, 37-40.

Martí, J. M. (1990): *Modelos de programación radiofónica*, Feed-Back, Villadecavalls, Bartzelona.

————, (1991): "Radio española: los parámetros de la transformación", in *Comunicación social 1990/Tendencias. Informes anuales Fundesco*, 212-222. Fundación para el Desarrollo de la Función Social de las Comunicaciones (Fundesco), Madril.

————, (2000): *De la idea a la antena: técnicas de programación radiofónica*, ECSA, Pòrtic-Eines de periodista, Bartzelona.

————, (2003): Radio Barcelonako zuzendaria [Iñaki Zabaletari emandako elkarrizketa, 03-4-17], Bartzelona.

Martín Vivaldi, G. (1981): *Géneros periodísticos* [3. arg.], Paraninfo, Madril.

Martín-Barbero, J. (1978): *Comunicación masiva: discurso y poder*, CIESPAL, Quito.

Martínez Albertos, J. L. (1974): *Redacción periodística: los estilos y los géneros en la prensa escrita*, ATE, Bartzelona.

————, (1977): *El mensaje informativo*, ATE, Bartzelona.

Martínez Escobar, M. C. (2002): Merkataritza saila, Taylor Nelson Sofres-Audiencia de Medios, [Autoreei igorritako e-posta, 02-IX-18], Madril.

————, (2004): Merkataritza saila, Taylor Nelson Sofres-Audiencia de Medios [Autoreei igorritako e-posta, 04-VI-9], Madril.

Martínez Rivera, E. (1994): "Evolución del titular y el lead en los periódicos bilbainos. El Liberal, La Gaceta del Norte y Euzkadi (1901-1937)" [Doktore-tesia], Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea UPV-EHU, Bilbo.

Mateu, M. (1998): "La entrevista en televisión" in *La entrevista en radio, televisión y prensa*, Armand Balsebre, Manuel Mateu eta David Vidal, 149-243, Cátedra, Madril.

McCavitt, W. E. eta Pringle, P. (1986): *Electronic media management*, Focal Press, Boston.

McChesney, R. W. (1999): *Rich Media Poor Democracy: Communications Politics in Dubious Times*, University of Illinois Press, Urbana eta Chicago.

McCombs, M.; Liamas, J. P.; López-Escobar, E. eta Rey, F. (1997): "Candidates images in Spanish Elections: Second-level agenda-setting effects" *Journalism & Mass Communication Quarterly*, vol. 74, negua, 703-717.

McCombs, M. E. eta Shaw, D. L. (1972): "The agenda-setting function of mass media", *Public Opinion Quarterly*, **36**, 176-187.

McManus, J. (1995): "A market-based model of news production", *Communication Theory*, vol. 5, **4**, 301-338.

McQuail, D. (1999): *Introducción a la teoría de la comunicación de masas* [gaztelaniazko 3. arg.; [1. arg. 1983], Paidós, Batzelona.

————, (2000/1983): *McQuail's Mass Communication Theory* [4. arg. 2002an berrinprimatua], Sage, Londres.

————, (2002): *McQuail's Reader in Mass Communication Theory*, Sage, Londres.

McQuail, D. eta Windahl, S. (1997): *Modelos para el estudio de la comunicación colectiva* [gaztelaniazko 3. arg.; 1. arg. 1984an], Eunsa, Iruñea.

Mencher, M. (1984): *News Reporting and Writing*. Wm. C. Brown Pub., Dubuque (Iowa).

Merayo, A. (1992): *Para entender la radio: estructura del proceso informativo radiofónico*, Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanka.

Merayo, A., eta Pedrero, L. M. (2000): "Hacia un modelo radiofónico de convivencia y convergencia" in *Informe anual de la comunicación 2000-2001*, Bernardo Díaz Nosty, 337-342, Zeta, Madril.

Merrill, J. C; Lee, J. eta Friedlander, E. J. (1992): *Medios de comunicación social: teoría y práctica en Estados Unidos y el mundo* [Itzulpena: Modern Mass Media, Harper Collins], Fundación Germán Sánchez Rupérez, Madril.

Mindich, D. T. Z. (1998a): *Edwin M. Stanton, the Inverted Pyramid and Information Control, Journalism Monographs*, **140**, Association for Education in Journalism and Mass Communications, Columbia (South Carolina, AEB).

————, (1998b): *Just the facts: How "objectivity" came to define American journalism*, New York Univeersity Press, New York.

Mitry, J. (1978): *Estética y psicología del cine*. Siglo XXI, Madrid.

Moles, A. eta Zeltmann, C, ed. (1975): *La comunicación y los mass media, Diccionarios del saber moderno*, Mensajero, Bilbo.

Molotch, H. eta Lester, M. (1981): "News as purposive behaviour; on the strategic use of routine events, accidents and scandals", *The manufacture of news: Social problems, deviance and the mass media* liburuan, S. Cohen and J., 118-137. Sage-Constable, Beverly Hills, Londres.

Moragas, M, ed. (1980): *Semiótica y comunicación de masas* [2. arg.], Península, Bartzelona.

Mounin, G. (1976): *Claves para la lingüística*, Anagrama, Bartzelona.

Moy, P.; Domke, D. eta Stamm, K. (2001): "The spiral of silence and public opinion on affirmative action", *Journalism and Mass Communication Quarterly*, vol.78, **1**, 7-25.

Muñoz, J. J. (2000): *Diccionario de Periodismo*, Gráficas Cervantes, Salamanka.

Muñoz, J. J. eta Gil, C. (1997): *La radio: teoría y práctica* [2. arg.], Instituto Oficial de Radio y Televisión RTVE, Madril.

Murciano, M. (1992): *Estructura y dinámica de la comunicación internacional*, Bosch, Bartzelona.

NAB. (1976): *A broadcast research primer*, National Association of Broadcasters, Washington DC.

Newcomb, T. (1953): "An approach to the study of communicative acts", *Psychological Review*, **60**, 393-404.

Nielsen Media Research. (2000): "Designated Market Area Universe Estimates for the 1999-2000 Broadcast Season", [15-6-02an hartua], <http://www.nielsenmedia.com/whatratingsmean/>.

————, (2000): "Designated Market Area Universe Estimates for the 1999-2000 Broadcast Season", [20-6-02an hartua], <http://www.nielsenmedia.com/whatratingsmean/>

Nisbett, A. (1990): *Uso de los micrófonos*, Instituto Oficial de Radio y Televisión RTVE, Madril.

Noelle-Neumann, E. (1995): *La espiral del silencio*, Paidós, Barcelona.

Núñez Ladevéze, L. (1991): "Evolución y análisis de los géneros periodísticos" in *Estilo y géneros periodísticos*, Josep María Casasús eta Luis Núñez Ladevéze, Ariel Comunicación, Bartzelona.

O'Brien, M. (2002): "A growing divide." *Quill (Society of Professional Journalists SPJ)*, vol. 90, **1**-urtarrila-otsaila, 15-17.

O'Sullivan, T. eta J Hartley. (1983): *Key Concepts in Communications*, Methuen, Londres.

Offley, Ed. (2002): "War coverage relies on trusted sources", *Quill (Society of Professional Journalists SPJ)*, vol. 90, **3**-aprila, 10-12.

Ognianova, E. eta Endersby, J. W. (1996): *Objectivity revisited: A spatial model of political ideology and mass communication, Journalism & Mass Communication Monographs*, **159**, Association for Education in Journalism and Mass Communications, Columbia (South Carolina, AEB).

Oliva, Ll. eta Sitja, X. (1996): *Las noticias en televisión*, Instituto Oficial de Radio y Televisión RTVE, Madril.

Ortíz, M. A. (2000): "Radio 5: diez años de radio de proximidad en la era digital" in *Estudios de empresa informativa*, Miguel Táuler eta José Ignacio Població, 315-324, Departamento de Periodismo IV, Universidad Complutense de Madrid, Madril.

Osgood, C. E. (1954): "Psycholinguistics: A survey of theory and research problems", *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 2-3.

Osgood, C. E. eta Suci, G- J. (1957): *The Measurement of Meaning*, University of Illinois Press, Urbana (Illinois).

Østgaard, E. (1965): "Factors influencing structure of foreign news." *Journal of Peace Research*, vol. 2, **1**.

O´Brien, M. (2001): "A watchful eye", *Quill (Society of Professional Journalists SPJ)*, vol. 89, **5**, ekaina, 10-13.

Paget, D. (1990): *True stories? Documentary drama on radio, screen and stage.* Manchester University Press, Manchester.

Palazio, G. J. (1999): "La radiovisión, el nuevo medio multiservicio", *Zer*, **6**, maiatza, 179-197.

Paletz, D. eta Entman, R. (1981): *Media, power and politics*, Free Press, New York.

Paradelo, G. (1998): "TVE me dijo: ¡vete!", *El Semanal*, 98-9-19, 12.

Pavlik, J. V. (1999): "New Media and News: Implicationsfor the Future of Journalism", *New Media and Society*, vol. 1, **1**, 54-59.

Peirce, Ch. S. (1932): *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, 2, Belknap Press of Harvard University, Cambridge.

Peiser, W. (2000): "Setting the journalist agenda: Influences from journalists' individual characteristics and from media factors", *Journalism & Mass Communication Quarterly*, vol. 77, **2**, 243-257.

Peñafiel, C. (1992): "Las radios autonómicas y transformaciones de la radio entre 1980-1990", Doktore-tesia], Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea UPV-EHU, Bilbo.

Perloff, R. M. (1993): "Third-Person Effect Research, 1983-1992: A review, and Synthesis", *International Journal of Public Opinion Research*, vol. 5, udaberria, 167-184.

Pincus, E. (1969): *Guide to filmaking*, Signet-New American Library-, New York.

Pizarroso, A. ed. (1994): *Historia de la prensa*, Centro de Estudios Ramón Areces, Madril.

Polo, I. (1973): "La libertad posible", *Nuestro Tiempo*, Abendua, 54-70.

Prado, E. (1980): *Estructura de la información radiofónica*, Mitre, Bartzelona.

————, (1992): "Tendencias internacionales de programación televisiva", *Telos*, **31**, 66-71.

Preston, P. (2001): *Resahping Communications*, Sage, Londres.

Price, V., Li-Ning Huang eta Tewksbury, D. (1997): "The Third-Person Effects of News Coverage: Orientations toward Media." *Journalism & Mass Communication Quarterly*, vol. 74, **3**, 525-540.

Project for Excellence in Journalism. (2001): "Gambling with the future: Special report on local TV news", *Columbia Journalism Review*, azaroa-abendua, [Gehigarari berezia].

Quill. (2002a): "CNN, CBS paid for Al Qaeda video", *Quill (Society of Professional Journalists SPJ)*, vol. 90, **8**-urria-azaroa, 37.

————, (2002b): "VOA reporter is pulled off air." *Quill (Society of Professional Journalists SPJ)*, vol. 90, **3**, apirila, 6.

Quinn, S. (2002): *Knowledge management*. Focal Press, Oxford.

Rabiger, Michael. (1992): *Directing the documentary*, Focal Press, Londres.

Rabiger, M. (2000): *Dirección de documentales* [2. arg.], Instituto Oficial de Radio y Televisión RTVE, Madril.

Racionero, Quintín. (1990): "Introducción" in *Retórica*, Aristóteles, 7-152, Biblioteca Clásica Gredos, Madril.

Ramirez, Tx. (1995): *Gabinetes de comunicación: funciones, disfunciones e incidencia.* Bosch Comunicación, Bartzelona.

Ranney, A. (1983): *Channels of power*, Basic Books (An American Enterprise Institute Book), New York.

Real Academia Española. (1992-2000): *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, Madril.

Reese, S. D. (1999): "Hacia una compresión del periodista global: el modelo de investigación de 'jerarquía de influencias' ", *Comunicación y Sociedad*, vol. 12, **2**.

Reese, S. D, eta Ballinger, J. (2001): "The roots of a Sciology of News: Remembering Mr. gates and Social Control in the Newsroom", *Journalism & Mass Communication Quarterly*, vol. 78, **4**, 641-658.

Reisz, K. (1966): *The Technique of Film Editing*, Focal Press, Londres.

Rock, I. (1985): *La percepción*, Prensa científica, Bartzelona.

Rodrigo Alsina, M. (1989a): *La construcción de la noticia*, Paidós, Bartzelona.

————, (1989b): *Los medios de comunicación ante el terrorismo*, Icaria, Bartzelona.

Rodriguez, M. (2003): Albistegi-zerbitzuetako errealizazioburua, Telecinco [Mezu elektronikoa, 03-12-19], Madrid.

Rodríguez Pi, Ll. (2003a): Radio Barcelonako Eduki-zuzendaria [Erredakzioaren banaketa-planoari buruzko mezu elektronikoa 03-6-20], Bartzelona.

————, (2003b): "Els nous perfils professionals en el nou context multimèdia", 2n Congrés de la Ràdio a Catalunya Konferentzian aurkeztua, Bartzelona.

Rollberg, J. (2001): "Apocalypse now: The coverage", *Static –The Newsletter of the Radio-Television Journalism Division of AEJMC-*, vol. 41, **1**-urria, 1.

Romero Rubio, A. (1974): *Teoría general de la información y de la comunicación*, Pirámide, Madril.

Rosengren, K. (1970): "International News: Intra and Extra Media Data", *Acta Sociológica*, **13**, 96-109.

Rúbies, J. (1989): "Métodos de trabajo de los equipos ENG: equipos de periodismo electrónico y organización de emisoras de TV", *RTV Magazine*, **1**, 14-25.

Rubin, Richard L. (1981): *Press, Party, and Presidency*, W. W. Norton and Company, New York.

Ruíz Ramos, I.; Ruíz López, S. eta Molina Iváñez, R. (2000): "La radio convencional privada en España" in *Estudios de empresa informativa*, Miguel Táuler eta José Ignacio Población, 315-324, Departamento de Periodismo IV, Universidad Complutense de Madrid, Madril.

Sanabria, F. (1994): *Información audiovisual: teoría y técnica de la información radiofónica y televisiva*, Bosch-Comunicación, Bartzelona.

Sánchez-Biosca, V. (1996): *El montaje cinematográfico*, Paidós, Bartzelona.

Santos, J. M. (2002): Albistegietako zuzendariordea, Telecinco [Elkarrizketa eta landa-bisitaldia, 02-9-8], Madril.

Saperas, E. eta Gifreu, E. (1995): "El formato de la información en las televisiones europeas", *Telos*, **42**, 35-42.

Schaffer, J. (2002): "Convergence: A different view" in *Rethinking the Web*, Interactive Media Committee of the American Society of Newspaper Editors, 4-5, The Tampa Tribune, Tampa (Florida).

Scheufele, D. (1999): "Framing as a theory of media effects", *Journal of Communication*, vol. 49, (Negua), 101-120.

Schiff, F. (1996): "The Associated Press: Its worldwide bureaus and American interests", *International Communication Bulletin*, vol. 31, **3-4**, Udaberria, 7-13.

Schorr, A. (2003): "Communication research and media science in Europe: Research and academic training at a turning point" in *Communication Research and Media Science in Europe*, Angela Schorr, William Campbell and Michael Schenk, 3-56, Mouton de Gruyter, Berlin.

Schramm, W. (1954): *The Process and Effects of Mass Communication*. University of Illinois Press, Urbana.

————, (1983): "The unique perspective of communication: A retrospective view", *Journal of Communication*, **33**, 6-17.

Schramm, W. eta White, D. M. (1977): *Big media, little media: Tools and technologies for instruction*, Sage, Beverly Hills (CA).

Schudson, M. (1978): *Discovering the news: A social history of American newspapers*. Basic Books, New York.

Secanella, P. M. (1981): *El lid, fórmula inicial de la noticia* [2. arg.], ATE, Bartzelona.

Seoane, M. C. (1996): *Historia del periodismo en España, 2, El siglo XIX*, Alianza Universidad Textos, Madril.

Servimedia (2003): "Luis del Olmo y Onda Cero, condenados a pagar una multa por atentar contra el honor de un juez: ratificación de la sentencia", Sociedad, El mundo.es, 03-VI-2, <http://www.elmundo.es/elmundo/2003/06/02/sociedad/1054573619.html>.

Severin, W. J. eta Tankard, J. W. (1979): *Communication Theories: Origins, Methods and Uses*, Hasting House, New York.

Shannon, C. eta Weaver, W. (1949-1981): *Teoría matemática de la comunicación (The Mathematical Theory of Communication, Urbana, University of Illinois Press)*. Forja, Madril.

Shoemaker, P. eta Reese, S. (1996): *Mediating the message: Theories of influence on mass media content*, Longman, New York.

Siebert, F.; Petersen, Th. eta Schramm, W. (1956): *Four theories of the press*, University of Illinois Press, Chicago.

Silverstone, S. (1992): "Mac ready for prime time at KCET", *Macweek*, 92-11-2, 40.

Smith, A. (1980): "Is objectivity obsolete?", *Columbia Journalism Review*, maiatza-ekaina, 61-65.

Sociedad Española de Periodística SEP. (1996): *Estudios de Periodística IV*, Diputación Provincial de Pontevedra, Pontevedra.

Sofres, Audiencia de Medios. (2000): *Anuario de audiencias de televisión, 1999*, Sofres Audiencia de Medios, Madril.

————, (2001): *Anuario de audiencias de televisión, 2000*, Sofres Audiencia de Medios, Madril.

————, (2002): *Anuario de audiencias de televisión, 2001*, Sofres Audiencia de Medios, Madril.

————, (2003): *Anuario de audiencias de televisión, 2002*. Sofres Audiencia de Medios, Madrid.

Soler, Ll. (1998): *La realización de documentales y reportajes de televisión, Comunicación global*, CIMS, Bartzelona.

South, H. Eta Nicholson, J. (2002): "Cross-training", *Quill*, vol. 90, **6**, uztaila-abuztua, 10-12.

Staehlin, C. M. (1966): *Teoría del cine*, Razón y Fe, Valladolid.

Stanley, A.(2003): "A Nation at War: The TV Watch; In Hoopla Over P. O. W., a Mirror of U. S. Society", *The New York Times*, 03-4-18, B9.

Stensaas, H. (1986): "Developmente of the objectivity ethic in U. S. daily newspapers", *Journal of Media Ethics*, vol. 2, **1**, 50-60.

Stephens, M. (1988): *A history of news: From the drum to the satellite*, Viking, New York.

Strauss, A. eta Corbin, J. (1990): *Basics of qualitative research: Grounded theory procedures and techniques*, Londres.

Tannenbaum, P. H. (1962): "Sensationalism: Some Objective Message Correlates", *Journalism Quarterly*, **39** 317-323.

Tarroni, E. (1962): *Los niños, la radio y la televisión*, Studium, Madril.

Thelen, G. (2002): "Convergence is coming", *Quill*, vol. 90, **6**, uztaila-abuztua, 16.

Times, The New York. (2002): *Television, November 17-23*, The New York Times, New York.

Torres, M. (2000): "Eventos y playas", *El País Semanal*, 00-7-23, 8.

Tuchman, G. (1972): "Objectivity as a strategic ritual: An examination of newsmen's notions of objectivity", *American Journal of Sociology*, **77**, 660-679.

————, (1978): *Making news: A study in the construction of* reality, The Free Press, New York [Itzulpena: La producción de la noticia. Estudios sobre la construcción de la realidad, Gustavo Gili, Bartzelona, 1983].

Turow, J. (1992): *Media systems in society*, Longman, New York.

TV Guide. (2000): *TV Guide*, apirilaren 29a-maiatzaren 5a, 48, 18.

Udick, R. (1993): "The Hutchins paradox: Objectivity versus subjectivity", *Mass Comm Review*, vol. 20, **3-4**, 148-157.

Unesco. (1954): *How nations see each other*, Unesco Publications, Paris.

Urresti, A. (2003): Kontrol- eta soinu-teknikaria, Radio Euskadi [Iñaki Zabaletari emandako elkarrizketa, 03-5-21], Bilbo.

Urrutia, S. (2000): "XX. mendeko zinema-dokumentalak eta errealitatea: dokumental esanguratsuen estiloa, errealitatearen errepresentazio eta interpretazioa" [Doktoretesia], Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea UPV-EHU (Bilbo).

Van Dijk, T. A. (1983): "Discourse analysis: Development and application to the structure of news", *Journal of Communication* (Udaberria), 20-43.

————, (1985): *News as Discourse*. Lawrence Erlbaum [Gaztelaniaz: La noticia como discurso, Paidós, 1996], Hillsdale (NJ).

Vázquez, J. M. eta Medín, F. (1966): *televisión y violencia, Colección Imagen*, Televisión española TVE, Madril.

Ventín, J. A. (2000): "Noticia y actante" in *Estudios de empresa informativa*, Miguel Táuler and José Ignacio Población, 281-293, Departamento de Periodismo IV, Universidad Complutense de Madrid, Madril.

Vidal, D. (2002): "Proyecto docente e investigador: gèneres informatius i intepretatius en premsa", Universitat Autònoma de Barcelona, Bartzelona.

Vidal, D.; Borrat, H.; Núñez Ladeveze, L.; Sáez, A.; Salvador, V.; Burguet Ardiaca, F.; Gomis, Ll.; Alberto, J. L. eta Casasús, J. (2002): "Comunicación periodística, ¿un cambio de paradigma?", *Anàlisi: quaderns de comuniació i cultura*, **28**, 12-185.

Video Stream Networks. (2002): "Video Stream Networks: solución para todos los procesos televisivos", *Cinevideo 20, Revista Profesional de los Medios Audiovisuales*, urtarrila, 46-47.

Weaver, D. H. (1993): "Communication Research in the 90s: New Directions and New Agendas' beyond Agendas: New Directions in Communication Research", in *Beyond Agendas: New Directions in Communication Research*, Philip Gaunt, 199-220, Greenwood Press, Westport (Conneticut)-Londres.

Westin, Av. (2002): *Practices for television journalists*, Edited by Av Westin, The Freedom Forum/Fair Press Project, Arlington (Virginia).

Westley, B. H. eta M Maclean. (1957): "A conceptual model for communication research", *Journalism Quarterly*, **34** 31-38.

White, D. M. (1950): "The gatekeeper: A case study in the selection of news", *Journalism Quarterly*, **27**, 383-396.

White, T.; Meppen, A. J eta Young, S. (1984): *Broadcast News Witing, Reporting, and Production*, Macmillan Pub. Co., New York.

Williams, F.; Rice, R. eta Rogers, E. (1988): *Research methods and the New Media*, The Free Press, New York.

Williams, J. W. eta. Goodsel, J. N. (1997): "'According to a White House source': The what and why of the use of anonymous sources in the reporting of foreign policy stories", *International Communications Bulletin*, vol. 32, **3-4**, 8-11, 7.

Willnat, L. eta Weaver, D. (1998): "Public opinion on investigative reporting in the 1990s: Has anything changed since the 1980s?", *Journalism and Mass Communication Quarterly*, vol. 75, **3**, 449-463.

Wimmer, R. D. eta Dominick, J. R. (1983): *Mass Media Research: an Introduction*, Wadsworth Publ, Belmont, California (AEB).

Wolverton, M. (1983): *How to make documentaries for video, radio, film*, Gulf Publishing Company, Houston (Texas).

Woriskey, P.(2003): "In Lynch Country, a Puzzled Kind of Pride Hamlet Prepares a Hero's Welcome", *The Washington Post*, 03-7-22, A1.

Wright, Ch. (1959): *Mass Communication*, Random House [Gaztelaniazko arg.: Comunicación de masas, una perspectiva sociológica, Buenos Aires: Paidós, 1976; ikus baita ere in M. de Moragas, Sociología de la comunicación de masas, 1985, op. cit.], New York.

Wurtzel, A. (1979): *Television production*, McGraw-Hill, New York.

Wyatt, R. O. eta Badger, D. P. (1993): "A new typology for journalism and mass communication writing", *Journalism Educator*, vol. 48, **1**, 3-11.

Xamardo, N. (1993): "Análisis sintomático", *Egin*, 9-28.

————, (1995): "Análisis sintomático y política nacional" [Argitaratu gabea], 17.

Yorke, I. (1993): *Principios básicos del reportaje televisivo* [Itzulpena: A. Brito/LL. Sotelo], Instituto Oficial de RadioTelevisión Española, Madril.

Zabaleta Urkiola, I. (1997): *Komunikazioaren Ikerkuntzarako Metodologia*, Udako Euskal Unibertsitatea, Bilbo.

————, (1999): "The Basque in the international press: Coverage by The New York Times (1950-1996) in " *Basque Politics and Nationalism on the Eve of the Millennium*, William A. Douglass, Carmelo Urza, Linda White and Joseba Zulaika, 68-93, University of Nevada, Reno.

————, (2000): "Politics and television news in Spain" in *Contemporary Spanish cultural studies*, Barry Jordan and Rikki Morgan-Tamosunas, 159-169, Arnold [the United States of America by Oxford University Press-en koargitaratua], Londres.

————, (2002): *Ikusentzunezko informazioaren teknologia*, Udako Euskal Unibertsitatea, Bilbo.

————, (2003a): "International news flow as image-creating device: The case of Spain in The New York Times", European Communication Congress Konferentzian aurkeztua, Munich.

————, (2003b): *Tecnología de la información audiovisual*, Bosch, Bartzelona.

————, (1987): "Titulargintza EEBBetako Egunkaritan: Ikerketa, Gramatika, Egitura Linguistikoak eta Hauen Eragin Konnotatiboak Irakurleengan, Sentsazionalismo eta Interesgarritasunaren Arabera [Doktore tesi argitaratu gabea], Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea UPV-EHU, Bilbo.

————, (1994): "El cociente de la proximidad en el periodismo de la radiotelevisión: una práctica impropia" in *El factor humano en radio y televisión*, Iñaki Zabaleta and Carmen Peñafiel, 93-112, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea UPV-EHU, Bilbo.

Zetl, H. (1984): *Television production handbook*, Wadsworth, Belmont (CA).

————, (1973): *Sound, Sight, Motion* [4. arg.], Wadsworth Pub., Belmont (CA).

————, ed. (1984): *Television Production Handbook* [4. arg.], Wadsworth Pub., Belmont (CA).

Zunzunegui, S. (1985): *Mirar la imagen*, [2. arg.], Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, Bilbo.

Kazetaritza Sailean argitaratu diren beste liburu batzuk

Semiotika eta masa-komunikazioa. Panorama europarra
Joxe Inazio Basterretxea eta Marian Gonzalez
1997an argitaratua
ISBN: 84-86967-84-8

Komunikazioaren ikerkuntzarako metodologia
Iñaki Zabąleta Urkiola
1997an argitaratua
ISBN: 84-86967-85-6

Komunikazioaren eta informazioaren oinarriak
Jose Inazio Basterretxea
1997an argitaratua
ISBN: 84-86967-87-2

Kazetari-l@na Euskal Herrian
Txema Ramirez de la Piscina
1998an argitaratua
ISBN: 84-86967-94-5

Irratibidearen barrunbean zehar
Gorka Jakobe Palazio
2000n argitaratua
ISBN: 84-8438-005-10

Irratirako idazketa eta gidoigintza
Arantza Gutierrez Paz
2000n argitaratua
ISBN: 84-8438-008-4

Hedabideak eta Euskal Herria
Nor ikerketa-taldea
2000n argitaratua
ISBN: 84-8438-010-6

Ekoizpena eta errealizazioa
Arantza Gutierrez Paz
2001ean argitaratua
ISBN: 84-8438-019-X

Kultura-aniztasuna eta gizarte-komunikazioa

Jose Inazio Basterretxea Polo
2002an argitaratua
ISBN: 84-8438-026-2

Informaziorako dokumentazioaren oinarriak

Teresa Agirreazaldegi Berriozabal
2002an argitaratua
ISBN: 84-8438-029-7

Ikus-entzunezko informazioaren teknologia

Iñaki Zabaleta Urkiola
2002an argitaratua
ISBN: 84-8438-032-7

Euskal irratigintzaren historia

Arantza Gutierrez Paz
2002an argitaratua
ISBN: 84-8438-0031-9

Kazetaritza Sailean Uztaro aldizkarian argitaratu diren artikuluak

Analisi sintomatikoa eta politika nazionala
Agirre, J. Kolektiboa, *Uztaro* **23**, 65-86.

Iritzi publikoa, iritzi publikatua eta publikoaren iritzia: hedabideen eragina euskal politikagintzan
Amezaga, J.; Arana, E.; Iturriotz, A.; Martín, R., *Uztaro* **22**, 41-57.

Kale-borroka Euskadiko prentsan. ETAren su-etenaren garaian, aurretik eta ondoren (1997-2000)
Andonegi, A.; Azurmendi, I.; Osa, M., *Uztaro* **43**, 87-103.

Telebista-albistegiak eta errealitatearen errepresentazioa
Arana, E., *Uztaro* **5**, 47-57.

Telebista-albistegiak: *diversitas inter pares*
Arana, E., *Uztaro* **19**, 41-54.

Tokian tokiko telebistagintzaren programazioa, ordainsariak eta erronkak
Arana, E.; Azpillaga P.; Narbaiza, B., *Uztaro* **46**, 61-80.

EEBB-etako kazeta azterketa
Armentia, J. I., *Uztaro* **6**, 89-97.

Euskal Herriko egunkarien irudi berria
Armentia, J. I., *Uztaro* **11**, 37-46.

Kazetarien tipologiarako zenbait ohar
Azkargorta, A., *Uztaro* **6**, 99-109.

Egia eta egiantzekotasuna. Prentsa Euskadin
Azkargorta, A. eta Xamardo, N., *Uztaro* **0**, 37-46.

Herri mugimenduak eta komunikazio prozesua
Azkargorta, A. eta Xamardo, N., *Uztaro* **3**, 77-85.

ПРАВДА eta ИЗВЕСТИЯ sobietar egunkariak
Basterretxea, J. I., *Uztaro* **8**, 63-91.

Kartel politiko sobietarra: propaganda eredu baten azterketa eskripto-ikonikoa
Basterretxea, J. I., *Uztaro* **17**, 85-107.

Ulertaraztaile kolektiboa: interpretazio-eredu mass-mediatikoa
Basterretxea, J. I., *Uztaro* **24**, 49-58.

Masa-komunikazioaren funtzio eta pragmatika sozialak identitateen eraikuntzan
Basterretxea, J. I., *Uztaro* **29**, 39-50.

Hizkuntza eta hedabideak: prentsa idatziaren kasua
Basterretxea, J. I., *Uztaro* **39**, 63-74.

Euskarazko herri-aldizkariak eta teknologia berriak
Camacho, I., *Uztaro* **31**, 85-100.

Euskarazko herri-aldizkarien funtzioak hirugarren milurtekoaren atarian
Camacho, I., *Uztaro* **43**, 67-85.

Euskal Preso politikoen informazioa Nafarroako egunkarietan
Castañeda, K., *Uztaro* **38**, 43-58.

Euskal informazio-kazetaritza abertzalea: *Euzkadi* eta *Euzko* 1913-1934
Díaz, J., *Uztaro* **15**, 81-95.
Euskal komunikabideak Interneten
Díaz, J.; Meso, K., *Uztaro* **27**, 25-32.

Semeiotike tekhne
Erzilla, J. M., *Uztaro* **10**, 85-94.

Zuzeneko marketing-a, enpresa berrirako disziplina
Etxebarria, J., *Uztaro* **4**, 85-101.

Emakumearen irudia aldizkari femeninoetan
Expósito, M., *Uztaro* **13**, 87-105.

Alkoholaren kontrako kanpainak: edan-neurriaren bila marketingaren bidez
Expósito, M., *Uztaro* **16**, 79-97.

Zurrumurruen mekanismoak. Argelgo mahaiaren kasua
González, M., *Uztaro* **1**, 115-123.

Tokiko irratiak, herri-partaidetasunaren guneak
Gutiérrez, A., *Uztaro* **18**, 41-48.

Irratia erronka digitalaren aurrean
Gutiérrez, A., *Uztaro* **32**, 35-47.

Irratiak eta internet bat eginda, hedabide erraldoien aurrean
Gutiérrez, A., *Uztaro* **48**, 55-66.

Euskal gatazka, prentsaren portaera eta herritarren iritzia (1998-2001)
Idoiaga, P.; Ramirez de la Piscina, Tx., *Uztaro* **42**, 85-101.

Perpaus adjetibalak albisteetako testuetan
Larrinaga, A., *Uztaro* **8**, 53-61.

Iraganeko jazoerak zelan hurbildu narrazioan eta albisteetan
Larrinaga, A., *Uztaro* **16**, 99-108.

Fikzio poliziakoaren logika, gaur eguneko irudian
López, E., *Uztaro* **0**, 47-84.

Euskal Telebista, Golkoko gerran
Martín, R. M., *Uztaro* **3**, 69-75.

Euskarazko publizitatea prentsan
Ogiza, J., *Uztaro* **7**, 97-109.

Euskal komunikabideetako euskara
Palazio, G. J., *Uztaro* **1**, 105-114.

Exotoponimiazko problemak kazetagintzan
Palazio, G. J., *Uztaro* **7**, 77-95.

Ziberguneak: komunikazioguneez haratago (III. milurtekoko enpresa multimediatikoak)
Palazio, G. J., *Uztaro* **32**, 49-57.

Kable bidezko telebista Hego Euskal Herrian
Peñafiel, C.; Zabaleta, I.; Agirreazaldegi, T.; Xamardo, N., *Uztaro* **28**, 79-88.

Birmoldaketa digitala
Peñafiel, C., *Uztaro* **32**, 59-68.

Politikariak-kazetariak: boterearekiko lilura
Ramírez, Tx., *Uztaro* **3**, 87-96.

Masa-hedabideen efektuen inguruko zenbait xehetasun
Ramirez de la Piscina, Tx., *Uztaro* **21**, 68-78.

Informazioaren iraultza
Swerdlow, J. L., [Itzul.: Xabier Artola], *Uztaro* **17**, 169-177 [Jokin Zaitegi Itzulpen Laburren Sariketa].

Hurbiltasun-zatidura irrati-telebistako kazetaritzan: praktika desegokia
Zabaleta, I., *Uztaro* **14**, 49-60.

Prentsa nazionala eta prentsa lokala
Zalakain, J. M., *Uztaro* **12**, 55-65.

EGUNKARIA itxi dute, baina proiektua bizirik dago
Zalakain, J. M., *Uztaro* **45**, 29-69.