

2. Diàleg i encontre: l'entrevista com a relat.

Aportacions des del comparatisme periodístico-literari a la teoria de l'entrevista

“Habiéndonos propuesto escribir en este libro la vida de Alejandro y la de César, el que venció a Pompeyo, por la muchedumbre de hazañas de uno y otro, una sola cosa advertimos y rogamos a los lectores, y es que si no las referimos todas, ni aún nos detenemos con demasiada prolijidad en cada una de las más celebradas, sino que cortamos y suprimimos una gran parte, no por esto censuren y reprendan. Porque no escribimos historias, sino vidas; ni es en las acciones más ruidosas en las que se manifiesta la virtud o el vicio, sino que muchas veces un hecho de un momento, un dicho agudo y una niñería sirven más para pintar un carácter que batallas en que mueren millares de hombres, numerosos ejércitos y sitios de ciudades. Por tanto, así como los pintores toman para retratar las semejanzas del rostro y aquellas facciones en que más se manifiesta la índole y el carácter, cuidándose poco de todo lo demás, de la misma manera debe a nosotros concedérsenos el que atendamos más a los indicios del ánimo, y que por ello dibujemos la vida de cada uno, dejando a otros los hechos de grande aparato y los combates”

*(Plutarco, **Vides paraules**)*

“Todo nos identifica, en general. Y, en ocasiones, todo nos oculta”

(Maruja Torres)

“Elijo entre todos el “retrato de un momento” (ese género literario al que tan aficionado era Witold Gombrowicz) en el que Seelig sorprendió a Walse en el instante exacto de la verdad, ese momento en el que una persona, con un gesto -el movimiento de cabeza en señal de aprobación de Hölderlin, por ejemplo- o con una frase, delata lo que genuinamente es.”

*(E. Vila-Matas, **Bartleby y compañía**)*

D'acord amb l'argumentació sobre els gèneres del capítol anterior, podem dir que el gènere és un model -i un mode- d'interpretar la realitat -tal com hem llegit de Marín Jorge²⁹¹-, d'ordenar-la d'acord amb unes concepcions hegemòniques i cercant uns objectius expressius i funcionals determinats. L'ordenació de l'experiència i l'organització de les dades de la percepció que proposa un gènere peculiar difereix de la d'altres. En aquest sentit, un gènere és una particular manera de veure el món i d'expressar-lo, una proposta d'identitat que parla tant del món com de qui l'usa. Les formes hegemòniques de l'emparaulament que usa una societat són significatives i explicatives per a ella mateixa, a banda de la informació que elles vehiculin.

²⁹¹ Marín Jorge, M. (1993), Op. Cit., pp. 14 i ss.

Podem pensar que hi deu haver, en aquests gèneres discursius propis d'una societat i fins i tot dins d'una esfera d'ús del llenguatge, famílies de gèneres que proposin semblants aproximacions a la realitat: serien els gèneres sostinguts per uns mateixos objectius o finalitats ideològiques, encara que manifestats en una diversitat formal. És a dir, si hem escrit, amb Guillén, que el gènere és un complex *espai mental*, deu ser possible que aquest espai mental sigui mitjanament compartit per diverses formulacions lingüístiques que, ideològicament, tinguin força pressupòsits en comú. És el cas -almenys ho creiem així com a hipòtesi- de l'entrevista periodística escrita i de dos formes genèriques pròpies de la tradició literària occidental: el diàleg i l'encontre.

En aquest capítol serem, sens dubte, deutors de l'orientació proposada per Chillón a la seva tesi doctoral sobre el reportatge literari, en la qual va proposar, ja fa deu anys, una disciplina que permetés el comparatisme entre la literatura i el periodisme, i que es basés, per tant, en la comparació com a mètode de coneixement.²⁹² Chillón divideix el comparatisme periodístico-literari (CPL) en quatre grans calaixos: l'orientació morfològica, la genològica, la historiològica i la tematològica. La comparació al nivell morfològic -pel que fa a les formes, als mètodes de composició i estil, a les estructures, etc.- aporta un enfocament insubstituïble per a l'estudi de gèneres complexos i ideològics com és el cas de l'entrevista. Chillón escriu que el CPL en aquest cas permet avançar cap a la comprensió “de los mimbres formales con que están armados los textos periodísticos”.

“Tal método permite, por ejemplo, examinar qué uso tienen determinados procedimientos narrativos de composición y estilo -el discurso indirecto libre, la trama espacial y temporal, la caracterización de los personajes o el punto de vista, todos ellos presuntamente privativos de la ficción literaria- en textos de función informativa o documental.”²⁹³

Aquest enfocament de comparatisme morfològic serà el que prevaldrà en aquest capítol, i el que ens permetrà plantejar i verificar connexions, semblances i diferències de tipus formal entre un gènere periodístic i algunes modalitats literàries. Això no vol dir que les altres perspectives no estiguin presents: com les facetes d'un únic cub, la tematologia, la genologia i la historiologia

²⁹² Chillón, A. (1990) El reportatge novel.lat. (TD). Bellaterra (Cerdanyola del Vallès): Dept. de Periodisme. La tesi va ser deixatada en diversos llibres i articles, tots ells ja citats en planes anteriors, i per a lafer que ens ocupa el millor és remetre a la formulació revisada que fa d'aquesta proposta de CPL (comparatisme periodístico-literari) al capítol 14 -apèndix metodològic- del llibre *Literatura y periodismo* (1999, Op. Cit., pp. 395 i ss).

²⁹³ Chillón, A. (1999), Op. Cit., p. 411.

es barrejaran en aquesta aproximació formal. Tanmateix, creiem que la historiologia i la genologia han estat més predominants en l'anterior capítol mentre que en aquest ho seran els enfocaments morfològics i, al final del capítol, també el tematlògic, ja que mirarem de tipificar alguns dels motius i recorreguts caracteritzadors del gènere; els *locii* o *topoi* de l'entrevista, que en bona part els obtindrem de la comparació i de l'estudi previ de les formes genèriques de l'encontre i el diàleg.

Efectivament, tot llegint les *Converses* d'Eckermann amb Goethe, o els *encontres* de Boswell amb Voltaire i Rousseau -o la seva vida *Vida de Johnson*, escrita en diàleg directe en bona part- i, en general, cada cop que ens submergim en un text de literatura documental, o en alguns exemples de la prosa costumista del XIX, ens trobem amb fragments d'encontres amb personalitats, diàlegs que semblen periodístics, on es busca una identitat, una revelació, on hi ha intromissions en el privat. Trobem formes oralitzades de la prosa, diàlegs que cerquen una mimesi del moment de l'enunciació... I cada cop que això passa no podem evitar de pensar ¿aquest complex espai mental de l'entrevista, delimitat per les oposicions caracteritzadores que hem exposat a l'anterior capítol, no és compartit per cap altre gènere? La seva expressió formal ¿va néixer del no-res, sense cap prèstec o herència formal o ideològica prèvia? Si és veritat que l'entrevista periodística dóna sortida a un seguit d'anhels i recerques humanes profundes, ¿és possible que abans que es manifestés com a gènere al segle XIX no s'expressessin aquestes tensions constitutives de cap altra forma? Certament, no ho creiem així.

A partir de la simple observació i de la lectura de les principals obres de la tradició literària d'Occident -així com d'alguns dels més perspicaços llibres de crítica, com els d'Auerbach, Guillén, Nabokov o Steiner, per exemple- creiem que les formes genèriques -no pas *gèneres*, en principi, tot i que poden arribar a ser-ho, com explicarem tot seguit- de l'encontre i del diàleg comparteixen amb el gènere que aquí estudiem unes premisses ideològiques i uns objectius funcionals, així com algunes reconeixibles expressions formals d'aquests objectius. Comparteixen *topos*, seqüències textuais -amb predomini de la conversacional, singularment- i, sobretot, són comparables com a gèneres discursius en tant que comparteixen una mateixa base lingüística. Si partim d'aquesta adequada base de comparació, ¿no val la pena aprofitar aquesta tradició d'estudis per importar alguna conclusió als estudis de periodisme? Apostem pel sí, i creiem que els fruits que obtindrem amb aquest capítol -com els que hem obtingut en d'altres- avalen aquesta decisió.

En aquest punt intersticial, entre la tradició literària i la periodística, ens podem fer moltes preguntes sobre la relació entre l'entrevista i les diverses formes de diàleg i encontres. Chillón apunta algunes:

“¿Hasta qué punto las técnicas de construcción del diálogo, desarrolladas sobre todo por novelistas y cuentistas naturalistas y objetivistas -com Ring Lardner, Ernest Hemingway o Rafael Sánchez Ferlosio- han sido adoptadas por algunos periodistas contemporáneos - como Truman Capote, Rex Reed, Eliseo Bayo o Hunter S. Thompson-? ¿O es que, tal vez, no ha habido herencia alguna y éstos han llegado por intuición o por pura chiripa a resultados parecidos a los logrados por aquéllos? ¿Y si fuese que las técnicas del diálogo, en apariencia desarrolladas por la cultura literaria, son fruto *también* de la cultura periodística? (Lardner y Hemingway aprendieron a escribir ejerciendo el periodismo) ¿Cómo se explica el hecho, poco discutible, de que apenas haya buenos dialoguistas entre los periodistas y literatos españoles y catalanes?”²⁹⁴

Així mateix, ens podem preguntar, pel que fa a la presentació i caracterització de personatges, si no utilitza la premsa recursos anàlegs als que va encunyar la gran novel·la realista de ficció del XIX, i si aquesta perspectiva és útil per explicar la configuració que els mitjans fan dels herois positius i negatius, els anti-herois, els deuteragonistes, els antagonistes i, finalment, els figurants, comparses i extras “que integran el *dramatis personae* de la actualitat”.²⁹⁵ Certament, en un altre lloc d'aquest treball hem qualificat la presentació i caracterització dels personatges de l'actualitat mediàtica que es fa a través de l'entrevista com una mena de *dramatis personae*, si entenem el relat periodístic com una espècie de novel·la seriada, que té els seus protagonistes, estàtics o evolutius, principals i secundaris, i, efectivament, herois i antiherois. Per això ens sembla que ve a tomb recollir la següent bateria de preguntes que es fa Chillón:

“¿Es la entrevista literaria o de personaje, en su complejión formal, un mero derivado del diálogo literario y filosófico (cultivado por Platón, Diderot o Goethe y Eckermann)? ¿O es menester detectar también en ella la influencia del retrato literario y aun de la teatralidad propia de las artes escénicas? Puesto que las anémicas descripciones que de la entrevista suelen hacer los manuales de redacción no permiten ahondar en su conocimiento, ¿no tendrán los investigadores que recurrir a la tradición retórica y, en especial, a la mayéutica socrática, para comprender las entretelas de este género aún mal explicado? Y la teoría de los actos de habla de Austin y Searle, ¿no puede ayudar a explicar el género mediante su célebre distinción entre actos de habla ilocucionarios, locucionarios y perlocucionarios?”²⁹⁶

²⁹⁴ Chillón, A. (1999), Op. Cit., p. 412.

²⁹⁵ Chillón, A. (1999), Op. Cit., p. 413.

Hem intentat que la resposta a aquesta bateria de preguntes es trobi, en part, en aquesta tesi. A les pròximes planes farem una intensificació de la perspectiva pròpia de la teoria i la crítica literària. Avancem, doncs, en aquest comparatisme com a inspiració descriptiva per al gènere de l'entrevista.

2.1 El diàleg com a forma literària.

El diàleg filosòfic, didàctic i dramàtic

Marchese i Forradellas defineixen el diàleg literari com la forma estilística en la qual un emissor s'adreça a un destinatari, i recullen la definició de Ducrot-Todorov que determinen alguns trets generals de l'oposició monòleg-diàleg.²⁹⁷ Per exemple, el diàleg fa èmfasi en el parlant com a interlocutor, és a dir, com a *jo* llançat verbalment cap a la recerca d'un *tu* -mentre que el monòleg no-, i es refereix abundantment a la situació al·locutiva. El diàleg, formalment, segons Ducrot-Todorov, es caracteritzaria per la presència d'elements metalingüístics i per la freqüència de les formes interrogatives.²⁹⁸

Claudio Guillén, per la seva part, se centra en explicar el que ell anomena la *doble intencionalitat* dels diàlegs dramàtics o de ficció, és a dir, el fet que el diàleg literari manifesti una doble intenció: adreçar-se al seu interlocutor -fictici- i al lector o al públic -real.²⁹⁹ El significat global del diàleg, doncs, la donarà, per al lector a qui s'adreça la *segona intenció*, l'articulació dels missatges dels dos o més participants. També explica Guillén al seu clàssic del comparatisme *Entre lo uno y lo diverso* que el diàleg és, essencialment, una *forma genèrica* més que no pas un gènere: “El tránsito de la forma al género, o del género a la forma, es de por sí un suceso histórico, como el desarrollo durante el Renacimiento del diálogo y del soneto, que pasan a ser géneros.”³⁰⁰ Les formes, diu Guillén, són

“los procedimientos tradicionales de interrelación, ordenación o limitación de la escritura, como las convenciones de versificación, la división en capítulos, la disposición de la

²⁹⁶ Chillón, A. (1999), Op. Cit., p. 413.

²⁹⁷ Marchese, A. i Forradellas, J. (1986), Op. Cit., p. 100.

²⁹⁸ Ibidem.

²⁹⁹ Guillén, C. (1985), Op. Cit., p. 234.

³⁰⁰ Guillén, C. (1985), Op. Cit., p. 166.

cronología, el uso de escenas y sumarios en una narración, la intercalación, la repetición, las estructuras dinámicas o las circulares.”³⁰¹

Les formes són, per tant, elements parcials del gènere: poden ser part essencial o bé part secundària -però potser característica, com ho és, per exemple, el diàleg (entès com a forma) dins d’una entrevista. Com és d’esperar, el diàleg, com totes les formes, pot assolir l’estructura *totalitzadora* de gènere³⁰². Escriu Guillén:

“El diálogo (...) puede surgir como un componente más, en determinado momento o lugar de este o aquél género: en una epopeya, un romance, una balada, un cuento, una novela, un ensayo, incluso una obra de teatro (que no siempre coincide con él). Pero cuando el diálogo llega a ser una forma totalizadora, puede acaso decirse que nos hallamos ante una forma en busca de un género. Es el caso -tras Castiglione, Erasmo o León Hebreo, en España tras Juan de Valdés, Pero Mexía o fray Luis de León- durante el siglo XVI.”³⁰³

El diàleg, doncs, és forma comuna a molts gèneres: aquell moment en què dues o més persones fan ús directe de la paraula en un relat, en una poesia, en un assaig, en una reflexió filosòfica (Plató), didàctica (Llucià de Samòsata, J.Ll. Vives), crític-literària (F. Schlegel), o científica (Galileu), o bé en una entrevista ja trobem la forma del diàleg constituint-se en part d’aquell gènere. El diàleg és un *element formal* o intraformal la potenciació del qual depèn de nombroses associacions i vinculacions amb la història de les idees i de les institucions socials. És a dir, hi ha circumstàncies extraliteràries que conflueixen en dotar una època de més vocació cap al diàleg com a forma d’expressió que una altra, com hem vist que va deixar escrit Bakhtin. Si l’antiga Grècia va ser durant força anys un d’aquests moments culturals i històrics de promoció del diàleg -en un marc polític democràtic, de polifonia i heteroglòssia-, no és menys cert que l’època cultural de preeminència del diàleg ha estat el Renaixement, com han establert Josep Solervicens, Jesús Gómez, Bobes Naves o els estudis col·lectius publicats pel Centre de Recherches sur la Renaissance.³⁰⁴

³⁰¹ Guillén, C. (1985), Op. Cit., pp. 165-166.

³⁰² Quan parlem de *forma totalitzadora* no volem dir que qualsevol text que sigui, tot ell, formalment un diàleg esdevingui, genològicament, un diàleg de manera automàtica. Pot ser una novel·la o un quadre de costums o una entrevista -que només des d’un punt de vista lat és una mena de diàleg. Així, observem el cas de la novel·la de José María Guelbenzu (1999) *Un peso en el mundo*. Madrid: Alfaguara. La novel·la és un diàleg o una conversa entre els dos protagonistes, un diàleg que s’estén al llarg dels centenars de planes. Però no és un diàleg, encara que tota ella ho sigui, formalment, sinó una novel·la. Aquí, doncs, no hi ha hagut trànsit de forma a gènere.

³⁰³ Guillén, C. (1985), Op. Cit., p. 167.

³⁰⁴ Cfr. Solervicens, J. (1997) *El diàleg renaixentista*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat. Gómez, J. (1988) *El diálogo en el Renacimiento español*. Madrid: Cátedra; i Jones-Davis, M.T. (Dir.) (1984) *Le dialogue au temps de la Renaissance*. París: Jean Touzot editeur.

El diàleg en tant que gènere literari pertany a una tradició que ve de l'antiguitat grega i llatina i, tot i que Aristòtil a la Poètica no en va dictar les pautes de composició, sí que va esmentar els diàlegs de Plató i sí que va contribuir ell mateix a l'esplendor clàssic del gènere, juntament amb Ciceró, Plutarc i Lluçia de Samòsata. Importat a Roma -des de la tradició grega- per Ciceró, el diàleg va ser ben aviat considerat un gènere fonamental de l'apologètica cristiana. La seva accessibilitat, el to didàctic, el desenvolupament dels moviments argumentatius...: el gènere realment donava unes altes prestacions per aquesta intersecció del diàleg filosòfic i el didàctic que és l'apologètica. Els diàlegs patristics llatins -entre ells els de San Agustí-, que van florir també als segles V i VI així ho demostren. També va prosseguir en la seva tradició filosòfica: recordem el *Secretum* de Petrarca.

L'ús del diàleg a la tradició literària de les terres ibèriques no es pot separar dels debats medievals com a formes poètiques: debat és l'obra, per exemple, d'Anselm Turmeda, i Solervicens afirma que, tot i admetre com a cert que el Renaixement va ser l'època de la gran represa del diàleg, també ho és que durant els llargs segles de foscor de l'Edat Mitjana les formes dialogals no van desaparèixer en absolut de la cultura europea.³⁰⁵ Així, el diàleg va ser practicat per Ramon Llull i per Bernat Metge, a *Lo Somni*. Però és al Renaixement, certament, quan el gènere assoleix a tot Europa el seu grau màxim de represa, en part gràcies als *Colloquia* d'Erasme, que va influir en gran manera un bon nombre de pensadors reformistes -o que almenys hi simpatitzaven- com els germans Alfonso i Juan de Valdés i Joan Lluís Vives, que l'usen per la didàctica -el *Diálogo de la lengua*, de Juan de Valdés, o els *Diàlegs* de Vives -, la polèmica -el *Diálogo de Mercurio y Carón*, d'Alfonso de Valdés- o la més diversa apologètica.

Durant el Renaixement, així mateix, el diàleg torna a ser totalitzador, és a dir, tendeix a erigir-se en gènere, tot seguint les petjades dels nombrosos diàlegs clàssics i recollint l'esperit d'una nova obertura al món i un nou concepte d'home. Després del Concili de Trento la Contrarreforma va provocar un disseny general de codificació: s'estampen codis de jurisprudència, política, teologia... Totes dues tendències, la socràtica-dialògica i la normativa-monològica es van enfrontar. "He aquí -escriu Guillén- otra polaridad que caracteriza a la época. Por un lado, el tratado normativo; por otro, el diálogo socrático."³⁰⁶

Junt amb aquesta forma dialoguística d'expressar el pensament, cal també considerar l'ús del diàleg pur com a forma narrativa. Aquest diàleg de tipus *mimètic* irromp amb força a la naixent

³⁰⁵ Cfr. Solervicens, J. (1997) *El diàleg renaixentista*. Barcelona: Publ. Abadia de Montserrat, pp. 10-12.

³⁰⁶ Guillén, C. (1985), Op. Cit., p. 235.

novel·la, de la mà de Cervantes -no cal fixar-nos només en *El Quijote*, sinó també en l'originalíssim *Coloquio de los perros*, en què Cipión i Berganza aprofiten el do inusitat de la paraula per explicar-se les seves vides³⁰⁷-, però també, anys abans, de la de Fernando de Rojas a *La Celestina*. L'originalitat de Fernando de Rojas es troba en l'ús de la paraula com a trajectòria vital i dinàmica que dirigeix un *jo* cap a un *tu*, com ha explicat Stephen Gilman. *La Celestina* converteix els diàlegs que es desenvolupen a les seves planes en “the axis of spoken life (...) the word in *La Celestina* is a bridge between speaker and listener, the meeting place of two lives”.³⁰⁸ Guillén comenta que “descubre Gilman (que algo debe en este libro a Buber) en Fernando Rojas una virtud dialógica del todo comparable a la que Bajtin ensalza en otros dos grandes escritores del Renacimiento (sensu lato también), Rabelais y Cervantes.”³⁰⁹

El Renaixement va ser, efectivament, una època especialment cinglant per al diàleg. Es recupera la tradició dels didàctico-filosòfics, s'avança en la construcció de diàlegs mimètics o dramàtics... En un moment de prestigi per al pensament individual, de ressorgir de la tradició clàssica, d'eixamplament del món, el diàleg sembla la forma -esdevinguda gènere en molts casos- més adequada per a l'expressió. El diàleg, com a forma literària, està relacionat en els seus orígens amb el problema dialèctic de la recerca de la veritat. Pensem en el model pràcticament universal dels diàlegs de Plató: l'interlocutor es veu obligat a acceptar la veritat després de la successió d'argumentacions de diversos tipus per part de l'orador. Així ho entenen Perelman i Olbrechts Tyteca al clàssic *Traité de l'argumentation*, en què expliquen que en aquesta mena de diàlegs filosòfico-*heurístics* encarnen en l'interlocutor l'auditori universal.³¹⁰ Quan un dels dos contendents no es proposa arribar a cap conclusió conjunta sinó vencer el seu adversari, ens trobem davant d'un diàleg *erístic*, i no pas *heurístic* -d'*éris* = contesa, lluita. Marchese i Forradellas conclouen que la forma pragmàtica més comuna és aquella en la que diversos participants cerquen de persuadir-se mútuament, la qual cosa se situa a mig camí entre el diàleg erístic i l'heurístic, atès que es vol vencer però amb conclusions i raonaments argumentats -se suposa que no amb sofismes, però això, és clar, és ja una decisió de l'interlocutor.³¹¹

³⁰⁷ Muñoz Molina explica el gust que sentia Freud per aquest col·loqui, “que aprendió español leyendo a Cervantes, y el diálogo de los perros le gustaba tanto que se carteaba con un amigo suyo, al que llamaba Cipión, firmando con el nombre de Berganza.” Muñoz Molina, A. (1999) *La claridad y el misterio*, a *Babelia*, suplement d'*El País*, 24 de juliol de 1999, p. 10.

³⁰⁸ Gilman, S. (1956), citat per Guillén, (1985), Op. Cit., p. 237.

³⁰⁹ Guillén, C. (1985), Op. Cit., p. 237.

³¹⁰ El diàleg heurístic és aquell en què els diversos interlocutors estableixen una discussió i aporten diversos arguments susceptibles de conduir a una conclusió. Cfr. Marchese i Forradellas (1986), Op. Cit., p. 100.

³¹¹ Marchese i Forradellas (1986), Op. Cit., p. 101.

Hidalgo insisteix en aquesta condició d'escrutador d'arguments en el camí cap al coneixement, cap a la veritat, del diàleg.³¹² ¿Què feia Sòcrates -o què li feia fer el seu inventor per a la tradició literària i filosòfica d'Occident, Plató- realment en els seus diàlegs? Dialogar, mantenir converses amb grans homes, amb interlocutors que motiven l'interès i la curiositat de Sòcrates. Hidalgo proposa, des de la filosofia, entendre els diàlegs socràtics com una mena d'encontres protoperiodístics, atès que *el tabano del ágora* el que feia era “mantener conversaciones con distintos personajes y luego contarlas, entrevistar y después comunicar los resultados”.³¹³

El diàleg filosòfic com a ‘anàlisi detingut’: l'examen del fons de la persona (‘éXetadso’)

Mirem de comprovar aquesta asseveració d'Hidalgo sobre la semblança entre el diàleg socràtic i el diàleg periodístic o entrevista: fixem-nos en el final de l'*Apologia de Sòcrates*. Sòcrates parteix del dilema davant la mort, que és una d'aquestes dues coses: o bé el no-res -“el que está muerto no es nada, ni tiene sensación de nada”- o bé, “según se dice, la muerte es precisamente una transformación, un cambio de morada para el alma de este lugar de aquí a otro lugar”. Sòcrates valora la felicitat que l'ompliria si pogués, en aquest lloc meravellós, trobar-se amb els grans homes que en el món hi ha hagut, com Homer i Hesíode, com tots els savis i poetes que admira.

“Pues, lo que es yo, bien quiero estar mil veces muerto si tales cosas son verdad. Porque a mí mismo, por cierto, maravilloso iba a ser el trato y conversación que allí se me ofrecería, cada vez que me topara con Palamedes y con Ayante el de Telamon (...); y en fin, lo más importante, lo de pasármelo examinando a los de allá y averiguando, lo mismo que a los de acá, cuál de ellos es inteligente y sabio y cuál se cree serlo, pero no lo es (...); que conversar y tratar con ellos y examinarlos había de ser el colmo de la felicidad.”³¹⁴

El diàleg i la conversa, el tracte amb un interlocutor, doncs, com a camí cap al descobriment, cap a la revelació. Però no només, fixem-nos, com a camí cap a la revelació de la veritat o del coneixement en sentit absolut, sinó com a revelació de l'altre home: a partir del tracte, Sòcrates

³¹² Hidalgo, A. (1995) *La entrevista como diálogo, la perspectiva filosófica*, conferència dins del seminari *L'entrevista i les seves estratègies. Una perspectiva multidisciplinària*, Barcelona, 3-7 de juliol de 1995, Universitat Pompeu Fabra. Alberto Hidalgo és professor a la Universitat d'Oviedo.

³¹³ Hidalgo, A. (1995), Op. Cit., p. 4.

³¹⁴ Plató, *Apologia de Sócrates o defensa ante el jurado*, 41, cita de l'edició a cura de García Calvo, A. (1972) Barcelona: Salvat, p. 53.

afirma poder conèixer-los, saber qui es creu savi però no ho és i qui ho és de debò. Hem dit abans que el diàleg es podia entendre com una forma d'escrutar, de pensar detalladament, tot aturant-se en els recorreguts argumentals, facilitant proves, testimonis i contraproves. Per això perquè mostra el procés argumental *in extenso*, per la seva gradualitat, té un caràcter propedèutic, d'aproximació successiva al coneixement, i per tant essencialment didàctic, que no té una mera exposició monològica.

Sòcrates -més ben dit: Plató a través del seu personatge- usa en aquest passatge els verbs *éXetádsonta* -interrogant- i *éreunônta* -examinant-, que són les activitats que duu a terme quan conversa, segons la darrera frase citada més amunt al fragment, i que li proporcionen tanta felicitat. És a dir, a Sòcrates no l'espanta morir si després de mort pot seguir fent allò que tant li plau, *entrevistar* -si se'ns permet la llicència en la flexibilització del mot- personatges interessants. *ÉXetadso* té el significat d'investigar o examinar amb cura i detalladament, amb minuciositat; en alguns contextos s'entén com escrutar a fons, mirar al fons per trobar una cosa o per saber què és veritablement, en aquest cas, una persona. En Plató té, sens dubte, un sentit essencialista d'examen de la cosa o la persona en ella mateixa. *ÉXetadso* té, així mateix, una segona acepció, amb el sentit d'aprovar, admetre després de l'examen, presentar una prova com a demostració de quelcom. En aquest cas, l'examen es verifica en la celebració del diàleg, que interroga per trobar el fons de la persona, i examina per dictar el veredict. Una de les acepcions d'*éreunao* és precisament investigar i interrogar per comprendre i per conèixer.

Aquesta investigació es duu a terme amb uns recorreguts argumentals recurrents. Per exemple, Guillén ha assenyalat la presència de l'*éndoxos* com a punt d'arrencada de la discussió filosòfica³¹⁵. És a dir, *la idea admesa*, d'acceptació general, potser un mite, un refrany, una història atàvica, una xifra acceptada per tots, una dada contrastada o fins i tot *allò que diu la gent*, com a base de sortida establerta per tots dos contendents dialèctics per a la seva discussió. L'*éndoxos* pot ser un mer exemple de sortida, com els que dibuixa Sòcrates quan exposa, amb ironia, un cas concret per després conduir la seva argumentació cap al pla general i, encara, a d'altres casos concrets que proven la superioritat del plantejament socràtic i condueixen, per tant, finalment a la maièutica o il.luminació.

Però l'*éndoxos*, propi, per tant del diàleg filosòfic -i no tant del didàctic i en absolut del dramàtic o mimètic-, també pot ser el marc d'acords comuns dins del qual ens situem per conversar. És a dir, per establir un diàleg -un recorregut filosòfic a dues veus- cal un seguit

d'acords previs: de què parlem, en quin sentit usarem aquesta expressió o paraula, en quin context ens situem -és, per exemple, un *bon moment* o un *mal moment* per a l'economia o per a la filosofia-, quina significació acordem que donarem a uns esdeveniments, la importància atorgada a persones, coses i fets, etc. Les dades estadístiques, les cites dels clàssics o de les autoritats, els fets històrics ben establerts i acceptats, els grans mites -als diàlegs clàssics- solen ser bons *éndoxos*, i l'argumentació clàssica recomana de confiar-s'hi per tal d'iniciar els recorreguts argumentals en cerca de la veritat.

En aquest sentit, hem vist quan parlàvem de les entrevistes de la campanya electoral al Parlament del 1999 com la definició del context i de les paraules i, sobretot, del sentit que calia donar a fets, declaracions, persones i coses, sovint era conflictiva. En d'altres casos no, és clar. Un *éndoxos* recurrent a l'hora d'iniciar les preguntes per a una entrevista de campanya són les enquestes electorals: les dades sembla que no puguin mentir, i els contendents els atorguen una qualitat de *prova a partir de la qual* desenvolupar un diàleg periodístic. Dades econòmiques, índex d'atur, creixement econòmic, balança fiscal, etc... i declaracions. Les anteriors declaracions dels líders entrevistats són, fixem-nos-hi, *éndoxos* a partir dels quals establir l'intercanvi en el terreny que suposadament interessa el periodista. També, com als recorreguts clàssics, les cites d'autoritats o els fets establerts del passat, siguin història o no, constitueixen *éndoxos*.

En aquest cas, però, fixem-nos que en el tipus de diàleg que és l'entrevista no es busca aconseguir una reflexió filosòfica pròxima a la veritat: com veurem al capítol tercer, el principi de cooperació que regula una entrevista és molt diferent del del diàleg filosòfic, i només estableix com a plataforma de sortida comuna l'objectiu d'aconseguir un intercanvi en què l'entrevistat exposi amb claredat les seves opinions. No hi ha pràcticament cap altre objectiu compartit, i sovint aquests són divergents -i d'aquí prové el conflicte que es manifesta lingüísticament. Per això l'*éndoxos* periodístic a penes dóna per a un parell d'intercanvis i s'abandona, mentre que el filosòfic serveix de base a partir de la qual bastir teories explicatives de certa profunditat. La restitució ficcionalitzada i vital -plena de vida i veus, de dinamisme mimètic- que fa Plató dels intercanvis socràtics es caracteritza perquè presenta triomfalment un pensador com el *didáskalos tês aretês*, el *mestre de virtut* que efectivament va ser Sòcrates per a Plató. Així, Sòcrates -Plató- vol que el seu interlocutor es deixi conduir a través de les *éndoxos* i de les proves particulars fins a la maièutica, sense a penes desenvolupar cap argument, com no sigui matisar algun aspecte de les assercions argumentatives socràtiques. L'asimetria dels contendents

³¹⁵ Guillén, C. (1985), Op. Cit., p. 234. Aristòtil també parla de l'*éndoxos* a la *Tópica*.

resulta definitiva per a aquest funcionament dels torns de parla i per constreñir els parlants en rols severament marcats.

Observem el següent fragment del *Gòrgies*, en què Sòcrates li proposa al seu interlocutor d'iniciar una mena de diàleg que no és el que han dut a terme fins aquell moment -potser una mera *konversation*, si seguim la classificació de Bauer que desenvolupem més avall: la forma lingüística del tracte social-, sinó una operació dialèctica, filosòfica, a dues veus per arribar a conclusions.

“Sòcrates.- ¿Quisieras, Gorgias, que continuáramos en parte interrogando y en parte contestando, como estamos haciendo ahora, y que dejemos para otra ocasión los largos discursos, como el que Polo había empezado? Pero, por favor, mantén lo que has prometido y redúcete a dar simples respuestas a cada pregunta.

Gorgias.- Hay algunas respuestas, Sócrates, que por necesidad no pueden ser breves. No obstante haré de manera que sean lo más breves posibles. Porque una de las cosas de que me lisonjeo es que de que nadie dirá las mismas cosas que yo con menos palabras.

Sòcrates.- Es lo que debe ser, Gorgias. Hazme ver hoy tu conclusión y otra vez nos deplegarás tu abundancia.

Gorgias.- Te contestaré y convendrás conmigo en que no has oído nunca hablar más concisamente.

Sòcrates.- Puesto que presumes de ser tan hábil en el arte de la retórica y capaz de enseñarlo a otro, dime cuál es su objeto, como el objeto del arte del tejedor es el de hacer trajes, ¿no es así?

Gorgias.- Sí.”³¹⁶

En aquest moment, després que Sòcrates ha establert -tot demostrant un rang jeràrquic superior: per tant no es poden considerar, certament, simètrics aquests diàlegs- les regles del joc dialèctic que proposa, que són lleugerament protestades però assumides per Gòrgies, el savi comença a establir el seu *éndoxos* per via inductiva. Després de l'enumeració de diversos casos particulars, com el que descriu a l'últim intercanvi de la cita, establirà l'*éndoxos* a partir del qual fer la generalització. A partir d'aquí la maièutica arriba pràcticament per inèrcia dialèctica. D'altres vegades Sòcrates reté algunes de les asseveracions de Gòrgies per esquarterar-les i mostrar-ne les contradiccions.

“Sòcrates.- Escucha Gorgias lo que me sorprende de tu discurso. Es posible que hayas dicho la verdad y yo no te haya comprendido bien. Dices que estás en disposición de formar un hombre en el arte oratorio, si quiere tomar tus lecciones, ¿no es así?

³¹⁶ Plató, *Gorgias*, edició a cura de García Gual, C. (1995). *Diálogos: Gorgias, Fedón, El banquete*. Madrid: Austral, p. 47.

Gorgias.- Sí.

Sòcrates. - Es decir, que le harás capaz de hablar de todo de una manera plausible ante la multitud, no enseñando sino persuadiendo, ¿verdad?

Gorgias.- Sí, eso dije.”³¹⁷

Després d'aquestes bases d'acord comú a partir de les quals desenvolupar l'argumentació Sòcrates ataca els punts febles d'allò dit per Gòrgies, un cop més a partir de la comparació amb casos similars però d'una altre àmbit o rang. Altres vegades, com hem dit, l'*éndoxos* o punt de partida comú, la plataforma argumental de sortida, és una simple asseveració popular, un tòpic. Com el que fa servir en un moment del mateix diàleg Sòcrates tot parlant amb Polo. El que és indispensable és que aquest punt de partida sigui acceptat. Quan no ho és fàcilment, Sòcrates ha de recórrer a les ja esmentades comparacions per convèncer l'interlocutor de la necessitat d'acceptar aquestes premisses prèvies:

“Sòcrates.- Entonces es el bien lo que siempre perseguimos; cuando caminamos es pensando en el bien que nos convendrá más, y es en vista de este mismo bien que nos detenemos cuando nos detenemos, ¿no es así?

Polo.- Sí.

Sòcrates.- Y sea que se condene a muerte a alguien, que se le destierre o prive de sus bienes, ¿no se determinará uno a estas acciones persuadido de que es lo mejor que puede hacer? ¿No te parece?

Polo.- Ciertamente

Sòcrates.- Todo lo que se hace en este género es, pues, en vista del bien que se hace.

Polo.- Convengo en ello.”³¹⁸

Aquí hem assistit a un moviment dialèctic per lograr l'establiment de l'acord inicial, és a dir, el marc que guiarà inicialment el recorregut argumental. Ja hem dit que l'entrevista periodística escrita té, en canvi, una observació del principi de cooperació força diferent del diàleg socràtic, tot i les semblances que estem ressenyant. Per exemple els moviments per establir un *éndoxos* inicial no solen ser conflictius, i com hem dit, en cas de ser-ho, l'entrevistat pot rebutjar de seguir el joc, no contestar, escapar-se amb una evasiva o, senzillament, dir que no hi està d'acord -llavors sí que podem trobar un cert moviment argumental de tipus socràtic, si els dos interlocutors en tenen prou capacitat.

Tot i aquestes divergències esperables pel que fa als objectius del diàleg socràtic i als de l'entrevista periodística, el concepte d'*éndoxos* és útil per caracteritzar i definir aquests

³¹⁷ Plató, al *Gòrgies*, ed. de García Gual, C. (1995), Op. Cit., p. 57.

³¹⁸ Plató, *Gorgias*, ed. de García Gual, C. (1995), OP. Cit., p. 68.

procediments usuals del gènere. Observem aquests exemples extrets de les entrevistes als líders polítics en la campanya de l'octubre de 1999 que hem analitzat. Notem, de primer, alguns dels molts fragments d'*éndoxos* no conflictiu que hi hem trobat:

“- El resultado electoral es una incógnita, pero todos los análisis coinciden en que IC se enfrenta a un momento muy delicado; incluso peligra su supervivencia.
- Estoy acostumbrado a superar situaciones difíciles. En cada elección nos dicen los mismo. (...)” (Rafael Ribó a *La Vanguardia*, 11-X-99)

“Usted ha dicho que ERC ya no se percibe como una organización fantasiosa y de agitación, sino como un partido con credibilidad.
- Desde la transición democrática, ERC ha pasado por tres etapas. (...) La tercera etapa, la de ahora, es cubrir el vacío que dejaron nuestros predecesores y el que nos dejan otras formaciones (...)” (Josep-Lluís Carod-Rovira a *La Vanguardia*, 12-X-99)

“- A les últimes eleccions generals es va argumentar que la transició no culminaria fins que la dreta arribés al poder democràticament. ¿A Catalunya aquest procés no s'acabarà fins que no hi hagi una alternativa al projecte de Pujol?
- Exacte. Una democràcia no està provada fins que no hi hagi una alternativa tranquil·la i sense destrucció de l'adversari. (...)” (Pasqual Maragall a *El Periódico*, 14-X-1999)

L'*éndoxos* o base argumentativa -a partir de la qual desenvolupar o iniciar un discurs- és compartida en aquests casos. Notem en canvi la incomoditat amb què reaccionen els entrevistats en les següents parelles pregunta-resposta:

“Álvarez-Cascos descalificó a su lado a la mayoría del electorado catalán, al que tachó de autoflagelarse por votar a Pujol y Maragall. ¿Suscribe lo que dijo Cascos?
- En campaña... Se autoflagelan los que no saben mantener sus discursos después de las elecciones... Son cosas de la campaña. No son críticas a los votantes, sino a políticos rivales.” (A. Fernández Díaz a *La Vanguardia*, 13-X-1999)

“Hasta el más antipujolista reconoce que Cataluña está en un momento espléndido. ¿Es suficiente para un cambio político alegar que Pujol lleva demasiado tiempo en el poder?
- Ni estamos en un momento tan espléndido ni tiene demasiado que ver con el Govern.” (Pasqual Maragall a *La Vanguardia*, 14-X-1999)

“En el debate de política general realizó un discurso claramente soberanista. Pero ahora de las listas electorales han desaparecido los grandes defensores de esta línea.
- ¿Quién falta en las listas?
- Felip Puig (secretario de organización de CDC) o Joaquim Triadú (secretario general de Presidència)
- Triadú no quiere ser diputado y Puig me dijo al final que no quería serlo. (...)”

- Al menos cinco dirigentes de la coalición consideran que CiU podría entrar en un gobierno en Madrid con el PP si este partido acepta sus reivindicaciones del nuevo pacto de autogobierno y fiscal ¿Por qué lo niega usted ahora?
- Yo no tengo ninguna noticia de ello. Se lo habrán explicado a ustedes, no a mí.” (Jordi Pujol a *El País*, 15-X-1999)

“Aclareixi si vostè proposa que TV3 emeti també en llengua castellana...

- Això s’ha manipulat d’una manera escandalosa. Jo ja vaig dir el que creia. I, com que no em vull tornar a embolicar en manipulacions, els qui ho van sentir ja ho van entendre.” (Pasqual Maragall a l’*Avui*, 14-X-1999)

Quan l’*éndoxos* no és acceptat en el desenvolupament de l’entrevista difícilment passa que tots dos interlocutors s’engresquin en un debat d’alçada, com si passa, en canvi, al diàleg filosòfic. Només trobem un moviment semblant en l’exemple que acabem de citar de l’entrevista a Pujol a *El País*, en què els periodistes exposen i justifiquen la seva proposta de marc contextual per a l’intercanvi, que havia estat rebutjada per Pujol. El més habitual, segons les anàlisis dels casos, és que l’entrevistat, si no li plau el marc contextual proposat, senzillament declini de conversar en aquests pressupòsits, com fa Maragall a l’*Avui*. Això sol passar més amb aquells personatges que detenten, d’una forma o una altra, poder, i que per tant tenen una certa legitimitat -l’*“això no toca”*- per escapolar-se de la trampa parada pel periodista creuen que, tal com està plantejada, no se’n podran sortir beneficiosament per als seus interessos -divergents dels del periodista en la majoria dels casos, recordem-ho. Observem el següent joc de pregunta-resposta que extreiem de la transcripció completa que hem fet de l’entrevista d’*El País* amb Fernández Díaz. Hi ha una pregunta, formulada complexament, que tanmateix parteix d’un *éndoxos* que no és compartit exactament per l’entrevistat, que en la seva resposta el reformula. Notem com aquesta *re-definició* del context que el periodista li proposava per a la seva resposta permet a l’entrevistat exposar de forma plena la seva argumentació, mentre que en el context definit pel periodista no hagués pogut dur a terme l’acció verbal que es proposava. Hem subratllat el passatge en què es duu a terme aquesta reformulació, en la resposta de l’entrevistat.

“- La aparición en escena de Convergència i Unió con el desprecio al Partido Popular intenta evitar que el PP irrumpa con fuerza en el Parlamento de Cataluña y con ello romper ese statu quo que se ha diseñado entre CiU i el PSC en estos últimos veinte años. Ahora se empieza a vislumbrar un nuevo escenario político en España. Algunos dirigentes de Convergència en privado se plantean la posibilidad de entrar en el gobierno de España, del PP. ¿Usted como lo ve, esto?

- Bien (somriures)... Cuando Convergència i Unió se plantea entrar en el gobierno de España no es que quiera entrar en un Gobierno de España, sino en un gobierno del Partido Popular, porque sabe precisamente que los catalanes valoran cada vez de forma más satisfactoria los resultados de una colaboración en España para Cataluña y para los catalanes en materia de empleo, pensiones, de bienestar social, de reducción de la fiscalidad.”

Uns anys enrere escrivíem que la formulació precisa i contextualitzada de preguntes és un bon indicatiu d'un treball periodístic documentat i acurat a l'hora d'elaborar un guió per a l'entrevista.³¹⁹ Efectivament, si seguim l'exemple del diàleg socràtic i de bona part dels diàlegs filosòfics, la pregunta hauria de constar, almenys en tota entrevista orientada a la *res publica* i feta a un servidor públic -i també és força recomanable en les més orientades al privat-, de dues parts ben delimitades: la primera, en què es fa un dibuix de la situació, del context, amb dades, declaracions o valoracions prou prestigioses per ser acceptades, i una segona part en què es formula, de forma breu però precisa, el que és pròpiament la qüestió. És a dir una certa forma d'*éndoxos* i una conclusió en forma de pregunta que reculli amb precisió les implicacions argumentatives que interessin el periodista per tal d'assolir els seus objectius. Cal contemplar, com acabem de veure, que aquesta proposta de context, de plataforma de sortida per a l'argumentació, no sigui acceptada, i l'entrevistat o bé defugui parlar-ne en aquests termes o bé, com en aquest últim fragment de Fernández Díaz, dugui a terme una reformulació que beneficiï els seus objectius discursius.

Oriana Fallaci és un exemple de periodista que intenta, amb la formulació de preguntes amb un *éndoxos* molt precís i matisat, que el personatge entrevistat no s'escapi per cap forat de la xarxa amb què vol capturar-lo. Dibuixa un marc concret, el dóna per comunament acceptat, i en aquesta situació, que acostuma a atraure sobre la conversa fets i opinions incòmodes per a l'entrevistat -que així no pot presentar sense conflicte la seva versió-, llança la pregunta. Observem aquest fragment de l'entrevista amb Hailé Selassié:

“Majestad, en estos treinta y un años de recobrada independencia Etiopía no ha estado precisamente tranquila. Ha habido varias rebeliones y algunos golpes de estado. Uno de enormes proporciones, hace doce años. En él se encontraba implicado el propio príncipe heredero. ¿Qué tiene que decirme sobre esto, Majestad?”³²⁰

³¹⁹ Balsebre, Mateu i Vidal (1998), Op. Cit., p. 335.

³²⁰ Fallaci, O. (1974) *Entrevista con la historia*. Barcelona: Noguer, p. 245.

Però si hi ha una entrevista de Fallaci que es pot qualificar de paradigmàtica per l'ús que es fa d'aquesta tècnica i, sobretot, pel conflicte entre les dues interpretacions contextuals de sortida, és la que fallaci va mantenir amb el ministre de Defensa de l'estat d'Israel, Ariel Sharon, i que va publicar *El País* en dos lliuraments el 2 i el 3 de setembre de 1982. El context és la retirada palestina de Beirut després del setge de les tropes israelianes, i el rastre de sang i foc dels bombardejos indiscriminats de l'exèrcit de Sharon sobre la capital libanesa.

P. (...) Kissinger también se da cuenta de que la OLP no está destruida. No lo está, general Sharon. Arafat ha tenido su pequeño Estalingrado; al mundo le ha conmovido esta guerra tanto como ha usted le ha irritado por el sitio de Beirut; se ha deteriorado el entendimiento entre Israel i EE.UU... Puede que haya ganado, general Sharon, pero me parece que la suya es una victoria pírrica.

R. Se equivoca: primero porque no ha disminuido la simpatía por Israel y, aunque procuramos conservarla, cuando está en juego nuestra seguridad podemos pasarnos sin ella; en segundo lugar, porque no se ha alterado el entendimiento con los americanos. Es verdad que hemos tenido agrias discusiones con ellos, fuertes presiones. No obstante, ahora comparten nuestro programa y están de acuerdo en todo.

(...)

P. Si usted lo dice... Pero habría que hacer un paréntesis. ¿Por qué les llama terroristas? Un terrorista es quien siembra el terror entre los indefensos, por ejemplo entre los ciudadanos que caminan tranquilamente por una calle. (...) En Beirut han sido soldados los que se han enfrentado a ustedes. Cañones frente a cañones, artillería frente a artillería.

R. (...) No señorita. No eran combatientes, ni siquiera en Beirut. (...)

P. La cuestión es que usted utiliza la palabra terrorista como insulto. Bien. ¿Pero no eran ustedes lo mismo cuando combatieron contra británicos y árabes para crear el Estado de Israel?

R. La organización que dirigía Beguin no atacaba a civiles. Beguin hizo cuestión de honor el que sus hombres no atacaran a los civiles. (...)

(...)

Por última vez: el motivo por el que no entré en Beirut fue por respetar la vida de los civiles.

P. ¡Por el amor de Dios, no diga eso! ¿Pero qué historia es esta? Ha bombardeado usted a esos civiles durante semanas de la manera más atroz, provocando incendios nunca vistos en una guerra, y sabe Dios que yo he estado en guerras, en todas las de nuestro tiempo. Durante semanas les bombardeó desde mar, tierra y aire, ¿y ahora viene usted con la historia de que quería ahorrarles unos cuantos cañonazos?

R. Es usted dura, muy dura. Sí, ya sé que ha estado allí y lo ha visto. Pero también sé que nunca hemos bombardeado a los civiles intencionadamente. (...)"

En aquest cas sí que el desacord en les bases a partir de les quals dialogar impossibiliten parlar d'una altra cosa que no sigui del propi conflicte per establir la situació, el context, allò que marcarà la plataforma de sortida de l'argumentació. L'entrevista esdevé una conforntació de dos processos argumentatius, amb proves, cites, dates i números, cadascun dels quals vol demostrar

la seva veracitat per davant de l'altre. Des del punt de vista dels recorreguts dels diàlegs socràtics, aquesta entrevista s'assembla a una confrontació entre escoles, però ja hem dit que mantenir un diàleg periodístic a aquest nivell no és gens habitual -i sembla que la tendència és que cada cop ho sigui més, lamentablement.

Sens dubte, doncs, en aquest recorregut del diàleg filosòfic reconeixem un clar paral·lelisme amb els recorreguts de l'entrevista periodística. Certament, tal com hem entès en aquest treball l'entrevista -la manifestació lingüística d'una identitat, potencialment conflictiva per estar construïda per dues veus que s'articulen jeràrquicament-, és evident que té força punts de contacte ideològic amb el diàleg socràtic tal com el propi Plató el defineix per boca del vell filòsof condemnat a mort. Un dels eixos ideològics principals del gènere periodístic de l'entrevista hem vist que és el de *revelació-ocultació*, que és just en el que es mou Sòcrates quan parla d'*éXetadso*. Però Sòcrates també es mou en les tensions de l'eix *identitat-alteritat*, atès que un dels seus objectius és saber qui és de debò l'home amb qui parla, i mirar ben al fons d'ell. Tots els *topoi* del secret, la intimitat com a pinyol inaccessible, de les màscares humanes, etc..., recurrents en el gènere de l'entrevista, apareixen també en aquesta reflexió socràtica.

Així mateix, l'entrevista periodística observa una tradició de didacticisme i, al mateix torn, d'explicació detallada i concreta, parafràstica tot sovint, que la connecta, fins i tot des del punt de vista formal, amb la definició de la conversa socràtica. Alberto Hidalgo, qui ens havia inspirat aquest exercici comparatístic uns paràgrafs enrere, acudeix ara també en suport de les nostres idees:

“Entender los diálogos platónicos como entrevistas propiamente dichas no es probable que llegue nunca a formar parte del guiness de disparates. (...) los diálogos de Platón (...) nos ofrecen una galería completa de situaciones y personajes que pueden servir como modelos de las características que todavía hoy cabe atribuir a la entrevista. Los diálogos de Platón nos ofrecen en primer lugar, información sobre un personaje o personajes de la vida pública griega (Protágoras, Ion, Hippias, Eutidemo, Critias, Laques, Menón, etc.) y su obra (sus actividades, sus ideas, sus autoconcepciones, etc.). Pero en segundo lugar, los diálogos de Platón ponen en contacto directo a estos personajes con el lector disminuyendo el papel del medio.”³²¹

En primer lloc hem de dir que no suscrivim completament l'argument d'Hidalgo, almenys pel que fa a considerar el diàleg socràtic com una entrevista -d'entrada l'entrevista periodística

necessita tenir un referent realment existent, i Plató inventa els diàlegs socràtics en molt bona part. Ja hem dit a l'apartat dedicat a la història que l'entrevista periodística és un gènere discursiu que, com tots, es troba íntimament relacionat amb el seu context social, històric i polític, i que aquest context només pot ser el del naixement de la premsa de masses dins d'una societat i una cultura amb tendència a la massificació, amb un medi tecnològic que ho fa possible i unes concepcions estètiques i literàries sobre el realisme i el coneixement de les figures públiques ben determinades. Per tant, no podem dir que els diàlegs filosòfics fossin entrevistes periodístiques en absolut, i no és això el que volem assenyalar aquí. No cal confondre-ho amb apuntar similituds en les funcions ideològiques, en els moviments recurrents de dos gèneres, que, com hem dit al començament d'aquest capítol, aconsegueixen en temps diferents i en contextos diferents funcions similars. Aquesta sí és una base raonable i adequada per a la comparació.

Dit això, però, és cert que els clàssics retrets que s'adrecen a Plató són que (a) la major part dels seus diàlegs no conclouen, és a dir, no ens donen la solució del problema plantejat; i (b) que moltes vegades és difícil identificar la postura de Plató, sobretot en els diàlegs anomenats socràtics. I és per això que sovint es lloa el to dramàtic o mimètic dels diàlegs platònics, que semblen fets, com escrivia Hidalgo a la cita anterior, més per posar el lector en contacte directe -*im-mediat*- amb uns personatges i unes idees, que no pas per argumentar filosòficament en favor d'unes determinades posicions.

En aquest sentit sí que, formalment, podem notar un paral·lelisme entre el discurs referit en estil directe (DR-ED) del diàleg, escrit en present constant, recollint, com hem dit en un altre lloc d'aquest treball, tot l'aroma de la paraula dita i sostinguda per una presència en els carrers de l'Atenas clàssica, i l'ús d'aquest mateix recurs en el gènere de l'entrevista periodística escrita, amb el buscat efecte de la testimonialitat i la credibilitat -almenys de suscitar actituds d'escolta. Ja hem hipotetitzat de forma argumentada al capítol 2 de la primera part que Plató, severament preocupat, com indica el mite de Theut i Thamis al *Fedre*, per la pèrdua de gruix de la paraula escrita probablement havia optat per recórrer a les seves dots d'escriptor dramàtic per injectar *presència* en el silenci de l'escriptura, la paraula absent. Sens dubte, aquesta polaritat o tensió ideològica entre *presència* i *absència* es troba també present en els diàlegs platònics.

³²¹ Hidalgo, A. (1995), Op. Cit., p. 5.

“En realidad, antes de que McLuhan y la televisión nos pusieran ante la inmediatez, artificial pero objetiva, de los acontecimientos, en particular aquellos de relevancia ideológica, ética y política para el mundo, Platón sabía hasta que punto el medio es el mensaje, pues parece haber tenido la pretensión, no ya de pintar cuadros de costumbres con intenciones literarias (...) sino más bien de confrontar a sus lectores directamente con los personajes y posturas que debatían los problemas cruciales para los hombres de las *polis* griegas.”³²²

El mimetisme dramàtic imbuït per Plató als diàlegs, que no havien estat pas un invent d'ell, va donar una volada característica i diferent al gènere. Certament, el diàleg no l'havia inventat Plató. El seu parent Critias havia escrit abans que ell unes *homíliai* de to força semblant i fins i tot Antístenes, el precursor dels cínics, s'havia anticipat en la redacció d'alguns *lógoi sokratikói*, en forma de diàlegs. Però va ser Plató el que li va donar al gènere la seva estructura dialèctica, amb una qualitat artística innovadora a la qual no s'havia arribat abans.

“Es en Platón -escriu Carlos García Gual- (...) dónde el diálogo alcanzó su madurez y perfección, paradigma clásico de la discusión a cielo abierto. Cuando a lo largo de la historia ha reaparecido, con ese mismo afán, ha sido por imitación consciente y emulación de los textos platónicos, ya sea en Cicerón y en Plutarco, o, mucho más tarde, en autores renacentistas como Galileo o Giordano Bruno, o, luego, en idealistas como Berkeley. Pero en ninguno ha recobrado la vivacidad y soltura plástica, la hondura expresiva y la claridad literaria que logró en los inolvidables coloquios del antiguo ateniense.”³²³

Aquesta combinació d'interessos que transparenta el diàleg platònic ens fa pensar en les tipologies de diàleg que va proposar Gerhard Bauer. Aquest autor descriu al ja clàssic *Zur Poetik des Dialogs*³²⁴ quatre menes de diàleg literari, per bé que els fa sortir tots d'una oposició polaritzada que genera les múltiples variants -de forma coincident amb l'estructura tipològica de l'entrevista que proposem en aquest treball. De primer, una modalitat tancada i convencional d'intercanvi en què unes persones departeixen simètricament, des d'unes premisses socials i lingüístiques comunes -*gebundenes, konventionstreues Gespräch* (el teatre clàssic francès, però també els diàlegs filosòfics simètrics -no així els socràtics, en què es parteix de la superioritat en grau d'un dels interlocutors). En segon lloc, el diàleg obert i alliberat de convencions, en el qual els personatges es manifesten impulsivament, i sovint sense lograr una plena comunicació recíproca: *konventionssprengendes Gespräch* (l'exemple de les converses mimetitzades per

³²² Hidalgo, A. (1995), Op. Cit., p. 5.

³²³ García Gual, C. (1995), Op. Cit., p. 9.

³²⁴ Bauer, G. (1969) *Zur Poetik des Dialogs*. Darmstadt, citat per Guillén, C. (1985), Op. Cit., p. 235-236.

Cervantes o Turgèniev). Aquests serien els dos pols extrems. La proposta de Bauer es desglossa, a partir d'aquí, en dues manifestacions intermèdies que resumeix Guillén:

“Entre estos dos extremos sitúa Bauer el auténtico intercambio experimental y dialéctico, donde una voluntad básica de entendimiento desencadena una sucesión de opiniones cambiantes y la posibilidad de alcanzar una síntesis más amplia (...). Y por último una simple *Konversation*, cauce no ya de unas ideas o individualidades bien marcadas sino del uso del lenguaje sin más propósito que el de sostener unos modos de convivencia.”³²⁵

La classificació de Bauer ve a confirmar la distinció que hem fet al capítol dedicat a la tipologia entre *mimesi d'una interacció* i d'una *transacció*. Certament, la *Konversation* de Bauer, o fins la *konventionssprengendes*, són les formes que adopta la mimesi d'una interacció en què, com diu Bauer i ens explicaven unes planes enrere els membres del Cercle d'Anàlisi del Discurs, l'ús del llenguatge és pràcticament una forma de conducta social, sense objectius últims més que establir i mantenir la relació. Les interaccions acostumen a ser més dialèctiques, a estar més reglades ja que els subjectes que hi participen ho fan en tant que detentors de determinats rols -*malalt-metge*, *mestre-alumne*-, *cap-empleat*, etc.-; la mimesi de les intraccions demostra una presència d'aquesta tendència descrita per Bauer cap a la *dialektisches Gespräch*: convocar opinions oposades o diferents per tal d'aconseguir un objectiu relativament compartit: guarir un malalt, instruir un alumne o superar un problema laboral.

La novel·la moderna, de tradició mimètica realista, ha avançat amb el pas dels anys cap a la mimesi del *moment qualsevol*, de la mera *konversation*, ja que aquests moments sense relleu de la quotidianitat són entesos i valorats -per una concepció de l'estètica literària que sorgeix a inicis del segle XX.- com a espais de significació de la vida interior, com finestres a l'ànima oculta, i sovint torturada i mediocre: recordem el paper de l'antioheroï a la literatura del XX. Cal tenir present, per exemple, el fragment de *To the lighthouse* (1927) de Virginia Woolf que analitza Erich Auerbach a *Mimesis*.³²⁶ En el fragment observem l'intercanvi sense importància de Mrs. Ramsay amb el seu fill mentre li ajusta unes mitges que ha de cosir per al fill de vigilant del far. Es una mera *konversation*, presa com a escena de la privacitat burgesa -va fent mentre diu alguna cosa, es perd en els seus pensaments, mira per la finestra...-, que connota algunes coses sobre la protagonista. Però el més rellevant és com, de forma, insensible, l'autora penetra en els pensaments de Mrs. Ramsay, que mentre fa aquestes coses quotidianes sense

³²⁵ Guillén, C. (1985), OP. Cit., p. 235.

importància també va elaborant un monòleg interior que la caracteritza i que, de fet, l'allunya de l'escena dels fets, nimis, que són narrats.

Aquí tenim una mimesi de la *konversation* que és significativa. Però hi ha, un graó més amunt -o més avall, tant és- una mena de diàleg novel·lesc, escriu Guillén, en que dos o més personatges comparteixen premisses comunes -el model primer de Bauer-, és a dir, no conversen en va ni impulsivament, sinó amb la intenció no tant d'entendre's i aconseguir un acord -model tercer- com d'aclarir-se cadascú davant de l'altre, amb la finalitat "de que cada interlocutor se explique mejor a sí mismo". Seria, sens dubte, un model interessant per abordar el diàleg periodístic, aquest model en part *konversation* en part diàleg planificat; en certa manera diàleg platònic, en certa manera diàleg de *La Celestina*:

“Así, el diálogo de don Quijote con el Caballero del Verde Gabán (II, 16-18), cumbre del enfrentamiento de valores en la novela cervantina. Ninguno de los interlocutores se propone vencer al otro, refutándolo o superándolo dialécticamente. (...) El segundo oyente, el lector, es quien proporciona el espacio psíquico donde la oposición dialógica puede desarrollarse y alcanzar su madurez. El escenario de la plena confrontación dialéctica es el lector.”³²⁷

Fixem-nos en aquesta nova manifestació del que al començament del capítol hem anomenat doble intencionalitat del diàleg: l'interlocutor parla per a l'altre interlocutor, però aquesta paraula està modulada -caracteritzada, afectada- per la seva condició de ser dita o escrita per desenvolupar-se i assolir la seva maduresa en l'esment del lector. De la mateixa forma que hem dit que l'entrevista és un diàleg modulad des del seu naixement per ser paraula per a la publicitat -dita en una certa privacitat- cal ara anomenar aquest efecte com el de la modulació per *doble intencionalitat* del discurs de l'entrevistat.³²⁸

De ben cert que aquesta mena de diàleg literari citat per Guillén d'*El Quijote* és el més pròxim, dins la tipologia oberta de Bauer, al diàleg periodístic de l'entrevista, en què, com ja hem dit, un dels pocs objectius compartits és aconseguir la manifestació lingüística -l'aclariment- del personatge entrevistat perquè *se explique mejor a sí mismo*. Recordem que hem dit una mica més amunt que l'entrevista recull del diàleg la seva funció d'interrogar, escrutar, mirar

³²⁶ Auerbach, E. (1983) *Mimesis*. Madrid: FCE, pp. 494 i ss.

³²⁷ Guillén, C. (1985), Op. Cit., p. 236.

³²⁸ La simplicitat del concepte fa que no hi aprofundim més. Com qualsevol periodista sap, el que una font diu davant d'un micròfon no és el mateix -ni en qualitat ni en quantitat ni en rellevància ni en la forma de dir-ho- que diu quan parla a soles amb el periodista i la seva participació al diàleg no la modula cap doble intencionalitat.

detingudament al fons dels altres per saber qui són *-éXetadso*. Aquesta, hem dit, és una de les constants compartides que es manifesten amb més potència.³²⁹

És notable també com aquesta forma del diàleg literari que combina la caracterització del personatge en mostrar-lo tot actuant, en la seva quotidianitat, i el contingut dialèctic, ja era present en la fórmula dialogada de Plató. Als diàlegs de Plató trobem mera *konversation* caracteritzadora, i la rapidesa dels intercanvis dialogats del teatre *-esticomities*³³⁰-, però també recorreguts argumentals propis de l'alta filosofia socràtica *-Dialektisches Gespräch*. De fet, com apuntàvem més amunt, va ser ell l'inventor del diàleg filosòfico-dramàtic, amb unes derivacions cap a la mimesi més que notables. Plató es plantejà de fer reviure el seu mestre, de fer-lo present i bategant en les lletres *silencioses* de l'escriptura. “¿Cómo recordar tras su muerte a ese sabio por saber que no sabía nada, sino presentándolo en acción, entre sus contertulios ocasionales, con su vivaz pasión por la investigación de la verdad y la virtud (...)?”³³¹ Aquesta es la figura i l'actitud que Plató vol evocar, i per fer-ho recorre al diàleg, donant-li una llibertat i una riquesa de llenguatge com mai no havia tingut. Llucià de Samòsata, autor dels *Diàlegs de les meretrius*, *Diàlegs dels morts*, *Diàlegs marins*, entre d'altres, al segle II, va ser un dels que va recollir aquesta herència del vocabulari planer i la intenció mimètica quotidiana, que va passar notablement als diàlegs didàctics del XVI.³³²

El diàleg didàctic: l'atenció quasi-costumista per la 'cosa'.

El detallisme estilístic renaixentista

A banda d'aquests recorreguts formals, des del punt de vista temàtic i funcional, dels diàlegs que fins ara hem analitzat, podem distingir teòricament entre el diàleg filosòfic, el didàctic, l'apologètic i el mimètic o novel·lesc, dins del qual cal incloure el diàleg dramàtic -atès que té per

³²⁹ Aquesta estilística del *moment qualsevol* -que hem vist en l'exemple d'Auerbach de *To the lighthouse*- com a espai significatiu per a la revelació d'identitats, ha traspasat també cap a l'escriptura periodística, com veurem en aquest mateix capítol més endavant. Però de forma significativa ens interessa la classificació de Bauer, i les aportacions del CAD i d'Auerbach, perquè totes elles ens permeten caracteritzar formalment les diverses menes d'entrevistes, sempre dins de la flexibilitat que ja hem qualificat d'imprescindible: des de la interacció *vinguda* fins a la transacció maquillada.

³³⁰ L'esticomítia és un intercanvi ràpid de frases en el teatre clàssic, caracteritzat perquè a cada rèplica li correspon només un vers. En sentit lat cal entendre l'esticomítia com un increment del ritme de l'intercanvi dialogal, que Plató, per exemple, usa tot sovint.

³³¹ García Gual, C. (1995), *Op. Cit.*, p. 11.

³³² Cfr., per exemple, amb el Diàlego de la lengua de Juan de Valdés, en què, al capítol primer el propi Valdés diu: “Porque Luciano, de los autores griegos que yo he leído, es el que más se allega al hablar ordinario (...)”. Cita de la p. 21 de l'edició de Planeta, Barcelona, 1986.

funció fer una certa mimesi de la parla i els personatges. Tot i haver fet aquesta divisió elemental, cal advertir que el diàleg, per la seva condició de tal, sempre inclou en major o menor mesura bona part d'aquestes orientacions, esdevingudes virtuts pròpies del seu emparaulament: tot diàleg és didàctic en cert sentit, inclou la imitació de l'intercanvi oral entre les seves prerrogatives i l'anima un esperit filosòfic -una ideologia- ineludible, que ja hem vist que és bàsicament la *revelació* del coneixement. El *dia-logos* és sempre didàctic i il.luminador del *logos*. Aquestes són segurament les primeres constants del gènere. La segona és el seu caràcter retòric d'immediat. És a dir, la seva estratègia per a la persuasió -i per a la captació de l'atenció: per crear actituds d'escolta- és ficcionalitzar, fingir una immediatesa, un contacte directe amb *grau zero* d'elaboració; d'aquí el present constant, el discurs directe, els intercanvis dialogals amb ritme i estil propis de l'escriptura dramàtica, tan interessats en el que es diu com en *com* es diu per ser versemblant i crear una perspectiva de fiabilitat a través de la pura mimesi.

Ens hem aturat en el diàleg filosòfic i hem fet algun apunt sobre els de tipus mimètic -als quals tornarem més endavant-, però a penes hem parlat del diàleg didàctic o del apologètic. El més rellevant dels diàlegs de tipus didàctico-instructius que van florir al Renaixement a rebuf de les creacions cinglants d'Erasme, els *Colloquia*, i de Vives -*Exercitio linguae latinae*- i els dos Valdés, és la seva atenció a la quotidianitat, que fa que els podem anomenar sense rubor de protorealistes o pseudorealistes *avant-la-lettre*. Per tant, en certa manera, de *quasi-costumistes*.

El gènere del diàleg renaixentista el conreen autors amb un seguit de característiques comunes: son pensadors inquiets, oposats al monologisme normativista, amb un gran gust per la quotidianitat i les minúcies diàries, com és el cas de Vives, que demostra un interès per l'home i les seves condicions de vida peculiar de l'humanisme. En certa manera, l'observació quotidiana que ens va regalar, un segle i mig després, Montaigne, no s'entendria sense aquestes contribucions protocostumistes que sens dubte van influir a l'autor dels *Essais*.

Vives va escriure els seus diàlegs el 1538, amb l'objectiu de donar una col.lecció de temes per a l'estudi del llatí. El manual de llatí per a nens es va estendre per tot l'Europa culta, des dels comtats alemanys fins a les darreres poblacions del sud de la península ibèrica. Com a llibre de llengua llatina, Vives va fer als diàlegs l'intent d'aproximar la llengua pràcticament morta a la quotidianitat: va inventar neologismes per designar peces de roba a la moda, jocs de la quitxalla, noves menges arribades del nou món... Va ser criticat i proscrit per alguns savis de la gramàtica llatina per això, però el resultat és que, gràcies al fet d'haver d'elaborar un nou vocabulari que

ressegüís l'ús quotidià del llenguatge, Vives ens deixa escrites unes memorables planes de bategant realisme costumista. “Los diálogos -escriu Juan Francisco Alcina-, además de una síntesis de conceptos humanísticos, ofrecen también pequeños e inapreciables cuadros de la vida cotidiana renacentista.”³³³ També en aquest sentit va escriure Azorín:

“Vives siente un intenso amor por las cosas pequeñas; todos estos filósofos del Renacimiento parece que han visto irradiarse en las cosas, tras larga oscuridad, el alma perdurable e inquietadora del universo. El Renacimiento es como un grande amor a la vida, a los hombres y a las cosas; la armonía que en nuestra existencia diaria forman los detalles y los objetos menudos se revela de pronto en las páginas de estos graves pensadores, silenciosos y dignos. Juan Luis Vives ha sentido, acaso mejor que nadie, la eterna poesía de lo pequeño y cotidiano. Y he aquí por qué, entre toda su obra, tal vez, viene a prevalecer y dominar, como siempre acontece, aquello que el autor reputó por más frívolo, pero en que llegó, inconscientemente, por vías indirectas, hasta el nexo secreto de la vida.”³³⁴

Veiem els nens llevant-se de bon matí, discutint amb la mainadera -caracteritzada finament per Vives com una noia pressumida però amb poques llums- que els vesteix, sobre què s'han de posar. Ens assentem a la taula on esmorzen, sentim les queixes de la mare i el pare sobre la seva conducta, anem amb els nens a l'escola, juguem amb ells al pati -tot assabentant-nos dels jocs de moda-. Assistim a la disputa que es produeix entre un marit i la seva muller -mentre un nen de la casa plora- perquè aquesta vol col·locar testos a la finestra que impedirien que el marit veiés l'hora del rellotge que hi ha tot just enfront de la casa... En fi, les escenes són tantes³³⁵ i s'acosten tant al costumisme vuitcentista que no es pot fer menys que considerar els diàlegs de Vives una petita obreta mestra pròpia d'algú que sentia i observava la realitat de forma força moderna, amb una tirada cap als objectes -les coses que apunta Azorín- i els detalls que preanuncia l'evolució mimètica de la literatura occidental cap al realisme.³³⁶

La voluntat de l'obra, doncs, no és només costumista -diríem al contrari: que és principalment un exemple gramatical i estilístic, instructiu i didàctic-, però ha perdurat perquè ens ofereix petites miniatures flamenques, la vida quotidiana dels Països Baixos de fa cinc segles.

³³³ Alcina, J.F. (1988) *Introducción*, dins Vives, J.L., *Diálogos y otros escritos*. Barcelona: Planeta, p. XXVII.

³³⁴ Azorín (1959) *Lecturas Españolas*, dins de *Obras Completas*, II. , citat per Alcina, J.F. (1988), Op. Cit., p. XXVII.

³³⁵ Per exemple, l'amo de la taverna que ha de marxar a fer l'àpat per a un casament però abans li deixa consignat a la seva dona el que ha de fer amb els que busquen gresca i els que no paguen; l'alquimista encaboriat i de mala lluna que no deixa a cap veí tocar ni un sol dels seus tions per poder encendre el foc; la mare i la germana d'un nen que el deixen sol a la casa perquè han estat convidades a menjar quallada a casa d'una lletera, etcètera. Els casos són innumbrables: val la pena de llegir els breus diàlegs de Vives.

Des del punt de vista de la forma d'aquest diàlegs prenem nota de l'ús freqüent de l'*esticomitia*, de la presència -com no pot ser d'altra manera en tot diàleg escrit- de la *doble intenció* dels interlocutors i del fet de ser una barreja de la *konventionssprengendes Gespräch* i la *dialektisch Gespräch* de Bauer (no és una mera conversació social, tot i que a vegades s'hi aproxima, ni tampoc un diàleg simètric de mode convencional i tancat).

En els diàlegs didàctics de Vives -més que no pas en els ja citats dels germans Valdés, o en d'altres menes de col.loquis que, imitant Erasme, es van estendre per tot Europa, com els *Col.loquis de Tortosa* a Catalunya- detectem certes qualitats pròpies de la forma literària del diàleg. Per exemple, diverses formes d'iteració semàntico-sintàctica, com l'acumulació, l'amplificació o l'expansió, i algunes figures retòriques clàssiques que Guillén tipifica com a pròpies del diàleg, com la sil.lepsi i el zeugma.

Notem que l'estructura ideològica de la forma del diàleg, allò que constitueix la seva raó de ser com a gènere dins del repertori, condiona o causa bona part d'aquestes cristallitzacions formals, que ara passarem a descriure de forma més completa. En fer-ho no només obtindrem una descripció estilística del diàleg, potencialment aplicable a l'estudi del diàleg periodístic, sinó també una bona definició dels objectius del gènere als quals apunten totes aquestes formes.

Anàlisi morfològica de la prosa dialogal

Claudio Guillén anomena “procedimientos micromorfológicos” els recorreguts sintàctics i semàntics habituals en la composició dels diàlegs literaris. La descripció d'aquests procediments estilístics ens l'ofereix la retòrica clàssica.³³⁶ Cal apuntar, d'entrada, que al nostre entendre - Guillén no en diu res³³⁷ - aquests procediments s'adrecen cap a una mateixa direcció: al subratllat de la insistència en el subjecte que parla -a través d'una textualització de l'emoció, del *pathos*-, a l'atenció fàtica a l'alteritat, lèxicament i sintàcticament expressada, i a la inclusió en el plànol lingüístic de tensions extralingüístiques que pertanyen al pla de l'enunciació.

³³⁶ Entrarem més endavant en l'explicació de l'estètica del detall com una lògica pròpia del realisme. Confrontar, sobre la relació entre les coses i el realisme, amb el tractadet de Vargas Llosa sobre *Madame Bovary, La orgía perpetua*. Barcelona: Seix Barral, 1989.

³³⁷ Guillén, C. (1985), Op. Cit., p. 242.

³³⁸ Claudio Guillén només fa notar que “su uso suele ser individualizante, a fin de discernir estilos singulares (...)”. *Ibidem*.

Aquests procediments retòrics expressen formes inestables del discurs lingüístic que es troben en progressió -de la qual cosa és prova l'anacolut, l'hiperbaton, i les amplificacions i acumulacions- i que per tant no es poden considerar formes acabades, ja dites, closes: expressen la paraula en el moment de ser dita, pronunciada, amb interrupcions, canvis d'ordre i reformulacions sobre la marxa. Conformen la retòrica de la restitució de l'enunciació. Passem a descriure-les una per una.

- **Acumulació.** Com l'amplificació i l'expansió, és una figura de les anomenades d'iteració semàntico-sintàctica, és a dir, que desenvolupen un significat amb gradualitat a través de successives aproximacions. És una figura de tipus sintàctic que consisteix en la seriació de termes o sintagmes de natura similar i idèntica funció. Marchese i Forradellas en citen exemples de Valle-Inclán (*La reina, fondona, culona, chulapa, cabalgaba sobre los erguidos chapines*) i Manrique. Mentre que el seu ús en el diàleg literari obeeix sovint a "efectos de musicación por iteración -o contraste- de la sonoridad final" en el diàleg periodístic és la improvisació del discurs oral el que exigeix les diverses aproximacions lèxiques al significat que es vol expressar, i rarament el trobem amb intenció prosòdica. L'acumulació és una mena d'enumeració, i els límits entre tots dos recursos no sempre estan clarament establerts; potser l'acumulació presenti una menor lògica en la relació entre els elements pel que fa a l'ordre, el que comporta que potser aquesta figura sembli poder prolongar-se indefinidament i que doni més sensació de forma desordenada o desestructurada. Marchese i Forradellas consideren l'acumulació (i l'enumeració) un dels procediments estilístics típics de la lírica contemporània.³³⁹ A l'altra banda, els discursos orals espontanis, amb poca tendència a la planificació sintàctica i una natural deriva cap a la gradual troballa del que es vol dir, també es troben força participats d'aquest recurs expressiu. En la literatura realista ens hem acostumat a veure aquesta mena de figures iteratives -és a dir, que escenifiquen el *camí* entre el subjecte i la seva expressió, que es desenvolupa de forma temptativa i processual- en les restitucions no només dels diàlegs sinó també dels monòlegs interiors o fins i tot en la tècnica joyceana de l'*stream of consciousness*, el corrent de consciència de, per exemple, Molly Bloom al darrer capítol de l'*Ulisses*. També, doncs, en la mimesi discursiva de l'entrevista escrita trobarem de forma habitual aquest recurs, per bé que amb major presència en les entrevistes formalment enfocades als pols de l'oralitat i de la interacció. Ho podem notar a les entrevistes transcrites

a l'apèndix, per exemple en la celebrada amb Benet i Jornet. Observem l'acumulació que apareix en aquest fragment, fruit de la improvisació i de l'intent de donar gruix lingüístic a una idea que no troba prou ben expressada amb la primera definició que li ha vingut a la boca: "Com que jo, a més a més, com que jo era un nen que m'avorria a casa, que ho passava malament, era un nen trist, era infeliç, etcètera (...)"³⁴⁰ O en aquest altre fragment: "Sóc una persona força trista però de cara a la gent que m'envolta, amb la que em relaciono... doncs, amb la família, el fill, els seus amics, les seves amigues, doncs... sóc molt pallasso." Notem que en aquest últim exemple trobem una deriva de l'acumulació cap a l'enumeració. Un exemple més pròxim a l'enumeració el trobem cap al final de l'entrevista, quan Benet i Jornet diu: "Hi ha famílies amb les quals s'identifica i famílies amb les quals no, situacions amb les que s'identifica i situacions amb les que no." Tanmateix aquestes característiques morfològiques del discurs espontani oral també apareixen en la transcripció de l'entrevista amb el polític Fernández Díaz, més abocada a l'esfera del públic i a la transacció:

"Pero el verdadero dato destacado es que las principales leyes que han generado más controversia en los últimos cuatro años -las principales propuestas, mejor dicho, que han generado mayor controversia en el Parlamento de Cataluña- han tenido siempre... el único partido que ha marcado la diferencia con CiU ha sido el Partido Popular, y no el Partido Socialista, que ha ejercido un seguidismo nacionalista de Convergència i Unió, votando a favor de la Ley de Política Lingüística, de las selecciones deportivas, la autodeterminación, la comisión del autogobierno, y el único partido que ha votado contra las tesis nacionalistas ha sido el Partido Popular."

Notem que en aquest fragment, l'entrevistat, que interromp el discurs i altera l'ordre gramatical de la frase -anacolut i hipèrbaton- així com la sintaxi per adequar-ho tot a la seva expressió justa -l'enunciació que s'imposa a la gramàtica, per tant-, fa un seguit de figures iteratives: aposicions, enumeracions, amplificacions... La diferència respecte l'entrevista celebrada amb Benet i Jornet la trobem, en canvi, en la mena de mimesi escrita que es fa d'aquests moviments propis de l'espontaneïtat oral: l'entrevista més orientada cap a l'oral i la privacitat tendeix a restituir-los d'alguna manera -encara que en l'exemple de Benet i Jornet el text es troba molt condicionat per un espai petit respecte la longitud de l'entrevista, de prop de 40 minuts- mentre que l'entrevista amb Fernández Díaz l'estil elocutiú és, finalment,

³³⁹ Marchese, A. i Forradellas, J., (1986), Op. Cit., p. 23.

més textualitat. Aquestes són ordenacions formals que obeeixen a les tensions i les polaritats que hem descrit als anteriors capítols: l'entrevista orientada al públic és més textualitzada i més transaccional; i l'orientada al privat més oralitzada i més interactiva. Així, una de les acumulacions i enumeracions que hem transcrit de l'intercanvi oral amb Benet i Jornet apareix restituïda, de forma més sintètica, al text escrit de l'entrevista. Al text se'n troben diverses. En citem un altre en què trobem aposicions, amplificacions i enumeracions que demostren la presència constant d'aquests recorreguts retòrics en la trama micromorfològica del text de l'entrevista:

“- ¿Això li ha servit per esvair la tristesa?

- No, encara que de cara a la gent que m'envolta, família, filla, amic, sóc molt pallasso.”

“- M'avorria a casa, m'ho passava malament, era un nen trist, infeliç. Així que de gran m'ha agradat molt donar-li a aquell nen totes les coses que no va poder tenir mai: còmics, que ara compro; col.leccions antigues; viatges... Vull compensar aquell xaval de barri.”

Observem, en canvi, en el text final de l'entrevista amb Fernández Díaz a *El País* que el paràgraf de la transcripció citat més amunt ni tan sols apareix: en el seu lloc hi ha una generalització que explica el sentit de l'argumentació del polític: en termes de Van Dijk, diríem que s'han establert macroproposicions i han substituït el discurs desenvolupat *in extenso* durant l'intercanvi.

- **Amplificació.** És un procediment retòric que al nostre parer expressa força bé la lluita entre el subjecte parlant i la resistència que li ofereix el llenguatge a l'hora d'emparaular l'experiència de la realitat. Per això és una forma excel·lent d'incloure una presència del subjecte en l'enunciat i la pròpia situació de l'enunciació en el text escrit. Amb una sintaxi acumulativa, i la sensació d'un seguit d'onades semàntiques que intenten trobar l'expressió adequada, l'amplificació aconsegueix, per aproximacions successives, l'expressió justa o almenys una bona aproximació. Tot i ser molt semblants, cal no confondre l'amplificació amb l'acumulació, que és una modalitat expressiva ràpida i lineal, sense redundàncies, que en canvi sí admet l'amplificació. Observem el fragment de Galdós -de *La de Bringas*- amb què

³⁴⁰ Com que és una cita de la transcripció no arremgem les repeticions o els recomençaments i interrupcions propis de l'oralitat, només evitem de transcriure aquí els punts suspensius o les repeticions excessives que no són significatives per a aquesta part del treball.

Marchese i Forradellas exemplifiquen aquest recurs: “Era aquello... ¿cómo lo diré yo?... un gallardo artificio sepulcral de atrevidísima arquitectura, grandioso de traza, en ornamentos rico, por una parte severo y rectilíneo a la manera viñolesca, por otra movido, ondulante y quebradizo a la usanza gótica (...)” Marchese i Forradellas asseguren: “La amplificación puede replantear armoniosamente algunos términos, valorizándolos en una especie de gradación descriptiva o narrativa.”³⁴¹ En les entrevistes escrites trobem les traces de les constants amplificacions que, com podem comprovar en les transcripcions de les entrevistes a l'apèndix, es donen en les explicacions orals espontànies. En aquestes transcripcions hem notat diverses vegades aquest recorregut, per exemple en el següent cas, en què també trobem una figura iterativa a la qüestió del periodista, una amplificació molt redundant, pràcticament una repetició, que seria l'amplificació amb cap aportació suplementària de sentit, només amb funció explicativa i fàtica.

“- Pensando en Pujol, en su pasado, ¿cree que en su gestión hay más claros que oscuros, considera que ha hecho una buena gestión?

- Yo creo que su gestión se ha ido oscureciendo ante su incapacidad, es decir, yo creo que los claros de una gestión, de un gobierno de Convergència i Unió se han ido oscureciendo con el transcurso del tiempo, desde la incapacidad para renovar el discurso, desde la imposibilidad, desde su limitación a reconocer que las cosas han cambiado en Cataluña en los últimos veinte años, y evidentemente ante el silenciamiento que junto al PSC han impulsado del pluralismo en la sociedad catalana”

Notem que aquest fragment incorpora d'altres figures pròpies de la conversa oral espontània i del diàleg literari, com l'hiperbaton i l'anacolut, que precisament tractarem ara.

- **Anacolut.** Recurs estilístic present en els diàlegs literaris i en la prosa mimètica realista, que consisteix en què la frase es presenti desprovista de coherència sintàctica per adaptar-se als objectius, ritmes i als va-i-ve de l'esment lingüístic del parlant en el desenvolupament del discurs. Una construcció sintàctica que respon més als interessos del parlant que a l'adequació gramatical. Com és habitual, la lírica l'ha usat per uns objectius prosòdics i expressius que semblen en un segon terme quan trobem aquesta figura en la parla oral espontània -o en gèneres que la imiten o la intenten restituir, com l'entrevista. Hem vist a les cites de la transcripció de Fernández Díaz, just a l'anterior exemple, la demostració de la seva existència en les entrevistes periodístiques. De fet, l'anacolut és una de les figures més

³⁴¹ Marchese, A. i Forradellas, J. (1986), Op. Cit., p. 24.

habituals també en la transcripció de les entrevistes, però quan ens fixem en els textos finals, el rigor gramaticalista del redactor o del corrector sol escapar-ne un bon nombre, cosa que podem comprovar comparant els textos de les entrevistes a Fernández Díaz i Benet i Jornet publicats a *El Periódico* i *El País*.

- ***El.lipsi***. Aquest recorregut l'entendem com l'eliminació d'alguns elements o moviments de la frase. És pròpia de la llengua oral, en què el fet de compartir context amb altres parlants o de disposar de l'entonació i la gestualitat convida a prescindir, econòmicament, d'allò lingüístic que no cal per fer-se entendre -per exemple, de subjectes o de repticions el verb. En la prosa escrita l'el.lipsi és sempre indicador d'aquesta frescor i agilitat pròpia de l'oralitat. És, per això, una figura força habitual en els diàlegs periodístics, fins al punt que sovint detectem en les entrevistes transcrites a l'apèndix com el periodista afegeix força el.lipsis que el personatge no havia fet originalment, tant en el cas de l'entrevista amb Fernández Díaz com amb la feta a Benet i Jornet. Això obeeix a una necessitat de resum de l'enunciació que cal no oblidar -ja hem indicat que la longitud de l'entrevista condiona la seva forma-, i que en certa manera ha estat descrita per Van Dijk. En aquest cas podem dir que el periodista opera en la màxima de forma o manera observada per l'entrevistat.
- ***Èmfasi***. Marca un augment de la intensitat de la veu o dels gestos, i ho fa -tot traslladant aquesta tensió emotiva de l'enunciació al text- tot posant en relleu o cridant l'atenció sobre un terme o una frase d'un text. "Así pues -escriuen Marchese i Forradellas-, el término coincide hoy con una peculiar forma de elocutio emotiva, exclamada, hiperbólica, exagerada, afectada, sentenciosa, etc., en relación con las circunstancias del discurso, con el tono y con los subrayados expresivos (...)." ³⁴² L'èmfasi s'expressa i s'articula amb d'altres figures, com l'exclamació -present als diàlegs literaris i sens dubte als periodístics de forma especial-, la interrogació, l'apòstrof, i l'antífrasi. Ja hem apuntat ara que l'exclamació i la interrogació són sens dubte les proves textuais d'èmfasi més presents a l'entrevista. L'exclamació és una forma típicament emotiva del llenguatge amb què s'expressa els sentiments més que les opinions del parlant. Marchese i Forradellas han apuntat la natura de subratllat de l'enunciador i de la seva relació amb el tema de referència que proporciona l'exclamació ³⁴³.

³⁴² Marchese, A. i Forradellas, J. (1986), Op. Cit., p. 123.

³⁴³ Marchese, A i Forradellas, J (1986), Op. Cit., p. 156.

Finalment, creiem convenient destacar dins de l'èmfasi una figura que no en depèn, però que hi té una certa relació: l'abrupció -l'*exabrupte*-, que és tècnicament la presentació inesperada i imprevista d'un fet o un personatge, i que en el periodisme escrit, així com en l'escriptura diegètica realista, s'usa -entre d'altres usos- per subratllar i emfasitzar emotivament alguna declaració o experiència del personatge. Així, quan en una entrevista de cita i sumari s'inclou un fragment de diàleg en estil directe aquest serveix per aproximar el lector al personatge: al seu estil elocutiú, la forma d'expressar-se, la tria lèxica, etc. Ho hem vist quan exemplificàvem les entrevistes de cita i sumari, al capítol anterior, i recordàvem el text d'*El País* sobre un naufragi en què s'entrevistava amb cita i sumari un mariner supervivent. Al final del text l'autor usa, abruptament, la presentació de la veu i l'idiòlecte el mariner.

“Antonio asegura que esta experiencia, aunque la guardará clavada en la memoria, no cambiará su vida.

- ¿Y en sueños, no sigue viéndose solo en el océano?

- Eso no se pregunta. Y además, no suelo recordar los sueños.” (*El País*, 7-2-1998)

- **Epexègesi o aposició.** és una certa forma d'iteració, ja que descomposa explicativament, o bé insistint tot donant-li un altre nom, té voluntat explicativa, quasi didàctica. L'efecte que aconseguix en l'entrevista periodística, com el que aconseguix en el diàleg literari, l'hem vist uns paràgrafs més amunt quan parlàvem d'altres formes d'iteració com l'amplificació i l'acumulació. Com en aquests casos comunica al text un to de treball inacabat, en procés, que metaforitza -és la imatge- de la lluita del parlant amb el llenguatge a la recerca del sentit precís. Vegem per exemple, el següent exemple extret de l'entrevista de Benet i Jornet:

“- I l'altre 40 %?

- L'altre 40% deu ser de la bèstia, de la bèstia. És important la bèstia.

- ¿Què vol dir amb la bèstia?

- La bèstia, la manera com estàs fet. No sé, els meus gens, és clar, la meva genètica.”

- **Expansió.** L'expansió és present, d'una o altra forma, en totes les figures de tipus iteratiu, ja que per expansió entenem tots els termes o grups de termes -en aquest cas, sintagmes- que poden ser suprimits en una frase sense que aquesta deixi de ser-ho i sense que se'n modifiquin les relacions sintàctiques entre els elements preexistents. De fet, en l'anàlisi d'un text es poden caracteritzar com a expansions totes les formes d'iteració semàntico-sintàctiques que depenguin d'un terme base, per exemple, les enumeracions, les acumulacions

nominals o les reduplicacions. L'expansió és, conceptualment, un fenomen sintàctic propi de les expressions espontànies i, doncs, força freqüent en els textos escrits de l'entrevista. De fet en aquestes fórmules escrites només es tradueix -tot polint-ho- les expansions generades pels entrevistats durant l'intercanvi oral.

- **Hiperbaton.** Com és conegut, l'hiperbaton es una figura sintàctica que consisteix en l'alteració o inversió d'alguns elements respecte de l'ordre que normalment presenten a la frase. Si generalitzem, l'hiperbaton consisteix en separar els elements que constitueixen un sintagma, intercalant-ne d'altres que determinen una estructura irregular de la frase -d'acord amb l'ordre que es considera usual. Quan parlàvem de les acumulacions i les amplificacions iteratives hem citat alguns exemples que inclouen algunes evidents hiperbatons. Cal fer notar que allò que en la prosa literària és un element estilístic treballat per a la prosòdia i el ritme, en el diàleg periodístic té el seu origen, com les iteracions, en la improvisació i en la supremacia de l'enunciador per sobre de la gramàtica. Així, la forma d'hiperbaton que més trobem als diàlegs periodístics és la que fa començar la frase per l'objecte d'atenció o de reflexió de l'entrevistat, malgrat que aquest no sigui el subjecte. Això conduïx a l'ús de passives o al simple anacolut.
- **Paràfrasi.** La paràfrasi és la retranscripció d'un text en termes més explícits, de forma que no canvien els continguts ni la informació, però sí que ho fa la forma en que són expressats. Aquesta modificació beneficia la comprensió lectora, gràcies a l'ús de sinònims o a la descomposició semàntica de termes difícils. "Usando los sinónimos, simplificando los valores connotativos de algunos términos (...) la paráfrasis propone un equivalente denotativo del discurso complejo."³⁴⁴ La paràfrasi és una pràctica habitual, gairebé diríem que constitutiva, de l'entrevista. Ho pot ser en diversos moments. En una primera instància, en la interacció verbal l'entrevistat pot haver estat requerit a fer algunes paràfrasis, ja sigui perquè el periodista considera que si no ho fes no ho podria entendre un lector tipus o ja sigui perquè el propi periodista no ho entén. Això és habitual a les entrevistes divulgatives de tema científic, però també en moltíssimes entrevistes orientades a l'esfera del públic. És freqüent que, fins i tot, trobem explicitat al text escrit de l'entrevista aquest recorregut parafràstic, ja que subratlla la natura pedagògica, didàctica del gènere.

Lògicament, hi ha una segona instància, que és la paràfrasi que fa servir el redactor a l'hora d'escriure l'entrevista. Com veurem al pròxim capítol quan parlem de la màxima de forma o manera, les prerrogatives expressives i formals del periodista a l'hora de manipular el discurs enunciat pel personatge són màximes, i pot fer amb aquest discurs pràcticament el que vol. I aquí entra també, òbviament, el convertir una explicació sintètica però incomprendible -per la falta de context o de coneixements del suposat o imaginat lector- en una frase desenvolupadament didàctica. Com també el recorregut contrari, és a dir, la condensació i la supressió: però aquí entrariem ja en la màxima de quantitat.

- **Sil.lepsi.** Aquesta és una figura sintàctica anomenada també construcció *ad sensum* que consisteix en fer concordar un terme d'una frase amb un altre de forma lògica -i fins i tot semàntica-, però no pas gramaticalment. Així, la sil.lepsi trenca la concordança entre un adjectiu o un verb i el nom a què es refereix atenent a la idea que aquest expressa i no a la seva gramaticalitat. Per exemple: *La majoria han dit que no*. No és, certament, una figura present en els diàlegs literaris i periodístics de forma important, per bé que Guillén la cita com a tal a *Entre lo uno y lo diverso*. La signifiquem aquí perquè en l'anàlisi dels casos transcrits n'hem trobat diverses manifestacions, per exemple -però no només allí- a l'entrevista amb Fernández Díaz, quan comença una frase: "Si el PP queremos ser decisivos...". És destacable que pràcticament totes les figures i moviments de tipus sintàctic i semàntic que descrivim com a característiques formals freqüents del diàleg periodístic puguin ser qualificades com a figures retòriques en què l'enunciador o l'enunciació superen o no observen la gramàtica.
- **Zeugma.** Figura de dicció -segons la *Gran Enciclopèdia Catalana*- o bé sintàctica -segons Marchese i Forradellas- que consisteix a reunir diversos elements de la frase per mitjà d'un element que tenen en comú i que només està exprès en un d'ells. Així, per exemple, un adjectiu o un verb que concorda amb un mot es pot referir també a un altre de més lluny. Com es nota, és un recurs formal d'allò més econòmic, i per tant propi del llenguatge oral. En els diàlegs periodístics són freqüents les formes de zeugma *relaxades*, és a dir, adjectius que qualifiquen diversos noms, o adverbis que matisen i expliquen més d'un verb. Com ha estat dit, la progressió semàntica del parlant, que va trobant allò que diu i pensant si concorda amb

³⁴⁴ Marchese, A i Forradellas, J. (1986), Op. Cit., p. 308.

el que vol dir a mesura que avança la frase, condiona aquesta mena de figures en el llenguatge oral espontani. És per això que en podem trobar en diversos passatges de les dues entrevistes transcrites, si bé és cert que més abundantment en la de Benet i Jornet, per les característiques tipològiques que ja han estat apuntades.

No podem acabar aquest repàs a les manifestacions morfològiques més habituals dels diàlegs literaris que també ho són dels diàlegs periodístics sense parlar de la *deixi* i les *expressions indèxiques*. Tot i que en parlarem en el pròxim capítol des del punt de vista de la pragmàtica i no es poden considerar, a dreta llei, recursos retòrics propis del diàleg literari, sinó més aviat elements lingüístics propis del llenguatge -de l'oral principalment-, sí que és cert que tot diàleg mimètic que vulgui ser creïble ha d'incloure les deixis. En els diàlegs orals espontanis i les converses, i per tant també en les periodístiques, són inevitables.

Tot enunciat es realitza en una situació que està definida per coordenades espaciotemporals: el subjecte enunciadador refereix el seu enunciat al moment de l'enunciació, als participants en la comunicació i al lloc en què s'ha produït l'enunciat. Les referències a aquesta situació formen la deixis i els elements lingüístics que concorren per situar l'enunciat -per imbricar-lo en la situació- són els deíctics Weinrich, Benveniste i Jakobson, entre d'altres, han descrit els deíctics incloent en aquesta categoria els pronoms de primera i segona persona, els demostratius i els elements espaciotemporals: *aquí*, *allí*, *ara*, etc.³⁴⁵ Jakobson, per exemple, descriu unes formes lingüístiques a les quals anomena *shifters*, que no tenen cap denotació conceptualitzada sinó només valor concret, és a dir, identificable en relació amb la situació. Per exemple, l'expressió indèxica *aquí*, o *ara*, o *tu* o *això*.³⁴⁶ En un altre lloc d'aquest treball hem parlat del que Russell va anomenar els particulars egocèntrics: *jo-tu*, *ara-aquí*, que significarien l'expressió màxima de la força centrípeta del diàleg i la conversa, en què tot gira sobre les dues persones parlants i sobre el seu ara i aquí. Les expressions indèxiques fan d'àncora a la conversa, la fixen en un ara i un aquí. Així, en fer-ho, són el cavall de Troia del context dins la gramàtica: introdueixen la situació de l'enunciació dins de l'enunciat, i en fer-ho l'extraliteraturitzen, introdueixen el batec de la situació en la sintaxi de la frase.

Les entrevistes periodístiques escrites vessen de formes indèxiques. Aquest és sens dubte el primer i més evident símptoma de la seva natura de textos paraorals, és a dir, a mig camí entre

³⁴⁵ Cfr. Benveniste, E. (1971) *Problemas de lingüística general*. Madrid: Siglo XXI.

³⁴⁶ Cfr. Marchese i Forradellas, (1986), *Op. Cit.*, p. 92.

les característiques i la situació enunciativa del llenguatge oral i de l'escrit. La deixis és una forma expressiva gestual, que pràcticament assenyalava, mostra, més que no pas explica. Com va escriure Jakobson, no expressen cap concepte, sinó que només tenen sentit si poden assenyalar, fixar-se en quelcom o en algú, que li serveixi de significat. Per tant, són expressions subjectuals -algú que assenyalava a un lloc o a una temporalitat precisa- i només tenen significat en tant que part d'una situació enunciativa.

Com més textualitzat i més propi del registre escrit sigui una entrevista -dins de l'eix oral-escrit que hem descrit en les planes anteriors- més fàcil és que, no només disposi de menys expressions indèxiques, sinó que aquestes hi juguin un paper menor en la interpretació i atribució de significants. Aquesta conclusió l'extreiem de la comparació entre diverses entrevistes abocades a la privacitat i al registre oral i les entrevistes de la campanya electoral analitzada, clarament abocades al públic i a la textualització. Amb tot, en l'anàlisi dels casos encara detectem un nou fet significatiu: les transcripcions tenen moltes més deixis que les transcripcions que se'n fan, fins i tot en el cas de les entrevistes orientades cap al pol de la privacitat, l'oralitat, la presència, la identitat i la interacció. Aquesta anàlisi també revela una conclusió certament significativa: dins de les expressions indèxiques, el pronom personal jo és, de llarg, la més usada, i això serveix de forma indistinta per a l'entrevista celebrada amb Fernández Díaz com per la celebrada amb Benet i Jornet. En ambdues el nombre de jo és, proporcionalment molt semblant -només l'estil discursiu més vacil·lant de Benet i Jornet fa que la balança, quantitativament, es decanti cap a aquest últim.

En qualsevol cas, com a conclusió, cal notar que les expressions indèxiques estan presents als diàlegs periodístics escrits en número superior al que és la resta de l'escriptura periodística i que la seva presència no és innocent sinó que apunta a un origen oral i a una intenció paraoral -d'introduir la situació de l'enunciació en la gramàtica.

Barthes parla a *El grano de la voz* de les expressions indèxiques i de totes les impureses i formes pròpies de l'oralitat que es perden en les transcripcions a l'escriptura. Barthes descriu el pas de la paraula parlada a l'escriptura -arran d'un llibre en què es recollien entrevistes amb ell- "para apreciar mejor lo que une y separa el estilete de esta escritura del grano de esta voz".³⁴⁷ "Embalsamamos nuestra palabra como a una momia, para hacerla eterna -escriu al pròleg del

³⁴⁷ Barthes, R. (1983) *El grano de la voz*. Madrid: Siglo XXI, p. 9.

llibre-. Porque tenemos que durar un poco más que nuestra voz; estamos obligados, por la comedia de la escritura a inscribirnos en alguna parte.”³⁴⁸

Una de les principals pèrdues que detecta Barthes en el que ell anomena -com hem vist al capítol segon de la primera part- la *trampa de la escripción* és la pèrdua del rigor de les transicions orals. Fixem-nos que aquí Barthes parla de les transicions orals i no de connectors lògics com a tals, dels quals parlarem després. Aquí l'autor francès es refereix a “ese ‘hilado’, ese *flumen orationis* que disgustaba a Flaubert”, que dota de consistència la nostra parla i que ens permet engarçar els discursos “con poco gasto”.³⁴⁹

“Cuando exponemos nuestro pensamiento a medida que el lenguaje llega a él, creemos útil expresar en voz alta las inflexiones de nuestra búsqueda; porque luchamos a cielo abierto con la lengua (...) Por eso hay en nuestra habla pública tantos *peros* y *pues*, tantas correcciones o denegaciones explícitas. No es que estas palabritas tengan un gran valor lógico; son, si se quiere, expletivos del pensamiento. La escritura los economiza a menudo, se atreve a la asíndeton, esa figura cortante que sería tan insoportable a la voz como una castración.”³⁵⁰

Efectivament, a les transcripcions dels encontres entre el periodista i el personatge trobem aquest flumen orationes que batega -gairebé diríem que alena- constantment en la veu de l'entrevistat. Notem-ho al següent troç de la transcripció que hem fet de l'entrevista celebrada amb Benet i Jornet:

“Jo he viscut durant tota la vida pensant que la vida era negra. (...) Quan em diuen que és clara i brillant, doncs m'és molt difícil de canviar. Però vaja, jo ric i faig l'animal (...). Vaig a la tele i faig el pallasso, perquè hi ha una altra qüestió: una cosa que odio és fer el rol d'escriptor.”

Aquests pivots per al *filat* del discurs no són, com es detecta en aquest fragment, connectors lògics en el sentit precís del terme, més aviat funcionen com un ciment cohesionador, que serveix perquè el propi enunciadador vagi estructurant de forma improvisada el seu discurs. Trobem, per tant, un cop més la preeminència de l'enunciació per damunt de la gramàtica en aquestes solucions o recursos morfològics. Ara bé, té raó Barthes quan diu que aquestes formes, tan cares al discurs oral improvisat, a penes si tenen traducció en el discurs escrit, almenys així es detecta en la comparació amb les entrevistes escrites tal com es van publicar. En aquesta ocasió destaca,

³⁴⁸ Barthes, R. (1983), Op. Cit., p. 11.

³⁴⁹ Barthes, R. (1983), Op. Cit., p. 12.

un cop més, la diferència entre una entrevista orientada cap al privat i una altra que ho fa cap al públic. Aquesta darrera a penes fa cap intent de restituir aquestes *molletes de l'enunciació* en evolució, en present constant. Observem un nou fragment:

“L’Antonio Losada, la Maria Isabel de Francos... no dic... que és el nom que sempre surt quan es parla d’aquelles èpoques que vosaltres heu viscut. Perquè aquest escriptor el trobava... el trobàvem molt dolent. Però el José Marroquí, la Marissa de Francos o aquesta gent... o bé, un català d’aquí que és... que era el Closas, que vaig anar fa poc a Cuba i encara em van parlar d’ell i em vaog quedar atònit... Doncs, aquesta gent m’inflüia molt.”

Fixem-nos en què aquests pivots cohesionadors s’assemblen molt en la funció descrita per als *mots crossa*, aquelles paraules que també serveixen per cohesionar i que en canvi no tenen cap sentit lògic. En les entrevistes transcrites els mots crossa pràcticament es confonen amb aquestes paraules descrites per Barthes: *doncs, bé, llavors, aleshores*, i els barbarismes, abundantíssims en català: *bueno, llavorens, pues*, etc. Aquestes paraules manifesten un cert escriure fàtic, atès que, en certa manera, en els casos dels veritables mots crossa, només es pronuncien per verificar l’atenció de l’oient i mantenir l’ús de la paraula en *stand by* aparentment seguim fent ús del torn però no diem res, només verifiquem que se’ns escolta. És el cas dels mots del tipus: *oi?, veritat?, no?*, etc., que no demanen resposta, només la verificació del contacte.

Barthes recull aquesta evidència a *El grano de la voz* i reflexiona sobre aquesta nova pèrdua infringida a la paraula per la seva transcripció:

“La de todas esas migajas del lenguaje -del tipo “¿no?”- que el lingüista relacionaría sin duda con una de las grandes funciones del lenguaje, la función fática o de interpelación (...); muy modestas, esas palabras, esas expresiones tienen sin embargo algo de discretamente dramático: son llamados, modulaciones (...) a través de los cuales un cuerpo busca a otro cuerpo.”³⁵¹

Això, doncs, és el que es perd en l’escriptura: les traces de les presències, aquestes incursions del subjecte i de l’enunciació en el propi discurs, la projecció de les inèrcies discursives dels subjectes. “Lo que se pierde en la transcripción es simplemente el cuerpo”, escriu Barthes³⁵², ja

³⁵⁰ Barthes, R. (1983), Op. Cit., p. 12.

³⁵¹ Barthes, R. (1983), Op. Cit., pp. 12-13.

³⁵² Ibidem.

que a la conversa oral l'interlocutor llença cap a l'altre cos missatges intel·lectualment buits, l'única funció dels quals és, en certa manera, atrapar l'atenció de l'altre i mantenir-la. Quan parlàvem de la crisi de la paraula i diagnosticàvem una certa dimissió de l'actitud d'escolta, escrivíem també que l'entrevista periodística escrita -com els diàlegs en general- s'ha mostrat com un gènere efectiu per crear actituds d'escolta, en bona part gràcies a la seva capacitat irònica d'aplegar dues veus en una i, sobretot, gràcies a l'escreix de presència i testimonialitat que comporta com a gènere -un aspecte que ja hem dit que forma part de les seves constants discursives. Així parlàvem de la faticitat del gènere, en un temps en què l'expletiu fàtic sembla dominar el repertori de gèneres mediàtics: molts significants sense significats viatjant per les xarxes comunicatives, tot assegurant-se que hi ha algú que els escolta, esdevenint fàtics, però amb poca cosa a dir. L'entrevista, en aquest context, es manifesta com una opció discursiva amb un component fàtic molt elevat -atès que, com hem vist, respecta les formes fàtiques que cerquen l'*altre cos* pròpies de l'oralitat- però que manté els continguts: no és faticitat buida³⁵³. Això fa que la poguem considerar un gènere amb vocació didàctica: vol explicar alguna cosa i manté els recursos retòrics o pragmàtics que fem servir naturalment en la comunicació cara a cara per mantenir el contacte i l'atenció de l'altre.

El cos, escriu Barthes, està "*demasiado* presente en el habla (de una manera histèrica) y *demasiado* ausente en la transcripción (de una manera castradora)".³⁵⁴ En el fons, aquesta centralitat o absència del cos és el que diferencia l'oralitat de l'escriptura, així com la seva relació amb la temporalitat. Mentre que l'oralitat és efímera l'escriptura és memorable. Aquesta distinció temporal és precisament la que hem vist -amb Derrida- que desfà en part la nova oralitat teletecnològica, ja que els esdeveniments paraorals de la televisió, la ràdio o el cinema es manifesten alhora com a efímers -irrepetibles- i memorables -com a enregistrats, els podem recuperar tants cops com es vulgui.

Barthes assegura que aquestes marques quasi corporals s'extingeixen en l'escriptura, perquè apareixen en ella maldestres, ridícules... Aquí cal estar d'acord només parcialment. Si la funció de l'escriptura és cercar una aparença d'interacció oral, de proximitat i presència, sembla ser que aquesta mena de mots crossa no desapareixen del tot: aleshores no es mostren ridículs ni sobers, fan l'efecte del directe que ha descrit Arfuch com una característica del gènere paraoral de

³⁵³ Si ens ho proposem fins i tot un gènere de la mena de l'assaig filosòfic pot arribar a ser *faticitat buida*. Sens dubte que pot haver entrevistes d'absoluta inanitat; el gènere, però, predisposa a que en ell s'hi digui alguna cosa rellevant, i que, per tant, s'hi apliquin les màximes de rellevància i forma precises per discriminar allò més important i poder-ho destacar.

l'entrevista escrita. Certament que en l'escriptura no trobem mai la restitució de tots els mots crossa i pivots cohesionadors: seria intolerable i, en aquest cas sí, ridícul; semblaria que aquell entrevistat no sap parlar en públic. Pràcticament cap personatge podria superar la prova de la transcripció fil per randa de la seva loquacitat improvisada -i pensem fins a quin punt els periodistes arrangen una sintaxi caòtica, uns mots crossa fracits de barbarismes, etc. Però en canvi sí que el periodista opta per reproduir, tot modulant-la intertessadament, aquella part de l'escreix de presència i d'enunciació pròpia de l'oral que li pot ser útil per als seus objectius, siguin aquests formals o funcionals. Recordem aquí la ja citada entrevista amb Marta Sánchez publicada a *La Vanguardia*, en què l'autor, de forma que transparentava una certa animositat contra la cantant, començava la reproducció de l'intercanvi amb la mimesi exacta de les vacil·lacions i els “¿eh?” de la cantant.

La sintaxi de l'estil escriptural és força diferent del de la llengua oral. ¿Quin serà el dels diàlegs periodístics o literaris? Hem dit més amunt que els cohesionadors o pivots entre les diverses idees que va desgranant el discurs oral no es poden considerar, tot sovint, connectors lògics. En canvi, aquests connectors lògics sí que abunden en l'estil propi de l'escriptura. Barthes diu que aquests són accidents que la transcripció agrega -probablement per pal·liar tot allò que perd i que ja ha estat ressenyat-:

“Son a menudo verdaderos pivotes lógicos; ya no se trata de esas pequeñas conexiones (pero, pues) que el habla usa para rellenar sus silencios; se trata de relaciones sintácticas llenas de verdaderos semantemas lógicos (del tipo: aunque, de tal manera que). Dicho de otro modo, lo que la transcripción permite y explota es una cosa que repugna al lenguaje hablando y que se llama en gramática la subordinación: la frase se vuelve jerárquica (...), el mensaje reencuentra una estructura de orden; las ideas, entidades apenas distinguibles en la interlocución, donde son desbordadas constantemente por el cuerpo, son puestas de relieve aquí, disimuladas allí o en contraste allá.”³⁵⁵

L'escriptura disposa dels artificis de la puntuació, dels parèntesi, dels guions... les convencions tipogràfiques permeten assenyalar la condició digressiva o secundària d'una idea, mentre que la lògica sintàctica de l'oralitat -com ha estat apuntat en la descripció dels recursos propis del diàleg- és més aviat l'acumulació, l'enumeració, l'aposició... És a dir, la lògica lineal,

³⁵⁴ Barthes, R. (1983), Op. cit. p. 15.

³⁵⁵ Barthes, R. (1983), Op. Cit., p. 13.

coordinada o amb asindeton, però no estructurada en relacions de subordinació o articulació lògica. En passar de l'oral al transcrit, doncs,

“El imaginario del hablante cambia de espacio: ya no se trata de demanda, de llamado, ya no se trata de un juego de contactos; se trata de instalar, de representar un discontinuo articulado, es decir, de hecho, una argumentación.”³⁵⁶

De forma que estem passant de l'imaginari de l'*encontre oral cara a cara* a l'imaginari de l'argumentació. En la instància presencial la corporalitat impera, mentre que en la instància escriptural l'argumentació, l'articulació i el desenvolupament lògic de les idees supera la corporalitat.

Guillén recorda, quan parla de l'estil del diàleg a *Entre lo uno y lo diverso* l'existència de dos “estilos colectivos”, la hipotaxi i la parataxi.³⁵⁷ Ho treu a tomb perquè considera l'orientació sintàctica *paratàctica* més pròpia del desenvolupament oral, com acabem de llegir també en Barthes. Aquesta distinció l'havia desenvolupat magistralment anys abans Auerbach a *Mimesis*. Auerbach, al capítol dedicat a l'anàlisi de la prosa d'Ammiano Marcelino (s. IV d. C.), compara l'estil propi del classicisme grec i romà i l'estil que prové de la tradició judeo-cristiana. Tots dos estils arribaven a diverses formes de síntesi en aquella època. Auerbach fa la següent consideració sobre aquesta distinció estilística basada en l'anàlisi sintàctica:

“El clasicismo antiguo, que se infiltra en la ocasión, se muestra también en el lenguaje, más que nada en el lenguaje: existen períodos que -si bien apresuradamente contruídos y de un efecto no muy artístico (exceso de conjunciones de relativo)-, debido a su gran desarrollo de nexos copulativos, o sus hipotaxis temporales, comparativas y concesivas, bien escalonadas, y a sus construcciones de participio, se hallan en agudo contraste con las citas bíblicas, transcritas con sus parataxis i su falta de miembros coordinadores.”³⁵⁸

Auerbach descriu l'estil paratàctic de la tradició judeo-cristiana com una forma d'expressar que serveix al redactor “para expresar lo impulsivo y lo dramático, la mayoría de las veces en relación con procesos interiores”.³⁵⁹ Efectivament, el cristianisme, explica Auerbach, és un moviment espiritual i social que brolla del quotidià i sensible -d'allò més *humil* dins del quotidià, per tant no hi ha la separació d'estils clàssica (*sermo gravis/sermo humilis*), amb la qual topa i

³⁵⁶ Ibidem.

³⁵⁷ Guillén, C. (1985), Op. Cit., p. 243.

³⁵⁸ Auerbach, E. (1983), Op. Cit., p. 77.

³⁵⁹ Auerbach, E. (1983), Op. Cit., p. 74.

es barreja més tard³⁶⁰-, però que sorgeix del més profund, de la interioritat misteriosa de persones aparentment normals. Això es detecta, per exemple, en les lluites interiors descrites per Sant Agustí a les *Confessions*, inimaginables en l'estil clàssic antic. "Nadie ha observado con tanto apasionamiento como él los fenómenos de pugna y confluencia de las fuerzas internas", nota Auerbach.³⁶¹ L'estil bíblic de la tradició semita el conforma un llenguatge directe, amb una sintaxi despullada, paratàctica, que, tanmateix aconsegueix perfilar personatges amb profunditat. Aquesta experiència estètica del profund és precisament *un efecte del tàcit*, de tot allò no dit en la narració, que resta ocult, misteriós, contradictori, paradoxal... humà. Auerbach recorre el text de l'*Odissea* d'Homer per demostrar un estil contrari:

"Representa los objetos acabados, visibles y palpables en todas sus partes, y exactamente definidos en sus relaciones espaciales y temporales (...) nada debe quedar oculto y callado. Los hombres de Homero nos dan a conocer su interioridad, sin omitir nada, incluso en los momentos de pasión; lo que no dicen a los otros lo dicen para sí, de modo que el lector quede bien enterado (...), sin dejar en ninguna parte un fragmento olvidado, una forma inacabada, un hueco, una hendidura, un vislumbre de profundidades inexploradas."³⁶²

I aquesta successió de figures esdevé en un primer pla constant, en present temporal i espacial. No hi ha perspectiva temporal -un present i un parèntesi que remet al passat-: només un present continu. Comparat amb el relat bíblic, per exemple, que no defineix la trobada entre Déu i Abraham, o d'on vénen, ni on són, ni el que pensa Abraham, ni res. Només, diu Auerbach, "las breves palabras abruptas (...), el resto permanece en la oscuridad."³⁶³

Aquesta profunditat misteriosa dels personatges d'aquestes narracions contrasta amb l'obvietat apromblemàtica de la prosa clàssica, en la qual tot és evident, tot és explicat en primer pla, i res no roman ocult. Com ja hem dit en un altre lloc tot citant Laín Entralgo -quan parlàvem del concepte d'identitat i d'alteritat-, la tradició clàssica no entén l'altre com un misteri, però la tradició semita i després judeo-cristiana sí ho fa. Va deixar escrit López Ibor que el concepte d'intimitat repugnava en gran manera els grecs clàssics, que tenien, certament, el mandat del *gnothi seauton* al temple de Delfos, però més com un consell de tipus moral que com una exhortació a la pràctica introspectiva.

³⁶⁰ "La mezcla de estilos de la tradición judeo-cristiana se transfiere a los padres de la Iglesia. El punto central de la doctrina cristiana, la encarnación y la pasión, era incompatible (...) con el citado principio de la separación de estilos." Auerbach, E. (1983), Op. Cit., p. 74.

³⁶¹ Auerbach, E. (1983), Op. Cit., p. 73. Per exemple, quan el sant d'Hipona narra la seva transformació d'infant a adolescent, a les *Confessions*, 1,8.

³⁶² Auerbach, E. (1983), Op. Cit., p. 12.

“En la *Ética a Nicómaco*, de Aristóteles, se encuentra un pasaje en el que afirma que el hombre debe abstenerse de todo parloteo acerca de los demás y de sí mismo. El famoso tópico de la Antigüedad ‘Conócete a ti mismo’ era un mandato moral. Conocerse a sí mismo, para regular las pasiones, sometiéndolas a la ley moral que debe existir en cada individuo.”³⁶⁴

En aquest sentit, segons Alfredo de Vigny, la novel·la moderna procedeix, en tant que anàlisi psicològica dels personatges, de la confessió cristiana.³⁶⁵ Tornarem més endavant amb l'afer de la presentació i caracterització del personatge, per parlar dels procediments compositius i estilístics propis de l'entrevista com a gènere que intenta *mirar en profunditat*. Aquest *excursus*, però, ens ha deixat la descripció de l'ús d'un estil, el paratàctic, que s'oposa a la hipotaxi. Si seguim les consideracions de Guillén i Auerbach, i hi afegim la perspectiva que es desprèn de les anteriors planes d'aquest treball, la parataxi podria entendre's com un estil més *presencial* que no pas la hipotaxi. En la parataxi es recullen bona part de les figures d'estil que hem descrit a les anteriors planes, especialment les figures d'iteració. En canvi, l'estil hipotàctic clàssic conduïria, segons la reflexió de Barthes a *El grano de la voz*, a un text de tipus més argumental que presencial. L'escripturalitat és hipotàctica mentre que el desenvolupament sintàctic de l'oralitat és paratàctica, ja que tendeix a ser més lineal en el seu desenvolupament i a no establir relacions de subordinació o articulacions adversatives, consecutives o concessives.³⁶⁶

A l'escriptura de l'entrevista periodística podem optar, quan es duu a terme la textualització de la transacció oral, per la hipotaxi o pel respecte a una parataxi presencial -encara que sigui, com és lògic, ordenada i corregida per poder ser entesa correctament en el codi escrit. En el primer cas optariem per l'orientació més argumentativa, i el text adoptaria un estil d'exposició d'arguments i idees. De fet, la tensió *hipotaxi-parataxi*, o bé *argumentació-presencialitat*, podria ser un nou eix, ara en el camp estilístic, dins del qual es resol formalment bona part de les opcions d'estil del gènere.

L'estil paratàctic i l'hipotàctic són també descrits per Marchese y Forradellas, en un sentit pròxim al que acabem de significar. “La hipotaxis -escriuen- se opone a la coordinación.

³⁶³ Auerbach, E. (1983), Op. Cit., p. 12.

³⁶⁴ López Ibor, J.J. (1952) *El descubrimiento de la intimidad y otros ensayos*. Madrid: Espasa Calpe- col·lecció Austral, p. 21.

³⁶⁵ Citat a López Ibor, J.J., *Ibidem*.

³⁶⁶ Recordem, però, allò que hem dit quan parlàvem de l'eix oral-escrit: hi ha pocs textos que observin totes les característiques de l'oralitat o totes les de l'escriptura: ens movem en un ampli eix entre aquests dos pols. El text tendeix, al llarg del seu desenvolupament, ara cap a una banda ara cap a una altra, i es manifesten globalment més inclinats cap a un o cap a un altre pol. Cfr. CAD (1997), Op. Cit., *passim*.

Estilísticament, la hipotaxis senyala un discurs meditat i racional, inclús cert nivell cultural en qui el fa servir, davant de la parataxis, pròpia de l'expressió d'emocions i, sobretot si és copulativa, de un llenguatge popular.”³⁶⁷

Recapitulació: l'entrevista com a forma del diàleg

Hem vist que l'entrevista periodística escrita és l'expressió d'un diàleg més erístic que heurístic, és a dir, més de confrontació que de recerca de la veritat. El diàleg socràtic cerca l'acord, el coneixement, a través de la paraula. El diàleg periodístic vehicula tot sovint el conflicte entre dos contendents amb objectius diferents -encara que aquests els duguin a terme amb un gest amable i una conversa educada-, i en cap dels dos casos interessa tant el descobriment de la veritat com aconseguir una finalitat concreta: celebrar una conversa privada per a ser publicada.

Tanmateix, hi ha punts de semblança entre els diàlegs platònics -i els filosòfics en general- i els periodístics: el *topos* argumentatiu de l'*endoxos*, per exemple, al qual ens hem referit àmpliament; o el fet que el diàleg filosòfic, tal com l'entenia Sòcrates -segons Plató-, fos la forma ideal de *mirar amb deteniment i de prop*, una personalitat rellevant, cèlebre o no. Plató li fa dir a Sòcrates que conversar amb aquests grans homes li permet fer-los aquesta prova -*éXetadso*, hem recordat que escriu Plató. I hem fet notar, òbviament, junt amb Hidalgo, fins a quin punt això s'assembla als objectius del gènere discursiu del diàleg periodístic.

Hem recollit la distinció de Bauer entre les *konventionssprengues* i les *konversation*, fent notar que el diàleg periodístic es trobaria a mig camí entre la forma dialèctica i la mera *konversation*. El diàleg, en qualsevol cas, és l'expressió lingüística d'un *jo* que es projecta cap a un *tu*. Hem prestat atenció al naixement del diàleg interessat pels detalls quotidians, *protocostumista*: els diàlegs renaixentistes de Vives o dels germans Valdés. Tot resseguint alguns diàlegs didàctics del segle XV i XVI hem ensopegat amb conceptes que reprendrem poques pàgines més endavant: l'atenció al moment qualsevol, al detall significatiu, al medi en què es desenvolupa la vida. A partir del Renaixement els homes de lletres -potser tots els homes- volen mirar més al fons, i escruten rostres, robes i coses. A això contribueix una certa crisi de la separació horaciana dels estils -el *sermo humilis* i el *sermo gravis*.

³⁶⁷ Marchese, A i Forradellas, J. (1986), Op. Cit., p. 199.

El diàleg és, genològicament parlant, una forma present en diversos gèneres. Sens dubte, de manera certa que és una forma present en el gènere discursiu de l'entrevista periodística escrita. En aquest gènere pot arribar a ser una forma totalitzadora; aleshores el domina tot, i podem dir que una entrevista *és* -almenys en aquest cas- un diàleg periodístic. Però és habitual que s'ajudi d'altres formes de llarga tradició en la literatura occidental, com el retrat, l'encontre o, ja parlant de formes menors -gairebé recursos estilístics que funcionen com a motlles per a la creació- el *moment qualsevol* o el *detall anagnorític*.

En l'anàlisi micromorfològica que hem fet del diàleg literari -comparat amb els recursos que també trobem de forma habitual en el diàleg periodístic- hem detectat alguns recorreguts recurrents: l'acumulació, l'amplificació, l'anacolut, l'el·lipsi, l'èmfasi, l'expansió, l'aposició, l'hiperbaton, la paràfrasi, la sil·lepsi i el zeugma. Així mateix hem destacat, tot seguint les reflexions sobre les textualitzacions dels diàlegs orals que ens facilita Barthes a *El grano de la voz*, el paper important de la deixi, la sintaxi paratàctica, els mots crossa i les articulacions lògiques en aquests processos d'escriptura que busquen restituir un encontre oral. El text escrit tendeix cap a la correcció expressiva i gramatical, mentre que el text oral està pensat i actuat per a la comprensió: l'enunciador es vol fer entendre. Per tant hi és més present la faticitat i la conativitat, mentre que a l'escriptura hauria de brillar més la referencialitat. Els estils, hem dit, serien el de la presencialitat a l'oral i l'argumentatiu a l'escriptura.³⁶⁸

2.2 La literatura testimonial i l'encontre

Als segles XVII i XVIII es publiquen a Europa, sobretot a França i Anglaterra, diversos tractats que duen com a títol pràcticament comú *L'art de la conversa*. Podem citar per exemple el d'Ortigne del 1688 -*L'art de plaire dans la conversation*-, editat a París, el de Constable el 1738 -*The Conversation of Gentlemen*-, publicat a Londres, com també ho fou el d'Anon el 1757, *The Art of Conversation*. Els llibres d'aquest estil eren manualets per a ús pràctic: deien als seus lectors com havien de mantenir una conversa ja sigui en general o en condicions específiques. Montaigne també havia dedicat força anys abans un dels seus assaigs a l'art de la conversa -*De l'art de conversar*, publicat amb la tercera sèrie d'*Assaigs* el 1588-, i en ell parla d'aquest costum burgès i fins i tot cortesà, propi de vetllades disteses i fins avorrides. Ens trobem,

³⁶⁸ Per bé que quant a l'entrevista periodística escrita ja hem deixat prou clar que admet -de fet sol·licita- una certa combinació de recorreguts argumentals i narratius.

doncs, que la conversa social -ja no didàctica, ni filosòfica-, de to superficial i merament relacional, s'estén com una pràctica a la qual es presta una certa atenció formal, sobretot a partir del XVI i el XVII. La conversa és, en aquesta societat pre-moderna, la forma d'existència pública i de manifestació de la personalitat -de la identitat- d'una persona.

Aquesta activitat conversadora *salonnière* es troba notablement codificada -com es dedueix del gran nombre de manuals que sobre aquest art s'escriuen- i resulta essencial per al desenvolupament social d'un individu en un medi determinat. Podem dir, seguint la teoria dels gèneres discursius de Bakhtin, que la conversa mundana es codifica en aquella època com un gènere propi d'una determinada esfera d'ús del llenguatge.

La conversa, l'encontre amb l'altre, no només és un lloc comú de la interacció social en aquests anys. Paral·lelament detectem un gradual increment -que ja s'havia iniciat a finals de l'Edat Mitjana- en els processos d'autoobservació, d'autocomprensió i d'adquisició d'autoimatge de forma individualitzada, i per part de cada vegada més quantitat de persones. Aquest procés s'inicia per les classes altes o dirigents, els nobles amb temps i recursos per dedicar-se a la introspecció, com el ja citat Montaigne, però es completa tot arribant a les classes subalternes cap al segle XIX. La consciència del si mateix que s'adquireix de forma notable a partir del Renaixement -i la seva consegüent plasmació literària- propicia els *Assaigs* de Montaigne, que es pregunta sobre la *condició humana*, però no en abstracte, sinó parlant d'ell mateix.

“Els altres formen l'home; jo parlo d'ell; i en presento un particular, ben o mal format. (...) Si la gent es queixa perquè parlo molt de mi mateix, jo per la meua part lamento que la gent no pensin tan sols en ell mateixa. (...) Mai no va tractar cap home un tema que entengués i compregués millor del que jo entenc i comprenc aquest que abordo, i en el qual sóc l'home més savi que existeix.”³⁶⁹

Montaigne s'observa a si mateix per parlar de preocupacions universals de l'home. I no creu estar poc legitimat per fer-ho: al contrari, lamenta que no es dediqui més temps a l'autoobservació com a camí cap al coneixement de la condició humana. Notem que Montaigne avança, al mateix temps, pel camí de la barreja d'estils que més endavant serà pròpia del realisme del XIX: la barreja del *sermo humilis* i del *sermo gravis*. Montaigne no troba il·lícit descriure accions o objectes propis del *sermo humilis* per plantejar arguments filosòfics que

³⁶⁹ Montaigne, M. (1988) *Assaigs. Llibre Tercer*. Barcelona: Ed. 62-La Caixa, p. 78.

pertanyen sens dubtes a l'estil greu. Ell mateix, ha subratllat Auerbach, assegura que descriu “una existencia baja y sin brillo; pero eso no importa, porque aun en la vida más baja se alberga la totalidad del hombre”.³⁷⁰ Auerbach fa notar la modernitat de Montaigne, que considera l'home de forma molt realista, com un ésser “oscilante, sujeto a las variaciones del ambiente, del destino”, de forma coincident amb el que més enrere hem anomenat el *subjecte feble*.³⁷¹

Els *Assaigs* no són una autobiografia, ni unes memòries en sentit estricte, per bé que s'assemblen força a totes dues coses -car l'element biogràfic i la primera persona hi són presents de forma constant-; la seva forma prové més aviat de les col·leccions d'exemples, cites i proverbis, una mena de llibres que van gaudir de certa acceptació ja a finals de l'Edat Antiga i a l'Edat Mitjana, i que va servir a Montaigne per a la divulgació del seu material humanista a finals del XVI. Resulta significativa la coincidència de Montaigne amb Plató, a qui cita com un exemple d'autor que s'havia apropiat “a la índole y estado de los interlocutores” més que cap altre dels que havien conreat el diàleg.³⁷² En aquest sentit, trobem en els textos de Montaigne una prosa col·loquial, espontània, “más próxima a la conversación diaria a pesar que no se trata de diálogos”.³⁷³

El que convé destacar aquí de Montaigne és la seva empena a l'escolta del si mateix com a mètode per al coneixement de l'home: el mètode de l'*escoutons*. “Un destino humano cualquiera le basta -escriu Auerbach-, cada hombre ofrece motivo y materia suficiente para la expresión de toda la filosofía moral. La autoinvestigación exacta y sincera de un hombre cualquiera queda, sin más justificada.”³⁷⁴ El més semblant que trobem anteriorment són les *Confessions* de Sant Agustí d'Hipona. S'hi assemblen, per bé que l'actitud i la intenció siguin, òbviament, unes altres. Sant Agustí també duu a terme, en certa manera, aquesta autoinvestigació consecuent i sense restriccions del jo, tan avançat a la seva època.³⁷⁵

Després de Montaigne, el *coneix-te a tu mateix* clàssic no és només un mandat pràctic i moral com ho era en l'antiguitat, sinó un programa cognoscitiu complet i sistemàtic. A partir d'aquest coneixement d'un mateix obtindrem la vara amb què podrem mesurar els altres homes i obtenir potser les constants de la humanitat sencera.³⁷⁶ Auerbach ho resumeix així:

³⁷⁰ Auerbach, E. (1983), *Mimesis*. Madrid: FCE, p. 274.

³⁷¹ Auerbach, E. (1983), Op. Cit., p. 270.

³⁷² Auerbach, E. (1983), Op. Cit., p. 274.

³⁷³ *Ibidem*.

³⁷⁴ Auerbach, E. (1983), Op. Cit., 277.

³⁷⁵ Cfr. Sant Agustí d'Hipona, (1968) *Confesiones*. Madrid: BAC.

³⁷⁶ No podem deixar de notar la semblança entre això que proposa Montaigne i el mètode per elaborar retrats -també temptatives de coneixement de l'altre, al capdavant- que Josep Pla explica en l'homenot dedicat a Joaquim Ruyra. Hi

“Siempre que tratamos de comprender y juzgar las acciones de los demás (...) las medimos con las escalas que nos ofrecen nuestra propia vida y nuestra propia experiencia interna; de forma que nuestro conocimiento del hombre y de la historia depende de la profundidad del conocimiento que sobre nosotros mismos tengamos, y de la amplitud de nuestro horizonte moral.”³⁷⁷

Per això Montaigne sent poca confiança cap als historiadors, ja que li sembla un error jutjar un home complet pels pocs fets cinglants de la seva vida. El que cal conèixer, diu Montaigne, es el comportament diari i espontani de l'home, i per a això cal apropar-s'hi, cal tenir-hi veïnatge, proximitat... I una aguda capacitat per escrutar la quotidianitat com a font significativa de coneixement de l'alteritat. En aquest sentit, l'inventor de l'assagisme atorga una gran rellevància als indicis que es poden extreure de la corporeïtat observada dels altres, ja que es mostra partidari de la unitat consubstancial d'esperit i de cos, tot enfrontant-se al platonisme.³⁷⁸ Montaigne ens regala tot sovint amb la descripció de la vida pròpia qualsevol en la seva integritat. Parla de mil coses i detalls, tot passant amb facilitat de l'una a l'altra; s'atura en una anècdota, explica les feines diàries, els hàbits lúdics, les modes del vestir o del conversar... Que tot això siguin camins per al coneixement de l'home, a través del *sermo pedestes* o *humilis*, és significativament modern. Aprofundirem en aquestes vies, que acaben esdevenint recursos estilístics, més endavant, quan parlem de l'entrevista com a relat, i vegem els recorreguts del *moment qualsevol* o del *detall significatiu*. Però cal notar ja que en la literatura testimonial i memorialística és on s'inicia la preocupació pel jo que s'escruta; o potser ho podem plantejar a la inversa: l'interès per l'autocomprensió -i pel coneixement de l'home en general- s'expressa preferentment en els gèneres memorialístics propis de la *literatura del jo*.

Seguint aquest itinerari, Espinet ens ha descrit el procés “d'enfortiment històric del jo a través del temps, reflectit en la cada vegada més nítida consciència de si mateix”, que dóna com a resultat la *selbsbewusstsein*, la consciència de si mateix.³⁷⁹ El recorregut històric d'Espineta ens permet veure que la literatura testimonial i documental, tot i florir a partir del Renaixement, ja té autors destacats com Ramon Llull -amb la seva *Vida coetània*, escrita el 1311-, Ramon

entrarem en detall quan parlem de la caracterització i la construcció del personatge en l'entrevista com a relat. Podem avançar que Pla també reclama la construcció prèvia d'unataula de valors, amb la qual mesurar les existències alienes.

Cfr. Pla, J. (1984) *Joaquim Ruyra*, dins d'*Uns homenots*. Barcelona: Edicions Destino, p. 99 i ss.

³⁷⁷ Auerbach, E. (1983), Op. Cit., p. 281.

³⁷⁸ Cfr. Per exemple amb el capítol dels *Assaigs (Llibre Tercer)* que dedica a la fisonomia i a les seves claus explicatives del caràcter i la personalitat. Montaigne, M. (1984), Op. Cit., pp. 265-292.

³⁷⁹ Espinet, F. (1994) *Teoria dels egodocuments*. Barcelona: Llibres de l'Índex, p. 12.

Muntaner -amb la *Crònica* escrita entre 1325 i 1328- i Anselm Turmeda -amb la *Tuhfa*, escrita en àrab el 1420 i no traduïda la català fins al segle XX-, sense comptar amb les nombroses traduccions -també fetes al català en alguns casos, com el *Llibre de les Meravelles* de Marco Polo- que circulaven per Europa de relats de viatges.³⁸⁰ Certament, la literatura de viatges va ser un dels primers gèneres en què es va manifestar com a forma pregenèrica l'*encontre* amb alteritats, sovint desconegudes o anònimes però també en alguns casos cèlebres. “Se busca al hombre -escriu Perlado- y se le interroga sobre lo que piensa en momentos en que parece que no sucede nada y en instantes en que da la impresión de que todo crujió.”³⁸¹ És l'humanisme incipient el que a partir del XV condueix a aquestes inquietuds.

Però no tots els viatgers que es decidien a escriure les seves experiències de viatges i encontres eren seguidors de la *doctrina Montaigne* d'atenció a l'*home qualsevol* i al *moment qualsevol*; més aviat bona part dels viatgers cultes de l'Europa renaixentista i post-renaixentista eren poc menys que col·leccionistes de celebritats i notables amb qui s'havien entrevistat i a qui havien conegut en alguna recepció o festa. Perlado ens recorda el cas de Francisco de Holanda, que entre 1538 i 1547 va conèixer i intimar amb Miquel Àngel Buonarroti en la seva estada a Roma, i que després va immortalitzar aquests encontres en uns diàlegs memorables. “En verdad -escriu Perlado- vemos a Miguel Ángel reírse y opinar entre el embajador de Siena en Roma, Lactancio Tolomeo, y Victoria Colonna, poetisa, gran señora, viuda del Marqués de Pescara, amiga de Miguel Ángel.”³⁸² L'altre cas emblemàtic de la literatura testimonial de viatges que conté encontres és la de James Boswell, per bé que ja al segle XVIII. Parlarem de Boswell detingudament més endavant.

Dins de la tradició memorialística que hem descrit suara, podem distingir, però, una mena de textos que, tot i participar de les característiques pròpies del gènere, observen un funcionament distint: seria la literatura del *tu* o del *ell-ella*, és a dir, la literatura que, tot i estar motivada per l'interès biogràfic o testimonial, expressa i recull les opinions d'un altre diferent del que les escriu. Escriu Espinet:

“En un terreny intermig entre les autobiografies-memòries i els diaris-dietaris ens trobem tot un seguit d'escrits híbrids, per una o altra raó (...); les entrevistes, on hom es fa ressò, habitualment tant del passat com del present (i fins i tot del: “I ara, ¿quina en prepara?”);

³⁸⁰ Cfr. Espinet, F. (1999) Conquerir amb paraules, dins de *Cultura*, suplement literari del diari *Avui*, 28-1-1999, p.

X.
³⁸¹ Perlado, J.J. (1995) *Diálogos con la cultura*. Pamplona: Eunsa, p. 23.

³⁸² Perlado, J.J. (1995) Op. Cit., p. 20.

les narracions testimoniales i reportatges periodístics on es faci present el jo (tipus “nou periodisme”).”³⁸³

Però, ¿tindrà el mateix valor un *jo* dit i escrit pel mateix jo que un *jo* que és reproduït (o reconstruït) per un *tu* en el seu escrit? Si, com hem vist amb els hermenèutics, l’expressió lingüística té una relació directa amb l’establiment i la manifestació de la identitat, no podem dir que aquesta mediació lingüística sigui inòqua: de ben segur que la seva interposició té conseqüències. “No hi ha cap dubte -comenta Espinet- que el *tu* (o *l’ella-ell*) modifica l’autoexpressió en aquests casos.”³⁸⁴ És el cas, certament, de l’entrevista, que hem definit al capítol anterior com una conversa modulada doblement: per la seva condició de pública i per la seva condició d’escrita i adaptada lingüísticament per un dels dos interlocutors.³⁸⁵ Espinet parla, doncs, dels *egodocuments del jo-tu*, donant així carta de forma memorialística al gènere de l’entrevista periodística. I puntualitza encara que una entrevista acaba sent més la veu del *tu* que recull les paraules que no pas la del jo que les pronuncia, “posat que l’entrevistador té massa sovint la paella pel mànec: qui finalment exerceix el poder de l’escriptura és el tu entrevistador i no el jo narrador oral; i és en l’escriptura on rau la interpretació de la realitat.”³⁸⁶

Així, dins d’aquesta literatura a mig camí entre el *tu* i el *jo* trobem les històries de vida, un egodocument creat deliberadament per científics socials a partir de l’oralitat, per tal de conèixer el món del subjecte per pròpia boca d’aquest. Les històries de vida són un parent declarat de les entrevistes periodístiques, en tant que pertanyen al conjunt de la literatura del tu tant com a la del jo.³⁸⁷ Si els egodocuments són una forma d’expressar la consciència del si, la presència i la modulació exercida pel tu generarà tot un seguit de subgèneres més o menys emparentats amb l’entrevista -entre les quals la història oral i les històries de vida.³⁸⁸ L’entrevista la podem

³⁸³ Espinet, F. (1994), Op. Cit., p. 31.

³⁸⁴ Espinet, F. (1994), Op. Cit., p. 22.

³⁸⁵ De fet, quan parlàvem al capítol segon de la primera part d’aquest treball de les relacions entre el jo i el tu, entre la identitat i l’alteritat, ja dèiem que no hi pot haver identitat sense la modulació pròpia d’una alteritat. Sovint és la consciència de ser contemplats el que ens fa prendre consciència de qui som, dèiem tot citant Sartre. En aquest sentit, dèiem, tota expressió d’una identitat és ja una identitat alterada, és a dir, construïda o si més no manifestada en funció d’un *alter* col.locat davant del jo.

³⁸⁶ Espinet, F. (1994), Op. Cit., p. 69. Cfr. també Borland, K. (1991) That’s not what I said: interpretative conflict in oral narrative research, dins *Women’s word: the feminist practice of oral history*. Nova York: Routledge. Mirarem de detallar amb quins procediments lingüístics i retòrics es duu a terme aquesta manipulació lingüística de les paraules de l’altre en la textualització en el capítol 3.

³⁸⁷ Espinet, F. (1994), Op. Cit., p. 57.

³⁸⁸ Al llarg del segle XIX i del XX tenim precedents de gran interès en què es barregen fins a fer-se indistingibles la història de vida i l’entrevista o el reportatge periodístics, com en el cas de *Gallego*, de Miguel Barnet (1987) Madrid: Alianza editorial. A Catalunya al primer terç del segle XX, en el moment de consolidar-se el periodisme de masses de gran volada, ja hem vist que diverses revistes comencen a publicar entrevistes de les anomenades en profunditat, com és el cas de Tomàs Garcés a la *Revista de Catalunya* dels anys vint o les que publicava Mercè Rodoreda a *Clarisme* a

entendre, en qualsevol cas, com la forma que adopta la irrupció del tu o de l'alteritat en el procés de presa de consciència del jo mateix. Un procés que havia començat de forma important a partir del Renaixement.

2.2.1 Constant i variables de l'encontre: encontre i entrevista

Dins de les formes genèriques que han usat els escriptors memorialistes per expressar la seva activitat escrutadora de recerca de l'home, volem destacar aquí, pel seu més que notable parentiu amb el gènere de l'entrevista, l'*encontre*. L'*encontre* tal com l'entendem és una forma de la memòria literària, i entenem forma en el sentit de la genologia de Guillén. És a dir, és un esquema formal que serveix per ordenar literàriament i expressivament l'experiència, però que no trobem majoritàriament com a esquema que domina la totalitat d'un text, sinó que hi proporciona uns recorreguts formals i temàtics parcials. Ara bé, l'*encontre* ha esdevingut també, i des de fa molts segles, un *locus* o un *topos* de la tradició literària occidental, que ha estat reprès, renovat i eixamplat a partir de l'esclat de la consciència memorialística de la modernitat, als segles XVIII, XIX i XX.

L'*encontre* és una forma genèrica que, com el diàleg, pot ser usat parcialment en un gènere, és a dir, com un recorregut més d'aquest; o bé, en canvi, pot ser el principi ordenador de la totalitat del discurs, i llavors passarà a ser considerat gènere, talment succeïa amb el diàleg.³⁸⁹ Si és cert que l'*encontre* fa ús de tècniques com la construcció escena per escena o la convenció dramàtica -amb el diàleg com a element clau-, tot sovint és l'excusa també per a un retrat de l'home, i viceversa: un retrat o una necrològica, o una semblança, pot ser l'excusa per incloure l'*encontre* com un element caracteritzador del personatge. El retrat que trobem als encontres sol incloure l'aproximació física -prosopografia, descripció dels gustos de vestir i mobiliari, forma de parlar, etcètra- i la moral o conductual -etopeïca.³⁹⁰

mitjan dècada dels trenta. Més a prop nostre podem recordar les entrevistes-semblança ja citades de Porcel i Montserrat Roig a *Serra d'Or* i *Destino*. En l'àmbit internacional, ja hem citat el llibre-entrevista de Lawrence Grobel amb Capote o el de Fraçoise Truffaut amb Hitchcock, només com a exemple d'una pràctica cada cop més extesa: la del llibre entrevista que soluciona la necessitat de l'exercici memorialístic. Els recorreguts temàtics i formals entre els gèneres memorialístics i l'entrevista-semblança són tants que sens dubte es pot considerar aquesta com una forma genèrica més d'aquells.

³⁸⁹ És evident que aquí seguim els conceptes i la genologia proposada per Guillén, i que hem recollit al capítol anterior, amb la distinció entre formes i gèneres. Per il·lustrar els recorreguts d'*encontre* que no són totalitzadors, remetem al següent apartat on citarem diversos casos provinents del periodisme.

³⁹⁰ Ens aturarem en la caracterització dels personatges a través d'aquestes arts en un pròxim punt.

L'encontre és, materialment, la narració per mitjà de tècniques estilístiques i compositives diverses -algunes les acabem de citar- d'una trobada física, material, amb una alteritat. I tot i que subratllem que l'encontre narra una coincidència espacial, aquest sol ser també una trobada de certa comunió espiritual -no en el sentit religiós, òbviament-, per bé que també hi ha encontres que narren desencontres. Però és un encontre material, físic, una topada significativa amb una alteritat. I això és una constant de la forma de l'encontre: si no hi ha un veritable *alter* que és contemplat i acollit en la seva manifestació distinta no és possible l'encontre. En un capítol anterior, quan descrivíem amb Lévinas i Laín Entralgo el poc respecte vers la manifestació del rostre de l'altre, ens demanàvem si és possible avui descobrir el *rostre de l'alteritat*. En canvi, podem respondre ara, sí que avui trobem un renaixement notable de l'interès per l'home, que es manifesta en una multitud d'expressions memorialístiques -diaris, biografies, memòries... entrevistes- en què intervé formalment i ideològicament les constants i els recorreguts de l'encontre. Díaz Arrieta es preguntava recentment d'on podia provenir aquest renovat interès per la vida dels grans homes, per conèixer-los en la seva intimitat més nimia.

“Bien considerado, no deja de ser singular. ¿Por qué ese interés excesivo hacia los grandes hombres, hacia las individualidades poderosas o extrañas, fuera de órbita? Estamos en la época de las multitudes; las masa rebeldas imponen su manera en el terreno político, en el económico, en el artístico, en el religioso, y la dictadura del proletariado constituye sólo una etapa hacia la nivelación que emparejará finalmente cabeza y estómagos. Deberíamos lógicamente preocuparnos de la potencia victoriosa, el hombre-masa, del anónimo cualquiera cuyo nombre significa legión. Pues no. Ahora más que nunca se quiere ver al individuo personal y conocerlo de cerca, en su vida privada, en su dominio íntimo, día a día, como el vecino de enfrente o al compañero de trabajo.”³⁹¹

I potser en aquest desig de proximitat amb els grans personatges -o amb l'home, simplement-, que certament avui notem, però que també ha estat propi de moltes altres èpoques de la humanitat, conflueixen l'anhel de sentir-nos a prop dels grans homes -i que alguna cosa se'ns en contagiï-, però també la secreta aspiració que, en el fons, rere la façana siguin uns pobres qualsevols com nosaltres.³⁹² Paradoxalment volem apropar-los i allunyar-los alhora, volem que siguin models i que siguin com nosaltres; volem que siguin un altre i que siguin nosaltres mateixos. Certament, també la moderna curiositat per l'home constitueix un dels eixos vertebradors d'aquests gèneres biogràfics, i, més concretament, del mode o la forma de

³⁹¹ Díaz Arrieta, H. (1998) *Estudio preliminar*, dins *Arte de la biografía*, DD.AA., Barcelona: Océano, p. X.

³⁹² Coincideixen en aquesta valoració Díaz Arrieta, H. (1998), Op. Cit., p. X, i Arfuch, L. (1995) i (1992), Ops. cits.

l'encontre. "Los estudios biográficos, en el fondo, no son sino eso: una larga y apasionada encuesta psicológica, una tentativa vehemente por descubrir el secreto que cada cuál lleva en sí. Y que es el más impenetrable."³⁹³

Fixem-nos com Díaz Arreta torna a subratllar l'aspecte misteriós, ocult, de la veritat essencial de cada ésser. Retornem, doncs, a la ja citada retòrica del secret: l'home té misteri, és un ésser amb complexos paradoxes, ambigüitats i pors. Ja hem comentat en un capítol anterior que aquesta perspectiva complexa, plena de clars-obscurs és més pròpia del realisme figural cristià, que utilitza en la tradició testamentària aquest efecte de perspectiva i de l'ocult per dotar de presència i relleu els subjectes, que de la tradició hel·lènica clàssica. El concepte que es té de l'home, i els conceptes de *jo* i de *tu*, i, definitivament, el de *jo-tu*, afecten, per tant, de forma manifesta en les qualitats i els modes que se li suposen a l'encontre, moment en què aquests conceptes de *jo* i *tu* es revelen amb totes les seves implicacions. Així és previsible que al llarg de la història de la humanitat el *topos* de l'encontre hagi evolucionat en els seus supòsits físics, psicològics i metafísics.

L'encontre, com hem dit abans del diàleg, es desenvolupa com a forma literària destacada en contextos humanístics i democràtics, en què es considera l'home i el coneixement de l'altre un objectiu primordial -recordem l'al·legat de Montaigne que llegiem una mica més amunt. Tanmateix, perquè aquest *locus* funcioni amb el seu efecte de perspectiva misteriosa, de clarobscur de què abans parlàvem, cal també que aquesta mateixa societat que li fa de context entengui l'altre no com un *altre jo* sinó com un repte, una incògnita, un desconegut. Un cop més ha estat la tradició literària cristiana, com ha escrit Auerbach, la que dota amb aquests elements la tradició clàssica que escrivia sobre els personatges en un primer pla constant, sense l'efecte del tàcit, del desconegut o del laconisme que tan presents trobem en els escrits vetero i nou testamentaris. El pas de les figures a la prosa homèrica -comparada per exemple amb l'episodi del sacrifici d'Abraham i l'estil del Pentateuc- "acaee en primer plano, es decir, en un constante presente, temporal y espacial". No hi ha res ocult, perquè l'home no és un misteri. I l'*altre* tampoc, és clar.³⁹⁴

Considerar l'encontre com un camí cap al coneixement de l'home en general i del propi *jo* que l'escruta en particular és una subtileza que és pròpia, embrionàriament, d'aquesta tradició judeo-

³⁹³ Díaz Arrieta, H. (1998), Op. Cit., p. X.

³⁹⁴ Cfr. Auerbach, E. (1983) *Mimesis*. Madrid: FCE, p. 12 i ss. Hem debatut sobre aquest extrem de forma extensa i argumentada al capítol segon de la primera part, quan parlàvem del l'eix identitat-alteritat. I per parlar de l'home com a

cristiana, però que és represa amb l'impuls laic de la modernitat gràcies a l'herència humanista del Renaixement. En aquest cas, el misteri de l'altre és un espill on es pot emmirallar el *jo* que cerca, que considera l'altre com a possibilitat per a la seva existència.³⁹⁵

La paraula *encontre* prové del llatí baix *incontra*, és a dir, *estar oposat* o *topar* contra quelcom o algú. L'etimologia ens expressa una idea pessimista de l'encontre. Com les seves germanes neollatines *rencontre* e *incontro*, com la germànica *Begegnung* -*gegner* en alemany és l'adversari-, com l'anglesa *encounter*, *encontre* és, etimològicament, el fet de topar amb un altre home de forma més o menys hostil. Trobar-se amb un altre home, doncs, sembla que va començar sent una experiència de sentir un *altre* contra mi, la presència d'una amenaça. En part és explicable: els primers indoeuropeus no devien tenir massa oportunitats de trobar-se amb alteritats desconegudes, mistèriques, a part de les del propi clan o poble, que sens dubte no devien resultar tan mistèriques i desconegudes. En aquest sentit ha escrit Laín Entralgo:

“Durante cientos y cientos de siglos debió de ser sobremanera infrecuente el encuentro interpersonal, aparte los que brindase el pequeño grupo humano a que el individuo perteneciera. No es fácil imaginar lo que para un hombre del paleolítico había de ser el descubrimiento de un desconocido durante alguna de sus emigraciones. ¿Cuál sería la emoción que invadiría su alma elemental y ruda? ¿Qué excitante mezcla de alarma y delicia se adueñaría de él?”³⁹⁶

Calia, certament, la fundació de ciutats i comunitats complexes que no coincidissin amb la família o el clan, el desenvolupament dels transports, la vida sedentària i, sobretot, l'increment de la població al planeta, perquè l'encontre perdés la característica d'amença i alarma i fossin freqüents les que Jaspers ha anomenat “situacions comunicatives”.

Després d'aquestes primeres condicions socials mínimes, la següent és una condició física, corpòria: el cos, o millor la corporeïtat, tal és el supòsit bàsic de l'encontre, segons podem extreure de les consideracions de Sartre o Merleau-Ponty, així com d'Ortega.³⁹⁷ Laín Entralgo

misteri escrutable reprendrem la discussió arran de l'estil balzaquià, quan parlem del retrat i la caracterització dels personatges, en un pròxim punt.

³⁹⁵ Certament, no tota la filosofia occidental és conseqüent amb aquesta filosofia. Pensem en la frase cèlebre de Sartre: *L'enfer c'est les autres*. I pensem, com ja hem dit en un capítol anterior, que bona part de la filosofia occidental es va construir sobre el *joisme* de Descartes. És en aquest sentit que explicàvem que el segle XX és, en molt bona mesura, un segle de descobriment i promoció dels valors de l'alteritat en diversos camps que aquí hem anat citant: la lingüística, la filosofia, els estudis literaris, la sociologia, l'antropologia, etcètera.

³⁹⁶ Laín Entralgo, P. (1983) *Teoría y realidad del otro*. Madrid: Anagrama, p. 394.

³⁹⁷ De les consideracions al respecte de Sartre i Ortega n'hem parlat en capítols anteriors. Pel que fa a M. Merleau-Ponty, cfr. (1945) *Phénoménologie de la perception*. París: Gallimard. Sobretot la primera part de l'amplíssim treball, que sistemàticament explora *le corps comme objet*. D'aquesta primera part és recomenable de llegir el capítol sisè dedicat al cos com a expressió i la paraula (pp. 203 i ss.)

també ho entén així: “Considerando el ser humano como realidad objetiva -por lo tanto, desde el punto de vista de ser de lo que es-, su capacidad para encontrarse con el otro tiene como supuesto principal su coporalidad a la vez expresiva, inteligente y libre.”³⁹⁸ Certament, un home no podria trobar-se amb un altre si tots dos no fossin corporis, però això no vol dir que tota topada o coincidència física amb un altre home sigui un encontre. Ja hem dit més amunt que l'encontre és també una mena de coincidència espiritual, per a la qual caldrà, sens dubte, unes disposicions anímiques i psicològiques que també resulten supòsits indispensables de l'encontre. Quan sortim de casa per anar a comprar el pa o el diari ens creuem amb desenes de persones, sense que cadascuna d'aquestes coincidències resulti en ella mateixa allò que aquí hem anomenat un encontre. Per tant, tot i ser indispensable, la corporeïtat no és pas condició suficient.

Laín s'ha preguntat per les constants de l'encontre, per bé que no les anomena així, ell en diu *les instàncies prèvies comunes a les diverses formes d'encontre*. Però convé, al nostre entendre, barrejar la terminologia pròpia de l'aproximació genològica -amb les constants i les variables del gènere o les formes- amb la que obtenim de l'aportació filosòfica. La reflexió sobre les constants condueix Laín a una temptativa de definició àmplia del *topos* de l'encontre, en la qual en capiguen les manifestacions més diverses.

“¿Qué es el encuentro interhumano? Una primera respuesta podría ser esta: prodúcese el encuentro cuando un hombre adquiere conciencia de que ante él hay otro hombre. El hecho de que surja en el primero ese contenido de conciencia -la certidumbre empírica de que existe “otro”-, eso es, para él, el encuentro; y tal es, reducida a su expresión más concisa, la esencia misma del encontrarse.”³⁹⁹

En qualsevol mena d'encontre interhumà, l'altre és precebut com a realitat, és a dir, com quelcom que es resisteix, que oposa la seva resistència material a l'expansió personal del *jo* -a través dels sentits i la percepció, a través de la intel·ligència cognitiva. Tot i que inicialment sembli que la resistència de la realitat impedeixi al subjecte d'existir en plenitud, si seguim Ortega, que va escriure que la realitat és allò amb què topem i que no hem posat nosaltres allí, podem entendre que la resistència al *jo* és una condició del real. “Este libro me es real porque con su opacidad resiste mi mirada, y a mi tacto con su dureza. (...) A primera vista, la resistencia de la realidad me impide existir plenamente. (...) Es verdad. Pero si todo me fuese tan

³⁹⁸ Laín Entralgo, P. (1983), Op. Cit., p. 387.

absolutamente permeable y diáfano como a la vista de los ojos me es un vidrio invisible, si nada me resistiese, yo estaría radicalmente solo.”⁴⁰⁰ L’altre és, doncs, fonamentalment, *algú que se’m resisteix*, i aquesta resistència exercida és la seva condició de realitat, com en l’exemple kantianà la resistència de l’aire que aparentment dificulta el vol del colom n’és la condició de possibilitat.

Ara bé, aquesta percepció de l’altre demana una presència, que si bé ha de ser material -hem dit que la corporeïtat és una condició de l’encontre- pot no ser la pròpia figura, però si quelcom que ens l’evoqui. Per exemple, el contacte directe amb qualsevol obra humana suscita en nosaltres la vivència de l’altre que l’ha produït -i seguint a Steiner, pot convocar presències reals de diversa mena, fins i tot transcendents⁴⁰¹. Així, a través d’una obra objectiva de l’home -des de les pintures murals d’Altamira fins a l’*Ulisses* de Joyce- tot artefacte és, en la seva arrel profunda, una *intenció coagulada*.⁴⁰² També a través de l’empremta, del vestigi d’una petjada o de la marca d’un cos o d’un olor en la roba, en els llençols del llit, podem intuir la presència. La presència sense figura s’evoca amb aquests mecanismes cognitius de funcionament sinecdòtic, és a dir, per contigüïtat, o bé, més àmpliament, metonímics: per autoria, per causa-efecte, etcètera. També a través d’aquestes induccions cognitives l’home pot experimentar la presència i l’alteritat, i per tant també a través d’elles és possible l’encontre.

Notem, per exemple, les impressions profundes que pot suscitar una obra d’art en qualsevol suport. En ella, com una presència incorpòria, notem la intenció, l’ànim, el missatge de qui l’ha realitzat, i sovint ens colpeix, ens emociona o ens indigna, talment faria una persona que explica les seves intencions i els seus missatges amb presència i en figura. Laín encara ens aporta una última manera d’experimentar la resistència de l’altre en un encontre: a través de la màscara: “También la máscara nos hace vivir la realidad del otro; más exactamente la imagen de sí mismo que el otro, con ella, nos quiere presentar.”⁴⁰³

Si bé la percepció de l’altre constitueix el moment físic de l’encontre, és possible de coincidir físicament i espacialment amb éssers humans i que aquests no propiciïn per a l’individu un encontre. En el moment en què topem materialment amb una persona, aquesta és encara un *ell-ella* per a l’individu, però no pas un *tu*; o, potser, podríem dir que durant uns moments, l’encontre amb una altra persona és alhora un *jo-tu* i un *jo-ell/ella* en potència, i que serà

³⁹⁹ Laín Entralgo, P. (1983), Op. Cit., p. 397.

⁴⁰⁰ Laín Entralgo, P. (1983), Op. Cit., p. 398.

⁴⁰¹ Steiner, G. (1991) *Presencias reales*. Barcelona: Destino.

⁴⁰² El concepte és de Laín Entralgo, P. (1983), Op. Cit., p. 403: “Una intención coagulada”.

l'evolució de les actituds i els interessos dels dos contendents la que inclinarà la balança cap a una mena de relació i encontre o cap a un altre. “Heme aquí ante el otro -escriu Laín-, ante un otro que puede serme tú o él, que todavía es, si vale decirlo así, un tú-él. Yo me soy yo, y el otro me es un tú-él, una realidad intencionalmente expresiva que es pudiendo serme tú y pudiendo serme él.”⁴⁰⁴

I una realitat que, sobretot, ens reclama, ens demana, ens sol·licita quelcom. Un encontre és, diu Laín, “*petitivo*”, malgrat ser en certa manera una interacció més que una transacció -des del punt de vista discursiu. Això que ens demana pot ser merament una acció responsable, és a dir, de resposta. I tota resposta implica un reconeixement previ de la dignitat i la condició d'aquell a qui ens adrecem. Tant és així, que si no hi ha resposta del jo al tu no es pot dir que l'encontre s'hagi consumat, ja que no hi ha hagut un reconeixement -una anagnòrisi- mútua.

“Respondiendo al otro -escriu Laín-, yo respondo ante él, de él y de mí. Lo cual quiere decir que encontrándome con el otro me encuentro también conmigo mismo, con lo que yo soy. El requerimiento de la presencia del otro me obliga a entenderme y a crearme a mí mismo; más concisamente, me hace ser.”⁴⁰⁵

Ja hem dit en un capítol anterior que per a Laín Entralgo l'encontre és només aquella acció cooperativa, en part física i en part cognitiva, que desenvolupa les potencialitats de la relació *jo-tu*, i encara, aquella que camina cap a un *nosaltres* propi del que ell anomena la *proximidad*. El que, tot seguint les denominacions de Buber, seria una relació *jo-ell/ella* no és considerat per aquest filòsof més que un encontre fallit o incomplet. En qualsevol cas, cal afegir aquí, malgrat sigui incomplet és un encontre.

L'encontre és un prerrogativa del qui sap reconèixer en l'altre un *tu* i el respecta en la seva manifestació. En aquest sentit, Valverde va escriure que la veritable primera persona era el *tu* i no pas el *jo*. “El yo -va escriure Ortega i Gasset- nace después del tú y frente a él, como culetazo que nos da el terrible descubrimiento del tú, del prójimo como tal, que tiene la insolencia de ser el otro.”⁴⁰⁶

Laín s'aventura a proposar unes notes descriptives del moment físic de l'encontre, de les quals nosaltres destaquem la *subitaneïtat* i la *fallibilitat*. És a dir, l'encontre es manifesta de forma súbita i no gradual, i les impressions i conclusions que d'ell n'extreiem són

⁴⁰³ Laín Entralgo, P. (1983), Op. Cit., p. 404.

⁴⁰⁴ Laín Entralgo, P. (1983), Op. Cit., p. 449.

⁴⁰⁵ Laín Entralgo, P. (1983), Op. Cit., p. 455.

necessàriament parcials i incertes. Escriu aquest autor pel que fa a la subitaneïtat: “Si ante mí hay una realidad intencionalmente expresiva, y si mi conciencia se halla despierta y disponible, yo vivo la existencia del otro de manera súbita e inmediata.”⁴⁰⁷ Si fem cas d’aquesta intuïció, podem dir que l’encontre és una certa forma de parusia o d’epifania: una manifestació o il·luminació que es pot produir súbitament, i no només a partir d’una presència material, sinó també a través de les seves empremtes i traces, o de la seva obra. Un encontre és un reconeixement o anagnòrisi ⁴⁰⁸. Reconeixement, de què? De la qualitat humana i misteriosa de l’altre, que ens parla de la nostra pròpia condició humana. L’encontre ens fa prendre consciència no només del fet que l’altre existeix, sinó també que té una condició humana caracteritzada per la seva ambigüïtat, que ens remet a la nostra condició. Per això ens afecta constitutivament, i també a un nivell emotiu.

Pel que fa a l’aspecte de la fal·libilitat, també proposat per Laín Entralgo com a nota descriptiva del moment físic de l’encontre, escriu: “En cuanto tal vivencia, la vivencia del otro posee una fuerte certidumbre subjetiva; en cuanto significativa de la existencia empírica del otro, esa vivencia es falible”.⁴⁰⁹ Si diem que l’altre és real perquè oposa resistència al *jo*, no podem deixar de recordar quin és el concepte de realitat i del real que hem defensat al primer capítol d’aquest treball. En aquest sentit, ve extraordinàriament a tomb parlar de la fal·libilitat del coneixement de l’altre que extreiem d’un encontre. D’entrada ja hem defensat en altres punts la condició múltiple, feble, escindida i inestable de la identitat del subjecte. No podem, per tant, defensar ara la possibilitat d’un coneixement immediat, profund i vertader, epifànic, d’un individu. Hem vist que la sociologia, la filosofia (i el sentit comú) s’hi oposarien. En segon lloc, ja hem referit que, pel que fa al gènere que ens ocupa, el de l’entrevista periodística, presumir que podem donar una explicació holística i pregona del personatge a través de mitja hora -o una hora i mitja, tant se val- de gravació és d’una petulància descriptible. En qualsevol cas, sempre hem de parlar, com bé diu Laín, de la fal·libilitat de la nostra percepció, i de la seva condició de *part*, i no de *tot*.⁴¹⁰

⁴⁰⁶ Citat per Laín Entralgo, P. (1983), Op. Cit., p. 449.

⁴⁰⁷ Laín Entralgo, P. (1983), Op. Cit., p. 411.

⁴⁰⁸ Cal fer notar la connexió directa que té aquesta reflexió amb la tècnica caracteritzadora del detall anagnòric, de la qual parlem al final d’aquest capítol. En certa manera, un detall anagnòric seria la condensació en un sol recurs de l’esperit ideològic de la forma de l’encontre.

⁴⁰⁹ Laín Entralgo, P. (1983), Op. Cit., pp. 412-413.

⁴¹⁰ Una altra cosa diferent és que, a partir d’aquesta condició de part, l’escriptor gosi aixecar un edifici que presenti i caracteritzi el personatge, amb l’estètica del detall i del fragment, de les quals parlarem més endavant. Aquí convé recordar la cita de Rosa Montero que ja ha estat citada anteriorment en aquest treball, i que abunda en la fal·libilitat de les conclusions de l’encontre: “Una entrevista es solamente eso, un simple encuentro, un par de horas, como mucho, de

Un aspecte sens dubte rellevant de l'encontre és la seva qualitat de manifestar-se sempre en un context, o millor, en un marc. El marc no és un element innocu, sinó característic i significatiu, pel que fa a la manifestació identitària de la persona.⁴¹¹ Quan més amunt parlàvem de l'encontre com un mode de la literatura testimonial, dèiem que era un *topos*, és a dir, una forma recurrent d'estructurar i ordenar l'expressió de l'experiència, un esquema formal elemental amb unes constants. Marchese i Forradellas parlen del *topos* com una configuració estable de diversos motius que és usada amb una certa freqüència pels escriptors.⁴¹² El *topos* és un lloc comú. Per què lloc? Perquè per recordar-se de les coses “basta reconocer el lugar en que se hallan”.⁴¹³ Per això és important en la feina de l'escriptor de semblances, retrats, biografies o entrevistes -o dels textos que tinguin algun d'aquests recorreguts dins seu- l'atenció al context, al marc espacial en què es manifesta la identitat del personatge, perquè de fet aquesta identitat, com veurem de la mà de Balzac més endavant, depèn i alhora s'explica en el medi en què viu i es manifesta.

Hem escrit en diverses parts d'aquesta tesi que la irrupció del subjecte com a *alter* ha estat una de les claus evolutives de diverses disciplines al segle XX. Sens dubte, del concepte d'home que es tingui depèn la mimesi literària i expressiva que se'n faci, a través dels modes discursius hegemònics en una societat-cultura. Entendre l'home com a objecte comporta, però, unes característiques per a l'encontre interhumà. Un subjecte que és escrutat com a objecte i com a tal és expressat lingüísticament sota la forma de l'encontre es caracteritza per: l'*abastabilitat*, l'*acabament*, la *patència*, l'*enumerabilitat*, la *distància* i la *indiferència*.⁴¹⁴ És a dir, l'altre contemplat com a objecte, reduït a objecte, és en principi poc més que un conjunt de característiques físiques o propietats perfectament abastables, descriptibles, com l'alçada, el color dels ulls o de la pell. La característica misteriosa i ambigua de la qual parlàvem abans desapareix per complet, i no es produeix el *reconeixement responsiu* i responsable de què parlàvem.

la vida de un personaje. En ese tiempo brevísimo, un plazo ínfimo dentro e la anchura de una existencia, puede darse la circunstancia de que tanto el entrevistado como el periodista tengan un día atravesado, con dolor de muelas o de amores, pongo por caso, de modo que el diálogo se vea sobrecargado por ese bagaje de mal genio; o bien el personaje se las puede apañar para ser terriblemente seductor durante un par de horas, aunque luego en la vida cotidiana sea más bien un tipo despreciable. Y sin embargo, tú vas a elaborar, a partir de ese fugaz contacto, un retrato fijo con ambiciones de descripción totalizadora: este hombre es así, esta mujer es de este modo.” Montero, R. (1996) *Entrevistas*. Madrid: El País-Aguilar, p. 13.

⁴¹¹ Hi aprofundirem al final del pròxim capítol, en la importància del context en la construcció i manifestació d'identitats.

⁴¹² Marchese i Forradellas, J. (1986), Op. Cit., p. 407.

⁴¹³ *Ibidem*.

⁴¹⁴ Laín Entralgo, P. (1983), Op. Cit., p. 549-550.

Així, l'altre esdevé quelcom acabat, definitiu, i no pas en evolució o progressió: no cal recercar gaire, ni escrutar cap doble fons: tot el que és aquest *altre objecte* és a la vista, i a qui el contempla no li interessa res que no es trobi prou patent i a la vista. En tant que objecte, l'altre és una realitat numerable i additiva; en tant que persona, en canvi, és més anomenable que enumerable.

“En cuanto persona -escriu Laín, en aquest sentit-, el otro es nombrable y no enumerable; en cuanto objeto, el otro es más numerable que nombrable: su nombre, entonces es signo distintivo (...). De ahí que sólo en cuanto objetos puedan ser sumados los hombres, porque, como la aritmética enseña, sólo las cantidades homogéneas son sumables entre sí.”⁴¹⁵

Finalment, considerat com a objecte l'altre no pot deixar de ser-nos indiferent. Li és negada la capacitat de despertar compassió; la seva desaparició o absència no ens són irreparables. Perdre en canvi un home que hem valorat com a persona, com a subjecte, ens deixa un senyal dolorós: *se'ns* ha mort, diem. “La pérdida de un hombre que para nosotros es mero objeto, podrá dolernos ocasionalmente, pero deja nuestra alma intacta; con su muerte, ese hombre se muere, muere para sí sólo.”⁴¹⁶

En aquests supòsits descriptius de l'*home-objecte*, trobem un ésser que és sempre *ell* i mai *tu*. La relació conflictiva amb aquest *altre-objecte* ens pot dur a considerar-lo un mer obstacle. La veritat és que l'altre és -i no pot deixar de ser-ho per a mí- resistència, obstacle. El problema arriba quan no només considerem l'*altre* com un obstacle que se'ns resisteix sinó que també passem a tractar-lo com a tal.⁴¹⁷

La presentació *espectacular* de l'altre en la seva manifestació de la identitat -i no, en canvi, *especular*, que seria en tant que reflex de la pròpia condició humana de qui observa- és una conseqüència d'aquesta consideració de l'individu com a objecte. En tant que mer objecte de contemplació, situat davant meu però a una distància afectiva i física, l'altre és per a mi *espectacle*, mera resistència a la meva visió física o espiritual. El contemplador pot deixar que es manifesti idiosincràticament aquell que li és altre -i pot fer també el contrari-, però sempre manifesta una *retracció* en la seva conducta, una certa abstenció. L'espectador es retreu, es retira, deixant l'escenari de l'encontre per a un altre. L'espectador no es troba mai plenament

⁴¹⁵ Laín Entralgo, P. (1983), Op. Cit., p. 549.

⁴¹⁶ Laín Entralgo, P. (1983), Op. Cit., p. 550.

⁴¹⁷ En aquests casos es justifiquen els assassinats, les agressions, els insults, etcètera. Una altra possibilitat de l'altre com a objecte és la possibilitat d'usar-lo com a *instrument*.

amb un *alter*, encara que en pot sentir la presència i fins la figura, i sentir-les de forma punyent, per exemple en un recital líric, al teatre o al cinema. Laín parla d'aquesta abstenció com d'una retracció “doblemente mutiladora”.

“Contemplando al otro, yo me abstengo de dar satisfacción a las tendencias de mi naturaleza que piden comunicación personal con él; por tanto, mutilo mi propia alma. Siendo él y yo personas, mi ser tiende naturalmente a una relación interpersonal con el suyo (...). Pero a la vez me abstengo de acoger en mí las instancias más personales del otro: los gestos, las actitudes o las palabras con que me dice -a mí, a mi persona- “Yo estoy ante ti y contigo”.”⁴¹⁸

Si ens decidíssim a donar una resposta personal a aquests missatges de l'altre, no podríem limitar-nos -mutilar-nos- a la mera contemplació. Així, tot contemplant-lo, esdevinc el seu mutilador, mutilant-lo i mutilant-me en la meva vocació humana cap a l'encontre ple.

En canvi, la consideració de l'altre com a subjecte-persona i no com a altre-objecte canvia les prerrogatives de l'encontre. D'entrada, l'altre com a persona es caracteritza per: la seva *inabastabilitat*, l'*inacabament*, la *inaccessibilitat*, la *innumerabilitat*, la *no exterioritat* i la *no indiferència*.⁴¹⁹ Si reduït a objecte l'altre és un mer conjunt de caràcters perfectament abastables, com a persona és, en canvi, *inabastable*, perquè és, diu Laín “surgente”. “La persona en cuanto tal -escriu- desborda mi capacidad de objetivación. Pretender describir la realidad personal de un hombre como se describe un paisaje o un insecto, es una empresa quimérica.”⁴²⁰ Així mateix, des d'aquesta perspectiva la persona és sempre una realitat *inacabada*, creadora i orginalment projectada cap al futur. Sent *inabastable*, *inacabat* i capaç de l'*originalitat*, l'èsser de la persona es manifesta com a constitutivament *inaccessible*. “Toda persona es un *ens absconditum*”, assegura Laín.⁴²¹ Evidentment, aquesta persona no és numerable ni quantificable: una persona és una realitat única, que si és reduïda al còmput o l'estadística pateix una desvirtuació. Aquesta persona manifestada com a *tu* i no com a *ell*, no ens és mai indiferent, perquè en ell viu bona part de la nostra pròpia condició humana.

L'entrevista periodística escrita acull en les seves diverses manifestacions tipològiques una varietat notable de formes d'encontre; algunes d'elles respondrien a l'encontre complet i consumat, segons el que acabem d'argumentar, i d'altres al que Laín Entralgo ha anomenat les

⁴¹⁸ Laín Entralgo, P. (1983), Op. Cit., p. 561.

⁴¹⁹ Laín Entralgo, P. (1983), Op. Cit., pp. 581-582.

⁴²⁰ Laín Entralgo, P. (1983), Op. Cit., p. 581.

⁴²¹ Laín Entralgo, P. (1983), Op. Cit., p. 581.

formes deficientes de l'encontre. Descriptivament podem dir -per ser coherents amb el que ja hem apuntat al capítol segon de la primera part de la tesi- que l'entrevista, en tant que transacció (i no pas mera i gratuïta interacció) s'aproxima a l'altre com a *ell* més que com a *tu*. Malgrat això, és cert que recull en la seva estètica els recorreguts que usa l'encontre per manifestar la trobada íntima, el descobriment il.luminador, l'epifania de l'alteritat que se'ns revela *tu*.

Si resseguim el que hem dit aquests últims paràgrafs sobre l'home entès com a objecte o com a subjecte no caldrà argumentar massa que l'entrevista funciona majoritàriament amb un concepte objectual de l'home: quantificable, descriptible, abastable i no evolutiu. Així s'explica la natura espectacular del gènere, que ja havíem destacat en d'altres llocs. L'espectacularització de la intimitat -suposada o construïda- ficcionalitza una proximitat que, paradoxalment, no s'arriba a donar mai. Hem volgut destacar, així mateix la natura súbita i falible de l'encontre. Curiosament, la primera se sol aplicar a l'entrevista de forma força fictícia -poques vegades els encontres observen les qualitats d'improvisades xerrades i de súbites revelacions que alguns textos volen donar a entendre-, mentre que la segona, que sens dubte caldria aplicar al gènere del diàleg periodístic, no és tinguda en compte.

Val la pena subratllar l'aspecte mediador entre un escrutador i una alteritat que poden desenvolupar els objectes, les obres, les empremtes i les màscares. Aquestes instàncies poden conduir i fer possible l'encontre. I aquesta realitat antropològica o sociològica -o potser també psicològica- és adoptada per la literatura i per l'escriptura periodística, que evoca la importància d'aquests objectes en diversos recorreguts ja cristal.litzats en la tradició literària occidental: el detall significatiu o anagnorític, el moment decisiu o qualsevol, etcètera.

L'encontre com a forma no totalitzadora en diversos gèneres periodístics

Certament l'encontre té una curta carrera com a forma responsable de la totalitat estructural i temàtica d'un text. És més perceptible, en canvi, com a recorregut parcial. Fins i tot en els casos dels grans encontres amb personatges de la tradició literària testimonial seria dubtós que la forma i el mode de l'encontre governessin les opcions estilístiques i formals de la totalitat del text, com podem comprovar en el cas dels *encontres* amb Rousseau i Voltaire de Boswell o de la

seva *Vida de Johnson*. Ho comprovem en llibres obertament bolcats a la ressenya d'encontres cèlebres, com el ja citat de Francisco de Holanda amb Miquel Àngel Buonarroti, l'encara més cèlebre d'Eckermann amb Goethe -més pròxim a una biografia feta des del punt de vista d'un narrador testimoni/protagonista-, o més recents, com les converses de Gustav Janouch amb Kafka o les memòries de Frederick Prokosch a *Voices*, que és bàsicament un enfilall d'encontres amb grans personatges⁴²².

El cas de Boswell és paradigmàtic en molts sentits. De primer, l'autor respon a les característiques de sensibilitat realista per la barreja de l'estil humil i l'estil elevat o greu, indispensable per intentar una mimesi profunda que escrit a fons el personatge -i que entengui l'altre com a objecte, o com l'entenia la tradició hel·lènica, sense misteri ni profunditat. Per això el curador de l'última versió d'aquests encontres, José Manuel de Prada, defineix Boswell com un "testigo oidor de voces".⁴²³ Els seus escrits "nos transmiten, con una fidelidad que supera a la de cualquier obra puramente literaria de la época, las voces del siglo XVIII, principalmente las de los círculos aristocráticos e instruidos, pero también, en ocasiones, las del pueblo llano que frecuenta tabernas y mercados."⁴²⁴

De segon, els encontres, tot i formar una part extensa dels llibres de viatges de Boswell, són només això, una part d'aquesta prosa testimonial, que probablement no van veure mai la llum abans del seu descobriment a la dècada dels anys 20 d'aquest segle, en els fons d'un vell castell escocès. Resta per fer un estudi comparat entre la prosa testimonial de Boswell i els recorreguts més prominents de l'entrevista, com el propi encontre, les diverses formes del retrat, l'ús de l'escena i el sumari o els recursos de presentació i caracterització del personatge. Diem que resta per fer, i sens dubte s'haurà de fer en un altre lloc, car que en ell mateix constitueix in objecte per a una nova tesi doctoral. Tanmateix no podem evitar subratllar els nombrosos paral·lelismes formals que els encontres de Boswell mantenen amb les entrevistes que hem anomenat de semblança: aquelles de més longitud, abocades preferentment al pol de la privacitat i la identitat.

Certament, Boswell eleva el topos de l'encontre a una dignitat superior. Tanmateix resulta excessiu considerar els seus encontres com formes discursives que obeeixen, estructuralment i temàticament, només a aquest topos. Al contrari, l'encontre amb Voltaire, per exemple, està

⁴²² Citem aquests casos, però cal tenir present que la forma de l'encontre és extraordinàriament present en les memòries, com podem comprovar amb qualsevol d'elles que agafem. Cfr., per exemple, dins del camp del periodisme català, les de Gaziel (1981) *Tots els camins duen a Roma*. Barcelona: Ed. 62-La Caixa, MOLC, o les més recents d'Ibáñez Escofet, M. (1990) *La memòria és un gran cementiri*. Barcelona: Ed. 62.

⁴²³ Prada, J.M. (1997) Introducción, a Boswell, J. *Encuentro con Rousseau y Voltaire*. Barcelona: Grijalbo-Mondadori, p. 10.

escrit en forma de diari. Sota de cada data, Boswell ens explica, com a narrador testimoni o fins i tot protagonista, les peripècies de la jornada. Tota l'activitat està orientada, certament, a l'encontre amb Voltaire -a casa del qual es vol hostatjar, cosa que finalment aconsegueix-, però nombroses planes expliquen permenors del viatge, costums locals, paisatges, ambients, etcètera. És a dir, que els encontres de Boswell formen sens dubte part de la tradició de la prosa testimonial de viatges. En aquest gènere de la *literatura del jo* el destí de qui escriu es creua sovint amb d'altres persones. Així, la literatura de viatges és un gènere procliu a l'encontre, en les seves diverses formes: incompletes, a penes intuïdes o ben desenvolupades, en el sentit que apuntàvem més amunt: és a dir, amb un complet reconeixement de la identitat com a ésser humà de l'altre. Observem un fragment de l'encontre amb Rousseau, previ a la trobada pròpiament dita amb el filòsof. Boswell munta a cavall camí de Neuchatel, a prop de la casa de Rousseau, i es topa primer amb un company de viatge i després amb la filla d'un dispeser.

“Partí esta mañana temprano, montado en un pequeño caballo, con un Reysesac en el que guardo varias camisas. Se me unió Abraham François, un comerciante del lugar. Mi caballo era perezoso; mi compañero me prestó una espuela y una fusta, y seguimos cabalgando cordialmente. Me enseñó una canción francesa: “Sous le nom de l'amitié, Philis, je vous adoré”, con música de minueto. Me divertí con él, y esta diversión ofrecía un excelente contraste con el gran propósito que ocupaba mi atención.

El camino era bueno y áspero, entre montañas cubiertas de nieve. Nos detuvimos en Brot, la posada que hay a mitad del trayecto. Monsieur Sandoz, el posadero, tenía una bella hija, muy vivaracha y habladora, o más bien locuaz, para darle a la damita un término más amable. Nos dijo:

- Monsieur Rousseau viene a menudo y pasa aquí varios días en compañía de su ama de llaves, mademoiselle Le Vasseur. Es un hombre muy afable. Tiene un rostro bello. Pero no le gusta que la gente venga y se le quede mirando como si tuviera dos cabezas. ¡Cielos! La curiosidad de la gente es increíble. Vienen a verlo muchas, muchas personas; y él a menudo no las recibe. Está enfermo, y no desea que lo molesten.”⁴²⁵

Trobem en aquest breu passatge dues trobades de l'autor amb persones. Són encontres incomplets, almenys en la seva expressió literària. Però notem l'evocació de detalls ínfims, propis de l'estil humil, l'ús d'un vocabulari popular, oralitzat, dinàmic, i, sobretot, prou respectuós amb l'expressió del personatge: notem el ¡Cielos! tan poc modelitzat de l'expressió de la jove donzella. Com veiem en aquest fragment del text, Boswell aprofita qualsevol trobada per informar-se de les peculiaritats i els detalls de la quotidianitat dels grans filòsofs als quals va

⁴²⁴ *Ibidem.*

a *entrevistar*. D'aquesta manera obté un feix d'aproximacions al personatge des de diverses perspectives: el mosso de quadres, la dispesera, el veí... Més endavant veurem que aquesta tècnica de caracterització polifacètica rep el nom de tècnica *Rashomon*. Aquesta tècnica, usada per Ryszard Kapuscinski a *El emperador*, la novel·la-reportatge sobre l'emperador d'Etiòpia Hailé Selassie, es palesa en diverses parts del llibre de viatges de Boswell. Per exemple quan, tot sopant en un *table d'hôte*, *Els tres reis*, “excelentemente situada a las márgenes del Rhin”, s'interessa per la visió de Voltaire que tenen alguns companys de taula, l'hostaler inclòs.

“- Voltaire vino aquí. Se fue a acostar. Le pregunté a su criado: “¿Desea tu amo algo para cenar?”. “No lo sé. Depende. Puede que sí, puede que no.” Bien, mandé hacer un poco de buena sopa, y preparar un pollo. Monsieur Voltaire se despierta; pide de cenar. Le sirvo la sopa. La acepta. La rechaza. Después la vuelve a aceptar. “¡Es una sopa excelente!” Había llegado un caballero y le serví la mitad del pollo. La otra mitad se la sirvo a Monsieur Voltaire. La acepta. La rechaza. Después la vuelve a aceptar. “¡Es un pollo excelente!” Se molesta porque no le ha correspondido más de medio pollo, y no deja de decir: “¡Medio pollo no es pollo! ¡Medio pollo no es pollo!”. En resumidas cuentas, se mostró muy complacido con mi casa.”⁴²⁶

Boswell no s'interessa només per la informació que pugui aportar la nova font sobre Voltaire, sinó que està interessat en representar amb el màxim de fidelitat la pròpia persona: els seus girs, la seva eloqüència. Fins en fa un judici unes línies més avall: “He ahí un espécimen de la *Eloquentiae Imhoffianae*. Me divertí mucho, y llegué a la conclusión de que o bien era un sujeto honradísimo o bien un bribón de cuidado. Mi dormitorio era excelente.”⁴²⁷ Fixem-nos, a més, en què la prosa amb què restitueix la veu del dispeser és extraordinàriament oral: el ritme, les paraules, les repeticions... El paràgraf és pràcticament una *escena immediata*, ja que escenifica un diàleg amb algunes acotacions i unes poques conclusions. L'encontre té, formalment, una intensa relació amb l'escena immediata, com sens dubte també succeeix amb l'entrevista.

La barreja dels afers propis de la privacitat i de la intimitat en el retrat del gran home és una de les constants dels encontres amb Rousseau i Voltaire que ens lliura Boswell. Aquest fragment n'és un exemple: el caràcter sanguini i contradictori de Voltaire es manifesta, comptat i debatut, en la peculiaritat de la seva fam i de la seva son -més endavant sabem que es lleva ja superat el migdia. Boswell enfoca la seva atenció sobre els capricis, els gustos i les opinions superficials en els seus encontres amb aquests personatges, tinguts per superiors morals. L'interès per l'home,

⁴²⁵ Boswell, J. (1997) *Encuentro con Rousseau y Voltaire*. Barcelona: Grijalbo-Mondadori, pp. 20-21.

⁴²⁶ Boswell, J. (1997), Op. Cit., p. 19.

pel gènere humà -per les condicions físiques i morals d'un *primus inter pares* com el filòsof- pren cos en la davallada fins a les nicieses més ínfimes de la quotidianitat, contemporàniament - no ho oblidem- a l'estil greu i sublim de les tragèdies de Racine que encara exerceix el seu magisteri, tot observant rígidament la separació d'estils horaciana.

Aquesta escaleta realista-tràgica de la prosa testimonial no és tinguda en compte per Auerbach a *Mimesis*, llibre en què bàsicament es ressegueixen aquestes esquerdes del discurs literari a Occident, possiblement perquè no es considerava aquesta mena de prosa testimonial alta literatura en el moment en què Auerbach va fer aquest magne tractat. Ja hem vist uns capítols enrere que durant molts segles per accedir a la condició de literària una obra havia de ser *ficció* -amb les poques excepcions de San Agustí, Juli Cèsar i d'altres.

En tot el llibre dels encontres trobem el diàleg i l'escena com una constant formal. La presentació dels personatges amb què Boswell topa es fa a través d'aquests recursos estilístics i compositius. Sovint, però, sobretot en el cas de les primeres trobades amb els dos grans protagonistes, Rousseau i Voltaire, Boswell es llança a fer unes presentacions directes que tenen molt de retrat que barreja el físic i el moral. Notem-ho en el següent fragment:

“Finalmente, Monsieur de Voltaire abrió la puerta de su apartamento y salió. Lo examiné con ansiosa atención, y lo encontré tal y como su grabado ha hecho que me lo imagine. Me recibió con dignidad, y ese aire de mundo que un francés adquiere con tanta perfección. Vestía un excelente batín de frisa de color azul pizarra, cortado como un gabán, y una peluca de tres nudos. Se sentaba erguido sobre su silla, y sonreía afectadamente al hablar. No estaba de humor, ni yo tampoco. Todo lo que le ofrecí fue “el necio rostro de la alabanza admirada”.⁴²⁸

Veiem com Boswell barreja la presentació moral del personatge amb l'observació permenoritada dels detalls del vestir, els gestos i els hàbits. Més endavant, tot seguint Balzac i, ja al segle XX, Wolfe, parlarem d'aquests procediments caracteritzadors com d'ambientalisme - el *milieu* balzaquià- o com de retrat global de personatge. Aquest és sens dubte un dels camins per descobrir i caracteritzar un personatge que trobem tant als encontres com a les entrevistes, gèneres, com hem dit abans, que són parents molt propers. Observem, si no, el retrat físic i moral que un jove Baltasar Porcel elabora en l'entrevista -un veritable encontre, de fet- amb Josep Pla, l'agost de 1965 a Serra d'Or.

⁴²⁷ *Ibidem*.

“Josep Pla és un home alt, d’arboradura important, de solidesa un poc desballestada. Els peus són grossos; les cames, llargues, una mica més que, potser, no requeriria el tronc. Caminant, aviat sospito que Pla devia deixar anar cama ací cama allà amb una certa displicència. El cap, peça ben escairada, de cabells sedosos i escassos, descolorits, té un coll al qual manquen un parell de dits d’alçada. Una boca extensa, de banda a banda de la cara, realment llarga i ara escassa de dents, és segurament el seu tret facial més notable. El nas és ample i pla. El front amb molta superfície. I els ulls... Els ulls de Josep Pla recorden els d’una salvatgina: la guineu, el mostel, no ho sé. Són uns ulls inquietos i lluents, bellugadissos, amb una vida intensa que es projecta com un esquot agudíssim. (...) Són un element capital, en Pla, els ulls. La forma sovint és una ratlla, més o menys gruixuda, orientaloide.”⁴²⁹

Cal subratllar que, com es pot comprovar a l’apèndix on s’inclou la còpia d’aquesta entrevista, el text va acompanyat d’un molt important reportatge gràfic. Com si fossin fotogrames d’una pel·lícula, el fotògraf fa estudis dels moviments de Pla descomposats en quadres. Hi ha planes que es consagren íntegrament a la fotografia. Això parla de la importància del retrat en el gènere de l’encontre i en el de l’entrevista -recordem que Boswell, que per a desgràcia seva no disposava de fotògraf, recorda que Voltaire s’assembla al seu gravat- i de com aquesta importància rep l’auxili tècnic de la fotografia de forma abundant i important.⁴³⁰ L’estratègia del detall i del fragment en l’accés a la condició moral del gran home, l’observació escrupulosa de les coses quotidianes que l’envolten, és un procedir realista que els llibres de prosa testimonial ja avancen un segle abans de l’esclat del realisme.

Com ha succeït en la tradició literària occidental, també en el periodisme la forma de l’encontre s’ha manifestat preferentment dins d’altres gèneres totalitzadors que la inclouen com un més dels seus recorreguts preferents o variables. En el gènere de l’entrevista, sens dubte, l’encontre ha trobat una doble vinculació: la formal o expressiva i la filosòfica o antropològica, que hem aprofundit abans amb Laín Entralgo. En aquesta última vinculació, l’encontre és el marc ideològic -antropològic o filosòfic- que dona sentit a l’acció; després, en l’expressió formal, pot optar-se per explicitar l’encontre o no. Així, mentre les entrevistes orientades al públic no acostumen a explicitar les conclusions de l’encontre i els seus recorreguts, les abocades al privat

⁴²⁸ Boswell, J. (1997), Op. Cit., p. 57.

⁴²⁹ Porcel, B. (1965) *L’homenot Josep Pla*, a *Serra d’Or*, agost de 1965, pp. 51 i ss. La cita correspon a les planes 52-53.

⁴³⁰ Més endavant veurem com alguns dels recorreguts del gènere de l’entrevista o de l’encontre s’acaben concentrant o subsumint dins de la fotografia. Els detalls significatius, per exemple, poden no ser subratllats en una entrevista obertament orientada cap al públic, però en canvi, com passa amb les que publica *El Periódico* -i també en cert sentit *La Vanguardia*- a la campanya electoral al Parlament del 1999, les pot recollir fotogràficament sense cap més

i a la identitat sí. I hi ha diverses formes d'explicitar l'encontre, com hem vist amb Laín: mostrar les traces de la presència que evoquin la figura, les paraules, els detalls, la màscara, etcètera. En definitiva, un encontre escrit, com a *topos* literari, escenifica i en part ficcionalitza allò que hem descrit com la *resistència de l'altre*, que és la condició de la seva existència i també de la seva manifestació.

Són nombroses les entrevistes en què es manifesta d'una forma o altra els recorreguts de l'encontre, ja sigui de forma parcial o total. Però l'encontre també ha aparegut en altres gèneres propis del periodisme massiu, cosa gens d'estranyar en aquest segle XX que hem anomenat diverses vegades el del descobriment de l'altre. Tot sovint en articles d'opinió, en cròniques i en reportatges el periodista descriu, de sobte, un encontre amb un altre: apareix l'escena immediata, l'intercanvi d'enunciats, els recorreguts del retrat... La consciència de l'existència -de la resistència- de l'altre pren forma en la ment de qui escruta: ens trobem, en aquest cas, en el supòsit paradigmàtic de l'encontre filosòfic i en la seva expressió formal més coneguda.

Les cròniques polítiques, habitualment allunyades d'aquests recorreguts presencials que descobreixen alteritats tot escrutant el personatge, ens han ofert algun exemple d'encontre. Llegim el següent text, extret d'una crònica de campanya de les eleccions a l'Ajuntament de Barcelona de maig de 1999, a *El País*. En ell es fa un recorregut per les activitats de la candidata Pilar Rahola al llar d'un dia -com es va fer amb tots els qui es presentaven.

“Resulta que Rahola invita el primer dia de campanya a desayunar a su casa. Pues qué bien. Llego al lugar con cara de periodista a las diez de la mañana. Ding, dong. Salen a saludarme un perro y cuatro o cinco gatos. Tras ellos la candidata, sonriente. El cau de la Rahola es moderno, todo en madera, estilo sauna finlandesa. Vivido, lleno de cachivaches. A ella le gusta mostrar su cau. Me baja a la cueva donde tiene sus instrumentos de tortura; a saber: la mesa de trabajo, pesas, un artefacto para abdominales y una bicileta estática. “En resistencia seis, hago quince quilómetros diarios”, escucho sumiso que me dice. Me muestra una pared llena de fotos: están todos sus ex, tanto familiares como políticos. Entre los segundos Pujol dándole un premio i Carod mirándola esquinado. “Era poco antes de la escisión. ¿Ves esta otra? Aquí, justo aquí, Colom me estaba diciendo: “Pilar tenemos que romper”. Colom se lo decía a la Rahola al pie del *campanile* de San Marcos.”⁴³¹

Si aquest és un exemple d'encontre en una crònica -un pèl irònic, és a dir, *incomplet* o *deficient* (per la prevenció de qui mira) segons les categories de Laín-, el següent és un exemple

comentari: el primer pla de la roba, o de la casa del candidat, o del seu rostre ens diu allò que, de tenir temps i espai, potser el periodista hauria provat de reconstruir.

⁴³¹ Fancelli, A. (1999) En el badiu de la Rahola, dins d'*El País*, 29-5-1999.

curios -però no pas excepcional- d'encontre dins dels gèneres d'opinió. Aquesta és una veta molt important que examinarem amb deteniment. Autors com José Luis de Vilallonga, Luis Sepúlveda, Vázquez Montalbán, García Márquez, Fernando Savater o Cabrera Infante solen incloure recorreguts propis de la prosa testimonial, i singularment de l'encontre, en els seus articles d'opinió, com veurem. Aquest primer exemple és molt més modest i, per tant, al nostre entendre, més significatiu: demostra que un simple redactor sense massa renom pot usar aquest recorregut formal i ideològic en una col.laboració d'opinió quan se li demana, sense que per a això calgui ser Vargas Llosa o García Márquez. L'article explica que un edil de l'Ajuntament de Barcelona, Antoni Miquel, *Leslie*, el cantant de *Los Sírex*, deixa el seu càrrec. El periodista inclou a les planes d'opinió i en una columna un veritable retrat moral del personatge, amb declaracions i anècdotes significatives i caracteritzadores.

“A l'Ajuntament de Barcelona hi ha moltes persones tristes perquè els deixa el regidor de CiU Antoni Miquel, més conegut per Leslie, el cantant de *Los Sírex*, l'*Anxoveta* de la Barceloneta. Miquel s'ha guanyat en sis anys (...) l'afecte de molts, especialment entre els funcionaris (...). Era ple hivern i Miquel es va trobar les funcionàries que fan tasques d'uixer als freds passadissos de la plaça de Sant Jaume amb l'abric i tremolant. Se'n va anar directe al seu despatx, va despenjar el telèfon i va comminar el responsable de manteniment perquè ràpidament els proporcionés estufes. La solució va ser imminent. (...) Se'n va sense haver pujat a un cotxe oficial -així ho va anunciar en la seva primera entrevista com a regidor- “content i sense ressentiment”. “Mai he aspirat a més del que he arribat a ser en política (...) La política ha estat només un tros de la meua vida. Ara continuaré amb *Los Sírex* i exercint el meu títol de relacions públiques.” És el costat humà de la política.”⁴³²

Vegem com el periodista usa l'anècdota o el detall significatiu o caracteritzador, rememora les paraules, els fets del personatge, amb la intenció de trobar-ne i mostrar-ne l'essència, la seva *veritable identitat*.⁴³³

En aquesta mateixa línia, Carles Sentís i Indro Montanelli han escrit articles d'opinió a *La Vanguardia* en què inclouen recorreguts memorialístics, i dins d'aquests, encontres, semblances,

⁴³² Casinos, X. (1999) L'edil que no va pujar a un cotxe oficial, a *El Periódico*, 25-4-1999.

⁴³³ Ja hem dit en nombroses ocasions en aquest treball que aquesta *veritable identitat* és inexistent en el sentit mitificat amb què se'n parla habitualment. Recentment el neuròleg i escriptor Oliver Sacks -autor de diversos bons exemples de novel.la-reportatge- afirmava que la identitat és poca cosa més que un fenomen químic. Per tant, cal un cert dispositiu retòric que doti de versemblança aquesta hipòtesi sobre la veritable identitat d'un entrevistat. Les anècdotes significatives, els detalls, l'estratègia del moment qualsevol, a les quals dedicarem unes planes més endavant, són peces bàsiques d'aquesta estratègia retòrica del gènere.

records d'una presència⁴³⁴. Hem llegit exemples semblants de Porcel, Umbral, Cela, Francisco de Ayala o Espinàs, com si la pràctica d'aquest gènere hagués d'estar relacionada amb la mirada retrospectiva feta des d'una ploma ja senatorial. Subratllaria aquest aspecte la insistència de José Luis de Vilallonga en l'ús de l'encontre com a part o com a estructura totalitzadora de molts dels seus articles setmanals a *La Vanguardia* -i en canvi el desmentiria la manifestació d'aquests recorreguts en articles de Vázquez Montalbán o Luis Sepúlveda, i el mateix exemple d'*El Periódico* citat més amunt.⁴³⁵

Vilallonga, a les seves cartes de París, ens narra encontres amb els més variats personatges, des de Jack Nicholson a Javier Pérez de Cuéllar, passant per artistes parisenques, escriptors i cineastes. En aquests articles l'autor fa ús de l'escena -amb una prosa descriptiva que sent feblesa pels detalls, els vestits, els gestos, el maquillatge- tot i que no fa ús del diàleg teatral. Com Boswell, els diàlegs són sovint reportats amb cites indirectes, i els torns de la conversa són citats entre cometes i en continuïtat de línia -no fa ús dels guionets del diàleg dramàtic. No obstant això, la presentació del personatge és viva i fresca. L'article d'opinió, que comença com a tal, esdevé en força parts del seu recorregut, poc més que una entrevista. Notem-ho en el següent fragment:

“Como todo hombre ligado íntimamente a los eventos del mundo, Pérez de Cuéllar ha sufrido grandes satisfacciones. “Poner fin -me explicó- a la última guerra colonial de Namibia fue para mí, hombre de paz, una gran satisfacción. También lo fue acabar con la contienda entre Irán e Irak. No cabe duda que sentí una gran felicidad el día que se puso el punto final al ‘apartheid’ en Sudáfrica. Liquidar los problemas de El Salvador me costó Dios y ayuda y muchas noches en blanco. La última firma del acuerdo se estampó a las doce y quince minutos del uno de enero. Butros Ghali me había sucedido como secretario general a las doce horas de ese mismo día, así que le llamé por teléfono para agradecerle el cuarto de hora que le había robado.” (...) Con una taza de café entre las manos, Pérez de Cuéllar recuerda a los grandes de este mundo con los que tuvo que bregar. “Mandela supo evitar el baño de sangre que parecía inevitable en Sudáfrica. De la señora Thatcher me sorprendió mi incapacidad de sorprenderla. (...) También he tenido el privilegio de dialogar largamente con Gorbachev. Si se hubiera preocupado de las reformas económicas antes que de las políticas -lo que están haciendo actualmente los chinos-, Rusia no estaría hoy

⁴³⁴ Podem citar alguns exemples destacats. Carles Sentís publica un entremig entre retrat i encontre a les planes d'opinió del rotatiu dels Godó el 12 de juny de 1999, titulat *El coleccionista*; Montanelli, just el dia abans, 11-6-99, havia publicat un article explícitament titulat *Mi encuentro con Tito*, també a *La Vanguardia*, en què narra les condicions en què va conèixer el mariscal balcànic, just el dia en què es reunia amb Kruixev: “Alto, solemne, rodeado de todo su Estado Mayor, como él en uniforme militar de gala, el mariscal aparecía en claro contraste con un Krushev desaliñado, gesticulante y borracho como una cuba; es decir, un soberano frente a un juglar o a un guardián de sus caballerizas.”

⁴³⁵ Sens dubte l'encontre és un dels escenaris de la memòria, un *topos* de la plasmació literària de l'exercici autobiogràfic. En la mesura que aquesta exercici és més habitual en escriptors d'edat avançada podem dir que l'encontre com a forma genèrica també ho és.

continuamente al borde del abismo. (...) Saddam Hussein es el típico militar árabe, pragmático y cortés, al mismo tiempo que un maestro en el arte de la dismulación y el monólogo.”⁴³⁶

Vilallonga reconstrueix un veritable *encontre-entrevista*, amb preguntes i respostes que afecten l'àmbit del públic al qual es va dedicar tants anys Pérez de Cuéllar com a secretari general de les Nacions Unides, i tot seguit aprofundeix en la seva intimitat, i parla de la muller, Marcela, “por cuya belleza pasan los años sin dejar huella”. Notem a més, que l'article té quelcom de *mise en abyme*: dins la memòria d'un encontre s'evoca un home que fa memòria - recordem que l'entrevista és un gènere fonamental per a la memòria i la història⁴³⁷-, i en aquesta memòria trobem, fonamentalment, altres encontres. Aquells moments en què qui parla va poder tractar de prop els grans personatges de la història dels darrers deu o vint anys: Mandela, Thatcher, Gorbachev, Hussein...

Els encontres que trobem a la premsa, ja sigui en la forma totalitzadora de l'entrevista o en els recorreguts parcials d'altres gèneres com els d'opinió, es divideixen de forma natural en dues grans menes: els que es mantenen amb grans figures, com és el cas de l'exemple de Vilallonga, i els que tenen com a protagonista persones desconegudes del gran públic però rellevants per algun motiu per al propi escriptor o periodista. Luis Sepúlveda, en una llarga sèrie anomenada *Historias marginales*, ens va apropar 26 encontres amb personatges estrambòtics, singulars, anodins, propers i inimaginables -tot una mica- a les planes del suplement dominical d'*El País*. A mig camí del retrat -amb trets físics i d'indumentària- i la biografia caracteritzadora -amb l'ús de l'anècdota significativa-, Sepúlveda presenta aquests personatges marginals, com el cas de Don Pancho, l'escriptor xilè Francisco Coloane. Notem com un dels recorreguts estilístics de l'encontre és l'adopció, en un moment o altre del text, d'un punt de vista propi del narrador testimoni, que en aquest cas apareix cap al final del passatge.

“Don Pancho jamás fue por la vida diciendo que era un escritor, ni se viste como se supone deben hacerlo los escritores, ni habla de los tópicos supuestos en los escritores, porque con su enorme corazón de contador de historias y sus ademanes de marinero siempre se ha sentido a gusto entre los humildes, entre los que comparten con él su vino, esperanza y tristezas. (...) Hoy es un muchacho de barba y cabellera blanca que ofrece su casa a los familiares de los desaparecidos y a los jóvenes chilenos que todavía conservan

⁴³⁶ Vilallonga, J.L. (1999), *Javier Pérez de Cuéllar*, a *La Vanguardia*, 14-6-1999,

⁴³⁷ Ho hem subratllat amb Espinet al començament d'aquest capítol. Només cal tornar a citar les històries de vida, la sociologia de l'Escola de Chicago amb les enquestes dels emigrants polonesos o les obres de Miguel Barnet, a mig camí entre la sociologia i la història -la microhistòria, diríem.

esperanzas. Son demasiados los plumíferos que arrugan la nariz cuando menciono su nombre. “Es un escritor de segunda”. “Un autor de novelas de aventuras”. “Jamás será considerado por la academia”, comentan mientras alzan las tacitas de café con el dedo meñique muy levantado. Caballero de las Artes y las Letras en Francia, Don Pancho no siente ningún apego por las academias. Recuerdo una cena en Saint Maló, justamente entre académicos, en que un vecino de mesa rompió una taza de consomé. Don Pancho se guardó el asa, y más tarde, poniéndosela como un anillo, me dijo: “Es un arma marinera, nunca se sabe lo que puede ocurrir en estos ambientes.”⁴³⁸

Fixem-nos que, de forma recurrent, la caracterització del personatge que protagonitza l'encontre se sol recolzar en una o diverses anècdotes sovint presenciades per qui escriu -i d'aquí la testimonialitat de què parlàvem just abans del fragment citat. L'autor ens diu: aquest personatge té una forma de ser que defineix força bé aquest troç de la seva vida que ara destaquem. És a dir: el personatge és un home o una dona *capaç de fer això*. No creiem que aquesta sigui una observació perifèrica, ans al contrari, és a la base mateixa del gènere: allò que no es pot definir en la seva totalitat -per la complexitat i pels matisos- es descriu inductivament: a través de la part en relació amb el tot i en el camí cap a aquesta totalitat suggerida o amagada.

Aquest recurs té, efectivament, força història. Atès que l'encontre té molts recorreguts del retrat, com ja ha estat dit, és fins a cert punt esperable que l'autor dels primers retrats de tipus de la història de la literatura occidental, Teofrast, ja el fes servir. Teofrast, també conegut com a Tírtam -*el bon orador*- era un científic, autor d'una coneguda obra botànica -*Història de les plantes*- que censava una gran quantitat d'espècies de la seva època.⁴³⁹ El treball científic de Teofrast el condiciona per a la seva posterior creació literària, en el sentit que el dota d'una eina inductiva de coneixement: l'observació atenta i molt minuciosa, ja que una variant en la coloració d'unes fulles o uns mil·límetres en el gruix d'un tronc d'arbust podien fer que una varietat botànica fos única o una mera repetició modificada pel medi. Teofrast aprecia els detalls perquè en ells es caracteritzen les espècies.⁴⁴⁰

Tanmateix, Teofrast va arribar fins al Renaixement i fins als nostres dies com a autor d'un singular llibret, els *Caràcters*, integrat per trenta breus capítols en què se'ns donen trenta retrats de tipus, sens dubte un gènere nou en l'època: el xerraire, el rústic, l'adulador, etcètera...⁴⁴¹ El

⁴³⁸ Sepúlveda, L. (1999), *Coloane*, dins *El País Semanal*, 3-10-1999.

⁴³⁹ Cfr. Teofrast (1988) *Historia de las plantas*. Madrid: Gredos.

⁴⁴⁰ Més endavant parlarem del relleu que per a la construcció del personatge pren el medi en la tradició realista del XIX, i citarem el milieu de Balzac. En aquesta línia cal apuntar les reflexions de Teofrast en la *Història de les plantes*. Constantment parla de la importància que té per a l'individu el medi que l'envolta. Per tant, com fa després als *Caràcters*, no hi ha millor manera de caracteritzar un determinat tipus de persona que mostrar el medi on viu i la relació que hi manté.

⁴⁴¹ Cfr. Teofrast (1988) *Caracteres*. Madrid: Gredos.

seu opuscle va fer fortuna en bona part gràcies a Menandre, deixeble seu, que va aprofitar i desenvolupar els seus arquetipus morals com a inspiració per a les seves també innovadores comèdies de costums, també anomenades d'embolic burgès per la gran semblança que hi trobem amb aquesta mena de representacions més pròpies del segle XVIII.⁴⁴²

La comèdia nova de Menandre és un teatre de caràcters basat en una anàlisi psicològica dels personatges. S'ha subratllat que deu molt a la tragèdia d'Eurípides, però també a les classificacions caracteriològiques dels tipus feta per Aristòtil i l'escola peripatètica. Menandre plasma dramàticament aquests prototipus ètics, que ja trobem apuntats en Teofrast i els *Caràcters*. Menandre fou al seu torn copiat per eximis dramaturgs romans del segle II a.C. com Plaute i Terenci, i aquesta perspectiva que en un altre lloc vam gosar qualificar anys enrere de *protocostumista* -pel descens al retrat de costums quotidià, a les valls de les peripècies diàries- va fer fortuna en les obres de satírics com Petroni i Apulei. Teofrast, però, havia suposat la primera fissura en el monòlit de la normativa clàssica grega de la separació d'estils pel que fa al drama.

Si els *Caràcters* van deixar una empremta tan perenne en la tradició literària occidental val la pena que n'observem de prop un per fer-nos una idea del seu funcionament i per poder comparar alguns dels seus recursos amb els usos i recorreguts habituals del *topos* de l'encontre o de la tècnica del retrat.

Teofrast ridiculitza als *Caràcters* tipus humans mancats de *paideia*, però ho fa amb tal precisió -fruit de l'observació minuciosa- i encerta tant a l'hora de triar les categories que encara avui quan els llegim els reconeixem com a contemporanis i estem temptats de posar-los nom i cognom. En aquest cas, glossa la figura del xerraire, en una de les peces més breus del seu llibret. Fixem-nos en la bona oïda de l'autor per a la restitució de les veus:

“La charlatanería es una propensión a hablar mucho y fuera de propósito. El charlatán es un individuo capaz de sentarse al lado de alguien a quien no conoce y, para empezar, le hace el canto de su propia esposa; luego le cuenta lo que ha soñado la noche anterior; después describe con todo lujo de detalles lo que tuvo para cenar. A continuación, pasando de un tema a otro, afirma que los hombres de hoy son mucho peores que los de antaño, y que el trigo en el mercado está a muy buen precio, y que hay una gran afluencia

⁴⁴² Podem comprovar-ho en Menandro (1986) *Comedias*. Madrid: Gredos. Menandre, amic d'Epicur i de la intel·lectualitat atenenca del IV a.C., fou un dels autors destacats de la comèdia nova, que es va centrar en el retrat de l'individu particular, partícep de l'escala de valors dominant. La trama d'aquesta comèdia busca el barroquisme i l'embolic, gairebé sempre al voltant de donzelles deshonrades, nens sense pare, germans que ignoren que ho són, etcètera. “Sóc un home, res humà no m'és aliè”, va dir Menandre, segons transcriu Terenci. Cfr. el pròleg de l'obra i l'edició citada, escrit per Bádenas de la Peña, P. (1986), pp. 21-23.

de extranjeros, y que a partir de las Dionisias el mar es de nuevo navegable, y que si Zeus mandara más lluvia, mejoraría la situación del campo, y lo que cultivará en su tierra el año próximo, y que la vida está difícil, y que Damipo ha consagrado una antorcha grandísima en los Misterios, y cuantas son las columnas del Odeón, y “ayer vomité” y “¿qué día es hoy?”. Si se le aguanta, él no ceja: “En el mes de Boedromión se celebran los Misterios; en el de Pianepsión, las Apaturias, y en el de Poseidón, las Dionisias rurales.”

Es preciso huir a todo meter de tales individuos, si se quiere evitar una calentura. Pues resulta trabajoso pararles los pies a los que no distinguen entre la actividad y el ocio.”⁴⁴³

El primer que cal destacar és la singularitat en la caracteritació de l'arquetipus: Teofrast usa la reproducció de la veu i el discurs per caracteritzar-lo, a voltes amb cites indirectes, a voltes amb directes. I en d'altres ocasions vorejant el que fins al segle XIX amb Flaubert no es va lograr: l'estil indirecte lliure. L'atenció al detall més mínim i de més baix to -vòmits, calentures, gasos- no és una excepció en aquests retrats, i en base a aquestes relaxades observacions, l'autor basteix unes consideracions finals de tipus moral. Aquesta barreja de tons i estils era nova en aquell segle. Aquesta mateixa singularitat dels escrits de Teofrast ha motivat que siguin nombroses les hipòtesis que busquen explicar-ne l'origen i saber-ne la finalitat, sense que fins ara s'hagin posat d'acord els experts.⁴⁴⁴

En segon lloc, fixem-nos com l'estratègia caracteritzadora passa més per *mostrar* el personatge en acció -parlant, actuant- que per *narrar*. Teofrast -o el compilador encarregat de seleccionar i ordenar els exercicis peripatètics- escenifica les anècdotes, imita la veu, però sempre comença els retrats de tipus amb una fèrria i idèntica estructura, pròpia de la definició entomològica. Aquestes primeres frases que ens recorden l'estil classificador i descriptiu del Teofrast biòleg, tracten sobre la definició de l'actitud retratada, i són seguides de la frase: *el xerraire* -o el *rústic* o el *mandrós*, etc.- *és l'home capaç de...* Després d'aquest esquema inicial recurrent, el text es desenvolupa amb agilitat i llibertat fins al final, en què torna a prendre la paraula l'autor per fer un judici i una valoració. Veiem alguns exemples de Teofrast en què aquesta part introductòria ha estat ressaltada en negreta:

⁴⁴³ Teofrast (1988), Op. Cit., pp. 59-60

⁴⁴⁴ Immisch, Furley i Octave Navarre asseguren, segons explica Elisa Ruiz García al pròleg de l'edició castellana de Gredos dels Caràcters que ja hem citat abans, que aquests retrats podrien haver estat exemplificacions pràctiques per il·lustrar treballs teòrics de retòrica o moral, ja que la seva formulació humorística deixa entreveure una voluntat aristotèlica de purificació per mitjà de l'humor, de catarsi social. Una segona hipòtesi és que formen part d'un volum sobre la comèdia escrit per Teofrast que no ens ha arribat sencer. Hi ha una tercera hipòtesi que s'apunta com la més suggerent i potser més versemblant. Els Caràcters serien el que els anglesos han batejat com a *answers to dinner-table questions*, és a dir, cristallitzacions literàries de meres converses de sobretaula. Una mena de joguesca que els estudiosos peripatètics feien per esbargir-se. Probablement, apunta Edmons (1967) a *The Characters of Theophrastus* (Londres: Cambridge Univ. Press, pp. 6-8), serien composicions destinades als menjars mensuals organitzats pels grups peripatètics. Ens trobaríem, doncs, davant d'un hàbit escolar consistent en disquisicions erudites desenvolupades a la sobretaula, que provocaven la hilaritat dels assistents perquè evocaven amb llenguatge científic fets quotidians.

“De la rusticidad. La rusticidad parece ser una ignorancia carente de modales. El rústico es un hombre capaz de asistir a la asamblea después de haber ingerido unas gachas y asegurar que ningún perfume huele mejor que el tomillo. Calza unos zapatos mayores que su pie y habla con gran vozarrón. Desconfía de amigos y parientes y, en cambio, hace partícipe a su servicio de asuntos importantes. Cuando se sienta, se remanga la ropa por encima de las rodillas, de forma que quedan al descubierto sus desnudeces. (...)”

De la adulación. Se podría definir la adulación como un trato indigno en sí mismo pero ventajoso para quien lo practica. El adulator es un individuo capaz de decirle a la persona con quien pasea: “¿Te das cuenta como te mira todo el mundo? Eso no le ocurre en esta ciudad a nadie más que a ti. Ayer en el Pórtico hacían tu elogio. (...)” Mientras le continua diciendo amabilidades le quita una pelusa del manto, y si alguna brizna se deposita en su cabello llevada por el viento, la retira y le dice con una sonrisa: “¿Tú ves? Como hace dos días que no me encuentro contigo tienes la barba cubierta de canas y eso que para tu edad tienes el pelo negro como ningún otro. (...)”

Aquesta fórmula de *és l'home capaç de...* és de fet l'estructura semàntica subjacent a tota anècdota explicada amb intenció caracteritzadora, i trobem els seus orígens en aquests escrits de Teofrast i de la seva escola. Menandre va desenvolupar la tècnica de la caracterització els personatges dramàtics per la interacció entre ells, i de la revelació final a través de l'anagnòrisi.⁴⁴⁵ No és casualitat que parlem d'aquests recursos a les pròximes planes quan abordem l'elaboració de l'estil de l'entrevista. Quan en un retrat o en un encontre diem de forma explícita o implícita que tal home o qual dona *són capaços de fer o dir el que sigui* estem tractant d'expressar a través d'una imatge concreta -una escena, un moment, un gest, una paraula- una idea complexa sobre quelcom que és, en el fons, prou inefable, i que és la identitat, l'ésser d'un home. L'anècdota caracteritzadora, tal com l'usà incipientment Teofrast i, després d'ell, Menandre, Plaute, Terenci, Petroni i Plutarc, és un pont sobre l'abstracció i la complexitat, una necessària simplificació que ens mostra escènicament qui és aquell home o aquella dona per a l'escriptor. En aquest sentit, si dèiem que tota paraula és en certa manera un trop -tot seguint Nietzsche- no podem menys que destacar que també tot retrat lingüísticament expressat a través dels recursos compositius i estilístics habituals és una imatge, un dispositiu escènic que

⁴⁴⁵ Hindenlag fa notar pertinentment que Teofrast fa servir aquesta estructura sintàctica repetidament a la *Història de les plantes: thámnos dê tò apò rhizes polykladon*, per exemple (“un arbust és quelcom capaç de sorgir/brotar des de l'arrel de les seves fulles”). Un cop més, el tarannà i els recursos de l'observador científic i l'entomòleg al servei de l'observador dels caràcters humans. Cfr. Hindenlag (1910) *Sprachliche Untersuchungen zu Theophrastus botanischen schrifter*. Estrasburg.

cerca de convèncer el lector, a través de trops -d'anècdotes que condensen metafòricament i metonímicament idees i opinions-, de la hipòtesi sobre la identitat del personatge que té l'autor.

Quan Plutarc escriu les seves *Vides paral.leles* aquest recurs estilístic es troba totalment consolidat, i gràcies a això trobem en la primera plana del seu retrat d'Alexandre un interessant reflexió sobre les anècdotes i sobre els moments de la quotidianitat que són referits en els retrats, i sobre el seu caràcter significatiu i caracteritzador. Notem com Plutarc justifica el caràcter de trop, de representació condensada, d'alguns moments i anècdotes, encara que aquestes facin referència als moments més humils de la quotidianitat:

“Habiéndonos propuesto escribir en este libro la vida de Alejandro y la de César, el que venció a Pompeyo, por la muchedumbre de hazañas de uno y otro, una sola cosa advertimos y rogamos a los lectores, y es que si no las referimos todas, ni aún nos detenemos con demasiada prolijidad en cada una de las más celebradas, sino que cortamos y suprimimos una gran parte, no por esto nos censuren y reprendan. Porque no escribimos historias, sino vidas; ni es en las acciones más ruidosas en las que se manifiesta la virtud o el vicio, sino que muchas veces un hecho de un momento, un dicho agudo y una niñería sirven más para pintar un carácter que batallas en que mueren millares de hombres, numerosos ejércitos y sitios de ciudades. Por tanto, así como los pintores toman para retratar las semejanzas del rostro y aquellas facciones en que más se manifiesta la índole y el carácter, cuidándose poco de todo lo demás, de la misma manera debe a nosotros concedérsenos el que atendamos más a los indicios del ánimo, y que por ello dibujemos la vida de cada uno, dejando a otros los hechos de grande aparato y los combates.”⁴⁴⁶

Cal subratllar la distinció subtil però important que fa Plutarc entre escriure la història i escriure les vides. En l'escriptura de les vides dels personatges l'escriptor se sent atret per les petites coses que revelen el caràcter, mentre que l'historiador ha d'atendre les grans gestes públiques. Un cop més trobem plantejada la fórmula de la tensió entre el privat i el públic, entre l'ocultació i la revelació, com a estructura ideològica de la biografia, del retrat, de l'encontre i, consegüentment, atès que com hem vist beu de totes aquestes formes, de l'entrevista periodística.

2.3 L'entrevista com a relat: elements per a una estilística

⁴⁴⁶ Plutarco (1967) *Vidas paralelas: Alejandro*. Madrid: Espasa-Calpe, p. 9.

Com estem veient al llarg d'aquest capítol, l'entrevista periodística escrita comparteix recorreguts del diàleg didàctic, mimètic i filosòfic, i de l'encontre com a *topos* propi de la tradició memorialística i documentalista de la literatura occidental. Això últim la converteix en un gènere analitzable des de la narratologia, és a dir, en tant que relat.

Tal com escriu Hèctor Borrat a *El periódico, actor político*, l'entrevista -afegim, *periodística escrita*- és la narració d'un encontre.⁴⁴⁷ Per això la podem descriure i analitzar amb algunes de les eines conceptuals i metodològiques que ens facilita la teoria de la narració, sobretot les que fan referència a la forma de presentar i caracteritzar els personatges o de fer ús de les convencions narratives de l'espai i el temps.

Marchese i Forradellas expliquen al seu *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* que el relat, en sentit tècnic, l'origina la separació entre el destinatari o lector i la història de referència. Aquell no pot conèixer aquesta si no és per mitjà d'un narrador i del seu relat. Per obviar la distància temporal i/o espacial entre història i destinatari el relat sol acudir a la descripció, el diàleg, el monòleg, l'escena i el sumari, i a d'altres tècniques de composició i estil que s'encarreguen de crear l'efecte de perspectiva i de versemblança.⁴⁴⁸

A l'entrevista periodística escrita trobem una narració d'un encontre que el periodista ha mantingut amb una altra persona. Pel que fa al tractament temporal, la primera disjuntiva de l'autor és o bé plegar-se a l'efecte del directe del gènere i usar un present constant -amb abundància i supremacia de diàleg, amb discursos referits en estil directe- o bé caure en les xarxes narratives que semblen impel·lir a l'ús del verb en passat -el *passée* de Barthes- i usar sumaris, descripcions, excursions argumentatives i narratives, etc. Quan parlàvem de les tipologies ja vam veure que aquesta disjuntiva formal propiciava dues propostes d'estructuració del gènere distintes a l'hora d'enfrontar-se a l'escriptura del gènere. Ara val a dir que totes dues constitueixen una opció narrativa, encara que la primera opció, la del diàleg en present constant, no faci la impressió de mediació narrativa, sinó d'immediatesa *paraoral*. Ja hem vist que això és, precisament, un mer artifici retòric en la construcció del relat. La construcció de diàlegs versemblants, amb el seu ritme de rèplica i contrarèplica i la construcció de marcs contextuais *ad hoc*, és una pràctica pròpia de la narració realista del XIX, i d'allí s'ha extès a d'altres àmbits de la no-ficció literària, com és la mateixa entrevista.

⁴⁴⁷ Borrat, H. (1989) *El periódico, actor político*. Barcelona: Gustavo Gili.

⁴⁴⁸ Cfr. Marchese A., i Forradellas, J. (1986), Op. Cit., p. 346.

El punt de vista

Per això, l'autor d'una entrevista podrà escollir, d'entrada, entre relatar la història amb un punt de vista homodiegètic o heterodiegètic, és a dir, amb una perspectiva interior a la narració o des de fora d'ella. El punt de vista d'una narració ens permet saber qui té la veu relatora i, sobretot, quines són les prerrogatives cognitives que posseeix -és a dir, quines coses pot saber i quines li són privades per mor de la perspectiva triada. La narratologia ensenya que el punt de vista influeix en la persona verbal en què s'escriu -per exemple, l'omnisciència neutral o editorial treballa amb la tercera persona, mentre que el narrador testimoni o protagonista pot usar la primera.

Els punts de vista diegètics més usats en el periodisme són els narrador testimoni i el narrador protagonista, com ha documentat en els seus diversos treballs sobre el reportatge Albert Chillón.⁴⁴⁹ Per contra, els extradiegètics són els punts de vista que usualment fa servir el periodisme ortodox en el ja descrit i comentat estil descriptiu. Els hegemònics en periodisme són l'omnisciència neutral i l'editorial -és a dir, la que permet que, a més de saver-ho tot, es pugui opinar sobre tot, com feia, per exemple Balzac. L'omnisciència neutral confereix un to distant al text, amagant la instància enunciativa, que malgrat que a penes té gruix personal, subjectual, ho sap tot. És més una institució, una instància discursiva que emet informació que una persona que explica el que ha vist. Des del punt de vista de l'anàlisi ideològic, aquesta tècnica narrativa és sens dubte la que més convé a la feina periodística entesa tal com l'hem descrita en el primer capítol d'aquest treball. Malgrat aquesta aparença, mai no hauríem d'oblidar que, tot i usar l'omnisciència neutral, el periodista -el narratori, finalment- és una persona que conta allò que ha vist, i que, com hem llegit anteriorment, no ho fa precisament exempt d'*a priori* conceptuals i formals transmesos pel sentit comú de la societat-cultura.

Els punts de vista diegètics, és a dir, aquells que miren des de dintre de la narració, són usats també en periodisme, amb una especial puixança a partir de la petita revolució que va suposar el desenvolupament als anys seixanta i setanta d'aquest segle del corrent del Nou Periodisme a Amèrica i Europa.⁴⁵⁰ Ja hem dit que els dos principals punts de vista diegètics en periodisme

⁴⁴⁹ Cfr. Chillón, A. (1994) *La literatura de fets*. Barcelona: Llibres de l'Índex, pp. 77 i ss.

⁴⁵⁰ Això no vol dir, òbviament, que abans no hi haguessin aquesta mena de punts de vista o de perspectives en l'escriptura periodística. És més, diríem que abans que el periodisme esdevingués la rutinitzada feina industrial que ara és, abans del tombant de segle, no era estrany de veure explicar notícies, cròniques o reportatges en primera persona.

són el narrador protagonista i el narrador testimoni. En l'escriptura de l'entrevista han excel·lit bons narradors que han fet servir tots dos punts de vista diegètics, com Montserrat Roig, Baltasar Porcel, Oriana Fallaci, Francisco Umbral, Manuel Vázquez Montalbán, Rosa Montero o Manuel Vicent. Certament, les condicions prèvies per fer servir un punt de vista de narrador protagonista és considerar que la teva experiència és tan rellevant o més per al lector que les declaracions del personatge, com considerava amb una certa freqüència Francisco Umbral en les seves entrevistes-retrat a *El País*, a la dècada dels 80. També Vázquez Montalbán, en una recent visita a la selva lacandona mexicana on havia estat convidat pel *subcomandante* Marcos, usa aquest punt de vista⁴⁵¹. En força treballs de Baltasar Porcel a *Serra d'Or*, l'autor explica en primera persona tot el procés previ a l'entrevista, talment fos una novel·la i el periodista el seu protagonista. Ho veiem per exemple en la celebrada amb Josep Carner a Brussel·les, o la que inicia la seva sèrie a *Serra d'Or*, amb Josep Pla⁴⁵². En aquest última l'autor fa un itinerari previ abans d'arribar al Mas Pla de Llofriu, en què ell i la seva mirada és sens dubte el protagonista. Notem la testimonialitat en aquest passatge de l'entrevista amb Carner, tot just al començament, quan el periodista arriba en tren a Brussel·les:

“Camí de la ciutat, en un tren silenciós, vam passar pel costat d'un espaiós camp de vies ferroviàries, esteses i buides, (...). El revisor, en veure que de primer no l'havia entès bé en francès, em parlà flamenc. I els bitllets de Banc i les plaques dels carrers eren escrits en tots dos idiomes.

(...)

Però he arribat al número trenta-dos de la plàcida avinguda de l'aire bell. Té uns cinc pisos i és de colors pàl·lids -entre verdosos i canyelles- i immaculats. Toco el timbre, i d'un petit cercle reixat surt una veu que fa una mica de cantarella:

- Hallo, hallo, que désirez-vous?

- Jo... senyor Carner... és vostè, el senyor Carner? Monsieur, êtes-vous...?

- Comment? Oui, sí: sóc el senyor Carner.

- Miri... Bé... Jo... jo sóc de Barcelona, vinc de Barcelona. Sóc català. De la revista *Serra d'Or*... He vingut per veure-us... i...

- I voleu pujar a casa?

- Home, és clar!

- Bé. Us obro.”⁴⁵³

Només cal recordar noms il·lustres com els de Pla, Xammar i Gaziel -la crònica de la marxa sobre Roma, les cròniques sobre la República de Weimar i el *Diari d'un estudiant*, respectivament, per exemple- però també el de tants altres periodistes de carrer que firmaven les cròniques parlamentàries o les entrevistes a peu de carrer amb els testimonis d'una massacre.

⁴⁵¹ Vázquez Montalbán, M. (1999) *Marcos, el mestizaje que viene*, dins *El País domingo*, 21-2-1999, pp. 1-3.

⁴⁵² Publicades a *Serra d'Or* el desembre de 1966 i l'agost de 1965 respectivament.

⁴⁵³ Porcel, B. (1966) *Josep Carner, l'alta permanència*, dins de *Serra d'Or*, desembre de 1966, p. 35 i ss.

Fixem-nos com l'autor usa un punt de vista inserit dins del relat que ens transmet la sensació d'aproximar-nos de forma gradual al personatge, i escenifica d'aquesta forma una imatge del que és el gènere: un apropament a l'ésser que parla.

Porcel, com Umbral o Montalbán, però també com Fallaci a *Niente e così sia* o Gunter Wallraff a *Cap de turc*, exemplifiquen el punt de vista del narrador protagonista -o testimoni en alguns casos-, en què tot gira al voltant de qui mira. Els usos de la primera persona o d'observacions més personals sobre els detalls de l'escena -salpebrat amb excursions editorials pròpies d'aquesta mena de punt de vista- confereixen al text una certa credibilitat i profunditat. Subratllen el *jo estava allí i vaig veure-hi això*, que de fet és a la base de l'estratègia retòrica de l'entrevista, com ja hem dit.

Podem comprovar, si analitzem les entrevistes més significatives o rellevants de les que s'han publicat, que el punt de vista predominant en aquest gènere és una ponderada mixtura entre el narrador testimoni, la convenció dramàtica i l'omnisciència neutral -amb, certament, algunes llambregades d'omnisciència editorial en algun cas. No hem parlat fins ara de la convenció dramàtica. És un punt de vista dramàtic o escènic, que no correspon, com els fins ara enumerats, amb el *telling* sinó amb el *showing*. Per tant, estariem parlant d'una mena diferent de mimesi, que no seria la diegètica o narrativa sinó la dramàtica o escènica.

La convenció dramàtica, com tots els punts de vista escènics, constaten la desaparició del narrador extern i de l'intern. Ja no hi ha ningú que relati la història, ni des de fora ni des de dins. La història, doncs, és exposada no per mitjà de sumaris narratius sinó d'escenes immediates. Tanmateix, com apunta Chillón,

“És infreqüent, malgrat tot, que els sumaris narratius desapareguin completament (...): solen aparèixer en forma d'incisos o de digressions introduïdes ocasionalment per l'autor, de manera semblant a les acotacions escèniques pròpies del teatre; o bé inserits en els enunciats lingüístics que els personatges pronuncien de viva veu o pensen calladament.”⁴⁵⁴

Per mitjà d'aquest procediment la història, doncs, no ens és relatada sinó *mostrada* - immediatament, per tant amb escena i diàleg. L'escena satisfà les tres condicions essencials d'un acte teatral: unitat de temps, unitat de lloc i unitat d'acció. El lector, doncs, no obté més informació que la que li és mostrada. De tot el que li és presentat, tot desenvolupant-se davant dels seus ulls, el lector ha d'inferir, a partir de la paraules o d'algunes acotacions descriptives,

⁴⁵⁴ Chillón, A. (1994), Op. Cit., pp. 118-145. La cita és de la pàgina 120.

les característiques dels personatge o la relació que s'estableix entre els dos participants en el diàleg.⁴⁵⁵

Per tant, podem concloure, pel que fa a l'ús del punt de vista en l'escriptura de les entrevistes periodístiques, que se n'usen fonamentalment de quatre menes: la omnisciència -ja sigui editorial o neutral-, el narrador testimoni i el protagonista i la convenció dramàtica. Per tant, també és possible combinar punts de vista narratius i dramàtics, així com punts de vista heterodiegètics i homodiegètics; de fet, la combinació de diversos punts de vista en cada text és el més habitual. Cal observar, però, que rere de cada tria hi ha sempre una orientació, un objectiu, que és el que justifica la tria. En aquest sentit, cal tenir present cap a quins pols ideològics bascula el nostre text -o voldrà bascular-: cap a la privacitat, el públic, la identitat, la alteritat, l'oral, l'escrit, etcètera. La funció justificarà la forma, també pel que fa a l'elecció del punt de vista.

2.3.1 La presentació i caracterització del personatge

El primer que cal advertir és que quan aquí parlem de presentar i caracteritzar un personatge entrevistat amb determinats recursos provinents de la literatura de ficció o de no-ficció no estem proposant una innovació en el mètode propi de l'escriptura periodística. És a dir, no defensem que a partir d'ara calgui presentar i caracteritzar els personatges amb determinats recursos, sinó més aviat que la prosa periodística ja els caracteritza. Els diaris presenten i caracteritzen als seus articles els personatges de l'actualitat tot seguint uns procediments estilístics recurrents. Cal tenir present que allò que se'ns facilita a les planes del diari no és la *persona en directe* sinó una construcció lingüística, un artefacte fruit d'una hipòtesi possible sobre la seva personalitat.

En aquest sentit, Albert Chillón va escriure el 1994:

“En elaborar quotidianament els seus relats informatius, els periodistes també construeixen perfils versemblants d'actors socials reals, tot fent servir convencions de caracterització encunyades per la tradició professional. De primer, perquè la caracterització de personatges és una operació inherent al fet mateix de fer un relat, sigui

⁴⁵⁵ En la novel·la reportatge contemporani tenim l'exemple d'ús de la convenció dramàtica que va fer Capote a *Handcarvered coffins -Tallats a mà-*, certament amb l'ajut de passatges en què parla un narrador testimoni. Dins la novel·lística de ficció tenim els exemples de Dashiell Hammet a novel·les com *La clau de vidre* o *Collita roja*, o, més pròxim, el cas de Rafael Sánchez Ferlosio a *El Jarama*.

oral o escrit, documental o de ficció. Traslladat al paper -o a la pantalla, o a la mateixa parla oral de cada dia- l'individu pres com a referència experimenta una transmutació: es converteix en paraula, en so, en imatge, en representació o mimesi de la realitat. Després, perquè en contra del que se sol pensar, el periodisme informatiu ortodox no proporciona al lector calcs dels individus reals de què parla, sinó representacions convencionals que participen de tots els procediments i convencions de configuració de la realitat que el discurs periodístic de masses posa en pràctica. En construir relats sobre els actors -o espectadors- socials reals, la indústria periodística configura personatges -això és, individus virtuals- mitjançant diversos recursos de caracterització específics però no essencialment diferents dels que els escriptors de ficció empren per a construir els seus personatges de paper.⁴⁵⁶

Chillón insisteix que no són només els periodistes o reporters adeptes del Nou Periodisme o els picats per la mosca de la literatura els que construeixen perfils i caracteritzen personatges, en comptes de reproduir individus reals: com bé escriu, tot acte d'emparaular l'experiència humana d'un subjecte no pot ser més que una construcció lingüística d'un caràcter -mot al que cal donar el sentit que té l'etimologia grega, que va usar per primer cop Teofrast als seus clàssics *Caracters*: empremta, petja, traça.

De la mateixa manera, en l'escriptura de l'entrevista l'autor procedeix a presentar i caracteritzar un personatge, construït per la veu del periodista i, en part, per la pròpia veu del personatge. Quan les versions proposades per aquestes dues veus no coincideixen apareixerà el conflicte, que es pot explicitar de diverses formes, algunes de les quals ja descrites.⁴⁵⁷ Ja hem vist que totes les entrevistes es poden considerar, a la pràctica, entrevistes de personatge, i que aquesta *presència* i *alteritat* que hi batega és una de les constants del gènere. Per tant, la presentació i caracterització del personatge no serà secundària, en aquest text, sinó del tot rellevant. De fet, si tota entrevista, fins i tot la més abocada a la publicitat, és un discurs sobre un personatge -més que no sobre el que es diu- la basa important de l'estratègia textual potser es jugarà en aquests recursos compositius i estilístics.

Pel que fa a la presentació del personatge, la narratologia ha descrit tradicionalment dues formes de dur-la a terme: de forma directa o indirecta. La presentació directa és aquella que, com el seu nom indica, concentra la descripció de les característiques físiques i conductuals del personatge en unes poques línies o en uns pocs paràgrafs, habitualment a l'inici del relat. Quan la descripció és de tipus fisonòmic i indumentari se la coneix tècnicament com a prosopografia, i

⁴⁵⁶ Chillón, A. (1994) *La literatura de fets*. Barcelona: Llibres de l'Índex, pp. 224-225.

⁴⁵⁷ Per exemple, en el desacord pel que fa a l'èndoxos, que ja hem descrit, o en el conflicte somort però efectiu i veritable, entre les opcions discursives del personatge i les que aplica el periodista en la seva interpretació de les màximes; dedicarem a aquest conflicte l'últim capítol -el pròxim- d'aquesta tesi.

quan intenta expressar el caràcter, la moral o la personalitat se la coneix com etopeia. La presentació directa era el procediment més habitual en la novel·la realista del XIX, la de Dickens i Balzac, en la qual es presentaven els personatges des d'un punt de vista omniscient. Certament, el més freqüent és que tant a les novel·les com a les diverses peces periodístiques complexes -com reportatges, cròniques o entrevistes- es complementin les presentacions directa i indirecta.

Així, en l'escriptura de l'entrevista periodística contem, de forma articulada, amb prosopografies i etopies, que són formes de presentació directa, però també amb recorreguts propis de la caracterització indirecta -per exemple els diàlegs i l'escena immediata. Una entrevista orientada cap a l'esfera de la publicitat, per exemple, pot tenir una presentació directa del personatge en forma d'escuet perfil, i en canvi una entrevista llarga interessada en caracteritzar un personatge en profunditat -del tipus semblança- pot començar amb un to i unes intencions estilístiques tan evidents com aquestes: el fragment és extret de l'entrevista de Rosa Montero amb Manuel Fraga:

“Son las once en punto de la mañana y Fraga está en mangas de camisa, la chaqueta cuidadosamente colgada del respaldo de una silla, incómoda y espartana, que preside una enorme mesa de trabajo. Tiene una corpulencia general que se espesa en torno a la cintura y sobre la que está clavada, como caída de un décimo piso, esa cabeza cuadrangular, que él peina a cepillo con inclemente y drástico corte, una cabeza tan rotunda que tiene cierta calidad pétreo de mojón de carretera secundaria, y cuya única frivolidad es esa breve nariz, una pizca respingona, con la que parece estar oliendo el ambiente dos palmos por encima del interlocutor. Es una naricita quizá acostumbrada a ser o a sentirse más alta.”⁴⁵⁸

Observem com Montero articula prosopografia i etopeia amb gran habilitat. Procedeix inductivament a partir de l'observació detallada, va de l'anècdota a la categoria, de l'accident observat a la cartografia general, de la prosopografia a l'etopeia -del *nassarró* a la vanitat. Comença descrivint un còrpora mal encabida en una cadira i una americana i acaba parlant-nos d'una certa fatxenderia, sense fer-ho directament. L'exemple de Montero és paradigmàtic, però aquesta combinació d'etopeia i prosopografia en la presentació directa la trobem en bona part de les entrevistes que analitzem, ja que la presentació directa és pròpia tant d'entrevistes orientades cap a l'àmbit del públic com de les que ho fan cap a la privacitat i la identitat. Per exemple, en qualsevol de les que fem servir com a mostra significativa, les publicades en la

⁴⁵⁸ Montero, R. (1996), Op. Cit., p. 38.

campanya d'octubre del 1999 al Parlament. Observem com en els textos es produeix preferentment una presentació directa breu més etopeica que prosopogràfica, i encara abocada al seu vessant públic. Ho fa, per exemple, *El País*.

“Rafael Ribó (Barcelona, 1945), licenciado en Derecho y doctor en Ciencias Económicas, afronta en coalición con los socialistas sus primeras elecciones tras la ruptura con Izquierda Unida. Su objetivo es movilizar a un electorado de izquierdas muy desorientado.”

“Josep Lluís Carod Rovira (Cambrils, 1952), licenciado en Filología, se presenta por primera vez como candidato a la presidencia de la Generalitat por ERC. Se define como “el tercer hombre” de la política catalana.”

“Alberto Fernández Díaz (Barcelona, 1961), abogado, se presenta por primera vez como cabeza de lista con el reto de mantener el listón de Aleix Vidal-Quadras. Aspira a ser decisivo para moderar los excesos del nacionalismo y dice que no teme por su futuro al frente del PP.”

“Pasqual Maragall (Barcelona, 1941), ex alcalde de la capital catalana, protagoniza el sexto intento del partido socialista para alcanzar la presidencia de la Generalitat. Se define como liberal, pero encabeza una coalición que incluye el partido socialista, una plataforma de independientes cuajada en torno a su liderazgo y a los ecosocialistas de Iniciativa-Verds en las circunscripciones de Tarragona, Lleida y Girona.”

“Jordi Pujol (Barcelona, 1930) se presenta a su sexta reelección como presidente de la Generalitat, cargo que ocupa desde 1980. Cree que es fundamental conseguir en los próximos cuatro años el pacto fiscal y político que permita aumentar el techo de autogobierno catalán. Estas son sus últimas elecciones, aunque no lo reconozca explícitamente, y quiere dejar el tren nacionalista situado en buena vía.”

Una primera dada significativa és que l'espai dedicat a cada presentació directa no és el mateix; després, a l'entrevista, també es comprova que l'espai per a la caracterització no és idèntic, i que, com ja ha estat, dit, l'entrevista és un gènere que privilegia el poder i la seva representació per la condició d'aparador públic.

Notem que, llegides l'una rere l'altre, aquestes presentacions directes semblen un *dramatis personae* d'una obra teatral: com la presentació primera dels personatges que fa l'autor d'un llibret abans de deixar que es desenvolupin per ells mateixos, que actuin en les escenes davant dels espectadors. Quan això passa, els espectadors matisen, completen, desenvolupen una idea més àmplia i elaborada de la personalitat moral del personatge. Una idea més complexa que és la

que proporciona la presentació indirecta, que tant en el teatre com en l'entrevista és que sol seguir una presentació directa d'aquesta mena.

Les altres entrevistes de la campanya, per exemple les de *La Vanguardia* o les de l'*Avui*, també inclouen una petita presentació directa que és completada després per la presentació indirecta que les segueix. *El Periódico* introdueix una variant, observable des de fa diverses campanyes, que és proposar una barreja de qüestionari Proust i Auden -que ja ha estat descrita quan parlàvem d'aquesta mena de qüestionaris, al capítol anterior- en les respostes del qual el candidat es presenta de forma més o menys directa, però també indirecta, ja que en bona part el procés que se segueix és el de la caracterització per metonímia: quin cotxe condueix, quin restaurant freqüenta, quins llibres llegeix, quin lloc li agrada més per ensenyar-li a un estranger, etc.

La Vanguardia exemplifica a l'inici de diverses entrevistes a candidats la barreja entre la presentació directa i la indirecta. Observem aquest fragment que pertany al començament de l'entrevista amb Pasqual Maragall:

“Pasqual Maragall recibe a *La Vanguardia* al término de una jornada más de campaña. Aparece con su esposa, Diana Garrigosa, con quien compartimos la cena. Una vez mínimamente repuesto del intenso ajeteo del día, Maragall habla por los codos sin asomo de cansancio, con una pasmosa moral de triunfo. “Veo mucha más gente que todos los encuestadores juntos, y puedo asegurarle que ganaremos”, afirma con esa peculiar expresión entre divertida y desafiante.”

L'autor barreja, com hem vist que feia abans Montero en l'entrevista amb Fraga, l'etopeia amb una certa prosopografia -quan parla de l'expressió sorneguera del rostre de Maragall. Però si hi ha un lloc en aquestes entrevistes de *La Vanguardia* on es duu a terme una presentació completa dels personatges és en la tercera plana, que el rotatiu dedica a la privacitat dels personatges. Ja hem comentat que sota el paraigües de *Así son ellas*, en aquesta secció de l'entrevista les dones dels candidats expliquen les seves vides: com es van conèixer, què vesteixen, com viuen en la privacitat. En aquesta mena de textos, habituals en les entrevistes, observem un recorregut constant del gènere: la mostració -l'exhibició- selectiva i espectacularitzada de la privacitat és la forma principal per a la construcció mediàtica d'una identitat profunda -mística, diríem, si parléssim en termes d'Auerbach.

Efectivament, el periodista recull anècdotes significatives de la infantesa, de la joventut, de la privacitat domèstica, de la relació pares-fills o home-dona; ¿s'explica tot? Al contrari, tot just

s'expliquen quatre detalls, aquells que corresponen al perfil identitari que es vol proposar. ¿Qui fa la tria? No és fàcil respondre a aquesta pregunta. En un principi la persona que es presenta i que parla de la seva vida o de la vida de la seva família és qui fa la tria i qui modula la seva privacitat de forma adequada a l'espai públic d'acord amb els objectius de presentació identitària que busca assolir. El periodista, però, disposa d'una segona activitat de tria, resum i selecció, que inclou també la interpretació i l'atribució de sentit final a algunes de les anècdotes ressenyades, cosa que fa que, finalment, també gaudeixi d'un cert poder a l'hora de presentar i caracteritzar identitats. Cal diferenciar, en aquest sentit, dues menes de detalls, anècdotes o moments ressenyats i narrativitzats: aquells que són presentats per la pròpia veu del personatge -més o menys modulada o distorsionada pel periodista- i aquells que són fruit de l'observació i elaboració del redactor.

Notem, per exemple, com comença l'entrevista amb Carod Rovira a *La Vanguardia*:

“Cuenta Josep Lluís Carod-Rovira que la primera vez que saludó a un destacado político de izquierdas de Catalunya éste le preguntó su edad. De forma un tanto brusca, le contestó: “No tengo la edad suficiente para haber militado en el Front Obrer de catalunya” (FOC), el partido fundado en los años sesenta, en la clandestinidad, en el que coincidieron, entre otros, Roca, Serra y Maragall. Más que una boutade, la respuesta es un programa político. Este filólogo con vocación de historiador, de 47 años, cabeza de lista de Esquerra Republicana de Catalunya (ERC) a las elecciones del domingo, ha irrumpido en la política catalana tras haber superado una importante crisis en su partido (...)”

Observem l'anècdota referida: el personatge l'explica amb la intenció de reforçar la imatge -la identitat- amb què vol ser conegut: com l'*outsider*, el candidat que no és com els altres. A efectes de la narració, el rellevant és que el periodista no només la recull sinó que la considera més que una *boutade* (sic): “un programa político”. Per tant, en certa manera el periodista reconeix la significativitat de l'anècdota, i això és decisiu perquè aquesta ocupi el lloc de privilegi que ocupa: l'inici del text, el lloc que l'entrevista sol destinar a les presentacions directes. Podria passar que l'anècdota induís una sèrie de conclusions que no concordessin amb la imatge que el periodista ha copsat i que no concordessin, per tant, amb la identitat del candidat que ell vol presentar. En certa manera va ser el problema amb què es va trobar Truman Capote en la seva entrevista amb Marlon Brando, o Rosa Montero en l'entrevista amb Pedro Almodóvar. En tots dos casos les entrevistes van propiciar que els personatges deixessin de parlar amb els entrevistadors, perquè consideraven que aquests havien fixat la seva mirada semiòtica en les

anècdotes i els detalls equivocats: la imatge i la identitat que havien presentat no era la que ells haurien volgut. Ens trobem, doncs, davant d'un conflicte d'identitats que es presenten; aquest conflicte, que més endavant també aflorarà en l'anàlisi dels processos lingüístics d'elaboració del gènere, forma part constitutivament de l'entrevista periodística. En el cas de Montero, a més, l'inici de l'entrevista ens brinda un extraordinari exemple de presentació directa que integra prospografia i etopeia.

“Tiene una mata de pelo ensortijada y azabache que, de niño, debió de ser la envidia de muchas madres primorosas: ahí es nada, tener un hijo con semejante esplendor de rizos en el cráneo. Debajo de esta exuberancia capilar asoman dos ojos muy vivos y muy negros, una nariz carnosa, los labios gordezuelos. Más abajo encontramos una camisita de estampado moderno y unos pantalones vaqueros muy discretos. Y si descendemos un poco más, en fin, llegamos enseguida al suelo, porque la estatura de Pedro Almodóvar es más bien breve. Eso sí, todo lo que tiene de bajito lo tiene asimismo de garboso: Almodóvar pícaro, Almodóvar carnal, coqueto y sandunguero, tan apetecible de abrazar y de sobar como un buen oso de peluche.”⁴⁵⁹

Resulta difícil detectar allò que va molestar Almodóvar, potser la referència a una casa que no s'adeia amb la imatge pública de *glamour* del director -la detecció del *misteri* i la contradicció és, com havia dit Pla, el nucli d'un intent de retrat- o potser alguna anècdota que es va escapar de la seva boca i que Montero va elevar a la qualitat de detall revelador. Observem com Montero inicia el diàleg amb aquesta sorpresa pel que fa a la contradicció entre la imatge pública que projecta el director i allò que es pot deduir de l'entorn domèstic:

“(…) El piso de Almodóvar no es más que un almacén de papeles y de libros, que se apilan en unas espartanas estanterías de mecanotubo. Pocas veces he visto un entorno doméstico tan indiferente y descuidado. Almodóvar, siempre tan pinturero en su vestir, mantiene sin embargo en su vivir un desapego de nómada. O de *progre* antiguo. O de *maldito* marginal.

“- Usted suele repetir que es un amante del placer, pero ésta es la casa menos hedonista que conozco; es un entorno que carece por completo de placer.

- Bueno, carece de placer por la decoración. Pero yo he gozado mucho en esta casa, incluso en ese mismo sofá en el que estás sentada. (...)”⁴⁶⁰

⁴⁵⁹ Montero, R. (1996), Op. Cit., p. 133-134.

⁴⁶⁰ Montero, R., (1996), Op. Cit., p. 135.

No cal dir que poder observar aquest entorn immediat del personatge és d'extraordinària utilitat per a un periodista avesat a fer servir allò que hem anomenat la mirada semiòtica, que no és més que posar en pràctica una estètica i una cognició basada en la metonímia i en el detall, pràctica pròpia de l'escriptura realista. Notem, en aquest fragment, la inclusió dels recorreguts habituals del retrat literari en l'entrevista. El retrat és més una forma literària que no pas un gènere, si seguim la categoria establerta per Guillén: és a dir, una convenció o fórmula expressiva que apareix al llarg de la tradició literària dins de diversos gèneres, com la novel·la, la literatura documental o la memorialística. És habitual que el retrat contingui aquesta aproximació etopeïca i prosopogràfica, i que aquesta última segueixi uns certs patrons convencionals. Per exemple, el recorregut de dalt a baix de la descripció física, que comença pel cap i acaba pels peus. Fins i tot en això l'exemple de Montero -extret, recordem-ho, d'una entrevista publicada en un rotatiu- resulta paradigmàtic.

La segona possibilitat de presentació que hem introduït és la indirecta. Aquesta no es fa efectiva en un únic lloc del text, sinó al llarg de tot ell, gràcies a la forma de parlar del personatge, les seves reaccions i actituds, les opcions que pren, etc. En aquesta modalitat de presentació - complementària amb la directa, com ja hem dit- és el lector el que ha d'inferir, a partir dels indicis fragmentaris que li proporciona l'autor -els diàlegs, la forma de parlar, de vestir, el físic, etc.-, la personalitat dels personatges, i aquest procés, successiu i gradual, es desenvolupa al llarg de tota la narració. Les accions i les paraules del personatge -recollides, seleccionades i ordenades pel periodista- i les coses observades al seu voltant -el medi: la roba, el mobiliari, com en el cas d'Almodóvar- van matisant a poc a poc les ombres i les llums sobre el que serà el retrat del personatge.

Mentre que la presentació física o indumentària se sol fer de forma directa, el més habitual és que l'etopeïa o la presentació moral s'assagi de forma progressiva i indirecta, encara que hi hagi alguna aproximació de sortida, sovint vinculada amb la prosopografia inicial, com hem vist als exemples citats de Montero. Així, induïrem la manera de ser i el tipus de persona que és l'entrevistat a través de cadascuna de les respostes, o de les relacions que l'entrevistat manté amb l'entrevistador i amb tots els personatges que realment o virtual intervinguin a l'entrevista.⁴⁶¹

⁴⁶¹ En aquestes visions més complexes dels personatges, pròpies d'entrevistes abocades a la identitat i al privat, cal destacar les possibilitats que ofereix la incorporació de testimonis d'altres persones, a través del que s'ha anomenat tècnica Rashomon. Aquests testimonis permeten una aproximació polièdrica al personatge. Cfr. Chillón, A. (1994), Op. Cit.

Una vegada feta la presentació del personatge -de forma directa o indirecta, o més freqüentment amb una adequada barreja d'ambdues-, l'autor del text haurà de treballar la caracterització de l'entrevistat. Per a fer-ho es valdrà de dues coses: el que ell digui sobre ell mateix i tot el que el periodista detecti que pot dir-nos alguna cosa sobre ell: accions, tics, actituds, objectes, aficions, gustos gastronòmics, musicals o literaris... Aquest és un procedir propi de l'escriptura realista, que centra la seva observació en els detalls de la quotidianitat per dotar-los de sentit i integrar-los, com a proves o indicis, en una explicació global de la situació. És un procedir estilístic que fa ús de la metonímia, i dins de la metonímia, d'una mena precisa: de la sinèdoque. En aquest cas la sinèdoque funciona com una figura d'estil a través de la qual el lector infereix el caràcter d'un personatge a partir d'un tret característic d'aquest. Dins d'aquest estil detallístic i metonímic la sinèdoque caracteritza per contigüitat i per inclusió. La roba, les paraules, els gustos ens parlen sobre el qui la duu, les diu o els manifesta. O la part pel tot: el fragment de vida a penes observat en una o dues hores val, de forma representativa, per qualificar tota una vida.⁴⁶² L'observador, l'escriptor, en aquest cas -un escrutador semiòtic a la recerca del sentit que ordeni i orienti la fragmentació observada- no obté mai coneixement directe de res; ja hem escrit a la primera part d'aquest treball que els processos lingüístics i figurals amb què funciona el nostre esment fan d'indispensable mediadors davant la realitat. I que tot coneixement necessita per ser possible d'una xarxa de categories i *a priori* lingüístics que l'orientin.

Quan Montero parla de Montserrat Caballé i la descriu: “la ceja altiva, el paso agobiado, el morro enfurruñado, la mano gordezuela azotando el aire con irritado gesto”⁴⁶³, està duent a terme una caracterització metonímica, en part sinecdòtica. Montero selecciona -gràcies a una observació aguda, sens dubte el primer pas per escriure una bona entrevista- fragments de la realitat, detalls que es consideren destacats perquè ens serveixen per caracteritzar, de forma metonímica, la totalitat del personatge. En cert sentit el procediment té quelcom de semblant amb l'emblema.

L'emblema és el nom que Ducrot-Todorov donen a un peculiar procediment de caracterització del personatge: un objecte que li pertany, una forma de vestir o de parlar, un lloc, estan lligats en el relat a ell íntimament, de forma que l'aparició d'aquests emblemes en el si del

⁴⁶² Ja hem citat, moltes planes enrere, la reflexió que arran d'això feia Rosa Montero: “Y, sin embargo, tú vas a elaborar, a partir de ese fugaz contacto, un retrato fijo con funciones de caracterización totalizadora.” (Montero, R. (1996), Op. Cit., p. 13)

⁴⁶³ Montero, R. (1996), Op. Cit, p. 78.

relat evoca, fins i tot *in absentia*, al propi personatge. Segons Marchese i Forradellas, l'emblema és per als crítics un exemple de l'ús metafòric de la metonímia. Certament, en un sentit més latí “la descripción física de un individuo, los detalles de su indumentaria, algún gesto característico, pueden ser considerados emblemáticos, es decir, significativos de la condición (por ejemplo, social), del carácter moral o de la psicología de los personajes: por ejemplo, los modos de construir el relato en Galdós.”⁴⁶⁴ L'emblema, doncs, és un ús caracteritzador de la sinècdoke propi de l'estilística realista, i val la pena avançar que el trobarem abundantment en les entrevistes escrites, sobretot en la seva forma laxa. Aquesta ha rebut altres noms, com el que proposà Tom Wolfe, *retrat global del personatge*, que en certa manera es refereix al mateix: la caracterització del personatge a través d'allò que l'envolta. En parlarem més detingudament més endavant amb alguns exemples.

Diversos autors, com Michel le Guern o Albert Henry, han considerat la metonímia i les seves diverses expressions un mode propi del procedir cognitiu humà, més que una figura d'estil. L'esment humà es trobaria, segons aquests raonaments, inclinada a la percepció fragmentada i a la posterior reconstrucció simbòlica, aixecada precisament sobre aquests retalls aprehesos. Albert Henry ha escrit que en aquests processos d'aprehensió, quan estem davant d'una persona o en un acte públic, “al principio se produce una percepción selectiva en el acto”, i que, quan després hem de posar per escrit aquesta experiència perceptiva, “la metonimia no hace más que traducir al lenguaje escrito una realidad psicológica autónoma, extralingüística.”, una forma de procedir del nostre esment.⁴⁶⁵ Fins i tot Charles Bally, deixeble de Saussure, va assegurar la connexió entre la metonímia com a figura d'estil i la percepció humana, selectiva i parcial per la seva pròpia natura. També Michel le Guern va escriure que “la metonimia sirve para expresar una forma de ver, de sentir”.⁴⁶⁶ Efectivament, abans de la revolució en la percepció que va operar la modernitat literària, amb les escoles realistes del segle XIX i XX, era difícil detectar aquesta forma de sentir en l'expressió literària. Hem vist unes pàgines enrere que aquesta atracció mimètica per les coses ja batejava amb força al segle XV i XVI, amb els primers embats de la modernitat que despuntaven al Renaixement de la mà de Joan Lluís Vives -però també de Fernando de Rojas, de Montaigne o de Cervantes. Simptomàticament, aquesta atenció als detalls i les coses que encerclen el nou home modern progressa en paral·lel amb l'atenció

⁴⁶⁴ Marchese, A i Forradellas, J. (1986), Op. Cit., p. 117.

⁴⁶⁵ Henry, A. (1971), Op. Cit., p. 30.

⁴⁶⁶ Le Guern, M., (1980) *Metáfora y metonimia*. Madrid: Cátedra, p. 90.

humanista de la filosofia i la literatura, a l'interès per la introspecció i el descobriment dels caràcters humans.

En la sinèdoque -i en l'estil que s'hi basa- hi ha sempre un flux de semantització, és a dir, si d'un entrevistat destaquem l'elegant pipa de caoba que de forma incessant li fumeja, mig penjant de la comissura, aquest objecte, que esdevé un signe dins d'un text amb d'altres signes, traspassa part de les seves característiques més comunament acceptades -aquelles que el sentit comú ha escampat de forma més o menys equivalents entre els parlants d'una llengua- al personatge. I suggereix adjectius com apacible, intel·lectual, reposat, culte, amical, tradicional... I ho fa amb una extraordinària elegància, sense dir-ho: no en l'estil que hem anomenat més amunt argumentatiu (quan parlàvem dels estils hipotàctics i paratactics), propi de la tradició literària clàssica, que Auerbach caracteritza com de *tot en primer pla* -on res és amagat i tot es veu i se sap. Sinó un estil envoltat de foscor, d'ocultació i, per tant, de lluita per esbrinar la veritat, encara que sigui un bri, una petita llambregada. Ens recorda, certament, l'estil figural i presencial de la tradició judeo-cristiana, que Auerbach caracteritza com d'estil en profunditat, místic: allí no tot és dit, sinó més aviat tot és ocult. Només alguns indicis ens condueixen cap a la revelació. Els homes i les dones són misteris ambulants, silenciosos, amb una estranya i peculiar connexió amb la revelació. Només on hi ha ocultació hi pot haver revelació. Per això hem triat aquest eix de tensió per caracteritzar l'entrevista.

L'estilística sinecdòtica semantitza, doncs, per contigüitat: el personatge és caracteritzat subterràniament per aquest transvassament o atribució de qualitats, que flueix entre l'objecte o l'ambient i el personatge, i que, en ser implícit, té una notable potència estètica i cognitiva - sempre que, òbviament, la sinèdoque resulti plausible i convincent. L'ús d'una estilística -d'un conjunt de recursos d'estil- indica una determina forma de veure el món o d'intentar comprendre'l. Una estilística no deixa de ser un cúmul d'estratègies per vèncer la resistència de la natura a ser compresa i interpretada per la nostra limitada xarxa de paraules. En aquest sentit, l'estilística metonímica no només caracteritza la maduresa de l'escriptura mimètica realista, com va apuntar Auerbach i l'ara citat Le Guern, sinó que forma part d'una manera d'enfrontar-se a la fragmentada i caòtica realitat per provar d'explicar-la.

En aquest sentit, Jorge Urrutia ha parlat, a propòsit de la feina interpretadora i semantitzadora de tot escriptor -també, explícitament, de la del periodista-, del procés transformador que opera en la percepció els mecanismes de la paraula i l'escriptura, en un sentit

pròxim al que ha escrit Le Guern.⁴⁶⁷ Un escriptor s'enfronta al repte de transformar el caos en un text ordenat, en un cosmos particular. No és una activitat privativa dels escriptors, recorda Urrutia, a qui ja hem citat quan parlàvem al primer capítol del coneixement i la interpretació. Certament, tot ésser humà selecciona i organitza parcel·les de la natura que percep -i que de fet, ja en la percepció són modulades cognitivament pels a priori de qui percep, diu Urrutia- per tal de construir allò que ell entén per realitat, i que és certament un conjunt simbòlic articulat que respon sobretot als criteris de qui observa més que no a una pretesa imposició dels objectes i les experiències. “El individuo procede continuamente a ordenar, no ya la Naturaleza, a la que no llega, sino la Realidad”, escriu Urrutia.⁴⁶⁸

El naixement i la consolidació de l'entrevista periodística escrita en aquest context explica els seus nombrosos deutes amb l'estilística realista. Notem, per exemple, alguns recursos propis del gènere que alguns teòrics del periodisme han descrit, per bé que tot situant-los més aviat en d'altres gèneres. Tom Wolfe parla al pròleg d'*El Nou Periodisme* del retrat global del personatge com a un dels procediments estilístics característics de la nova prosa periodística que s'enfrontava a la tirania de l'estil objectivista ortodox -allò que aquí hem anomenat l'estil de l'absència. Wolfe diu que el retrat global de personatge és:

“La relación de gestos cotidianos, hábitos, maneras, costumbres, estilos de mobiliario, de vestir, de decoración, estilos de viajar, de comer, de llevar la casa, maneras de comportarse ante los niños, criados, superiores e inferiores, iguales, además de las diversas apariencias, miradas, poses, estilos de caminar y otros detalles simbólicos que pueden existir en el interior de una escena. ¿Simbólicos de qué? Simbólicos en términos generales, del estatus de la vida de las personas.”⁴⁶⁹

És evident que el retrat global de personatge actua amb la lògica estilística de la metonímia i, encara més precisament, de la sinèdoque. El lloc de desenvolupament esperable d'aquesta tècnica és sens dubte els retrats, reportatges, semblances o entrevistes escrites amb la tècnica de la construcció escena per escena, una altra eina pròpia de l'escriptura *nou periodística*. Hem vist al llarg d'aquestes planes diversos exemples d'aquesta tècnica, com l'entrevista de Rex Reed amb Ava Gardner, que recull el propi Wolfe a la seva antologia de textos del Nou Periodisme nord-americà. Wolfe, a la presentació, considera que “Reed elevó la entrevista con celebridades a un nuevo nivel, gracias a su sinceridad y a su visión para el detalle social”. En aquest fragment

⁴⁶⁷ Urrutia, J. (1997) *La verdad convenida*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 51 i ss.

⁴⁶⁸ Urrutia, J. (1997), Op. Cit., p. 54.

que ara citem, l'autor ens descriu l'aparença global de la Gardner barrejant costums, detalls físics, indumentària, mobiliari, estil elocutiú, etc., i tot es troba com integrat sota la mirada d'una dona que sembla imprimir el seu caràcter en les coses que l'envolten (o potser és a la inversa?):

“Ella está ahí de pie, sin ayuda de filtros contra una habitación que se derrite bajo el calor de sofás anaranjados, paredes color lavanda y sillas de estrella de cine a rayas crema y menta, perdida en medio de este hotel de cupidos y cúpulas, con tantos dorados como un pastel de cumpleaños que se llama Regency. (...) La lluvia helada golpea las ventanas y acribilla Park Avenue mientras Ava Gardner anda majestuosamente en su rosada jaula leche-malta cual elegante leopardo. Lleva un suéter azul de cahemir de cuello alto, arremangado hasta sus codos de Ava, y una minifalda de tartán y enormes gafas de montura negra y está gloriosa divinamente descalza. (...)

- Bebes ¿verdad pequeño? El último maricón que vino a verme tenía gota y no quería probar trago.- Suelta un rugido de leopardo que suena sospechosamente igual que Geraldine Page en el papel de Alexandra del Lago y mezcla bebidas de su bar portátil; scotch y soda para mí y para ella una copa de champán llena de coñac y otra de Dom Perignon, que bebe sucesivamente, vuelve a llenar y sorbe despacio como jarabe a través de una paja. Las piernas de Ava cuelgan blandamente de una silla de color lavanda mientras su cuello largo y pálido como un vaso de leche, se alza sobre la habitación como un terrateniente sudista inspeccionando una plantación de algodón.”⁴⁷⁰

Notem la minuciositat amb què la mirada escrutadora del periodista inspecciona els hàbits, els objectes, els vestits, com recull, amb una bona oïda, la seva parla, i com acaba de fer la feina de presentació i caracterització amb unes quantes imatges excel·lents -dues de magnífiques a les tres últimes línies del paràgraf extractat- adreçades a la *fantasia imitativa* del lector -per usar un concepte que, com veurem, fa servir Auerbach per a Balzac.

Hem comentat l'opció de respectar l'idiòlecte de l'entrevistat com una excel·lent forma de procedir a la seva caracterització. El lèxic, la sintaxi i la morfologia de la parla en general poden facilitar aquesta feina. Wolfe parla d'aquesta tècnica i l'anomena *registre total del diàleg*, una mena d'ús del llenguatge a mig camí entre l'oralitat i l'escriptura, una paraoralitat que respecte la frescor i l'espontaneïtat de l'oral -i les presències que evoca- però que necessàriament ha de resultar llegible sense ensurts gramaticals ni incoherències textuais que facin difícil el seu seguiment. No hem d'anar més lluny per trobar alguns exemples d'aquesta restitució de la frescor de la veu, ja que a la mateixa peça de Rex Reed que hem citat a propòsit del retrat global de personatge trobem una bona mostra d'aquesta tècnica. Tot llegint-lo sembla que poguem sentir la veu d'Ava Gardner, amb les interrupcions, les crosses, els renecs i les incoherències

⁴⁶⁹ Wolfe, T. (1976), Op. Cit., pp. 51-52.

pròpies de l'oral -en bona part recollides per la prosa dialogal de l'entrevista, com hem vist al punt anterior. Fixem-nos, en canvi, com la seva lectura resulta senzilla, i mai no hem de tornar enrere per reprendre el fil del monòleg: això es deu sens dubte a un acurat procés de textualització, que aparenta oralitat i frescor però coneix i respecta les regles d'una bona peça d'escriptura periodística o literària. No és gens fàcil moure's en l'eix d'aquesta polaritat

“Déjame decírtelo, pequeño, la Metro solía montar los circos mucho mejor. Para colmo perdí la mantilla en la limousine. Diablos, no era un souvenir, esa mantilla. Nunca encontraré otra igual. Entonces John Hueston me lleva a esa fiesta dónde teníamos que ir de un lado para otro y sonreír a Artie Shaw, con quien estuve casada, pequeño, por el amor de Dios. (...) De todas formas, a nadie le importaba lo que llevaba puesto o lo que dije. Todo lo que querían saber era si estaba bebida y si me mantenía derecha. Éste es el último circo. ¡No soy una puta! ¡No soy temperamental! Estoy asustada, pequeño. *Asustada*. ¿Es posible que puedas entender lo que es sentirse asustada?”⁴⁷¹

Certament, no és del tot habitual trobar aquesta mena de recursos de caracterització en entrevistes orientades preferentment cap al pol de la publicitat. Si l'encàrrec és fer una entrevista al director del Banc d'Espanya sobre la política monetària en l'actual context de devaluació de l'euro, encara que suposem que el seu estil elocutiu fos tan sucós i ric com el d'Ava Gardner, ens veuríem obligats -per les convencions genèriques- a transcriure un text en l'estàndard ortodox, gramaticalment puntuat, amb una sintaxi i un lèxic adequats.⁴⁷²

El tipus de modalitat genèrica de l'entrevista, per tant, condicionarà molt la mena de restitució de la veu del personatge.

2.3.1.1 La mirada semiòtica sobre el personatge: detall i fragment

¿Quin és el procediment cognitiu que seguim per deduir o induir la personalitat d'un home o una dona que tot just acabem de conèixer? Lògicament, no tenim, com els narradors omniscients, entrada en la seva interioritat, ni tan sols accés als seus pensaments. La totalitat que desitgem

⁴⁷⁰ Reed, R. (1974), *¿Duerme usted desnuda?*, dins Wolfe, T., *El Nuevo Periodismo*, Op. Cit., pp. 83-84.

⁴⁷¹ Reed, R. (1974), Op. Cit., pp. 85-86.

⁴⁷² De fet, aquesta adequació de la veu del personatge al que tothom espera d'ell i de la situació comunicativa és d'allò més habitual. ¿Com quedaria la imatge de un conseller o d'un director general si es transcrivís el seu pessim català, alhora que demana la implantació d'una nova llei de normalització, posem per cas? Els periodistes ja hem assumit que tot sovint ens toca fer de caps de premsa dels personatges, i que com a tals hem de corregir barbarismes, eliminar paraules malsonants que s'han escapat o, més comunament, fer que la sintaxi sigui comprensible. Cal apuntar un debat que no tancarem pas aquí, sobre si això beneficia o perjudica l'opinió pública: si la identitat, hem dit, es presenta i es construeix lingüísticament, ¿realment estem coneixent aquelles persones o ens relacionem amb una virtualitat inexistent que ha passat per un filtre de dos o tres correctors?

recomposar -és a dir, la personalitat moral d'una persona- no ens és accessible directament *in toto*, sinó que s'ha de reconstruir a partir de les fraccions observades: gestos, mirades, paraules, accions, gustos... És, doncs, una feina inductiva, deductiva i projectiva. Abans parlàvem d'aquest procediment literari que Wolfe va anomenar retrat global de personatge. Doncs bé, aquest procediment no és més que un intent d'accedir a una totalitat oculta a través d'indiciis que no són ocults sinó visibles -potser sovint sospitosament visibles: abans ja hem comentat la mostració selectiva de la intimitat amb què s'autocaracteritzen els personatges (com, de fet, fem tots nosaltres en la nostra exhibició pública).

Urrutia també s'adona que, ubicat davant d'una realitat o una experiència determinada, que és diversa, caòtica i desordenada -com ho són totes abans de ser recobertes de paraules-, l'escriptor procedeix a seleccionar elements capaços de funcionar com a símbols.⁴⁷³ Aquest procés rep el nom, segons aquest autor, de *textualització* o fins i tot *mitificació* de l'experiència o els objectes. Aquesta mitificació no té en aquest context el to pejoratiu que sovint li donem, òbviament, sinó més aviat el caràcter de procés cognitiu complementari als processos lògics de què hem parlat al capítol primer i segon de la primera part de la tesi. Ara bé, ¿com passa un observador del caos al cosmos, de la diversa inaprehensibilitat a la textualització jeràrquica, narrativitzada?

Com d'altres autors, Urrutia creu que l'esment humà cerca en aquestes condicions de quotidià desconcert allò que ell anomena *strange attractors*, tot adoptant el mot de Balandier a *El desorden*. Aquests *atraedores extraños* serien “formas particulares, no fáciles de percibir al principio, que atraviesan las apariencias caóticas” per introduir un principi d'ordre en la percepció i l'aprehensió.⁴⁷⁴ Aquests atractors organitzen la selecció dels elements que es consideren rellevants així com la seva combinació i desenvolupament.

Un objecte, un gest, una reacció... Qualsevol petit detall de conducta o físic pot exercir la funció de l'*strange attractor* -que és un concepte importat de les ciències dures- de què parla Urrutia. Aquests atractors serien, doncs, com el punt de fuga per a la perspectiva pictòrica: la seva presència a l'horitzó estructura, ordena i combina adequadament la resta dels elements del llenç, els categoritza. Permet convertir el caos en un determinat cosmos. La perspectiva i, amb ella, l'ús del punt de fuga, va ser una tècnica revolucionària de la pintura renaixentista per dos motius: permetia ordenar amb facilitat i proporció els elements pictòrics i, com a conseqüència d'això, permetia dotar de versemblança i credibilitat la mimesi. Podem dir el mateix de la forma

⁴⁷³ Urrutia, J. (1997), Op. Cit., p. 54.

⁴⁷⁴ Urrutia, J. (1997), Op. Cit., pp. 54-55.

estrictament realista d'observar la realitat i ordenar-la literàriament que suposa fer ús d'aquest procediment metonímic, al qual Urrutia ha anomenat *strange attractor*. Altres autors que han reflexionat sobre l'escriptura -sobretot si aquesta ha estat en algun moment documental o directament periodística- han arribat, de forma molt significativa, a semblants conclusions, per bé que han aplicat diversos noms als mateixos processos.

Havent llegit les anteriors reflexions d'Urrutia, i recordant les de Le Guern o Henry d'unes planes abans, resulta certament significatiu i en bona mesura coherent el que explica Truman Capote al recull autobiogràfic *Los perros ladran*, sobretot quan parla de la forma com es va enfrontar a la mimesi en l'escriptura de *In Cold Blood*, que com és prou sabut és probablement la més rellevant novel·la reportatge del segle XX. Capote parla d'un concepte nou, els *reflexos de realitat*, que defineix paradoxalment. "Todo era irreal porque todo era demasiado real, como suele ocurrir con los reflejos de realidad", escriu quan recorda les males estones que va passar recollint dades i testimonis a Holcomb (Kansas).⁴⁷⁵ Però, què entén Capote per *reflexos de realitat*?

"La realidad reflejada es la esencia de la realidad, la verdad más verdadera. Cuando era niño jugaba a un juego pictórico. Observaba, por ejemplo, un paisaje: árboles, nubes y caballos desperdigados por la hierba; a continuación escogía un detalle de esa visión global -pongamos por caso la hierba inclinándose en la brisa- y lo enmarcaba con las manos. Entonces ese detalle se convertía en la esencia del paisaje, y recojía, en su minatura prismática, la verdadera atmósfera de un panorama demasiado grande como para poder abarcarlo de otro modo. O si me encontraba en una habitación que me era extraña, y quería comprenderla, y también el carácter de sus habitantes, dejaba que mi ojo errara de manera selectiva, hasta que descubría algo -un rayo de luz, un piano decrepito, un dibujo en la alfombra- que parecía contener ese secreto. Todo arte se compone de detalles seleccionados, ya sean imaginarios, o, como en *A sangre fría*, una destilación de la realidad."⁴⁷⁶

Per il·lustrar aquest procediment, Capote explica com, en ocasió del rodatge del film sobre la seva novel·la, va observar de nou una habitació de la casa dels Clutter, la família assassinada que protagonitza, junt amb els assassins Perry Smith i Richard Hickock, la seva novel·la reportatge.

"Las habitaciones están exactamente igual que cuando las examiné en diciembre de 1959, es decir, poco después de que se descubriera el crimen. El sombrero Stetson del señor

⁴⁷⁵ Capote, T. (1999) *Fantasmas al sol: el rodaje de A sangre fría*, dins de *Los perros ladran*. Barcelona: Anagrama, p. 284.

⁴⁷⁶ *Ibidem*.

Clutter colgaba de una percha de la pared. En el piano había una de las partituras de Nancy, abierta. Las gafas de su hermano estaban sobre una cómoda, los cristales centelleando al sol. Pero en lo que me fijé, lo que me quedó “encontrado”, fueron las persianas venecianas que protegen las ventanas del despacho del señor Clutter, la habitación por la que los asesinos entraron en la casa. Al introducirse en ella, Dick había separado dos listones de las persianas y observado a través de la rendija para ver si alguien acechaba a la luz de la luna; de nuevo, al marcharse, los ojos de Dick volvieron a explorar el paisaje a través de los listones (...). Y sin embargo, han pasado ocho años, la familia Clutter ya no existe y Dick está muerto, pero las persianas aún existen, aún cuelgan de las mismas ventanas. De este modo, la realidad, a través de un objeto, se infiltra en el arte (...).”⁴⁷⁷

L’aportació de Capote resulta coincident amb l’anterior d’Urrutia: l’autor nord-americà diu que el procediment estilístic ho és també cognitiu, atès que serveix per conèixer i ordenar l’experiència; com per exemple, escriu Capote, comprendre una habitació estranya i els qui l’habiten. Això, certament, forma part de l’estil realista de l’escriptura mimètica, i ens condueix de nou a la connexió entre la retòrica del secret i l’estètica del detall. Com bé diu Capote, el procediment que és alhora mode estètic demana deixar que els ulls recorrin l’estança o la persona o el paisatge -o el que sigui- “hasta que descubría algo”. És a dir, que el procediment, com totes les estilístiques, amaga una ideologia: hi ha quelcom per descobrir sota les aparences, sempre. De nou topem amb la idea que la veritat és alhora a la vista i oculta; de fet, semblaria que és accessible per a tothom però cal *saber mirar*, una idea gnòstica que ja hem dit que caracteritza la retòrica del secret. Aquesta funciona, de fet, com tota retòrica, com una forma de generar actituds d’escolta -tan cares avui-, ja que dota de gruix veritable els discursos.⁴⁷⁸

Aquesta mirada que s’ha de deixar vagarejar pel món és el que en aquest treball hem volgut anomenar la *mirada semiòtica*, atesa la seva voluntat de crear sentit, de semiotitzar, de fer passar de *caos a cosmos* i de *textualitzar* -segons Urrutia, també de *mitificar*. La mirada semiòtica és una mirada que confereix sentit, però que ho fa certament aixecant-se en una retòrica del secret, que, al seu torn, només té sentit en un context en què s’entén l’accés a la veritat d’una determinada manera ja descrita anteriorment. I aquesta retòrica i aquesta ideologia pseudognòstica s’expressen a través d’una estètica pròpia, que és l’estètica metonímica i

⁴⁷⁷ Capote, T. (1999), Op. Cit., p. 285-286.

⁴⁷⁸ Aquesta ideologia de la veritat oculta ha cristal·litzat en personatges arquetípics recurrents en la història de la literatura occidental, com per exemple el nen, el boig o el borratxo que diu la veritat, o que la descobreix, mentre que, tot i estar ben a la vista, els homes de seny són incapaços de veure-la. No cal anar gaire lluny per trobar actualitzacions d’aquest *topos* del boig que descobreix la veritat -per exemple en bona part de les novel·les d’Eduardo Mendoza.

sinecdòtica pròpia de la literatura realista de ficció i de la literatura documental i verista. Aquí ho precisarem més parlant d'una estilística del detall i del fragment.

Ja hem apuntat més amunt que l'entrevista recull les influències de la literatura realista i de la literatura del jo en bona part perquè creix i es desenvolupa en el mateix context històric i social i, de ben segur, amb els mateixos objectius ideològics que aquestes. Així que constatar que l'entrevista, basada en la mimesi escènica -en el diàleg i el detall-, fa ús d'una estilística metonímica per semiotitzar i ordenar l'experiència pot resultar en certa forma esperable. Anirem una mica més enllà i mirarem de distingir les diverses formes que presenta en la seva escriptura aquesta estilística metonímica de la ficció realista quan s'aplica a l'entrevista periodística.

D'entrada caldrà acudir a Omar Calabrese per obtenir una distinció que ens sembla imprescindible: què és un detall, des del punt de vista de la mimesi, i en què es distingeix, per exemple, del fragment, un terme que sovint usem de forma sinònima. Calabrese estableix, efectivament, que una de les característiques estètiques de l'època postmoderna, que ell qualifica argumentadament com a *neobarroca*, és la seva fragmentació, la descomposició de la totalitat, el gust per l'atomització enfront de l'antic gust per les cosmologies completes i els grans metarelats omniexplicatius.

La tradició filosòfica coneix força bé la dialèctica que existeix entre la idea del tot -la totalitat o la globalitat- i la idea de part -porció o fracció-; des del punt de vista lingüístic cal apuntar que la parella *part/tot* és una típica parella de termes interdefinits (com ho són bona part de les parelles que formen el nostre model de caracterització ideològica de l'entrevista): l'un no s'explica sense l'altre. Detall i fragment no són en absolut termes sinònims, però sí és cert que es troben orientats cap a la polaritat *part* enfront de l'altra polaritat, el *tot*.

Així, detall prové, segons Calabrese, del francès renaixentista -i al seu torn, òbviament, del llatí- *detail*, és a dir, *tallar de...* “Esto presupone, por tanto, un sujeto que “corta” un objeto”, escriu el professor italià. Certament, en la construcció d'un detall cal que hi intervingui la voluntat intel·lectual i estètica d'un subjecte que, tot percebent la totalitat sencera, decideix tallar-ne una porció, ja sigui per la seva representativitat o per la seva significació... O, com en el cas abans exposat de Capote i els seus reflexos de realitat, per la capacitat d'evocar l'experiència, els sentiments que produeix el paisatge o l'obra pictòrica sencera.

“La relevancia de la acción de cortar subraya el hecho de que el detalle se hace tal por el sujeto: por tanto su configuración depende del punto de vista del detallante, que normalmente explica la razón del detalle y clarifica su causa subjetiva y su función.”⁴⁷⁹

Un exemple paradigmàtic de detall seria la selecció per a la impressió de samarretes o l'elaboració de làmines murals d'un retall dels frescos de la Capella Sixtina de Miquel Àngel. Podem triar la creació, els dits de Déu pare i Adam tocant-se, o podem triar alguna altra part del fresc immens. Però si ho fem no serà arbitràriament, sinó amb el suport d'unes raons estètiques o lògiques. El detall suposa la intervenció del subjecte, que vol mirar més endins i comprendre millor la lògica del tot, escrutar-la detingudament a través d'una porció que reenvia de nou cap a la totalitat però amb algun guany afegit, obtingut gràcies a la *mirada detallada*.

“Cuando se ‘lee’ un entero cualquiera por medio de detalles está claro que el objetivo es el de una especie de ‘mirar más’ dentro del ‘todo’ analizado, hasta el punto de descubrir caracteres del entero no observados a primera vista. La función específica del detalle, por tanto, es la de reconstituir el sistema al que pertenece el detalle, descubriendo sus leyes o detalles que precedentemente no han resultado pertinentes a su descripción.”⁴⁸⁰

Certament diferent és la lògica del fragment, cosa que ja detectem en la seva etimologia, com hem pogut fer amb la del *detall*. *Fragment* prové, com és evident, del *frangere* llatí, és a dir, *trencar*, verb que ja evoca una activitat més abrupta i menys acurada que el *tallar de* anteriorment aplicat al detall. Calabrese observa amb perspicàcia que “el fragmento presupone, más que el sujeto del romperse, su objeto”, així que, contràriament al que succeeix amb el detall, el fragment no expressa pas un subjecte.⁴⁸¹ El detall és una construcció subjectiva que expressa les lleis o la tònica d'una totalitat, de la qual procedeix. El fragment, en canvi, és la irrupció sobtada d'una fracció que ha estat separada accidentalment d'una totalitat que desconeixem. El fragment s'ofereix tal com és a la vista de l'observador, i no com a fruit de l'acció de cap subjecte. Una altra diferència que Calabrese marca respecte del detall és que el fragment no té unes fronteres netament definides -com les dels estats del *midwest* nord-americà-, sinó uns límits abruptes i accidentats com la costa oest d'Irlanda.

“De hecho la geometría del fragmento es la de una ruptura en la que las líneas de frontera deben considerarse como motivadas por fuerzas (por ejemplo, fuerzas físicas) que han

⁴⁷⁹ Calabrese, O. (1989) *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, p. 87.

⁴⁸⁰ Calabrese, O. (1989), Op. Cit., p. 88.

⁴⁸¹ Calabrese, O. (1989), Op. Cit., p. 88.

producido el “accidente” que ha aislado el fragmento de su “todo” de pertenencia. El análisis de la línea irregular de frontera permitirá entonces no una obra de *re-constitución*, como se decía a propósito del detalle, sino de *re-construcción*, por medio de hipótesis, del sistema de pertenencia.”⁴⁸²

Per tant, entenent el fragment també com a part d'un sistema -del qual ha estat separat- el fragment és explicat pel tot -si en coneixem l'origen-, al contrari que el detall, que, en canvi, el que fa és explicar ell de forma nova la totalitat, el mateix sistema. De fet, en el cas del detall tindrem una tendència a sobrevalorar l'element tallat perquè és capaç de fer-nos tornar a pensar en el sistema, per tant, el detall és, en certa manera, *excepcionalitzat*. Contràriament, en el cas del fragment, la porció és considerada com un accident del qual es parteix per reconstruir el tot: el fragment es recondueix, aleshores, a una hipotètica normalitat, al sistema al qual pertany com a hipòtesis, dins del qual s'integrarà sense fer-lo repensar. “En conclusión, ‘excepcionalidad’ contra ‘normalidad’ se tornan en una nueva categoría que preside el uso del detalle y del fragmento”, escriu Calabrese, que precisa una mica més:

“El detalle consiste en la operación de hacer pasar un fenómeno del área de la individualidad a la de la excepcionalidad o, mejor aún, de la polaridad de lo regular a la de lo excepcional. De hecho, la práctica ‘detallante’ consiste en ‘poner de relieve’, como hecho excepcional, una porción del fenómeno que aparecía, de otra forma, normal. En cambio, completamente opuesto es el mecanismo que preside la estrategia del fragmento. El fragmento se da, en efecto, siempre inicialmente como singularidad, a causa quizá de su misma geometría; pero de la singularidad el analista intenta volver a la normalidad del sistema de origen al que el fragmento pertenecía.”⁴⁸³

La societat i la cultura postmoderna són bones consumidores de les estètiques fractals del detall i el fragment. Les teletecnologies ens han permès dur aquesta feina de mirar més i millor -més endins- de les totalitats fins a límits insospitats pocs anys enrere. Alguns modes de detallar que ens ofereixen els nous mitjans són l'amplificació i l'alentiment temporal televisiu o cinematogràfic -el detall temporal-, cosa que es pot aconseguir fins a la fracció de segon amb les càmeres *super-slow*. Això fa que la tècnica comporti efectes estètics, i un cert canvi de l'actitud perceptiva i del gust: la fruïció mediàtica està prevista com un gaudi atent i pròxim als detalls.

“El uso de la cámara lenta ya ha pasado de una función analítica (observar una acción de juego en un match deportivo) a una función ‘estetizante’. El aspecto estético consiste en

⁴⁸² Calabrese, O. (1989), Op. Cit., p. 89.

⁴⁸³ Calabrese, O. (1989), Op. Cit., pp. 95-96.

la búsqueda obsesiva de un instante-acmé de una acción dramática: el gol o el penalty en el fútbol, el disparo y el grito de muerte en un elito, el abrazo después de una carrera en el encuentro entre enamorados, el pasmo decisivo en la escena sexual, etc.”⁴⁸⁴

Cal subratllar el concepte de *instant-acmé* que presenta Calabrese, i que certament podríem afegir, en una categoria distinta, al de reflexos de realitat o al de *strange attractors*. Cal notar-ho, perquè els reprendrem més endavant, quan fem una proposta de tipificació dels recursos provinents de la lògica i l'estètica del detall i del fragment que ha incorporat l'entrevista periodística escrita. Hi ha, així mateix, una valoració nova de les preses en primer pla i encara en primeríssim primer pla, un *efecto-porno*, en paraules de Calabrese, propiciat en part per la tècnica dels teleobjectius i l'alta definició dels monitors i càmeres. Podem pensar en aquestes teletecnologies de la contigüitat, com les va anomenar Derrida, i adonar-nos que estan presents de forma cabdal en el procés d'escriptura i en les constants ideològiques del gènere de l'entrevista periodística. Ho estan de forma evident en les entrevistes audiovisuals -els primers plans, el pla detall de les mans, etc.-, però també en les escrites, i cada cop més. La tecnologia ha afavorit aquesta inclusió del detall i del fragment, que ja abans de la invenció de la gravadora i la fotografia formaven part de la retòrica pròpia del gènere, per bé que aquesta només s'havia pogut desenvolupar formalment a través de les tècniques de composició i estil pròpies de l'escriptura mimètica realista.

L'estètica del fragment, certament, respon a una exigència formal d'expressió d'allò casual, inesperat, que irromp involuntàriament. “Ésta consiste en la ruptura casual de la continuidad y de la integridad de una obra”, diu Calabrese. El detall i la seva estètica de fruïció apel·len, en canvi, a la significació especial d'una part per reinterpretar, per tornar a mirar comprensivament el tot. Podem observar que detall i fragment, tot i ser diferents entre ells, acaben per participar del mateix esperit del temps: la pèrdua de la totalitat i el recurs a la fracció, a la nimietat, per entendre, per interpretar o per ser reconduïts davant la gran totalitat, ara definitivament perduda o almenys ben oculta. Ja hem fet notar en anteriors planes que aquesta disposició estètica apel·la a una idea perfectament descriptible com a pseudognòstica, idea que ha defensat argumentadament Eco a *Interpretación y sobreinterpretación*. Davant la crisi dels metarelats, la

⁴⁸⁴ Calabrese, O. (1989), Op. Cit., p. 98.

fragmentació no és només el problema, sinó que l'estètica que genera es postula com a part de la solució.⁴⁸⁵

La lògica del detall i del fragment ve propiciada per una atenció a les traces més aparentment irrelevantes de la quotidianitat, i això, lògicament, és fruit d'un canvi en la forma de pensar i de veure i sentir el món, que ha estat descrita -i citada en aquest treball- per Auerbach: fins i tot les persones i els objectes -i els llocs i les accions- més pròpies del *sermo humilis* poden ser ara vehicle de *sermo gravis*. L'abolició o el desús de la separació d'estils clàssica va comportar la barreja del to i l'estil greu i l'humil, que en certa manera ja havia estat avançada per alguns autors romàntics, i que pren cos definitivament en el realisme del XIX, com veurem una mica més endavant de la mà de Dickens, Stendhal, Balzac i Flaubert⁴⁸⁶. Això s'uneix a l'atenció cap a les coses que des de la desclosa de l'humanisme renaixentista batega en bona part de la prosa europea més allunyada de les prescripcions canòniques i més orientada cap a la literatura testimonial o documental: Vives, Montaigne, Boswell, Rousseau... Aquesta atenció als ambients humils i a les coses quotidianes sembla manifestar-se precisament en aquelles pàgines en què els autors cerquen la interioritat de l'home. Sembla, certament, com que es busqui l'objecte, l'aparença, la cosa com a pont simbòlic cap a allò inefable, inescrutable... Ja hem dit que l'estètica del detall només s'entén si és sostinguda per una ideologia determinada sobre la veritat i la seva condició d'oculta però existent i, per tant, susceptible de ser revelada.

Notem, per exemple, com els *Assaigs* de Montaigne, enfocats sobre la condició humana, ja ressaltaven aquesta corporeïtat i aquest procedir inductiu sobre allò superficial per tal d'arribar al nucli d'aquesta condició. En el capítol VIII dels *Assaigs*, llibre tercer, dedicat precisament a l'art de conversar, el saberut i humil ("només parlaré de mi mateix") Michel Eyquem escriu -i no perdem de vista que estem encara en ple segle XVI-:

“Els sentits són els nostres propis i primers jutges, que només copsen les coses pels accidents externs, i no és pas meravella si en totes les parts de les usances de la nostra societat hi ha una tan perpètua i general barreja de cerimònies i aparences superficials; (...)

⁴⁸⁵ El problema, però, pot venir quan detall i fragment no són el primer pas d'un trajecte hermenèutic i epistemològic, sinó que són origen i final. “El hecho es que el detalle de los sistemas o su fragmentación se hacen autónomos, con valoraciones propias y hacen literalmente “perder de vista” los grandes cuadros de referencia general.” (Cfr. Calabrese, O., Op. Cit., p. 105.)

⁴⁸⁶ Cfr. Auerbach, E. (1983), Op. Cit., *passim*. Tot el llibre és un recorregut pel procés que condueix la tradició literària occidental fins a aquesta meta final, amb les seves temptatives incompletes al llarg dels segles.

És sempre amb l'home amb qui ens les hem d'heure, i la seva condició és gairebé exclusivament corpòria.”⁴⁸⁷

Montaigne assegura, seguint aquests postulats, que en la conversa el vestit i la fortuna de qui parla “atorga sovint crèdit a mots vans i necis”: “No solament les paraules, sinó també els gestos d'aquesta gent són considerats i tinguts en compte, i tothom s'afanya a donar-los alguna bella i sòlida interpretació.”⁴⁸⁸ Trobem doncs que, com hem dit, la contemplació de les actituds externes condueix als qui escruten la condició humana per camins de revelació i coneixement; almenys això esdevé, si més no, un *topos* literari, i la inducció pren cos com a recorregut estilístic encarnat en l'estètica del detall i del fragment. Recordem el que dèiem sobre la forma genèrica dels encontres en la tradició literària occidental, unes planes enrere.

Al segle XIX la retòrica del secret i l'estètica del detall es van escampar gràcies a l'estilística realista, i van cristal·litzar de forma especialment notable en les primeres novel·les policiaques o d'enigmes. Els més rellevants i, podem dir que fundacionals, van ser Poe, el propi Balzac⁴⁸⁹ i aquell qui, pocs anys després, a les darreries del segle, va gosar fins i tot fer-ne teoria en les pròpies novel·les: Arthur Conan Doyle, creador de Sherlock Holmes. Conan Doyle, que va maleir en més d'una ocasió el dia que va crear el sagaç detectiu del 21 de Baker Street -el va intentar *matar* sense èxit- oferia aquesta reflexió sobre la feina inductiva d'un detectiu que Sherlock Holmes eleva a la qualitat de ciència. Notem la ideologia subjacent en aquesta suposada reflexió del detectiu violinista, que trobem a les primeres planes de la primera novel·la de la sèrie, *Estudio en escarlata -A study in scarlet*. El text és incorporat a la novel·la com un suposat article que Holmes publica en una revista indefinida i que titula *El libro de la vida* -la traducció de què disposem és en castellà. Un ignorant Watson -que en desconeix l'autor- el llegeix amb desaprovació i comenta que “intentaba poner en evidencia lo mucho que un hombre observador podía aprender mediante un examen justo y sistemático de todo cuanto le rodeaba”.

“El escritor pretendía sondear los más íntimos pensamientos de un hombre aprovechando una expresión momentánea, la contracción de un músculo, la forma de mirar de un ojo. Aseguraba que a un hombre entrenado en la observación y en el análisis no cabía engañarle. (...) Decía el autor: ‘Quien se guiase por la lógica podría inferir de una gota de agua la posibilidad de existencia de un Océano Atlántico o de un Niágara sin necesidad de haberlos visto u oído hablar de ellos. Toda la vida es, asimismo, una cadena cuya naturaleza

⁴⁸⁷ Montaigne, M. (1984) *Assaigs. Llibre Tercer*. Barcelona: Ed. 62 i la Caixa, p. 156.

⁴⁸⁸ Montaigne, M. (1984), Op. Cit., pp. 156-157.

⁴⁸⁹ Ens hi aturarem unes planes més endavant, atesa la seva rellevància com a autor d'un model de prosa realista.

conoceremos siempre que nos muestre uno sólo de sus eslabones. (...) Empieze, siempre que es presentado a otro ser mortal, por aprender a leer de una sola ojeada cuál es el oficio o profesión a que pertenece. Aunque este ejercicio pueda parecer pueril, lo cierto es que aguza las facultades de observación y que enseña en que cosas hay que fijarse y qué es lo que hay que buscar. La profesión de una persona puede revelárenos con claridad, ya por la uñas de los dedos de las manos, ya por la manga de su chaqueta, ya por su calzado, ya por las rodilleras de sus pantalones, ya por las callosidades de sus dedos índice y pulgar, ya por su expresión o por los puños de su camisa. Resulta inconcebible que todas esas cosas reunidas no lleguen a mostrarle claro el problema a un observador competente.”⁴⁹⁰

L’actitud és, doncs, observar, escutar a fons. El detall, d’acord amb aquest objectiu, serveix per aprendre a mirar més i per fer-ho *més endins*, per descobrir allò ocult. El detall és, finalment, el camí cap a l’epifania, cap a la revelació de la veritat que s’amaga. Si escrivíem unes planes enrere que, segons Plató, el diàleg és una forma d’examinar de prop les persones i les idees, també una estilística articulada sobre el detall sembla perseguir aquest objectiu.

Força autors s’han adonat de la rellevància extraordinària de l’ús estilístic i cognitiu del detall en la prosa realista i documental del segle XIX ençà. Un d’ells ha estat Vladimir Nabokov, que hi dedica unes planes del seu *Curso de literatura europea*. L’autor rus fa referència al detall quan parla dels procediments de presentació i caracterització del personatge en la novel·la.

Nabokov comenta, per exemple, la dificultat del lector per apreciar els detalls en una narració o una descripció respecte de la facilitat que té un contemplador d’una pintura per fer-ho. Aquí sí que la poesia no és com la pintura -“*ut poesis pictura*”.

“No poseemos ningún órgano físico (como los ojos respecto a la pintura) que abarque el conjunto entero y pueda apreciar luego los detalles. Pero en una segunda, o tercera, o cuarta lectura, nos comportamos con respecto al libro, en cierto modo, de la misma manera que ante un cuadro.”⁴⁹¹

Tot i les diferències respecte les arts plàstiques, Nabokov destaca la importància en la caracterització dels personatges de la reproducció de la paraula idiolectal i de l’ús efectiu del detall. Així, enumera diverses formes de caracterització: la descripció directa -amb la prosopografia i l’etopeia-, l’ús de l’escena i el diàleg directe. Comenta també una mena d’estil indirecte lliure, és a dir, imitar l’idiolecte i les paraules del personatge quan la veu relatora parla

⁴⁹⁰ Conan Doyle, A. (1983). *Estudio en escarlata*. Barcelona: Orbis, p. 26.

⁴⁹¹ Nabokov, V. (1983) *Curso de literatura europea*. Barcelona: Bruguera, p. 26.

d'ell, “pero este método no se emplea con frecuencia”, admet.⁴⁹² Gustave Flaubert i Jane Austen van ser els primers i més importants valedors d'aquest procediment estilístic, que es pot definir, més precisament, com introduir una cita -la veu- del personatge sense cap transició prèvia, cap *verbum dicendi* que la marqui. L'emotivitat de l'expressió sol revelar -a través del lèxic, la sintaxi, la puntuació- que aquella veu que parla no és la del narrador omniscient neutral o editorial sinó en certa manera, la del personatge.⁴⁹³

Nabokov, finalment, parla pròpiament dels detalls. Després de repassar l'ús de l'emblema caracteritzador en la literatura de Dickens⁴⁹⁴, ens apropa a la fixació sensual pels detalls del gran escriptor realista anglès. Notem de nou com el realisme i l'humanisme es troben en el seu apreci per les *coses*, apreci més que notable -diríem que nuclear, central- en l'obra de bona part dels grans escriptors dels XIX, sobretot de Flaubert i Balzac. Dickens, destaca Nabokov, subratlla “la intervención de los objetos: los cuadros, las casas, los carruajes”, tot de coses que poblen les escenes, al costat dels personatges. “Lo primero que notamos en el estilo de Dickens es la intensidad de sus imágenes sensuales, su arte de evocación vívida y sensual”, escriu.⁴⁹⁵ Aquestes imatges estan formades per minuciosos detalls, coses que actuen. “Cuando Esther envía a Charly -comenta a propòsit d'un fragment de *Casa desolada*- a traerle la carta del señor Jarndyce, la descripción de la casa tiene un efecto funcional: la casa actúa, por así decir.”⁴⁹⁶

Nabokov sembla trobar un *reflex de realitat* com els descrits per Capote en un passatge d'aquesta novel·la de Dickens, que ens mostra el port quan Esther baixa cap a Deal per veure Richard, “cuya actividad ante la vida, la tendencia caprichosa de su naturaleza, noble en el fondo, y el oscuro destino que se cierne sobre él, la turban y la impulsan a ayudarlo. Como por encima de su hombro, Dickens nos muestra el puerto”.⁴⁹⁷ Aquest es troba ple de vaixells que s'intueixen enmig de la boira que es comença a dissipar. I, de sobte, el sol travessa els núvols i

⁴⁹² Nabokov, V. (1983), Op. Cit., p. 40.

⁴⁹³ Sap greu haver de resoldre un aspecte tan rellevant de la mimesi de la veu com l'estil indirecte lliure de foma tan sumària. D'altra banda, és un recurs de difícil i poc freqüent ús en l'estilística caracteritzadora del gènere de l'entrevista. No obstant això, des d'un punt de vista conceptual creiem que es pot defensar la idea que l'entrevista és, en certa manera, un text discursiu en què la veu del personatge funciona amb una espècie de EILL, per bé que no formalment: se sol respectar la cita directa. Però les manipulacions lingüístiques a què se sotmet l'expressió del personatge fan recordar aquest procediment de citació: el que diu és respectat -la màxima de qualitat no és alterada mai, com veurem-, però no el com -màximes de quantitat i de manera o forma. Ho veurem al pròxim capítol.

⁴⁹⁴ “Estos personajes de comedia arrastran sus divertidos defectos escena tras escena a lo largo de toda la novel·la como harían en una obra teatral. (...) Cada personaje tiene su atributo, una especie de sombra coloreada que aparece cada vez que aparece él.” Nabokov, V. (1983), Op. Cit., pp. 99 i 113. Notem com l'emblema, com ja hem comentat abans, té una gran coincidència amb el funcionament de l'estigma -per bé que aquest sol ser negatiu- descrit des de l'etnometodologia per E. Goffman: cfr. (1970) *Estigma, la identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.

⁴⁹⁵ Nabokov, V. (1983), Op. Cit., p. 178.

⁴⁹⁶ Nabokov, V. (1983), Op. Cit., p. 181.

⁴⁹⁷ Nabokov, V. (1983), Op. Cit., p. 182.

forma vessals de llum platejada sobre la mar fosca. Nabokov subratlla la plasticitat de la visió: podem veure les taques de llum sobre la pell platejada de la mar obscura. “Dickens lo vio y no dudó en ponerlo en palabras. O más exactamente, sin las palabras no habría habido visión.”⁴⁹⁸ L’escena queda ordenada per un *atractor*, per un reflex de realitat a la manera de Capote, que fa de punt de fuga, i que també fa d’emblema: la seva presència simbolitza certament l’estat d’ànim de la protagonista, en fa de *fanfàrria anunciadora*, com diria Auerbach. Observem, doncs, com la plasticitat, la visualització, s’articula amb la caracterització.

Aquest crític, Auerbach, precisament, parla d’aquesta mena d’emblemes associats a la caracterització dels personatges al capítol de *Mimesis* dedicat al segle XIX i al realisme d’Stendhal i Balzac, que considera els dos creadors del realisme contemporani.⁴⁹⁹ Auerbach pren com a exemple un fragment de *Le père Goriot*, escrita el 1834, en què la senyora Vauquer entra al menjador de la seva despesa amb el gat enroscat a les cames, tot roncant i saltironejant per les taules ja parades per a l’esmorçar dels dispesers. Prèviament Balzac ha encadenat diverses planes d’acurada descripció objectual, material, del barri en què es troba la pensió de la senyora Vauquer i de la pròpia casa: mobles, guarniments, quadres, cortines, portes, paper de paret, olors, colors... Balzac i la seva prosa facúndica semblen no voler oblidar res. Qualsevol objecte o detall pot ser -és- rellevant, pel que sembla. Llegim-ne un breu fragment d’una traducció castellana de Carlos Pujol, de la que hem esporgat diverses planes prèvies de descripció per deixar-ne només el final i l’entrada de la senyora Vauquer:

“En un rincón está colocada una caja con departamentos numerados, que sirve para guardar las servilletas manchadas y vinosas de cada huésped. (...) Se ve allí un barómetro con un capuchino que sale cuando llueve, grabados execrables que quitan el apetito, con marcos de madera negra barnizada, de filos dorados; un reloj de pared, de concha, con incrustaciones de cobre; una estufa verde; quinqués de Argand en los que el polvo se combina con el aceite; una mesa larga con un hule lo suficientemente grasiento para que un gracioso escriba su nombre en él utilizando su dedo como estilo; sillas estropeadas; lamentables esterillas cuyo esparto se deshilacha continuamente sin llegar nunca a gastarse; braseros miserables con los orificios rotos y las bisagras deshechas, en las que la madera se carboniza. (...)”

Esta habitación está en todo su esplendor en el momento en que, a eso de las siete de la mañana, el gato de la señora Vauquer entre precediendo a su ama, salta sobre los

⁴⁹⁸ Nabokov, V. (1983), Op. Cit., pp. 182-183. La importància de les petites coses, dels detalls que més endavant definirem com a significatius, es palesa en aquests passatges dickensians, com també en els de Flaubert i Balzac que analitzarem tot seguit. “Quizás algunos lectores -s’excusa Nabokov- supongan que tales evocaciones son menudencias en las que no vale la pena detenerse; pero la literatura consiste precisamente en esas menudencias. De hecho la literatura se compone no de ideas generales, sino de revelaciones particulares.” (Ibidem)

⁴⁹⁹ Auerbach, E. (1983), Op. Cit., p. 441.

aparadores, olfatea la leche que contienen varuos tazones tapados con platos y hace oír su ronroneo matinal. En seguida aparece la viuda, emperifollada con su gorro de tul, bajo el que cuelga un moño postizo mal colocado; anda arrastrando sus zapatillas arrugadas. Su cara vieja y regordeta, en cuyo centro surge una nariz en forma de pico de loro; sus pequeñas manos gordezuelas, su persona rolliza como una rata de iglesia, su busto rebosante, están en armonía con esta habitación donde rezuma la desgracia, donde se agazapa la especulación, cuyo aire caliente y fétido respira la señora Vauquer sin sentir náuseas.”⁵⁰⁰

Notem el que Auerbach qualifica d'unitat d'ambient balzaquià: la presentació del caràcter i del físic del personatge es fa alhora que la presentació del medi en què viu. Certament, Balzac escriu tot seguit: “En fin, toda su persona explica la pensión, como la pensión implica su persona. El presidio no marcha sin el carcelero, no puede imaginarse el uno sin el otro. La pálida gordura de esta mujercita es el producto de esta vida como el tifus es la consecuencia de las emanaciones de un hospital.”⁵⁰¹ La conclusió a què ens condueix aquesta doctrina balzaquiana de la presentació i la caracterització dels personatges -i de la seva observació prèvia- és contundent: la mirada intel·ligent, escrutadors -semiòtica- d'un ambient qualsevol ens facilita l'explicació íntima i prou veritable de la personalitat profunda dels qui l'habiten. Observem el detall final, prou significatiu, que el propi Balzac decideix subratllar tot apuntant explícitament que ho resumeix tot:

“Su enagua de punto, que sobresale de su falda hecha con un vestido viejo y en la que la gusta se escapa por las aberturas de la tela agietada, resume el salón, el comedor, el jardincillo, anuncia la cocina y hace presentir los huéspedes.”⁵⁰²

L'efecte d'aquest detall és, un cop més, d'una mena de primer pla, quasi visual. L'autor, després de significar la unitat ambiental, subratlla un detall, un aspecte que és significatiu, i que condensa bona part de les coses que se'ns volen presentar. Més endavant -al pròxim punt- parlarem d'això com d'*atractors de sentit* o *reflexos de realitat*. El detall dels enagos de Madame Vauquer ens recorda altres treballs de mimesi literària realistes pràcticament coetanis -un xic posteriors- com els de Flaubert, un innovador destacable en el camp de l'escriptura. La descripció de l'escena és material, però suggereix sens dubte una atmosfera moral, així que la interrelació entre prosopografia i etopeia es manifesta de la mà d'aquests detalls -atractors o

⁵⁰⁰ Balzac, H. (1983) *Papá Goriot*. Barcelona: Bruguera, p. 25.

⁵⁰¹ Balzac, H. (1983), Op. Cit., pp. 25-26.

⁵⁰² Balzac, H. (1983), Op. Cit., p. 26.

reflexos- que ordenen i organitzen, com un punt de fuga, la diversitat d'objectes presentats sota una unitat de sentit. El realisme ambiental de Balzac beu de l'herència de la sensibilitat romàntica per sentir vigorosament la unitat ambiental -tant d'altres èpoques com la coetània-, hi ha, per dir-ho en mots d'Auerbach, “una comprensió orgànica de la peculiaridad ambiental de la época en todas sus gamas”.⁵⁰³ La descripció de la senyora Vauquer és harmònica amb la pensió.

Hi trobem desordre i una certa negligència en la composició del retrat, que Auerbach atribueix a la premura amb què treballava habitualment Balzac, però que també podríem atribuir a la força que exercien sobre la seva prosa les imatges suggestives adreçades a la fantasia imitativa del lector, al seu record de persones o ambients semblants. La unitat d'ambient s'ha apoderat amb tanta força d'ell que el retrat és recursiu -avança i recula- per tal de donar cabuda a totes les expressions i idees, encara que siguin reincidents. En aquest sentit, Auerbach destaca “la unidad de un cierto espacio vital, sentido como una visión total demoníaco-orgánica, representada con medios sugeridores y plásticos.”⁵⁰⁴

Dèiem més amunt que la presència subratllada del detall dels enagos, i la seva qualitat de símbol significatiu, quasi d'emblema, ens recordava alguns passatges de l'obra de Flaubert, en què es presta una gran atenció a les coses, i aquestes a canvi, *parlen* prolixament. Recordem, efectivament, en el primer capítol de *Madame Bovary* el detall de la gorra de balenes del jove Charles. Després que un enigmàtic narrador testimoni ens expliqui com el jove novençà entra a classe per primer cop davant les burles dels companys, la veu relatora s'atura en el barret que duu Charles. Com en el cas dels enagos, tenim la sensació que el capell és quelcom més que una mera *cosa* que es descriu. Hi ha d'haver algun motiu perquè Flaubert s'hi deturi morosament, una morositat que contrasta amb el ritme general d'aquestes primeres planes de l'obra.

“El cas és que ja havíem acabat l'oració i el novençà encara tenia la gorra al damunt dels genolls. Era una d'aquelles gorres en la composició de les quals entraven els elements de la gorra de pèl, de la chapska, del capell rodó, de la gorra de pèl de llúdrria i de la de cotó; una d'aquelles peces dissortades, en fi, la muda lletjor de les quals presenta profunditats d'expressió com la cara d'un imbècil.

Ovoide i inflada per un joc de balenes, començava amb tres sortints circulars; després, alternaven uns rombes de vellut i de pell de conill separats per una cinta vermella; seguia una mena de sac que s'acabava amb un polígon acartonat, cobert amb un brodat de

⁵⁰³ Auerbach, E. (1983), Op. Cit., p. 445.

⁵⁰⁴ Auerbach, E. (1983), Op. Cit., p. 446.

trenyella complicada i del qual penjava, a l'extrem d'un cordó molt prim, una creueta de fils d'or, com una borla. La gorra era nova; la visera lluentjava.”⁵⁰⁵

La descripció física i material del capell transparenta la persona que acull sota les seves teles ridícules i excessives. La caracterització per sinèdoque és evident. Vargas Llosa a *La orgía perpetua* comenta l'aptitud de Flaubert per a la descripció detallada. “¿Por qué ciertos objetos de la realidad ficticia sobreviven en la memoria tan nítidos y sugestivos como verdaderos personajes de carne y hueso?”, es pregunta Vargas Llosa, arran d'aquest furor descriptiu.⁵⁰⁶ I ell mateix contesta:

“Han sido arrancados al mundo muerto de lo inerte y elevados a una dignidad superior; dotados de cualidades insospechadas, como por ejemplo una recóndita psicología, una capacidad de comunicar mensajes y despertar emociones que hacen de ellos, pese a sus cuerpos inmóviles, pétreos, ciegos y mudos, seres imbuidos de profunda admiración, de secreta vida.”⁵⁰⁷

Així succeeix amb la *casquette* de Charles Bovary, que constitueix allò que cal qualificar de *descripció memorable* per l'aptitud de certes coses per imposar-se en la memòria a causa de la seva riquesa de matisos, per la seva significació, pel seu simbolisme, “como entes igualmente complejos, misteriosos, durables y sensibles que sus propietarios”.⁵⁰⁸ Flaubert va ser acusat en els ambients literaris de l'època de certa fredor descriptiva, ja que tractava descriptivament de la mateixa forma una *cosa* que un personatge, subvertint els costums narratius del moment. A *Madame Bovary* el narrador presta la mateixa atenció prolixa i acurada a les coses que als homes i dones que hi transiten. Vargas Llosa comenta que Flaubert confia als objectes “funciones que parecían prerrogativas de los personajes, impensables en objetos cuya única obligación, hasta entonces, era la de constituir un decorado, un telón de fondo.”⁵⁰⁹ A *Madame Bovary*, en canvi, les coses són més loquaces i transcendents que els seus propis amos, i ens en revelen, millor que les paraules i els actes d'aquells, la personalitat, el seu estatus social, els costums, les aspiracions, la imaginació, el sentit artístic, les creences, etcètera. La cosa parla a través dels adjectius i les comparacions amb què es definida. Com el *casquette* del jove Charles, les coses es carreguen d'idiosincràsia: és una *peça dissortada*, amb *cara d'imbècil*, de *muda lletjor*. És la

⁵⁰⁵ Flaubert, G. (1994) *Madame Bovary*. Barcelona: Proa, p. 14.

⁵⁰⁶ Vargas Llosa, M. (1989) *La orgía perpetua*. Barcelona: Seix Barral, p. 150.

⁵⁰⁷ *Ibidem*.

⁵⁰⁸ *Ibidem*.

⁵⁰⁹ Vargas Llosa, M. (1989) Op. Cit., p. 151.

caracterització a través del detall pròpia de la prosa realista, però que Flaubert duu més enllà del que havien fet Dickens i Balzac: humanitza la cosa, la dota de personalitat pròpia, i aquesta, sinècdoticament, ens parla del seu amo, del seu veí.

Tornem a Balzac per reprendre l'estudi de la seva prosa caracteritzadora. El pantagruèlic escriptor sentia, efectivament, els ambients més diversos com una unitat orgànica i no es limitava, com feia Stendhal, a descriure'ls físicament. La seva prosa impregna els personatges dels ambients en què viuen, dels vestits que porten, de les amistats i del paisatge humà que els envolta. A l'*avant-propos* de la magníssima *Comédie humaine*, escrit el 1842, justifica aquest historicisme ambiental, que funda la visió realista i la majoria de les actituds novel·lístiques modernes, com la novel·la de misteri i crims per resoldre, que tot i estar atribuïda a Poe, va ser temptejada prèviament per Balzac a *Une ténébreuse affaire*, escrita el 1841⁵¹⁰, un any abans del següent text:

“El animal es un principio que toma su forma exterior (...) del medio en el cual debe desarrollarse (...) ¿La sociedad no hace del hombre, según los medios en que se desenvuelve la acción, tantos hombres diferentes como variedades zoológicas hay?”⁵¹¹

Balzac, desenvolupant aquestes idees, pren la paraula *milieu* del biologisme de Saint-Hilaire. Per a ell el *milieu* -el medi en què es desenvolupa i manifesta el personatge- s'explica a través dels qui l'habiten i a la inversa. Aquesta unitat ambiental no és només pròpia de Balzac, sinó que, a través de diversos autors realistes, es va traslladar al corrent de la tradició literària occidental. Ja hem parlat de l'evolució de la novel·la policiaca i de l'ús de la mirada semiòtica i

⁵¹⁰ Se sol acceptar que E.A. Poe i els seus crims al carrer Morgue són la primera novel·la policiaca de la història de la literatura, amb els pressupòsits del cas per resoldre, les pistes abandonades que, en un context determinat, permeten induir la solució... Però Carlos Pujol, a la introducció de la traducció castellana d' *Un ténébreuse affaire* explica que les dues obres, la de Poe i la de Balzac, són rigorosament coetànies, però en canvi, fa un matis: “ (...) Los asesinatos de la calle Morgue, del americano Poe, aparecida en este mismo año 1841, (...) se trata de un relato breve que no hace más que establecer las clásicas reglas de la investigación como desafío al ingenio. La obra de Balzac tiene una amplitud mucho mayor, y no sólo por el número de sus páginas; vemos como la ficción invade la Historia con mayúsculas para servirse de ella, pero también para explicarla, y como el enigma llega a adquirir luego secretas resonancias casi inconfesables. Al igual que en el cuento de Poe, lo que se nos narra se inspira en un hecho real, pero si el americano tiende a reducir crímenes a una especie de rompecabezas, balzac trabaja con situaciones que no admiten ningún grado de asepsia.” Pujol, C. (1981). *Prólogo* a Balzac, H. *Un asunto tenebroso*. Barcelona: Bruguera, p. 5 i ss. En qualsevol cas, com ja s'ha fet notar quan distingíem detall de fragment, només una determinada visió del món i dels éssers humans -que coincideix amb els pressupòsits acumulats per Romanticisme i el Realisme puixant- poden fer possible la novel·la detectivesca de Conan Doyle i el seu celeberrim Sherlock Holmes, que fa en força ocasions un encès panegíric del que sens dubte és el mateix que aquí hem anomenat la *mirada semiòtica*. Recordem el ja citat capítol que Conan Doyle dedica a *La ciència de la deducció*, aquesta mena d'activitat semiòtica que és reconstruir la totalitat a partir d'indicis abandonats al lloc dels fets (Cfr. Conan Doyle, A. (1983) *Estudio en escarlata*. Madrid: Orbis, p. 21 i ss.)

⁵¹¹ Citat per Auerbach, E. (1983), *Op. Cit.*, p. 446.

de la lògica i l'estètica del detall, però també trobem aquesta ideologia subjacent de la unitat ambiental, del *milieu* balzaquià, en recursos com el retrat global de personatge, i en infinitat d'entrevistes, ja des del segle XIX, sobretot les del tipus *celebrities at home*, però també de les més orientades al debat de l'afer públic.

Tanmateix, les aportacions de Balzac a l'escriptura dels encontres amb personatges -a la seva presentació i caracterització- no són poques, tant pel que fa a la prosopografia com a l'etopeia: harmonia persona-media, ús de comparances adreçades a la fantasia imitativa del lector, realisme ambiental -un ambient escrutat amb la mirada semiòtica-, i la certesa que les persones humanes són misteris complexos que amaguen una resposta dins seu. Balzac es manifesta, en el fons, com un optimista, i creu que és possible el coneixement dels altres, si fem cas d'allò que els envolta, per això practica una prosa detallista i descriptiva, minuciosament atenta a qualsevol indicatiu que pugui conduir cap a l'interior de l'altre. Observem la mirada detinguda, gairebé maliciosament rebuscadora d'indicis, de la veu del narrador en el passatge de *Les il·lusions perdudes* en què Lucien de Rubemprè coneix per primer cop la senyora de Bargeton:

“El jove examinà amb discrets cops d'ull aquella dama que li va semblar que harmonitzava amb la seva reputació; no defraudava cap de les seves idees sobre la gran senyora. La senyora de Bargeton duia, segons la nova moda, una gorra de vellut negre. Aquest capell comporta un record de l'Edat Mitjana que impressionà el jove, engrandint, per dir-ho així, la dona; de la gorra s'escapolia una cabellera d'un ros rogenc, daurada per la llum i encesa al voltant dels rínxols. La noble dama tenia el rostre resplendent, amb la qual cosa un dona supera els inconvenients d'una pell descolorida. Els ulls grisos li guspirejaven, el front, ja solcat, els coronava amb la seva massa blanca i ben dibuixada; eren envoltats per un marge nacrat, en el qual, a banda i banda del nas, dues venes balves ressaltaven la blancor de l'emmarcat. El nas ofería una croba borbònica que s'afegia al foc d'un rostre allargat presentant com un punt brillant en el qual es bibuixava l'ascendent reial dels Condé. Els cabells no amagaven del tot el coll. El vestit, descuradament encreuat, deixava entreveure un pit de neu en el qual l'ull endevinava una sina intacta i ben col·locada.”⁵¹²

Notem com el retrat -majoritàriament prosopogràfic- comença pel cap i descendeix, tot apuntant ja alguns detalls etopeics -la procacitat del vestir, la noblesa vinguda a menys dels seus trets-, servant els canons del retrat que hem explicat més amunt. A la *Comèdia humana* Balzac fa un ús constant d'aquesta minuciositat que preanuncia l'estil flaubertià d'atenció a la *chose*, i ho fa sempre en el cas d'un personatge que en coneix un altre, o bé en la presentació primera que d'un dels protagonistes ens fa el narrador omniscient. Les primeres mirades escrutadores sobre

⁵¹² Balzac, H. (1989) *Les il·lusions perdudes*. Barcelona: Ed. 62-La Caixa, MOLU, p. 49.

els personatges rellisquen de primer cap al seu voltant: la roba, el mobiliari, els gestos, les faccions. I finalment, en molts casos, fins i tot s'avancen conclusions d'aquesta anàlisi immediata. Observem, per exemple, el següent passatge també de *Les il.lusions perdudes*, en què l'autor explicita la troballa d'uns indicis de la personalitat d'un nou personatge amb què topa Lucien. Aquest coneixement, notem-ho, s'ha assolit per la via de l'observació i la inducció.

“La cambra de Daniel d'Arthez, al cinquè pis, tenia dues finestres falses, enmig de les quals hi havia una biblioteca de fusta ennegrida, plena de cartons retolats. Un llit de fusta pintada, semblant a les llitxoles d'escola, una tauleta de nit de segona mà, i dues butaques de clin ocupaven el fons d'aquella cambra, recoberta d'un paper escocès ennegrit pel temps i l'ús. Una taula gran coberta de papers se situava entre la llar i una de les finestres. (...) Una catifa esfilagarssada cobria el sòl de la cambra. Aquest luxe necessari estalviava calefacció. (...) Damunt la llar de foc, Lucien va veure un llum antic amb quatre espelmes i una pantalla. Lucien hi va reconèixer els símptomes de la misèria aspra. El poeta va preguntar a D'Arthez el perquè de les espelmes. Daniel li va respondre que no podia suportar l'olor del petroli. Aquesta circumstància indicava una gran delicadesa dels sentits, l'indici d'una sensibilitat exquisida.”⁵¹³

Aquesta atenció als detalls com a caracteritzadors s'articula, per tal d'indicar sensibilitats, modes de vida i personalitats, amb l'afer de la unitat ambiental que ja hem comentat. La importància que dona Balzac a la complementarietat entre el medi i el personatge és tal que en força passatges de les seves obres l'ambient juga un paper actiu, com si fos una força o un agent actancial més en el relat. Així, a *Les il.lusions perdudes* l'amor de la noble madame de Bargeton pel rural Lucien es veu modificat en la primera nit d'estrena de l'òpera de París a la qual acudeixen junts. Enmig dels cercles nobles de París, amb les notes preeminentes d'elegància i bon vestir, el jove però pagesot Lucien destaca com ho faria un cavallot de llaurar en una escola d'equitació. Aquesta desharmonia amb el medi és l'espurna inicial d'una veritable caiguda de Lucien i de la seva sort. En canvi, el noble Châtelet, que a províncies havia estat *batut* pel jove poeta en la lluita per l'amor de Bargeton, recupera ara, en trobar-se en el seu medi, la seva personalitat i la seva capacitat de seducció.

“Per la seva banda, la senyora de Bargeton es permetia estranyes reflexions sobre el seu enamorat. Tot i la seva bellesa, el pobre poeta no tenia un posat digne. La seva casaca, les mànigues de la qual li eren curtes, els seus guants dolents de províncies, l'armilla rebregada, el feien prodigiosament ridícul al costat dels joves de la platea: la senyora de Bargeton li veia un posat llastimós. Châtelet, que s'ocupava d'ella sense cap pretensió,

⁵¹³ Balzac, H. (1989), Op. Cit., p. 175.

que vetllava per ella amb una cura que demostrava una passió profunda; Châtelet, elegant i en el seu ambient, com un actor que retroba l'escenari del seu teatre, havia guanyat en dos dies tot el terreny que va perdre en sis mesos. (...) Es preparava, tant en la senyora de Bargeton com en Lucien, un desencís sobre ells mateixos, la causa del qual era París.”⁵¹⁴

Notem com l'ambient canviant fa canviar també els personatges, que evolucionen -són dinàmics i evolutius, doncs- al ritme que els marca el medi. Aquest paper central de les coses i els medis es va assumir de forma completa per la literatura realista a partir de Balzac però també, pocs anys després, gràcies a Flaubert,⁵¹⁵ que ja hem vist que també opta per deixar de pensar en les coses i els ambients com a mers decorats i els atorga unes funcions actancials pròximes a les dels personatges.

Més pròxim a nosaltres en el temps i en geografia, la prosa testimonial de Josep Pla - considerat per molts autor d'un model de prosa periodística moderna en català- va recollir aquest batec realista i metonímic, segons ens explica en unes interessants planes de l'*homenot* dedicat a Joaquim Ruyra, que comença amb una reflexió sobre el gènere del retrat. Pla assegura que fer un retrat tot observant detingudament el personatge que es té al davant “és un exercici especialment interessant quan es tracta d'aclarir la falsedat del que hom té al davant: vull dir quan les faccions indiquen sentiments absolutament contraris als de la realitat del personatge”.⁵¹⁶

Pla al·ludeix aquí a allò que podem anomenar la detecció del *misteri personal*, de la *paradoxa constitutiva* del personatge. Aquesta detecció comporta fixar-se en els mateixos elements que citaven Balzac i Flaubert, però aquí hi ha un punt de desconfiança notable cap a aquests indicis: certament, quan algú se sap observat pot modular la seva conducta per induir una imatge que li convingui. L'ofici de l'escrutador periodístic, del reporter que fa entrevistes, serà, doncs, exposar a la llum aquesta paradoxa, aquesta contradicció nuclear que en certa manera tots arrosseguem com a animals paradoxals.

⁵¹⁴ Balzac, H. (1989), Op. Cit., p. 135.

⁵¹⁵ Cal recordar aquí la incomprensió i fins el rebuig amb què es va acollir l'estilística de Flaubert, que no va ser acceptada com a model fins anys més tard. Tanmateix va exercir una gran influència en escriptors com Guy de Maupassant i els germans Goncourt, que van marcar la segona meitat del XIX literari francès -i en certa forma, del XIX europeu, donat el lideratge de la literatura i la cultura francesa en aquella Europa.

⁵¹⁶ Pla, J. (1984) Joaquim Ruyra, dins de *Uns homenots*. Barcelona: Edicions 62, p. 105.

“No és pas solament amb les paraules que l’home es falsifica: amb les faccions es falsifica, s’amaga, s’escamoteja de la mateixa manera que es descobreix, és clar. A casa nostra la gent cultiva poc aquesta feina. En altres llocs fer retrats és un joc de societat.”⁵¹⁷

Pla proposa com a mètode per fer aquest descobriment de l’interior ocult dels altres que l’escriptor disposi del que ell anomena una *taula de valors*. El mateix Pla explica que entén per una taula de valors.

“Tothom té la seva taula de valors. La taula de valors d’un gran novel·lista es diferencia de la d’un home corrent per la seva riquesa i la seva complexitat. Davant de la cara d’una dona, un home corrent diria: “Vet aquí una cara agradable.” Un novel·lista dirà: “Aquesta cara és agradable, però alhora és lúbrica, ansiosa, voluptuosa, trèmula, covarda, obscura, insaciable.” Relacionarà els elements purament físics de la cara amb tot un sistema de sentiments i sensacions. Deduirà una cosa de l’altra. Aquest és el treball essencial de la creació novel·lesca.”⁵¹⁸

Cal, per tant, “arribar a tenir una taula de valors que serveixi per estirar, com aquell qui estira cireres d’un cistell, el que la gent porta a dins. Aquest és el gran problema dels creadors de ficcions (novel·listes) i dels creadors de realitats (polítics, homes de negocis, etcètera). Saber descobrir en un mot el que vol dir la cara de la gent, saber-hi veure la màxima quantitat de coses que hi són amagades i que potser són coses inconscients per a l’home que les porta.”⁵¹⁹ Les consideracions de Pla són del tot pertinents dins d’aquest capítol dedicat a les contribucions dels estudis literaris a la descripció de l’estil de l’entrevista. Sobretot si es té en compte que el personatge de l’entrevista sol tenir uns objectius discursius diferents dels que té el periodista, i que, per tant, li pot convenir d’entabanar l’ull -escrutador d’indícis- del reporter.

Dins d’aquesta estilística sinecdòtica o metonímica que caracteritza l’escriptura realista i, en bona part, l’escriptura de l’entrevista periodística -amb l’ús de recursos com la construcció per escenes (o amb escena única), el retrat global o el registre total del diàleg-, convé distingir entre les diverses expressions formals que adopta aquesta *mirada semiòtica*, que recordem que és el nom que li donem en aquest treball a la mirada de l’informador o de l’escriptor quan es troba davant del personatge i escruta, amb ull atent, tot el que l’envolta amb la finalitat de dotar-ho de

⁵¹⁷ Pla, J. (1984), Op. Cit., p. 105. La cita prossegueix: “La senyora Margot Asquith diu en la seva biografia que, essent joveneta, es dedicava a fer retrats de les persones que el seu pare convidava a passar dies al seu castell d’Escòcia. Pel castell hi passaven personatges d’Anglaterra, i els retrats que en feia la senyora Asquith, si, potser, a causa de l’edat, no tenien res de particular, li serviren per arribar a sentir d’una manera apassionada aquesta cosa tan important que s’anomena la vida.”

⁵¹⁸ Pla, J. (1984), Op. Cit., pp. 104-105.

⁵¹⁹ Pla, J. (1984), Op. Cit., pp. 105-106.

sentit, d'ordenar-lo en el procés de narrativització. En definitiva, de passar dels fragments i els detalls a la restitució o reconstrucció de la totalitat.

Així doncs, podem distingir en l'entrevista dues estètiques que provenen de l'estètica del detall i de la del fragment i que actuen com a recursos tècnics per ordenar i dotar de sentit l'experiència que l'escriptor obté en el seu encontre amb l'altre. Dins de l'estètica del detall cal comptar el detall significatiu i el detall anagnòric i el moment decisiu, i dins de l'estètica del fragment el moment qualsevol.

Detall significatiu

El detall significatiu també l'anomenarem *caracteritzador* o *sinecdòtic*, encara que de sinecdòtics ho són tots, en certa manera. És un detall del vestit o de l'entorn del personatge -potser un gest o una forma de parlar- que és subratllat per l'escriptor o l'informador, i que permet caracteritzar en algun sentit la personalitat de l'entrevistat tal com és entesa pel periodista. Abans citàvem la cella "desconfiada y altiva" de la Caballé, o el nas "frívol" i prepotent de Fraga, tots dos exemples d'aquest funcionament del detall significatiu en entrevistes de Rosa Montero ja citades anteriorment. Aquests detalls ajuden significativament en la construcció de la personalitat del personatge, per bé que cap d'ells es pot qualificar de decisiu en aquesta construcció.

El detall caracteritzador pot sorgir de la prosopografia o l'etopeia del retrat -com els casos de l'entrevista a la Caballé i a Fraga- o bé el podem trobar en les anècdotes caracteritzadores que el personatge explica a l'entrevistador o que el periodista conta als lectors. Anècdotes de la seva biografia que ajuden a explicar, gairebé per la lògica figural cristiana de què parla Auerbach, el seu estat actual. Es diferencia del detall anagnòric -del qual parlarem ara- en què no és un intent d'explicar-ho tot a partir d'un detall: només pretén caracteritzar, explicar alguna faceta particular de la vida del personatge. Funcionen com a detalls significatius els tractaments fotogràfics a les entrevistes de la campanya electoral d'octubre de 1999 al Parlament que podem trobar a l'apèndix. *El Periódico*, per exemple, encapçala l'entrevista amb fotografies de plans detall del nus de la corbata, del rellotge, de les ulleres o de les sabates dels candidats.

El lloc natural del detall significatiu -com el dels altres recursos de caracterització basats en la sinècdope- és el retrat del personatge, que sol encapçalar els textos orientats cap a l'àmbit de la

publicitat amb una presentació de forma directa, i que en canvi sol estar distribuït al llarg del text en el cas d'entrevistes més pròximes a la semblança. És per això que nombrosos exemples de detall significatiu es troben incardinats dins de la prosopografia i l'etopeia, com hem vist abans quan citàvem exemples d'aquests procediments i de les seves tècniques preferents.

En el retrat físic i moral el periodista posa en pràctica aquella mirada semiòtica i, a l'hora d'escriure, subratlla significativament el valor simbòlic que, al seu entendre, cal donar a parts de l'anatomia, la roba o els hàbits de l'entrevistat. "No somos lo que somos sólo porque lo sentimos así -escrivia uns anys enrere Maruja Torres-; además, somos porque nos reafirmamos -por exhibición o por ocultamiento, pero siempre deliberadamente- mediante los signos que lanzamos al exterior."⁵²⁰ I continuava:

"La forma de cubrirnos el cuerpo, desde luego, pero también pequeñas cosas como los bolígrafos y sus fundas, el tamaño de los bolsos, el diseño de los llaveros, el modo en que nos ponemos el reloj, la bisutería o las bufandas. Con bolsillo o sin, con tacones o sin (...): mensajes que nos muestran como somos o como queremos aparentar, destinados a explicitarnos o a ocultarnos, a favorecer el contacto o a poner barreras ante los extraños. (...) Todo nos identifica, en general. Y, en ocasiones, todo nos oculta."⁵²¹

Però un detall significatiu no té perquè limitar-se a ser només una observació física; també pot ser un record, una acció, un succès anecdòtic. En aquests casos el detall significatiu que permet caracteritzar el personatge es barreja en bona mesura amb el *moment qualsevol* i fins i tot, depèn de com, amb el *moment decisiu* -tos dos seran explicats més avall. Observem aquest text en què un periodista de *Vanity Fair* ens obsequia a l'inici del seu retrat de Harrison Ford amb una anècdota caracteritzadora que en certa forma podem considerar també un *moment qualsevol*.

"The first time I saw him was on the corner of Columbus and 67th Street, near where I live. I almost did not recognize him. He did not look like a movie star, certainly not one capable of rescuing women in distress from the darkest parts of dangerous jungles. Rather, he seemed another middle-aged man on the city's streets, not very tall, hair tousled and somewhat messy, pinched-up granny glasses helping to complete the portrait of anonymity. It struck me that if this man were only bigger, stronger, and more handsome, he might look something like Harrison Ford, the actor. I took a second look, picked up the trademark scar, and realized that this was Harrison Ford."⁵²²

⁵²⁰ Torres, M. (1997) *Si así os parece*, dins d'*El País Semanal*, 2-2-1997.

⁵²¹ *Ibidem*.

⁵²² Halberstam, D. (1993) *The Fugitive Star*, a *Vanity Fair*, juliol de 1993.

Fixem-nos com el fragment extractat de l'inici de l'article *The Fugitive Star* conté un moment qualsevol en la vida de l'actor -camina pel carrer, quan es topa amb el periodista-, que permet avançar en la seva caracterització. En aquest sentit dèiem que hi ha una certa barreja de detall significatiu i de moment qualsevol. De detall significatiu en tant que el periodista, a l'hora de fer un retrat, comença cridant-nos l'atenció sobre un detall -que sens dubte ell ha seleccionat i ha col.locat de forma intencionada al començament del text- que li permet després tornar sobre la totalitat -l'home sencer, el seu tarannà, la seva presència- amb una idea diferent, nova, *més autèntica* d'aquesta totalitat. Segons hem vist amb Calabrese, aquesta és la definició pròpia del funcionament i l'estètica del detall. Tanmateix, l'anècdota se'ns presenta com un fragment que no ha estat tallat per qui contempla sinó que ha aparegut, per casualitat, abruptament escindit de la seva totalitat: és un moment qualsevol, no planejat ni preparat per representar res de forma significativa -si de cas aquesta intenció l'hi atribuirà després el periodista-, amb què el periodista topa. Com veurem ara, quan parlem del moment qualsevol, que en l'entrevista topem amb recursos de caracterització que apel·lin a l'estètica del fragment no vol dir que aquests recursos siguin fragment, sinó, al contrari, detalls, ja que com a tals ha estat seleccionats, elaborats i presentats intencionadament.

Fixem-nos, finalment, com en el text hi ha un detall que canvia la percepció del periodista: quan llença la segona ullada sobre el presumpte Harrison Ford, el senyal a la barbata -*the trademark scar*- li fa adonar-se, de forma completa i súbita, que aquell home sí que és Ford, realment. Això és, exemplarment, un detall anagnorític.

Detall anagnorític

Un detall anagnorític és un mena especial de detall significatiu, per bé que superior en grau i en qualitat. És a dir, a través d'ell el periodista revela -espera revelar-, tot d'un cop, el *misteri* que suposadament batega sota l'aparença ja coneguda del personatge i que n'explica la personalitat complexa. No és un mer detall que ajuda a entendre el personatge, que el caracteritza parcialment... és un intent de comprensió holística, global.

El concepte *detall anagnòric* -una de les contribucions originals d'aquest treball, com la resta de la tipologia caracteritzadora que desgranem aquí- l'hem elaborat tot combinant el funcionament caracteritzador propi del detall amb el concepte d'anagnòrisi, propi del teatre grec i llatí clàssic. Anagnòrisi vol dir *reconeixement*, i és la forma que adopta aquest topos de la literatura occidental, sobretot la dramàtica, que consisteix en què un personatge, després d'una cadena de peripècies i embolics més o menys esperables, sigui reconegut pels altres en la seva veritable identitat, ja sigui a través d'una declaració o d'una acció o detall. "En la comedia latina y en las comedias del Siglo de Oro español -expliquen Marchese i Forradellas- la anagnòrisis es un topos muy utilizado para solucionar situaciones difíciles o escabrosas: recuérdense las comedias de Tirso (*Don Gil de las calzas verdes*, con reconocimientos múltiples) o de Calderón (de *Segismundo* a *La dama duende*)."⁵²³

Auerbach comença el primer capítol de la monumental *Mimesis* amb el comentari d'una de les primeres anagnòrisis de la història de la literatura d'Occident: la de l'*Odissea*, quan Ulisses torna a casa irreconeixible, convertit en un perdulari, però en despullar-se per al bany la minyona el reconeix en veure-li una cicatriu. Notem que la petita anagnòrisi del text anterior de *Vanity Fair* també funciona, curiosament, a partir d'una cicatriu, en aquest cas a la cara de Harrison Ford.

Però certament, aquest concepte restringit d'anagnòrisi és poc funcional per a l'estudi descriptiu de l'entrevista, ja que la majoria de vegades que es fa una entrevista el periodista ja sap qui és el personatge pel que fa a la seva veritable identitat. Només s'han donat alguns casos rellevants d'autèntiques anagnòrisis, en el sentit clàssic del terme, arran de les entrevistes per investigar la identitat de la possible zarina Anastasia -per cert, fraudulent, finalment- o en el cas d'entrevistes amb presumptes exnazis residents a sud-amèrica, en què una cicatriu, una ferida, una piga pot revelar la identitat autèntica d'algú que s'amaga sota un nom fals.

Però no és aquesta, certament, l'anagnòrisi que més comunament trobem a l'entrevista periodística escrita. Aquest gènere discursiu té la identitat com un dels pols que l'estructuren ideològicament, segons hem vist unes planes enrere. En aquest sentit, una anagnòrisi pot ser, en sentit lat però també present en els estudis literaris, la revelació en un cop d'efecte o una escena clau de la veritable identitat moral del personatge: el seu vertader jo, aquell que tot sovint amaga en públic -notem com la tensió entre privat i públic i entre revelació i ocultació bateguen també aquí. Com expliquen Marchese i Forradellas, el reconeixement es pot entendre també, en aquest

⁵²³ Marchese, A. i Forradellas, J. (1986), Op. Cit., p. 341.

sentit lat, com el moment en què l'heroi pren consciència del seu veritable ésser, “al final de una inquietante encuesta”.⁵²⁴ “El caso de Edipo puede ser tomado -expliquen aquests dos autors- como paradigma del reconocimiento en el sentido más profundo el término: el héroe toma consciencia de su verdadero ser.”⁵²⁵

Observem, en aquest sentit, el següent extracte d'un article de Víctor Amela en què es presenta un record biogràfic i, en ell, se'ns mostra una anagnòrisi, entesa en aquest sentit lat. En aquest cas el detall anagnorític funciona com una mena de porta entre dimensions que ens condueix cap a la interioritat de l'altre i ens el fa veure amb uns ulls nous. Ens permet aquesta mirada nova, que al seu torn descobreix materials nous per refer la personalitat del personatge. La construcció d'aquesta nova versió del personatge és, òbviament, una mera hipòtesis, una proposta. Però el recurs la dota de credibilitat i de profunditat. En el text, Víctor Amela recorda els esbarjos de l'hora del pati a la seva infantesa, que consistien fonamentalment en torturar amb burles diverses un nen especialment poc popular, silenciós i tímid. Però un dia, Amela, enmig de la cridòria generalitzada contra el nano i les empentes, succeeix quelcom que farà que ja no pugui veure l'increpat amb els mateixos ulls:

“Un día, en uno de esos abucheos corales, alguien dio una patada a la cartera del chaval, una cartera muy fea y pobre con una asa de baquelita marrón. Ninguno de nosotros tenía una cartera tan burda, con un asa tan simple, dura e incómoda. Al caer la cartera oí el sonido que produjo el asa de baquelita contra el suelo: “Clac.” Ese ruido ínfimo y seco se filtró entre el abucheo y me conmocionó. Ese ridículo sonido, tan absurdo y patético, me despertó: noté una oleada de compasión. Mientras el chico se agachaba a recogerla vi de súbito a su madre dándole la cartera con su asa de baquelita y despidiéndole con el mismo cariño con que mi madre me despedía a mi cada mañana. Y me invadió una pena inmensa.”⁵²⁶

Fixem-nos com el detall anagnorític -el so ínfim de la nansa dura colpejant el terra- transforma la percepció que Amela tenia de la personalitat del noi vituperat. I fixem-nos com aquesta transformació es produeix en base a la inclusió d'elements propis de l'àmbit de la privacitat, que doten de profunditat i d'intimitat a aquell que, fins aleshores, era un personatge pla, una espècie d'arquetipus estàtic. El detall anagnorític és una porta cap a la interioritat i la intimitat; en aquest nou escenari, el personatge actua de forma diferent, i la visió que se'n té és, lògicament, més complexa, rica i matisada.

⁵²⁴ Marchese, A. i Forradellas, J. (1986), Op. Cit., p. 342.

⁵²⁵ *Ibidem*.

A voltes, però, el detall anagnòric no és una fegonada emocional sinó un procediment caracteritzador que es descabdella de forma planificada i racional: ens parla de la persona, ens la descriu precisament en les seves diverses facetes. Vegem l'inici del llibre d'Agustí Pons sobre Joan Triadú, una llarga semblança, gènere en el qual excel·leix Pons:

“Joan Triadú té al seu despatx del CIC una fotografia de Joan XXIII. El detall és remarcable, perquè es tracta d'un despatx auster, d'una austeritat que neix més d'una certa concepció ètica de les persones i de l'arquitectura que les envolta que no pas d'una concepció estètica, bauhausiana. La fotografia és important perquè, a través d'ella, Joan Triadú ensenya les seves cartes. Ho fa, però, convençut que, molt probablement, el visitant no en sabrà descobrir les implicacions més profundes. Perquè, naturalment, la imatge de Joan XXIII és l'explícita referència a un determinat sistema de valors, a una certa manera de veure i entendre les coses; una manera que permet als catòlics de viure el món amb passió i gaudir dels petits plaers que la quotidianitat sovint, o no tant, presenta.”⁵²⁷

En aquest inici de la semblança de Triadú notem una unitat d'ambient a l'estil de Balzac que faria el text comparable amb el fragment de *Le père Goriot* citat unes planes enrere, quan la senyora Vauquer entrava al menjador de la pensió. Efectivament, l'herència del milieu balzaquià batega en aquesta presentació del personatge: ell s'explica pel seu medi, però també l'entorn troba la seva explicació en el caràcter de l'ocupant. I enmig d'aquest *locus*, el detall anagnòric, aquí íntimament relacionat -com sol passar- amb la tensió entre ocultació i revelació. Vam dir unes planes enrere que l'estètica del detall es correspon amb una retòrica del secret, elaborada per generar actituds d'escolta en un moment comunicatiu saturat de significants sense significat.⁵²⁸

Moment decisiu

Abans d'entrar en la definició i en els exemples del que entenem pel topos del *moment decisiu* en l'escriptura de l'entrevista periodística convé llegir el següent fragment del llibre de Félix de Azúa, *Momentos decisivos*⁵²⁹:

⁵²⁶ Amela, V.M. (1996) *En el patio del colegio de mis compañeros*, dins de *La Vanguardia*, 25-2-1996

⁵²⁷ Pons, A. (1994), Op. Cit., p. 7. Aquesta cita ja ha estat extractada anteriorment.

⁵²⁸ Al final del capítol, quan descrivim el funcionament del moment qualsevol, citarem un altre exemple de detall anagnòric.

⁵²⁹ Per a tranquil·litat de la consciència de qui escriu això, ja vam parlar de moments decisius -anomenant-los així- a la tesina de doctorat *La veu de la paraula* llegida el 1997, i encara al llibre *La entrevista en radio, televisión y prensa*,

“En la vida de todo hombre, aunque no me atrevería a afirmar que también en la vida de cada mujer, hay con frecuencia un momento decisivo que tuerce el futuro con irreparable fatalidad y nos introduce por un camino para el cual no estábamos pertrechados. Suele aparecer de repente, como una curva o un giro repentino que conduce al fracaso o a ese sucedáneo de fracaso que solemos disimular con el eufemismo de “ir tirando”. Sólo pasados muchos años podremos confesarnos que toda nuestra vida no ha sido sino la consecuencia de aquel brevísimo instante, de aquella minucia, de una distracción trivial. Conocer cuál ha sido nuestro momento decisivo (aunque siempre lo descubramos demasiado tarde) es lo que permite, aunque ni a todos ni siempre, morir en paz.”⁵³⁰

Azúa descriu certament bé el paper del moment decisiu en l'elaboració biogràfica; val la pena, però, matisar dos aspectes de la seva presentació del problema. En primer lloc, considerem el moment decisiu més un efecte de la mirada retrospectiva de qui busca sentit i explicacions causals a la seva peripècia vital que no pas una cruïlla determinant de l'evolució vital realment existent; i en el cas que fos així no ens interessaria en aquest treball, ja que aquí només estudiem les formes recurrents de la discursivitat biogràfica, més enllà de si tenen o no fonament en l'existència o si són, en canvi, fruit d'una determinada estructura psíquica i cognitiva.⁵³¹ En segon lloc, el moment decisiu tal com l'entendem en aquest treball no se circumscriu a un moment en què es torça el futur amb irreparable fatalitat

El moment decisiu no deixa de ser una anècdota biogràfica, referida majoritàriament a la infantesa o als anys de la vida en què el personatge ha forjat el seu present, i que permet explicar el perquè de l'evolució vital, o almenys d'una part d'ella. Arfuch ha notat com la modelització i estetització de la narració biogràfica de la infantesa és un dels recorreguts habitualment presents en l'entrevista.⁵³² Particularment, el moment decisiu ha estat i és àmpliament usat en els gèneres testimonials, sobretot a l'anomenada *literatura del jo* o *egodocumental*, és a dir, a les ja citades en un punt anterior biografies, autobiografies, memòries, diaris i dietaris.⁵³³ Quan adopta la forma del relat, la pròpia biografia s'estetitza, esdevé simple i causal: es deixa vagarejar la

publicat el setembre de 1998. Azúa va publicar el seu llibre aquest mateix any 2000. No podem més que parlar, doncs, d'una feliç coincidència en la forma d'anomenar un fenomen que tots dos hem detectat i descrit.

⁵³⁰ Azúa, F. (2000). *Momentos decisivos*. Barcelona: Anagrama, pp. 11-12.

⁵³¹ Des del nostre punt de vista, el moment decisiu és sens dubte un efecte de perspectiva, un locus de la literatura biogràfica, una forma simple d'explicar coses complexes i mai prou escatides: *¿per què han passat les coses que han passat?* Fixem-nos que, des d'aquest punt de vista, el moment decisiu, com bona part de l'estètica del detall, té quelcom de *dynamis mítica*, d'intent d'explicació de la globalitat a partir d'un fragment, d'una visió; de síntesi teodiceica.

⁵³² Arfuch, L. (1995), Op. Cit., *passim*; sobretot cfr. cap. 1 i 2. Vid. També Arfuch, L. (1992), Op. Cit., p. 57 i ss.

⁵³³ Ja hem comentat en aquest mateix capítol que, d'una forma molt important, l'entrevista és una mena de literatura del jo modulada. Espinet l'ha anomenat, recordem-ho, una literatura del tu, o d'un *tu que s'explica a través d'un jo*. Aquesta última definició és probablement la més ajustada, a la llum de les conclusions lingüístiques que presentem al pròxim capítol.

memòria pel passat i es connecta umbilicalment -sovint de forma tortuosa- una acció remota amb un efecte present. Aquesta connexió es fa efectiva apel·lant a un moment decisiu de la infantesa o de l'adolescència -però no necessàriament d'aquestes- en què la *vida* (a la qual, de fet, es dona forma en el moment de ser posada en paraula, no ho oblidem) va prendre el tomb que ara té, en algun sentit si més no: professional, emocional, conductual, etc. En el relat de la pròpia vida, diu Arfuch, veiem com la biografia s'adapta als escenaris de la ficció literària i mediàtica.

La història se'ns presenta com un model linial de fets decisius. I de la mateixa manera les biografies de les celebritats ens arriben modulades per aquesta estructura formal. No sempre aquesta simplificació és fruit de l'excessiva capacitat de síntesi d'un escriptor o un periodista, sinó que tots, en el nostre relat biogràfic, tendim a arranjar la múltiple i caòtica experiència cap a aquests pocs escenaris nítids que ens permeten entendre de forma simplificada aspectes i processos sens dubte molt més complexos. Observem, per exemple, a Hitchcock fent una d'aquestes modelitzacions de l'experiència, certament empès pel seu entrevistador, François Truffaut, coneixedor potser instintiu dels ecorreguts habituals del gènere:

“F.T. Señor Hitchcock, usted nació en Londres el 13 de agosto de 1899. De su infancia sólo conozco una anécdota, la de la comisaría. ¿Es una anécdota real?
A.H. Sí. Yo tenía quizá cuatro o cinco años... Mi padre me mandó a la comisaría de policía con una carta. El comisario la leyó y me encerró en una celda durante cinco o diez minutos diciéndome. “Esto es lo que se hace con los niños malos.”⁵³⁴

L'anècdota serveix per exemplificar una infantesa dura, com després segueix explicant Hitchcock, i sobretot per explicar d'aquesta forma figural la seva posterior aversió a la policia. ¿Amb aquesta sola anècdota es pot explicar tota una fòbia? Evidentment, no. Però és una forma narrativament exitosa -i epistemològicament accessible- de presentar-ho i justificar-ho. Tota narració és sempre una reducció i una simplificació dels fets de referència, que en ser coneguts ja són simplificats pels nostres propis mecanismes cognitius, en bona part lingüístics. El moment decisiu és, doncs, un *topos* de la narració biogràfica especialment present en l'escriptura de l'entrevista periodística.

Observem aquest altre exemple, en aquesta ocasió extret d'una entrevista a *La Vanguardia* amb Joan Brossa. Fixem-nos com, igual que hem llegit en Truffaut, també aquí l'entrevistador

⁵³⁴ Truffaut, F. (1995) *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza editorial, p. 23.

burxa l'entrevistat perquè segueixi un recorregut exitós en el gènere, que respon als seus objectius ideològics i a les seves convencions.

- “- En el frente le hirieron en un ojo. ¿Por eso tiene tanta manía a los uniformes?
- Yo ya se la tenía antes. Quizá los uniformes se vengaron de mí.
- Cuente una vez más esa historia...
- Yo estaba en una trinchera con mis prismáticos, y oí que me llamaban, así que me alejé buscando una voz. Al momento cayó un mortero en la trinchera. Fue para mí como una epifanía. Mi vida cambió a partir de entonces. Los esotéricos dicen que fue el guardián, y los curas, que lo adaptan todo, que fue el ángel de la guardia.
- ¿Y usted que cree?
- Que fue un hecho. Para un no creyente, el misterio de la vida es un problema sin respuesta. Para un creyente, no hay pregunta.”⁵³⁵

El més interessant és que ens topem amb aquesta mena de recurs no només en els llargs llibres-entrevista, de marcat tall biogràfic i a mig camí de la literatura testimonial, com els de Lawrence Grobel amb Capote o el de Truffaut amb Hitchcock, sinó en entrevistes breus com l'ara citada, o com el següent exemple, també breu i també a *La Vanguardia*, però amb el cantant de rock José María Sanz:

- “- ¿Le sirvió de algo la mili?
- Descubrí las drogas. A un colega que por el temblor del mono no se encontraba la vena, tuve que picharle yo la heroína. Eso aprendí en la mili.
- ¿Fue su primer choque con la vida?
- No. El primero fue cuando, a los ocho años, un chaval me dijo quienes eran los reyes magos. No he olvidado la cara de aquel hijo de puta, no.
- ¿Tanto le consternó saberlo?
- Yo creo que cuando muere el niño que llevas dentro, mueres tú.”⁵³⁶

Tot sovint el moment decisiu s'aplica a l'escriptura de l'entrevista periodística per explicar la vocació professional del personatge. Observem, per exemple, el text de l'entrevista amb l'actor Javier Bardem. En el relat el periodista explica com a l'edat de sis anys va decidir que seria actor:

“Su tía Guadita le regaló mil pesetas y no se le ocurrió mejor inversión que comprar un acordeón con el que salir a la calle a tocar junto a su perra Laika. Se inspiraba en una serie de televisión en que el protagonista hacía lo propio con un burrito. Bardem no recuerda el

⁵³⁵ Sanchis, I. (1997) “Este que ven no soy yo” (entrevista amb Joan Brossa), *La Vanguardia*, 13-8-1997.

⁵³⁶ Amela, V.M. (1999), “Yo no me bajo los pantalones” (entrevista amb J.M. Sanz), *La Vanguardia*, 15-1-1999.

episodio, es su madre la que lo rescata del olvido. También le gustaba la música. Las agujas de hacer punto de su madre eran sus baquetas preferidas: el tambor de detergente, un bombo en toda regla. De pequeño Bardem era el típico niño torpe para los deportes que se quedaba solo en clase dibujando durante el recreo.”⁵³⁷

Notem com la força del moment decisiu depèn en bona mesura de l'encert descriptiu i de la potència de l'escena que aconsegueixi restituir el periodista. En aquest cas l'èxit és notable, i el lector s'immergeix en una estampa profunda, caracteritzadora, de gran efectivitat: Bardem tocant el bombo de detergent, Bardem assegut a classe sol mentre els companys juguen fora... El seguit d'imatges, ràpides, precises, ens apunten la forja d'un caràcter, ens volen donar aquelles claus que el periodista considera bàsiques per entendre el personatge. Més endavant, a la mateixa entrevista, es destacarà que Bardem, el *sex-symbol*, el *macho men* del cinema espanyol, va demanar pintar-se les dents de negre a *Días contados*, i que, segons relat de la seva mare, el dia que el director Imanol Uribe li va concedir, va arribar a casa exultant, content de poder-se treure de sobre el clixè d'home atractiu.

En aquests casos en què l'entrevista topa amb la paradoxa humana -allò que el periodista descobreix no és el que esperava, no és el que tothom esperava del personatge- el gènere és capaç de presentar un personatge *evolutiu* i matisat, un tipus profund, un *round character*, segons la classificació d'E.M. Forster. L'entrevista periodística és l'indret genèric on, preferentment, els personatges evolucionen en la seva identitat. La serialització de les notícies i les cròniques que ens arriben diàriament treballen amb una imatge estàtica i no evolutiva del personatge. En les entrevistes -sobretot en les més abocades al pol de la identitat i la privacitat- trobem, en canvi, personatges profunds i evolutius, contradictoris, complexos, i no pas els tipus primis i plans -els *flat character* de Forster- de les notícies diàries. Així mateix, resulta significatiu que l'entrevista periodística sigui el lloc de la presentació pública en el cas de nous personatges que s'integren en l'elenc mediàtic: guanyadors de premis literaris, nous esportistes o nous polítics, actors de nova fornada... Tots passen per l'experiència iniciàtica de sotmetre's a la pública presentació d'una identitat en una entrevista quan arriben a la plaça pública.

A mig camí entre el moment decisiu, el detall anagnòric i el moment qualsevol, recentment Vila-Matas parlava del “retrato de un momento”, un gènere literari (sic) segons aquest autor en què l'escriptor és capaç de sorprendre el personatge de qui parla “en el instante exacto de la

⁵³⁷ *El País*, 20-9-1997

verdad, ese momento en el que una persona, con un gesto -el movimiento de cabeza en señal de aprobación de Hölderlin, por ejemplo- o con una frase, delata lo que genuinamente es.”⁵³⁸

Trobem força semblances entre la nostra definició del detall anagnorític i la que fa Vila-Matas, per bé que els exemples que ell dóna en el llibre semblen més a prop dels moments decisius. Comptat i debatut, tots dos comparteixen la finalitat caracteritzadora i el funcionament metonímic, i s’expressen per mitjà de la lògica i l’estètica del detall.

Moment qualsevol

Un dels objectius de l’entrevista escrita és ficcionalitzar o restituir l’encontre en present entre el lector i el personatge. Per assolir-ho recorre a l’estètica del fragment, que dóna lloc al que aquí hem anomenat el moment qualsevol. Es tracta de descobrir el personatge en la seva intimitat, cosa que ja es feia, com aquí hem explicat, al segle XIX anglès en les entrevistes de *celebrities at home*, i que per tant hem d’entendre que forma part dels recorreguts constitutius del gènere. En aquest lloc comú i esperat o esperable de l’entrevista intervé de forma determinant la barreja del privat i el públic.

La irrupció del periodista en el moment privat i familiar, de forma inesperada, és el que va contribuir a considerar l’entrevista, sobretot la fórmula orientada cap a la privacitat, com un gènere infame. En aquells primers anys, certament, és probable que les irrupcions fossin certes, en alguns casos. Ben aviat, però, trobem que les entrevistes d’irrupció en un moment qualsevol de la intimitat són pràcticament propagandístiques de la cordialitat del personatge, amb un acurat tractament fotogràfic que revela -pels vestits, per la forma de posar- que allò no tenia res d’irrupció inesperada. I que en comptes d’una irrupció, d’un moment qualsevol, estem davant d’una sofisticada elaboració de la lògica del detall i de la caracterització sinecdòtica que, tanmateix, se’ns presenta com una estètica del fragment, és a dir, sense mediació ni construcció per part del periodista.

Efectivament, recordem que la diferència entre un detall i un fragment és precisament que el primer és una construcció significativa, potser representativa en cert sentit, d’algú que mira una totalitat i n’extreu una part, mentre que el fragment sempre ve donat i ja ha estat separat de la totalitat, majoritàriament de forma accidental i no pas per ningú que el troba representatiu o

⁵³⁸ Vila-Matas, E. (2000), *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama, p. 24.

significatiu de res. Aquesta última feina lògica, la del fragment, és pròpia de l'arqueologia, que topa amb fragments de vasos ibers o d'urnes funeràries celtas sense saber d'on provenen ni què són. L'examinació detallada, la recomposició fa que el fragment, que ha estyat trobat com a tal, ens condueixi cap a la normalitat de la totalitat. Ja hem vist que la lògica del detall, en canvi, ens condueix a una nova mirada sobre la totalitat que materialment ja coneixíem.

El topos del moment qualsevol crea en el lector la il·lusió que, efectivament, s'ha irromput inesperadament en la privacitat del personatge, i que se l'ha sorprès en ple desenvolupament de la seva vida íntima. Amb un notable suport gràfic, veiem Pilar Rahola llevant el seu fill de la migdiada, Pasqual Maragall afaitant-se al lavabo de casa seva, Miquel Roca preparant-se un te a la cuina a les sis del matí, Cristina Almeida cuinant un ou ferrat i ensenyant-nos la nevera... Recentment, Santiago Segura, el director de la pel·lícula més taquillera del cinema espanyol, deixava que un fotògraf d'*El País* fotografiés totes les estances de casa seva, sumides en un caos sísmic: des del lavabo fins a la cuina, passant per totes les habitacions.⁵³⁹ Aquesta escenificació pública de l'espai de la intimitat és una autèntica espectacularització de la privacitat. Sembla que tenim a les mans un fragment bategant de la vida íntima del personatge i que, a partir d'aquest troç, seríem capaços de recomposar la resta de la seva vida, talment fossim arqueòlegs de la quotidianitat aliena.

No és aquest un gust nou, com ja hem apuntat més amunt. Recordem les *intrusions* de Puck - Vicenç Caldés i Arús- per a *Teatràlia*, al camerí dels actors o a la seves estances privades, per veure com estudiaven els papers, amb sabatilles i bata d'estar per casa. També són un exemple d'aquest recorregut habitual de les entrevistes la primera sèrie que va publicar José María Carretero, *El Caballero Audaz*, a la revista de Madrid el *Mundo Gráfico*, i que es titulaven precisament *Nuestros políticos en la intimidad*. Observem, per exemple, el moment qualsevol que ens obsequia aquesta entrevista de Carretero amb el governador del Banc d'Espanya, Eduardo Cobián. Reproduïm les primeres línies del text, que sens dubte marquen el to de tot ell:

⁵³⁹ Cfr. *El País* semanal, 19-4-1998, pp. 71 i ss: Santiago Segura, el triunfo del hombre espectáculo, per Joseba Elola i Carlos Serrano. Tot i que sens dubte el primer que crida l'atenció són les fotografies, que presenten l'escenari del moment qualsevol, també el text comença d'una forma que recorda aquest recurs de caracterització: "Santiago, majete, qué divertido eres", le dice una prostituta de la calle del Barco de Madrid. La mujer tiene cerca de cincuenta años, los labios pintados de rojo chillón. Son las tres y media de la tarde, y Santiago Segura, probablemente el hombre más popular del momento, recibe el primer saludo efusivo de la serie que les espera en los próximos cinco minutos. 'Torrente', le girtan un par de jóvenes que lo identifican con el protagonista de la película que ya ha superado de largo el millón de espectadores. 'Santiago una foto', le piden cinco hippies malabaristas de paso por Madrid. Y Segura posa sin rechistar. (...) 'No sé si me he equivocado al mudarme a la Gran Vía', comenta Segura mientras se dirige hacia su nueva casa, aún en obras. 'Cada vez me cuesta más salir a la calle.' Fixem-nos com els moments qualsevols projecten qualitats i per tant caracteritzen el personatge en tant que són en bona mesura moments exemplars que són triats per la

“-Pase usted, Carretero, pase usted aquí, al comedor, conocerá usted á toda mi numerosa descendencia que está terminando de cenar.

Seguí al amabilísimo gobernador del Banco (...). Entramos en el comedor suntuoso y elegantísimo. En torno de la gran mesa sentábanse la esposa y los hijos de D. Eduardo Cobián. Todos jóvenes, todos sanos, comían entre animado charlar, risas y alegría. (...) Pedí mil perdones por interrumpir la cena; me contestaron con exquisita cortesía varias voces; ocuparon todos sus asientos, volvió a dominar la alegría, y el camarero continuó sirviendo chuletas de ternera con patatas...”⁵⁴⁰

A Carretero li plau de subratllar estilísticament la seva irrupció -sens dubte anunciada, ja que les fotografies que acompanyen el text mostren una quitxalla polida i repentinada, arreglerada com per passar revista- tot començant el text *in media res*, és a dir, en plena acció, sense introduccions prèvies. Encara és més explícit el moment qualsevol i la irrupció en aquesta entrevista amb Alejandro Lerroux, també dins de la sèrie *Nuestros políticos en la intimidad*, publicada un any abans, el 1912 a *Mundo Gráfico*. Notem com Carretero torna a començar *in media res*. Aquesta és una de les constants de la seva prosa pel que fa als començaments dels articles:

“- Está acabando de vestirse para visitar al señor Alcorta... Tenga usted la bondad de esperar un momento...

Dijo el ceremonioso secretario, me hizo una cortés reverencia y desapareció. (...) Al sentir pasos adopto una modosa actitud de cortedad e indiferencia. Era el señor Lerroux. (...)

- Supongo que usted vendrá a sorprenderme en plena intimidad. ¿Eh?

- Exacto -contesto.

- ¡Caramba! El caso es que yo no tengo verdadera vida íntima -y al decir esto palpábase la corbata, procurándole simetría. Toda mi vida la consagro al partido, a las ideas que defiendo...”⁵⁴¹

En aquesta entrevista, com ja hem fet notar en un punt anterior, Carretero aplica de forma implacable la mirada semiòtica, la caracterització del personatge a través del seu entorn. En una autoentrevista que va publicar a *La Esfera* Carretero assegurava que la seva originalitat en l'elaboració d'entrevistes “consiste en desposeerme en absoluto de la sugestión del triunfador y

seva significativitat. Per això deiem més amunt que encara que es presentin amb l'estètica del fragment funcionen amb la lògica del detall.

⁵⁴⁰ Carretero, J.M. (1913) *Nuestros políticos en la intimidad: Don Eduardo Cobián*, a *Mundo Gráfico*, núm. 106, Madrid, 5 d'octubre de 1913.

⁵⁴¹ Carretero, J.M. (1912) *Nuestros políticos en la intimidad: D. Alejandro Lerroux*, a *Mundo Gráfico*, núm. 52, Madrid, 23 d'octubre de 1912.

mostrárselo a mis lectores tal cual es”. Per fer-ho, Carretero escruta l’entorn, sobretot el dels homes d’èxit i poderosos. Ho fa a la primera ocasió que el criat de Lerroux el deixa sol a la biblioteca del polític.

“Hallábame en un magnífico salón biblioteca contigüo al despacho del Sr. Lerroux. La espera podía justificar curiosidades. Empecé mi inventario.

Sobre la mesa del despacho, papelotes con muchas firmas y muchos sellos negros, azules, violetas... debían de ser cosas de curia. Los estantes de la biblioteca repletos de libros, aparecían ordenados con tal simetría y tenían los libros aspecto tan flamante, que producían la impresión de no haber sido consultados nunca; y, sin embargo, todo el mundo sabe que Lerroux lee y estudia mucho. El mobiliario, dernier cri y lujosísimo. (...) El Sr. Lerroux venía ligero, joyante, perfumado, envuelto el recio cuerpo de luchador en un traje gris impecable; crujíale algo el calzado... Un apretón de manos rebosante de cordialidad, acoge mi saludo. Después excusa su tardanza, déjase caer en cómodo sofá (...)”⁵⁴²

És inevitable detectar en aquest fragment de l’entrevista dos recursos o pràctiques estilístiques que hem ressenyat abans: el retrat global de personatge i la unitat ambiental pròpia de la presentació dels personatges que fa Balzac, i, després d’ell, bona part dels literats realistes. Els detalls significatius apareixen al llarg de fragment: el cruixit del calçat, els llibres massa ben ordenats, la distinció i el luxe, el perfum... Tot el reguitzell de detalls significatius -que caracteritzen però que no revelen el personatge, no l’il·luminen tot d’una- s’incrusta en el milieu. Tot prepara la troballa del periodista cap al final de l’article, quan topem amb un recurs de caracterització que podem qualificar de detall anagnòric. El periodista, després d’estar sentint les justificacions del polític sobre l’abominable diferència de classes i la desigualtat, topa al seu personatge amb diversos i potents cotxes. L’entorn luxós, doncs, ens indica una paradoxa, un misteri, una contradicció en el personatge, cosa que -segons Pla- el fa més atractiu, ric, interessant, si més no des del punt de vista de la mimesi literària. Certament, en aquesta entrevista, el personatge és evolutiu. Observem aquest passatge:

“- Tiene usted un magnífico hotel -dije.

- Sí, es bonito -repuso variando el tono de voz,- sobre todo tiene un gran jardín. ¿Quiere usted verlo?

- Con mucho gusto.

Desde el jardín pasamos á un edificio contiguo donde el Sr. Lerroux ha levantado un gran establecimiento tipográfico para editar El Radical... Abajo, las naves de máquinas; en

⁵⁴² *Ibidem.*

la planta alta, la redacció del diari. Salimos al patio; en él está el *garage* con dos magníficos automóviles: un Mercedes 20 H.P., doble faetón, y un 16 H.P., “Minerva”, landolet, que frente a la puerta de la cochera y con el chauffeur á la orden esperaba a D. Alejandro para marchar. El Sr. Lerroux me invitó a subir en el auto. Partió raudo y a los pocos segundos llegábamos a Mundo Gráfico. En la puerta me despedí del simpático y temido republicano, que partió en su rico automóvil... Mientras se alejaba, me quedé filosofando un poco.

¡La igualdad económica!... ¡Acabar con la abominable diferencia de clases! Verdaderamente, los ideales del Sr. Lerroux no pueden ser más grandes, más sublimemente redentores...”⁵⁴³

Cal subratllar la minuciositat amb que Carretero descriu els dos caríssims cotxes, aparcats al costat de la impremta d’*El Radical*, on s’imprimien els al·legats contra la diferència de classes. La minuciositat, en l’escriptura, equival al primeríssim primer pla en la fotografia o en la cinematografia: el temps es detura per observar detalladament, de prop, quelcom. El detall dels cotxes és sens dubte allò que Urrutia proposava anomenar *strange attractor* i Capote *reflex de realitat*, ja que guia el to i l’orientació de tota l’entrevista. La prova és que el retrat global i l’atenció sinecdòtica al medi que desenvolupa literàriament al començament només obtenen compliment en la reflexió final, de to subtil però fermament irònic. Per això cal considerar aquest final com un exemple de detall anagnorític -de valor, ja que recordem que està escrit el 1912-, que revela la identitat veritable d’un personatge públic.

Podem acabar aquest recorregut per textos exemplars amb un de força més recent. Observem la següent escena: descabdella una anècdota caracteritzadora sobre el pròfug Luis Roldán. El text comença així, un cop més *in media res*:

“En chándal verde, calcetines blancos y zapatillas de cuadros, el preso Luis Roldán Ibáñez, de 55 años, agarra con fuerza el mango de la fregona, inclina levemente su espalda y descarga todo su peso hacia adelante hasta escurrir la última gota del utensilio doméstico. Al ex director general de la Guardia Civil, condenado a 31 años de cárcel por malversación, estafa, cohecho y delito fiscal, no se le caen los anillos por mantener limpio como una patena su pavellón privado de la prisión de Brieva (Ávila).”⁵⁴⁴

L’escena ens mostra el presoner en plena feina de neteja d’un dia qualsevol. I malgrat ser un moment qualsevol es manifesta, de cara a la caracterització del personatge, com a molt efectiva. Certament, el retrat dels dies de cautiveri de l’exdirector general de la Guàrdia Civil ens permet matisar una personalitat deformada per la caricatura, conèixer hàbits, costums... En definitiva,

⁵⁴³ *Ibidem.*

un cop més, descobrim que una entrevista orientada a l'àmbit del privat i al pol de la identitat, si està escrita amb els recursos que aquí hem descrit, propis de la literatura de ficció i testimonial, aconsegueix crear personatges dinàmics i profunds, multifacètics, complexos.

Encara que aparenti funcionar amb la lògica del fragment, tota l'entrevista funciona amb la lògica del detall, atès que també el moment qualsevol és, òbviament, una selecció per permetre una *nova* aproximació a la totalitat per mitjà de la selecció d'una fracció significativa; el detall vehicula un nou esguard que permet reinterpretar tot mirant més endins. Aquest és, també, un dels objectius constitutius de l'entrevista, com ja hem vist quan parlàvem del diàleg. Per això diàleg i detall constitueixen dues formes genèriques -o dues tècniques estilístiques i compositives- que serveixen tan bé als objectius de l'entrevista periodística escrita.

⁵⁴⁴ *El País*, 18-4-1999, p. 26. La cárcel privada de Roldán, per José María Irujo.

3. Aproximació morfològica: aportacions de la pragmàtica per a l'estudi del pas de l'oralitat a l'escriptura. De la paraula a la identitat

"Somos un reflejo en las pupilas de otros"

*(Ann Tyler, **Poseiones terrenales**)*

"- L'actor sempre menteix?"

- Dit d'una altra manera, si tu i jo estiguéssim com a amics a la barra d'un bar, et donaria respostes diferents a les mateixes preguntes.

- Per tant, ¿hem d'advertir els lectors que aquesta entrevista té un punt de ficció?"

- Què cony, de ficció, d'engany total! Però des del fons de l'ànima."

*(Entrevista amb **Boris Ruiz**, actor, per **Q. Aranda**, a l'AVUI, 9-9-99)*

L'entrevista és un estrany gènere informatiu, dèiem a les primeres línies d'aquest treball. Una de les expressions d'aquesta singularitat és la seva *certa intransitivitat*. És a dir, en un sentit ben concret, de la lectura d'una entrevista desprenem que *algú* ha dit que hi ha -o que passa- *quelcom al món*, però no pas que, efectivament, hi hagi o passi *quelcom al món*. La transitivitat del text només apunta a la persona, de fet ja un personatge; aquest sí que, efectivament, es troba al món i el text l'assenyala de forma inequívoca. Tanmateix, que el que aquest personatge diu -segons recull el periodista- sigui veraç i tingui existència, correlació, és secundari en el gènere. Fins i tot en el cas que el periodista sigui conscient que el personatge està mentint, l'entrevista seguirà mantenint aquestes declaracions mentideres de l'entrevistat, sense que, en canvi, es consideri per això que el diari o el periodista està mentint, violant la sagrada obligació de contrastar les notícies abans de publicar-les.

Aquest aspecte del gènere és molt significatiu, en subratlla la intransitivitat, la seva estructura irònica que ja ha estat comentada en capítols anteriors i, sobretot, subratlla que l'entrevista és el gènere de la presència i l'alteritat: aquestes són les seves constants irrenunciabls. L'home, l'ésser, el personatge són la notícia de

l'entrevista: el fet que ells diguin, pronunciïn, és el seu nucli d'interès, i queda en un segon pla el que ells diuen i pronuncien -que només és rellevant en funció de qui ho diu i en quines circumstàncies. Direm, doncs, que la singularitat del gènere rau en la seva condició personalista i un punt intransitiva, irònica, i en la seva vocació de mimesi de l'enunciació que es troba també en l'origen de la seva estratègia com a gènere.

En aquest sentit és important destacar que l'entrevista periodística escrita és la mimesi escrita d'una relació interpersonal, o per dir-ho de forma més coherent amb els pressupòsits d'aquest treball, d'una interacció simbòlica. Com a gènere, posa damunt del paper el resultat d'una relació lingüística entre un periodista i una font, en la qual hi ha hagut una confrontació d'estratègies i, per tant, un conflicte d'interessos que pot desembocar en una negociació i un acord o en un enfrontament obert. En planes anteriors parlàvem de fins a quin punt l'entrevista periodística escrita s'assembla a algunes menes de diàleg que hem descrit, per exemple la confrontació filosòfica o el diàleg dramàtic. I, certament, hem descrit el gènere com una mena de diàleg, un diàleg periodístic que, tanmateix, subvertia els principis d'ús pragmàtic del llenguatge que observen altres menes de converses i diàlegs. No és d'estranyar que sigui així, ja que, com hem vist amb Bakhtin, cada esfera complexa d'ús del llenguatge acaba desenvolupant els seus propis enunciats relativament estables que observen les seves pròpies convencions estilístiques i els seus propis principis d'ús.

Un dels objectius d'aquestes últimes planes és aprofitar algunes contribucions de les perspectives pragmàtiques -i en general del que de forma imprecisa però descriptiva hem anomenat nova lingüística- per descriure aquests principis d'ús de la paraula en el diàleg periodístic. Un segon objectiu serà veure com cristal·litza lingüísticament la identitat del personatge en l'entrevista. És a dir, seguir el recorregut que va de la paraula a la identitat. Si hem vist amb els hermenèutics que l'ésser que es pot conèixer -que allò que es pot conèixer d'un ésser, d'un altre-ell que pot esdevenir tu- és llenguatge, i, per tant, que la identitat és un fenomen lingüístic inestable i més feble que no ens pensàvem, cal que prenem atenció al procés

de manipulació lingüística que el periodista fa de l'expressió del personatge, atès que en aquesta manipulació es conformarà la identitat de l'entrevistat.

Segons hem vist amb Erving Goffman, els actors socials gestionen la pròpia imatge amb els seus moviments discursius en la interacció -i Goffman parla de la imatge com de *face*, és a dir *rostre*, com Lévinas. El joc de la interacció és molt seriós, en ell es negocia constantment el valor social de les diverses identitats dels participants. Martín Criado ens recorda que aquesta identitat, aquestes imatges del ser que interactua, no són quelcom preexistent al qual s'hauria d'arribar després d'escutar i analitzar, "sino que se van construyendo y reconstruyendo en el curso de las interacciones".⁵⁴⁵ La perspectiva positivista aplicada a aquesta reflexió sobre les identitats i la seva manifestació en l'entrevista periodística escrita ens diria que hi ha una persona veritable, una identitat nuclear, forta, que s'amaga o que es manifesta més o menys, i que el periodista ha sabut captar o ha estafet més o menys. Des de l'interaccionisme simbòlic, en canvi, se'ns proposa una identitat en permanent construcció i reformulació, oberta i fluctuant, depenent del marc i de la situació, de la relació que s'estableix, dels pressupòsits de l'encontre i dels contextos construïts al llarg de la interacció.

Una primera lectura de Goffman, assegura Martín Criado, sembla proposar un subjecte cínic que desenvolupa estratègies interessades en el joc de la interacció; lluny d'això, és més aviat un subjecte creient en els marcs i els rols que desenvolupa, però escindit en una multitud d'ocurrències identitàries.⁵⁴⁶ La nostra experiència es troba dividida en diferents universos d'existència, i encara en subuniversos o *frames*. En aquest sentit assegura Martín Criado:

“La identidad de los sujetos se construye en el orden de las interacciones con los otros: en las definiciones del yo -que suponen un determinado valor social- que allí se negocian. Por ello hay una inversión emocional de los sujetos en el juego de la interacción: porque lo que está en juego no es solamente el crédito social que podemos obtener, sino toda nuestra identidad.”⁵⁴⁷

⁵⁴⁵ Martín Criado, E. (1998) *Los decires y los haceres*, dins de *Papers*, núm. 56, 1998, pp. 57-71. Cita de la pàg. 61.

⁵⁴⁶ Martín Criado, E. (1998), *Op. Cit.*, p. 60.

Aquesta perspectiva interaccionista per a l'abordatge de l'entrevista no és original d'aquest treball, com es pot preveure -encara que certament no ha estat massa explotada. José Luis Aranguren ja va escriure el 1982 a *Para una teoría de la entrevista como género literario*:

“Cada uno de nosotros crea su personalidad en interacción social con los demás. Nuestra imagen, la que aceptamos definitiva o provisionalmente como nuestra, es un constructo elaborado con las imágenes reflejadas en los espejos que de nosotros nos presentan los demás. Es con ellas o contra ellas, en todo caso a partir de ellas, como se configura nuestra siempre más que problemática identidad.”⁵⁴⁸

Efectivament, com escriu Aranguren, l'entrevistador s'apropa sempre a l'entrevistat provist d'unes preguntes que donen per descomptada una imatge prèvia, una idea de qui és l'entrevistat. En aquest punt trobem una primera pugna per l'establiment de la identitat: pot ser que a l'entrevistat la imatge que es desprengui d'aquestes preguntes no li sembli adient amb el que ell considera que hauria de ser la seva manifestació identitària. Per exemple, el cas de l'entrevista entre Fraga i Montero que hem citat diverses vegades en aquesta tesi, o de l'entrevista entre Francesc Burguet i l'exministre Fernando Morán, que citarem cap al final d'aquest capítol. En aquest últim cas la confrontació va acabar en conflicte obert en no voler abandonar cap dels dos interlocutors els seus *a priori*, és a dir, el periodista una imatge prèvia del personatge un punt grotesca, associada als acudits que circulaven sobre ell, i l'entrevistat la voluntat de presentar-se com a home de seny, intel.lectual, que venia a Barcelona a fer la presentació del seu llibre.⁵⁴⁹ Trobem, de nou, el conflicte d'identitats que subjau en tota entrevista. Aranguren apunta que, agradi o no a l'entrevistat, les preguntes que fa el periodista s'han de respondre.

“De este modo, por medio de las preguntas se va acotando, si no un espacio cerrado, sí un horizonte, por abierto que sea, siempre limitado, en el que el

⁵⁴⁷ Martín Criado, E. (1998), Op. Cit., p. 61.

⁵⁴⁸ Aranguren, J.L. (1982) *Para una teoría de la entrevista como género literario*, dins d'*El País*, 27-6-1982.

⁵⁴⁹ Vam aprofundir en l'anècdota significativa aquí citada en el llibre Balsebre, Mateu i Vidal (1998), Op. Cit., pp. 314-315. L'entrevista de referència es va publicar al *Diari de Barcelona* el 10-2-1990.

entrevistado ha de moverse. Es el espacio u horizonte trazados para el planteamiento mismo de la entrevista. Si éste no gusta al entrevistado (...) sus respuestas lo rechazarán, pero no por ello podrán salirse, salvo al precio de la incongruencia, del campo -en este caso campo de batalla- deslindado por el entrevistador. Si, por el contrario, el entrevistado se siente a gusto en el ámbito de la pregunta, su modo de proceder al sentirse comprendido consistirá en avanzar por ese camino.”⁵⁵⁰

Certament, quan parlem del context i del principi de cooperació en aquestes pròximes planes veurem com les topades entre els interessos es manifesten tot sovint en la definició del context o del marc en què se situa la pròpia interacció. Ja ho comentàvem quan parlàvem de la importància de l'*éndoxos* en els plantejaments de les preguntes -que acoten el territori de la conversa i doten de referents per a l'atribució de sentit a les volubles i polisèmiques paraules. Ara bé, segurament és més matisable que el personatge entrevistat sempre hagi de seguir la proposta de context, marc o *éndoxos* que li presenti el periodista. Com veurem tot parlant de la màxima de rellevància, el poder de qui parla o de qui entrevista té molt a veure en el resultat de la confrontació i en el seguiment o no d'aquesta proposta de marc. En algunes circumstàncies pot *guanyar* el periodista, i en d'altres l'entrevistat.⁵⁵¹

Diu Aranguren, i no podem fer menys que subratllar-ho i estar-hi d'acord, que “el propósito de toda entrevista es dar a conocer al entrevistado a través de la imagen (...) que el entrevistado mismo produce en el entrevistador.”⁵⁵² Un cop més, doncs, tenim que l'entrevista és un gènere relacional, interactiu, tot i que el text final estigui escrit -recordem-ho- per una sola veu. I explica el filòsof en aquest article sobre l'entrevista que la principal forma de construcció d'aquesta imatge del personatge que té el periodista literari és la mimesi de la veu, la restitució de l'elocució, la forma de parlar de l'entrevistat: és important el que diu l'entrevistat, escriu Aranguren, però “lo más importante es su decir mismo”.⁵⁵³ Cosa que coincideix amb el que escrivíem uns paràgrafs més amunt: l'interès de l'entrevista

⁵⁵⁰ Aranguren, J.L., (1982) Op. cit.

⁵⁵¹ Hi aprofundirem més endavant. Recordem ara simplement l'“això no toca” de Pujol, o la renuència a ser entrevistat de qualsevol personatge que no estigui d'acord amb les primeres preguntes d'un qüestionari previ que hagi sol·licitat.

⁵⁵² Aranguren, J.L. (1982) Op. cit.

⁵⁵³ *Ibidem*.

com a gènere és l'acte mateix de l'enunciació, el que hem anomenat gràcies a una fórmula d'Slama-Cazacu "la paraula en el moment de la paraula".

Dèiem que l'entrevistador ens dóna la imatge de l'entrevistat, però ho fa en certa manera creant-la, inventant-la o provocant-la, tal com subratlla Juan Cueto en un magnífic pròleg a *Inventario de otoño* de Manuel Vicent, i tal com hem explicat en l'anterior capítol: servint-se de múltiples recursos de composició i estil propis de la narració testimonial o de ficció realista⁵⁵⁴. I aquesta *invenció* -uns capítols enrere recordàvem que *inventio* també vol dir *trobar*-, que d'aquí podria venir aquest *Inventario* del títol de Vicent, es fa tot narrant, *novel.lant*.⁵⁵⁵ Això vol dir crear un personatge i, el més important, *dotar-lo de veu*, atès que en aquesta peculiar manifestació lingüística de l'individu és on pren cos la seva identitat. En realitat, la història de la literatura occidental es pot resumir com la vasta història de les formes diverses que els homes van idear per representar públicament les seves converses privades, des dels diàlegs de Plató al *stream of consciousness* de Joyce, des dels safareigs de saló burgès de Proust a l'omnisciència selectiva múltiple de Virginia Woolf, des del carnavalisme de Petrarca a les veus satíriques de Rabelais o al magnetòfon de Warhol i Fallaci: "La gran saga de la ficción de la voz", escriu Cueto, que encara afegeix:

"El viejo sueño de los hombres a través de los siglos y de los géneros de registrar in vivo el acto de conversar sólo lleva a la ficción. (...) La conversación es irrepitible e irreductible porque no existe más allá del instante en el que surge y carece de sentido social fuera del juego íntimo de voces y cuerpos, gestos y miradas, que se organiza entre los dialogantes y sólo entre ellos. (...) Tampoco la entrevista de periódico escapa a esta fatalidad literaria, a pesar de la intensa vigilancia del redactor-jefe, la tiranía de la actualidad y la disuasión creadora que instaura el libro de estilo. Poco importa que el diálogo sea en las escalerillas del avión, en los vestuarios del campo de futbol, en los entreactos del estreno de moda o a la salida de un consejo de ministros. Al final todo será un fingir la conversación a través de la vía literaria."⁵⁵⁶

⁵⁵⁴ Cueto, J. (1984) *Prólogo*, dins de Vicent, M. *Inventario de Otoño*. Madrid: Debate.

⁵⁵⁵ Aquí cal remetre a la reflexió sobre veritat i ficció que hem fet al primer capítol de la primera part de la tesi.

⁵⁵⁶ Cueto, J. (1984), *Op. Cit.*, p. 7.

En aquest mateix sentit hem llegit de Muñoz Molina una interessant reflexió sobre el caràcter ficcional de les presències públiques d'alguns personatges. La impostura de la veu pública, la construcció inventariada, acaba substituint la persona real:

“No le es posible a nadie sostener una presencia pública sin incurrir en un cierto grado de impostura, porque ese reflejo en las pupilas de los otros, en las fotografías, en las imágenes de la televisión, va volviéndose más embustero según es más copioso, y a la larga resulta que ni es más desconocido ni más irreal que aquél a quien conoce todo el mundo.”⁵⁵⁷

Arran d'aquesta reflexió, Antonio Muñoz Molina recorda també el cas de l'escriptor Jorge Luis Borges, i explica d'ell que al final de la seva vida

“de tanto haber sido entrevistado ya se había convertido en su propia entrevista: Borges era apenas un tenue anciano espectral perdido en la amplitud de su fama y de sus viajes internacionales, un hombre que consistía sobre todo, más que en su persona o su obra, en las fotos y en las declaraciones en las que interpretaba fielmente la repretición de una entrevista, sabiendo con toda exactitud qué era lo que se esperaba que dijese, lo que tenía que contestar para que se supiera sin incertidumbre que aquel personaje era Borges.”⁵⁵⁸

En aquest cas, els periodistes i l'entrevistat coincidien en la imatge que volien per al personatge de l'entrevista, i la cooperació era plena: no hi havia conflicte.

Certament, la identitat és una construcció simbòlica que es va fent i refent a l'escalf dels diversos esguards que ens envolten, ens escruten, ens consideren, ens valoren; i aquesta consideració ens retorna a la perspectiva interaccionista de què parlàvem, amb Goffman, unes línies més amunt. Aquesta escola sociològica fa aportacions força interessants que mereixen ser recollides en aquest treball, encara que sigui amb una necessària concisió. De fet, l'interaccionisme simbòlic s'enfronta al problema del sentit quotidià de forma oposada a la perspectiva positivista. Aquesta considerava el significat quelcom intrínsec a la cosa que el té -o a la persona

⁵⁵⁷ Muñoz Molina, A. (1998) El hombre titular, dins *El País Semanal*, 27-3-1998.

⁵⁵⁸ *Ibidem*.

que el té: recordem que volem aplicar aquestes consideracions al coneixement de l'altre emanat d'una entrevista. El significat, doncs, per al positivisme, sembla *emanar* de la cosa, com hem vist àmpliament al capítol primer de la primera part de la tesi, i tot el que cal és ser capaç de *reconèixer-lo*, estar prou atent per *caçar-lo*. El sentit sembla residir materialment en l'estructura de la cosa o de la persona, té una qualitat pràcticament material.

L'altre mode clàssic de considerar el significat és més processual i dialèctic. Les coses no tenen un significat implícit i objectiu, equivalent per a tothom, de la mateixa forma que les persones amb què ens *encontrem* no manifesten per a tothom la mateixa identitat. Això és així perquè, com explica un dels postulats bàsics de l'interaccionisme, el significat -i en els encontres, la identitat- sorgeix en la pròpia interacció. I més que *sorgir* encara hauríem de dir *es construeix*. “El interaccionismo simbólico considera a los significados productos sociales”, escriu Caballero.⁵⁵⁹

Així, no podem parlar, tampoc des de les aportacions d'aquest corrent de la sociologia, d'una identitat que s'ha de revelar o que hem de descobrir gairebé cabalísticament -i cal recordar aquí el neognosticisme que, amb Eco, hem diagnosticat planes enrere-, a través de detalls, fragments, pistes, com una versió postmoderna de Sherlock Holmes. Al contrari, el que fa el periodista i l'escriptor que narra o escenifica -depenent del punt de vista usat- un encontre és construir plenament, com deia Cueto, una identitat. I aquesta construcció sí que es fa amb els recorreguts que ja hem vist al capítol anterior: pistes, detalls, fragments, etcètera.

Com escrivíem suara, que el significat i el sentit de les coses -i la identitat dels subjectes- sigui una construcció social mudable, permet explicar-nos per què, com podem comprovar a l'apèndix d'aquest treball, un mateix personatge que parla de les mateixes coses tot responent preguntes pràcticament idèntiques acabi *dient coses* diferents en una entrevista periodística escrita -fins i tot en el cas, que també recollim, en què les respostes hagin estat força semblants en la interacció (com

⁵⁵⁹ Caballero, J.J. (1999) Interaccionismo simbólico: Escuela de Chicago (Blumer) y Escuela de Iowa (Kuhn), dins de *Sociedad y Utopía*, núm. 14, novembre de 1999, pp. 51-66. Cita de la pàg. 52.

sabem per la transcripció de la cinta), tot i que després no s'hagin transcrit com a tals en el text.⁵⁶⁰

Abans parlàvem de l'orientació interaccionista que manifestava l'article de José Luis Aranguren sobre la teoria de l'entrevista. Més recentment un altre autor, Martínez Vallvey, ha aprofitat alguns conceptes i contribucions d'aquesta perspectiva sociològica de la teoria de l'acció per enriquir la recerca sobre el gènere de l'entrevista.⁵⁶¹ Això li permet connectar la teoria de l'entrevista amb la teoria de l'acció i, més concretament, amb la teoria dels actes de parla d'Austin i Searle, que tot seguit tractarem de forma més permenoritzada.

En el ja llarg camí que hem recorregut fins aquí hem caracteritzat l'entrevista com a gènere discursiu propi de l'actual moment cultural i mediàtic amb les aportacions de la filosofia i els estudis literaris, i hem fet alguns apunts -llançats en forma d'hipòtesi- sobre els beneficis que l'aplicació d'una perspectiva pragmàtica de la lingüística podia retre en l'estudi de l'entrevista periodística escrita, en tant que mena de diàleg o de conversa, encara que doblement modulada, com ja s'ha apuntat.

A les pròximes planes provarem aquesta hipòtesi. En acabar el primer capítol de la primera part asseguràvem que entre totes les aportacions de la pragmàtica les fetes per alguns noms ens eren, hipotèticament, més interessants per al nostre estudi. Aquests noms i temes eren: Austin i Searle i la teoria dels actes de parla, Grice i el principi de cooperació, l'anàlisi de la conversa i dels enunciats orals espontanis i l'estudi del context.

Certament, com tot seguit veurem, algunes de les conclusions a què ens conduiran aquests autors són en certa manera repetides. Aquest reiteració adopta, en aquest cas, el valor de la confirmació. Per provar la validesa d'aquestes aportacions estudiarem el pas de l'oralitat a l'escriptura en dues entrevistes

⁵⁶⁰ Tot i que analitzarem alguns casos de la mostra d'entrevistes més endavant, convé concretar aquest exemple al.ludit al text. Es tracta de la comparació entre la transcripció de la cinta en què es va enregistrar l'entrevista amb Alberto Fernández Díaz i els textos de les entrevistes que aquell dia van aparèixer als quatre diaris de Barcelona estudiats. *El País* opta per no incloure en la seva entrevista escrita declaracions que altres mitjans com *El Periódico* o *l'Avui* sí consideren rellevants per a la manifestació de la identitat i el projecte polític del personatge, i encara *La Vanguardia* col.loca al títol una d'aquestes consideracions que *El País* ni tan sols esmenta. Si la identitat és un afer lingüístic, és ben clar que en aquest cas ha estat modificada, modulada, severament alterada.

⁵⁶¹ Cfr. Martínez Vallvey, F. (1995), Op. Cit., pp. 34-37. Martínez Vallvey recorda que la conversa i l'entrevista són formes d'interacció i que, per tant, ho és també l'entrevista periodística.

tipològicament representatives. Una d'orientada cap a la privacitat i una d'orientada cap a la publicitat.⁵⁶² El perquè d'estudiar el pas de l'oralitat a l'escriptura és perquè d'aquesta manera podem opinar sobre la qualitat de discurs i de text de la producció lingüística dels dos locutors, que acabarà esdevenint un text ordenat jeràrquicament sota la perspectiva d'un únic escriptor. Així mateix, usarem les entrevistes de la campanya electoral al Parlament de Catalunya d'octubre de 1999 - que es troben a l'apèndix- per il·lustrar alguns dels recorreguts argumentatius i de les contribucions a la teoria de l'entrevista que es facin en les següents planes.

3.1 La 'modulació' d'una identitat lingüísticament manifestada: la identitat 'alterada'. Elements per a l'anàlisi

Ja hem indicat en un altre lloc, unes planes enrere, que l'entrevista periodística escrita és un text paraoral, i ho és per diverses raons. La primera, perquè gaudeix de característiques de l'escriptura i de l'oralitat alhora. La segona, perquè presenta de forma espectacularitzada i construïda amb les tècniques de la ficció narrativa i audiovisual unes corporeïtats il·lusòries, unes *fantasmogories*, si usem el vocabulari derridà de planes anteriors, i aquestes són característiques pròpies de la nova oralitat que vivim.

Aquesta posició intermèdia en el pol de tensió entre l'oralitat i l'escriptura, entre allò que hem definit al capítol primer com discurs i text -discursivitat i textualitat- participa per tant de les teories de l'anàlisi de la conversa quotidiana espontània i de les provinents dels estudis literaris. Com que aquestes últimes ja han estat més o menys ressenyades, toca ara centrar-nos en els aspectes pragmàtics, per tal de descobrir en què s'assembla i en què es diferencia a una simple conversa -o a un diàleg de qualsevol mena- el gènere de l'entrevista periodística escrita.

⁵⁶² La primera entrevista, la que podríem anomenar més pròxima al jo-allò, orientada cap al pol de la publicitat, és una entrevista celebrada amb Alberto Fernández Díaz i publicada al diari *El País* el 13 d'octubre del 1999. La segona és una entrevista abocada, per contra, al pol de la privacitat, celebrada amb el dramaturg Josep Maria Benet i Jornet, i publicada a *El Periódico de Catalunya* el 17 d'agost de 1999. Les transcripcions íntegres i les còpies del text tal com va aparèixer publicat es trobaran a l'apèndix.

3.1.1 La teoria dels actes de parla d'Austin

Una de les línies d'investigació pragmàtica més important dins del pensament contemporani va ser la iniciada pel filòsof britànic John Austin, que va ser represa posteriorment per Searle. La seva orientació cap al que ell anomenà el *llenguatge corrent* va començar a manifestar-se cap als anys 40, i va ser recollida posteriorment en dues obres pòstumes publicades el 1962 i el 1970. Austin era més un filòsof del llenguatge que un lingüista, i la seva aportació suposa una resposta al verificacionalisme -emanat del positivisme- que aleshores imperava en les teories sobre el llenguatge. Ell no parla expressament de pragmàtica en la seva obra, en bona part inacabada a causa d'una mort sobrevinguda prematurament, però s'ha inclòs de manera unànime el seu treball en aquest corrent lingüístic.

El filòsof britànic va ser el primer en parlar d'*enunciat* en uns termes pràcticament coincidents amb els que després va emprar Benveniste al 1966. Per a Austin, un enunciat es la realització concreta d'una oració emesa per un parlant concret en circumstàncies determinades, i cal prendre l'enunciat com a unitat de comunicació si volem establir la seva veritat o falsedat.

L'interès d'Austin per l'estudi del llenguatge de cada dia suposà un canvi de rumb més que notable -i anunciador dels corrents pragmàtics posteriors- respecte la filosofia del llenguatge i el paradigma lingüístic imperant. En aquest paradigma, que com hem assenyalat en apartats anteriors va estar profundament afectat per un positivisme massa esquemàtic i simplificador, les proposicions lingüístiques es caracteritzaven per ser sempre o vertaderes o falses. El llenguatge era, doncs, una *eina* -noció ja rebatuda anteriorment- que els humans usaven per reflectir l'estat de coses existents, per constatar-lo. Però Austin detecta dins el llenguatge en ús, la parla corrent, *paraules desconcertants*, l'emissió de les quals no pot ser contrastada amb cap referent exterior per determinar-ne la veritat o falsedat. Per exemple, oracions com: *Juro que ho he vist, Declaro innocent l'acusat, Jo et batejo...* o *Surt ara mateix de l'habitació*. No es pot dir que siguin ni veritables ni falses, perquè no

poden evaluar-se d'acord amb la realitat. I això perquè, de fet, cap d'elles no pretén reflectir cap estat de coses existent. Austin conclou que el llenguatge no és exclusivament descriptiu, ni tant sols en el cas dels enunciats formalment declaratius o constatius.

Arran d'aquesta crítica a la fal·làcia descriptiva, Austin construeix la teoria dels enunciats *realizatius* o *executius* (*performative utterances*), de natura diferent als *declaratius* o *constatius* (*constative*), que li va servir per explicar aquestes *paraules desconcertants*. Els realizatius o performatius tenen com a característiques:

- a) Des del punt de vista gramatical són una oració declarativa
- b) Solen estar en primera persona del singular del present d'indicatiu
- c) No és tracta d'expressions mancades de sentit, però...
- d) ...no poden ser qualificades de vertaderes o falses, sinó d'adequades o inadequades.⁵⁶³

Els enunciats realizatius s'usen per dur a terme diversos tipus d'acció. Serveixen per *fer coses amb paraules* en el mateix moment de ser dites -batejar, demanar, declarar, apostar, etc. Fan allò que diuen, però aquestes accions només són felices⁵⁶⁴ -provoquen la reacció desitjada- si són pronunciades en les condicions d'enunciació adequades: per la persona adequada, amb la intenció adequada i en el moment adequat -p.e. només serà realment batejat el nadó si qui pronuncia la frase és un prevere o un diaca en una determinada circumstància. S'oposen als enunciats constatatius o descriptius en què aquests sí descriuen estats de coses i per tant poden ser analitzats en termes de falsedat o veritat, i no en termes d'adequats o inadequats com els performatius. Almenys en un principi, perquè, com veurem, després d'Austin es van plantejar seriosos dubtes sobre l'existència d'enunciats descriptius en estat pur.

⁵⁶³ Aquest resum de les aportacions d'Austin ha estat elaborat amb informació extreta de Escandell, M.V., (1993) *Introducció a la pragmàtica*. Barcelona: Anthropos, sobretot pp. 51-90; Levinson, S.C., (1989) *Pragmàtica*. Barcelona: Teide; Reyes, G., (1990) *La pragmàtica lingüística*. Barcelona: Montesinos; i Serrano, S., (1983) *La lingüística*. Barcelona: Montesinos. I òbviament, amb la lectura de *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós, 1982.

⁵⁶⁴ La noció de felicitat: les condicions que calen perquè l'acte sigui feliç o no, és a dir, en el cas de l'oratória o l'escriptura, perquè sigui persuasiu o no. Aquí ens adonem fins a quin punt la pragmàtica és fronterera -o potser està inclosa- dins el corrent de la nova retòrica.

Els enunciats performatius no es refereixen, com hem dit, a cap acció o objecte exterior -es pot admetre que, en certa manera *descriuen* allò que fan, si bé això és un aspecte secundari. Són, com recull Graciela Reyes, “una mínima reflexió sobre el llenguatge”. Efectivament, són, si usem la fórmula que sovint s’ha emprat per definir el que és la literatura, enunciats que funcionen amb una mena d’*insistència en la paraula*, amb mecanismes intransitius. No diuen: això (la paraula) és/vol dir allò (referent), sinó això (la paraula) és/fa l’acció que ella mateixa descriu. I aquesta intransitivitat o insistència en la paraula es troba en la parla col·loquial i quotidiana. Per tant, la perspectiva pragmàtica ens ofereix, d’entrada, un nou argument per rebutjar aquelles definicions de la literaritat basades en la intransitivitat dels enunciats i que conduïen a l’oposició entre llenguatge pràctic i llenguatge literari. Com hem vist anteriorment, aquesta visió oferia com un dels seus corolaris l’oposició entre el llenguatge periodístic -referencial i constatiu- i el literari -que seria intransitiu.

En aquest sentit, diu Graciela Reyes: “El enunciado *Te juro que te quiero* significa que te quiero y reflexiona sobre sí indicando que su propia enunciación es un juramento.”⁵⁶⁵ És a dir, reflexiona sobre la relació que manté l’enunciat amb l’enunciador i amb el context. La inclusió del concepte de performatiu suposa reconèixer que el llenguatge és una mena d’acció -o d’interacció- que vincula l’enunciat amb els qui parlen i amb el context o la circumstància -que el fan afortunat i feliç o no. I ens descobreix la faceta interpersonal-expressiva-emotiva del llenguatge fins i tot en l’enunciat més pressumptament asèptic i objectiu -ideatiu-representatiu-referencial-, ja que, de manera implícita, tot enunciat constatiu pot ser també performatiu.

Efectivament, Austin va suggerir que, ben mirat, acaba sent molt subtil la diferència entre enunciats constatius i performatius, i va donar peu a que durant els anys setanta evolucionés l’anomenada *hipòtesi performativa*, segons la qual en tots els enunciats hi pot haver un predicat realitzatiu implícit. La diferència entre constatius i performatius seria només el fet que la fórmula performativa hi

⁵⁶⁵ Reyes, G., (1990), Op. cit., p.46.

estigués implícita o explícita. Així quan dic “*plou*” no estic emetent només un enunciat constatable i plenament objectiu, que remet al referent i deixa fora del procés el subjecte enunciator, sinó que també dic: *Jo [que tinc una determinada experiència del món] afirmo que plou*. No és un performatiu explícit, però té també, a més del significat propi de l’enunciat constatatiu/locutiu, el que Austin anomenà *força il.locutiva* i *efectes perlocutius*, és a dir, també té una voluntat d’actuar sobre la voluntat i les creences del enunciatari, i provoca uns efectes. Aquí ve a tomb recordar la definició del periodisme com a *llenguatge no-intencional* que ha generat la perspectiva dominant en els estudis sobre comunicació periodística escrita, i que ja ha estat criticada i en bona mesura rebutada més enrere.⁵⁶⁶

Precisament ha estat en l’anàlisi de l’escriptura periodística -i més concretament dels titulars metafòrics de la premsa- que Elvira Teruel ha fet servir recentment aquesta hipòtesi, explicitant davant els titulars de diversos diaris la fórmula del *dico* [*jo, mitjà de comunicació X, et dic/t’informo que... + text del titular*] per demostrar que rere les fórmules aparentment constatatives s’amaga l’estructura implícita d’un enunciat performatiu, que no només *descriu* els fets esdevinguts, sinó que *fa coses amb paraules*, és a dir, intervé -almenys vol intervenir- en les actituds i creences dels usuaris⁵⁶⁷. L’afegit d’aquesta fórmula no és cap *boutade* ni una pràctica banal, sinó que segueix el procés inferencial dels lectors, i explicita el suplement d’informació pragmàtica que és sempre present en la lectura del diari. Teruel conclou que “es pot mantenir la hipòtesi que pràcticament tots els enunciats que funcionen com a titulars en el context dels mèdia són performatius”, cosa que li fa dir que, gràcies a la teoria dels actes de parla ens podem adonar que “els enunciats del discurs periodístic -en especial els del considerat estrictament informatiu- no són els enunciats neutres i objectius que semblen aparentar”.⁵⁶⁸ Conclou Teruel:

⁵⁶⁶ A Martínez Albertos, J.L., (1979) *La noticia y los comunicadores públicos*. Madrid: Pirámide, p. 85.

⁵⁶⁷ Teruel, E., (1991) *Informació i metàfora. L’ús de la metàfora als titulars de premsa: pluralitat retòrica i construcció de la realitat* (TD). Bellaterra: UAB. Editada com a llibre, Teruel, E. (1997) *Retòrica, informació i metàfora*. Bellaterra, Castelló, València: Servei de Publicacions de la UAB, de la Univ. Jaume I i de La Universitat de València. Cfr. Per a aquest tema del performatiu implícit les pàgines 203 i ss.

⁵⁶⁸ Teruel, E. (1997), Op. Cit., p. 203.

“Aquests enunciats titulars poden ser -en principi i seguint els postulats de la teoria esmentada- constatius o performatius. Però, des d’un punt de vista teòric, aplicats als mcm i, en concret, als mcp, es pot mantenir la hipòtesi que pràcticament tots els enunciats que funcionen com a titulars en el context dels mèdia són performatius.”⁵⁶⁹

És a dir, no només constaten els fets esdevinguts, sinó que fan coses amb paraules, com intervenir en les actituds i en les creences dels usuaris. Searle va continuar la línia de recerca de J.L. Austin. En va integrar les idees en un model més desenvolupat i va avançar en les intuïcions apuntades pel filòsof britànic. Com ell, també es troba més pròxim a la filosofia que a la lingüística. Per a Searle l’ús del llenguatge en la comunicació és una mena particular d’acció, i com a tal ha de ser inserida dins de la Teoria General de l’Acció⁵⁷⁰. Aquesta idea és una mena d’extensió del que ja havia dit Austin. Hi ha, però, una segona línia en els treballs de Searle: la idea que tota l’activitat lingüística -i no només certs actes ritualitzats- és convencional i es troba sotmesa a regles. Parlar una llengua és realitzar diferents actes de parla: afirmacions, ordres, preguntes, promeses... I l’acte de parla -l’emissió d’una oració feta en les condicions apropiades- és, per a Searle, la unitat mínima de la comunicació lingüística.

En aquest sentit, Searle considera la referència discursiva com una mena particular d’acció -més que no pas com una misteriosa correspondència entre les paraules i els objectes-, un acte de parla prototípicament *demonstratiu*.⁵⁷¹ En aquest mateix sentit, també Levinson opina que, a la llum dels treballs realitzats, “es plausible (...) considerar la referència en general como una especie de acción”⁵⁷². És a dir, per a Searle també els constatius són en bona mesura executius, en la línia del que llegíem de Teruel unes línies més amunt -aplicat al peridiodisme en el seu cas.

¿En quin sentit ens pot ajudar a descriure o a descobrir el funcionament de l’entrevista aquests postulats? En primer lloc per reforçar que fins i tot l’entrevista més aparentment declarativa o, com se sol dir, *informativa*, està feta d’actes

⁵⁶⁹ Teruel, E. (1997), Op. Cit., pp. 203-204.

⁵⁷⁰ Escandell, M.V., (1993) *Introducción a la Pragmática*. Barcelona: Anthropos, p. 72 i ss.

⁵⁷¹ Escandell, M.V., (1993) Op. cit., pp. 72-90.

il.locutius i perlocutius. L'explicitació del *dico* que hem recollit de Teruel ens recorda que tota entrevista és *entrevista de personatge*, i que el tema, allò dit sobre el món en ella, resta sempre en un segon pla, d'acord amb la intransitivitat que hem defensat com a característica del gènere unes línies més amunt. De fet, en les entrevistes -ja hem dit que totes són de personatge per les seves pròpies constants de gènere- el dico implícit pren un relleu més notable que en les notícies o els altres gèneres informatius. Així mateix, el performatiu implícit -que és també un il.locutiú implícit- ens recorda també que tota paraula és *paraula per a un altre*, en la tradició de la semiòtica americana de Peirce, que més descriure el món cerca uns efectes en els seus destinataris.

En segon lloc, ja hem subratllat que la conversa cara a cara usa diverses vies per transmetre sentit. De les gestuals i proxèmiques -i de les de to o entonació- no ens en podem ocupar, encara que volguéssim entendre de quina forma es textualitzen aquests recursos habitualment en la producció de les entrevistes escrites. Però sí podem atendre a la forma en què, tot fent declaracions que semblen aparentment constatives, els personatges estan duent a terme de forma prou clara una acció verbal. Per entendre-ho així serà bàsic que el periodista conegui el context, els implícits, i, finalment, la intenció del parlant. Dins de la teoria de l'acció -i dins de la teoria dels actes de parla més concretament encara-, comunicar-se econòmicament i efectivament vol dir reconèixer intencions, identificar la voluntat comunicativa de qui parla. En entrevistes en què el personatge rep preguntes que no vol contestar o que troba incòmodes per als seus objectius comunicatius -que, com veurem, poden diferir força dels objectius del periodista-, l'entrevistat pot optar per fer *actes de parla indirectes*, que només podran ser identificats i actualitzats pel periodista i pel lector si es comparteixen aquests implícits -coneixement del context i del personatge- que ens permeten reconèixer la voluntat del comunicador.⁵⁷³

⁵⁷² Levinson, S.C., (1989) Op. cit., p. 53.

⁵⁷³ L'exemple més conegut dels actes de parla indirectes és la frase: “¿Em pots passar la sal, sisplau?”, que no és una pregunta com aparentment sembla, sinó una ordre: “Passa'm la sal.” En aquest sentit és un acte de parla indirecte. Sáez recull aquest exemple i comenta: “De fet, el llenguatge ordinari o polític en altres llengües ha desplaçat progressivament l'ús de la forma verbal imperativa a favor d'aquesta mena de fórmules eufemístiques. Queda clar que una mateixa expressió pot servir per a vehicular diversos actes de parla en funció del context de la situació social on es produeix i de la interpretació que en facin els

Vegem, per exemple, l'entrevista que hem transcrit, celebrada amb Alberto Fernández Díaz, líder del PP català, i publicada més tard per *El País* -i que podeu trobar transcrita a l'apèndix. Com succeeix també amb la resta d'entrevistes de l'apèndix -de la campanya electoral al Parlament de Catalunya del 1999-, hi ha algunes preguntes certament incòmodes, que Fernández Díaz no voldria contestar; tanmateix, com hem dit uns paràgrafs més amunt amb Aranguren, hi estigui d'acord o no, el personatge ha d'assumir el repte de contestar aquestes preguntes. Només en uns pocs casos excepcionals l'entrevistat li pot dir a l'entrevistador que no pensa contestar aquesta pregunta -i els veurem més endavant, quan parlem dels conflictes en les màximes del principi de cooperació.

Per tant, tot sovint l'entrevistat farà respostes que sens dubte es poden considerar actes de parla indirectes. Notem el següent fragment de l'entrevista amb Fernández Díaz, que reproduïm de la transcripció:

“- En cambio ustedes han dejado muy claro que no participarán en el gobierno, pero García escudero ayer mismo anunció de que Pujol tiene los votos del PP en la investidura si los necesita, ¿lo ratifica usted?

- Bueno, si Pujol tuviera asegurados los votos del PP en la investidura es un forma de decir que Pujol ha ganado las elecciones, y por tanto hasta pasado el 17 de octubre nosotros no guardaremos ningún planteamiento de investidura de nadie, y mucho menos de sentido de voto; es un debate que no se ha planteado.

- ¿Y no es precipitado, por lo tanto, lo que dijo García Escudero? Da un poco la sensación de que Madrid siempre va por delante e incluso les dice lo que tienen que hacer.

- No hay ningún planteamiento, en eso del tema de la investidura, y por lo tanto no deja de ser una opinión personal porque la decisión política no está adoptada, entre otras razones porque no sabemos el resultado.”

Notem com el polític contesta de forma implícita i subtil, almenys a la segona resposta, ja que a la primera aconseguix escapolir-se del plantejament del periodista negant l'éndoxos d'aquest: “*Es un debate que no se ha planteado*”. A la segona, en canvi, no resulta gens complicat entendre que, efectivament, Fernández Díaz considera precipitat el judici del seu company de partit a Madrid, i que a més a més

participants (emissor i receptor).” Cfr. Sáez, A. (1999), *De la representació a la realitat. Barcelona:*

resulta força inoportú en plena campanya. Per actualitzar o interpretar aquests actes de parla indirectes és important respectar la subtileza de les referències de l'entrevistat. En aquest sentit, cal fer notar que aquests passatges en què es produeixen aquesta mena d'actes de parla, en què cal que el lector faci una lectura complexa de les intencions, l'entrevista escrita reproduïx de forma pràcticament literal la transcripció. Tot i que l'entrevista amb Fernández Díaz va patir unes importantíssimes retallades pel poc espai de què disposava -com podeu comprovar a l'apèndix-, aquests passatges són restituïts íntegrament. El motiu és obvi: necessiten del context, del joc de paraules, dels titubeigs o indecisions, per ser dotats d'aquest sentit ple. Torna a succeir el mateix en el segon fragment *delicat* -almenys per al personatge- en què hi ha referències a la situació interna del partit, quan el periodista li esmenta la polèmica amb Josep Piqué:

“- El ministro Piqué, en una entrevista el domingo en *El Mundo*, dio a entender -aunque después rectificó-, de alguna forma reabrió las dudas sobre su liderazgo en el PP. ¿No está un poco cansado de estas especulaciones en torno a Piqué, que parece que él mismo favorece?

- Bueno, yo creo que eso forma parte de los culebrones políticos, y lo verdaderamente importante es que yo creo en la complementariedad de las personas y los perfiles, y por lo tanto creo que el PP de Cataluña necesita sumar, hacer de la suma la mejor forma de defender su futuro político. Por tanto, yo creo que no habrá controversia ni conflicto entre personas, porque nosotros creemos -o creo- en la complementariedad de los perfiles y de las personas, y evidentemente Piqué y Fernández corresponden a dos perfiles que forman parte de la realidad de Cataluña, dos actitudes, dos talentos, dos orígenes de lo que es la realidad de Cataluña, y por tanto nosotros esta diferencia la convertimos no en elemento de confrontación sino aglutinador.”

Notem que, en una lectura acurada, és evident que Fernández Díaz està certament cansat d'aquest afer, i que per tant la pregunta es respon de forma indirecta i subtil amb un “*Sí, estic cansat de les especulacions, (i només faltava això, ara)*”. I notem, en segon lloc, com de forma delicada però sensible, l'entrevistat va canviant, amb la seva resposta, el marc o context de la pregunta que li havia formulat l'entrevistador, i amb la qual no es trobava còmode, evidentment. És, de nou, un cas

de conflicte en el plantejament de l'éndoxos o punt d'acord del qual partir per a dialogar. L'entrevistador li pregunta si no està cansat dels missatges de Piqué, i ell contesta que això “forma parte de los culebrones políticos” i que el que és veritablement important, “lo verdaderamente importante” -i per tant, del que ell pensa parlar, en comptes del que li proposa el periodista-, és que: “Yo creo en la complementariedad de las personas y los perfiles...” A partir d'aquí el polític desenvolupa el seu discurs, perquè ja ha conduït la resposta al terreny de la seva comoditat. El periodista, però, si ho és de debò, no es pot deixar furar les regnes de la conversa amb aquesta facilitat, i ha de mirar de reconduir de nou el debat cap al terreny de la incomoditat del polític:

- “- ¿Le ha aclarado, sin embargo, hoy, personalmente, qué quiso decir exactamente? ¿Cuándo? ¿Después de esa entrevista?
- Es decir, entre Piqué y yo no hay nada que aclarar.
- Decía usted que no hay nada que aclarar, sin embargo, ¿no le parece que tendría que ir con un poco más de cuidado Piqué con sus declaraciones?
- Él ya ha especificado el sentido de sus palabras y por lo tanto cuando el sentido de las afirmaciones es claro, es decir, yo creo que no hay que darle más vueltas. Yo creo que no podemos estar permanentemente mirando con lupa o interpretando lo que pueda decir Piqué o cualquier otro dirigente del PP o del gobierno sobre Cataluña.”

Notem quines diferències s'introdueixen en la textualització d'aquest fragment. Així és com va aparèixer publicat:

- “- ¿Piqué le ha aclarado personalmente qué quiso decir exactamente en la entrevista?
- Entre Piqué y yo no hay nada que aclarar.
- Sin embargo, ¿no le parece que Piqué debería ir con cuidado en sus declaraciones?
- Él ya ha especificado el sentido de sus palabras. No hay que darle más vueltas. La incorporación de Piqué al PP de Cataluña ha sido el mejor ejemplo de apertura de nuestra formación.”

La diferència més rellevant entre tots dos textos és sens dubte que la darrera frase del text que va aparèixer publicat no es troba per cap banda en la transcripció de l'encontre oral, com podeu comprovar en l'apèndix d'aquest treball. Probablement,

si descartem que el periodista s'ho hagi inventat per acabar de donar el sentit que ell creu que tenen les declaracions, prové d'un comentari a part del personatge, fet posteriorment a l'encontre, però incorporat en el lloc que pertocaria. Aquesta segona hipòtesi confirmaria la delicada situació en què el periodista va col·locar Fernández Díaz, que un cop va reflexionar sobre la resposta va voler matisar-la, arrodonir-la, per tal que la seva intenció comunicativa fos percebuda sense distorsions, cosa que, com veurem en unes poques planes, és pràcticament impossible.

Aquesta minuciositat en la reproducció del discurs de l'entrevistat, significativa respecte de la resta de l'entrevista -en què s'escapen o manipulen de forma diversa tota mena d'enunciats amb més llibertat- mostra fins a quin punt és complicat restituir les intencions dels actes de parla a les entrevistes, sobretot quan s'hi aborden aspectes conflictius. L'acte de parla pot variar si modifiquem el context en què es manifesta l'expressió lingüística -sí, per exemple, modifiquem la pregunta del periodista; o si la fem desaparèixer.⁵⁷⁴ Per captar i actualitzar un acte de parla indirecte, per exemple, necessitem compartir un coneixement contextual notable. En aquest sentit, el periodista té el deure d'oferir al lector les condicions necessàries per a aquesta actualització. En cas contrari, encara que en respectem la literalitat de la declaració, podem estar subvertint l'acte il·locuti i la seva força perlocutiva. Sáez també ha subratllat aquest conflicte en potència, si es produeix una textualització defectuosa:

⁵⁷⁴ Aquesta és una modificació contextual que produeix una innegable variació en la forma com s'entén un acte de parla. És ben diferent respondre una pregunta que abordar un tema de motu propi. Força personatges públics han manifestat les seves queixes perquè respostes a preguntes capcioses -tot sovint contestades a contracor i amb un monosíl·lab- han estat després presentades com declaracions sorgides del lliure albir de l'entrevistat. En aquest cas demostrarien una intenció comunicativa diferent de la que demostra respondre una pregunta. Encara és pitjor si es produeixen canvis, encara que siguin petits, en la forma de presentar aquesta pregunta respecte de l'encontre cara a cara. Per exemple, imaginem una roda de premsa amb un polític de Convergència Democràtica de Catalunya que plega de la seva regidoria o conselleria, i al qual se li pregunta si creu que els càrrecs públics haurien de tenir el mandat limitat. Respon que sí. En l'escriptura de l'entrevista es pot variar molt lleugerament la pregunta, només ampliant el context de l'enunciació. Posem per cas que ara s'escriu: "Pujol està a punt de superar els vint anys com a president, ¿creu que s'haurien de limitar els mandats públics?" Sens dubte aquesta variació en el context de la pregunta varia el sentit de la resposta i la dota d'un acte de parla nou -una velada (o no tant) crítica a Pujol.

“El concepte d’acte de parla resulta útil per a entendre un conflicte que sovinteja entre els periodistes i les fonts d’informació. És habitual que un polític o un artista lamenti que un periodista ha tergiversat o tret de context les seves paraules. El professional de la informació defensa la veracitat del text periodístic i al·ludeix a la “literalitat” de les expressions de l’entrevistat, les quals ha col·locat en el titular. És evident que el conflicte neix en la mesura que una mateixa expressió lingüística, situada en dos contextos diferents (una entrevista cara a cara i un titular de diari), dóna lloc a dos actes de parla distints, amb efectes en els receptors no desitjats pel polític o per l’artista; si més no, s’altera la centralitat de la dimensió locutiva, il·locutiva o perlocutiva.”⁵⁷⁵

Sovint els actes de parla són fallits perquè l’interlocutor no disposa de prou referents com per interpretar què vol fer el parlant amb l’enfilall de paraules que ha deixat anar. Un cop més, comunicar-se és reconèixer intencions; encara que el periodista conegui semànticament tot el lèxic de la frase, pot no haver entès què vol dir, quina intenció, quin acte il·locuti, batega sota les paraules de l’entrevistat. Notem-ho en el següent fragment de l’entrevista amb Fernández Díaz. Un cop més, trobem aquests intents d’acte de parla indirecte en una pregunta complicada de respondre, amb pous perillosos i camins vedats. Però ara el periodista no sap reconèixer la intenció del personatge:

“- ¿Por qué esconden en la campaña a Vidal Quadras, que es miembro del Comité Ejecutivo Nacional de España?
- En campaña hemos participado en varios actos de precampaña juntos, en el día del Parlamento Europeo, en el Comité Ejecutivo Nacional, hoy por lo tanto Alejo está ejerciendo su responsabilidad como vicepresidente del Parlamento Europeo, y cada uno tiene su cometido en todas y cada una de las elecciones... todavía definitivo... Cada uno sirve al proyecto y defiende sus planteamientos en aquél lugar que le corresponde, y hoy por hoy... decidí Vidal Quadras, es decir, nadie le podía obligar a presentarse en las listas de... y aceptar la vicepresidencia del Parlamento Europeo.
- No entiendo muy bien.
- Es decir, que cada uno está allá dónde ha querido estar, porque nadie puede obligarte a estar en una lista europea o a aceptar la vicepresidencia del Parlamento.”

⁵⁷⁵ Sáez, A. (1999), Op. Cit., p. 63.

Notem com el periodista és incapaç d'actualitzar un enunciat fragmentat i poc coherent, efecte d'una pregunta incòmoda per a l'entrevistat, que prova de fer una escapatòria a base d'un acte de parla indirecte molt poc exitós. Una part força important d'aquest passatge seria *esborrat* de l'entrevista publicada posteriorment.

3.1.2 *L'estudi dels deíctics i les expressions indèxiques*

El fenomen de la deïxi ens remet també a l'observació d'unes *paraules desconcertants* per a la semàntica: els mots deíctics no tenen sempre el mateix referent. Segons Levinson, l'estudi de la deïxi s'ocupa de com les llengües codifiquen o gramaticalitzen trets del context de l'enunciació, així com d'esbrinar de quina manera en depèn -del context i de la seva inclusió- la interpretació dels enunciats. Jakobson anomenava els deíctics embragadors -shifters-, perquè en certa manera a compleixen la funció de col·locar l'enunciació damunt de la situació, de relacionar-los, i fan entrar en contacte context i discurs. Maingueneau i Salvador també consideren que la funció dels deíctics "consisteix precisament a articular l'enunciat sobre la situació d'enunciació"⁵⁷⁶. No cal subratllar, doncs, fins a quin punt pot resultar rellevant estudiar-los en els processos de textualització de les entrevistes periodístiques, si realment aquestes són intents de restituir la paraula en el moment de la veu. Maingueneau i Salvador expliquen que hi ha deïxi de lloc, de temps i de persona, principalment.

Els deíctics, efectivament, són mots que no signifiquen sempre el mateix:

"Pel sol fet que apareguen en l'enunciat elements com són *jo, em, a mi, meu*, sembla impossible afirmar que el sentit roman immutable entre una enunciació i una altra: *jo* es carrega d'una significació nova a cada enunciació. Una cosa semblant es pot dir del *tu* (i variants com *et*) i diversos localitzadors espacials (*ací, allà, aquí...*), o temporals (*ara, avui, ahir...*) que també són deíctics."⁵⁷⁷

⁵⁷⁶ Maingueneau, D. i Salvador, V. (1995), Op. Cit., p. 13.

⁵⁷⁷ Maingueneau, D. i Salvador, V. (1995), Op. Cit., pp. 13-14.

El sentit del deíctic no es pot establir si no és remetent-nos a l'enunciació on figura. Uns altres signes com finestra o tulipa posseïen una definició que permet que, al marge de tot ús concret, es puguin delimitar a priori una classe d'objectes o subjectes susceptibles de ser anomenats tulipes o finestres. En canvi el cas dels deíctics és ben diferent: més enllà de les enunciacions concretes no existeix cap classe d'objecte susceptible de ser designat per jo, o cap lloc al món que sigui sempre allí o aquí. “En última instància -diuen Maingueneau i Salvador-, és “jo” tot aquell que diu “jo” en un determinat enunciat-ocurrència.”⁵⁷⁸

Per exemple: el pronom *aquest* no anomena una entitat concreta quan és usat, sinó que és més aviat, com diu Levinson, “una variable o soporte de lugar para una entidad concreta dada por el contexto”⁵⁷⁹. Les paraules deíctiques, és a dir, que *assenyalen* -això és el que vol dir l'expressió grega de la que deriva deïxi-, són sobretot els demostratius, els pronoms de primera i segona persona, els adverbis específics de temps i lloc -*ara* o *aquí*-, el temps verbal i d'altres trets gramaticals relacionats directament amb les circumstàncies de l'enunciació. La deïxi és la demostració més evident de la relació entre llenguatge i context dins les estructures mateixes de les llengües.

Lyons, que també s'ha interessat pel seu estudi, coincideix amb Levinson en què els fets deíctics haurien d'actuar per als lingüistes teòrics com a recordatori del simple però importantíssim fet que les llengües naturals estan fetes principalment per a ésser usades en la interacció cara a cara, i que només fins a cert punt poden ser analitzades sense tenir això en compte⁵⁸⁰. La relació entre deíctics i expressió oral espontània és més que directa, segons Lyons i Levinson. En aquest sentit, el mateix Lyons diu:

“La gramaticalización y lexicalización de la deixis se comprende mejor en relación a lo que podría denominarse la situación canónica de enunciación: esto supone una señalización uno a uno o de uno a varios, en el medio fónico a lo largo del canal vocal-auditivo, con todos los participantes presentes en la misma situación real pudiendo verse unos a los otros y pudiendo percibir los

⁵⁷⁸ Maingueneau, D. i Salvador, V. (1995), OP. Cit., p. 14.

⁵⁷⁹ Levinson, S.C., (1989) *Pragmática*. Barcelona: Teide, p. 47.

⁵⁸⁰ Lyons, J., (1980) *Semántica*. Barcelona: Teide, p. 589.

rasgos no vocales paralingüísticos que van asociados a sus enunciaciones, cada uno asumiendo el papel de emisor y receptor por turno... Hay muchas cosas de la estructura de las lenguas que sólo pueden explicarse bajo la asunción de que se han desarrollado para la comunicación en la interacción cara a cara. Esto es claramente así por lo que se refiere a la deixis.⁵⁸¹

Una manera d'abordar el tema de la deixi que ens permet adornar-nos del seu caràcter d'expressió desconcertant és considerar com tracta la semàntica veritativa certes expressions del llenguatge natural. Suposem que identifiquem el contingut semàntic d'una oració amb les seves condicions veritatives. Aleshores, prenent l'exemple de Levinson⁵⁸², el contingut semàntic de

Letizia de Ramolino was the mother of Napoleon

equivaldrà a una especificació de les circumstàncies sota les quals això seria vertader, és a dir, que l'individu conegut com Letizia de Ramolino era en tot idèntic a l'individu que va ser la mare de Napoleó. La veritat de l'anterior proposició no depèn en absolut de qui ho diu, sinó, senzillament, dels fets històrics. Ara bé, Levinson es pregunta què passaria amb la següent frase:

I am the mother of Napoleon.

En aquesta no podem avaluar la veracitat de l'enunciat si no sabem qui la pronuncia, ja que és vertadera només en el cas que la pronunciï una persona determinada. Ens cal saber, a més dels fets històrics, certs detalls sobre el context de l'enunciació. Levinson proposa altres exemples:

This is an eighteen-century man-trap

Mary is in love with that fellow over there

It is now 12.15

⁵⁸¹ Lyons, J., (1980) Op cit., p. 637-638.

⁵⁸² Lyons, J., (1980) Op. cit., p. 48-49.

Les oracions són vertaderes només en el cas que l'objecte *assenyalat* sigui un parany del segle XVIII, que Mary estimi realment l'individu situat al lloc indicat pel parlant i que en el moment de l'enunciació sigui un quart d'una. En tots els altres casos, les condicions de l'enunciació impediran que els enunciats siguin veritat. La deïxi inclou en l'enunciat una estructura que no té cap sentit per ella mateixa, sinó que per ser actualitzada necessita d'un context compartit o fet explícit d'alguna manera.

Hem dit que els temps verbals poden ser també deíctics. En aquest cas, ens trobaríem amb què gairebé totes les expressions d'una llengua poden acabar sent, en certa manera *expressions indèxiques*. Efectivament: si jo enuncio

Hi ha un home a la Lluna

estic indicant que, simultàniament al moment en què ho dic, hi ha un ésser humà damunt el satèl.lit natural de la Terra. Però per saber si la frase és o no certa cal posseir un coneixement contextual, que permetrà pronunciar-se sobre la veritat del que s'afirma. La cosa canvia si l'enuncio en passat: *Hi va haver un home a la Lluna*.

Podríem distingir, per tant, entre les partícules deíctiques -pronoms, adverbis, etc.- i les expressions indèxiques, que poden ser un bon nombre de les usades en una llengua natural. En certa manera, succeeix com amb la distinció entre enunciats constatatius i realitzatius feta per Austin: finalment, resulta que tots o gairebé tots els enunciats tenen qualitats realitzatives i també indèxiques. Com diu Levinson, els filòsofs i els lingüistes “han empezado a preguntarse si muchos tipos de expresiones referenciales no son en el fondo indécicos en al menos algunos de sus usos”.⁵⁸³

Charles S. Peirce va ser el primer que va prestar atenció als deíctics, per bé que ell els anomenés *signes indèxics*. Els va definir com els que determinaven un referent

⁵⁸³ Levinson, S.C., (1989) Op cit., p. 52.

per mitjà d'un relació existencial entre signe i referent. Els índexics han despertat al llarg del segle un gran interès filosòfic. Bertrand Russell els va batejar com a *particulars egocèntrics*, com hem dit en un altre lloc, i Reichenbach va assegurar que comportaven un element de reflexivitat, és a dir, que es referien a ells mateixos en comptes de fer-ho amb un referent -per exemple en l'oració *Aquesta frase conté cinc paraules*.⁵⁸⁴ Aquesta última consideració és discutible, i coincidim amb Levinson quan diu que planteja problemes per a una anàlisi lògica. Si de cas, proposem completar-la afegint que un deíctic es mostra inicialment a ell mateix, certament, però tot seguit assenyala cap a l'element del context que actuarà en aquella enunciació com a referent. Tanmateix, val la pena citar que també Maingueneau i Salvador troben que “la definició dels deíctics engega essencialment una circularitat, una reflexivitat”.⁵⁸⁵

La deïxi s'organitza de manera egocèntrica, segons reconeix Levinson seguint el suara citat postulat de Russell⁵⁸⁶. Si considerem que les expressions deíctiques estan ancorades en punts específics de l'event de l'enunciació, aquests punts d'ancoratge no marcats que constitueixen el *centre deíctic* són:

- i) la *persona central* és el parlant
- ii) el *temps central* és el temps en què el parlant produeix l'enunciat
- iii) el *lloc central* és la situació del parlant en el temps de l'enunciació (o TC, com veurem més endavant)
- iv) el *centre del discurs* és el punt en què es troba el parlant en el moment de l'enunciació
- v) el *centre social* és la posició i rang social del parlant, respecte dels quals el rang i posició dels altres parlants són relatius.

Quan el parlant i el destinatari intercanvien els seus papers com a participants, les coordenades del centre deíctic es desplacen cap al centre espacial, social i

⁵⁸⁴ Levinson, S.C., (1989) Op. cit., p. 50.

⁵⁸⁵ Maingueneau, D. i Salvador, V. (1995), Op. Cit., p. 14.

⁵⁸⁶ Levinson, S.C., (1989) Op. cit., p. 56.

temporal del fins aleshores destinatari. Els conceptes de centre deíctic i d'*egocentrisme* de la conversa són força suggerents per ser aplicats a l'estudi dels intercanvis verbals, i, per tant, a la mena peculiar de diàleg que és l'entrevista periodística escrita.

Les categories tradicionals de la deïxi són persona, lloc i temps, com hem vist més amunt de la mà de Maingueneau i Salvador. La deïxi de persona codifica el paper dels participants en l'acte de l'enunciació: la categoria de primera persona és la gramaticalització de la referència del parlant cap a ell mateix; la de segona persona, cap a un o més destinataris; i la de tercera suposa la codificació de la referència cap a persones i entitats que no són presents en l'acte de parla. La manera més habitual de codificar aquests papers dels participants és amb els pronoms i amb les correspondències del predicat.

La deïxi de lloc codifica les situacions espacials relatives a l'event de la parla. A través de demostratius assenyalem, com a mínim, el que és pròxim i el que és més lluny *-això/allò, aquí/allí*. Finalment, la deïxi de temps es refereix a la codificació de punts i períodes temporals relatius al temps en què es va pronunciar un enunciat o es va escriure un missatge escrit. Seguint Fillmore, Levinson anomena a aquest temps el de codificació (TC), en oposició al temps de recepció (TR)⁵⁸⁷. La deïxi de temps està generalment gramaticalitzada en adverbis deíctics de temps com *ara, abans, després, avui, demà*, etc. En alguns casos ens trobem que el TR pot ser diferent del TC. Així ho és, per exemple, en tots els gèneres del periodisme escrit, com l'entrevista, on per aquest motiu són necessaris aclariments de la mena

El president va dir que "demà -avui per al lector- ho solucionarem".

L'entrevista suposa, però, un cas peculiar, ja que és produïda amb la intenció de restituir l'escena i les circumstàncies en què es va produir l'enunciació. Com hem insistit, l'entrevista és un intent de restituir l'enunciació, i no només l'enunciat;

⁵⁸⁷ Levinson, S.C., (1989) Op. cit., p. 54.

aquesta és una de les seves constants: oferir la sensació d'un encontre cara a cara, la virtualitat d'una presència. És, com hem assenyalat en anteriors capítols, un *simulacre de directe*. Per això, l'entrevista escrita, com totes les formes de discurs referit directe, fa coincidir el centre deíctic de l'enunciació amb el de la lectura, i per tant restitueix el context de manera virtual⁵⁸⁸. L'actualització feliç de bona part dels deíctics està condicionada pel fet de compartir una mateixa situació comunicativa, cosa pròpia dels enuncis orals. L'estudi del funcionament dels deíctics normalment produïts al llarg del diàleg periodístic i de la seva inclusió dins l'escriptura d'una entrevista resultarà interessant per descriure la qualitat del text com a gènere discursiu específic. ¿Són respectats els deíctics en l'escriptura de l'entrevista tal com són produïts en l'intercanvi o són *textualitzats*?

La hipòtesi que ja hem defensat en capítols anteriors és que l'entrevista periodística escrita és un text *oralitzat*, que participa d'una oralitat relativa, simulada o *virtual*, si es vol. Estudiar la presència de deíctics ens pot ajudar a descriure fins a quin punt ho és; són, certament, un símptoma d'oralització. L'ús de deíctics és propi d'un intercanvi menys formal, amb contacte directe entre els parlants, menys abstracte i més *assenyalador* -tal com és el llenguatge popular espontani-: ¿són aquestes condicions del llenguatge oral espontani i *cara a cara* respectades en l'elaboració de les entrevistes? Si és així, ¿quines característiques comporten per al gènere?

D'entrada hem de recordar que l'estratègia retòrica del gènere -el present constant, la simulació del directe- fa desitjable la participació dels deíctics en l'escriptura del text. Per això hem d'esperar, d'antuvi, una bona presència d'aquestes partícules deíctiques en els textos periodístics publicats sota les condicions genèriques de l'entrevista. Si analitzem la transcripció de les dues entrevistes que podem trobar a l'apèndix, veurem que són plenes de deïxis. La deïxis caracteritza els enuncis orals espontanis, i per això veiem que l'entrevista amb Benet i Jornet, més abocada al pol de la privacitat i de l'oralitat no pautaada, és

⁵⁸⁸ Veure pp. 54-56 d'aquest treball, on citàvem les aportacions del Grupo Andaluz de Pragmática i, en concret, de Manuel Bruña (Grupo Andaluz de Pragmática, *Estudios pragmáticos: lenguaje y medios de comunicación*. Universitat de Sevilla, 1993, pp.37-79)

desenvolupa més lliurement, i es troba, consegüentment, plagada de deíctics. Trobem, en canvi, menys ocurrència de deíctics en la transcripció de l'entrevista a Fernández Díaz, certament una entrevista de mena diferent a l'anterior: més formal, abocada a la publicitat i no a la identitat, i més a l'argumentació que al discurs biogràfic. Notem-ho en els següents fragments, primer de la transcripció de l'entrevista amb Benet i Jornet i després de la de Fernández Díaz:

“- Et van infectar aquelles ràdionovel·les...

- Sí, sí, t'ho dic, em van influir molt, molt, molt... Jo sempre dic... aquí hi ha un gat... però no es carregarà res. Simplement estarà, vol estar a la vora de l'amo... Amb...

- En aquell moment podies ser conscient...

- És a dir, jo en aquell moment...

- ... del bé que t'estaven fent...

- Del bé que m'estaven fent... tot..., és a dir, jo en aquell moment, si m'haguessin dit: “Tu seràs l'equivalent d'un d'aquests senyors que escriuen, l'Antonio Losada, la Maria Isabel de Francos, el José Marroquí...”

“- En campaña usted habla como si en el Parlament hubiera habido un pacto entre Convergència y los socialistas, y en cambio parece que no admita que en la mayoría de ocasiones ha sido el PP el que ha salvado a Convergència de quedarse en minoría.

- El Parlamento de Cataluña, en estos últimos cuatro años, el PSC ha votado el 87 por ciento de las leyes que ha presentado el Gobierno de CiU, o mejor dicho, el 87 por ciento de las leyes han tenido el apoyo de Convergència i Unió y del Partido Socialista. Pero el verdadero deato destacado es que las principales leyes que han generado mayor controversia política en los últimos cuatro años, las principales propuestas, mejor dicho, que han generado mayor controversia en el Parlamento de Cataluña, han tenido siempre... el único partido que ha marcado la diferencia con CiU ha sido el Partido Popular, y no el Partido Socialista, que ha ejercido un seguidismo nacionalista de Convergència i Unió (...)

Notem com en l'entrevista citada en primer lloc la presència de deíctics, sobretot de persona, i d'expressions indèxiques és un inequívoc símptoma d'una major presència de l'enunciador en l'enunciat, expressada gramaticalment, de mode diguem-ne virtual, a través dels deíctics de persona. A les entrevistes en general i a les orientades cap al pol de la privacitat i de la identitat -i de l'oralitat- en particular,

la presència de la partícula “jo” és molt superior a la que trobem en la prosa escrita. L’oralitat deriva de forma insensible -quan som parlants- cap a una insistència en la persona que parla. Aquest escriu de presència tendeix a desaparèixer en l’escriptura. El que oralment es pot formular: “Jo mai ho hauria dit”; en forma escrita és: “Mai no ho hauria dit”, és a dir, s’adequa el sentit a una expressió de més correcció gramatical.

Certament no podem dir que aquesta feina de gramaticalització no existeixi en les entrevistes escrites. Al contrari, com veurem en el següent apartat dedicat al principi de cooperació i les màximes, el periodista fa una feina de textualització i adaptació dels enunciats orals espontanis molt important. Precisament per això resulta significatiu que en aquest trajecte d’adaptació no es perdin els deíctics, i que no es perdin singularment els de persona -sobretot aquest *jo* que subratlla el nucli dur del gènere: la identitat. Els deíctics en l’entrevista fan coincidir virtualment, com hem dit, el temps de l’enunciació i el temps de la recepció, i inclouen el context en el text.

La presència de deíctics és, doncs, símptoma del grau d’oralització d’un text periodístic, i singularment de l’entrevista. Aquestes partícules ens poden servir com a indicadors en la feina de situar l’entrevista que analitzem més a prop del pol de l’oral o de l’escrit en l’eix caracteritzador corresponent -com més deíctics, més oralitzat. Actuen com una presència de l’enunciació en l’enunciat, i per tant són potencialment capaços d’incloure més presència -més *jo* i més *tu*- i més directe -més *aquí i ara*. En resum, són una forma d’expletius, és a dir, d’expressar aquest excés de l’enunciació sobre la gramàtica que sol caracteritzar el gènere de l’entrevista.

3.1.3 Grice i el principi de cooperació: les màximes conversacionals i la implicatura

La perspectiva pragmàtica entén que el llenguatge té un significat virtual que només és actualitzat i completat en cada situació comunicativa concreta. Si ho mirem

detingudament, parlar i fer-se entendre esdevé una tasca molt complexa. Quan parlem, volem dir més del que realment estem dient, és a dir, d'allò que signifiquen en sentit estrictes les paraules. A propòsit d'això, Graciela Reyes diu que hi ha tres dimensions de la comunicació lingüística: el que diem, el que volem dir/fer i el que diem sense voler. La primera és feta amb significats i és estudiada per la semàntica; la segona té sentit i força il.locutiva, i és estudiada per la pragmàtica; la tercera queda fora de la lingüística, ja que la pragmàtica només estudia la manera com el parlant produeix i interpreta enunciats en context, atenent-se al sentit produït de manera intencionada -*meaning no natural*.⁵⁸⁹

Els usuaris del llenguatge anem equipats amb unes condicions mínimes de felicitat, que en el cas de no existir farien impossible la comunicació, i que ens permeten interpretar les paraules. Entre aquestes condicions de felicitat trobem el coneixement compartit del món o del context -en els seus diversos nivells- en què es produeix la comunicació. Si no és compartit o no existeix aquest coneixement i el parlant vol comunicar-se amb l'altre parlant -és a dir, intentar que l'altre reconegui la nostra *intenció* per mitjà d'un seguit de complexes *implicatures*-, haurà d'equipar-lo amb unes condicions mínimes de felicitat per entendre el seu enunciat. És a dir, haurà de *construir el context* per poder-hi establir comunicació. I en aquesta construcció estarà bona part del sentit que l'enunciatari atorgarà a les paraules pronunciades pel parlant.

Pensem, doncs, com la construcció del context que fa l'autor en enunciats narratius i descriptius, ja siguin de ficció o de prosa periodística, endega la interpretació de l'enunciatari, que no comparteix el context de l'enunciació⁵⁹⁰. En el cas de l'entrevista periodística, la construcció del context resulta fonamental: és un enunciat en què qui *parla* i qui ho llegeix no han compartit/construït cap context: qui parla l'ha consensuat amb el periodista, i el periodista ha construït en el text una proposat de context -virtual- per a ell mateix i el lector. Però lector i entrevistat es troben només en un context virtualment construït pel periodista; és un context que

⁵⁸⁹ Reyes, G., (1990) *La pragmàtica lingüística*. Barcelona: Montesinos, p. 53-54.

⁵⁹⁰ Amb el benentès que, com veurem més endavant, la construcció del context és una feina que es duu a terme com a mínim a *quatre mans*. En una conversa qualsevol es produeix aquesta construcció del context entre tots dos parlants.

ficcionalitza una trobada i que ajuda a donar el to de proximitat i construïda familiaritat que tan persegueix el gènere. Aprofundirem una mica més en aquest punt després, quan tractem la construcció del context.

Reprement el que dèiem unes línies més amunt, ningú no interpreta el significat literalment, sinó que esperem reconèixer -o que se'ns reconegui- la intenció. Si la nostra comunicació només funcionés d'acord amb el contingut literal de les paraules, el llenguatge de què disposem seria insuficient per fer-nos entendre. Des d'una perspectiva pragmàtica, comunicar-se és lograr que l'altre reconegui la nostra intenció, no només d'acord amb unes regles gramaticals, sinó sobretot d'acord amb uns principis pragmàtics. Partint d'aquests pressupòsits, Paul Grice va elaborar dues teories que són interessants per a aquest treball: la de les implicatures i la del significat no natural (és a dir, intencional), o *meaning-*nn**. Comencem per fer un breu repàs d'aquesta última.

El significat intencional (*meaning-*nn**) és la significació produïda pel parlant de manera intencional, destinada a ser reconeguda com a tal per qui la rep. Per contra, el significat natural es produeix involuntàriament pel parlant, ja sigui a través d'errors gramaticals o sintàctics o, ja fora de l'àmbit semàntic i gramàtic, d'actituds com quequejos, suor, poca riquesa lèxica... que poden ser interpretats pels usuaris d'una determinada manera, segurament aliena a la voluntat de qui parla. El que es diu accidentalment o sense voler és una mena de significat que la pragmàtica considera no comunicatiu, perquè no té intencionalitat. El que és cert, però, és que la frontera entre el que és intencional i el que no ho és apareix sovint difuminada. Com recorda Reyes, amb unes paraules que ens recorden el mateix que va dir Nietzsche i, més recentment, Valverde, "el lenguaje nos hace decir lo que no queremos decir, porque uno habla y es hablado -aprisionado- por una red de significados lingüísticos, de textos previos, de intenciones ajenas adheridas a las propias palabras"⁵⁹¹ Per això els textos, fins i tot els de major univocitat, poden ser interpretats plausiblement de més d'una manera. I quan més gran sigui la distància amb el context d'origen, major

⁵⁹¹ Reyes, G. (1990), Op. cit., p. 60.

serà la inestabilitat o la riquesa d'interpretacions, ja que una de les funcions del context es servir de guia per a actualitzar el sentit dels significants. En el cas de l'entrevista periodística escrita ja hem assenyalat que aquest context és en bona part construït pel periodista.

Per part nostre, quan actuem en societat manipulem tant com podem els significats pressumptament naturals -dissimulant l'accent, exagerant actituds que sabem que són plaents a l'interlocutor, etc.-, que aleshores deixen de ser-ho per convertir-se en senyals integrats dins un sistema semiòtic general, que pretén construir una imatge sobre el parlant. Sempre que parlem estem assajant la construcció -o l'escenificació- d'una identitat pròpia davant d'algú. També això tindria aplicació en l'estudi del gènere periodístic de l'entrevista escrita: el periodista interpreta durant l'encontre el significat intencional i el no intencional de les paraules i les actituds de l'entrevistat, i aquest no té més remei que delegar en el periodista la construcció de la pròpia imatge: el periodista triarà quins actes de *meaning-ness* han estat rellevants per construir la imatge de l'entrevistat, i, així mateix, dins el sistema semiòtic global de la seva *escenificació*, parlarà esment en uns detalls i n'obviarà d'altres, de manera que esdevé *constructor d'un personatge*. Encara en el cas que només es limiti a transcriure el diàleg també ho és, ja que la construcció de la pròpia imatge cristal·litza principalment a través de la parla. Recordem el que dèiem al capítol anterior al respecte del periodista com a constructor de personatges mediàtics: l'entrevistador defensarà, amb el seu text, una idea sobre la identitat del personatge. I per justificar-la subratllarà detalls de conducta, gustos de vestir o culinaris, moments de la seva vida, anècdotes caracteritzadores... Recordem quin és el funcionament del detall anagnòric, del detall significatiu, etcètera. Potser ve a tomb recordar l'entrevista ja citada de Rosa Montero amb Pedro Almodóvar, en què la periodista caracteritzava el personatge a través de la seva conducta i dels seus gustos, tot observant el seu entorn familiar, al menjador de la casa del director manxec.

“Ahora estamos en su casa, que es un nido en desorden, una guardia de animal solitario, un verdadero lío. En un rincón de deshace lentamente un tiesto de

marihuana artificial (“el tiempo no respeta ni el plástico”), recuerdo del rodaje de *Pepi, Luci Bom y otras chicas del montón*, su primera película, más allá hay un tigre de porcelana a medio embalar. Más acá unas cuantas rocas y pedruscos. Todo esto, todos los adornos, por llamarlos de alguna manera, proceden de sus rodajes, son restos del *atrezzo*. Pero en realidad no son adornos, sino que estos objetos habitan la casa como si fueran huéspedes, embarulladamente y molestando. (...) Pocas veces he visto un entorno doméstico tan indiferente y descuidado. Almodóvar, siempre tan pinturero en su vestir, mantiene sin embargo en su vivir un desapego de nómada. O de progre antiguo. O de maldito marginal.”⁵⁹²

Notem com allò que la periodista interpreta com *significat natural i no intencional* és elevat a la categoria de detall revelador, caracteritzador. I sobretot ho és quan aquest coneixement que sembla directe i no modulad pel propi entrevistat entra en conflicte amb la seva imatge pública. Efectivament, ja hem llegit amb Pla com aquesta recerca de la contradicció i la paradoxa acaba sent un dels objectius del gènere del retrat, i singularment del de l’entrevista amb tot el que té de manllevat al retrat i la biografia.

Pel que fa a l’altra teoria de Grice, la de les implicatures, l’autor parteix de l’explicitació del que és el principi de cooperació i les màximes conversacionals. Admetent que la gent per poder entendre’s i comunicar-se de manera eficient i feliç ha de *sobreentendre* més del que literalment s’ha dit, Grice assegura que una part important del significat que produïm quan usem el llenguatge es genera fora de les paraules. És el que anomena *implicatures*. La implicatura no forma part del sentit literal d’un enunciat, sinó que es produeix per la combinació de sentit literal i context. Com apunta Levinson, els mecanismes de funcionament d’aquesta classe d’inferència pragmàtica es troben fora de l’estructura gramatical del llenguatge⁵⁹³. Aquestes inferències són possibles perquè l’ús del llenguatge respon a un acord previ de col.laboració, que el 1967 Grice va anomenar *principi de cooperació*. Aquest principi és el que ens permet arribar a significats que no són a les paraules però que els parlants interpreten amb tota felicitat i fins i tot de manera poc

⁵⁹² Montero, R. (1996), Op. Cit., pp. 134-136.

⁵⁹³ Levinson, S.C., (1989) Op. cit., p. 89.

conscient. El principi de cooperació és un motor social que fa funcionar la maquinària lingüística de manera útil per a la comunicació. Levinson ho explica així:

“La sugerencia de Grice es que existe un conjunto de asunciones envolventes que guían el transcurso de la conversación. Éstas surgen, parece, a partir de consideraciones racionales básicas y pueden formularse como líneas directrices para el uso eficiente y efectivo del lenguaje en la conversación con fines cooperativos más amplios.”⁵⁹⁴

Fins Grice ningú no havia prestat massa atenció a les condicions que governen una conversa⁵⁹⁵. Al 1975, a *Logic and conversation*, Grice exposa que una conversa no és una acumulació d'observacions i enunciat desconnectats, sinó que implica una col.laboració, un propòsit comú, una meta que pot ser explícita o no, però que fins i tot en el pitjor dels casos comparteix un *principi de cooperació*, que pot ser enunciat així: *L'aportació de cada parlant a la conversa ha de ser, en cada etapa d'aquesta, tal com ho exigeixi la finalitat o la direcció de l'intercanvi verbal acceptat per totes dues parts*⁵⁹⁶. Levinson, per la seva banda, transcriu el principi cooperatiu de la següent manera: “Haga su contribución tal como se requiere, en la situación en la que tiene lugar, a través del propósito o dirección aceptados en el intercambio hablado en el que está comprometido.”⁵⁹⁷

El principi de cooperació és el marc general cooperatiu en qualsevol intercanvi verbal. Aquest marc està *habitat* per quatre màximes, que Grice identifica amb principis-guia. Són les màximes de qualitat, quantitat, pertinença i manera. Grice les formula de la següent manera:

- **Màxima de qualitat:** Intenti que la seva contribució sigui vertadera.
Específicament:
 - a) No digui el que cregui que és fals,
 - i b) No digui res si no en té les proves adequades

⁵⁹⁴ Levinson, S.C., (1989) Op. cit., p. 93.

⁵⁹⁵ De fet, tot i que la noció d'implicatura conversacional és de les més importants dins els estudis pragmàtics, és d'una relativa juvenesa, ja que data de les conferències dictades per Grice el 1967 a Harvard. D'aleshores ençà només ha estat exposada parcialment en les obres de Grice del 1975 i 1978 dins els volums 3 i 9 editats per Cole i Morgan, *Syntax and Semantics*, New York, Academic Press.

⁵⁹⁶ Segons interpretació de Reyes, G., Op. cit., p. 63 i ss.

- ***Màxima de quantitat:*** Faci la seva contribució tan informativa com ho exigeixen els propòsits actuals de l'intercanvi; però no faci la seva contribució més informativa del que se li demana.
- ***Màxima de pertinença o de relació:*** Faci contribucions pertinents i rellevants.
- ***Màxima de manera:*** Eviti l'obscuritat en l'expressió; eviti l'ambigüitat; sigui breu; i sigui metòdic.

En resum, aquestes màximes especifiquen el que han de fer els parlants per conversar de manera més eficient, racional i cooperativa: han de parlar sincerament, pertinentment i clarament, ensems que aporten prou informació. El punt de partença de Grice és que a l'entorn d'un enunciat -d'una conversa- sempre hi ha un conjunt d'assumpcions que són les que fan que l'ús del llenguatge resulti afortunat. Aquest conjunt d'assumpcions conformen el marc cooperatiu per a l'enunciat.⁵⁹⁸ Com que, seguint Bakhtin, l'ús social de la llengua s'estructura en esferes o àmbits i, dins d'aquestes, en gèneres, que són principis formals comuns, hem d'entendre que els gèneres i les formes genèriques -d'entrada, almenys aquells interactius o dialògics, és a dir, els que depenen centralment d'una conversa entre dos parlants- tenen principis de cooperació diferents, ja que cadascun d'ells dibuixa un marc cooperatiu per a la interacció lingüística distint dels altres. Aquest marc dibuixarà una observació de la màxima de qualitat diferent en un interrogatori policial i en una conversa amb un amic. Així dins l'esfera d'ús del llenguatge que és el periodisme escrit podem mirar d'individuïr i descriure el principi de cooperació del gènere de l'entrevista periodística escrita, que té sens dubte força recorreguts comuns amb el principi de cooperació de la conversa col.loquial o del diàleg filosòfic, però que, a la llum del que hem vist fins ara, en difereix força. D'aquesta manera ens podem apropar una mica més a la cuina de l'escriptura de l'entrevista i fixar-nos en els

⁵⁹⁷ Levinson, S.C., (1989) Op. cit., p. 93.

processos d'elaboració lingüística que intervenen en la seva escriptura, i que tan decisius acaben resultant per a la presentació i caracterització d'una identitat.

Grice, però, no diu que tothom i sempre segueixi, a l'hora de parlar, les màximes: els usuaris de la llengua les poden burlar. Però és tan forta l'expectativa d'acompliment que aixequen que, quan això succeeix, el destinatari del missatge creu que les màximes són burlades per ser incorporades, en un nivell més profund, al sentit de l'expressió. És a dir, que rere la burla hi ha la intenció de dir-nos quelcom més del que s'ha expressat.

Observem l'exemple que proposa Levinson⁵⁹⁹:

A: Where's Bill?

B: There's a yellow VW outside's Sue's house.

La contribució de B, presa al peu de la lletra, no és pertinent: no contesta la pregunta d'A en absolut. Fora esperable, doncs, que l'enunciat de B fos interpretat com una resposta no cooperativa, una actitud indiferent que es palesa en un bruscanvi de tema. Tanmateix, no és així: malgrat aquesta aparent manca de cooperació, l'interlocutor A intentarà relacionar d'alguna manera -el nostre cervell és una complexa màquina de fabricar sentit- la resposta amb el seu coneixement contextual, i pensarà que B ha tractat de ser cooperatiu a un nivell més profund -en cert sentit, el que succeïa en alguns actes de parla indirectes que hem vist al primer punt d'aquest capítol. Si assumim que B vol ser sempre cooperatiu intentarem esbrinar quina relació pot haver-hi entre la nostra demanda, la resposta i el coneixement compartit del món. Si tots dos sabem que Bill té un Volkswagen groc, arribarem a la implicatura: A ens ha volgut suggerir, indirectament, que potser Bill es trobi amb Sue.

Les màximes poden ser observades o transgredides, però mai oblidades. Si no acomplim les màximes -si en un moment de la conversa estem violant clarament la màxima de qualitat, per exemple-, l'interlocutor pensarà que estem demanant una

⁵⁹⁸ Cfr. Teruel, E. (1997), Op. Cit., p. 123-126.

⁵⁹⁹ Levinson, S.C., (1989) Op. cit., p. 94.

implicatura -en aquest cas potser una ironia o una metàfora. El més interessant és que els interlocutors actuen quotidianament com si donessin per descomptada l'observació precisa de les màximes, i que precisament sense aquesta actitud no hi hauria implicatures ni tampoc conversa. La posada en marxa de la conversa, centenars de vegades al dia, ve precedida per una negociació tàcita que projecta unes expectatives tan fortes sobre els parlants que si no s'acompleixen els acords *pactats* -contemplats en els principis o màximes- no pensarem que l'altre parlant ho està incomplint, sinó que ens vol dir una altra cosa a través d'una violació deliberada de les màximes.⁶⁰⁰

Un atribut interessant de les implicatures és que són activades o cancel·lades pel context. Hem vist en el cas de l'oració *Ara passa el carter* com el coneixement compartit del món dels parlants permet activar la implicatura. Si el parlant no sap a quina hora passa el carter, aquesta queda totalment cancel·lada, sense que hagi estat necessari modificar ni una sola coma del text *gramatical*. Podem ser escrupolosament *textuals* i no ser fidels al sentit del que algú ha dit, com hem vist abans, quan parlàvem dels actes de parla. És notable que en totes dues aportacions fetes des de la pragmàtica -la de la teoria dels actes de parla i la del principi de cooperació i les implicatures- es destaquí tant el paper central i insubstituïble del context. Efectivament, en gèneres on l'escriptor ha de restituir el sentit del que ha estat dit, com és el cas de l'entrevista, cal observar la importància de les implicatures i notar la seva capacitat d'activar-se o cancel·lar-se d'acord amb les referències contextuais, creades tot sovint per la interacció de tots dos parlants.

Hi ha enunciats que exigeixen un coneixement compartit del món tan general que no depenen del context construït en el propi text o de la situació en què s'ha produït el text o la interacció -és el que s'ha anomenat *implicatura generalitzada*-, però

⁶⁰⁰ Escandell, M.V., (1993) Op. cit., pp. 91-107; Levinson, S.C., (1989) Op. cit., pp. 94 i ss; Reyes, G., (1990) Op. cit., pp. 62-88. Un últim exemple: si demano al meu company d'habitació quina hora és i em contesta: *Ara passa el carter*, abans d'acusar-lo de ser irrellevant i no observar una de les màximes, pensaré que, amb aquesta violació deliberada, *em vol dir quelcom*. Sempre que ell i jo compartim unes determinades dades de l'entorn cognitiu -en aquest cas, que el carter sempre passa a les deu en punt del matí-, la inferència farà possible la *implicatura* i, per tant, la comunicació. Exemple adaptat dels proposats per Escandell, M.V. (1993) Op. cit., i Reyes, G., (1990) Op. cit.

d'altres enunciats sí que exigiran, per a la seva completa comprensió -restitució del sentit original- una adequada referència a la situació en què s'ha enunciat -és l'anomenada *implicatura particularitzada*. Per exemple, si el to connotava ironia, si ho deia rient, si la veu tremolava de ràbia, si s'emocionava, si allò ho deia just després d'una pregunta provocativa que, per a la restitució del sentit, no pot ésser escamotejada als lectors, o, més habitualment, si ho deia després de mitja hora de monòleg sense que l'entrevistador hagués pogut formular ni una pregunta. A les entrevistes escrites el lector troba acotacions semblants a les pròpies del punt de vista de la convenció dramàtica, on entre parèntesi ens indiquen si el personatge es mou inquietament, riu, plora, té la veu trista o l'esguard bucòlic. Encara que l'entrevista escrita no usi només el punt de vista dramàtic, sinó que usi els punts de vista del relat -l'omnisciència o el narrador testimoni o protagonista- a més de l'escena dialogada, també són freqüents -i fins i tot més prolixes i detallades- les descripcions contextuals. Aquests casos confirmen que, efectivament, l'enunciació i els seus modes esdevenen els interessos centrals del gènere, més que no pas el propi enunciat. El com és, en aquesta forma del periodisme, tan important com el què.

Així, podem notar com les preguntes de les entrevistes solen incloure una bona dosi de context que actua com a referent per acotar la pluralitat de sentits amb què es pot entendre la qüestió i, per tant, per començar a endegar, ja des de la pregunta, el sentit de la resposta. Com veiem en els exemples aplegats a l'apèndix -les entrevistes de la campanya electoral del 1999 al Parlament de Catalunya-, el context actua amb valor referencial de constant a l'hora de construir el sentit d'un text. Depèn de quins siguin aquests referents citats, el sentit pot variar diametralment, d'aquí la importància del que hem anomenat *éndoxos* en els recorreguts argumentatius. Si introduïm la pregunta a un conseller o un ministre sobre la conveniència de no allargar els mandats en el poder recordant que això ha generat abusos, corrupcions i amenaces per a la democràcia contestarà segurament una cosa diferent de la que contestaria si la pregunta s'introdueix recordant que aquell dia el líder del seu partit compleix vint anys com a president del govern -per reprendre un exemple ja apuntat una mica més amunt.

L'estudi de les màximes i del principi de cooperació és altament interessant en l'anàlisi de l'entrevista. Cal preguntar-se, en primer lloc, si el principi de cooperació que regeix el diàleg cara a cara del que ha de sortir l'entrevista difereix del principi de cooperació d'una conversa normal. Si és així -si realment es troba modalitzat pel fet d'haver de ser publicat- caldrà caracteritzar-lo tot analitzant les reaccions dels dos interlocutors davant les negatives a tractar d'un assumpte, davant les evasives o les mentides, davant l'opció de l'entrevistat de ser excessivament lacònic, davant la insistència poc polida del periodista, etc. Totes aquestes actituds són considerades de mal gust i provoquen violència si es produeixen en una conversa quotidiana, ja que mentir, no voler respondre, insistir en punts sobre els que l'altre interlocutor no vol parlar són actituds que resten fora del principi de cooperació en una conversa quotidiana habitual -no en un debat o en una discussió, on es generen principis cooperatius de tarannà lleugerament diferent. Cal tenir present, a més, que una entrevista pot generar una química diferent a una altra, ja que la interacció depèn de condicions subjectives i poc previsible com el temps disponible, l'humor del personatge o la relació que l'entrevistat manté amb la publicació que ens envia.

Tanmateix, hi ha d'haver un principi de cooperació propi del gènere, encara que sigui modificable o matisable en atenció a les peculiars característiques de cada ocurrència genèrica. Aquesta principi de cooperació peculiar i propi de l'entrevista periodística ha de generar, per tant, una observança també peculiar de les màximes. Però el que més ens interessa aquí, ja que estudiem l'escriptura d'un gènere, és la manera com l'observança peculiar d'aquestes màximes en l'intercanvi cara a cara es tradueix en l'escriptura del text. Això és especialment significatiu i interessant perquè hem argumentat en diversos llocs d'aquest treball que la identitat és pràcticament un fenomen de manifestació lingüística. Així, qualsevol *alteració* -i notem l'arrel d'aquest mot: d'un *alter* que intervé en el procés- d'aquest procés d'expressió lingüística condueix a una manipulació de l'expressió identitària.

Comecem per definir el principi de cooperació. Hem vist que el marc cooperatiu interactiu habitual per als gèneres orals espontanis en què intervenen un mínim de dues persones seria el descrit per Grice: *Faci la seva contribució tal com es demana,*

en la situació que té lloc, a través del propòsit o direcció acceptats en l'intercanvi parlat en què està compromès. Però en canvi, a les entrevistes escrites trobem la mimesi d'intercanvis com aquests (que trobem a l'apèndix, ja que són entrevistes de la campanya d'octubre de 1999 al Parlament):

“- President, ‘toca’ parlar d’enquestes. Aquesta vegada potser entre tots plegats n’hem fet un gra massa...

- Jo crec que sí. I contestaré això, simplement.” (Entrevista amb Jordi Pujol a l’*Avui*, 15-X-99)

“- Defíname la Cataluña de Pujol.

- (...), es una Cataluña moldeada con una visión uniforme, unidireccional, que no reconoce el pluralismo, social, cultural y lingüístico de este país. (...) es una Cataluña donde no se han impulsado reformas estructurales ni se ha reformado en profundidad el modelo educativo, sometido al consenso de CiU i PSC.

- Que es el de la mayoría, por cierto.

- Sí... Pero... Pujol ha hecho de la sociedad catalana, que es la más emprendedora, la más intervenida por el poder.” (Entrevista amb A. Fernández Díaz, *La Vanguardia*, 13-X-99)

“- Encara que vostè no ho ha explicitat, el seu entorn ha fet saber que aquestes seran les seves últimes eleccions. ¿La decisió depèn del resultat?

- ¿El que jo faré en el futur? No. Roca va dir l’altre dia que ell donava per descomptat que eren les meves últimes eleccions, però que jo no havia de dir-ho.” (Entrevista amb J. Pujol, *El Periódico*, 15-X-99)

“- Aclareixi si vostè proposa que TV3 emeti també en llengua castellana...

- Això s’ha manipulat d’una manera escandalosa. Jo ja vaig dir el que creia. I com que no em vull tornar a embolicar en manipulacions, els qui ho van sentir ja ho van entendre.” (Pasqual Maragall a l’*Avui*, 14-X-99)

En aquests fragments de les entrevistes trobem el refús a contestar, el canvi radical de tema, l’evasiva, o, com hem vist abans, els actes de parla indirectes: per exemple, contestar sense dir res per no haver de refusar respondre amb descortesia. Així, algunes respostes de Fernández Díaz citades abans podien equivaldre a un “no tinc ganes de parlar d’això”. Ara bé, notem com el candidat del PP no es troba amb prou força per fer aquesta mena d’impugnacions explícites al marc cooperatiu comú -i ha de recórrer als actes de parla indirectes- i en canvi el president Pujol o el

candidat Maragall si que es neguen a contestar en diverses entrevistes en diferents mitjans, o senzillament apliquen les seves màximes sense tenir en compte les peticions del periodista.

En tots aquests casos, el principi de cooperació d'una conversa col·loquial hi és obertament violat. No estem davant de dos loqüents que tracten de ser tan cooperatius com la situació i l'interlocutor els demani. D'entrada, hi manca la cooperació, almenys en aquests passatges ressenyats. Mentre que en els diàlegs socràtics o en els didàctics -i també en la mera conversa quotidiana- hi ha un objectiu final comú -passar l'estona en un, saber la veritat o avançar-hi en l'altre-, en l'entrevista periodística subjau de sortida un conflicte: un dels locutors vol saber i l'altre vol que el periodista sàpiga el que ell vol dir -el que li interessa- i prou. Ja vam deixar clar uns capítols enrere que l'eix ocultació-revelació, amb la retòrica del secret com a estratègia comunicativa, és un dels que caracteritzen ideològicament el gènere. L'entrevista, des d'aquest punt de vista, és un joc d'amagar i escenificar, com en certa manera és tota la nostra presentació en societat, segons hem vist unes planes enrere i en el capítol segon de la primera part de la tesi, quan parlàvem de la identitat, tot seguint les aportacions de l'etnometodologia i l'interaccionisme simbòlic. La característica afegida que en el cas de l'entrevista periodística modula definitivament el principi de cooperació, tot estrafent-lo -deformant-lo-, és que aquesta conversa és una conversa o un diàleg per a la publicitat: està fet per a ser difòs públicament i tot sovint massivament -ja sigui per mitjans audiovisuals o escrits (i cada suport origina unes modulacions del principi de cooperació diferents, és clar).⁶⁰¹ Això l'apropa a un altre diàleg que és modulats per la seva vocació de ser dit per a un públic: el diàleg dramàtic. Guillén ens ha recordat al capítol segon com els diàlegs teatrals disposen d'una *doble intenció comunicativa*, és a dir, que s'adrecen a l'hora a un destinatari escènic -el o els personatges- i al públic.⁶⁰² La

⁶⁰¹ Ja hem apuntat en diverses ocasions que aquí ens interessa l'entrevista escrita i no pas les altres menes d'interviu periodística. Tanmateix, en aquest primer pas en què avaluem les modificacions o alteracions del principi de cooperació l'anàlisi esdevé comuna als mitjans escrits i als audiovisuals. Ara bé, com diem al text principal, és ben diferent l'observació de les màximes que es fa en una entrevista en directe per televisió, en què la impostura teatral s'ha de dur fins al final, de la que es fa en un intercanvi amb un periodista de premsa escrita.

⁶⁰² Cfr. Guillén, C. (1985) *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Crítica, p. 202 i 234.

inclusió del públic dins del sistema del diàleg converteix un eix binari en un triangle de relacions i expectatives. Les mateixes paraules pronunciades pel protagonista poden ser interpretades d'una forma per uns personatges i d'una altra de ben diferent pel públic, que com a tal pot tenir una informació sobre la peripècia de la que no disposen els personatges. Per això Pere Ballart parla del text dramàtic com d'un discurs potencialment irònic, amb una ironia que pot ser actualitzada pel públic i en canvi pot passar desapercibuda pels personatges.

Així, l'entrevista periodística escrita, en el moment de la seva celebració com a transacció verbal, incorpora de forma figurada o imaginària el públic com a actor mut però modulador, amb la seva presència -diguem-ne virtual-, de la situació comunicativa. Aquesta tercera instància del diàleg periodístic es troba sempre present, sovint de forma metafòrica en la gravadora -que recorda al personatge que allò serà públic: per això els consells de tants periodistes d'amagar-la o no portar-ne quan es vol aconseguir una entrevista que aparenti més una interacció que una transacció. Per a l'interlocutor del periodista es tracta, senzillament, de detectar aquells elements estranys a una conversa habitual que amb la seva presència indiquen que la situació comunicativa, i per tant el marc cooperatiu, és un altre.

Per tant donat un marc cooperatiu estàndard, amb uns principis d'ús de la llengua reflectits en màximes que sempre s'observen -fins i tot quan es violen-, trobem que aquest principi comú en el cas de l'entrevista, dins l'esfera d'ús del llenguatge que és el periodisme escrit, rep la modulació que provoca les condicions del gènere: la seva publicitat, la seva visibilitat, la qualitat d'aparador, la presència tàcita, exèctant i figurada del públic en el moment de l'enunciació. Arfuch ha escrit que l'entrevista és la més pública de les converses privades; doncs bé, aquest transvassament té uns corolaris que no són menors⁶⁰³.

A l'entrevista periodística partim d'un conflicte d'interessos inicial, hem dit més amunt. Per tant, les màximes que observa el personatge es transformaran substancialment. Observem-ho:

⁶⁰³ Arfuch, L. (1995), *Op. Cit.*, pp. 13-17.

- ***Màxima de qualitat de l'entrevistat:*** Intenti que la seva contribució sigui vertadera, si això el beneficia a vostè o als seus interessos particulars enfront dels del periodista. Si no, eviti parlar-ne i, si convé, menteixi dissimuladament, mal que sigui amb mitges veritats.
Específicament:
 - a) Intenti callar tot allò que no obeeix als seus interessos, encara que sigui veritat (o precisament per això)
 - b) Pot dir una cosa que sàpiga que és falsa sempre que no li ho puguin rebatre
 - b) Pot suggerir rumors i donar a entendre acusacions sense necessitat d'argumentar-ho ni provar-ho, si això el beneficia a vostè o als seus interessos.
- ***Màxima de quantitat de l'entrevistat:*** Faci la seva contribució tan informativa com ho exigeixin els seus objectius per a l'intercanvi. No parli d'allò que li demanen amb la prolixitat que li requereixin si no ho creu convenient.
- ***Màxima de pertinença o de relació de l'entrevistat:*** Faci contribucions pertinents i rellevants d'acord amb els seus objectius, i no tant amb el que li proposi el periodista. No parli d'allò que li proposen si no li interessa.
- ***Màxima de manera de l'entrevistat:*** Eviti l'obscuritat en l'expressió; eviti l'ambigüitat; sigui breu; i sigui metòdic. Ara bé, usi aquests recursos expressius en cas que els necessiti auxiliàriament en conflictes que afectin les màximes de qualitat, quantitat o rellevància, per evitar declarar coses que no li convenen.

Lògicament, com que el principi de cooperació del gènere es basa, *grosso modo*, en aquestes màximes, resulta que el periodista no pot confiar en la paraula cooperativa de l'entrevistat, atès que els objectius d'ambdós són divergents tot sovint. En ben poques ocasions, certament, un periodista conscient de la seva feina i responsabilitat, que treballi per a un mitjà de cert prestigi i qualitat, coincidirà amb els objectius del seu entrevistat. Com han assenyalat durant anys nombrosos

entrevistadors, com el mateix Manuel del Arco, el periodista ha de tenir clar que treballa per al lector i no per als objectius del polític, l'artista o l'esportista. Certament, no sol ser això el que trobem a les planes dels nostres diaris, tot i el consell de Del Arco -tan citat com poc seguit. La perfecta coincidència d'objectius i l'absència de tensió entre els pols d'ocultació i revelació és segurament més pròpia de la mera entrevista propagandística, molt practicada, per cert, al llarg de tot el segle, ja sigui amb objectius ideològics o comercials -que encara trobem avui a les planes de publicitat de les nostres publicacions.

El principi de cooperació, però, com el seu nom indica, ha d'establir uns acords mínims. Sembla que aquest acord mínim és a penes el següent: *Farà la seva contribució de forma que en pugui sortir una conversa susceptible de convertir-se en un text d'interès per al lector*. Aquest és, sens dubte, un punt de trobada entre els dos loqüents en la interacció, tot deixant clar que l'entrevistat encara se sentirà menys obligat amb aquest principi que el propi entrevistador.

Convé ara recordar que la manifestació lingüística i l'expressió de la identitat van directament relacionades. Així trobem que l'ésser que pot ser conegut i que és expressió lingüística, paraula, llenguatge, es troba ja d'entrada modulats en la seva expressió i, doncs, en la seva identitat, afectat per la modelització del seu emparaulament que la situació comunicativa peculiar del gènere provoca en el principi de cooperació propi de les converses o els diàlegs.

Ara bé, aquí no acaben les modulacions. Certament, en tot intercanvi l'expressió de qui parla es veu *alterada* per la presència d'aquest *alter* que ens mira i que projecta les seves expectatives, i que amb la seva mirada, ens fa persones amb identitat. Tota identitat, feble -com hem vist-, modulable i evolutiva, sotmesa a canvis i ocurrencies diverses, és doncs, en un cert sentit ben determinant, una identitat *alterada*⁶⁰⁴. Tots sentim l'experiència de no manifestar la mateixa identitat en dues interaccions, tot dependent de quins hagin estat els nostres interlocutors.

⁶⁰⁴ Recordem el que escrivíem al capítol segon de la primera part de la tesi, quan parlàvem de la identitat i recollíem els postulats de pensadors com Unamuno, Ortega y Gasset o Sartre, que consideraven que el que ens fa éssers amb un *jo* és precisament la consciència de ser mirats per un altre. En aquest sentit, Sartre ho exemplificava tot recordant que la vergonya és un dels sentiments més humans que puguin existir: només sentim vergonya en la consciència que hi ha un *tu* que *em* mira.

L'*alter* modula la nostra expressió identitària amb la seva sola presència que mira i escolta, amb les expectatives i la imatge que projecta sobre nosaltres. “El sentido de algo se sostiene por su relación a otra cosa -escriu Emmanuel Lévinas-. Y toda significación en el sentido habitual del término, es relativa a tal contexto.”⁶⁰⁵ En el periodisme escrit ho notem en les entrevistes que un mateix personatge concedeix a diversos mitjans. Tot i ser la mateixa persona, la seva identitat apareix afectada pel medi en què es desenvolupa la interacció o la transacció. Ho detecta i ho explica amb precisió Muñoz Molina, en un article ja citat: “No le es posible a nadie sostener una presencia pública sin incurrir en un cierto grado de impostura, porque ese reflejo en las pupilas de otros, en las fotografías, en las imágenes de televisión, va volviéndose más embustero según es más copioso (...).”⁶⁰⁶

Si ens fixem en les entrevistes de la campanya electoral del 99 recollides a l'apèndix ho podem detectar. Hi ha un element favorable: la lògica periodística fa que en campanya els diaris publiquin el mateix dia les entrevistes als mateixos candidats, i així aquesta modulació es mostra més nítidament. Però hi ha en canvi un element negatiu que dificulta percebre aquesta realitat: les entrevistes electorals s'han mostrat extraordinàriament pautades quant als temes a tractar, amb preguntes i respostes força semblants entre els diversos diaris -algunes respostes, que cal suposar dictades pel propi gabinet del candidat, són calcades en diversos mitjans. Aquesta circumstància, que tractarem quan parlem de la rellevància, no impedeix, però, adonar-nos de les diferents ocurrencies identitàries dels candidats.

Fins ara, doncs, tot mirant d'escatir el funcionament del principi de cooperació de l'entrevista periodística escrita en la seva celebració, hem detectat un primera alteració de la identitat del personatge -pròpia, hem dit, de tota interacció o transacció, sigui o no periodística- i una severa modulació posterior que es produeix en l'expressió lingüística de l'entrevistat -i, evidentment, també del periodista- a causa de la presència figurada però real del públic en la conversa, que converteix el diàleg en públic i el transforma en els seus objectius, expectatives i principis d'ús,

⁶⁰⁵ Lévinas, E. (1982) *Etique et Infini*. París: fayard, p. 81. Aprofitem la traducció que ens brinda Arfuch, L. (1992), *Op. Cit.*, p. 43.

⁶⁰⁶ Muñoz Molina, A. (1998) *El hombre titular*, a *El País Semanal*, *Op. Cit.*

tot subvertint les màximes. En certa forma ho hem exemplificat en la cita que encapçalava aquest capítol, extret d'una entrevista recent al diari *Avui* amb l'actor Boris Ruiz, que fa en plena resposta una consideració punyent tot i ser òbvia:

“ (...) si tu i jo estiguéssim com a amics a la barra d'un bar, et donaria respostes diferents a les mateixes preguntes. (...)
- ¿Per tant, hem d'advertir als lectors que aquesta entrevista té un punt de ficció?
- Què cony, de ficció, d'engany total! Però des del fons de l'ànima. Perquè no estic parlant d'una altra persona, sinó de mi. De tota manera, no sé a qui dirigeixo les respostes. En el fons, dic veritats amb alguns retocs.”⁶⁰⁷

Notem el que diu: si això fos una conversa entre amics, jo no seria aquest *jo*, sinó que et trobaries un *altre jo* -un *jo alterat* de forma diferent- que s'expressaria de forma també diferent. I per què aquest engany, doncs? L'actor -precisament- contesta: *és que no sé a qui dirigeixo les respostes*. L'entrevistat sap que l'escolta molta gent que no veu, però que es troba, figuradament, present en el signe de la gravadora. I és aquesta presència la que li fa modular la seva expressió: “Dic veritats amb alguns retocs.”

Arfuch ja havia detectat aquesta alteració o modulació que les expectatives del públic operen en la manifestació identitària del personatge -per bé que no ho va anomenar així-, i ens lliura un excel·lent i divertit exemple en una entrevista publicada a *Play Boy* amb Mel Brooks:

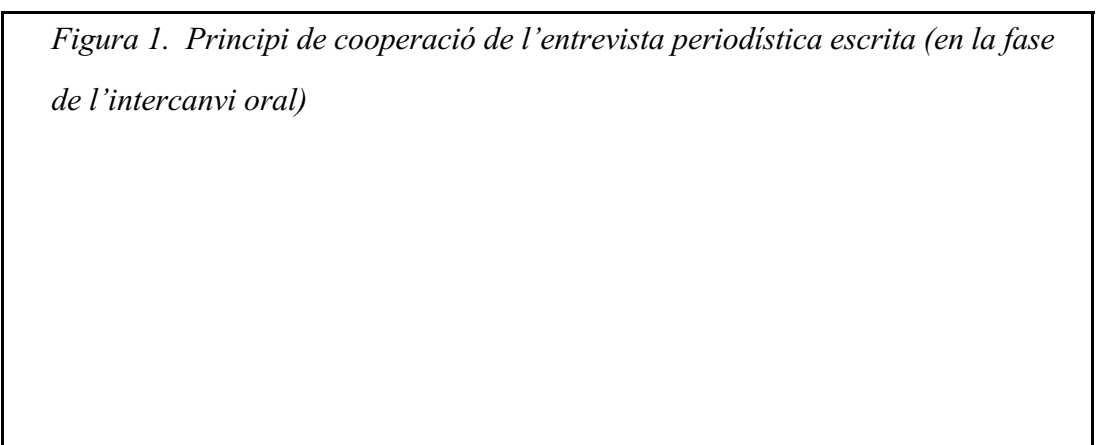
“- Mel, nos gustaría preguntarle...
- ¿Quién es *nos*? Veo una sola persona en este cuarto. Sin contarme a mí, por supuesto...
- Al decir *nosotros* nos referimos a *Play Boy*.
- En otras palabras, quiere usted decir que me interroga en nombre de toda la sexualmente liberada organización *Play Boy*?
- Así es.
- De paso, ¿cuánto me van a pagar por este reportaje?
- Nosotros no pagamos a nuestros reporteados.
- ¿Y qué me dice de usted, señor *Nosotros*? ¿A usted le pagan por hacer esto?
- Bueno, sí, pero porque somos empleados de *Play Boy* (...)

⁶⁰⁷ Entrevista a Borís Ruiz, per Quim Aranda, *Avui*, 9-9-1999.

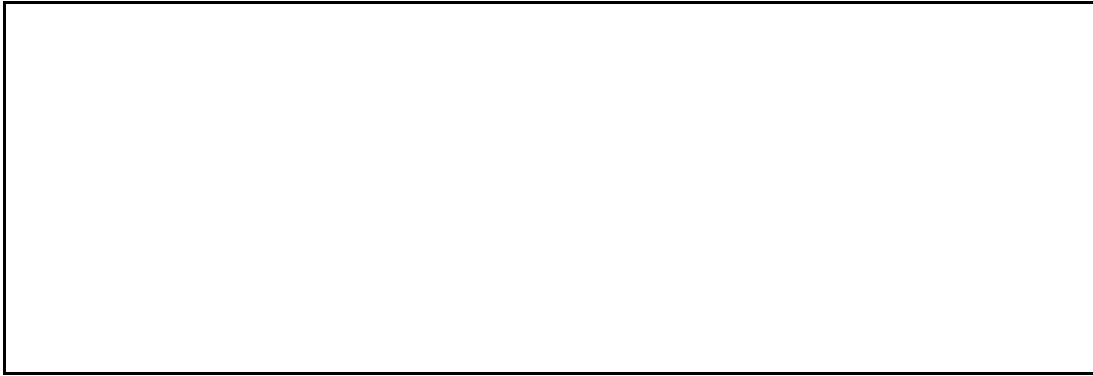
- Le diré lo que haremos. Yo le haré las preguntas a usted. Y que me paguen a mí.”⁶⁰⁸

Per tant, ens trobem, com dèiem, amb una conversa modulada per la seva condició de ser celebrada per a la publicitat -amb un tercer vèrtex del diàleg que és el públic, present i absent a l'hora en l'intercanvi-, i amb una identitat que, com totes, es manifesta lingüísticament i amb l'alteració esperable en tota expressió identitària interactiva.

Ho hem mirat de concretar en el següent gràfic (fig. 1), en què veiem, a la plana següent, el marc cooperatiu, habitat per les quatre màximes proposades per Grice, que d'esquerra a dreta evolucionen, a través de les diverses alteracions i modulacions, cap a la manifestació identitària de l'entrevistat:



⁶⁰⁸ DD.AA. (1982) *Entrevistas de Play Boy*, (Larry Siegel/Mel Brooks). Buenos Aires: Emecé, pp. 121-122. Citat per Arfuch, L. (1992), Op. Cit., p. 18.



Com la identitat no s'expressa en abstracte, sinó encarnada en discursos, com ha escrit Lévinas,⁶⁰⁹ aquesta primera alteració diguem-ne de base o de sortida (*a*) i la següent modulació pròpia de la situació comunicativa que comporta la celebració d'entrevista (*x*) conduïran ja a una expressió peculiar de la identitat del personatge, que sens dubte serà força lluny de la seva *veritat essencial*, com sembla voler descobrir el gènere -o almenys representar- a través dels seus recursos compositius i estilístics que hem descrit al capítol segon.

Hi ha, però, una tercera afectació d'aquest marc cooperatiu i, per tant, de la identitat del personatge en la seva expressió lingüística. Fins ara hem analitzat i descrit bàsicament el procés de la interacció verbal i situacional, però el respecte per l'expressió identitària de l'entrevistat es complica de forma definitiva en l'escriptura del gènere. Al capdavall, encara que alterat i modulats per les expectatives dels altres o per la situació comunicativa peculiar, l'entrevistat feia la seva pròpia observació de les màximes conversacionals: parlava més o menys, mentia o no, era groller o educat... I ho feia perquè, d'acord amb uns objectius prefixats i una estratègia que mirava d'assolir-los, creia que era el més pertinent. En aquesta tria estava la seva manifestació identitària, com hem repetit. Però, ¿què succeeix quan l'entrevista oral esdevé text escrit, i la mitja hora o l'hora de cinta esdevé mitja plana, com succeeix en el cas de l'exemple citat aquí de Fernández Díaz a *El País*? ¿Qui és que observa aleshores les màximes? ¿Quin principi de cooperació es fa servir?

⁶⁰⁹ “El rostro habla. Habla, en cuanto es él quien hace posible y comienza todo discurso. He rechazado en su momento la noción de visión para describir la relación auténtica con el otro: es el discurso, y, más

Quan es desenvolupa la conversa cara a cara, el personatge entrevistat decideix la seva pròpia observança de les màximes (o la seva burla o violació d'acord amb el principi pactat tàcitament i amb la seva intenció comunicativa): insisteix en uns punts, n'omet d'altres citant-los només de passada, s'allarga en explicacions que troba interessants, és lacònic en punts delicats que no afavoreixen la seva persona o el seu partit o associació, etc. Però a l'hora d'escriure l'entrevista, el lector rep un enunciat que, tot i que passa per haver estat literalment enunciat pel personatge, ha estat reconstruït d'acord amb l'observança de les màximes de quantitat, pertinença i manera del periodista, i no del personatge.

L'escriptor arriba a literalment obviar coses que potser eren considerades essencials per qui ha parlat, en magnifica d'altres -potser al títol- que el personatge voldria que passessin desapercebudes -i que tal volta ha intentat que així ho fossin, dient-les entre dents i amb un fil de veu, o fent actes de parla indirectes-, elimina explicacions massa detallades per motius d'espai, quan potser el personatge les considerava imprescindibles, etcètera. Notem, només a tall d'exemple, com el començament de l'entrevista amb Fernández Díaz que podem trobar transcrita a l'apèndix, és eliminat en la seva totalitat en l'entrevista que publica *El País*, el 13 d'octubre del 1999. En canvi, trobem coses eliminades de la transcripció d'aquella interacció que van ser publicades el mateix dia en altres entrevistes a altres diaris, com per exemple diversos aspectes sobre l'estira i arronsa amb Piqué que sí surten a *La Vanguardia*. Tot i no disposar de la transcripció de la resta d'entrevistes, resulta evident que sobre unes declaracions inicialment semblants diversos diaris apliquen uns criteris d'observança de les màximes diferent.

En el desenvolupament de la conversa es produeixen tensions i conflictes en l'observació de les màximes. Per exemple, sobre la de quantitat, quan el periodista demana més explicacions i l'entrevistat refusa fer-ho, sobre la de rellevància, quan el periodista planteja un afer -potser a través d'un *éndoxos*- que el personatge rebutja, o fins i tot sobre la màxima de forma o manera, quan el periodista sol·licita més claredat o que se li torni a formular la resposta perquè no s'ha entès. Notem-ho en

exactamente, la respuesta o la responsabilidad, lo que constituye esa relación auténtica.” Lévinas, E. (1982), Op. Cit., p. 82.

els següents exemples, extrets de la mostra d'entrevistes de campanya electoral, de les transcripcions dels dos encontres -que podeu trobar íntegres a l'apèndix- i d'altres entrevistes significatives. En aquests casos -excepte en les transcripcions-, el periodista ha optat per textualitzar aquest conflicte palesat en alguna de les màximes⁶¹⁰. No hem inclòs alguns fragments de les entrevistes de la campanya que han estat recentment citats, com les negatives a respondre de Pujol, Maragall o Fernández Díaz que hem citat a penes unes planes més enrere -i que, lògicament, estarien dins dels conflictes de la màxima de rellevància i de la de quantitat. Notem com els conflictes plantejats en els següents passatges afecten sobretot a la rellevància -*de què parlem*- i a la quantitat -*quanta estona en parlem*-, tot i que també hi hagi algun conflicte que afecti a la forma.

“- Deberíamos hablar de los GAL.
 - No tengo muchas ganas.
 - Es importante...
 - Ni mucho interés.” (Entrevista a J.L. Aranguren, per Arcadi Espada, *El País Semanal*, 17-XII-1995)

“- ¿Se siente orgulloso de muchas de sus películas?
 Se echó a reír como un loco y hundió la cabeza en sus manos.
 - Esa es una pregunta estúpida.
 - ¿Lo es?
 - Por supuesto que sí. ¿Qué actor puede sentirse orgulloso de muchas de sus películas? (...)” (Entrevista amb Montgomery Clift, per Roderick Mann, *The Sunday Express*, 16-VIII-1959, traduïda i publicada dins *Las grandes entrevistas de la historia*⁶¹¹)

“- ¿El nacionalismo tiene sentido en este mundo cada vez más global?

⁶¹⁰ Tot i que no és el lloc d'elaborar una teoria del conflicte dins l'àmbit mediàtic, és evident que dins dels criteris de rellevància per a la selecció informativa el conflicte ocupa un lloc de preeminència. Si l'entrevista és ja l'escenificació o ficcionalització d'una conversa amb la font, la restitució del moment ideal del naixement de la notícia, quan aquesta circumstància es pot amanir amb la conflictivitat i la disputa, l'interès periodístic augmenta. En cert sentit, aquests conflictes solen ser plasmacions formals -morfològiques i estilístiques- del que més enrere hem anomenat la *retòrica del secret*. Ara bé, el feixisme de la pregunta de què parla Kundera és relatiu: tot depèn de qui sigui l'entrevistat i de qui sigui el periodista. Recordem Fraga dient, autoritari, a la seva entrevistadora Rosa Montero, un amenaçador “*No siga por ahí, señorita*” quan es va cansar de les preguntes que li feia, o la desimboltura amb què Pujol es desfà de les preguntes incòmodes amb el cèlebre i ja citat “*això no toca*”. El poder sempre és qui mana -també- a les entrevistes, i cada encontre determina l'equilibri de forces dels seus loqüents.

⁶¹¹ Silvester, Ch. (Ed.) (1997), Op. Cit., p.416 i ss.

- Se ha de replantear... Pero, ¿por qué me haces hablar de política, si yo no entiendo?

- Tampoco yo sé mucho de música.

- ¡Jo!

- A la gente le interesan sus opiniones, porque usted es un referente para una generación, y porque es un modelo de coherencia personal.

- Pues sígo. Hay que replantearse qué quiere decir ser nacionalista en una Europa sin fronteras. (...)” (Entrevista amb Lluís Llach, a *La Vanguardia*, 8-XI-1998)

“- Respecto de la debilidad del euro, usted ha dicho que es un problema de liderazgo político. ¿A quién se refiere exactamente?

- No quiero hacer ningún comentario sobre el valor del euro. Sólo diré que nos encontramos ante un problema de liderazgo en política económica.” (Entrevista amb Dominique Strauss Kahn, ex-ministre d’Economia de França, a *El País*, suplement *Negocios*, 24-VIII-2000)

“- ¿Por qué esconden en la campaña a Vidal-Quadras (...)?

- En campaña hemos participado en varios actos de precampaña juntos, en el día del Parlamento Europeo, en el Comité Ejecutivo Nacional; hoy por lo tanto Alejo está ejerciendo su responsabilidad como vicepresidente del Parlamento Europeo, y cada uno tiene su cometido en todas y cada una de las elecciones... cada uno sirve al proyecto y defiende sus planteamientos en aquel lugar que le corresponde, y hoy por hoy, decidió... Vidal Quadras..., es decir, nadie le podía obligar a presentarse en las listas y aceptar la vicepresidencia del Parlamento Europeo.

- No entiendo muy bien.

- Es decir, que cada uno está allá donde ha querido estar, porque nadie puede obligarte a estar en una lista europea o a aceptar la vicepresidencia del Parlamento. (...)” (Transcripció de l’entrevista celebrada amb Fernández Díaz i publicada a *El País* el 13-X-1999; cfr. apèndix per a la transcripció sencera)

“- (...) Parece usted un hombre muy a la defensiva.

- Desde que ha empezado no ha hecho una sola pregunta que no fuera agresiva, señorita, y eso también tiene que reconocerlo. Por tanto, no acepto ese juicio, porque yo también tengo que enjuiciar sus preguntas. Ni una sola de sus preguntas no ha dejado de ser agresiva hasta este momento. Ni una sola.

- Pero...

- Ni una sola. Y, por tanto, yo me he defendido de sus preguntas. Ni una sola ha sido una pregunta cordial y simpática, las cosas como son. Por lo tanto, no me diga usted eso.

- Pero...

- Mire señorita, usted está en su papel y yo en el mío, y, por lo tanto, si usted me preguntase si me gusta pescar o la música, decir eso hubiera tenido sentido.

Mientras usted mantenga ese tipo de preguntas, que yo ne he rechazado ni una, no puede negarse a que yo las conteste como las estoy contestando.

- Pasemos a otra cosa, pues. (...)" Entrevista amb Manuel Fraga, per Rosa Montero, recollida a *Entrevistas*⁶¹²)

"- Tema inevitable, senyor Morán, i ja em perdonarà. Els acudits que li van dedicar. En el llibre escriu que no tenia temps per preocupar-se ni per ocupar-se d'ells...

- Ni en tinc ara per comentar-los.

- ¿No va tenir mai ni una estona per prendre'ls a broma?

- No, la veritat és que jo estava molt concentrat en una tasca i tot això no m'afectava.

- Però suposo que sabia que circulaven.

- No tant com d'altres, perquè jo, com explico al llibre, no feia molta vida de relació. (...)

- Saber que circulaven, ¿li dolia o tant li feia?

- Ja li he dit que no ho sabia. Miri, jo li dono molta menys importància a aquesta campanya que la que sembla que vostè li dóna ara, cinc anys després, i no es dir-li anacrònic, però em sembla que vostè cau en un cert anacronisme.

- Anacronisme o no a mi m'agradaria saber com s'ho va prendre.

- Doncs ja li he dit. Estava dedicat a altres coses, i realment no li donava importància.

- ¿Mai no li van explicar cap que li fes gràcia?

- Bé. Miri vostè, el que no em fa cap gràcia és la seva insistència. ¡Posi-ho això, posi-ho! Si pensa posar tot el d'abans posi també això: que no em fa cap gràcia la seva insistència.

- Així serà, no obstant, lamento que es molesti per una cosa de tan poca importància.

- Miri vostè...

- Ja miro.

- Tot això és molt desproporcionat, perquè, miri vostè, té l'ocasió e parlar d'un llibre, que serà important o no, però que parla de molts altres temes, i dedicar-li un vint per cent a aquesta mena de coses em sembla una pèrdua de temps, de vostè fonamentalment, perquè jo estic encantat de parlar amb vostè.

- No, si ja es nota." (Entrevista amb Fernando Morán a *Diari de Barcelona*, 10-II-1990)

Totes aquestes actituds -insistència del periodista, laconisme excessiu del personatge, rebuig a parlar d'un tema, parlar de forma indirecta, amb mitges veritats i evasives- es considerarien de mal gust en una conversa quotidiana, però resulten habituals dins del pacte cooperatiu de l'entrevista, que les contempla. És per això que assegurem que en aquest gènere conversacional l'encontre ja es fa sota una

⁶¹² Montero, R. (1996), Op. Cit., p. 58.

observació de les màximes prou diferent de les de la conversa quotidiana, efecte d'un pacte cooperatiu substancialment modulad o estrafet per la situació comunicativa del gènere.

Aquestes observacions conflictives de les màximes es troben sovint connectades. Per exemple, el conflicte que es produeix en l'observació de la màxima de forma o manera prové d'una desgana en respondre una pregunta que de ben segur que l'entrevistat s'estimaria més no contestar, com és el cas de l'avantpenúltim exemple, el d'Alberto Fernández Díaz, que ja havia estat citat abans. Efectivament, el polític del PP contesta crípticament, de forma ambigua, fent un cert acte de parla indirecte. I el periodista ha de demanar-li que s'expliqui millor pel que fa a la forma o manera.

Una altra possibilitat és que l'entrevistat respongui directament el que ell vulgui, encara que no tingui res a veure amb el que li ha estat preguntat. Davant la llibertat del periodista de preguntar qualsevol cosa, el dret del personatge a contestar el que es vulgui. Aquesta actitud és la que Milan Kundera oposa al que ell va anomenar el *feixisme de la pregunta*.⁶¹³ Amb aquesta expressió Kundera descrivia la situació d'inferioritat en què es troba l'entrevistat a l'hora de determinar els tòpics de la conversa. Notem com Fernández Díaz s'escapoleix d'aquest *feixisme*, encara que sigui al preu de cometre el que en una conversa normal seria una descortesia -aquí no, ja que el principi de cooperació és diferent. Fixem-nos en l'últim intercanvi: enxampat en una contradicció, el candidat enceta un tema que és ben bé diferent del que estava sent plantejat pel periodista:

- “- Defíname la Cataluña de Pujol.
- (...), es una Cataluña moldeada con una visión uniforme, unidireccional, que no reconoce el pluralismo, social, cultural y lingüístico de este país. (...) es una Cataluña donde no se han impulsado reformas estructurales ni se ha reformado en profundidad el modelo educativo, sometido al consenso de CiU i PSC.
- Que es el de la mayoría, por cierto.

⁶¹³ “El entrevistado hace preguntas interesantes para él, sin interés alguno para uno mismo”, escriu Kundera, M. (1986), Op. Cit., p. 142. De fet, Kundera en la seva crítica a l'entrevista en aquesta obra seva, *El arte de la novela*, no fa més que fer un recorregut per la incomoditat que li suposa aquest conflicte de màximes, encara que no ho anomeni així. Obervem-ho en les seves consideracions: L'entrevistador, es queixa Kundera, “no utiliza de las respuestas de uno sino las que le convienen”, i encara “las traduce a su vocabulario y a su manera de pensar”. És a dir, com a entrevistat Kundera se sent violentat en la seva observació de les màximes, que són subvertides pel periodista en l'escriptura del text pel que fa a la rellevància, la quantitat i la forma. (*Ibidem*)

- Sí... Pero... Pujol ha hecho de la sociedad catalana, que es la más emprendedora, la más intervenida por el poder.” (Entrevista amb A. Fernández Díaz, *La Vanguardia*, 13-X-99)

Notem, en canvi, com les màximes afectades per aquests conflictes que hem exemplificat són les de quantitat, forma i rellevància, i no pas la de qualitat. Ara cal notar-ho: més endavant ens preguntarem per què.

Tanmateix, tot i ser exponents d'un conflicte escenificat sobre les màximes, aquesta negociació que es fa sobre la quantitat, la forma o el tema de què es parla és dialògica. Tot hi haver-hi tensió, el personatge està present i interactua sobre la presa de decisions que afecta a la direcció que pren la conversa. És diferent, en canvi, el que succeeix en l'última instància del gènere de l'entrevista periodística escrita, quan el periodista escriu el text.

De fet podríem preguntar-nos si, des d'aquest punt de vista, podem seguir defensant la identitat entre els dos enunciats: el que havia estat enunciat per l'entrevistat amb la seva veu i el que apareix escrit en el periòdic. Potser hauríem de parlar, més aviat, de la inclusió d'un enunciat A en un de nou -B- construït per un nou enunciator, que tot recollint un missatge en brut -que és expressió i manifestació identitària, amb una observança peculiar de les màximes d'acord amb els seus objectius de la interacció- en fa un de nou, amb una observança de les màximes diferent de la feta pel personatge.

Ens trobem ara en condicions de completar el gràfic amb què abans volíem diagramar el procés d'expressió lingüística de la identitat en l'entrevista escrita (fig. 2). Vegem com després de la primera alteració de sortida i de la modulació que provoca la situació comunicativa peculiar del gènere, en el procés de textualització s'apliquen al discurs de l'entrevistat un nou marc cooperatiu, aquest ja monològic i no negociat, que estafà de forma definitiva l'observança de les màximes de l'entrevistador, fins aleshores modulada i alterada però autèntica.

Figura 2. La doble modulació del principi de cooperació i de l'observació de les textualitzada)

Aquesta piconadora textualitzant del periodisme només té una excepció: l'única màxima que resta incòlume, tal com l'ha contemplat l'entrevistat -encara que pot ser notablement manipulada, en el sentit recte d'aquesta expressió- és la de qualitat. Tot i que el periodista pensi que l'interlocutor menteix, en publicarà les declaracions, tot respectant la violació o observança de la màxima de qualitat feta pel parlant. De fet, aquesta mateixa pulcritud respecte aquesta màxima, que contrasta amb el poc respecte vers les altres, fa pensar-hi. D'entrada, apunta a que el periodista no està tan interessat en saber o demostrar que allò que ha dit el personatge entrevistat és o no veritat. El que és important és que aquell personatge *ho ha dit*. Un cop més, trobem la intransitivitat del gènere. Com veurem de manera més detallada quan parlem del context, l'entrevista com a gènere és un context que *opaca* el contingut

veritatiu de les declaracions. Aquella informació especulativa i sense proves que un diari mai no col·locaria en un titular com a notícia és usat sense problemes com a encapçalament d'una entrevista, ja que d'aquesta manera és posat *en boca d'algú*.

L'entrevista, com les cometes del discurs referit directe, actuen d'una doble manera: en primer lloc, com hem vist, oralitzen i *esdevenimentalitzen* el text en fer coincidir els centres deíctics de l'enunciació referida i de la lectura: és allò que hem anomenat *simulacre del directe*; en segon lloc, *desvien* l'autoria del missatge, la refracten fora de l'acte de lectura fins conduir a l'enunciació original -almenys aquesta és l'estratègia retòrica: "Ell et diu a tu això, ara i aquí", i l'ara i aquí sabem que no és el moment de la lectura, però tampoc és ja l'instant original, potser dos o tres dies abans; és un temps i un lloc virtual, un present indefinit, que sempre és ara i aquí-, fins el punt que és més important saber qui ho diu que no què ha estat dit.

Aquestes reflexions sobre el respecte a la diversitat de veus que conformen els enunciats socials, o, per contra, llur inclusió dins d'un altre *sentit* elaborat per l'escriptor quan en fa la mimesi escrita ens abocarà a la distinció entre gèneres monològics i dialògics que va encetar Bakhtin: ¿és possible en l'actual moment social generar textos dialògics que respectin la *veu de l'altre*? Emmanuel Lévinas ens dirà que és molt difícil: el llegat de la filosofia occidental moderna -des de Descartes fins a Sartre- és, segons ell, l'exaltació del jo i la *negació de l'altre*. I sense l'*altre*, deia aquest savi letó, deixeble de Heidegger, no hi ha diàleg.

L'entrevista periodística escrita, gènere paradigmàtic del nou context mediàtic i cultural per la seva presència, es ven com a gènere a dues veus quan és, finalment, escrit sota una única veu ordenadora, que altera definitivament la presència i la manifestació de la identitat del personatge. És per això que ara ja podem definir, d'acord amb el que hem vist en aquest últim punt, l'entrevista periodística escrita com una conversa doblement modulada que ficcionalitza unencontre i la veu d'una presència.

L'entrevista periodística escrita és un gènere secundari o ideològic que plasma un *conflicte de veus* -i per tant, d'identitats: un conflicte entre la que expressa

originàriament l'entrevistat amb les seves paraules i manifestacions i la que expressa finalment la selecció lingüística que ha fet el periodista-, un conflicte resolt en favor de la veu que té més prerrogatives, és a dir, la del periodista. Hem escrit en un altre lloc que l'entrevista és un gènere estrany que era acusat per alguns de ser el gènere *roba veus*. Vet ací el seu funcionament: talment un ventríloc, el periodista posa en boca d'altri les paraules triades i fins arrodonides per la seva ploma -fent ell una segona observació de les màximes de forma, quantitat i rellevància que ja havia fet el personatge-, i aconsegueix impostar la seva *veu* -aquí podem llegir estil o ideologia o les dues coses articulades- fins a fer-la passar per la *veu d'un altre*. Però, ¿qui parla? No pas el personatge, tot i ser present a la plana del diari fotogràficament, generalment amb la boca oberta, en actitud de fonació, com sorprès en plena enunciació, gesticulant, adreçant-se al lector. Al seu costat, un títol en cita directe que fa coincidir el centre temporal i espacial de l'enunciació amb un present virtual, l'ara i aquí, amb deíctics i l'estil propi del diàleg dramàtic i de la conversa informal. Aquesta és la lògica i el funcionament de l'entrevista periodística escrita: un conflicte de veus resolt monològicament, un exercici de ventrilòquia. Un gènere estrany (però atractiu).

3.1.4 L'estudi del context i de la seva construcció

3.1.4.1 Significat i sentit. Contextos transparents i contextos opacs

En els anteriors punts ens hem hagut de referir de manera ineludible al context, mal que sigui de passada, ara intentarem aprofundir en els principals estudis que se n'han fet i extreure'n les conclusions pertinents per a l'estudi de l'escriptura de l'entrevista periodística.

Dins la perspectiva pragmàtica l'atenció al context és cabdal -una de les definicions de *pragmàtica* podria ser *la perspectiva que estudia les relacions entre els parlants, la llengua i el seu context-*, i cal apuntar ja que arran d'aquesta atenció

rep una gran quantitat de definicions i distincions tipològiques, segons els diferents autors. No cal dir que en l'estudi de l'entrevista periodística escrita ens interessem força per aquest concepte de context, ateses les implicacions que pot tenir en una futura teoria del gènere, en la que cal contemplar, com acabem de veure, actes de parla directes i indirectes i marcs cooperatius especials que depenen del context comunicatiu.

Dins aquesta *segona fundació de la lingüística* que hem pres com a punt de referència d'aquest treball, es va fer un lloc comú parlar de la rellevància del context en els processos comunicatius. Però, com va lamentar Slama-Cazacu, ningú sabia per on escometre el compromès estudi d'una substància tan real i determinant com proteïforme. Precisament Slama-Cazacu va ser una de les primeres en atrevir-se el 1961, i en el seu llibre recollia una observació compartida per molts lingüistes sobre la importància del context. I també subratllava, de passada, el procedir dialògic dels mecanismes lingüístics:

“La comprensión es un acto rápido, por el cual los signos, con sus nucleos de significación, son relacionados con un sistema de referencia, con el contexto, hasta que el sentido completo sea puesto en evidencia.”⁶¹⁴

L'autora relaciona la presència activa del context amb la construcció del sentit, definit per Slama-Cazacu com el “puente que une los compañeros de relación de lenguaje”. Calia distingir el *significat* abstracte d'una paraula del seu *sentit* en l'ús efectiu que se'n feia. La pragmàtica va abocar-se a l'estudi de la construcció del sentit. I Slama-Cazacu en posava les bases tot dient:

“Determinadas cualidades semánticas pueden quedar latentes en determinados ambientes, en tanto que otros las ponen en evidencia. El conjunto puede matizar y otorgar una fuerza expresiva: si determinadas cualidades significativas no concuerdan con un conjunto, marchitan, palidecen, en tanto que en otro se desarrollan.”⁶¹⁵

I anys més tard Levinson formularia la següent apreciació, en la mateixa línia:

⁶¹⁴ Slama-Cazacu, T., (1970) *Lenguaje y contexto*. Barcelona: Grijalbo, p. 313.

⁶¹⁵ Slama-Cazacu, T. *Op. cit.*, (1970) p. 317.

“Las oraciones en abstracto no suelen en absoluto expresar proposiciones definidas; sólo las enunciaciones de éstas en contextos específicos expresan situaciones específicas dónde el papel de los contextos es el de rellenar los parámetros pragmáticos de los que los indécicos son variables.”⁶¹⁶

Per tant, el context fa possible el salt des de la significació *latent* al *sentit*. El *sentit* ha estat també anomenat *subtext* per alguns autors, entent-ho sempre com el contingut real, intencional, d'un enunciat en la parla. Ja hem assenyalat anteriorment que Skalicka va definir el *sentit* com el producte d'un text més una situació. Partint d'aquest concepte de Skalicka i abordant la relació entre context i *sentit* -i la diferència entre *sentit* i *significat*-, Myrkin diu que “*la transformación del significado* (en tanto que unidad significante del texto) en *sentido* (unidad significante del habla) se realiza a través del *contexto global*”⁶¹⁷. Per a Myrkin, el *significat* en el nivell (sic) textual s'actualitza en el *sentit* en el nivell de la parla, i el *sentit* “està formado por el contenido y la intención”. És a dir, qualsevol enunciat real, per simple que sigui, adquireix el seu *sentit* en ser enunciat amb una intenció determinada. El *sentit* comporta sempre un matís emocional, modal i intencional respecte el *significat*.

“Una secuencia de signos, pongamos una oración, abstraída de un contexto más amplio (la situación) no es todavía habla, si entendemos por ella el producto final del lenguaje, es tan sólo una preparación para la futura habla, un texto que necesita actualización para poder funcionar realmente.”⁶¹⁸

Lyons destaca del context que permet inferir, dur a terme les implicatures i els sobreentesos que no rauen en la gramaticalitat estricta dels enunciats. El context no només ens ajuda a saber què diu el text, sinó que ens permet anar més enllà del que hi diu, cosa bàsica en la comunicació lingüística.⁶¹⁹ Pensem, doncs, en com seria d'interessant dur a terme un estudi descriptiu sobre la construcció del context en les entrevistes escrites.

⁶¹⁶ Levinson, Op. (1989) cit., p. 52.

⁶¹⁷ Myrkin, V.Ja. *Texto, subtexto y contexto*, dins Bernárdez, E., (1987) *Lingüística del texto* Madrid: Arcos Libros, pp. 23-34. Cita de la plana 34, les cursives es troben a l'original.

⁶¹⁸ Myrkin, V.Ja., (1987) Op. cit., p. 26.

⁶¹⁹ Lyons, J. (1981) *Lenguaje, significado y contexto* Barcelona: Paidós, p. 208-209.

En aquest cas, el primer que ens hem de plantejar és qui produeix el context, atès que aquest és tan determinant a l'hora d'atribuir sentits. El periodista pot no tenir cap problema a deixar que l'entrevistat digui unes quantes paraules, sempre i quan ell pugui determinar-ne el context en què han estat dites; amb això n'hi hauria prou per tergiversar-ne el sentit. En el text escrit és el periodista qui domina la veu -ho acabem de veure-, però ho fa transformant i modelant un primer context que -aquest sí- ha estat construït interactivament, a dues veus, de forma polifònica, tal com succeeix en tota conversa o intercanvi.

Ara bé, el periodista té una limitació: no pot canviar-ho tot del context de l'enunciació, per dos motius: a) això pot variar el sentit del que s'hi ha dit; i b) el context, l'enunciació i la seva situació en ella mateixa, forma part del nucli d'interès del gènere, com hem vist. L'entrevista era, hem dit, una ficcionalització que vol restituir -o simular-ho- la paraula en el moment de la seva veu, de ser pronunciada. És una espècia d'oralitat virtual en present constant; una actuvirtualitat, en paraules de Derrida.

Precisament en aquest sentit trobem una aportació interessant sobre el context de Françoise Récanati a la seva ja citada obra *La transparencia y la enunciación*. Récanati afirma, com més amunt hem vist que feien Slama-Cazacu o Myrkin, que “en el sentido de un enunciado se refleja el hecho de su enunciación”, tesi que, d'una banda, és incompatible amb el representacionalisme russellà que atribuïa a les paraules el poder de ser transparents i *desaparèixer* davant del referent, i d'una altra, reconeix la importància de l'enunciació en la creació del sentit -mentre que Russell identificava el sentit d'un enunciat merament amb el que la suma dels significants representava.⁶²⁰

Contràriament a aquesta consideració de les paraules com a *vidres transparents*, Récanati s'adona que hi ha noms designatius i noms no designatius, però encara el preocupa més que hi ha mots -de fet gairebé tots- que poden ser tant designatius com no designatius. Per exemple: si diem *Ciceró era romà*, el mot Ciceró és purament designatiu, car es refereix a un ens que existeix, o en aquest cas que va

⁶²⁰ Récanati, F. (1981) *La transparencia y la enunciación*. Buenos Aires: Hachette. Sobre el context, cal parar especial esment als primers capítols, singularment al primer.

existir. En canvi, si posem entre cometes el nom i diem "*Ciceró*" té set lletres, el mateix mot no es projecta ara cap a un referent, sinó que s'assenyala ell mateix. Conseqüentment, com que el mot en sí no ha variat i en canvi sí que ho ha fet el seu sentit, el *problema* no serà del propi mot, sinó dels contextos en què es manifesta. Efectivament, Récanati conclou:

“No es el nombre quien en tanto tal es o no es puramente designativo, sino la ocurrencia de ese nombre en un cierto contexto; la palabra “contexto” puede designar tanto a un enunciado entero como a una parte del enunciado.”⁶²¹

En base a això, Récanati distingeix entre *contextos referencialment transparents*, on l'ocurrència dels mots és purament designativa, i *contextos referencialment opacs*. Un exemple de context on tot nom designatiu s'opaca són les cometes o la cursiva, així com els enunciats d'actitud proposicional⁶²². Récanati acaba conclouent, de manera semblant a com anys enrere havia fet Austin en la seva distinció entre actes de parla constatatius i realitzatius, que “toda proposición está implícitamente prefijada por el *pienso* cartesiano”, i que per tant es podria considerar en certa manera opacs tots els enunciats: “Considerar opacos todos los enunciados sería un modo de decir que no hay nada en el lenguaje ordinario tal como la pura transparencia.”⁶²³ D'aquesta manera Récanati vincula la perspectiva pragmàtica que advoca per l'estudi del llenguatge en ús amb el desmentiment de

“la concepción según la cual el lenguaje es fundamentalmente transparente (...); este privilegio resulta de la puesta entre paréntesis, característica del

⁶²¹ Récanati, F. (1981) Op. cit., p. 37.

⁶²² Per enunciat d'actitud proposicional Récanati entén, com abans ho havia fet W.V. Quine a *Word and Object* Cambridge, Mass., 1960, els enunciats que manifesten l'actitud que manté un subjecte amb un altre enunciat, que sol ser-hi engarçat com a oració subordinada. Per seguir el mateix exemple de Récanati, la següent frase és d'actitud proposicional: *Pere creu que Tegucigalpa és a Nicaragua*. Com veiem, els enunciats d'actitud proposicional són frases compostes, i per a la proposició component que s'insereix en ella *-Tegucigalpa és a Nicaragua-*, són un context opac, ja que en la frase no s'està afirmant que Tegucigalpa sigui a Nicaragua, sinó que en Pere ho creu. La frase component és opacada en ser engarçada, de la mateixa manera que passa amb les cometes o la cursiva. Les cometes, de fet, són un enunciat d'actitud proposicional implícit. I el discurs referit en estil directe de l'entrevista també, és clar. És per això que, com apuntem al text principal, l'entrevista periodística escrita s'ha de considerar un context relativament opac, on, per tant, la importància recau més en qui parla que no pas en el que diu, com ja hem establert unes planes enrere.

⁶²³ Récanati, F. (1981) Op. cit., p. 40.

antiguo análisis, de la dimensión pragmática del lenguaje, es decir, de su utilización en el discurso.”⁶²⁴

L'entrevista és un gènere discursiu que es caracteritza, adaptant-hi els termes de Récanati, pel seu to d'enunciat d'actitud proposicional, cosa que explica el respecte escrupolós del periodista a l'observança de la màxima de qualitat feta per l'entrevistat, que hem comentat unes planes enrere. L'entrevista és un context que *opaca* el contingut veritatiu de les proposicions, aïlla, posa entre parèntesi la relació entre referent i referència, i se centra en assenyalar qui ho ha dit. És per això que totes les entrevistes són, per definició, entrevistes de personatge. En totes elles l'autènticament rellevant és saber qui diu el que apareix entre cometes, de la mateixa manera que a l'exemple *Pere creu que Tegucigalpa és a Nicaragua* el més rellevant és saber qui ho creu. El *Jo penso* cartesià, implícit en tot enunciat, es manifesta en l'entrevista de manera més explícita, és a dir, entre cometes, en cursiva o en oracions subordinades d'actitud proposicional.

3.1.4.2 La construcció dialògica del context i l'elaboració del sentit

Slama-Cazacu va insistir en la qualitat imprescindible del que ella anomenava *conjunts o sistemes de referència*. És per la seva relació amb aquests conjunts que els nuclis de significació diversa del signe són desestimats i se n'actualitza només un. La paraula només descobreix la seva plenitud de sentit en el context: en ell es *precisa*, *s'atrau* i *s'actualitza* un dels possibles significats i matisos de l'expressió. El context també *completa* el sentit individualitzat i pot arribar a *crear* un nou sentit o *transformar-lo*. Slama-Cazacu subratlla que el context està destinat a unir els parlants i a fer possible l'intercanvi, i que és una organització de la realitat les propietats específiques de la qual vénen determinades per la intenció de comunicació:

⁶²⁴ Récanati, F., (1981) Op. cit., p. 41.

“Constituye el medio más eficaz para la comprensión puesto que capta las leyes de organización de la realidad, donde todo se une y se relaciona con el conjunto. La comunicación se vuelve posible porque cada palabra aparece en contextos que le permiten variar y que determinan el valor significativo.”⁶²⁵

Per tant, la primera conclusió és que el context -i la informació pragmàtica que conté- *dirigeix* o, si més no, *activa* el procés de construcció del sentit i de *reconeixement de les intencions* del parlant per part de l'interlocutor.

Si això és així, la rellevància de l'estudi del context és prou evident. Per començar, ¿el context ve donat o és una construcció? Si és una construcció, qui pren part en ella? Quines diferències hi ha entre el context en els gèneres discursius orals i en els escrits? És evident que qui domini la construcció de contextos dominarà el procés d'inferència. Però, ¿es pot dominar per part d'un sol interlocutor tot el procés d'inferència, o el sentit és sempre una activitat a dues veus, una construcció a quatre mans? Hem contestat parcialment aquestes preguntes a l'anterior punt: en l'entrevista escrita trobem, certament, una construcció a una veu del context que fa el periodista, però aquest no pot obviar el context dialògicament construït durant l'intercanvi oral amb la font. Aquest és sens dubte reformulat, modulad, estraftet, com ho és la pròpia manifestació lingüística de l'entrevistat i, per tant, la seva identitat, és clar.

Els autors que han estudiat el procés de creació de contextos han conclòs que és un procés de natura dialèctica, que es va fent, desfent i refent sobre la marxa, sempre amb la intervenció de diverses veus, d'acord amb la mateixa natura del llenguatge. Així diu Lyons que “los textos són constituyentes de los contextos en què aparecen, los textos que los hablantes y escritores producen en determinadas situaciones crean los contextos y continuamente los transforman y remodelan”⁶²⁶. En el mateix sentit diu Slama-Cazacu que els contextos “son organizaciones específicas de la realidad -creadas por el reflejarse mismo del lenguaje en esa realidad”, si bé en alguns passatges d'aquesta autora romanesa s'aprecia un matís cap a la consideració del context com una organització creada amb *intenció*⁶²⁷. En qualsevol cas, dispersa

⁶²⁵ Slama-Cazacu, T., (1970) Op. cit., p. 293.

⁶²⁶ Slama-Cazacu, T. (1970) Op. cit., p. 197.

⁶²⁷ Slama-Cazacu, T. (1970) Op. cit., p. 287.

qualsevol confusió quan matisa que “no es un molde subjetivo en el cual la realidad sería falsificada”, però tampoc una realitat física que ve donada neutralment i que no afecta en res la comunicació. El fet específic que es troba a la base del context és que *funciona amb dades subjectives que són usades amb valor de constants*. Per això aquestes constants, que funcionen com a referents per a tot l’intercanvi en el cas de l’entrevista, són sovint objecte de disputa, com vam exemplificar quan parlàvem de l’*éndoxos*, és a dir, de l’establiment d’acords de base per al diàleg en la pròpia formulació de les preguntes. En les entrevistes de la campanya electoral d’octubre del 1999 hem vist nombrosos casos de confrontació en l’establiment d’aquestes constants contextuais, que serviran de referència per al periple dialèctic que seguiran tots dos loqüents.⁶²⁸ El propi periple, de fet, vindrà en certa forma marcat pel context que de sortida es proposi i s’accepti per les dues parts, i per la forma com aquest evolucioni.

El que sí podem assegurar és que són els mateixos textos en el seu funcionament social -en la seva enunciació- els que creen els contextos. A mesura, per exemple, que dos interlocutors parlen, el context construït entre ells dos va ampliant-se, modificant-se a través de la informació intercanviada. Així mateix, la *interpretació del context* que a mesura que els interlocutors parlen van creant repercuteix també com una retroalimentació en el context de partida. El concepte d’*interpretació del context* és clau: la seva natura pactada fa que el context sigui una organització de la realitat de natura dialògica, consensuada. Ara bé, si les relacions en què es produeix l’intercanvi no són d’igualtat entre els dos interlocutors, i un d’ells obté a causa de la situació en què es desenvolupa la interacció un rol preeminent -per exemple, un professor en una classe magistral-, el context serà construït i, sobretot, interpretat per una sola veu.⁶²⁹ Notem com aquesta preeminència a l’hora de proposar el context és el primer pas per assolir en una interacció els objectius requerits.

⁶²⁸ Cfr. el capítol anterior d’aquesta mateixa segona part. Allí citàvem nombrosos exemples significatius.

⁶²⁹ Algunes d’aquestes reflexions sobre el context van néixer i van començar a madurar arran del seminari de doctorat *Problemes de la construcció del context en el llenguatge periodístic*, impartit per Fèlix Balanzó dins el programa de doctorat Ciències de la Comunicació 1994-96 del Departament de Periodisme i CC. de la Comunicació de la UAB els mesos de novembre i desembre de 1995. Sens dubte alguns dels conceptes que estem usant en aquest punt provenen de les seves classes. La matèria va ser il·lustrada amb una magnífica lectura comentada dels contes de Lewis Carroll sobre *Alicia al país de les meravelles*.

Ara bé, com ha estat apuntat abans, en els textos escrits no hi ha context compartit entre els interlocutors -millor: entre enunciator i enunciatari-, així que, per començar, cal subratllar que és possible la *mentida*, i sobretot la mentida exitosa. Una situació de comunicació en què els parlants no comparteixen un mateix temps o un mateix espai -o cap de les dues coses- permet, per exemple el *gag* del cònjuge que parla telefònicament amb la seva parella mentre aquesta li és infidel. Tots dos, sense fruir necessàriament de cap posició preeminent, són capaços de construir un context a una sola veu, un context que ha de funcionar per a tots dos i que guiarà el procés de construcció de sentit de l'altre.⁶³⁰ Dins de la mateixa habitació en un intercanvi cara a cara això és més difícil: només es pot fer si es convoquen en la conversa temes només coneguts per un d'ells. La construcció dialògica dels contextos només es pot dur a terme en àrees compartides de l'entorn cognitiu, quan compartim la informació pragmàtica o una mateixa situació contextual. Per això resulta tan important per a un periodista documentar-se sobre els temes dels que pensa interrogar al personatge. Aquest, que en principi és més solvent en la matèria, el pot conduir pels viarans contextuals que més li convinguin, cosa que un periodista documentat -recordem el cas citat d'Oriana Fallaci- no permetria mai.

Semblantment, en els textos escrits -de no ficció: en els de ficció ja és prou evident- és possible la *mentida*, ja que no s'ha compartit entre lector i escriptor ni el temps ni l'espai de l'enunciació -malgrat que l'estratègia retòrica de l'entrevista és la de *simular un directe*, és a dir, fer veure que el context s'està construint de manera cooperativa i dialogal en el mateix moment de la lectura com succeïria en un intercanvi oral: l'*actuvirtualitat* de Derrida. ¿Com construïm el context en aquest cas?

⁶³⁰ No em resisteixo a citar una petita obra mestra que il·lustra la possibilitat de mentida exitosa en situacions en què els interlocutors no comparteixen el context. El conte *Quarts d'una*, de Quim Monzó, dins el celebrat *El perquè de tot plegat*, Barcelona: Quaderns Crema, 1993, pp. 99-116, escenifica una conversa telefònica sembrada de malentesos on els dos interlocutors s'enganyen mútuament sobre la pròpia identitat, de manera que el que comença sent una conversa entre un home casat i la seva amant evoluciona fins a una conversa entre dos amics desconeguts, passant per totes les relacions imaginables. Seria analitzable no només des de la pragmàtica, sinó també des de la sociologia del coneixement o l'interaccionisme simbòlic, ja que el conte és una constant tasca de reconeixement i desestimació de *frames* o marcs de conducta i, per tant, una constant mutació del principi de cooperació (i, finalment, de la identitat dels loqüents).

El discurs ortodox del periodisme diu que el text de la notícia només difereix del real en què, tot i ser una repetició idèntica del succeït, ha estat sotmesa a una dilació temporal. Però és unívoc respecte del *real*, i assenyala uns referents que existeixen fora del text -és doncs pràcticament transparent. No obstant això, els estudis sobre el context s'oposarien a aquesta consideració: segons aquests treballs l'entorn contextual és una construcció generada i retroalimentada pel propi text i pels anteriors textos. El periodista i el discurs periodístic de masses en general creen uns marcs contextuais que són repetits milers de vegades i que existeixen sense ser posats en dubte pels lectors. Una sola referència a algun aspecte d'aquest context evita al periodista haver de precisar o explicitar la seva intenció -a major context compartit, menor necessitat de precisió informativa.

En aquest sentit, cal plantejar-se si no és tan perillosa la manipulació del *background* d'una notícia com la del títol o el líd. El text -o sigui, l'escriptor- va generant les interpretacions del context necessàries que al seu torn modifiquen aquest context, i va sol·licitant del seu lector un coneixement compartit del món -o un *entorn cognitiu* en paraules d'Sperber i Wilson- per a una correcta interpretació.

Evidentment, la informació pragmàtica de què disposa el lector i el context en què és actualitzat aquest text també influeixen en la construcció del sentit, que en cap cas és unidireccional sinó dialògic. Com la semiòtica de la recepció va demostrar, són possibles lectures aberrants per molt ben delimitats que estiguin els termes en què s'ha inscrit la intenció de l'autor -i val a dir com a nota al marge que la cultura contemporània ha descobert un cert plaer en forçar lectures aberrants de textos com més rígids millor. En aquest sentit, tot i ser cert que el context ens acota el sentit de l'enunciat, la llibertat de l'enunciatari resta sempre incòlume, tot i l'aportació d'Eco ressenyada a la primera part d'aquest treball -ja tan llunyana- de la *intentio operis*, com una certa resistència de l'obra en ella mateixa a ser excessivament forçada per una excessivament aberrant *intentio lectoris*.

3.1.4.3 Tipus de context

Slama-Cazacu va apuntar amb gran encert que

“prácticamente existe un único contexto real, que es una situación global que abarca no sólo todos los medios lingüísticos, sino también todos los correlatos principales de una situación. El contexto se forma con todos los medios - lingüísticos y no lingüísticos- de una expresión (con palabras, gestos, etc.) más toda la situación que rodea a la palabra y determina el sentido.”⁶³¹

Filant més prim, però, aquesta mateixa autora individualitza tres menes de context: 1) el global o total; 2) l'explícit, que inclou les paraules, els gestos, l'entonació, les ganyotes, etc.; i 3) el verbal, és a dir, el propi text oral o escrit.

Mirkin recull i aprova aquesta classificació feta segons el grau de limitació, però hi afegeix el context implícit i en modifica lleugerament els noms, fent-ho més comprensible. Els noms que hi dona són: 1) context situacional; 2) context verbal explícit; 3) context no verbal (o paralingüístic) explícit; i 4) context implícit.⁶³²

Convindria matisar aquesta tipologia amb algunes altres aportacions, tot relacionant-les amb les ara esmentades. Així, dins el context situacional s'hauria de contemplar el *cultural background* o context cultural, entès com l'experiència de tota una comunitat lingüística, basada en una vida cultural i social en comú. També caldria relacionar el *context psicològic* amb el context implícit d'Slama-Cazacu, i definir-lo com el coneixement dels detalls de la vida relacionats amb cadascun dels interlocutors. També s'ha proposat el concepte de context emocional, que dona nom a l'estat d'ànim general dels qui parlen, i que permet assegurar moltes vegades una correcta comprensió de les intencions de l'interlocutor -aspecte que han fet notar sovint molts entrevistadors, com Rosa Montero, per exemple. Aquesta variant estaria a cavall entre el context paralingüístic -la manera com se sol manifestar per a un observador- i l'implícit.

En qualsevol cas, aquesta primera tipologia proposada per Slama-Cazacu, passada pel sedàs de Myrkin i d'altres com Malinowski, Ammer o Firth va servir de base per exposicions més sintètiques, clares i precises. Aquestes són les qualitats

⁶³¹ Slama-Cazacu, T. (1970) Op. cit., p. 287.

que destaquen de la proposta de la ja citada en anteriors punts M.V. Escandell. Aquesta autora declara el concepte d'*entorn* com a pràcticament sinònim del de context, i li dóna uns valors semblants al d'*escenari de la comunicació*, amb unes característiques espacials i temporals.

Escandell distingeix entre dues menes de context: el físic o exterior, que el parlant troba que li ve donat des de fora, i la *informació pragmàtica*, que procedeix de les conceptualitzacions dels parlants, és a dir, de la relació entre ells i el món. Així, segons Escandell, la informació pragmàtica és

“el conjunto de conocimientos, creencias, supuestos, opiniones y sentimientos de un individuo en un momento cualquiera de la interacción verbal (...) [En la información pragmática] hay una interiorización de la realidad objetiva. Pero no se trata sólo de conocimientos; la información pragmática comprende todo lo que constituye nuestro universo mental”⁶³³

Des de la perspectiva constructivista de la sociologia del coneixement cal matisar la distinció, gairebé de tall positivista -paradoxalment per a una pragmàtica-, entre una realitat *objectiva* que ve donada des de l'exterior i una de *construïda* pel parlant en la seva relació amb el món. Aquí creiem més aviat que ni el que ve donat és totalment aliè a les conceptualitzacions del parlant ni el que és generat a l'interior del parlant és aliè al treball de construcció social de la intersubjectivitat -que comença ja per unes paraules i un llenguatge que ens és donat socialment, com recorda Valverde.

Feta aquesta puntualització, és cert que la distinció entre la informació pragmàtica de què disposa el parlant i el context físic és molt operativa. Abans que Escandell, Dik va distingir en tres grups la informació pragmàtica:

- **general:** que comprèn el coneixement del món, del medi, de la cultura, etcètera.
- **situacional:** abasta el coneixement derivat del que els interlocutors perceben durant la interacció.

⁶³² Myrkin, V. Ja. (1987) Op. cit., p. 31.

⁶³³ Escandell, M.V., (1993) Op. cit., p. 37.

- **contextual:** integrat per les expressions lingüístiques intercanviades durant el discurs immediat, seria l'equivalent al *cotext*.⁶³⁴

Escandell fa seva aquesta distinció i recorda que la informació pragmàtica també inclou el coneixement o la hipòtesi sobre qui és l'altre interlocutor, sobre quina és la seva informació pragmàtica i què en compartim, dades que ens ajuden a avançar en el reconeixement de la seva intenció comunicativa i que, de fet, fan possible l'intent de comunicar-nos. Sperber i Wilson ja van assegurar que no es pot tenir certesa sobre quina és la informació pragmàtica de què disposa l'altre, i que l'únic que es pot fer és avançar una hipòtesi, sobre la qual hem de treballar per fer possible la intel·ligibilitat i la comunicació. Escandell diu al respecte que la comunicació no es basa en coneixements certs sinó “en hipòtesis gobernadas por una lógica de tipo probabilístico”⁶³⁵. Els interlocutors compartim una parcel·la variable d'informació pragmàtica, i durant l'intercanvi cadascú construeix una hipòtesi sobre les dimensions i la qualitat d'aquesta parcel·la d'informació de què disposa l'altre. A això afegim també una nova hipòtesi sobre els coneixements de l'altre: quina és la seva hipòtesi sobre mi i sobre la meua informació pragmàtica.

En aquest sentit, Rosa Montero recorda com en una entrevista amb Josep Tarradellas el president va començar, a l'inici de l'encontre, a explicitar, amb un cert enuig, el que ara podem considerar que era la seva hipòtesi sobre la informació pragmàtica de la periodista, en concret sobre la part que feia referència a la imatge que de Tarradellas tenia el mitjà i la periodista; una imatge, no cal dir-ho, amb la que Tarradellas es trobava incòmode. Calia, doncs, per tal que les seves posteriors paruales fossin ben enteses -i les intencions correctament reconegudes- desactivar aquest malentès (almenys des del punt de vista de l'entrevistat) i començar per construir unes noves constants contextuais:

“Ah, yo soy muy reaccionario, sí; *El País* ha dicho múltiples veces que yo soy de la UCD, eh, que yo hago la política de UCD en Cataluña, así es que yo soy muy partidario de la UCD, de Suárez, quizá de Blas Piñar, eh, si quieren

⁶³⁴ Dik, S.C. (1989) *The Theory of Functional Grammar* Dordrecht: Foris.

⁶³⁵ Escandell, M.V., (1993) Op. cit., p. 39.

ustedes, pero esto me da igual, ¿no?, porque ahora dicen en Madrid lo contrario, ¿no?, dicen que me levanto, que hago la política de Herri Batasuna, y quizá mañana me dijeran que yo era el hombre de los comunistas, porque jamás, jamás, firmé un documento contra los comunistas en cuarenta años, ¿no?; entonces han dicho que soy de la Cnt, de la FAI, han dicho muchas cosas, la gente no tiene en cuenta que no soy de nadie, no tengo diputados, no tengo partidos, soy si acaso de Tarradellas y mis intereses son los del país.”⁶³⁶

A banda de notar les particularitats pragmàtiques assenyalades, notem l'ús del recurs del registre total del diàleg que fa la periodista, i l'ús de la ironia i de la sàtira que bateja en les paraules de Tarradellas restituïdes per Montero. El registre total del diàleg dóna una gran informació contextual de situació, en facilitar-nos, amb l'habilitat expressiva pròpia de cada periodista, una evocació pràcticament sonora del paisatge auditiu de l'enunciació. En aquest fragment aquesta pràctica és especialment recixida. Hem parlat, en planes anteriors, d'algunes característiques formals de la llengua oral que apareixen en l'escriptura de l'entrevista i que la caracteritzen com aquest gènere paraoral o semioral, que es mou al llarg d'aquest eix de tensió escriptura-oralitat. Ho confirmen en aquest fragment l'ús de deíctics, la sobredimensionada presència de la funció fàtica, l'excés de l'enunciació sobre la gramàtica, l'ús dels deíctics... Fins i tot la morfologia sintàctica i gramàtica pròpia de l'estil del diàleg -que hem repassat al capítol segon- apareix aquí: els mots *crossa*, la parataxi i la pràctica absència d'hipotaxi, les figures retòriques iteratives, les típicament emotives, l'hiperbaton, etcètera. Tota aquesta expressivitat lingüística conduirà, finalment, a la construcció d'una identitat. I, en aquest sentit, fixem-nos que, al capdevall, l'angoixa de fons de Tarradellas té a veure amb la seva identitat. És comprensible: un gènere que *roba* veus també *imposta identitats*.

Tots aquests *jocs* de suposicions i contrasuposicions que hem il·lustrat amb aquest fragment de l'entrevista a Tarradellas són indispensables per inferir el sentit que l'altre ens vol fer arribar -podem hipotetitzar millor sobre la seva intenció si el *coneixem* i sabem com ens creu l'altre-. Si sé qui és i quines intencions té

⁶³⁶ Montero, R. (1996), Op. Cit., pp. 60-61.

habitualment l'altre, i a més avanço quina és la seva hipòtesi sobre mi, l'intercanvi està preparat per dur-se a terme amb èxit. Com més parcel·la d'informació pragmàtica compartim amb l'altre interlocutor, més fàcil serà aquest intercanvi, és a dir, més eficient i feliç. A major proximitat entre els contextos i les informacions pragmàtiques de tots dos parlants, menys necessària és la precisió informativa. Quan més allunyats estan els parlants i les seves informacions pragmàtiques cal més precisió informativa i un major esforç per a ser eficient, rellevant i feliç. En aquests contextos tan altament cooperatius trobarem força implícits, actes de parla indirectes i irones feliçment actualitzades. El problema serà després la transposició d'aquest clima d'entesa verbal al full de paper.

Aquest recorregut panoràmic per les definicions i tipologies del context, fet des dels nous corrents de la LT i de la pragmàtica, ens fa veure que allò que és estudiat des d'aquestes disciplines coincideix notablement amb els aspectes en què paren esment els manuals o les monografies que tracten el gènere de l'entrevista. Tot i que en aquests llibres es parla d'aquests aspectes des del punt de vista dels consells condescendents fonamentats en l'experiència, és freqüent que es destaquï la importància de conèixer l'*altre* per poder atribuir intencions, i que s'improvisi una imatge pròpia sobre el que l'altre pensa de mi, per tal de poder actualitzar feliçment implicatures i pressuposicions. Així mateix es destaca la rellevància de la documentació, que ens evitarà dependre totalment de la construcció i la interpretació del context que ens faci l'entrevistat en la seva enunciació, fins el punt que per una absència absoluta de coneixement contextual per part nostra li sigui fàcil o possible la mentida.⁶³⁷

Som conscients d'haver plantejat potser més preguntes i d'haver remogut més inquietuds que no pas d'haver arribat a fermes conclusions -tot i que alguna,

⁶³⁷ Un altre exemple que té de protagonista en Quim Monzó. En una entrevista que li fa Arturo San Agustín a *El Periódico*, l'autor català, que lògicament quan parla de la seva biografia supera de llarg la informació pragmàtica que en pugui tenir l'entrevistador, el fa veure a galet, i, reprenent un seu vell costum, quan l'entrevistador li demana per les influències que ha rebut o pels seus gustos en literatura, s'ho inventa, la qual cosa només és detectable pels qui, coneixent aquest estrany costum de l'escriptor català, observin que no reconeixen cap dels rocambolescos noms citats. Malgrat que San Agustín de ben segur ho detectà, va respectar aquesta peculiar observança de la màxima de qualitat, cosa que cal relacionar

certament, aportem. El que és central per al nostre interès analític i descriptiu és seguir preguntant-nos. Si, com diu Lyons i recullen Escandell i Levinson -i tants d'altres aquí citats-, l'aparell lingüístic es troba preparat de manera adequada sobretot per als intercanvis o la interacció cara a cara, per als quals ha adoptat un seguit de principis, màximes, lògiques i estructures, ¿quin és el procés de textualització que segueix un periodista o un escriptor a l'hora de voler, no només *imitar* de manera versemblant un diàleg, sinó *restituir* un d'aquests intercanvis, que és el cas de l'entrevista, sense perdre el sentit del que li ha estat comunicat durant el diàleg? Aquest treball de reconstrucció que mira de restituir la totalitat -en oposició als mecanismes d'abstracció-, ¿té cap conseqüència epistemològica sobre l'enunciat primer, emès oralment pel personatge entrevistat? Si en la comunicació cara a cara els parlants aconseguen transmetre sentit per diverses vies -gestuals, proxèmica, silencis-, ¿de quina manera es restitueix tot el procés a través de la paraula escrita? Es pot parlar d'una reconstrucció veraç, d'un simulacre de directe o d'una ficcionalització versemblant? En la restitució -o reconstrucció- ¿el periodista canvia d'alguna manera el significat o el sentit locuti, la força illocutiva o propicia nous efectes perlocutius no cercats o no esperats per l'entrevistat?

Creiem que algunes d'aquestes preguntes es poden començar a respondre a la llum d'alguns conceptes que hem presentat en aquest treball, el qual ha volgut furnir algunes eines útils per a la descripció de les ocurrencies del gènere. D'altres preguntes potser restaran obertes, tot i que el fet d'haver-les plantejat ja suposa per a nosaltres un avenç, una primera passa per a la seva resposta. Dèiem a les llunyanes primeres planes d'aquest treball que érem més partidaris de les preguntes que de les respostes, i tot llegint els hermenèutics hem descobert que, efectivament, la pregunta és oberta i suggerent, mentre que tot sovint les respostes són tancades i monològiques. Provarem, tanmateix, de recollir en el següent i últim capítol de conclusions algunes de les respostes que podem destil·lar del recorregut d'aquest treball.

amb el que n'hem dit al respecte just al punt anterior, quan parlàvem de les màximes i del principi de cooperació a l'entrevista.

3.2 Recapitulació: la restitució de la veu i la presència. Caracterització i definició final de l'entrevista periodística escrita des de les aportacions de la pragmàtica

Hem descrit l'entrevista periodística escrita, a la llum de les aportacions d'algunes teories de la pragmàtica lingüística, com *una mena especial de diàleg doblement modulad*. La primera modulació la provoca la seva pròpia natura de ser una conversa celebrada per a la publicitat. Això afecta l'expressió i la manifestació identitària de tots dos loqüents, singularment de l'entrevistat. Evidentment, això comporta una modulació, també, del principi de cooperació, el marc d'acord previ en què s'inscriuen les màximes i la seva observança. El pacte cooperatiu de l'entrevista periodística escrita està més basat -paradoxalment- en el conflicte entre dues veus que volen imposar els seus objectius, que habitualment no coincideixen, més que no pas en l'observació cortés de les intencions i els objectius comunicatius de l'altre. La segona modulació prové del procés d'escriptura, i ja no és dialògica -com de fet encara ho era la primera, que és produeix en una tensió negociada a dues veus- sinó monològica. El periodista, en escriure la narració de l'intercanvi, reformula l'expressió lingüística, i doncs, identitària, del personatge: reformula l'observació de les màximes de quantitat, forma i rellevància que ell ha fet -i això no és optatiu, sinó constitutiu del gènere, una constant del seu procés d'elaboració-, per bé que deixa incòmode, en canvi, la de qualitat. Això succeeix així perquè l'entrevista periodística escrita és un enunciat d'actitud proposicional que genera un context opac per a les declaracions que en ella facin referència al món.

És en aquest sentit que hem conclòs que aquesta és una descripció del procés lingüístic que fa del gènere el que, a les primeres planes, anomenàvem un gènere *roba veus* i -ara afegim- també modulador d'identitats.

III. Conclusions (una llarga resposta i alguns recordatoris)

És l'hora de recapitular les conclusions que hem anat descobrint al llarg del nostre camí, potser ja massa extens. Tancar un periple sempre fa un cert mal de cor, sempre es té la sensació que han quedat coses per dir, camins per resseguir, aspectes massa sumàriament despatxats... Certament, en tenim consciència, i només podem dir que les inquietuds que hem manifestat en aquestes prop de 900 planes només són l'arrencada d'altres recerques que ja estem plantejant per al futur immediat. Tanmateix, la satisfacció és que, d'acord amb els plantejaments inicials, estem segurs d'haver acomplert amb l'objectiu expressat en el subtítol d'aquest treball, i haver proporcionat algunes contribucions per a una teoria de l'entrevista periodística escrita des de les perspectives assenyalades.

Si ho recordem, a les hipòtesis prèvies, redactades tantes planes i tant de temps enrere, havíem dit que, abans d'aquestes hipòtesis, hi havia una pregunta fonamental, que en dèiem desencadenant, i que feia de motor per al treball argumentatiu posterior. Aquesta pregunta -que a dreta llei era una petita bateria de qüestions sense resposta- no era altra que la pregunta sobre el gènere: ¿què és l'estrany gènere de l'entrevista periodística escrita? ¿Qui hi parla dins del seu *guinyol* -com l'anomenàvem a la introducció-? ¿Quines característiques ostenta? ¿Quina relació manté amb l'actual moment de la paraula?

Després d'aquesta excursió pels camins de la filosofia, la lingüística de la nova fornada i els estudis literaris, podem contestar aquestes preguntes, abans de desenvolupar sucintament la resta de conclusions.

L'entrevista periodística escrita és un gènere *paradoxal* i *paraoral*. Paradoxal perquè l'anima una intenció comunicativa testimonial però ostenta una estructura discursiva irònica. La seva natura paradoxal, com la de l'ésser humà, és inevitable, i fa que sigui, singularment, un gènere sotmès a les inestabilitats i tensions pròpies del

moment sociocultural que vivim. Hi aprofundirem en una altra conclusió, més endavant.

D'altra banda, pel que fa a la forma, l'entrevista periodística escrita és, certament, una mena de diàleg, tal com hipotetitzàvem, però és un diàleg doblement modulats -o doblement modelitzats. La primera modulació és la que imposa les condicions del seu ser celebrat per a la publicitat, és a dir, la presència muda i invisible del públic. És una modulació semblant, hem dit, a la que rep el diàleg dramàtic, que irònicament fingeix intimitat tot sabent que la seva finalitat és la de ser contemplat pel públic. Per això una de les estratègies caracteritzadores del gènere és la mostració selectiva i espectacularitzada de la pròpia intimitat.

Aquesta modulació afecta la manifestació de la identitat del parlant en el seu emparaulament. En aquest sentit, cal recordar que hem arribat a la conclusió que l'entrevista periodística escrita no és, en la seva celebració prèvia a l'escriptura, una interacció relacional, sinó una transacció *comercial*. La segona modulació que rep l'entrevista periodística en el seu procés d'escriptura afecta l'observança de les màximes de quantitat, forma i rellevància del personatge, que ara són reformulades -i a una sola veu: monològicament- pel periodista. Això, en certa forma, comença a dissipar la boira sobre el subjecte de l'enunciació.

Un cop el personatge entrevistat ha fet les seves opcions idiolèctiques, de contingut, de rellevància, etc., -que ja tenen en compte la primera modulació a què ens hem referit- és el periodista qui imposa, damunt l'observació de les màximes conversacionals que ha fet l'entrevistat, la seva pròpia observació de les màximes. Fent servir les paraules, les frases i fins els significats -i, en algun cas podríem dir els sentits, per bé que això, com hem vist, depèn més dels contextos, i aquests els crea finalment el periodista- de l'entrevistat, qui parla, finalment, és el periodista, atès que fa ell la tria que es refereix a les màximes. La màxima de quantitat, de rellevància i de forma. Com s'ha fet notar en aquest darrer capítol, on hem exposat aquestes argumentacions, l'única màxima que és inviolable per al discurs de l'entrevistat és la de qualitat, és a dir, la que afecta a la *veritat* de les manifestacions.

Això ens duu a un darrer corollari inicial. El més important en l'entrevista no és pas allò que el personatge diu, malgrat pugui semblar sovint el contrari, principalment en entrevistes abocades al pol del públic. El més important, el que és de fet l'objecte del gènere, és la transmissió -la restitució- d'una presència loqüent. Aquest simulacre de presència, que és el que confereix la paraoralitat apuntada més amunt, resulta sens dubte una de les constants del gènere. Això converteix l'entrevista periodística escrita en un gènere d'una certa intransitivitat, és a dir, no apunta a la realitat per dir *això és així*, sinó que apunta a un personatge i diu *ell ha dit això*. Récanatti ha anomenat els contextos discursius com aquests *contextos opacs*. En aquest sentit, l'entrevista periodística escrita és un context opac. Per últim, pel que fa a les aportacions de l'estudi lingüístic, cal recordar que l'entrevista periodística no funciona amb el mateix marc cooperatiu que una conversa o un diàleg, sinó que té un principi de cooperació peculiar, basat més en la negociació conflictiva i transaccional que en la cooperació interactiva d'una conversa quotidiana.

Així doncs, l'entrevista periodística escrita és un diàleg doblement modulats que ens és presentat com un gènere paradoxal i paraoral. Paradoxal en tant que irònic i testimonial. Paraoral en virtut de la seva funció *presencial*, de generar contigüitats i fantasmagories, en paraules de Derrida. Aquest intent de restitució de l'oralitat i de la presència del parlant -que denota una interessant i significativa obertura cap a l'alteritat- es vehicula amb les tècniques de composició i estil pròpies de la tradició literària d'Occident, singularment de l'escriptura memorialística i de la novel·la realista de ficció. Aquestes tècniques estan directament relacionades amb l'estratègia retòrica del secret i s'expressen amb l'estètica realista del detall i del fragment.

Tanmateix, l'entrevista periodística escrita és presentada com un accés directe i immediat a la veu del personatge, i disfruta d'una perfectament descrita tendència a fingir la interacció i la conversa informal -hem vist com estilísticament rep força préstecs de l'estil dels diàlegs literaris i de la prosa oral espontània. És l'atracció per l'alteritat i la presència qui motiva aquesta deriva formal; i és aquesta mateixa atracció la que dota d'unitat el gènere en les seves diverses variants.

L'emmirallament en una alteritat i la ficcionalització d'una presència són les seves constants.

Per acabar aquesta *resposta inicial* a una *qüestió inicial*, cal concloure que l'entrevista periodística escrita és, des del punt de vista de la filosofia i seguint l'aportació de Buber, una paraula fonamental *jo-allò* i no pas una paraula fonamental *jo-tu*. Això, tot i que hi ha un bon nombre d'excepcions, impedeix convocar les presències reals que una societat que aspira al dialogisme i l'heteroglossia necessita. En les entrevistes no es produeix en principi cap contemplació en espera de la revelació, sinó que és un diàleg asimètricament conduït, on, per funció del gènere, un ha de preguntar i esbrinar i l'altre ha d'ocultar i respondre (o no). Per tant la relació que s'estableix és de possessió amb el discurs del personatge -que després és, efectivament, fet seu pel periodista en els termes ja descrits. D'altra banda, no hem d'oblidar que l'entrevista periodística escrita és una forma de relat, i com hem vist amb Ricoeur i Barthes, el relat és sempre una forma de possessió del passat i, per tant, constituïvement és una forma de *jo-allò*.

Si recordem les hipòtesis que van desenvolupar després de la formulació d'aquella bateria de preguntes inicials, veurem que començàvem parlant de la possibilitat d'una crisi paradigmàtica en els estudis periodístics. Efectivament, en el primer capítol de la primera part d'aquest treball tal extrem ha quedat provadament argumentat:

- Certament, l'epistemologia i la filosofia del llenguatge han estat les disciplines adoptades en aquelles primeres planes per escatir fins a quin punt afectava aquesta crisi al nostre àmbit d'estudi. La conclusió és que l'evolució de la filosofia del llenguatge al llarg del segle XX, que ha propugnat un relativisme lingüístic més o menys matisat segons els autors, ha substituït les epistemologies positivistes i realistes, provocant la crisi en nombroses disciplines.

- Analitzant les generalitzacions simbòliques i els exemplars arribàvem a la conclusió que, efectivament, la crisi afecta el nostre àmbit, en concret en l'evolució del concepte de llenguatge i de coneixement. Propugnem aquí un relativisme lingüístic matisat per l'herència fenomenològica kantiana, que matisi alguns excessos del relativisme que ja han estat descrits. Aquest relativisme kantianà fa notar el paper mediador i indefugible del llenguatge, i afecta el concepte de la feina periodística i del periodista.
- En aquest sentit cal concloure que el periodista és un emparaulador de la realitat, és a dir, un treballador intel·lectual, i no pas un oficiant o un industrial de l'ordinador com abans ho era de la ploma. En aquest sentit el periodisme és un tipus especial de mediació cultural de natura simbòlica i indefugiblement interpretativa, altament tecnificada, de natura intel·lectual, elaboració col·lectiva, lògica industrial i difusió potencialment massiva -o almenys significativament extensa-, que busca influència social i/o benefici econòmic, i que en el seu fer configura i proposa móns possibles, que són actualitzats o no dialècticament amb cadascun dels seus receptors.
- A les hipòtesis escrivíem que en el cas d'existir aquest nou concepte del llenguatge caldria descriure'l i caracteritzar-lo. Efectivament, aquí hem defensat un llenguatge que es caracteritza per la seva identitat indefugible amb el pensament i la vida mental, per la seva natura dialògica -que duu imprès el *tu* en el propi *jo* interior- i per la seva condició retòrica. Seguint a Nietzsche, hem conclòs que, d'acord amb aquests conceptes, no és l'objecte el que emparaulem, sinó la relació -el *phitanon*- que el periodista hi manté. I que aquest acte d'emparaulament és un tropisme.
- Un dels corolaris més rellevants que això comporta afecta al debat sobre l'objectivitat, que perd de fet tota mena de sentit -ara es pot parlar d'honestat o parcialitat, però ja no d'objectivitat-, i al debat sobre els gèneres: més que

dividir-los en informatius, interpretatius i opinatius cal considerar-los tots com a interpretatius, com ja van suggerir alguns autors des de la sociologia interpretativa dels anys 70, en diversos graus. La distinció rau només en el grau d'explicitud de la feina interpretativa, és a dir, de si aquesta forma part de la textualització o no. Ja no podem dir, com deien les antigues preceptives periodístiques -que encara es reimprimeixen- que hi ha dues formes de parlar, una d'objectiva i una de retòrica; una de neutra i una de literària.

- Ens hem aturat també, a recer d'aquestes conclusions, a reflexionar sobre el concepte de ficció i veritat. I hem proposat un matís entre aquests dos grans pols, acollint-nos a la proposta de considerar la ficció una forma de coneixement que han exposat diversos autors: la *ficció factícia*. Hem parlat també de la paraula perlicadora: la conclusió és que el llenguatge, en la seva dinàmica d'emparaular, té tendència a patir els seus propis efectes; i aquests són, principalment, una certa *ficcionalització*, i un apropament de l'experiència als escenaris psicològics propis de l'ésser que emparaula.
- A les hipòtesis ens preguntàvem si les noves propostes arribades a la disciplina dels estudis periodístics tindrien capacitat descriptiva per a l'estudi de l'entrevista periodística escrita. Efectivament, podem contestar que és així i que, tal com intuïem, la pragmàtica lingüística és la perspectiva que s'ha mostrat més generosa i fructífera. Hem anomenat aquesta lingüística atenta a la irrupció i la presència del subjecte i l'alteritat una *lingüística del tu*.
- Dins de la perspectiva de la pragmàtica hem conclòs que les aproximacions a l'estudi de la conversa oral espontània i el diàleg que podien retre més beneficis descriptius eren la teoria dels actes de parla d'Austin i Searle, la de Grice sobre el principi de cooperació -que ens ha permès definir la entrevista com un diàleg doblement modulat-, i, en general, l'estudi dels deíctics i el context.

- Ens preguntàvem si la veloç evolució de la cultura i de la societat i dels seus mitjans vehiculadors havia causat algun estrall en la salut de la paraula i en la relació que l'ésser humà del segle XX hi havia mantingut. Efectivament, no podíem pensar que aquesta crisi fos tan extensa, intensa i llarga. No la tornarem a descriure ara, però sí notarem que ha estat constituïda per diverses corrents: la pèrdua de confiança en la virtut de la paraula, la inflació de mots de la modernitat tecnològica i televisiva, la presa de consciència de la distància entre realitat i llenguatge, l'escissió del subjecte -l'arribada, ja comentada, del *tu* a les disciplines lingüístiques-, la crisi mitològica de l'emparaulament, la dimissió de l'actitud d'escolta...
- Anunciàvem a les hipòtesis que els gèneres es trobarien directament relacionats amb aquesta situació, atès que, com hem pogut veure i comprovar, són la corretja de transmissió entre la llengua d'una comunitat i la seva història cultural precisa. En aquest sentit descrivíem -i proposàvem- algunes possibles solucions a aquesta dimissió de l'actitud d'escolta i a aquesta pèrdua de confiança en la paraula. Les solucions per crear actituds d'escolta que avui més es practiquen són tres: la repetició, la ironia i la testimonialitat.
- L'entrevista participa, com hem fet notar, de les qualitats de la ironia i de la testimonialitat. En ella mateixa es pot considerar una excel·lent estratègia retòrica per superar l'actual moment de tibiesa en l'escolta. Una adequada resposta a les actuals demandes socials de comunicació.
- A la segona part de la tesi ens hem fixat més en les formalitats genològiques. Així, hem triat la perspectiva bakhtiniana, dialògica i pragmàtica, que inclou a la teoria dels gèneres discursius la presència de l'altre dins del mateix acte de la parla. Bakhtin, hem conclòs, afronta la genologia des del respecte i l'admissió de l'alteritat. En aquest sentit hem pres la seva orientació com a pròpia i hem fonamentat el que entenem per gènere del discurs. Així mateix, hem explicat quina

és la seva condició i evolució: la hibridació i la inestabilitat. Ja hem remarcat més amunt que el gènere és un espai mental d'inestables tensions, un mar travessat de tempestes formidables i mai en calma, que cal creuar prenent com a referència els fars de les diverses polaritats que delimiten i caracteritzen el gènere.

-
- Ens hem atrevit a apuntar quines podrien ser les polaritats en el cas de l'entrevista periodística escrita. Aquests són els eixos: privat/públic, oral/escrit, ocultació/revelació, memòria/oblit, identitat/alteritat i absència/presència (proximitat/distància). A través d'ells podem caracteritzar funcionalment el gènere i delimitar quins són els seus recorreguts ideològics fonamentals.
- Hem proposat una tipologia del gènere oberta i descriptiva, basada en la tensió i la inestabilitat, en la feblesa de la manifestació identitària del gènere. Aquesta tensió es produeix principalment en l'eix privat/públic. No podem dir que hi ha dos grans grups d'entrevistes, sinó que tota entrevista tendeix cap a dues polaritats oposades: la del privat i la del públic. La diferent resolució d'aquesta tensió donarà les diferents actualitzacions del model mental entrevista, prou elàstic.
- En tant que relat, l'entrevista periodística escrita ha incorporat, efectivament, tècniques de composició i estil de la ficció realista, que hem descrit minuciosament. Així el retrat global del personatge, el registre total del diàleg, o l'ús dels artificis narratius del temps i l'espai.
- Hem fet una àmplia aportació a l'estudi historiogràfic del gènere, en el qual no hem volgut pas contestar a la pregunta sobre quina va ser la primera entrevista de la història sinó més aviat establir una època de consolidació del gènere, i mirar d'explicar quines van ser les causes socials, econòmiques i culturals que el van fer

florir. Aquest període d'establiment l'hem situat entre 1830 i 1850 per a l'àmbit anglosaxó i per a l'àmbit espanyol i català, un mig segle de retard. Hem fet aportacions inèdites sobre la història del gènere, sobretot a Catalunya, amb un exemple de la que considerem, fins ara, la primera entrevista-semblança de la premsa catalana, publicada a la revista *Teatràlia* el 1910 per Vicenç Caldés i Arús, *Puck*, abans fins i tot que en publiqués el que està considerat inventor del gènere a Espanya, José María Carretero, *El Caballero Audaz*. Una aportació d'aquest últim ens permet saber que en aquells anys ja es distingia entre dues menes d'entrevista: una orientada cap al pol de la privacitat i una interessada en els afers de la *res publica*.

- Fent un exercici de comparatisme periodístico-literari, hem resseguit el *topos* de l'encontre i les formes del diàleg i del retrat en la tradició literària occidental, de la mà de Boswell, Teofrast, Plutarc, Balzac, Flaubert, Montaigne, Pla, etcètera. Alguns d'aquests autors ens han fornit conceptes i recorreguts útils per a l'estudi i la descripció del gènere de l'entrevista escrita, que participa d'aquests *topos* i aquestes formes.
- Finalment, hem fet també, seguint la ja esmentada retòrica del secret, una permenoritzada aproximació a l'estètica del detall, i hem arribat a la conclusió que hi ha com a mínim dos moviments estètics de sentit contrari en l'estilística de l'entrevista: el del detall i el del fragment. Aquests dos moviments produeixen quatre recorreguts formals habituals que han estat descrits i exemplificats: el detall significatiu, el detall anagnòric, el moment qualsevol i el moment decisiu.
- En el darrer capítol d'aquest treball hem descrit minuciosament, amb les eines que ens han facilitat algunes perspectives de la pragmàtica, els processos interaccionals i lingüístics que segueix el gènere de l'entrevista. Com ja hem dit a l'inici d'aquestes conclusions, això ens ha dut a caracteritzar el principi de cooperació peculiar del gènere i a caracteritzar les modulacions -alteracions, afeccions dialògiques i monològiques- que rep l'emparaulament del personatge.

Aquest emparaulament es veu tan severament afectat per aquestes modulacions que posem en dubte que es pugui parlar d'una identitat entre l'enunciat d'origen i el text de l'entrevista, ja que, fins i tot, el text està escrit d'acord amb un nou principi de cooperació i una nova observació de les màximes del periodista. Aquest, hem escrit, fa un exercici conceptualment pròxim a la ventriloquia. Tot plegat afecta la manifestació identitària del personatge, ja "l'home que pot ser comprès és paraula" manifestada. Així, malgrat que tota identitat és, per definició -segons hem conclòs- una identitat alterada, ja que és la mirada de l'alter la que ens dona gruix i existència, en el cas de l'entrevista periodística escrita aquesta alteració de la identitat es produeix, en el seu últim estadi, de forma monològica, i podem parlar amb propietat d'una *identitat alterada monològicament*.