

## II. Elements formals per a una teoria analítica i descriptiva de l'entrevista periodística escrita

A les anteriors planes ens hem fixat més en els eixos ideològics que, com a resposta a una circumstància lingüística i cultural, estructuren el gènere discursiu de l'entrevista periodística escrita, i que ens han permès avançar en la definició de la funció de l'entrevista com a mode d'emparaulament actual. L'entrevista entesa com un gènere en tensió entre el privat i el públic, entre el jo i l'altre, entre l'oral i l'escrit, entre l'absència i la presència, entre la memòria i l'oblit, entre l'ocultació i la revelació. En aquest segon apartat de la tesi aprofundirem més, en canvi, en la definició de les estructures formals, és a dir, en la forma que adopten aquestes tendències ideològiques del gènere. Seguim, per a aquesta separació entre funció i forma, la clàssica distinció sancionada per García Barrio, Huerta Calvo, Guillén i molts altres, que la fa un lloc comú, com veurem, en l'abordatge genèric.

Les pròximes planes aconsegueixen un doble objectiu. De primer ens apropem una reflexió, creiem que prou completa sobre els gèneres: què és un gènere discursiu, quina relació hi ha entre gèneres periodístics i literaris, quins són els gèneres periodístics, etc. L'experiència que aporta la docència de l'assignatura *Gèneres informatius interpretatius* en premsa ensenya que és imprescindible, abans d'ensenyar les constants i les variables d'un determinat gènere i començar a assajar-lo, que els alumnes tinguin una noció sòlida i contrastada del funcionament dels motlles genèrics i del seu comportament, de la mateixa manera que abans d'ensenyar una llengua cal que l'aprenent sàpiga, per al seu òptim profit, què són les paraules que aprèn -verbs, noms, adverbis, adjectius o preposicions- i quina funció aconsegueixen.

En segon lloc, aplicarem aquestes condicions del gènere discursiu que la moderna teoria dels gèneres ens descriu, a l'estudi de l'entrevista periodística escrita. Repassarem les tipologies genològiques a l'ús i proposarem una classificació que, amb totes les prevencions que ja seran expressades, permeti abordar descriptivament la producció

d'aquest gènere. No hi faltará un apunt historiològic que ens permeti situar el naixement històric i la consolidació del gènere de l'entrevista periodística escrita.

### ***1. La perspectiva genològica***

La qüestió dels gèneres, diu Guillén, ha estat -i encara és- un debat fonamental de la poètica universal al llarg de la seva història, i les aportacions a aquest debat, des del llibre tercer de *La República* fins les més pròximes i valuoses de Genette o Todorov, han format part d'una llarga controvèrsia. “La qüestió dels gèneres -escriu Chillón- travessa verticalment la història del pensament literari i transversalment la lingüística, la semiòtica i la teoria literària contemporània, a manera de motiu essencial, ineludible.”<sup>1</sup> Rere la pregunta “què són els gèneres?” o “quins són els gèneres?” ens espera arraulida però amatent la qüestió sobre què és la literatura, què és la poesia o què és la ficcionalitat. Quan historiem els gèneres -aquí farem un breu recorregut per la seva teoria al llarg de la història- estem historiant la Poètica, formada en una part molt important per la Teoria dels gèneres.<sup>2</sup>

La reiteració aproblemàtica i de to preceptiu de la categorització tripartida -lírica, narrativa i dramàtica: les *Lyrik, Epos und Drama* de Goethe, que ell anomenà *Naturformen der Dichtung*- van conduir a un cansament i, posteriorment, a un fervor revisionista de les tipologies genèriques dins dels estudis literaris de mitjans de segle ençà. Així tenim els exemples de Kate Hämburger, Northrop Frye o, abans, Mikhaïl M. Bakhtin, que fou qui va proposar amb fermesa unes concepcions teòriques realment innovadores, parcialment apuntades anteriorment per altres veus provinents de la tradició formalista com Shklovski, Tomasevskij o Tyniánov.

Contrastant amb aquest petit esclat de la genologia<sup>3</sup> al segle XX, hem viscut des de fa relativament poc una oposició radical a qualsevol elaboració i justificació teòrica d'una

<sup>1</sup> Chillón, A. (1990) *El reportatge novel·lat. Tècniques novel·listiques de composició i estil en el reportatge escrit contemporani*. (TD) Bellaterra (Cerdanyola del Vallès): Departament de Periodisme, UAB, p. 95.

<sup>2</sup> Guillén, C., (1985) *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Crítica, pp. 142-143. També vid. García Berrio, A. i Huerta Calvo, J., (1992) *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra, pp. 12-15.

<sup>3</sup> Així és com anomenà Van Tieghem -(1938) *La question des genres littéraires* (París: Helicon, pp. 95-101- l'estudi de les qüestions referides als gèneres. Aquesta denominació va ser recollida d'aleshores ençà per la Teoria

tipologia dels gèneres literaris -si prescindim de l'excel·lent precedent que per d'altres motius protagonitzà Benedetto Croce ja al 1902<sup>4</sup>. Ens diu García Berrio que el mòbil principal per a aquest escepticisme teòric “proviene del ámbito de la creación artística moderna, mal contenta, como en otros aspectos[,] con cualquier forma de rigidez directiva de la estética y la preceptiva clasicistas”<sup>5</sup>. La força esberladora exercida sobre cànons i preceptes que es va iniciar amb l'embat romàntic -amb Herder i el seu “*tot ha canviat*”- va prosseguir poc més d'un segle més tard amb les avantguardes, que van induir a vulnerar, com havia fet el mateix romanticisme, la preceptiva genèrica. Chillón fixa en tres el nombre d'embats successius que van canviar la genologia tot apropant-la a una actitud inductiva i descriptiva -no normativa-: l'embat romàntic, el positivista i el formalista.<sup>6</sup> Així, durant aquestes onades innovadores, l'antic concepte de gènere literari -o discursiu, més endavant- evolucionaria cap a una major obertura, llibertat i inestabilitat.

Amb tot, la majoria de les noves aportacions sobre tipologies o teoria del gènere produïdes en aquest segle per alguns dels autors citats més amunt reclamen encara una estructura tancada per als gèneres, és a dir, miren de construir una tipologia, una *xarxa* de malla tan fina com sigui possible per *capturar* qualsevol producció generada per qualsevol autor en qualsevol moment històric. El problema, com exposa Fernando Lázaro Carreter, és que

“una red más tupida de géneros [emanada gairebé sempre a partir de la triada clàssica] no va a facilitarnos la empresa de aprehender con mayor facilidad la obra concreta, que siempre hallará un agujero por donde escurrírse. No parece que deban producirse por ahí los intentos para proporcionar fecundidad crítica al concepto de “género”, porque lo máximo que podremos alcanzar con él es una clasificación aproximada”<sup>7</sup>

---

de la Literatura i, sobretot, pels estudiosos de la Literatura Comparada (Cfr. Guillén, (1985) Op. cit., pp. 142-181; Warren i Wéllek, (1985) *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, pp. 271-285).

<sup>4</sup> Traducció castellana del 1926: Croce, B., (1926) *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general. Teoría e historia de la estética*. Madrid: Librería Española y Extranjera. Els seus postulats, com els de la resta d'autors citats suara que ens poden ajudar a obtenir una noció complexa i fèrtil del concepte de gènere, seran tractats més endavant.

<sup>5</sup> García Berrio, A., i Huerta Calvo, J., (1992) Op. cit., p. 13.

<sup>6</sup> Chillón, A. (1990), Op. Cit., pp. 104-106; cfr. També amb Wéllek i Warren (1985), Op. Cit., pp. 271-276.

<sup>7</sup> Lázaro Carreter, F., (1979) *Estudios de poética*. Madrid: Taurus, p. 115.

No és, tampoc, l'objectiu de les pròximes planes construir una nova xarxa, sinó més aviat aprofundir en el concepte del que és el gènere i desenvolupar la seva lògica de funcionament, d'evolució i de materialització històrica, per tal de poder-ho aplicar a l'estudi de l'entrevista periodística escrita -i també, certament, per fer una contribució des del comparatisme a la teoria del periodisme escrit, i aportar a aquest camp d'estudi conceptes provinents de la genologia i dels estudis literaris que permetin assajar noves respostes. Diuen García Berrio i Cesare Segre, entre d'altres, que la teoria dels gèneres tradicionalment s'ha fixat dos objectius: d'una banda ullar el passat literari per anar-lo encabint dins els *cistellets* etiquetats; d'una altra mirar cap al futur i proposar normativament quines *han de ser* les categories genèriques de la creació. “El género tiene unas veces una función de nomenclatura y otras una función proyectiva o incluso normativa.”<sup>8</sup>

Cap d'aquestes dues perspectives -la *catalogadora* i la *normativa*- són engrescadores per ser aplicades a l'estudi dels textos periodístics escrits; menys encara després de la crisi dels gèneres periodístics de què s'ha parlat a la teoria de l'escriptura periodística aquests últims anys. Fins i tot alguns autors han postulat la *desaparició dels gèneres*, una confusió -no es pot entendre de cap altra manera, ja que els gèneres *no poden desaparèixer*- fruit, sens dubte, de la veloç evolució del sistema de producció i de la transformació diària de la societat i la cultura, que han repercutit en els modes típics d'estructurar l'enunciació així com en el *cicle vital* dels gèneres, que ha patit ensems una acceleració i una *relaxació dels costums* on la hibridació i la vida fugaç de gèneres i subgèneres són norma. Per a Quesada aquesta crisi recent dels gèneres comença a ser palpable a l'estat espanyol a partir de la dècada dels setanta, coincidint amb el trànsit cap a la democràcia.

“Hasta ese momento era habitual que la prensa publicara en sus páginas textos periodísticos fáciles de reconocer y de clasificar, porque se ajustaban bien, en líneas generales, a los textos periodísticos clásicos: noticias, crónicas, reportajes,

<sup>8</sup> Segre, C., (1985) *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica, p. 269.

editoriales, artículos, etc. Sin embargo la progresiva implantación de una práctica moderna del periodismo profesional trajo consigo la aparición de una producción periodística muy rica en textos híbridos y formulaciones atípicas que llegaron a borrar la línea divisoria existente hasta entonces entre los distintos géneros. (...) En este contexto académico-profesional, el estudio de los géneros tradicionales perdió interés frente a la sugerente avalancha de nuevas fórmulas periodísticas, más creativas, menos limitadas o estandarizadas, y regidas casi exclusivamente por la personal forma de hacer de cada periodista. Los nuevos productos generados desde el periodismo desembocaron muy pronto en una práctica de los géneros absolutamente irreconocible, pues aparecían mezclados unos con otros, sin que esa mezcla resultase caótica o desagradable para el lector”<sup>9</sup>

L’aparició -o millor: el descobriment- de textos híbrids, cosa que, d’altra banda, no és només força habitual en tota mena de producció discursiva sinó que fins i tot diríem que és cap al que tot text tendeix: cap a la hibridació<sup>10</sup>, va llevar interès a l’estudi dels gèneres, acostumats a ser tractats només des del punt de vista de la preceptiva i, tradicionalment, només dins el camp del que és considerat *literari*. I aquesta minva de l’interès pels gèneres de què parla Quesada coincideix amb el descobriment de la complexitat inacabable que el seu sistema i la seva lògica de funcionament semblaven comportar, un cop ens veiem abocats al seu estudi des d’una perspectiva discursiva general, com va proposar encertadament Bakhtin<sup>11</sup>. Després de Bakhtin resulta difícil seguir parlant *només* de gèneres literaris, o centrar una perspectiva genològica en la justificació de les tres *naturformen* de Goethe, o en l’estudi de la correspondència entre l’*epos* clàssic i les modernes formes de novel·la, i oblidar-nos que “debemos incluir en los géneros discursivos tanto las breves réplicas de un diálogo cotidiano (...), como un relato (relación) cotidiano, tanto una carta (en todas sus diferentes formas) como una orden militar, breve y estandarizada”.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Quesada, M. i Frattini, E., (1994) *La entrevista: el arte y la ciencia*. Madrid: Eudema, pp. 232-233.

<sup>10</sup> “Los géneros se entrecruzan y modifican sin cesar”, diu Guillén, C., (1985) Op. cit., p. 146. Insistirem en aquest concepte més ebdavant, ja que és clau per al concepte de gènere que proposem i que volem aplicar a l’estudi de l’entrevista periodística escrita.

<sup>11</sup> “La riqueza y diversidad de los géneros discursivos es inmensa, porque las posibilidades de la actividad humana son inagotables (...) Podría paracer que la diversidad de los géneros discursivos es tan grande que no hay ni puede haber un sólo enfoque para su estudio (...) Probablemente con esto se explica que el problema general de los géneros discursivos jamás se haya planteado”. Bakhtin. M.M., (1982) El problema de los géneros discursivos, dins *Estética de la creación verbal*. Mèxic: Siglo XXI, pp. 248-249.

<sup>12</sup> Bakhtin, M.M., (1982) Op. cit., pp. 248.

Quesada diu en el text anteriorment citat dues coses que també ens proporcionen elements per avançar en la nostra reflexió: 1) Que les hibridacions esborren les línies de separació entre gèneres -per tant, que tots són molt semblants, per no dir el mateix-, cosa que els fa irreconeixibles<sup>13</sup>; i 2) Aquests textos irreconeixibles vénen regits “casi exclusivamente” per la llibertat creadora del periodista o l’escriptor. Respecte el primer punt, s’origina en un concepte estàtic i preceptiu del que és el gènere, ja que en considera la hibridació i l’evolució un *accident* que ho complica tot, quan, contràriament, és una de les seves característiques naturals<sup>14</sup>. Ens estendrem en aquest aspecte en el pròxim punt, que versarà sobre el concepte de gènere que postulen algunes genologies periodístiques, per després contrastar-lo amb algunes propostes més suggerents.

Convé matisar respecte al segon aspecte -el text creat *ex nihilo* per l’individu<sup>15</sup>- que, un cop més, la situació és comparable a la que als anys setanta es va viure en algunes instàncies de la poètica. Sobre aquest particular és pronunciava Lázaro Carreter quan escrivia que, si bé en aquells anys guanyava terreny “la perspectiva idealista de la unicidad irreductible de la obra concreta”, rere d’aquesta s’ha d’admetre que “la historia literaria, nacional o comparada, reconoce la fuerza expansiva de ciertos modelos, (...) configuraciones estructurales bien determinadas, de las cuales sólo podrá zafarse mediante golpes de genio”.<sup>16</sup> I afegeix García Berrio en el mateix sentit postul.lat per Lázaro Carreter:

“Es tan verdad que cada obra -y sobre todo las nacidas con vocación radicalmente moderna- es finalmente única en su forma textual definitiva, como que considerado en su génesis estructural cada texto empieza situándose en unas encrucijadas

<sup>13</sup> La idea que les hibridacions provenen dels errors o de la ignorància de les regles del gènere es troba extès entre determinats teòrics del periodisme. López Hidalgo, per exemple, manifesta que “la producción de textos híbridos en la prensa española (...) ha sido producto de desconocimiento por parte del autor que trabajaba ese género” López Hidalgo, J.J. (1996), *La entrevista en la obra periodística de José María Carretero* (TD) Sevilla: Universidad de Sevilla, p. 94.

<sup>14</sup> Vid. notes anteriors núm. 10 i 13

<sup>15</sup> Aquesta concepció d’uns gèneres sorgits del no-res elaborats només sota el dictat de la inspiració lliure i sobirana de qui escriu, consolidada al mateix temps que guanyava pes i presència el gènere de l’entrevista periodística escrita, té bona part de la culpa que aquest gènere sigui definit majoritàriament dins els manuals i estudis dedicats des del camp d’estudis de l’escriptura periodística com un *art* indefinible i incategoritzable.

<sup>16</sup> Lázaro Carreter, F., (1979) Op. cit., p. 115. I hem de creure que, en el cas de l’escriptura de textos periodístics, encara és menys possible la total dependència de la individualitat creadora que a la literatura.

expresivas y de modalidad referencial bastante similares a muchos otros y, a su vez, bien diferenciadas de otros.”<sup>17</sup>

Quan parlem del gènere, efectivament, estem creuant constantment la línia de tensió entre la individualitat i el sistema, l’herència i la innovació, la llibertat i els motlles prefixats, assumits i interioritzats culturalment, fins i tot de manera inconscient -com succeeix amb la interiorització que fem de la majoria dels gèneres discursius que usem cada dia. Ja ho hem dit en un capítol anterior: parlem i usem gèneres sense adonar-nos, semblantment al què li succeïa al Monsieur Jourdain d'*El burgès gentilhome* de Molière quan descobreix que, quan parla, ho fa sempre en prosa.

Recollint la complexitat de la qüestió a la que ens enfrontem, la primera reacció podria ser valorar si paga la pena endinsar-nos-hi. Però García Berrio i Huerta Calvo asseguren que “una vez desechada toda tentativa dogmática y preceptiva” l'estudi genològic ens lliura resultats molt interessants en l'ordre descriptiu de la tradició literària i discursiva en general, així com en l'aspecte interpretatiu o crític.<sup>18</sup> Des de la Literatura Comparada, que és la perspectiva des d'on més ha avançat l'estudi dels gèneres aquest segle, també Guillén aposta per un abandonament de les genologies classicistes i neoclassicistes, i postula “una taxonomia inductiva” que tindria com a objectiu “el deslinde de unos complejos espacios mentales, paradigmáticos, y de su cambiante trayectoria histórica”.<sup>19</sup> Finalment, Warren i Wéllek creuen que aquesta perspectiva moderna i evolutiva sobre els gèneres té com a valor evident “el hecho de que llame la atención sobre el desenvolvimiento interno de la literatura, lo que Henry Wells llama ‘genética literaria’”, tot analitzant “las relaciones de la literatura con otras esferas de valor” -com pot ser l'escriptura periodística en el nostre cas-, ja que “las obras imitan, parodian, transforman otras obras”.<sup>20</sup>

Així doncs, a tall de resum inicial podem dir que l'evolució del concepte de gènere al llarg de la història de la poètica ha enfrontat dues tendències: una de normativo-classicista,

<sup>17</sup> García Berrio, A., i Huerta Calvo, J., (1992) Op. cit., p. 14.

<sup>18</sup> García Berrio, A., i Huerta Calvo, J., (1992) Op. cit., p. 230.

<sup>19</sup> Guillén, C., (1985) Op. cit., p. 149-150.

<sup>20</sup> Warren i Wéllek, (1985) Op. cit., p. 283. Aquests autors recullen en aquesta expressió un innegable esperit bakhtinià, reflectit, en primer lloc, en l'ús del mot *esferes*, i més generalment constatable en la idea evolutivo-dialèctica del gènere.

tancada i preceptiva, mescla d'autoritarisme i racionalisme conservador, que traçaria el seu periple conceptual des d'una lectura d'Aristòtil, esbiaixada per la influència d'Horaci i la seva *Epistula ad Pisones*, fins a Racine, caracteritzada per una manera d'entendre els gèneres que blasma les hibridacions i serva rígidament la unitat de to; i una segona de caràcter romàntico-descriptiu, de tarannà històrico-evolutiu, que neix amb Herder i els moviments preromàntic i romàntic, -enfrontats en diversos fronts al cànon literari tradicional d'Occident-, que evoluciona al llarg de tot el XIX -durant aquest segle es produeix la gran transformació del concepte de gènere, diuen Warren i Wéllek- i que desemboca en la perspectiva del formalisme històric i en l'actitud creativa de les avantguardes i, en general, de tota la modernitat.<sup>21</sup> “La moderna teoria de los géneros es manifiestamente descriptiva -escriuen Wéllek i Warren-. No limita el número de los posibles géneros ni dicta reglas a los autores. Supone que los géneros tradicionales pueden ‘mezclarse’ y producir un nuevo género. Ve que los géneros pueden construirse sobre la base de la inclusividad, de la complejidad o ‘riqueza’ lo mismo que sobre la de ‘pureza’”.<sup>22</sup>

Com si féssim una juguesca il·lustrativa ens podem preguntar quin és l'exemple paradigmàtic de funcionament pràctic d'un gènere per a cadascuna d'aquestes tradicions. Per a la primera d'elles, la preceptiva, l'exemple de gènere seria una tragèdia clàssica, o una peça lírica construïda amb el metre adequat, mentre que per a l'altre, la que admet la natura canviant i evolutiva i es manifesta descriptiva, l'exemple paradigmàtic de gènere seria l'heteroglòssica novel·la. Concretant més, per als qui sostenen un concepte de gènere canònic i classicista, que va dominar fins al segle XVIII -i que encara perviu en alguns autors, per bé que, com puntualitzen Warren i Wéllek, no té massa a veure amb “el bobo autoritarismo que aún se les atribuye”<sup>23</sup>-, *Fedra* de Racine, amb el to sublim, amb els personatges de la dignitat adequada i escrita amb el metre que li és *propi*, seria l'exemple perfecte sobre com *ha de funcionar* la lògica i els mecanismes del gènere. Si aparegués un criat com a protagonista de la *peripateia* principal o l'estil emprat no fos del tot el preceptiu, si el desenllaç no fos tràgic o en comptes de les parts corresponents se

<sup>21</sup> Aguiar e Silva, V.M., (1975) *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos, pp. 161 i ss.

<sup>22</sup> Warren i Wéllek, (1985) Op. cit., pp. 271 i ss.; per la cita, p. 282.

<sup>23</sup> Warren i Wéllek, (1985) Op. cit., p. 281.



n'afegissin o suprimissin algunes, des de la perspectiva horaciana ja no seria una tragèdia, i a més de no ser considerat com a *cap gènere*, per trobar-se fora dels límits de tots ells, seria condemnable -Horaci ho faria sens dubte- a causa del seu mal gust i de la confusió que podria generar en el públic. Des del classicisme, si hom se surt dels límits imposats pel que *ha de ser* una tragèdia s'entén que allò que finalment ha escrit no és una tragèdia; no és *res*.

La novel·la, en canvi, és l'exemple perfecte del nou paradigma postromàntic de la genologia. Proteïforme, evolutiu, se l'ha definit com el gènere *indefinible*, que ho inclou tot -drama, èpica i lírica- sota una gran varietat de modes expressius -sàtira, registre greu o sublim, ironia-, de temes i de tècniques narratives. El gènere és ara, en la línia del que deia Guillén més amunt, un espai mental, un principi formal sempre revisitat i sempre innovat, una institució socialment construïda, apuntalada, consolidada i habitada per epígons que, pel fet d'habitar-la, la refan al seu gust tantes vegades com agafen la ploma, en un equilibri d'elements nous i recorreguts consagrats per l'ús. Sempre, per tant, en evolució, en voluptuosa i goluda fagocitació d'altres formes i principis estructurals, llibertí en les seves fronteres, generós en els préstecs, avariciós quant a incorporacions, obert a renovació a mesura que evoluciona el paradigma mental del temps en què viu.

Aquest concepte de gènere, lligat umbilicalment amb el concepte del que és la *dynamis* humana del llenguatge tal com s'ha exposat als capítols anteriors -cosa comprobable, per exemple, en les aportacions al debat sobre els gèneres fet des de la pragmàtica o gràcies a autors com Bakhtin o B.L. Whorf-, ens aboca a una perspectiva genològica fèrtil i suggerent, que no sempre es l'adoptada en els estudis de comunicació periodística, en els quals, sigui dit de passada, les reflexions al voltant del concepte de gènere són mínimes, com veurem tot seguit. En aquest sentit, López Hidalgo ha assegurat que, d'una banda, la teoria dels gèneres periodístics, tal com hem vist que reclama Martínez Vallvey i tal com nosaltres hem reclamat al capítol quart, necessita una immediata i profunda revisió que aclareixi confusions i -afegim- fonamenti una perspectiva viable i descriptiva, de tarannà

analític. López Hidalgo proposa, d'altra banda, que aquesta teoria es fonamenti en “una inmersión en la historia de los géneros hecha con rigor y no con generalidades”.<sup>24</sup> Chillón, en aquest sentit, ha deixat escrit que “la concepció dels gèneres com a formes històricament canvians de producció lingüística ha de vertebrar la imprescindible actitud analítica i descriptiva amb què cal estudiar-los.”<sup>25</sup>

### ***1.1 Els gèneres en l'estudi de l'escriptura periodística***

La genologia periodística, però, s'ha topat des dels seus inicis amb un obstacle que està trigant massa de superar. Els treballs sobre els gèneres periodístics s'han escrit sobre la cruïlla formada per les necessitats professionals de tipus tècnic o pràctic i la necessària exègesi de tipus històrica i analítico-descriptiva. La primera necessitat s'ha sabut solventar des de les taules de les redaccions a mesura que anaven apareixent problemes, però la segona, paradoxalment, ha acabat recorrent també a la solució proposada des de les redaccions. Aquesta tensió entre l'enfocament *pràctic* i *teòric* ha tingut un vencedor abassegador: d'antuvi la perspectiva guanyadora ha estat la primera, ja que ha traslladat la rigidesa de l'orientació professional als estudis teòrics.

A quin concepte de gènere condueix això? Des d'aquest punt de vista *pràctic* o *professionalista*, es considera que “la necessitat dels gèneres és en el periodisme més immediata i urgent que en la literatura”, segons diu Llorenç Gomis, ja que l'elaboració d'un diari no és un procés individual sinó col·lectiu, on per mor de la coherència del *producte* cal que hi hagi un acord normatiu entre els diferents redactors sobre els recorreguts, els límits, el to i l'estil dels textos que hi apareixen. Com tothom que ha treballat en un diari sap, tot sovint el reportatge que un redactor comença l'ha d'acabar un altre company, o la crònica enviada des de Frankfurt s'ha de refer amb informació nova escopida pel teletipus, i és en aquest ambient que sembla raonable acceptar un acord preceptiu i d'observació

<sup>24</sup> López Hidalgo, A., (1996) *La entrevista en la obra periodística de José María Carretero* (TD). Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 93-95.

<sup>25</sup> Chillón, A. (1990), *Op. Cit.*, p. 109.

escurpulosa sobre les formes dels gèneres discursius que la pràctica consagra com d'ús més freqüent. És en aquest sentit que Gomis diu que “els gèneres faciliten el treball en comú” dins les redaccions<sup>26</sup>, punt en el qual coincideixen altres teòrics d'aquest camp com Martínez Albertos o Martín Vivaldi.

Aquesta orientació davant dels gèneres, legítima i necessària enfront d'aquestes necessitats del treball col·lectiu i amb lògica gairebé *industrial* -que ens remet a les reflexions sobre la industrialització de la premsa fetes a les primeres planes d'aquest treball-, ha perviscut a les redaccions d'ençà de la consolidació d'aquestes com a lloc de producció de textos per a la difusió massiva. Després d'assolir la categoria de premsa de masses, les principals empreses periodístiques van començar a editar petits opuscles, en principi d'ús intern, que després anomenarien llibre d'estil o manual d'estil. Un document d'aquesta mena sol generar-se a partir de la sedimentació de les respostes donades als problemes apareguts en la correcció o l'edició diària dels textos. El pas següent és que aquest volum de convencions d'ús intern per a la redacció sigui publicat i les escoles de periodisme o les mateixes facultats l'usin com a llibre de text per a les seves classes de *Redacció Periodística*. Evidentment, això va ser possible només gràcies a l'adolescència de la disciplina acadèmica encarregada de l'estudi del periodisme escrit, com han apuntat teòrics d'aquest mateix camp, encara que de procedència i interessos tan diferents, com Martínez Vallvey, Octavio Aguilera, López Hidalgo o Albert Chillón.

El que succeeix, en qualsevol cas, és que aquest manuals d'estil, imprescindibles a les redaccions, comencen, a causa de l'abandonament acadèmic, a fer unes funcions per a les quals no han estat escrits, atès que no conviden a reflexionar sobre què és un gènere ni com funciona, i, com és altrament esperable, fan ús d'un to taxativament normatiu, com el que empra -a tall d'exemple- el manual editat pel diari considerat de referència a Espanya, *El País*.

---

<sup>26</sup> Gomis, Ll., (1989) *Teoria dels gèneres periodístics*. Barcelona: Centre d'Investigació de la Comunicació, pp. 98 i 99.

“Los textos que se publican en *El País* son, a rasgos generales, de seis tipos: noticias, reportajes, crónicas, entrevistas, artículos de opinión y análisis, documentación.”<sup>27</sup>

Observem com la *genologia* emanada d'aquests textos és una mena de caseller tancat, amb una noció estàtica del que són els gèneres, per a l'elaboració dels quals donen, *horacianament*, severes recomanacions -que en canvi i paradoxalment solen ser superficials i òbvies-, que comencen pel to i l'estil i acaben fins i tot en els aspectes més aparentment irrelevantes de l'escriptura:

“La entrevista de declaraciones (...) *debe* contar con una presentación del entrevistado en la que refleje su personalidad. (...) Esta presentación *ha de redactarse* como pieza separada (...). En este tipo de entrevistas la pregunta *irá precedida* de una *P* (salvo en la primera, en que *se escribirá* 'Pregunta'), y las respuestas de una *R* (salvo la contestación inicial, en que *se escribirá* 'Respuesta')”<sup>28</sup>

Repasant la resta dels manuals d'estil dels diversos mitjans de comunicació escrits trobem la mateixa tònica: cap reflexió sobre el concepte de gènere, i un to *horacià* i prescriptiu.<sup>29</sup> Com diu Lázaro Carreter al pròleg del llibre d'estil de l'*ABC*, un text normatiu “de obligado cumplimiento” com ho són aquests “regula lo que un rotativo considera distintivamente suyo”.<sup>30</sup> És evident que aquesta mena d'eines, com ja ha estat dit, són útils i necessàries per a la feina d'edició d'un diari, però és sens dubte una extralimitació de les seves funcions investir-les com a llibres de text, ja que no proposen una teoria ni una història dels gèneres periodístics -perquè no és el que pretenen-, ni assagen una explicació dels seus orígens i evolucions. De fet, cap ni un comença per dir què és un gènere periodístic, en què es diferencia dels literaris -si se'n diferencia-, ni tan sols s'esforcen per trobar coincidències o préstecs amb altres gèneres discursius de l'àmbit

<sup>27</sup> Libro de estilo de *El País*. Madrid: Ed. El País, 1996, p. 40.

<sup>28</sup> Libro de estilo de *El País*, Op. cit., p. 51.

<sup>29</sup> *El Mundo. Libro de estilo*. Madrid: Unión Editorial, 1996; *Libro de estilo de ABC*. Barcelona: Ariel, 1993; *El 9 Nou. Manual de redacció i estil*. Vic: Eumo. Diputació de Barcelona-Prensa d'Osona, 1991; *La Vanguardia. Libro de redacción*. Barcelona: TISA, 1996; *Clarín. Manual de estilo*. Buenos Aires: Clarín/Aguilar U.T.E., 1997; *Un model de llengua per als mitjans de comunicació. Llibre d'estil del Diari de Barcelona*. Barcelona: Empúries, 1987.

<sup>30</sup> Lázaro Carreter, F., (1993) *Prólogo*, dins *Libro de estilo de ABC*, ed. cit., p. 9.

literari o quotidià. Tanmateix, tots ells assagen, paradoxalment, una tipologia dels gèneres periodístics, sense que prèviament hagin fet l'esforç de definir què és un gènere periodístic.

Evidentment, l'actual perspectiva dominant en l'estudi de l'escriptura periodística no viu només de les aportacions dels llibres d'estil. Cal veure què en diuen altres autors del problema del gènere. Ja avancem, però, que la línia majoritària i principal és deutora d'aquest to *horacià* i, així mateix, impressionista i superficial, fonamentat en la recopilació d'experiències professionals, que acabem de glossar. D'entrada cal escoltar López Hidalgo quan recorda que el propi concepte de gènere periodístic és recent en la bibliografia de Ciències de la Comunicació, que només se n'ha preocupat extensament per tal de distingir tallantment entre les actituds *informatives* i les *opinatives*, que engendrarien estils diferents, que al seu torn es diversificarien històricament en una munió de formes, subgèneres i gèneres segons els autors.<sup>31</sup> En aquesta pulcra i indefugible distinció entre l'estil informatiu i l'opinatiu -entre *facts* i *comments*- es juga, des d'un punt de vista professional, el prestigi del periòdic com a actor social que *diu la veritat*. És a dir, sovint l'interès per la distinció entre els diferents gèneres i els estils s'ha fet només com a conseqüència del debat sobre l'objectivitat.

Per exemple, una de les aproximacions de to didàctic més usada ha estat el reculat manual de Carl N. Warren, *Géneros periodísticos informativos*, traduït al castellà el 1975 però elaborat als EUA durant el primer terç de segle. És un llibre totalment orientat a la pràctica professional, és a dir, a transmetre rutines diàries en la pràctica professional del periodista, rutines que no cal dir que ara es troben molt allunyades de la realitat. De fet Warren proposa, com és sabut, una redacció imaginària d'un suposat diari -el *Midland Times*-, en el qual a mesura que passen les lliçons se'ns demanen nous encàrrecs. Així ens diu què és *vàlid* i què no ho és, què s'ha de posar en cada mena de text, amb quin to i com fer-ho. Regula normativament la relació entre tècniques d'escriptura i continguts, un dels eixos de l'estudi genològic, però no s'atura a debatre el concepte de gènere. Sí que dedica,

---

<sup>31</sup> López Hidalgo, A., (1996) Op. cit., p. 29: "De hecho [el concepto de género periodístico] hasta principios de los años sesenta no aparece expuesto sistemáticamente con afán didáctico."

en canvi, una atenció a la normativització de l'estil, cosa que és una constant en les genologies periodístiques, i no de forma gratuïta, ja que, com hem dit, compromet el nucli de l'objectivitat periodística i la seva relació amb la realitat representada, que, com hem vist en capítols anteriors, no es pretén versemblant sinó veritable.<sup>32</sup> En la mateixa línia de *clàssics* de les nostres bibliografies que no aporten cap reflexió sobre la genologia periodística es troben Neale Copple i Emil Dovifat.<sup>33</sup> Gargurevich, per la seva banda, adopta un to impressionista i apel·la lleument a una mena de retòrica natural quan considera que els gèneres són “formas que busca el periodista para poder expresarse” segons la circumstància de la notícia, el seu interès i l'objectiu de la publicació.<sup>34</sup> Més interessants resulten les aportacions de Luis Núñez Ladeveze, que sí que reflexiona sobre el que conforma un gènere: “Su fin comunicativo y su forma de expresión”, és a dir, funció i forma.<sup>35</sup> Aquesta descripció coincideix amb d'altres conceptualitzacions aportades des de la Poètica, i hi aprofundirem unes planes més endavant.

Si Warren, Copple i Dovifat han estat segurament els autors més citats dins el nostre camp d'estudi, Martínez Albertos i l'Escola de la Complutense han estat considerats com un dels fundadors, junt amb les aportacions de Casasús i Gomis, de la disciplina de *Redacció Periodística* a les facultats espanyoles<sup>36</sup>. L'orientació de les formulacions genològiques de Martínez Albertos i dels seus seguidors es troba, tot i la seva tendència a la fonamentació teòrica, notabilíssimament abocada a la pràctica professional i a la seva casuística, cosa que d'altra banda li permet incorporar, encertadament, una perspectiva pragmàtica i fins i tot retòrica, com quan apunta que el periodista “ha de saber escribir situándose en cada momento en el papel que le corresponde de acuerdo con las circunstancias”, adequant-se al lector, al mitjà i al tema, o quan assegura que la raó de ser dels gèneres “está en el hecho de ser un principio de orientación para el lector (...), principio[s] de conocimiento del mensaje informativo”, cosa que ens recorda els horitzons

<sup>32</sup> Warren, C.N., (1975) *Géneros periodísticos informativos*. Barcelona: ATE.

<sup>33</sup> Copple, N., (1968) *Un nuevo concepto de periodismo*. México: Ed. Pax-México; Dovifat, E., (1959) *Periodismo* (I i II). México: UTEHA, (sobre gènere i estil sobretot pp. 117-137 del volum I).

<sup>34</sup> Gargurevich, J. (1982), *Géneros periodísticos*. Quito: CIESPAL.

<sup>35</sup> Núñez Ladeveze, L. (1995) *Introducción al periodismo escrito*. Barcelona: Ariel, pp. 35-36.

<sup>36</sup> Cfr. Berrio, J. (Dir.) (1997) *Un siglo d'investigació sobre comunicació a Catalunya*. Bellaterra (Cerdanyola del Vallès): Servei de Publ. de l'UAB.

d'expectatives de Hans R. Jauss.<sup>37</sup> També Martín Vivaldi recull aquest punt de vista pragmàtico-retòric en la definició del que és un gènere quan assegura, tot parlant d'aquesta institució discursiva, que en la seva configuració “depende todo del *momento* en que se escribe, del *tema*, del *círculo de lectores* para los que escribimos y del *enfoque* personal”.<sup>38</sup>

Tanmateix cal estar alerta perquè aquests principis pragmàtico-retòrics no donin recer, a l'hora de la veritat, a un impressionisme superficial -“tot depèn de la circumstància”- que oscil·li entre el rígid normativisme dels manuals i una perspectiva d'anàlisi gairebé preformalista, on la creació de textos es considerés encara com un reialme individual inabordable des de la descripció teòrica. A aquesta perspectiva li plau contemplar la imprevisible individualitat com a norma màxima, bo i invocant l'art, les muses i la irrepetibilitat del moment en comptes de maldar per escatir les característiques compositives i estilístiques. Un exemple d'aquest to superficial però severament normatiu ens el proporciona Martín Vivaldi quan, parlant del reportatge, diu que la seva forma “debe ser también narrativa descendente” -to rígidament preceptiu, propi d'un llibre d'estil- però afegeix sobre el que ha de ser la forma d'iniciar-lo que, “en esencia, como el buen filme o la buena novela -como los buenos automóviles-, el buen reportaje ha de *arrancar bien*: con fuerza y con suavidad”.<sup>39</sup> ¿Què vol dir fuerza y suavidad? Són dos conceptes que, descriptivament i pel que fa a aquest context, no ostenten la precisió necessària. Ja es veu que la comparació amb un automòbil no pot passar d'una *boutade* apreciable, però superficial. Un altre exemple el podem llegir de la ploma de Roger Jiménez quan, fa pocs anys, parlava sobre l'entrevista des del seu article de defensor del lector de *La Vanguardia*:

“¿Qué se requiere para que una entrevista merezca una nota alta de los lectores? No existen reglas fijas para este género, tan variado y lleno de colorido como las

<sup>37</sup> Martínez Albertos, J.L., (1983) *Curso general de redacción periodística*. Barcelona. Mitre, p. 275. Cfr. També Jauss, H.R. (1984) *Experiència estètica y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus. També resulta recomenable, per aprofundir en aquest conceptes, la lectura de l'article del mateix autor sobre els gèneres medievals (1970) *Littérature médiévale et thorie des genres*, a *Poétique*, núm. 1, pp. 79-101.

<sup>38</sup> Martín Vivaldi, G., (1973) *Géneros periodísticos*. Madrid: Paraninfo, p. 28.

<sup>39</sup> Martín Vivaldi, G., (1973) Op. cit., pp. 78-79.

personas entrevistadas, y cuyos resultados dependerán siempre de la habilidad periodística de los entrevistados.”<sup>40</sup>

Evidentment, tot és possible dins la lògica evolutiva d'un gènere si el text *està ben escrit*; però la qüestió és que les genologies periodístiques delaten, en respondre constantment aquestes preguntes sobre què es pot fer i què no -encara que sigui per dir que es pot fer de tot-, la seva orientació encara preceptiva.

A *El lenguaje periodístico* el catedràtic Martínez Albertos manifestava, així mateix, alguns trets propis d'aquesta perspectiva sobre els gèneres periodístics. En aquest llibre, després de comentar la crisi dels gèneres dins la Redacció Periodística de què hem parlat, amb Quesada, uns paràgrafs més amunt, critica l'evolució genològica que va comportar el Nou Periodisme, amb les hibridacions i les mescles que, al seu entendre, desorienten el lector i fereixen la credibilitat dels periodistes -trobem de nou l'abordatge de la genologia com un apèndix del debat sobre l'objectivitat. És per això que Martínez Albertos renya severament els periodistes que “viven engañados en la confianza que el Nuevo Periodismo ha borrado los géneros” i els demana “un retorno a la teoría normativa de los géneros”, és a dir, a la separació entre informació i opinió, un retorn a escriure “sin intencionalidad psicológica”.<sup>41</sup>

Després d'aquest somer repàs d'algunes veus importants que, des de la incipient teoria del periodisme escrit, han parlat sobre els gèneres aquests darrers anys, tractarem de fer un resum ordenat de les deficiències de la *genologia* que emana de les fins ara ressenyades opinions. Proposem subsumir, doncs, aquestes deficiències del que podríem considerar un paradigma en crisi en quatre punts:

**1) La influència del tarannà normatiu i preceptiu dels llibres d'estil amb què és (legítimament) tractat el problema del gènere a les redaccions -i a partir dels vuitanta, als llibres d'estil- de les empreses periodístiques.**

---

<sup>40</sup> Jiménez, R., (1995) *Cómo trabajar con las palabras ajenas*, dins *Magazine*, suplement dominical de *La Vanguardia*, 10-IX-1995, p. 9.

<sup>41</sup> Martínez Albertos, J.L., (1989) *El lenguaje periodístico*. Madrid: Paraninfo, p. 61.



Aquesta perspectiva s'ha traslladat de les redaccions als manuals per a estudiants i a les aules, sense haver-se complementat amb una perspectiva d'estudi dels gèneres que miri no només el que diferencia taxativa i normativament diferents motlles textuais entre si, sinó també el que *els uneix* amb altres gèneres discursius, siguin o no *periodístics*. És la feina del comparatista, que intueix aportacions de les cròniques de viatges i de la novel·la en les tècniques de composició i estil del reportatge, o del retrat i dels gèneres memorialístics en l'entrevista, cosa que permet endinsar-nos per la rerebotiga dels gèneres i, cosa més important, descobrir i reflexionar sobre quina és la lògica del gènere, com neix i es desenvolupa; què és el natural en ell. Aquestes són unes preguntes molt semblants a les que ens hem fet amb motiu de la nostra reflexió sobre el llenguatge, preguntes de caire nuclear i no perifèric.

2) Aquesta feina d'anàlisi descriptiu i acurat no s'ha dut a terme, tret de comptades excepcions, perquè **els estudis sobre escriptura periodística “se olvidan de los avances de la lingüística más actual y moderna”, així com de les aportacions valuoses dels estudis literaris**, com assegura Martínez Vallvey<sup>42</sup>. Malgrat que el paradigma estructuralista fa temps que ha entrat en crisi se segueix fent servir de motlle teòric, amb les conseqüències que això comporta. Com diu Chillón, la teoria dels gèneres periodístics, “l'lastat[s] en general (...) per l'esperit normatiu i per la manca de rigor teòric i historiogràfic”, està pagant “l'adolescència” dels estudis periodístics com a camp d'estudi solvent.<sup>43</sup>

<sup>42</sup> Martínez Vallvey, F. (1995) Op. cit., p. 81.

<sup>43</sup> Chillón, A., (1994) *La literatura de fets*. Barcelona: Llibres de l'Índex, p. 13. Lamentablement, als treballs del nostre camp d'estudi no només sovint desdeny respecte les aportacions dels estudis literaris, sinó també tergiversació -fruit, possiblement, del poc interès amb què són acollits. Així, recentment la tesi d'A.López Hidalgo (ja citada en notes anteriors) atribuïa la distinció entre gèneres secundaris i primaris -de grandíssim relleu dins la genologia, elaborada per M.M. Bakhtin a l'article ja citat El problema de los géneros discursivos- a la investigadora argentina Leonor Arfuch, quan ella només el citava al seu llibre *La entrevista, una invención dialógica*.

**3) El gruix més important d'aportacions a la teoria dels gèneres periodístics s'originen en relació amb el debat sobre l'objectivitat periodística.** D'aquí rep el to tallantment normatiu que ha de distanciar l'estil informatiu de l'opinatiu, i les condemnes cap a les hibridacions, que es consideren de dubtós resultat epistemològic i que fins i tot poden arribar a conduir al periodista a la presó (sic)<sup>44</sup>. Podem establir un paral·lelisme amb les perspectives genològiques neoclàssiques, que consideraven els gèneres com formes naturals de l'expressió humana -les *Naturformen* de Goethe- que havien estat copsades pels autors de l'antiguitat clàssica i que, per tant, no admetien evolució ni hibridació. Semblantment, des de les genologies periodístiques en vigor se sol considerar que, de manera natural, el llenguatge es pot usar d'una manera netament referencial o bé d'una manera *opinativa*, i que aquestes dues formes *naturals* d'ús del llenguatge conformen *estils* i *gèneres* diferenciats dins la pràctica periodística. L'edifici de la genologia periodística, en paraules de Luis Núñez Ladevéze, es fonamenta sobre “la creencia de que puede haber una separación tajante entre “hechos” y “opiniones”, creença sobre la que s'aixeca tot el tractament didàctic d'arrel positivista que té com a origen el món anglosaxó.<sup>45</sup> Hem dedicat a aquest aspecte bona part de la primera part de la tesi, i en ella recordàvem les paraules de Nietzsche: no hi ha cap naturalitat no retòrica en la parla humana. “Los hechos pueden ser ‘sagrados’ -diu Núñez Ladevéze-, pero la configuración textual de un relato sobre hechos implica una actitud interpretativa por parte del informador. La confección textual de un relato es un acto deliberativo, intencional y productivo de un intérprete, y nada hay en los hechos que compela a que el informador los ordene de una manera o de otra.”<sup>46</sup>

**4) El gènere, segons aquesta perspectiva, és un motlle per a la producció textual, ja acabat i complet, no en evolució.** Les tipologies genològiques són,

<sup>44</sup> Martínez Albertos, J.L., (1989) *El lenguaje periodístico*. Madrid: Paraninfo, p. 61.

<sup>45</sup> Núñez Ladevéze, L., (1995) *Introducción al periodismo escrito*. Barcelona: Ariel, pp. 35 i 36.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

així mateix, casellers tancats. És una herència dels posicionaments neoclàssics, en els quals, en paraules d'Aguiar e Silva, "el género es concebido como una especie de esencia eterna, fija e inmutable, gobernada por reglas específicas y también inmutables".<sup>47</sup> Cal anar amb compte a l'hora de creuar les línies que separen els gèneres en aquests casellers i assajar híbrids si no volem rebre una severa esbroncada. Dins la teoria del periodisme, com hem remarcat, això conviu mal que bé amb un to relaxadament superficial i impressionista a l'hora de descriure les variants genèriques, to que sembla adoptat a cuita-corrents de la moderna teoria dels gèneres -ja no preceptiva sinó descriptiva-, però que en realitat és només una barreja entre una herència preformalista que tot ho confia a l'individualisme creador i un recull, a voltes matusser, d'experiències professionals.

Malgrat que, efectivament, aquestes siguin les deficiències i els trets característics més palesos dins l'actual perspectiva dominant en els estudis sobre l'escriptura periodística, no hem d'oblidar un altre problema que, si més no, hem de citar: l'articulació entre el concepte de gènere literari i el de gènere periodístic. ¿Quina és la diferència entre aquestes dues menes d'institucions lingüístiques? ¿Se subsumeix una dins l'altre, com proposen autors de signe divers? Els manuals, monografies i estudis fan diverses propostes de separació sense que se n'arribi a treure l'aigüa clara, cosa que, segurament, tampoc aconseguirem aquí, però ens podem permetre de proposar alguns conceptes que ajudin a clarificar el problema.

La resposta a aquesta pregunta es troba relacionada amb el concepte del que és la literatura que ja hem defensat en anteriors capítols.<sup>48</sup> Des d'una perspectiva pragmàtica sobre la creació literària, podem dir que són *literaris* aquells gèneres que funcionen (socialment) com a tals.<sup>49</sup> Més que de gèneres periodístics, podem parlar dels gèneres

<sup>47</sup> Aguiar e Silva, V.M., (1975) Op. cit., p. 163-164.

<sup>48</sup> Escandell, M.V., (1993) *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Anthropos, pp. 235-247.

Girolamo, C., (1985) *Teoría crítica de la literatura*. Barcelona: Crítica, *pássim*.

<sup>49</sup> D'altra banda tot sovint parlem de *gèneres literaris* no per referir-nos al valor estètic d'un text sinó per designar el *complex espai mental* -format per una mena especial de relacions entre la forma i el contingut- que de manera habitual ha estat vehicle de creació lingüística que al seu torn ha estat ponderada com a literària. És a dir,

discursius propis de l'esfera discursiva del periodisme. Dins d'aquest àmbit d'emparaulament els gèneres discursius -i, doncs, periodístics, si ho voleu- poden ostentar o no la qualitat i el funcionament de literaris, sense que això afecti a la seva objectivitat, la seva imparcialitat o la seva orientació estètica.

L'aportació sobre l'estudi dels gèneres més valuosa per il·luminar aquesta qüestió és la de M.M. Bakhtin, que parlà de gèneres discursius *en general*, com veurem pròximament.<sup>50</sup> Els textos periodístics, ultra ser *gèneres* propis de l'esfera de la praxis humana coneguda com *periodisme escrit*, poden ser també *gèneres literaris*, tal com s'ha demostrat fefaentment al llarg del segle i mig llarg d'història de la premsa moderna i informativa -i no cal que els qui ho escriguin siguin Larra, Defoe, Pla o Mesonero Romanos. Gèneres periodístics i gèneres literaris no són casellers estancs col·locats l'un al costat de l'altre, sinó que els textos periodístics poden, d'una banda, esdevenir literaris -sent creats o no per a tal finalitat: reportatges, entrevistes, cròniques...-, i, d'una altra, aquests textos informatius manlleven i incorporen, dins el seu conjunt evolutiu de regles formals i de contingut que el conformen com a model mental per a la creació, tècniques compositives i estilístiques dels grans gèneres de la literatura occidental com la novel·la, el retrat, el relat de viatges, el diàleg filosòfic o el drama.

Els autors que dins del camp d'estudi de la comunicació periodística han dedicat més temps a intentar esclarir la qüestió dels gèneres són José Luis Martínez Albertos, Llorenç Gomis i Josep Maria Casasús, sent també rellevant la reflexió de Luis Núñez Ladevece, més suggerent i oberta als estudis lingüístics i literaris.

Per a Martínez Albertos els gèneres periodístics “son aquellas modalidades de la creación literaria concebidas como vehículos aptos para realizar una estricta información de actualidad”. Com és esperable els classifica, en funció dels seus *objectius*, en *relats de fets* i *comentaris*. Els relats de fets i els comentaris, afirma, es poden distingir a causa de l'estil i de la “disponibilidad psicológica del autor”. Malgrat haver-hi només dues actituds psicològiques bàsiques, aquestes engendren tres estils: informatiu, amè i de sol·licitació

---

parlem del gènere literari de la novel·la, del de les memòries, de la tragèdia o dels cants trenòdics, sense que això suposi un judici estètic sinó la delimitació d'un determinat grup de textos. Així parlem usualment d'una novel·la com d'una obra literària malgrat sigui ínfima la seva rellevància estètica.

d'opinió. Tot i la convencionalitat d'aquesta classificació, Martínez Albertos concep els gèneres en evolució paral·lela als gustos socials predominants: “La aparición histórica de los géneros periodísticos está estrechamente relacionada con las diferentes etapas del periodismo en cuanto hecho cultural que va cristalizando progresivamente en el tiempo.”<sup>51</sup>

Martínez Albertos també considera que la utilitat principal dels gèneres es manifesta en el camp de l'ensenyament i la formació “de los futuros profesionales de la actualidad”. Tot i admetre que cal tenir alguns coneixements no només sobre la varietat de gèneres que funcionen coetàniament, sinó també de genologia en general, no diríem, si hem de seguir els autors que han estat aquí citats o ho seran a les pròximes planes, no diríem que la principal funció del gènere és servir a la docència. Aquesta idea revela una concepció artificiosa del gènere, com si realment el qui li posés el nom el creés, i poguessim parlar sense gèneres. Dir que el gènere és bàsicament útil per a la docència equival a dir que les conjugacions dels verbs serveixen només per ensenyar una llengua. Contràriament, la principal funció del gènere és, paradoxalment, servir de forma del dir adequada a unes determinades necessitats del llenguatge. Gomis recull en part aquesta funció dels gèneres quan manifesta que ajuden l'escriptor a escriure i el lector a llegir. En aquest sentit, tan pròxim a les propostes de l'horitzó d'expectatives de Jauss, Martínez Albertos considera els gèneres un principi d'orientació per al lector, unes menes de “principios de conocimientos del mensaje informativo”.<sup>52</sup> Aquesta consideració de l'autor madrileny sí cal saludar-la pel seu encert: els gèneres, efectivament, permeten que el lector -el receptor o l'enunciatari, tant se val-, abans de llegir, ja sàpiga per on aniran els recorreguts estilístics, els continguts semàntics. En pot fer una previsió, que un autor innovador pot forçar però dins d'un límit, per no causar confusió i abandonament per part del lector. Hi ha un nucli dur d'aquestes previsions que no s'han de violar, amb el perill de no ser interpretat correctament.

Gomis també considera evolutiu *l'espai mental* de cada gènere quan apunta que “els gèneres periodístics apareixen a mesura que el periodisme evoluciona i intenta respondre a

---

<sup>50</sup> Bakhtin, M.M., (1982), Op. Cit., pp. 248-293.

<sup>51</sup> Martínez Albertos, J.L., (1989), Op. Cit., pp. 271-277.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

noves necessitats”.<sup>53</sup> Així mateix, aquest autor contempla la lògica dels gèneres periodístics des d’un punt de vista també pròxim a la retòrica, ja que, segons escriu,

“l’autor, quan tria un gènere o un altre, tria una manera, cerca una eficàcia determinada: vol que el seu text actuï d’una manera o d’una altra sobre algú que es troba en determinades condicions materials i en determinades disposicions d’esperit.”<sup>54</sup>

Per a Gomis és fonamental el concepte de *funció* que compleix cada gènere, ja que si “un text correspon a un gènere [és] perquè ha de complir una funció”, i la compleix millor d’una determinada manera segons demostra l’experiència. Així els gèneres periodístics no deixen de ser “una diversitat de maneres” que cobreixen funcions diverses.<sup>55</sup>

Gomis recull les aproximacions genològiques fetes des de la poètica, com també ho han fet Josep Maria Casasús i Luis Núñez Ladevéze<sup>56</sup>. Fruit d’aquests coneixements repeteix la sentència de Wéllek i Warren segons la qual “la moderna teoria dels gèneres és manifestament descriptiva”, i evita donar a les seves aproximacions genològiques un aire normatiu, sinó que, com a màxim, vol que tinguin el tarannà “d’un principi d’ordre”.<sup>57</sup> Aquesta mirada cap a l’estudi dels gèneres literaris li permet afinar a l’hora d’interpretar el que va suposar l’arribada de la *crisi dels gèneres* a l’escriptura periodística. Així diu:

“Allò que tradicionalment es designa com a gènere és una cosa absolutament heterogènia. Són designacions de grups, però a primera vista es coneix que els principis de la formació de grups són d’espècie absolutament diversa. Uns són externo-formals, d’altres es refereixen al contingut. (...) [Hi ha una] buidor de la noció de gènere, que ja no significa res propi, que només té el significat de grup.”<sup>58</sup>

La qual cosa, reconeix Gomis, contrasta fortament amb la posició dogmàtica de les poètiques antigues que formulaven regles fixes sota la creença que els gèneres eren formes exigides per la naturalesa i, per tant, models vàlids per sempre. Finalment, aquest autor

<sup>53</sup> Martínez Albertos, J.L., *Ibidem*; Gomis, Ll., (1989) *Teoria dels gèneres periodístics*. Barcelona: CIC, pp. 13 i 85; Gomis, L., (1991) *Teoria del periodismo. Cómo se forma el presente*. Barcelona: Paidós, pp. 44 i ss.

<sup>54</sup> Gomis, Ll., (1989), *Op. Cit.*, p. 85.

<sup>55</sup> Gomis, Ll., (1989), *Op. Cit.*, pp. 89 i 101.

<sup>56</sup> Casasús, J.M., i Núñez Ladevéze, L., (1991) *Estilo y géneros periodísticos*. Barcelona: Ariel.

<sup>57</sup> Gomis, Ll., (1989), *Op. cit.*, pp. 13 i 84.

defineix el gènere com “una suma d’artificis estètics a disposició de l’escriptor i ja intel·ligibles per al lector”; una mena de “fórmules per a la interpretació” i “filtres” de la realitat social. Semblantment al que diu Martínez Albertos, escriu Gomis que “els gèneres són formes que corresponen a actituds del periodista”, i són en el periodisme de necessitat “més immediata i urgent que en la literatura” perquè “faciliten el treball en comú”.<sup>59</sup>

Tot i la qualitat d’aquestes aproximacions que contemplen el concepte de funció -lligat a l’estil- i ofereixen -almenys en el cas de Gomis de manera prou completa- una perspectiva més oberta, rica i evolutiva, hi seguim trobant un excés de dependència respecte una lògica pràctico-professionalista pròpia d’una redacció. Martínez Albertos, i com ell molts altres, usa criteris poc sancionats per classificar els gèneres periodístics, com per exemple el relatiu a la persona que l’ha escrit o, entre d’altres, el de la proximitat o llunyania amb l’estil *noticiós-objectiu*. Ja hem dit que creiem fermament que les condemnes, sovint sorprenents, a les hibridacions dins l’àmbit de la genologia periodística s’han de llegir en clau deontològica més que estètica: el periodisme, que troba la seva legitimació en el fet d’explicar la veritat, no pot renunciar al seu codi d’honor. També Gomis recorda, abans d’iniciar el periple per la seva proposta, que, en qualsevol cas, a les redaccions hi ha sempre acord sobre què és un reportatge o una entrevista. No obstant això, tant Núñez Ladeveze com Gomis es distancien notablement a l’hora de fer les seves aportacions sobre l’estil i de matisar la divisió entre *fets* i *comentaris*. Gomis es desmarca de Martínez Albertos en aquest aspecte quan escriu: “No és, doncs, la proporció d’informació i d’opinió que contingui un text el determinant per classificar-lo, sinó la funció que aconsegueix, amb independència dels propòsits del qui el va escriure.”<sup>60</sup>

Hi ha hagut, amb tot, noves aproximacions al problema del gènere que, dins dels estudis sobre escriptura periodística, han elaborat propostes més suggerents, gairebé sempre després d’aprofitar noves aportacions dels estudis lingüístics i literaris i proposant, com volem fer aquí, un nou concepte de gènere.

---

<sup>58</sup> Gomis, Ll., (1989), Op. Cit., p. 82.

<sup>59</sup> Gomis, Ll., (1989), Op. Cit., pp. 84 i 98.

<sup>60</sup> Gomis, Ll., (1989), Op. Cit., p. 104.

Així Albert Chillón ja va recollir a la seva tesi doctoral la rellevància que podia tenir assumir la proposta de Bakhtin des de l'estudi dels gèneres periodístics, i al seu llibre *La literatura de fets* incorpora, tot assajant una definició de reportatge, la terminologia bakhtiniana per parlar d'un gènere periodístic: “El reportatge és un **tipus d'enunciat relativament estable**.”<sup>61</sup> El mateix fa Antonio López Hidalgo anys més tard tot parlant de l'entrevista periodística, per bé que atribuïnt erròniament la divisió bakhtiniana entre gèneres primaris i secundaris a la catedràtica argentina Leonor Arfuch.<sup>62</sup> Aquesta sí que va aplicar de manera extensa les teories de l'intel·lectual rus en els dos llibres sobre l'entrevista periodística que ha lliurat a la impremta.

Per a Arfuch, la noció de gènere discursiu de Bakhtin

“amplía considerablemente el horizonte, al incluir no solamente a la literatura sino a cualquier tipo de discurso, pero con un propósito bien diferente: el de dar cuenta de las prácticas sociales que se juegan en cada esfera de la comunicación, sin pretensión normativa o clasificatoria. La atención se desplazará entonces de las reglas formales a la multiplicidad de los usos de la lengua, los contextos y los usuarios o enunciadores. Más que a productos fijos, acabados, el género remite aquí a estabilidades relativas, a procesos en permanente tensión entre repetición e innovación. (...) Desde este punto de vista los géneros son extremadamente heterogéneos, pero lo que los hace comparables es su naturaleza lingüística común. (...) La heterogeneidad está presente incluso en el interior de cada uno, ya que los géneros son productos de mezclas y combinaciones.”<sup>63</sup>

Cal subratllar, dins el *tomb global* que la incorporació d'aquesta perspectiva dóna als estudis sobre el gènere en el camp del periodisme, que Arfuch, en primer lloc, recull la pretensió descriptiva, no classificatòria, que opta no per trenar una xarxa on atrapar els gèneres -en la qual, com diu Lázaro Carreter, per fina que en sigui la malla els textos sempre troben forats per on escapilir-se-, sinó per fer una reflexió profunda sobre la seva essència i el seu comportament; en aquest sentit creiem que la proposta de caracterització

<sup>61</sup> Chillón, A., (1990) *El reportatge novel·lat. Tècniques novel·listiques de composició i estil en el reportatge escrit contemporani*. (TD) Bellaterra: Departament de Periodisme, Facultat de CC. de la I., U.A.B.; Chillón, A., (1994) *La literatura de fets*. Barcelona: Llibres de l'Índex, p. 14. A la tesi doctoral es realitza un petit trajecte per la poètica dels gèneres des d'Aristòtil fins les propostes de Frye.

<sup>62</sup> López Hidalgo, A., (1996), Op. Cit., p. 64.

<sup>63</sup> Arfuch, L., (1995) *La entrevista, una invenció dialògica*. Barcelona. Paidós, pp. 32-33. Veure també de la mateixa autora (1992) *La interioridad pública. La entrevista como género*. Buenos Aires: Cuadernos del Instituto de Investigaciones de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA., pp. 10, 13 i 14.



a través dels eixos ideològics que hem fet a l'anterior capítol respona aquest esperit obert i descriptiu. En segon lloc, la reflexió d'Arfuch palesa l'obertura cap a una concepció del llenguatge en ús, que s'obre al context, és a dir, a una perspectiva pròpia de la pragmàtica i de la lingüística conversacional, amb connexions amb la recuperació contemporània de la retòrica. En tercer lloc, Arfuch parla del gènere com una institució d'"estabilitat relativa", sempre en permanent tensió entre la innovació i la repetició, per tant, sempre heterogenis i amb fronteres esmunyedisses, fins i tot dins seu, amb espai per a l'heteroglòssia, en paraules bakhtinianes. De fet, el gènere és una institució que podem caracteritzar per la tensió, i no només entre innovació i repetició, estabilitat i inestabilitat. Cada gènere particular encarna una forma del dir que s'adequa a uns objectius i uns gustos, a unes necessitats pragmàtiques de funcionament exitós del llenguatge. Per això, perquè el seu medi de vida no és la biblioteca ni l'arxiu, sinó el carrer, el plató, la llar, la taula, el llit, viu travessat de tensions que el modifiquen de manera més o menys notable a cada nova revisitació. En el cas de l'entrevista aquestes tensions es produeixen entre pols de conceptes oposats -ja exposats en l'anterior capítol- que tensen el gènere per aconseguir la seva funció ideològica.

No cal dir que el concepte de gènere que defensem en aquest capítol és aquest ara defensat per Arfuch i Chillón i extret de les reflexions bakhtinianes. Hi ha, però, sobre aquests *essentially contested concepts* que configuren la genologia una munió d'autors que han aportat reflexions d'una gran riquesa, i que cal conèixer també des de la perspectiva periodística, ja que, com diu Bakhtin, tant el periodista com qui escriu una ègloga usen la mateixa llengua, que es manifesta en les seves actuacions dins les diverses esferes de l'activitat humana en enunciat. És la pròpia llengua -en el seu vessant social- qui equipa els parlants amb aquests principis comunicacionals, sotmesos a constant tensió, anomenats *gèneres discursius*.

## ***1.2 Què és un gènere i què és propi d'ell: dels sofistes a Jolles***

Segre ens adverteix d'entrada que el desenvolupament dels gèneres i de la història del seu estudi es troben relacionats amb la maduració de les tradicions literàries i culturals, en les quals es produeix la institució, per imitació de models de prestigi, d'unes *determinades menes de connexió entre certs continguts i certes formes expressives*.<sup>64</sup> Ens sembla aquesta una definició més que correcte, per senzilla i, si es vol, embrionària, del que és el gènere, és a dir, que permet desenvolupar reflexions al seu voltant, talment una sòlida plataforma des d'on alçar vols d'exploració. Altres autors com Warren i Wéllek o A. García Berrio i J. Huerta Calvo han proposat definicions semblants, com veurem més endavant.

Aquesta exploració ha de remuntar inicialment cap a l'antiguitat grega, on trobem les primeres fonts de la genologia. Plató, aquell qui pràcticament va inventar el diàleg literari mimètic, distingeix al capítol tercer de *La República* tres grans divisions de la poesia: mimètica (dramàtica), la no mimètica o expositiva (lírica: nomo i ditiramb) i la mixta (èpica). Aquesta classificació resulta de gran vàlua, ja que es basa no només en les característiques intrínseques dels textos sinó també en la variació de la relació entre literatura i realitat, i en el concepte de *mimesi*, un procediment prou semblant al que anys després faria servir Aristòtil<sup>65</sup>. Aguiar e Silva<sup>66</sup> considera que aquesta distinció entre gèneres va quedar "abolida" en l'escriptura, posterior, del mateix capítol X de *La República*, on es fa servir, com ja hem dit en alguna ocasió, un concepte de *mimesi* diferent al del capítol III i on Plató considera mimètica tota poesia, proposant una bipartició entre els gèneres seriosos -epopeia i tragèdia- i els gèneres còmics -comèdia i iàmbica.

Malgrat que Aguiar e Silva assegura que Aristòtil va ser el primer en fer una reflexió profunda sobre els gèneres i sobre la poesia, que fins a ell hauria estat entesa com un *raptus* diví, hem de puntualitzar que abans que ell -i fins abans que Plató- els sofistes ja havien intentat superar aquesta concepció mítica de la creació literària. Va ser el propi Plató, com recull Lledó, qui va instaurar de nou un concepte de *poiesis* que defensava la teoria del *raptus* diví per a la creació literària: per això per al deixeble predilecte de

<sup>64</sup> Segre, C., *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica, 1985, p. 268.

<sup>65</sup> Plató, *La República o el estado*. Madrid: Espasa Calpe, 1983, pp. 94 i ss., i 277 i ss.

<sup>66</sup> Aguiar e Silva, V.M., *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos, 1975, pp. 161 i 162.

Sòcrates la poesia era bona perquè l'escrivien els déus a través dels homes, però aquests homes, els poetes, no eren aptes per a la docència ni, a penes, per a la *polis*<sup>67</sup>.

Efectivament, Aristòtil posa de nou les coses al seu lloc amb la *Poètica*. Amb tot, l'Estagirita no vol fer una classificació normativa dels gèneres: la seva intenció és descriptiva i no preceptiva, com han apuntat diversos coneixedors de la seva obra. És l'autoritat del filòsof la que farà que, més tard, es llegeixi la *Poètica* com una preceptiva literària, des de l'època alexandrina sobretot. En aquest sentit diu Segre que “la *Poètica* no pretende ser normativa, ni mucho menos definir los géneros literarios. Aristóteles apunta opiniones, sugerencias, más preocupado por las premisas teóricas que por las realizaciones.”<sup>68</sup> En aquesta *Poètica* -incompleta: es va perdre la part de la comèdia-, escrita al voltant de l'any 330 a. de C., quan ja ensenyava al Liceu, Aristòtil fa servir tant criteris formals com de contingut per parlar dels gèneres i agrupar-los. Així diu que tant la poesia com la tragèdia imiten, però que entre elles són diferents perquè imiten o bé coses diferents o bé per mitjans diferents [1447 i 1448]. Quant a la diferència per l'objecte imitat, Aristòtil explica que els autors duen a terme la imitació de persones que actuen tot dibuixant-les *millors, pitjors* o *similars* a nosaltres [1448a]. Quant a la diferència per la manera d'imitar escriu:

“Tot prenent els mateixos objectes és possible d'imitar tot narrant (...) o bé tot representant tots els personatges com si actuessin i fossin les coses per si mateixes.”<sup>69</sup>

Cesare Segre apunta encara altres distincions genològiques d'Aristòtil: pel metre -la tragèdia usa el iàmbic, més adequat a l'intercanvi dialogal, i l'epopeia l'hexàmetre-, per la duració dels esdeveniments -la tragèdia no supera “una volta del sol” mentre que els esdeveniments de l'epopeia no tenen límit temporal- i per la unitat o pluralitat de l'acció. Cal insistir, però, que l'objectiu d'Aristòtil no és fer una classificació dels gèneres, sinó respondre a la qüestió: com compondre si es vol que la poesia tingui una qualitat de bellesa. També vol escatir quantes parts tenen les obres i quin és el millor mètode per

<sup>67</sup> Lledó, E., *El concepto de poiesis...*, Op. cit., *pàssim*; Aguiar e Silva, V.M., *Ibidem*.

<sup>68</sup> Segre, C., Op. cit., pp. 269 i 270.

<sup>69</sup> Aristòtil, *Retòrica. Poètica*. Barcelona: Laia, 1985, p. 317 [1448a].

assolir l'objectiu d'escriure bé i provocar plaer.<sup>70</sup> Potser per això Aristòril a penes fa referència al gènere líric, com recull Genette.<sup>71</sup>

Consecutivament, a l'època alexandrina (s. II a. de C.) madura una doctrina precisa dels gèneres, que es relacionen directament amb els estils i es classifiquen pulcrament, bo i fent-se observacions molt precises sobre el llenguatge de cada estil en particular. Es posaven d'aquesta manera les bases per a la teoria normativa clàssica dels gèneres que va ser hegemònica fins els segles XVIII i XIX. Cesare Segre, per exemple, explica com es constitueix en l'època alexandrina la triada clàssica del teatre, tragèdia-comèdia-drama satíric, que es corresponen als estils sublim, humil i mitjà. A més es fa tot un esforç per completar el catàleg amb els respectius subgèneres, feina en la que va excel·lir Dionisi de Tràcia.<sup>72</sup>

La història de la genologia, està íntimament lligada, com hem dit al començament d'aquest punt, amb el tarannà de les èpoques per les que travessa: així va donant tóms entre èpoques ferrenyament normativistes en tots els aspectes de la vida i la societat humanes i per èpoques de canvis, laxituds i renovacions, on és més acceptada la innovació i s'aprecien les originalitats i les opcions individuals. Ho recull en certa manera Guillén quan explica com les poètiques normatives van fer la seva aparició de nou en el Renaixement, després del Concili de Trento, en una època que “encierra un designio general de codificació” propi de la Contrarreforma i en la qual “se estampan cuantiosos códigos, por lo general tratados unitarios y monológicos, relativos a los más distintos terrenos (...) también tratados de Poética”.<sup>73</sup> Així l'època alexandrina es pot considerar segurament el primer d'aquests lapses codificadors. Pocs segles enrere, en canvi, el romanticisme va suposar una inversió dels valors. A partir del romanticisme, una època de cànctics a la llibertat i a l'individu, es començarà a associar l'originalitat amb el geni i amb l'escriptor de qualitat. Fins aleshores el bon escriptor era aquell capaç de crear seguint fil per randa les normes fixades.<sup>74</sup>

<sup>70</sup> Segre, C., Op. cit., p. 269 i 279; Aristòtil, Op. cit., pp. 315 i ss. [1448-1459].

<sup>71</sup> Genette, G., *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen, 1993. pp. 11-34.

<sup>72</sup> Segre, C., Op. cit., pp. 270 i 271.

<sup>73</sup> Guillén, C., *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Crítica, 1985, p. 235.

<sup>74</sup> Evidentment, sembla clar que avui travessem una agudització d'aquesta crisi romàntica dels gèneres i de les normatives preceptives. Com hem descrit en el punt dedicat a la diagnòsi de la paraula, la creació busca, sobretot

En qualsevol cas, la teoria clàssica dels gèneres va quedar constituïda des d'aquest esperit però sobre les bases dels textos d'Aristòtil i Plató. Segons podem llegir de la ploma de Warren i Wéllek:

“Ya en Platón y Aristóteles se distinguen los tres géneros mayores con arreglo al “modo de imitación” (o “representación”): la poesía lírica es la *persona* del propio poeta; en la poesía épica (o en la novela), el poeta habla en parte en primera persona, como narrador, y en parte hace hablar a sus personajes en estilo directo (narrativa mixta); en el drama, el poeta desaparece detrás de sus personajes”<sup>75</sup>

Aquesta triple distinció va fer fortuna, a partir sobretot de la lectura horaciana de la sistematització aristotèlica, que va imposar-se, amb eclipsis, fins al Barroc, per bé que es va anar accentuant cada cop més l'aspecte normatiu i la rigidesa. L'*Ars poetica* i l'*Epístula ad pisones* d'Horaci van ser una presència respectada i temuda a les poètiques medievals. Horaci fa unes observacions sobre l'estil i la composició dels textos que s'han de tenir en compte per la seva originalitat i incisivitat; tanmateix, va concebre el gènere -com havien fet els alexandrins- ajustat dins el seu to, amb un metre i un contingut propi, i va *prohibir* les hibridacions i les *innovacions* -per bé que, en el relaxament generalitzat de l'Edat Mitjana, s'hi obrissin esquerdes en diversos aspectes com va referir documentadament Auerbach.<sup>76</sup> Els gèneres híbrids, resultants de la barreja de gèneres, formes o modalitats, són rígidament proscrius, malgrat que ara considerem, almenys des de determinats punts de vista -que són els que més ens interessin en aquest treball-, que aquesta sigui la seva dinàmica de funcionament habitual i que això sigui en ells el natural i no l'excepcional.

Aguiar e Silva considera que s'estableix a partir d'aquest moment un debat prolongat entre la concepció classicista i ahistòrica, que sosté que l'essència dels gèneres va quedar realitzada de forma insuperable en la literatura greco-latina, i que concep el gènere com un món tancat, estàtic i immutable, i la lògica de funcionament real, històric i evolutiu dels

---

a partir de Mallarmé i Rimbaud, d'expressar-se tot forçant les llengües i tot subvertint-ne les normes, ben al contrari del precepte clàssic de la intel·ligibilitat i l'elegància.

<sup>75</sup> Wéllek, R. i Warren, A., *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, 1985, p. 273.

<sup>76</sup> Aguiar e Silva, M.V., Op. cit., p. 162; Auerbach, E., *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Madrid: Fondo de Cultura Económico, 1983.

gèneres. Aquestes dues forces van topar, fent grinyolar la poètica i les genologies, fins el definitiu ensorrament de la perspectiva horaciana, prèviament esdevinguda *neoclàssica*.

Després que ni Quintilià ni Ciceró -els retòrics llatins majors- aportessin cap novetat en l'estudi dels gèneres, aquesta pauta triple es va relaxar -una mica com passà amb tot- durant l'Edat Mitjana "en favor de las evidencias más inmediatamente pragmáticas y más superficiales y circunstanciales de la producción artística", en paraules de García Berrio.<sup>77</sup> En aquest context, en què les esferes intel·lectuals serven la preceptiva horaciano-aristotèlica però els creadors fan campar els seus estils i els seus tons per on creuen més convenient, recollint fins i tot elements de la troba vulgar i hibridant-los, cal situar l'aportació influent de Dant, que inclou dins el camp del literari "un conglomerado de temas y tonos poéticos nuevos, genuinamente propios de la nueva poesía vulgar".<sup>78</sup>

Durant el període històric que coneixem com a Renaixement hi ha un ressorgiment i una consolidació del llegat clàssic sobre la teoria dels gèneres. Això va posar les bases perquè al segle XVI la *Poètica* d'Aristòtil impulsés un ampli moviment de teorització literària sobre el problema dels gèneres. El fruit més rellevant d'aquesta revisió fou Sebastiano Minturno, que el 1564 va publicar *L'Arte Poetica*. En aquesta obra, Minturno, autor classicista de referència per als seus coetanis i per a les següents generacions d'estudiosos, estableix de manera clara que les formes expressives són tres, lírica -anomenada també gènere mixt-, drama i *epos* -narració i epopeia. Amb tot, aquesta concepció tripartida no s'acabaria d'imposar uniformement a Europa fins a finals del XVII, fet al que va contribuir de manera decisiva l'*Art Poétique* de Boileau, editada el 1674. Aquesta obra s'inspira en un classicisme renovat, de tall clarament horacià, que fa que l'autor defensi que els gèneres són marcs culturals invariables en el decurs del temps. Boileau condemna els gèneres nous com el melodrama i no s'atà de menystenir Molière, l'obra del qual tracta amb suficiència.<sup>79</sup>

Aguiar e Silva ens recorda que, abans que les primeres onades del preromanticisme trenquessin a la tranquil·la platja del neoclassicisme, el Barroc ja havia filtrat una major llibertat creadora en els textos literaris i en les mentalitats dels crítics, llibertat que havia de

<sup>77</sup> García Berrio, A., i Huerta Calvo, J., Op. cit., p. 21.

<sup>78</sup> García Berrio, A., i Huerta Calvo, J., Op. cit., p. 23.

conviure mal que bé amb el classicisme encara hegemònic. En aquest etapa, però, reconeixem una oberta desconfiança davant les regles inflexibles. El Barroc “concibe el género literario como entidad histórica capaz de evolución, admite la posibilidad de crear géneros nuevos y aboga por el hibridismo de los géneros”.<sup>80</sup> Veiem, doncs, com la tensió entre aquestes dues concepcions -la polèmica entre *antics* i *moderns*: els qui accepten l’evolució dels gèneres i els qui no- s’instal·la en la discussió europea d’ençà dels segles XVI-XVII. Aquests dos segles ja es prenen molt seriosament l’assumpte dels gèneres.<sup>81</sup>

Amb tot, és al segle XVIII quan pren embranzida el debat sobre els gèneres, les normes i preceptes dels quals són seriosament posats en qüestió. L’esclat romàntic, des de noves bases històriques i teòriques, no del tot alienes a l’evolució de la filosofia aplicada al llenguatge de la mà de teòrics com Hamann o Herder, entenen els gèneres com *ens* que evolucionen i s’interrelacionen. L'*Sturm und Drang* discuteix violentament el caràcter immutable dels gèneres i estableix una rebel·lió contra la teoria clàssica. És a dir, proposa un programa amb un esperit molt semblant al que, poc més d’un segle més tard, proposarien els formalistes, que segons Guillén són autors de l’aproximació de més prestigi sobre els gèneres d’entre totes les proposades entre el XIX i el XX.

Wéllek i Warren asseguren que a partir del XIX es té sovint la sensació que “las exigencias formales y las pautas estructurales reiterativas se han extinguido en su mayor parte”, i que “el siglo comprendido entre 1840 y 1940 constituye probablemente un período literario anómalo”, *sense gèneres* -per bé que això sabem que és impossible.<sup>82</sup> Va ser una situació de confusió semblant a la *crisi dels gèneres* de l’escriptura periodística de després dels anys seixanta del segle XX, que al XIX, pel que fa a la literatura, es va solucionar quan la pròpia realitat del funcionament dels gèneres -abanderats per la novel·la- es va imposar als crítics i teòrics, i aquests, consegüentment, van adoptar un nou concepte de gènere i una nova forma d’abordar-ne l’estudi. Així Wéllek i Warren

<sup>79</sup> Cfr. Wéllek, R., i Warren, A., Op. cit., pp.275 i ss.; Aguiar e Silva, V.M., Op. cit., pp. 162-164; Segre, C., Op. cit., pp. 271-274; i García Berrio, A., i Huerta Calvo, J., Op. cit., pp. 24-27.

<sup>80</sup> Aguiar e Silva, V.M., Op. cit., p. 165.

<sup>81</sup> Cfr. Wéllek, R., i Warren, A., Op. cit., p. 275.

<sup>82</sup> Wéllek, R., i Warren, A., Op. cit., pp. 278 i 279.

conclouen que “parece preferible decir que el concepto de género cambia en el siglo XIX y no (...) que desaparece”.<sup>83</sup>

Conseqüència d'aquests moviments de la sensibilitat i el gust, al XIX els gèneres acceleren les seves evolucions, passen per transicions més ràpides, són més efímers, incorporen novetats formals i de contingut amb més celeritat, s'hibriden de manera més oberta. Es pren consciència dels ràpids canvis que es produeixen en la moda literària, i topem amb una nova generació cada deu anys en comptes de cada cinquanta. Diu Aguiar e Silva que és la pròpia evolució de la societat, de la ciència i d'allò que hem anomenat *paradigmes mentals* el que fa esclatar l'antiga manera d'entendre la creació literària. La necessitat d'una mimesi realista que cada cop prengui com a objecte classes més populars però en un registre més greu -fins arribar als germans Goncourt i Zola-, però, tanmateix, violant amb més freqüència la unitat de to, introduint la barreja d'estils, de personatges... tal com succeeix a la vida real. El 1827 Victor Hugo escrivia el seu cèlebre pròleg a *Cromwell* on defensa aquesta evolució de la mimesi realista:

“La vida es una amalgama de belleza y fealdad, de risa y dolor, de lo sublime y lo grotesco, y una estética que aisla y capta sólo uno de estos aspectos, fragmenta necesariamente la totalidad de la vida y traiciona la realidad. Como enseña la metafísica cristiana, el hombre es cuerpo y espíritu, grandeza y miseria, y el arte debe dar forma adecuada a esta verdad básica.”<sup>84</sup>

Així mateix comença a prendre forma la preocupació per les relacions entre els gèneres de la cultura popular i oral i els gèneres literaris. Sobre aquests eixos es desenvoluparien les aportacions del grup de teòrics formalistes, dins del qual, cal matisar, trobem notables diferències, però dins d'una orientació genològica i d'un concepte del que és el gènere molt coincident. Hi aprofundirem uns paràgrafs més endavant. Cal que tornem ara a les beceroles d'aquesta nova aproximació als gèneres, és a dir, al XVIII.

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> Citat per Aguiar e Silva, V.M., *Op. cit.*, p. 169. Cfr., quant a l'evolució de la mimesi realista, els últims capítols de l'obra d'Auerbach, E., *Mimesis*. Madrid: FCE, 1983. Llegint aquesta obra s'entén que l'alusió al cristianisme de Victor Hugo a l'hora de justificar l'evolució d'un realisme que barregi els diferents estrats socials no és precisament casual.



El problema dels gèneres sorgeix de nou, diu Cesare Segre, en el moment en què es comença a plantejar sobre noves bases històriques o filosòfiques. Aquest camí vers la teoria moderna dels gèneres s'inicia de la mà de Vico (1774) i Schiller (1797), sense que sigui lícit deixar de citar August Wilhelm Schlegel o Schelling; fou, però, el príncep de les lletres alemanyes, Goethe, qui va furnir unes bases adequades a la problemàtica, suggerents plantejaments que van servir de plataforma de sortida posterior per a Hegel, en primera instància, i per a un gran nombre de crítics i tractadistes.

Goethe es va interrogar sobre el que és perdurable i el que és mutant en el terreny dels gèneres, què hi evoluciona i què hi desapareix. Així, en una feina d'origen comparatista - enquimerat com estava davant la filiació d'uns poemes àrabs i perses que li havien servit d'inspiració per al seu *West-östlicher Divan*- elabora una llista de *Dichtarten*, és a dir, maneres d'escriure o gèneres, força extensa: "Allegorie, Ballade, Cantate, Drama, Elegie, Epigramm, Epistel, Epopoë, Erzählung, Fable, Heroide, Idylle, Lehrgedicht, Ode, Parodie, Roman, Romanze, Satire."<sup>85</sup> La llista resulta incoherent, diu Guillén, "demasiado externa y como debida al azar histórico", cosa que no escapava, evidentment, a Goethe, que per això va assegurar que aquestes *espècies* no s'havien de confondre amb les *Naturformen der Dichtung*, o formes naturals de la poesia, que seguien sent per a ell les tres fonamentals que arrencaven de Plató i van ser confirmades des del Renaixement: l'èpica o narrativa, la lírica i la dramàtica (*Epos, Lyric und Drama*).<sup>86</sup>

Sobre aquesta distinció entre els tres gèneres naturals -després anomenats amb fortuna per Frye "radicals of presentation"- i d'altres formes d'escriptura més sotmeses a les evolucions del va-i-ve social i cultural s'han elaborat bona part de les posteriors aportacions a la genologia. D'entrada, les tres grans formes naturals van quedar consagrades amb el treball de Hegel, que a més les va ontologitzar. El filòsof alemany va proposar un plantejament ternari en base a l'antítesi entre subjectivitat i objectivitat. Així l'epopeia posa de relleu el que és objectiu en la seva objectivitat, mentre que el contingut de la lírica és el subjectiu, el món intern que reflexiona i que sent, tancat en si mateix, i el drama és la síntesi de les dues primeres actituds. Aquest criteri hegelian, al seu torn, s'ajuda

<sup>85</sup> "Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans", dins Goethe, *Sämtliche Werke* (Jubiläums-Ausgabe), V, p. 223, citat per Guillén, C., Op. cit., p. 163.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

amb un altre de referent a la relació que el text manté amb la realitat, un criteri semblant als usats per Aristòtil i Plató. Així trobem que la lírica exclou una representació acurada de la realitat, mentre que, en oposició, el drama “manifiesta en su real vitalidad los caracteres y el suceder de la misma acción”. En l'èpica dialoguen tant l'intern com l'extern.<sup>87</sup>

De Hegel ençà nombrosos autors han pres part en l'intent de vincular la tripartició aristotèlico-horaciana -ara ja *goethiana* i *hegeliana*- amb l'ontologia i l'antropologia, és a dir, han defensat que són estats naturals de l'ànima humana els que es corresponen amb les formes naturals de la creació literària o lingüística, o han argumentat que a cada *Naturformen* correpon l'hegemonia en un determinat període històric. En aquest sentit, recordem, apuntats per Segre, que el propi Goethe assenyala que un poeta èpic narra un esdeveniment com absolutament passat, mentre que un escriptor dramàtic el descriu com completament present. Goethe no s'està d'assenyalar que troba a la literatura del seu temps -finals del XVIII- una convergència dels gèneres cap al dramàtic -per exemple a la novel·la epistolar.<sup>88</sup> Després de Goethe i Hegel, Staiger o, més recentment, Aguiar e Silva i García Berrio, han defensat aquesta condició de format natural, sovint relacionat amb les condicions dels períodes històrics, de l'*Epos, Lyric und Drama*. Llegim en García Berrio:

“La base natural que subyace por tanto a este primer y más antiguo principio de clasificación triple, [sic] es impecable y apropiada. Nada más propio que clasificar los textos del arte verbal literario precisamente por la modalidad expresiva que adoptan, y nada menos controvertible que la tripartición dialéctica, cuando los parámetros en combinación són forzosamente dos: voz propia de la instancia enunciativa *versus* voz propia del personaje en el enunciado. A lo que debe seguir, necesariamente también, su síntesis.”<sup>89</sup>

Per la seva banda, Aguiar e Silva, seguint les passes d'Staiger, parla de la tripartició assegurant que drama, lírica i narració/èpica són “posibilidades fundamentales de la

<sup>87</sup> García Berrio, A., i Huerta Calvo, J., Op. cit., pp. 30-46; Segre, C., Op. cit., pp. 275-279.

<sup>88</sup> Segre, C., Op. cit., pp. 274-275. Aquesta consideració de Goethe resulta rellevant per a la nostra fonamentació de l'estudi de l'entrevista periodística escrita: el *radical de presentació* dramàtic es vincula amb el present, ja que de fet, com hem vist en capítols antriors, el diàleg arrossega cap al temps present tot el que en ell s'explica. En segon lloc, observem com Goethe observa una major presència d'allò que ara podem anomenar base textual conversacional/dialogal en la literatura prerealista de finals del XVIII, quan el romanticisme havia dut la mimesi literària a un determinat punt d'evolució, necessari per al posterior esclat realista, que possibilita sens dubte el naixement de gèneres com l'entrevista periodística escrita.

<sup>89</sup> García Berrio, A., i Huerta Calvo, J., Op. cit., p. 29.

existencia humana en general, y hay una lírica, una épica y una dramática porque las esferas de lo emocional, de lo intuitivo y de lo lógico constituyen ya la esencia misma del hombre”.<sup>90</sup> Així l’esfera del líric es vincula amb el passat i amb el record, l’àmbit de l’èpica es relaciona amb el present i amb l’observació de la realitat i el drama abriga una actitud expectativa que es projecta cap al futur.

“De este modo, la poética se vincula estrechamente a la ontología y a la antropología, y el análisis de los géneros literarios se torna, en última instancia, estudio de la problemática existencial del hombre.”<sup>91</sup>

Cesare Segre, en canvi, no participa d’aquest punt de vista, i ha criticat el fet que sobre aquesta tripleta genèrica hagin provat la seva aguda filòsofs i tractadistes, “empeñados en hacerla concordar (...) con momentos de la historia humana o con fases de la vida del espíritu”, cosa amb la qual, com resulta evident, no està d’acord.

“La simplificación aristotélica era una selección dentro de los géneros históricamente constatados en la Grecia arcaica y clásica, por lo tanto no pretendían abarcar todo el ámbito literario. Esta selección ha sido progresivamente generalizada (como si otros géneros no pudieran existir) y ontologizada (casi como si los géneros fueran categorías del espíritu), y es así como se ha impuesto, con la adición de la lírica, la tríada epos-lírica-drama cuyo prestigio llega hasta hoy.”<sup>92</sup>

Tampoc Guillén sembla d’acord amb la pretensió de Goethe sobre la *naturalitat* d’aquestes tres grans *vies d’expressió*. D’entrada Claudio Guillén proposa afegir a la triada un quart gran gènere -“echamos de menos el discurso monológico, no rítmico ni cantado, es decir, más concretamente, la oratoria”, relacionat amb la Retòrica-, però s’apressa a matisar: “Sean cuatro estos cauces de presentación o sean un número superior, no se nos aparecen hoy como ‘naturales’, o sea, como inmutables y exteriores a las circunstancias de la cultura.” Més aviat Guillén creu que el gènere “arranca de condiciones

---

<sup>90</sup> Aguiar e Silva, V.M., Op. cit., p. 177.

<sup>91</sup> Ibidem.

<sup>92</sup> Segre, C., Op. cit., p. 278.

històriques que son perfectament observables desde un punto de vista sociològic o antropològic. ¿Cuáles son en una determinada sociedad -nos preguntamos- las vías reales, viables, establecidas, radicales, de comunicación?”<sup>93</sup>

Finalment, pel que fa a aquest debat sobre l'existència o no de formes naturals d'estructurar la comunicació *literària*, cal considerar l'aportació de Northrop Frye, coincident, en algun sentit, amb les postures d'Staiger i Hegel. Frye vincula la seva proposta de genologia amb una de cosmologia, ja que considera que hi ha quatre categories narratives en la literatura, més àmplies que els gèneres i fins i tot anteriors, que ell anomena *mythoi* o trames genèriques:

“Existen, por lo tanto, cuatro tipos principales de movimiento mítico: dentro del romance, dentro de la experiencia, hacia abajo y hacia arriba. El movimiento hacia abajo es el movimiento trágico, la rueda de la fortuna que cae de la inocencia a la *hamartia*, y de la *hamartia* a la catástrofe. El movimiento hacia arriba es el movimiento cómico, desde las complicaciones amenazadoras hasta el desenlace feliz y un supuesto general de inocencia posterior a su fecha, en que todo el mundo vive en la felicidad para siempre. (...) Podemos aplicar esta construcción a nuestro principio de que existen dos movimientos fundamentales de la narración.”<sup>94</sup>

A més, Frye afegeix a aquestes consideracions de caire antropològic una reflexió sobre els modes que obre, d'altra banda, una connexió entre la genologia i la Pragmàtica -i la Retòrica-contemporània, i que fixa els arxicitats *radicals de presentació*:

“El origen de las palabras drama, épica y lírica insinúa que el principio fundamental del género es harto simple. La base de los distingos genéricos en literatura parece ser el radical de presentación. Las palabras pueden actuarse frente a un espectador; pueden pronunciarse ante un oyente; pueden cantarse o salmodiarse; o pueden escribirse para un lector (...) En todo caso, la base de la crítica genérica es retórica, en el sentido de que el género se determina por las condiciones que se establecen entre el poeta y su público.”<sup>95</sup>

<sup>93</sup> Guillén, C., Op. cit., pp. 163-164.

<sup>94</sup> Frye, N., *Anatomía de la crítica*. Caracas. Monte Ávila, 1977, pp. 214-215.

<sup>95</sup> Frye, N., Op. cit., p. 324.

Notem la dimensió pragmàtica que proposa Frye en aquest fragment ressenyat. Certament, com ha apuntat recentment Teruel<sup>96</sup>, l'àmbit de reflexió natural de la retòrica es toca avui amb l'evolució dels estudis lingüístics duts a terme sota l'etiqueta de pragmàtica. Si la retòrica encaixava força bé amb l'estudi dels gèneres per la seva capacitat d'ordenar i estructurar les totalitats discursives d'acord amb l'objectiu i l'estratègia, la pragmàtica, que estudia el llenguatge en el moment de ser esdeveniment -en el moment de l'actuació-, té en compte els mecanismes pels quals el llenguatge és exitós en aquestes *performances*. Tant pragmàtica com retòrica coincideixen en l'atenció prestada a *la paraula en el moment de la paraula*, i, per tant, al context de l'enunciació com a condicionador d'aquesta. Així mateix, la pragmàtica detecta els camins reiterats, els recorreguts repetits que permeten descobrir en les nostres formes quotidianes d'expressió gèneres que busquen, de forma instintiva, el màxim d'èxit comunicatiu d'acord amb la situació en que es fan efectius. Tornarem a aquesta dimensió pragmàtica d'estudi del gènere al final d'aquest treball, quan mirem d'establir algun d'aquests recorreguts reiterats en el gènere de l'entrevista periodística escrita.

En els últims paràgrafs hem resseguit la disputa sobre l'existència o no d'una suposada naturalitat d'unes categories lingüístiques *apriorístiques* i *objectives*, una mena de gèneres naturals. En qualsevol cas això resulta interessant per a nosaltres en tant que ens aboca a reflexionar sobre el concepte de gènere [discursiu]<sup>97</sup>. Per exemple, ens fa pensar sobre l'essencialitat dels gèneres en els diversos àmbits de la comunicació humana -en el sentit també bakhtinià: sempre parlem usant gèneres- i en el lligam del seu estudi amb la Retòrica i la Pragmàtica. Així mateix, aquest debat ens situa en la línia de sortida per resseguir les modernes aportacions sobre els gèneres que considerem més interessants: Shklovski, Tynánov, Tomsavskij, Jolles, Bakhtin... Alguns d'ells prenen la distinció entre *formes* i *gèneres*, o bé entre *gèneres primaris* i *secundaris* com a base per a la seva reflexió. Ho veurem tot seguit.

<sup>96</sup> Cfr. Teruel, E. (1998) *Retòrica, informació i metàfora*. Bellaterra (Cerdanyola del Vallès): Servei de Publicacions de l'UAB.

<sup>97</sup> El concepte de gènere discursiu, bakhtinià -com no crec que escapi a ningú a aquestes alçades-, serà explanat amb més profunditat en un pròxim paràgraf. Tanmateix, em prenc la llicència d'usar aquest terme ja ara, car serà fonamental en aquesta fonamentació teòrica de la genologia.

Ja hem apuntat, tanmateix, que no volem caure en discussions de tipologies: la nostra intenció no es trenar una nova malla genològica -reprement el símil de Lázaro Carreter- per *pescar* les diverses manifestacions històriques de les grans vies d'expressió més amunt assenyalades. En aquesta línia reflexiva, encara que coincidim amb els qui veuen els gèneres com vies d'expressió del pensament humà, formes on cristal·litzen idees i trets socials i culturals, així com formes de parlar i veure el món, hem de rebutjar, en canvi, la consideració dels gèneres com a espais mentals comuns a tots els éssers humans, a la manera que ho feia la preceptiva clàssica, que entenia els gèneres com a entitats totalment independents no sotmeses a evolució, corresponents a diferents moviments psicològics de l'home. Els gèneres, tal com són entesos des dels formalistes, i sobretot des de Bakhtin, pertanyen a diverses esferes de la comunicació i la societat humanes, no a *diferents moviments mentals* dels homes.<sup>98</sup> Aquests neixen equipats amb la capacitat de reconèixer i adequar-se a les formes i les estructures d'expressió més habituals en diversos àmbits de la comunicació lingüística. Cal renegar de la perspectiva que considera els gèneres formes gairebé biològiques, preexistents en la ment dels homes i que cal repetir per mor de la correcció. Contràriament, els gèneres, usant la fórmula de Guillén, són complexos espais mentals delimitats per l'ús social de la llengua i per l'acció de la comunicació, oberts a evolucions -més encara: l'evolució és la seva condició natural.

Fixem-nos com la justificació classicista sobre la naturalitat irrefutable dels gèneres, que genera un ferreny normativisme i una penalització de les hibridacions, va adoptar un to que avui encara podem trobar en alguns manuals i monografies sobre escriptura periodística. Com ja hem apuntat al primer capítol, hi ha consens en aquest camp d'estudi sobre el fet que hi ha tres *moviments psicològics* diferenciats que es corresponen a l'estil informatiu, l'interpretatiu i l'opinatiu o de *sol·licitació d'opinió*, que serien les *Naturformen* corresponents a la genologia periodística, ja que sota aquesta distinció s'aixopluga la varietat de gèneres i subgèneres periodístics que cada autor proposa. Sobre

---

<sup>98</sup> Per bé que sí que els gèneres, en tant que institucions socialment constituïdes, expressen mentalitats i cosmologies. Ho expressa correctament Aguiar e Silva (Op. cit., p. 176): "Cada género literario representa un dominio particular de la experiencia humana, ofreciendo una perspectiva determinada sobre el mundo y sobre el hombre." També G. Lukács planteja que el que distingeix la narració del drama és el fet que ambdues formes corresponen a visions diferents de la realitat (Lukács, G., *Estètica*. Barcelona: Grijalbo, 1966, p. 302.)

l'existència d'aquestes particulars *Naturformen der Dichtung* del periodisme creiem que tenen vigència les reticències manifestades unes línies més amunt per Segre o Guillén en el camp de la genologia literària. No obstant això, la rigidesa que Martínez Albertos i d'altres teòrics han preconitzat, advocant per una distinció normativa del to i els estils dins els gèneres<sup>99</sup>, ens fa veure que avui en dia se segueix contemplant escrupolosament la superstició segons la qual en la ment del periodista hi ha dos moviments psicològics diferenciats: la narració de fets i l'exposició argumentada de *comments*. I que aquests dos escenaris de la consciència, separats per pesants cortinatges, originen tres menes d'activitat diferenciada, la informativa, la interpretativa i l'opinitiva.

A més de les reticències d'arrel lingüística per poder sancionar positivament aquesta visió dels enunciats periodístics, hegemònica dins de l'estudi de l'escriptura periodística, cal contemplar que la separació taxativa entre *Naturformen* no existeix dins la literatura - mentre que sí que es pretén, per mor de la defensa de l'objectivitat i la credibilitat, en l'escriptura periodística-, tal com explica Segre. Efectivament, si el que Goethe i la munió d'epígons que van seguir els seus postulats van proposar eren *autènticament* vies naturals d'estructurar i donar forma a la comunicació, el més normal és que aquestes es trobin barrejades en les diverses manifestacions genèriques històriques. "Justamente porque son categorías y no casillas, las tres formas (épica, lírica y drama) se pueden encontrar a la vez en un mismo texto", diu Segre.<sup>100</sup> Fins i tot en el cas que admetem els tres *estils periodístics* com una mena de formes naturals ha de resultar inapel·lable que la manifestació històrica de l'escriptura periodística barregi inextricablement tots tres. Una via més apropiada de classificació, pel que fa al grau d'implicació textual del subjecte enunciator, podria ser la que hem proposat en el primer capítol: l'explicitud o la implicitud de la interpretació, que està indefugiblement present tant en una notícia com en un comentari. En qualsevol cas, seguint el criteri de Segre i Guillén, cal relativitzar la pressumpta naturalitat de determinades formes genèriques, i considerar-les més aviat formes socials d'estructurar el contingut discursiu d'acord amb unes convencions..

<sup>99</sup> Vid. l'article *Crisis en los lenguajes de la comunicación periodística* de Martínez Albertos, J.L., dins *El lenguaje periodístico*. Madrid: Paraninfo, 1989.

<sup>100</sup> Segre, C., Op. cit., p. 274.

Reprenem el fil de l'evolució genològica a les acaballes del XIX per tal de prosseguir amb les nostres reflexions. En les últimes dècades del segle passat Brunetière, seduït per les teories evolucionistes de Darwin, concep els gèneres com substàncies materialment existents i sotmeses a evolució i competència, és a dir, tracta d'equiparar la seva vida, evolució i mort amb les de les espècies biològiques -la qual cosa és molt pròpia d'una època positivista en què les humanitats es preocupen força per la seva legitimitat científica, i resolen aquests dubtes copiant mètodes i hipòtesis de les anomenades ciències exactes. Aguiar e Silva recull aquest esforç de Brunetière -no gaire ben acceptat per la crítica ni al seu temps ni posteriorment- amb un cert escepticisme, i considera que el tractadista francès “aniquila totalmente la obra como individualidad” quan aposta pel concepte de gènere “como organismo que nace, envejece y muere o se transforma”.<sup>101</sup> També Wéllek i Warren consideren que “Brunetière hizo un flaco servicio a la genología, la ciencia de los géneros, con su teoría cuasi-biológica de la evolución”.<sup>102</sup>

Tanmateix, cal subratllar que moltes de les intuïcions de Brunetière van resultar vàlides i extraordinàriament aprofitables, ja que fins i tot apareixen, pocs anys després, amb alguns matisos, en els postulats formalistes. Així, Brunetière introdueix el concepte de gèneres en competició, en la qual uns triomfen i són hegemònics durant una època i d'altres resten temporalment descartats. Brunetière duu sobre la línia diacrònica el debat dels gèneres, subratllant-los com a sèrie continua la base de la qual no eren nuclis substancials o estructures formals immutables, sinó principis formals relacionats amb el context històric, social i polític i sotmesos a evolució. Entén la història literària com una xarxa de diferències i convergències, de jerarquies que canvien continuament com a conseqüència del domini adquirit per determinats gèneres, i en aquesta clau contempla, per exemple, el desenvolupament fagocitador de la novel·la, que assimila part de formes de la tragèdia i d'altres gèneres i formes. Com diu Segre, “Brunetière expresa conceptos que después seran tomados en consideración, incluso dentro de concepciones muy diferentes”.<sup>103</sup> A tall d'exemple, dins dels postulats d'un formalista de caire estructural com Tyniánov trobem la persistència d'un esquema de tipus evolutiu quan assegura que

<sup>101</sup> Aguiar e Silva, V.M., Op. cit., p. 174.

<sup>102</sup> Wéllek, R., i Warren, A., Op. cit., p. 284.

<sup>103</sup> Segre, C., Op. cit., p. 281.



“para los fenómenos de la evolución literaria (...) el principio es la lucha y el cambio”.<sup>104</sup> També Brunetière valorava de gran manera en la història de l'evolució literària “la grande action des oeuvres sur les oeuvres”, un dels punts defensats després pels formalistes.<sup>105</sup>

Aquests, precisament, van ser autors de la perspectiva sobre els gèneres més influent del segle XX. El formalisme veia en cada època un progressiu esgotament dels principals models anteriors, rellegats a llocs perifèrics, i l'ascens de gèneres prèviament secundaris o populars, com la carta, el diari íntim o la novel·la de fulletó, per posar uns exemples citats per Guillén sobre el segle XIX rus. Tots els formalistes van coincidir més o menys en aquesta idea d'evolució, que no és ni creixement orgànic ni una sèrie de revolucions. Dins el grup de formalistes hem de diferenciar necessàriament entre els que Raman Selden ha anomenat *formalistes purs*, que pel que fa aquest treball seran Shklovski i Tomasevskij, i els de l'anomenada escola de Bakhtin, integrada també per Medvedev i Volosinov, que combinen fructíferament formalisme i marxisme. Així mateix, les tesis de Tyniánov - associades a les de Jakobson el 1928- van ser aprofundides pel treball de Mukarovsky, integrant del Cercle Lingüístic de Praga, fundat el 1926. És a dir, ens trobem amb un grup tan relativament homogeni com matisadament divergent.<sup>106</sup>

Tomasevskij va escriure el 1925 una coneguda síntesi de la seva posició i de la dels seus companys d'escola sobre els gèneres, que es pot trobar parcialment a la seva *Teoría de la literatura*.<sup>107</sup> Cada gènere és definit com un *conjunt perceptible de procediments constructius*, als quals anomena *trets del gènere*. Aquests trets constitueixen un esquelet estructural que subjau a totes les obres concretes d'aquell gènere, les quals poden posseir trets propis, sempre, però, subordinats als trets dominants que caracteritzen aquella obra com adscrita al gènere. Pot ser, diu Tomasevskij, que aquests trets propis o secundaris resultin atractius a d'altres autors, que els poden adoptar per a la seva producció convertint-los en trets principals, és a dir, en el centre d'un nou gènere. Els gèneres poden patir evolucions lentes o revolucions; aquestes les fan sempre els genis, que destronen els canons dominants i imposen sovint els trets subordinats. Els epígons o seguidors d'un

<sup>104</sup> Citat per Segre, C., Op. cit., p. 281. Per bé que Tyniánov -ja ho veurem- s'oposa a una concepció plenament evolutiva de la literatura, que segons ell avança mitjançant salts i canvis més que no pas seguint un procés uniforme.

<sup>105</sup> *Ibidem*.

<sup>106</sup> Selden, R., *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel, 1987, pp. 13-32.

gènere establert i dels seus trets principals, en canvi, estableixen i prolonguen la vigència d'un gènere. Tal com ho veu Lázaro Carreter, són els epígons, de fet, els qui constitueixen el gènere:

“La cuestión de cuándo se constituye un género es casi una aporía resoluble si se acepta que tal constitución se produce cuando un escritor halla en una obra anterior un modelo estructural para su propia creación”<sup>108</sup>

Guillén coincideix en aquest punt amb Lázaro Carreter, i assegura que el que estableix el gènere és “la imitació, reiteració o remodelació” d'uns trets característics, proposats potser per d'altres autors. Així són els epígons de Montaigne els qui estableixen l'assaig més que no el propi Michel Eyquem<sup>109</sup>. Això ens fa concloure que, a l'hora de parlar del naixement d'un gènere, és més rellevant delimitar la seva època d'establiment -quan és considerat repetible, “iterable”, seguint la denominació de Lázaro Carreter, per d'altres autors- que no pas trobar un antecedent primer i reculat.

També conclou Lázaro Carreter que no es pot intentar cap classificació dels gèneres lògica i apriorística, ja que el seu establiment i distinció és sempre històric, vàlid només per a un temps determinat, cosa que obliga a estudiar els gèneres d'un mode descriptiu, fent servir una classificació pragmàtica en comptes d'una de lògica o d'ontològica.

Aquesta lectura complementadora de Tomasevskij que devem tant a Lázaro Carreter com a Guillén apunta les següents conclusions:

1) El gènere posseeix un origen històric; no es tracta de formes naturals de l'expressió que han estat *identificades* i que cal servir amb reverència. No hi ha per tant formes més sublimes, ni més aptes que d'altres per emparaular les experiències més elevades. El gènere és un espai convencional. Al capdavant d'un gènere hi ha un innovador -o més d'un-, potser un geni, algú que ha produït una combinació de *trets* sentida com a repetible, transitable per altres autors posteriors. Així mateix, “es propio de un escritor genial su

---

<sup>107</sup> Escrita el 1928, vers. esp.: Madrid: Akal, 1982.

<sup>108</sup> Lázaro Carreter, F. Op. cit., p. 117.

<sup>109</sup> Guillén, C., Op. cit., p. 144.

insatisfacción con los géneros recibidos, y su búsqueda constante de nuevas fórmulas, que unas veces triunfan y otras no.”<sup>110</sup>

2) El gènere consta de funcions disposades en un cert ordre i tensió mútua. Aquest concepte del gènere és evolutiu i no gens normatiu: contempla un cert grau de variabilitat (“tensió mútua” entre les formes i els elements del contingut) en les realitzacions concretes. En aquest sentit, l’acció dels epígons no es limita a reiterar: suprimiran i alteraran funcions, les refundran, barrejaran gèneres... “Pero [l’epígon] gira inexorablemente en torno del esquema genérico como la mariposa alrededor de la llama.”<sup>111</sup> En aquest mateix sentit, Guillén diu que, per a qui escriu, el gènere actua com un model mental, però cada nova concreció del gènere és, en algun sentit, innovadora, ja que no és el mateix el gènere de l’entrevista que *una* entrevista. L’esquelet mental al que abans ens hem referit mai no coincideix plenament amb el conjunt articulat de trets principals i secundaris i amb les línies de tensió entre la forma i els elements temàtics d’un text concret. Per això diu Guillén, tot comparant l’esquelet genèric amb la llum d’uns fars que guien i orienten l’escriptura:

“¿A quien se le ocurriría sostener que el rumbo seguido por un navío “es” uno de los dos faros? ¿O que su punto de destino exacto “es” una de las luces que lo guían? Los faros dominan la posición del barco pero no coinciden con ella. Los faros no suprimen la libertad de maniobra del navegante; antes al contrario, la presuponen y favorecen.”<sup>112</sup>

Des d’aquest punt de vista, que concep l’escriptor com un vaixell entre diversos fars que guien la seva escriptura, cal considerar els problemes plantejats pels *genera mixta*, que no són escassos en la història de la investigació genològica. Per a Guillén el treball de la genologia moderna ha de ser “el deslinde de unos complejos espacios mentales, paradigmáticos, y de su cambiante trayectoria histórica.”<sup>113</sup> Tant la imatge de la papallona que volateja al voltant de la llum sense cremar-se com la del vaixell guiat pels fars -però el

<sup>110</sup> Lázaro Carreter, F., Op. cit., p. 117.

<sup>111</sup> Ibídem.

<sup>112</sup> Guillén, C., Op. cit., p. 149.

<sup>113</sup> Guillén, C., Op. cit., pp. 149-150.

rumb del qual *no és* el far- són vàlides per fer entendre el concepte de gènere que proposem, seguint Guillén i Lázaro Carreter, concepte que al seu torn s'aixeca sobre els postulats formalistes.

“El género -escriu Guillén- funciona a menudo como un modelo conceptual, y entonces lo que evoluciona es el paradigma mental, compuesto generalmente de algunas obras canónicas, mientras al propio tiempo las imitaciones individuales del modelo obedecen a su propio ritmo de evolución. (...) Los géneros se entrecruzan y modifican sin cesar.”<sup>114</sup>

En tot gènere, doncs, hi ha sempre permanència i alteració a la vegada, sent aquesta la seva condició d'existència: la tensió entre pols oposats, entre innovació i institució, entre novetat i tradició. El gènere és inestable per la seva pròpia condició de corretja de transmissió entre la història i la llengua d'una societat o comunitat.

3) El gènere, com hem assenyalat, el constitueix no qui l'*inventa* sinó la multitud que el segueix. “Sólo el tiempo histórico -diu Guillén- puede demostrarnos que un modelo ha llegado efectivamente a erigirse como género.”<sup>115</sup>

4) L'afinitat genèrica no s'ha d'establir sobre aproximacions argumentals, diuen Guillén i Lázaro Carreter, sinó sobre el reconeixement de funcions anàlogues. Des d'un punt de vista estructural, dins un sistema de gèneres, els uns es distingeixen dels altres per l'exercici de determinada funció. Guillén, bakhtinià en molts aspectes, critica precisament que Bakhtin no contemplés la idea de funció en la seva aproximació als gèneres discursius.<sup>116</sup>

5) D'acord amb Tomasevskij, cada gènere, un cop establert, té una època de vigència més o menys llarga. Guillén recorda que Shklovski matisa aquesta afirmació formalista assegurant que els gèneres *destronats* no desapareixien, sinó que seguien optant al tron des d'un segon pla, potser manllevats dins d'altres gèneres conformatos innovadorament, com

---

<sup>114</sup> Guillén, C., Op. cit., p. 146.

<sup>115</sup> Guillén, C., Op. cit., p. 150.

passà amb la novel·la -o amb el reportatge o amb la pròpia entrevista.<sup>117</sup> Les raons del triomf d'una forma genèrica s'han d'estudiar també, diu Lázaro Carreter, des de la història dels costums i des de l'observació de l'evolució econòmica, social i política.<sup>118</sup> L'escola de Bakhtin també comparteix aquesta afirmació, pròpia d'un *formalisme històric*.

Resseguint les propostes de Tomasevskij i la lectura que en feien Lázaro Carreter i Guillén ja hem citat un altre formalista, Tyniánov. Aquest formal-estructuralista comparteix la idea que el gènere com a fórmula evoluciona i oscil·la en els textos que suposen la seva concreció històrica. Segre en resumeix les principals aportacions a aquest debat. Segons Tyniánov,

“en cada género, observado en un determinado momento, se distinguen rasgos fundamentales y rasgos secundarios: son precisamente los rasgos secundarios, los resultados y las desviaciones “casuales”, los errores, los que producen en la historia de los géneros cambios (...) Los cambios en el sistema de los géneros y en los géneros como sistemas se pueden atribuir al esfuerzo de los escritores por romper la automatización a la que cada principio constructivo tiende por naturaleza. (...) He aquí entonces, por reacción, la renovación o la diversa funcionalización de los rasgos secundarios de una forma, la revalorización de formas poco ortodoxas, el recurso a ámbitos culturales considerados extraliterarios.”<sup>119</sup>

Tyniánov subratlla també el paper dels epígons *genials* en la constant remodelació dels gèneres, com fan Tomasevskij, Lázaro Carreter i Guillén. És molt interessant observar que aquest autor distingeix dins dels elements constitutius d'un gènere en un determinat moment històric *constants* fonamentals i d'altres trets *secundaris*. Així mateix Tyniánov parla, com van fer gairebé tots els formalistes -fornint una base per a les teories de Jolles i Bakhtin-, de la revaloració/redescobriments dels àmbits culturals -de les *esferes de comunicació*, que dirà Bakhtin- considerats extraliteraris i menystinguts tradicionalment -“fruslerías de la producción literaria”, en paraules de Tyniánov-, i de la seva fluctuant incorporació històrica a l'àmbit de la literaritat. Finalment, Segre destaca que aquest

<sup>116</sup> Guillén, C., Op. cit., p.148; Lázaro Carreter, F., Op. cit., p. 119.

<sup>117</sup> Guillén, C., Op. cit., p. 143.

<sup>118</sup> Lázaro Carreter, F., Op. cit., p. 118.

<sup>119</sup> Segre, C., Op. cit., pp. 281 i 282.

formal-estructuralista rus introdueix per a l'anàlisi i classificació dels gèneres els conceptes de *sistema* -els gèneres s'han d'estudiar dins el sistema en què es relacionen amb d'altres- i *funció*.<sup>120</sup> Tenim, doncs, un *principi constructiu* sotmès a tensions històriques i evolucions, constituït per trets formals i de contingut, que al seu torn resulten ser fonamentals o secundaris per a la ubicació del gènere dins un sistema on es distingeix dels altres *principis constructius* en virtut de la seva funció. Així contemplem la mort i la descomposició de vells gèneres i la consolidació de nous, nascuts de les restes.<sup>121</sup>

Partint de la reflexió de Tyniánov -i de la d'altres autors com A. Jolles, de qui parlarem pròximament-, Segre conclou que “el género literario es exactamente un particular tipo de relación entre las diversas particularidades formales y los elementos de contenido”.<sup>122</sup> L'activitat literària, summament convencionalitzada, ofereix a cada escriptor un conjunt de programes per a la seva actuació, és a dir, aquesta tradició literària -diferent en cada lloc i en cada moment- ha instituït ja un canon de relacions preferencials entre aquestes tècniques, entre les formes de l'expressió i els continguts, un veritable codi dins de cada cultura:

“El escritor encuentra a su disposición, por un lado, una serie de posibles contenidos, por otro, una serie de técnicas discursivas. Si cada una de estas técnicas constituye en sí misma sólo una convención, la convergencia de técnicas estilísticas, discursivas y expositivas forma (dentro de una determinada cultura) un código. (...) La expresión literaria es una actividad extremadamente convencionalizada que utiliza una experiencia secular de la que es imposible prescindir.”<sup>123</sup>

Així és com aquesta mena de codi tàcit que és el sistema de gèneres dins d'una determinada cultura regula l'ús d'una sèrie d'estereotipus expositius i descriptius, temes i llocs comuns, lèxics, esquemes rítmics, etc. Fins i tot, diu Segre, la nostra percepció de la

<sup>120</sup> Segre, C., *Ibidem*.

<sup>121</sup> Per bé que ens sembla més assenyada la proposta de Shklovski: els gèneres desbancats poden descomposar-se, però no sempre ha de ser així: hi ha gèneres que al llarg de la història literària han desaparegut, però d'altres s'han incorporat dins nous (o vells) grans gèneres per després, en èpoques posteriors, tornar-se a *independitzar*, assolint de nou la condició de gènere. Podria ser el cas del diàleg en el seu trajecte des de la ploma de Plató fins al seu renaixement com a gènere a partir del segle .

<sup>122</sup> Segre, C., *Op. cit.*, p. 294. En aquest sentit, Segre aconsella de prendre en consideració la famosa tetrapartició de Hjelmlev -substància i forma de l'expressió, substància i forma del contingut- quan es parla d'un gènere literari o d'un text com a pertanyent a un gènere XVI.

<sup>123</sup> Segre, C., *Ibidem*.

realitat dins d'una determinada cultura es duu a terme a través d'aquests estereotipus, d'aquests esquemes narratius i *topoi*, cosa de la qual ja hem parlat a propòsit de la consciència lingüística al capítol quart. Per al crític italià, però, aquestes normes o principis constructius que també condicionen la nostra visió del món no són inalterables, malgrat que ens alguns períodes hagin estat severament codificats. Fins i tot en el cas de viure moments de rigidesa normativa, a aquests els segueixen “momentos literariamente revolucionarios en los que los escritores alteran estas normas, renovando o creando géneros o cambiando las relaciones entre ellos”.<sup>124</sup> El va-i-ve de l'evolució social i cultural afavoreix l'erosió que produeix la personalitat de l'escriptor sobre els principis constructius hegemònics d'un determinat període, en els quals s'introdueixen ampliacions, restriccions i canvis. Amb el temps, canvien definitivament les relacions entre les particularitats formals i els elements de contingut que les normes formalitzaven. És a dir, les mateixes normes canvien.

A l'interregne entre dos normes hi ha el període de canvis i recerca, de *crisi* en el sentit de canvi. A ran d'això, el professor Calabrese ha titllat de neobarroca la nostra època cultural de finals de segle XX, tot recordant la coneguda diferenciació entre les èpoques clàssiques -d'establiment i seguiment escrupolós d'una norma- i les barroques -on la innovació, l'originalitat i la posada en qüestió dels esquemes culturals són la llei.<sup>125</sup>

Ara bé, malgrat que és indubtable que hi ha períodes socials i culturals més caracteritzats com a *crítics* que d'altres<sup>126</sup>, cal deixar clar que és la natura mateixa del gènere, amb els seus trets principals i secundaris sempre en tensió, la que és *crítica*, en el sentit d'instable i canviant. És el que Segre anomena *dinamisme irrefrenable* del gènere, dinamisme ja descrit abans per Tyniánov.<sup>127</sup> Amb tot, cal advertir que mentre no hi hagi ruptures epistèmiques -com a l'Edat Mitjana- la subsistència dels gèneres no s'interromp

<sup>124</sup> Segre, C., Op. cit., p. 295.

<sup>125</sup> Calabrese, O., *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1989.

<sup>126</sup> En un dels treballs dels cursos de doctorat vaig resseguir les innovacions d'un d'aquest període, que abastaria al voltant del segle IV a. de C. de l'antiguitat grega. Va ser notablement una època de crisi realista, amb una interessant aportació en les tècniques del diàleg -en la tragèdia i la comèdia, però també en noves formes d'escriptura innovadores de tall costumista-, del treball del detall i de la caracterització dels personatges. Canvia el punt de vista des del que s'escriu, i topem amb una mena de protocostumisme només viable des d'un prerealisme, al qual, al seu torn, només podem arribar des d'un antropocentrisme i una democràcia, amb una necessitat de dialogar i de conèixer en societat dins els límits d'una ciutat -el realisme, el diàleg, la barreja d'estils apareixen com a constants literàries en períodes de consolidació urbana. Cfr. *La paraula en temps de crisi*. Bellaterra: U.A.B., 1995.

per la seva negació. Precisament, com succeeix amb alguns dels materials usats en la construcció, la seva resistència prové de la gran ductilitat i maleabilitat, de l'absència de rigidesa del principi constructiu que anomenem gènere. Així, l'antinovel·la no és quelcom d'absolutament distint de la novel·la, sinó una novel·la en la que s'han transformat alguns dels seus elements constructius. De la mateixa manera que el gènere de l'entrevista periodística escrita mostra la flexibilitat dels seus límits quan el periodista fa *falses entrevistes*, és a dir, veritables *antientrevistes* en les quals no parla cap personatge sinó que el periodista s'inventa, versemblantment o no, les respostes. Aquesta variant del gènere va ser molt popular des de, com a mínim, començaments de segle -i per això en parlarem en un pròxim apartat, a la tipologia que presentarem. Se n'han fet de paròdiques o satíriques, però també de serioses, com les de Nelson Hiypolyte Ortega.<sup>128</sup> Això no vol dir que l'entrevista periodística escrita com a gènere perdi credibilitat a causa d'aquesta *antientrevista*, ans el contrari: dóna fe de la seva rellevància social com a gènere discursiu i paraula de prestigi.

Si seguim amb l'exemple del gènere que ens està servint d'excusa per a aquesta excursió, direm que la devaluació de l'entrevista periodística escrita com a gènere hauria de venir avalada per un canvi en el sistema semiòtic-cultural, amb el qual està relacionat el sistema de les normes de cohesió genèriques que regeix la creació lingüística i literària -de la mateixa manera que el seu naixement, a la segona meitat del segle XIX, també va estar relacionat amb un determinat moviment evolutiu en el sistema cultural i comunicatiu. Com conclou Segre, “no siempre existe un reflejo directo de la sociedad en las obras concretas, pero si analogía entre las normas de cohesión signica dentro del conjunto de textos literarios de una época, visto en su plasticidad, y los componentes, sociológicamente representativos del sistema semiótico-cultural”.<sup>129</sup> En aquest mateix sentit va escriure Lukács que “la determinación histórico-social es tan intensa que puede llevar a la extinción

<sup>127</sup> Segre, C., Op. cit., p. 295.

<sup>128</sup> Ortega, N.H., *Para desnudarte mejor. Realidad y ficción en la entrevista*. Caracas: Monteávila, 1992. Així mateix fan fortuna en diversos programes televisius d'arreu del món entrevistadors que violen algunes de les normes bàsiques de l'entrevista. Per exemple, no observen el principi de cooperació *modelitzat* propi de l'entrevista, no saben res sobre l'entrevistat -almenys ho fan veure-, etc. Aquestes entrevistes estrafetes donen testimoni del prestigi social i de l'hegemonia del gènere amb el senzill procediment de desfigurar-lo manipulant-ne trets secundaris o principals, la qual cosa proporciona plaer a les audiències. En qualsevol cas, sempre és reconeixible com una *entrevista*.

<sup>129</sup> Segre, C., Op. cit., p. 296.



de determinados géneros (la épica clásica) o al nacimiento de otros nuevos (la novela)".<sup>130</sup> Certament, això ens resulta de gran interès, atès que en el punt dedicat a la diagnosi de la paraula hem proposat uns eixos ideològics sobre els que l'estructura del gènere de l'entrevista rep, en constant tensió de polaritats, les seves característiques. Aquestes, dèiem, són coincidents amb les línies ideològiques que vertebrèn la nostra cultura mediàtica i globalitzada. En paraules ara apuntades de Segre, diríem que hi ha una analogia o, en paraules de Lukács, una determinació històrico-social intensa.

La definició de gènere de Segre -basada en Tyniánov- que hem comentat aquests últims paràgrafs és força coincident amb la que proposen García Berrio i Huerta Calvo, al seu torn molt deutora de les reflexions de Genette i Todorov. Aquests autors espanyols també asseguren que la definició de gènere descansa "en una armónica articulación entre constitución formal *-dispositio y elocutio-* y contenido temático o ideológico *-inventio-*".<sup>131</sup> D'aquesta manera relacionen, com hem vist que proposava Frye, la genologia amb la retòrica. Així mateix fan ús de les categories de *trets principals* i *variables*, ja comentada i, recollint les propostes de Genette i Ducrot/Todorov, especifiquen el que entenen per *antigènere*, *contragènere*, *sèrie genèrica* i *grup genèric*.

"Los rasgos predominantes en cada uno de los dos planos [constitución formal i contingut temàtic] derivan de la observación de una muestra representativa de distintos **casos** (...). La práctica reiterada de un género constituye la serie histórica del mismo o **serie genérica**. Cuando esa práctica se reduce o concentra a un periodo determinado, cabe hablar de **grupo genérico**. Tanto en la serie como en el grupo genérico se advierten siempre un conjunto de características predominantes o **dominante** genérica, y otras de tipo innovador o cambiante **-variables-** (...) El conjunto de las variables define la especificidad de un texto respecto del modelo o "caso particular del género" (...). Cuando esa especificidad se hace absoluta o radical nace el **antigénere**. En un sentido similar, un texto puede aceptar las convenciones propias de la constitución formal y transgredir los elementos ideológicos, dando lugar a un **contragénere**. Este puede presentar una intencionalidad seria (...)o, lo que es más común, un propósito cómico-burlesco *-parodia*. Finalmente, la

<sup>130</sup> Lukács, G., *Estética*. Barcelona: Grijalbo, 1966, p. 302.

<sup>131</sup> García Berrio, A., i Huerta Calvo, J., Op. cit., p. 146.

construcción de un texto puede requerir el concurso de géneros diversos y entonces nos encontramos ante el texto plurigenérico o **plurigénero**.”<sup>132</sup>

Per bé que considerem l’aportació de Mikhaïl Bakhtin la més rellevant en l’estudi del *problema* dels gèneres, cal remarcar que aquest autor, tants anys silenciats, no va fer les seves propostes *ex nihilo*; al contrari: va rebre una visible influència formalista en el seu concepte de gènere -com podem observar llegint els plantejaments de Shklovski, Torodov, Tomasevskij o Tyniánov sobre els gèneres-. Tanmateix, el que sí devem originalment a Bakhtin és la llum que aporta a una zona d’ombra en l’estudi dels gèneres: la frontera entre gèneres literaris i gèneres no literaris. De fet, la majoria de les reflexions que hem recollit fins ara en aquestes planes es circumscriuen a l’àmbit del literari. ¿Ens poden ser útils per a l’estudi de l’entrevista i del diàleg? És evident que aquests gèneres *no sempre* són considerats socialment com a literaris. Bakhtin, d’entrada, es planteja l’estudi dels *gèneres discursius*, i no només dels *literaris*. Alguns d’aquests gèneres discursius esdevindran pel seu ús literaris. Però la resta també són d’interès per a l’estudi. La de Bakhtin és ja una perspectiva més pròpia de la lingüística -i d’una lingüística moderna, amb aires pragmàtics i un rerefons de consciència lingüística- que d’estudis literaris.

Amb tot, l’estudiós rus va donar a la impremta la seva aportació fonamental sobre els gèneres, *El problema de los géneros discursivos*, entre els anys 1952 i 1953 -encara que fos probable que ho elaborés abans. És per això rellevant citar aquí, abans d’endinsar-nos en Bakhtin, les reflexions d’André Jolles, un erudit suís que al 1930 va publicar un llibre sobre els gèneres que sens dubte va haver d’influir Bakhtin -i, cas de no ser així, resulta encara més sorprenent la coincidència entre tots dos sobre aquest particular.

Entre els intents d’arribar al pinyol de la qüestió dels gèneres està guanyant terreny, els darrers anys -després de dècades d’indiferència-, les propostes de Jolles, que ofereixen punts de partida per a una reformulació del problema -que de ben segur va aprofitar Bakhtin. Com a mostra d’això, Segre, Spang, Wéllek i Warren -en menor grau- i García Berrio i Huerta Calvo en parlen prou elogiosament.

<sup>132</sup> García Berrio, A., i Huerta Calvo, J., Op. cit., p. 146. Cfr. Genette, G., *Genres, types, modes*. Poétique, 32 (1977), pp. 389-421; i Ducrot, O., i Todorov, T., *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1972, p. 179.

Jolles, provinent del primer estructuralisme, manté, recollint les propostes formalistes, que les formes literàries o complexes s'originen gràcies al desenvolupament d'unitats formals de tipus discursiu més simples produïdes per l'aparell del llenguatge durant les activitats i les relacions quotidianes. Aquesta mena de gèneres primitius o elementals, amb la combinació dels quals s'hauria de poder arribar a les formes complexes, que ell anomena *formes actualitzades*, són deu formes simples, o *einfache formen*: *Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz, Fabel*.<sup>133</sup>

Com farà Bakhtin, Jolles segueix el camí que va del llenguatge a la literatura, i detecta uns espais lingüístics estrictament *naturals*, uns *gestos expressius primaris*, la *causa natural* dels quals és la condició lingüística de l'esment humà. Ens trobem, com diu García Berrio, davant “formas que se producen en el lenguaje y que proceden de un trabajo del lenguaje mismo, sin intervención, por así decirlo, de un poeta”. Segre ha copsat extraordinàriament la proposta de Jolles sobre les *einfache formen*, i en subratlla la seva natura lingüística, obertament emparantada amb la bakhtiniana:

“La labor del lenguaje reproduce las fases principales del trabajo humano, el de los campesinos, artesanos o sacerdotes: cultivar, fabricar, interpretar; los reproduce interviniendo en la confusión del universo, organizándolo verbalmente o dándole forma. Las formas simples son las remodelaciones del mundo efectuadas por el lenguaje.”<sup>134</sup>

Notem la semblança amb la proposta bakhtiniana que defineix els gèneres com “enunciats relativament estables” generats en cada esfera de la comunicació humana. Així, Jolles diu -fixem-nos- que aquests *gestos verbals* simples serien “el lugar en que ciertos hechos vividos se han cristalizado en un cierto modo bajo la acción de una cierta mentalidad”.<sup>135</sup> Segons Kurt Spang, l'estudiós suís

<sup>133</sup> Jolles, A., *Les formes simples*. París: Seuil, 1972. Vers. original alemanya: *Einfache formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz, Fabel*. Halle: 1930. Per les cites usarem la versió francesa de 1972.

<sup>134</sup> Segre, C., Op. cit., p. 285.

“supone que el origen de estas formas primitivas de configuración idiomática se halla en las necesidades elementales de expresión verbal y que, a su vez, estas formas originarias, pre-genéricas y pre-literarias se desarrollan luego hacia formas más consistentes, ya literarias.”<sup>136</sup>

Cal remarcar l'alt grau de consciència lingüística que això suposa, ja que s'atribueix als mecanismes lingüístics una dinàmica gairebé autònoma per conduir significativament l'experiència de l'home. Aquesta *conducció* o *guiatge* de l'experiència humana per part de *l'aparell lingüístic* fa que Segre parli de la més que possible relació entre aquestes *einfache formen* i els motius literaris que cristal·litzen en les tradicions culturals orals de tots els pobles -amb una notable semblança entre tots ells malgrat el seu origen divers.<sup>137</sup> Per tot això, Spang destaca que Jolles fa gala d'uns conceptes lingüístics “muy progresistas para aquellas fechas”.<sup>138</sup>

Segre també remarca la importància donada per Jolles al paper del llenguatge i la distinció entre formes simples i actualitzades, per bé que creu improbable que Jolles intentés fer un catàleg exhaustiu de formes simples suficient per explicar tots els gèneres *actualitzats* o *complexos*. “Lo que hace Jolles es, como máximo, seguir la progresiva articulación de formas simples en formas actualizadas o complejas.”<sup>139</sup> En el procés d'articulació d'aquests *gestos verbals*, fonamentats damunt *disposicions mentals* o *gestos antropològics*, s'hi van adherint trets variables -en el sentit emprat per García Berrio- que poden transformar el germen fonamental de la forma simple<sup>140</sup>. Així expliquen Wéllek i Warren que la història de la novel·la apareix com un exemple d'aquest plantejament evolutiu: la seva maduresa a *Tom Jones* o *Tristram Shandy* s'ha nodrit de formes simples

<sup>135</sup> Jolles, A., Op. cit., p. 43 de la trad. francesa. Aprofitem la traducció inclosa dins la versió espanyola de l'obra de Segre, C., Op. cit., p. 286.

<sup>136</sup> Spang, K., *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis, 1993, p.45. Amb tot, Spang no acaba de recollir el pensament de Jolles en l'aspecte d'obertura discursiva que el mateix autor sembla proposar, i acaba parlant de la distinció entre formes simples i actualitzades o complexes en termes de *no literaritat* i *literaritat*, tornant a tancar dins l'àmbit de la poètica un debat que Jolles, de manera relativament innovadora, havia obert a la lingüística pragmàtica, la retòrica, l'antropologia i l'etnologia, entre d'altres disciplines. En aquest llibre sobre els gèneres Spang manté, en molts aspectes, postulats molt discutibles que sovint freguen l'inadmissible; verbigràcia, la seva consideració sobre la literaritat, que segons ell "se basa (...) en el carácter ficcional de la realidad literaria presentada" (Op. cit., p. 19).

<sup>137</sup> Segre, C., Op. cit., p. 286.

<sup>138</sup> Spang, K, *Ibid.*

<sup>139</sup> Segre, C., Op. cit., p. 286.

<sup>140</sup> García Berrio, A., i Huerta Calvo, J., Op. cit., p. 72. Aquests autors insinuen haver detectat una concepció evolucionista dels gèneres, en el sentit jollià-formalista, en la pròpia *Poètica* d'Aristòtil (1448 i 1449). Un cop llegits aquests fragments aristotèlics cal apuntar que la proposta no es pot deixar de prendre en consideració.

com la carta, el diari, el llibre de viatges, la memòria, el caràcter del segle XVIII, l'assaig, així com la comèdia, l'èpica i el romanç.<sup>141</sup>

### ***1.3 Mikhaïl Bakhtin i l'estudi dels gèneres del discurs***

Les reflexions de Jolles sobre els gèneres i els comentaris suscitats per la seva teoria en la crítica genològica ens aboquen a parlar del rellevant paper desenvolupat per Mikhaïl Mikhaïlovitx Bakhtin en aquest camp. Hem de lamentar, com apunten García Berrio i Huerta Calvo, que les penoses condicions de treball que va haver de suportar sota l'ègida soviètica impedissin, d'antuvi, la difusió del genial pensament de Bakhtin, i, també, la sistematització, en un volum de teoria dels gèneres, de les seves aportacions al respecte. Una part important del seu pensament ja ha estat glossat en anteriors punts d'aquest capítol i, en menor grau, en planes anteriors. La pràctica totalitat d'aquest pensament s'ha recuperat d'apunts personals i arxius conservats fins a la seva mort, i difosos sobretot a partir dels anys setanta. García Berrio i Huerta Calvo han considerat Bakhtin i els membres del seu *cercle*, com Medvedev i Volosinov, els autors de “la reflexión más brillante sobre los géneros dentro del pensamiento crítico-literario de nuestro siglo”.<sup>142</sup>

La particularitat de l'aportació de Bakhtin rau en el seu origen lingüístic, que per primera vegada aborda el problema dels gèneres des de fora de les estretes fronteres dels estudis literaris. Això és un senyal inequívoc de modernitat en els seus plantejaments lingüístics, que proposen l'enunciat com a unitat natural de la llengua, una llengua concebuda sempre en ús, dialògica i oposada al monologisme saussurià. En aquest sentit, la més significativa de les aportacions de la lingüística contemporània a la teoria dels gèneres s'ha produït als anys setanta i vuitanta des de la Semiòtica i la Pragmàtica, en la mesura que des d'aquestes disciplines s'han destacat els paral·lelismes existents entre els

<sup>141</sup> Wéllek, R., i Warren, A., Op. cit., p. 283.

<sup>142</sup> García Berrio, J., i Huerta Calvo, A., Op. cit., p. 137.

actes de parla considerats normals i quotidians i els gèneres, que es formarien a partir d'aquests actes de parla. Segons afirmava Walter Mignolo el 1987:

“Un cambio se está produciendo en la modernidad en la medida en que el problema de la clasificación de discursos comienza a formularse fuera del restringido ámbito de la literatura para abarcar la esfera total de las interacciones semióticas.”<sup>143</sup>

Es tracta, doncs, de situar el problema dels gèneres literaris dintre del problema dels gèneres discursius, cosa que ja havia fet als anys cinquanta M.M. Bakhtin, inquiet per definir quina era la natura del gènere i per conèixer el seu naixement i el seu desenvolupament. Bakhtin no dubta que el concepte central de la Poètica és el de gènere.<sup>144</sup>

Cal tenir en compte que Bakhtin basa els seus postulats genològics sobre una determinada perspectiva lingüística, la qual es pot resumir de la següent manera: a) el llenguatge manté un vincle estret amb la vida quotidiana, en la qual participa a través dels enunciats, que són la unitat natural de la comunicació discursiva; així mateix, el llenguatge és una entitat -i una facultat- canviant i evolutiva, sotmesa a transformació per l'ús; el llenguatge és capaç, en totes les seves manifestacions discursives -i no només en les literàries-, d'expressar la individualitat del parlant; b) el llenguatge i les seves produccions discursives constitueixen, alhora que expressen, una manera de veure el món, és a dir, Bakhtin participa d'una consciència lingüística com la de Whorf -amb qui té més d'una coincidència-, consciència lingüística que estén al problema dels gèneres quan assegura que tots parlem en gèneres sense adonar-nos, de la mateixa manera, afegim, que pensem en paraules sense adonar-nos; i c) la parla és un fenomen *dialogic*, per tant és una *ficció científica* l'esquema unidireccional saussurià que presenta un parlant que transmet informació a un oient passiu, que tan sols pot descodificar i comprendre el parlant. Aquest és un esquema que analitza la llengua només des del punt de vista del parlant. Bakhtin, en canvi, destaca “el papel activo del otro en el proceso de la comunicación discursiva” ya que, en el mateix moment d'escoltar,

---

<sup>143</sup> Mignolo, W., *Diálogo y conversación*, dins Haverkate, H. (ed.), *La semiótica del diálogo*, a *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 1987, p. 3-26. Cita de la pàgina 3.

<sup>144</sup> Bakhtin, M.M., *El problema de los géneros discursivos*, dins *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI, 1982, pp. 248-293.

“el oyente, al percibir y comprender el significado (lingüístico) del discurso, simultáneamente toma con respecto a éste una activa postura de respuesta. (...) Toda comprensión de un discurso vivo, de un enunciado viviente, tiene un carácter de respuesta (...); toda comprensión está preñada de respuesta y de una u otra manera la genera: el oyente se convierte en hablante.”<sup>145</sup>

Segons aquest plantejament, a més, tot parlant és ja un contestatari, en major o menor grau, ja que “él no es un primer hablante, quien haya interrumpido por vez primera el eterno silencio del universo (...) sino que cuenta con la presencia de ciertos enunciados anteriores, suyos y ajenos, con los cuales su enunciado determinado establece todo tipo de relaciones (se apoya en ellos, problemiza con ellos, o simplemente los supone conocidos por su oyente)”.<sup>146</sup> Aquest concepte *dialògic* de la paraula humana estableix que tot enunciat és una anella de la cadena formada per una sèrie indeterminada d'enunciats

Arran d'aquests plantejaments, Bakhtin defensa que “el enunciado no es una unidad convencional, sino real, delimitada con precisión por el cambio de los sujetos discursivos y que termina con el hecho de ceder la palabra al otro, una especie de un *dixi* silencioso que se percibe por los oyentes [com a senyal] de que el hablante haya concluido”. Aquesta *unitat real* ha estat menyspreada, en la pràctica, per la lingüística estructuralista ortodoxa, que s'ha cenyit a l'estudi de la gramàtica com a sistema -i ha pres sovint com a unitat la frase, cosa que Bakhtin critica- i ha expulsat a les tenebres exteriors els intents d'aproximar-se a l'enunciat, ja que aquests intents eren considerats com a concessions a la *parole*, és a dir, aproximacions a realitats lingüístiques no sistematitzables. Bakhtin, però, no creu que els actes de l'enunciació es puguin separar de l'estudi de la llengua, sinó que aquests enunciats també vénen regulats per un sistema de *formes típiques* de l'enunciació que depenen en la seva varietat de les esferes socials i culturals en què vivim, i que són assimilades, sovint de manera inconscient, pels parlants d'una llengua :

“Estos géneros discursivos nos son dados casi como se nos da la lengua materna, que dominamos libremente antes del estudio teórico de la gramática. (...) Las formas de la lengua y las formas típicas de los enunciados [és a dir, els gèneres discursius]

<sup>145</sup> Bakhtin, M.M., (1982) Op. cit., p. 257.

<sup>146</sup> Bakhtin, M.M., (1982) Op cit., p. 258.

llegan a nuestra experiencia y a nuestra conciencia conjuntamente y en una estrecha relación mutua. Aprender a hablar quiere decir aprender a construir los enunciados (porque hablamos con los enunciados y no mediante oraciones, y menos aún por palabras separadas). (...) Aprendemos a plasmar nuestro discurso en formas genéricas, y al oír el discurso ajeno, adivinamos su género desde las primeras palabras.”<sup>147</sup>

Evidentment, les formes genèriques en què aprenem a plasmar el nostre discurs difereixen considerablement, quant a obligatorietat i estabilitat, de les formes lingüístiques de caire gramatical, de més pes normatiu. Les formes genèriques són molt més àgils, elàstiques i lliures, diu Bakhtin, que les formes lingüístiques. Però això no obsta perquè “muchas personas que dominan la lengua de una manera formidable se sienten, sin embargo, totalmente desamparadas en algunas esferas de la comunicación, precisamente por el hecho de que no dominan las formas genéricas prácticas creadas por estas esferas”.<sup>148</sup>

Així, doncs, un parlant no disposa només de les formes obligatòries de la seva llengua (lèxic i gramàtica), sinó que compta també amb el que podem anomenar *formes obligatòries discursives*, que són tan necessàries per a la comprensió com les formes estrictament lingüístiques. Els gèneres discursius, tot i ser considerablement més flexibles i evolutius que aquestes formes lingüístiques de natura gramatical, ens vénen donats -segons terminologia de Bakhtin<sup>149</sup>- i no són creats pel parlant en el precís moment de l'enunciació. Per això un enunciat aïllat, amb tot el seu caràcter individual i creatiu, no pot ser considerat com una combinació absolutament lliure de formes lingüístiques, segons sosté, per exemple, Saussure, que ho consideraria un acte estrictament individual *-parole-*, extern al sistema de la llengua. En les formes dels enunciats establerts en cada esfera de la praxis humana, doncs, hi ha també convencionalitat i sistema. Bakhtin lamenta que la lingüística

<sup>147</sup> Bakhtin, M.M., (1982) Op. cit., p. 268.

<sup>148</sup> Bakhtin, M.M., (1982) Op. cit., p. 269.

<sup>149</sup> És oportú de matisar l'expressió bakhtiniana "*ens vénen donats*": considerem els gèneres discursius com una construcció intersubjectiva, una mena d'institució, com han assenyalat Wéllek i Warren o Lázaro Carreter -per bé que referint-se als gèneres literaris- i com ha recollit i refrendat, dins el camp del periodisme, Gomis. És en aquest sentit de *construïts socialment* que *ens vénen donats*, és a dir, que el parlant no té tot el timó a les seves mans ni té prou llibertat per moure'l cap a on vol, per bé que sí li correspon, en el seu desenvolupament històric, una flexibilitat legítima. El fet que *ens vinguin donats*, per tant, no vol dir que siguin inamovibles; al contrari: paradoxalment la característica d'institució crítica i evolutiva dels gèneres, institució sempre sotmesa a canvi, prové del seu origen intersubjectiu i social i del fet que és aquesta societat, estructurada en esferes d'ús del



del segle XX hagi menyspreat l'estudi sistemàtic dels gèneres discursius, a la qual cosa ell es veu abocat arran d'aquestes reflexions cap a la dècada dels anys 50.

A *El problema de los géneros discursivos* Bakhtin estableix per primer cop que l'ús de la llengua es duu a terme en forma d'enunciats orals i escrits -concrets i singulars- que pertanyen als participants en les diverses esferes de la praxis humana. Aquests enunciats reflecteixen les condicions específiques i l'objecte de cadascuna d'aquestes esferes no només pel seu contingut temàtic i pel seu estil verbal -els recursos lèxics, fraseològics i gramaticals-, sinó també per la seva manera d'estructurar la totalitat, és a dir, per la composició. Cada esfera de l'ús de la llengua elabora els seus tipus d'enunciats *relativament estables*, dins els quals contingut temàtic, estil i composició es vinculen indissolublement dins la totalitat d'acord amb l'especificitat de l'esfera comunicativa; segons Bakhtin, aquests enunciats típics dels diversos àmbits són els *gèneres discursius*. La riquesa i la diversitat d'aquests gèneres es immensa, perquè les possibilitats de l'activitat humana són inesgotables i perquè dins de cada àmbit d'activitat existeix tot un repertori de gèneres que es diferencia i creix a mesura que aquella esfera es desenvolupa i complica. Bakhtin remarca que cal afegir a aquesta diversitat una "extrema heterogeneïtat" dels gèneres discursius, en els quals cal incloure tant la breu rèplica d'un diàleg quotidià, com una ordre militar, una narració oral o una novel·la de mil planes.<sup>150</sup>

Aquesta diversitat i heterogeneïtat és el que hauria dissuadit els estudiosos, segons Bakhtin, d'iniciar un estudi a fons dels gèneres discursius. En canvi, des de l'antiguitat clàssica fins als nostres dies s'han examinat, dins la seva especificitat artística, els gèneres literaris, però sempre "en relación con sus diferencias dentro de los límites de lo literario, y no como determinados tipos de enunciados que se distinguen de otros tipos pero que tienen una naturaleza *verbal* (lingüística) común"<sup>151</sup>. Aquesta orientació *lingüística* de l'estudi de la qüestió és típicament bakhtiniana, i és sens dubte on rau el valor de la seva proposta.

---

llenguatge, qui va refent-los i creant-ne de nous, que al seu torn esdevindran *flexiblement normatius* a les seves esferes d'ús

<sup>150</sup> Bakhtin, M.M., (1982) Op. cit., p. 248.

<sup>151</sup> Bakhtin, M.M., (1982) Op. cit., p. 249. Bakhtin destaca que la retòrica ha estat al llarg de la història la disciplina que més s'ha apropiat al que ell proposa: "En este campo [de la retòrica] ya se ha prestado mayor atención a la naturaleza verbal de estos géneros [literaris] en tanto que enunciados" (Ibidem).

Recollint en certa manera la doctrina sobre els gèneres -per bé que només sobre els gèneres literaris- dels formalistes, i coneixent també, presumiblement, la proposta de l'estructuralista suís André Jolles, Bakhtin postula que, sobre els gèneres discursius, el més rellevant que es pot dir, d'entrada, és que es poden dividir en dues grans categories: els gèneres primaris o simples i els secundaris o complexos, als quals també anomena ideològics. Ell mateix ens explica la diferència entre els dos grups i la dinàmica de la seva relació:

“Los géneros discursivos secundarios (complejos) -a saber, novelas, dramas, investigaciones científicas de toda clase, grandes géneros periodísticos, etc.- surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita: comunicación artística, científica, sociopolítica, etc. *En el proceso de su formación estos géneros absorben y reelaboran diversos géneros primarios (simples) constituidos en la comunicación discursiva inmediata.* Los géneros primarios que forman parte de los géneros complejos se transforman dentro de estos últimos y adquieren un carácter especial: pierden su relación inmediata con la realidad y con los enunciados reales de otros, por ejemplo, las réplicas de un diálogo cotidiano o las cartas dentro de una novela, conservando su forma y su importancia cotidiana tan sólo como partes del contenido de la novela, es decir, como acontecimiento artístico y no como suceso de la vida cotidiana.”<sup>152</sup>

Els gèneres secundaris són anomenats també ideològics perquè la seva estructura més complexa es pot entendre com el reflex d'una ideologia o visió del món elaborada conscientment per aquells que els usen, mentre que els primaris o simples tindrien, inicialment, un ús fonamentalment pragmàtic. Ara bé, malgrat la lucidesa de Bakhtin, podem trobar alguns punts foscos, no prou aclarits, per exemple quan ubica dins d'aquest esquema els gèneres literaris.

D'entrada l'autor rus diu que tot enunciat és individual i, per tant, pot reflectir la individualitat del parlant o de l'escriptor, però que no tots els gèneres són igualment susceptibles de reflectir la individualitat de qui els usa: “Los más productivos en este sentido -dijo- son los géneros literarios: en ellos, un estilo individual forma parte del propósito mismo del enunciado, es una de las finalidades principales de éste.”<sup>153</sup> És a dir,

<sup>152</sup> Bakhtin, M.M., (1982) Op. cit., p. 250. El subratllat és meu.

<sup>153</sup> Bakhtin, M.M., (1982) Op. cit., p. 251.

Bakhtin considera la literaritat com immanent a una determinada forma típica d'estructurar l'enunciació en una esfera de comunicació humana -equipara *literaritat* amb *expressió de la individualitat*-, mentre que, com ja hem defensat en anteriors pàgines, en aquest treball, seguint les reflexions de Di Girolamo i d'altres autors, cal considerar més aviat que la literaritat d'un text és més una variable que evoluciona en funció de les consideracions crítiques que rebí en cada època. És cert que rere l'obra literària hi ha un desig d'expressar la individualitat, però, en primer lloc, cal oposar que no sempre ha estat així. Per exemple, cal atendre al que succeïa en moments d'alta rigidesa en els codis genològics, quan la innovació i la originalitat no eren valors sinó defectes, i l'escriptura es trobava fatalment codificada en els seus aspectes temàtics, composicionals i estilístics, i precisament el seguiment cec d'aquestes normes eren, paradoxalment, el signe inequívoc de la *literaritat*.

En segon lloc, és realment discutible que només els gèneres literaris cerquin l'expressió de la individualitat com a objectiu. Enunciats quotidians que pertanyerien als gèneres primaris realitzen cada dia milers de vegades la funció d'expressió de la individualitat del parlant. Per últim, ens queda el dubte sobre una qüestió: ¿poden ser (o esdevenir) literaris els gèneres primaris? Bakhtin no es formula aquesta pregunta, potser perquè implícitament associa la literatura amb l'esfera de l'escriptura i de l'elaboració cultural més complexa. Però caldria tal vegada repensar aquest vincle entre *literaritat- individualitat- gèneres secundaris*.

Així mateix, un segon punt fosc seria l'asseveració bakhtiniana segons la qual quan un gènere primari és inclòs dins un secundari perd el seu contacte amb l'esfera de la vida discursiva immediata i quotidiana, de la qual només participa en tant que fragment o peça d'un gènere secundari. En general cal coincidir-hi, sobretot pel que fa als gèneres considerats literaris com la novel·la o les diverses formes dramàtiques i narratives, que inclouen diàlegs, cartes i fragments de memòries o dietaris. Però ja que el mateix Bakhtin considera els *grans* gèneres periodístics -dins els quals sens dubte cal incloure l'entrevista i el reportatge- dins els gèneres secundaris, cal repensar si en aquests enunciats típics de l'esfera periodística també funcionen les *lògiques genològiques* d'aquesta manera. Per exemple, tenim un diàleg informal dut a terme entre un periodista i una font, que després és inclòs dins d'un reportatge. Quan el que hagi dit aquesta font aparegui publicat al diari

l'endemà: ¿no participarà com una veu autoritzada -tant com ho sigui en la vida quotidiana- en el debat públic diari i immediat? L'exemple més clar és encara el de les entrevistes, on el gènere primari del diàleg o la conversa esdevé reelaborat amb l'afegit de diverses tècniques composicionals i estilístiques, i acaba literaturitzant-se amb el treball dels detalls, del retrat, etc. Malgrat això, com Héctor Borrat va argumentar sòlidament, l'entrevista és una de les formes més preuades d'intervenció dels actors polítics en la vida pública, és a dir, aquestes declaracions, aquest diàleg no només no perd la seva capacitat d'estar directament relacionat amb la vida quotidiana i immediata sinó que, dins l'aparador periodístic, encara augmenta la seva potència.<sup>154</sup> L'asseveració de Bakhtin sobre la pèrdua de relació dels gèneres primaris o simples amb la quotidianitat un cop incorporats dins dels gèneres secundaris o complexos pot ser més exactament relacionada, en canvi, amb el funcionament dels gèneres secundaris de natura ficcional. En canvi, pel que fa a l'àmbit dels gèneres periodístics, és interessant de relacionar aquesta consideració bakhtiniana sobre la pèrdua de relació amb la realitat d'un gènere primari un cop inclòs dins d'un secundari amb les aportacions fetes des de la Pragmàtica sobre els enunciats *opacs* -dels que ja hem parlat en un capítol anterior, arran de la caracterització irònica del gènere de l'entrevista-, entre els quals caldria incloure sobretot qualsevol enunciat amb forma de cita, directa o indirecta.<sup>155</sup>

Més enllà d'aquestes polèmiques, Bakhtin subratlla, en una altra aportació d'interès per a l'estudi dels gèneres, el vincle "orgánico e indisoluble" entre *estil* i *gènere*.

"El estilo está indisolublemente vinculado a determinadas unidades temáticas y, lo que es más importante, a determinadas unidades composicionales: el estilo tiene que

<sup>154</sup> Borrat, H., (1989) *El periódico, actor político*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 128-130. Borrat admet, d'una banda, que "en tanto que texto publicado, la entrevista convierte a la fuente con la que el periodista ha dialogado en actor de un relato informativo", però puntualitza que "la entrevista deviene ella misma *actuación política* del entrevistado".

<sup>155</sup> Resulta fructífer relacionar aquesta suggerència de Bakhtin amb els *contextos opacs* de què hem parlat en un altre capítol d'aquest treball. El context opac, un concepte que prové de la Pragmàtica, és aquell que escapça o disminueix la relació entre l'enunciat que hi és inclòs dins seu i la realitat. Si Joan diu que la capital d'Espanya és Bilbao viola la màxima de qualitat, perquè el que diu no es veritat i es crea una relació problemàtica entre l'enunciat i la realitat. Però si un diari ho reproduïx i publica Joan: "*La capital d'Espanya és Bilbao*", el diari ja no diu cap mentida, el fet de posar-li unes cometes -o convertir-la en una subordinada de la mena *Joan diu que...*- interromp la relació directa entre l'enunciat i la realitat, i, com una mena de *mise en abym*, el que ara interessa que sigui certa és l'atribució. En aquest sentit, el periodisme -i en concret l'entrevista- sí que poden ser considerats contextos opacs, és a dir, que els enunciats *primaris* que hi són inclosos perden alguna mena de relació directa amb la realitat immediata. Quan parlàvem de la ironia també la consideràvem, en aquest sentit, una mena de context opac. Cfr. Bruña, Manuel, Op. cit., i Récanati, François, Op. cit.

ver con determinados tipos de estructuración de una totalidad, con los tipos de su conclusión, con los tipos de la relación que se establece entre el hablante y otros participantes de la comunicación discursiva.”<sup>156</sup>

Cosa que ens condueix a un últim postulat rellevant de Bakhtin: els canvis històrics en els estils de la llengua es troben directament vinculats amb els canvis dels gèneres discursius, atès que els gèneres del discurs, que no són més que les formes d’enunciació que adopta el llenguatge en la seva manifestació històrica, reflecteixen immediatament el devenir social: “Los enunciados y sus tipos, es decir, los géneros discursivos, son correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua.”<sup>157</sup>

Aquesta evolució històrica pot donar lloc a una dialoguització dels gèneres secundaris. En cada època de desenvolupament de la llengua literària són determinats gèneres els que *marquen el to*, i aquests no són només gèneres secundaris -literaris, periodístics, científics-, sinó també primaris -certes menes del diàleg oral: de saló, íntim, etc. Qualsevol ampliació, evolució o extensió de l’esfera literària en base als diferents gèneres que s’hi troben fora (primaris) està relacionada inevitablement amb la penetració, dins aquest àmbit de la literaritat, dels nous procediments genèrics per estructurar la totalitat, la qual cosa condueix a una major o menor reestructuració i renovació dels gèneres discursius. Aquests períodes de canvis -període crític- dins l’esfera dels gèneres literaris es caracteritzarien per gaudir d’un tarannà més obert i dialògic. Segons Bakhtin:

“Al acudir a los correspondientes estratos no literarios de la lengua nacional, se recurre inevitablemente a los géneros discursivos en los que se realizan los estratos. En su mayoría, éstos son diferentes tipos de géneros dialógico-coloquiales; de ahí resulta una dialogización, más o menos marcada, de los géneros secundarios, una debilitación de su composición monológica, una nueva percepción del oyente como participante de la plática, así como aparecen nuevas formas de concluir la totalidad.”<sup>158</sup>

---

<sup>156</sup> Bakhtin, M.M., (1982) Op. cit., p. 252.

<sup>157</sup> Bakhtin, M.M., (1982) Op. cit., p. 254.

<sup>158</sup> *Ibidem*.

A *The dialogic imagination* Bakhtin completava aquesta exposició sobre els efectes que aquesta inclusió generava en un gènere exemplar per a les tesis bakhtinians com és la novel·la:

“Inserted genres serve the basic purpose of introducing heteroglossia *into* the novel, of introducing an era's many and diverse languages. Extraliterary genres (the everyday genres, for example) are incorporated into the novel not in order "to ennoble" them, to "literarize" them, but for the sake of their very extraliterariness, for the sake of their potential for introducing non-literary language (or even dialects) into the novel.”<sup>159</sup>

El brillant teòric rus suggereix que la inclusió de les veus de la quotidianitat, inclusió que pretén, com ell indica, *extraliteraturitzar* la literatura, coincideix amb un anhel d'aproximació realista, de mimetitzar fidedignament la vida quotidiana, de baixar al carrer i parar l'orella, ensems que es considera aquesta mena d'enunciats i registres consuetudinaris dignes de l'expressió literària, sovint a causa de la seva condició de testimonis de l'experiència de viure. Laín Entralgo, a qui citàvem quan parlàvem de l'alteritat i la identitat, a l'anterior punt, afirmava que en els segles XIX i XX la sensibilitat per la percepció de les coses quotidianes, per la mimesi realista, i singularment per la mimesi de persones, evoluciona notablement.<sup>160</sup> Sembla, escriu, que les persones mirin més i estiguin més disposades a contemplar -per dir-ho com Buber. També ho afirmà en el seu monumental *Mimesis* Erich Auerbach.<sup>161</sup>

És sens dubte en els períodes d'intensificació de la pulsio realista quan amb més intensitat s'han produït aquests trasvasaments des dels gèneres orals i quotidians a les planes dels gèneres formalment considerats com a literaris; també es pot formular a la inversa: és a les èpoques de més intensos i prolífics trasvasaments de gèneres extraliteraris orals dins la literatura escrita quan es genera l'efecte d'una cultura intensament realista. Bakhtin apunta que el diàleg és un d'aquests gèneres *oralitzants, dialògics i realistes*.<sup>162</sup>

<sup>159</sup> Bakhtin, M.M., (1981) *Discourse in the novel*, dins de *The dialogic imagination*. Austin (Texas): University of Texas Press, p. 411.

<sup>160</sup> Laín Entralgo, P. (1983) *Teoría y realidad del otro*. Madrid: Alianza editorial, p. 173 i ss.

<sup>161</sup> Cfr. Auerbach, E. (1983) *Mimesis*. Madrid: FCE.

<sup>162</sup> Cal remarcar l'estudi que dedica Guillén a aquesta faceta de l'acció del diàleg dins *Entre lo uno y lo diverso* (Op. cit., pp. 235-245). Guillén destaca l'aparició del diàleg a *La Celestina* o a *El Quijote*, dues obres oblidades

Podem afegir, en aquest sentit, que el naixement de l'entrevista periodística escrita -en tant que mena de diàleg modalitzat per l'esfera de la praxis humana en la qual se'n fa ús i per les funcions concretes que desenvolupa en ella- s'origina, necessàriament, en un període d'intensa sensibilitat mimètica *realista* -segona meitat del XIX-, i en una societat i una cultura incipientment de masses que ja han fet la gran evolució en els seus criteris sobre el que és mereixedor de *mimesi* i el que no ho és, per exemple en l'eix privacitat/publicitat de què parlàvem unes planes enrere. L'entrevista periodística escrita reflecteix amb tota precisió el *to de l'època*, que Bakhtin assenyala que marquen tant els diversos gèneres primaris com secundaris d'un determinat període: l'evolució de la privacitat, l'aparició dels fenòmens culturals, polítics i esportius de masses, amb els consegüents *personatges públics*, aparentment llunyans dins la nova societat però als quals es pot accedir, en un *simulacre de directe*, a través de la construïda proximitat de la conversa periodística. Això, com ja hem dit, cal afegir la visió *realista tràgica* del món i de la seva *mimesi* -fem servir l'expressió d'Auerbach-, sense la qual no es pot entendre aquest gènere de l'enunciació periodística escrita.<sup>163</sup>

Bakhtin és taxatiu quan assegura que “donde existe un estilo, existe un género”.<sup>164</sup> Les modificacions en l'estil que l'evolució de la societat comporta són, en primer lloc, com una pàtina que renova o canvia parcialment els vells gèneres. Però la transició d'un estil d'un gènere a un altre no canvia únicament el to de l'estil en les condicions del gènere que no li és propi, sinó que acaba destruït o renovant completament el propi gènere. És una reflexió de reverberacions tyiniánovianes, ja que aquest formalista avançat postulava la mobilitat dels trets principals -entre els quals l'estil- i secundaris dels gèneres com la clau explicativa de la seva essència evolutiva.

Seguint les idees del teòric de l'art H. Wölfflin, Bakhtin distingeix dues tradicions a la història literària: una que anomena *linial*, constituïda per obres que presenten una total homogeneïtat estilística, “en que el autor y sus personajes hablan todos exactamente el

---

tant per Auerbach com per Bakhtin a l'hora de parlar de l'evolució de la *mimesi* realista a Occident i de la relació d'aquesta amb el diàleg.

<sup>163</sup> Auerbach, E., (1983) *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Madrid: Fondo de Cultura Económico.

<sup>164</sup> Bakhtin, M.M., El problema de los géneros discursivos, dins *Estética de la creación verbal*. Op. cit., p. 254.

mismo lenguaje”; i una segona que anomena *pictòrica*, en què la llengua crea mitjans per infiltrar en el discurs referit la rèplica de l'autor en diàleg amb altres veus, tradició que el mateix Bakhtin apunta que podem trobar de forma embrionària en els gèneres paròdics i burlescos de l'*spoudaiogeloion* de l'antiga Grècia -per exemple en les sàtires menipees o en els mateixos diàlegs socràtics. Aquestes últimes formes han jugat un paper fonamental en la constitució del gènere novel·lesc, i Bakhtin traça una línia que relligaria, a través dels segles, els gèneres satírico-burlescos grecs, Rabelais, Cervantes i Dostoievski.<sup>165</sup>

Aquesta darrera tradició es correspon amb el que Bakhtin anomena *cultura carnavalesca*. El més característic del sistema carnavalesc i d'aquesta tradició és la inversió del món, el qüestionament de la visió monològica que adopten les formes més oficials de la cultura. Per a Bakhtin el text carnavalesc per antonomasia és la novel·la polifònica, resultat del creuament de gèneres i idees diverses, que ofereix una visió heteròclita i nova del món. Al seu estudi sobre l'obra de Dostoievski, escrit el 1929, Bakhtin estableix un marcat contrast entre les novel·les de Tolstoi i les de l'autor d'*Els germans Karamàzov*.

En el primer, les diferents veus se subordinen estrictament al propòsit controlador de l'autor. Dostoievski, en contrast amb aquesta mena *monològica* de novel·la, desenvolupa una nova forma polifònica (o dialògica) en la qual no s'intenta orquestrar o unificar els diversos punts de vista expressats pels personatges: la consciència i la veu d'aquests no es fusionen amb les de l'autor ni se subordinen al seu punt de vista, sinó que conserven la seva integritat i independència. Bakhtin va explorar l'ús alliberador i sovint subversiu de diverses formes de diàleg en la cultura clàssica, medieval i renaixentista.<sup>166</sup>

Sobre el concepte de *carnavalització* explica Raman Selden que Bakhtin va associar el carnaval amb determinada tradició literària perquè

<sup>165</sup> Síntesi de l'exposat pel teòric rus en diverses obres: Per a la cita textual: Bakhtin, M.M., *El signo ideològic y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Buena Visión, 1976, p. 149. Per als conceptes del paràgraf: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona: Barral, 1974; i dins *Problemas de la obra de Dostoievski*, dins *Estética de la creación verbal*, Op. cit., pp. 191-199.

<sup>166</sup> Cfr. *La cultura popular en la Edad Media. El contexto de François Rabelais.*, Op. cit., i *Problemas de la obra de Dostoievski*, dins *Estética de la creación verbal*, Op. cit. Així mateix, García Berrio i Huerta Calvo (Op. cit., pp. 137-140) i Raman Selden (*Teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel, 1987, pp. 25-29) n'ofereixen sengles resums introductoris. Tanmateix, la millor glossa interpretativa i analítica de les teories bakhtinianes és sens dubte la de Graciela Reyes.



“las fiestas asociadas con el carnaval son populares y colectivas; en ellas las jerarquías se invierten (los locos se convierten en sabios, los reyes en mendigos), los opuestos se mezclan (fantasía y realidad, cielo e infierno) y lo sagrado se profana: se proclama una “festiva relatividad” de todas las cosas. (...) “Carnavalización” es el término utilizado por Bakhtin para describir el efecto modelador del carnaval en los géneros literarios.”<sup>167</sup>

Per a Bakhtin, aquest fenomen popular i llibertari ha tingut una influència formativa en la literatura de diversos períodes, però durant el Renaixement va esdevenir especialment dominant -com veurem més endavant, el Renaixement va ser la gran època dels diàlegs filosòfics, repesos des de l'antiguitat després de segles d'oblit. Això es pot apreciar, entre d'altres exemples no tan rellevants, en l'obra de Rabelais -explica Guillén a propòsit de les tesis bakhtinianes-, on “confluyen poderosas corrientes populares, lúdicas, críticas, que subsisten en la calle, en la plaza, la feria o el Carnaval”<sup>168</sup>. Auerbach també ha subratllat l'aportació de Rabelais a la polifonia tot centrant-se en el seu estil popular, camí de captar “la complicación de la situación real”, ja alliberat del jou figural-cristià medieval.<sup>169</sup> “*El torbellino de las categorías del acaecer*”, tal com ho diu Auerbach, comença a carnavalitzar l'expressió literària a partir del Renaixement. “Los humanistas recogieron esta mezcla de estilos, especialmente en sus escritos anticlericales y satíricos”, explica Auerbach.<sup>170</sup>

Els humanistes, ja alliberats dels patrons mentals de l'Edat Mitjana, són influïts per la concepció humana dels clàssics. Per tant, doncs, un altre període de rellevància polifònica el trobem en l'antiguitat grega, on descobrim les formes carnavalitzades primerenques: el diàleg socràtic i les sàtires menipees. El primer es troba molt pròxim en els seus orígens a la immediatesa del diàleg oral, en el qual el descobriment de la veritat es concep més com un intercanvi de punts de vista que com l'exposició autoritària i monològica d'un que disserta -en la línia també de Martin Buber, seria més un encontre del que sorgeix la veritat, com un esdeveniment gratuït, inesperat. Segons Bakhtin, l'oralitat és un àmbit

<sup>167</sup> Selden, R., (1987) *Teoría literaria contemporánea*. Op. cit., p. 27.

<sup>168</sup> Guillén, C., (1985) Op. cit., p. 169.

<sup>169</sup> Cfr. Auerbach, M. (1983), Op. Cit., p. 252 i ss. “Rabelais no ha inventado este género de mezcla estilística, sino que procede (...) del sermón medieval tardío, en el cual la tradición cristiana de la aleación de estilos se intensifica hasta el extremo: estos sermones son agudamente populares, realistas en un sentido criatural, y doctos y edificantes en un sentido figural-interpretativo.”

<sup>170</sup> Auerbach, E. (1983), Op. Cit., p. 252.

adobat per a la polifonia i la carnavalització, mentre que l'escriptura tendeix a dissoldre la característica polifònica i a estructurar l'enunciat en un sistema de veus jeràrquic, sotmès a les ínfules de l'autor. Bakhtin mostra, a tall d'exemple, com el propi Plató, als darrers diàlegs, presenta Sòcrates com un mestre de discurs monològic que pontifica sobre les coses sense donar opció al debat.<sup>171</sup> Com es pot apreciar, per a la caracterització dels gèneres, Bakhtin introduïx un nou criteri: el de la *veu ideològica*, d'acord amb el qual hi hauria, com hem vist, gèneres *monològics* i gèneres *dialògics*.

No cal dir que Bakhtin considera el gènere (en aquest cas el literari) com una institució mòbil i sotmesa a tensions, oberta a noves incorporacions provinents del carrer -de l'oralitat-, a la qual la *carnavalització* pot posar en contacte amb d'altres formes genèriques amb les quals, en principi, no hi tenia res a veure. L'efecte és el de la millora de la mimesi de la realitat i l'obertura de la seva estructura a altres veus ideològiques. "Al sostener la apertura y la inestabilidad de los géneros literarios -diu Selden-, Bakhtin inició una fructífera tendencia."<sup>172</sup> Sens dubte, la mirada de Bakhtin sobre els gèneres i la genologia, des de la seva particular Poètica històrica, és rica i obre nombroses vies per a la nostra reflexió sobre la mena de diàleg que és l'entrevista periodística escrita com a forma típica d'estructurar la totalitat i els continguts dels enunciats.

Per als objectius d'aquesta investigació hi ha algunes propostes de Bakhtin de gran interès. En primer lloc cal subratllar el paper de l'*altre* en l'edifici conceptual bakhtinià. Contra el *joisme* propi del racionalisme cartesià modern, que s'havia infiltrat i havia posat els seus ous en l'estructuralisme lingüístic i en l'estudi de la poètica, Bakhtin hi oposa el concepte de *dialoguisme* i fins de *carnavalització*, per al qual cal una noció de l'altre no com un *altre jo* inventat o projectat per mi, com voldrien Fichte, Dilthey o Unamuno, o la tradició *joista* de la filosofia anglesa, d'Adam Smith i Bentham a Stuart Mill, sinó com un *realment altre* autònom i diferent de mi, problemàtic però necessari i atractiu al mateix temps.<sup>173</sup>

Efectivament, Bakhtin aborda el problema dels gèneres tot contemplant el problema de l'altre, respectant la seva emergència com a allò que no és jo, i per tant, respectant la seva

<sup>171</sup> Selden, R., (1987) Op. cit., pp. 27-28.

<sup>172</sup> Selden, R., (1987) Op. cit., p. 29.

<sup>173</sup> Cfr. Laín Entralgo, P. (1983), Op. Cit., p. 32-181.

manifestació, que es produeix, lògicament, en forma d'enunciats lingüístics. En aquests enunciats, proferits des d'una corporeïtat i, per tant, des d'una perspectiva diferent de la meua -de la de l'autor, en els gèneres escrits-, s'hi troba una veu singular que, d'acord amb els nous corrents sobre la identitat i la alteritat desenvolupats al segle XX, cal que sigui respectada. El dialoguisme palès en molts gèneres que han fet fortuna al segle XX té les seves arrels enfonsades en aquests pressupòsits filosòfics, que hem aprofundit al final del capítol anterior; i Bakhtin ho detecta i ho descriu amb aquests conceptes.

Certament, aquestes consideracions són de gran vàlua per al gènere de l'entrevista periodística escrita, que ja hem apuntat que creix a redòs d'un clima de general interès per l'alteritat i la identitat, un clima d'humanisme filosòfic i pragmàtic força semblant al que experimentà al segle XV i XVI el Renaixement -amb la seva recuperació de l'interès per l'home (*l'humane condition*), la seva avançada cap al realisme mimètic i la imitació del gènere clàssic i polifònic del diàleg. La entrevista neix com una forma d'apropament personalitzat, humanitzat, a aquells subjectes que tenen un interès per als ciutadans d'una nova societat, a les beceroles de la democràcia moderna i l'estat de dret de masses. Però en fer-ho, ¿respecta la manifestació lingüística de l'alteritat? ¿És, per tant, certament dialoguista, carnalitzadora?

Comparativament, podem dir que té més recursos que cap altre gènere per aconseguir-ho, ja que el seu objectiu com a forma és capturar la veu, la presència, fins i tot la corporeïtat d'aquella personalitat que es manifesta -cosa comprovable amb la millora que ha experimentat la seva mimesi realista a mesura que ha pogut incorporar en el procés creatiu les *teletecnologies* que capturen el moment de l'enunciació, allò que hem anomenat *la paraula en el moment de la paraula*: fotografia, enregistadores, video, etc. Ara bé, que tingui aquests recursos que estructuralment la predisposen a acomplir aquesta funció no vol dir que cada realització genèrica ho faci. Ben al contrari, com veurem en l'anàlisi permenoritzada lingüística de més endavant, tot i estar originalment dotada per al dialoguisme l'entrevista periodística sovint no passa d'una *escenificació espectacularitzada* -és a dir, unidireccional- d'aquest dialoguisme. La topada generadora de veus esdevé sovint un monolingüisme lineal un cop ha passat per la maquinària lingüística productiva d'una redacció -pel corró discursiu.

Seguint les consideracions de Martin Buber sobre el diàleg i sobre les paraules fonamentals o fundacionals *jo-tu* i *jo-allò*, direm, encara com a hipòtesi que caldrà validar al capítol tercer d'aquest apartat, que l'entrevista periodística es presenta certament com un moment de *jo-tu*, de contemplació gratuïta d'un encontre, però que com a text és, en tan que relat jeràrquicament construït des d'un *jo* que mira i que vol posseir transaccionalment *allò*, un *diàleg jo-allò*. Una de les característiques d'aquesta oposició *jo-allò* era la certa violació i imposició del *jo* sobre l'*allò*, ja que el procés té com a objectiu final la possessió, i no la gratuïta contemplació que deixa a les identitats manifestar-se i revelar-se en elles mateixes -que fóra la relació *jo-tu* de Buber.

Això és conseqüent amb el fet que l'oralitat, quan no és ordenada per cap directiva, té una inestroncable tirada cap al dialoguisme i la carnavalització, cap a l'obertura vers l'altre, mentre que el relat és ordenador i jeràrquic, està dotat sempre d'una perspectiva i articula les veus d'acord amb un criteri i un objectiu. El relat, com ha apuntat Barthes, usa preferentment els verbs en passat i, singularment, el *passé simple*; i rere el *passé simple* s'amaga sempre un demiürg o relator. "El *passé simple* és precisament aquest signe operatori per mitjà del qual el narrador redueix l'esclat de la realitat a un verb minso i pur. (...) L'única funció del qual és unir al més ràpidament possible una causa i un fi."<sup>174</sup> Si l'encontre *jo-tu* provoca que la mirada de l'altre ens doti de temporalitat i espacialitat, el relat és, en canvi, una clausura d'aquesta obertura, la seva conversió en la mirada possessiva del *jo-allò*. L'encontre és un present continu, i el relat és un passat que ho clou tot. Al relat de l'encontre el present resta enterrat amb una làpida al seu damunt que diu: "Així va ser."

Tanmateix algunes formes de l'entrevista periodística escrita, com veurem, usen el diàleg dramàtic o diegètic, que s'escriu en un present constant i en les condicions de restitució contextuals que ja han estat assenyalades amb anterioritat -i que encara aprofundirem a la menuda en un pròxim capítol. ¿Per què es fa això? La resposta és ben a la vista: tot i ser una paraula *jo-allò* l'entrevista escrita es vol presentar com un esdeveniment veritable, un encontre *jo-tu* que encara no està clos i que es verifica en el propi moment de la lectura. El simulacre és massa evident, diran alguns, però l'efecte

<sup>174</sup> Barthes, R. (1973) *El grau zero de l'escriptura*. Barcelona: Edicions 62, p. 24.

d'autenticació que genera, la testimonialitat, és també incontestable: a la plana hi ha un home o una dona que estan pronunciant la *paraula en el moment de la paraula*. Hi ha un *altre* que ens mira, i ens sentim capaços de detectar la presència del *gra de la seva veu* -la rugositat, la materialitat-, com ha escrit Barthes.

#### ***1.4 Sobre el gènere: recapitulació i apunts per al gènere periodístic de l'entrevista***

Recapitem ara algunes de les aportacions que considerem més rellevants per a la nostra investigació, si bé és cert que tot el camí que hem recorregut a les anteriors planes ens serà d'utilitat per a comprendre la lògica estructural i evolutiva dels gèneres, i per aplicar-ho en la recerca i la docència. Volem facilitar un destil·lat conjunt de conceptes útils a tal efecte, amb la lògica absència dels postulats bakhtinians, que ja acabem de glossar.

- De primer hem parat esment a la natura institucional del gènere literari, bo i seguint Lázaro Carreter, Wéllek i Warren, Guillén, Aguiar e Silva i, dins l'àmbit del periodisme, Gomis i Chillón. Ara bé, això no vol dir que els gèneres hagin de ser institucions venerades i servades amb temor: com hem llegit de Wéllek i Warren, “cabe también adherirse a las instituciones para después reformarlas”<sup>175</sup>. Aquests mateixos autors plantegen la pregunta: ¿Quan queda *fixat* un gènere? Lázaro Carreter i Guillén responen, seguint el camí apuntat per Tomasevskij: el gènere no el constitueix qui l'inventa, sinó la multitud d'epígons que troben aquest model mental *transitable*, repetible, i el prenen com a pauta estructural per aconseguir els objectius comunicatius desitjats. Lázaro Carreter explica que aquest motlle entra en el torrent de la literatura exercint influència sobre els qui escriuen. Però no tots els epígons que el prenen per model el respecten escrupolosament: l'epígon no només reitera, sinó que suprimeix i altera funcions, refon, barreja gèneres, hibrida... Té una inestroncable tirada cap a l'expressió d'una individualitat que cal articular amb la natura estàtica de tota institució.

---

<sup>175</sup> Wéllek i Warren (1985), Op. Cit., p. 272.

- Malgrat l'aparent relaxament que aquesta expressió de la individualitat pugui suposar, l'autor "gira inexorablement en torno del esquema genérico como la mariposa alrededor de la llama"<sup>176</sup>, és a dir, en una relativa llibertat: una llibertat amb límits -com succeeix amb tota institució: les crisis les enforteixen mentre no *superin un límit en què la institució com a tal desapareix i el que hi ha ja és una altra cosa*, que cal definir. Hem llegit que Guillén usa una imatge per explicar aquesta relació de l'autor amb el gènere: aquest és com un far que guia la creació d'aquell. Segons aquest celebrat comparatista, de la mateixa manera que el far no és la direcció del vaixell, sinó que només n'és la referència, no es pot dir que el text d'un autor és un gènere. El text pot ser més aviat com el vaixell que passa -i pren referències- entre dos fars. Aquesta al·legoria és suggeridora per enfrontar-se al problema dels abundants gènere mixta: els textos s'entrecreuen i modifiquen sense parar, barrejant motlles, genèrics, formes, modalitats... També García Hierro i Huerta Calvo parlen de "las tensiones históricas innovadoras que determinan la variación de los tipos."<sup>177</sup> Els gèneres institucionalment reconeguts actuen, segons aquests autors, d'orientació per a la creació i d'horitzó d'expectatives per al lector, ja que l'elecció d'un gènere *com a far* per a la nostra plasmació afecta a la plasmació del text (tema, argument, forma...) però també a la dimensió comunicativa o pragmàtica que s'estableix amb el possible receptor-lector.<sup>178</sup> El gènere com a model per a la creació literària és una estructura conformativa i una altra, superposada, de comunicativa. Inspirant-se en les propostes de Todorov/Ducrot i recollint part del que digué Tyniánov, García Berrio i Huerta Calvo també diuen que els trets predominants d'un gènere deriven de l'observació d'una sèrie genèrica de casos. Dins d'aquests trets predominants es poden detectar un conjunt de característiques predominants o dominant genèrica, i un altre de tipus innovador i canviant, les variables del gènere.

<sup>176</sup> Lázaro Carreter, F. (1979), Op. Cit., p. 127

<sup>177</sup> García Hierro i Huerta Calvo, (1992), Op. Cit., p. 17.

<sup>178</sup> Guillén explica que una de les dimensions de l'estudi dels gèneres és precisament la dimensió pragmàtica. Les altres que proposa són l'estudi des del punt de vista històric, estructural i comparatista, dins la qual hi ha les

- Segre, seguint Tyniánov, ens diu que el problema dels gèneres s'estructura en la línia de tensió entre la seva característica d'institució i la d'expressió de la individualitat de qui escriu: l'eix innovació-continuïtat. Els gèneres, per tant, no són un grapat de formes naturals per a l'expressió que ja van quedar fixades en un passat atàvic, i la genologia no és una severa normativa de caràcter preceptiu sobre com s'ha d'escriure, sinó que és, diu Guillén, “el deslinde de unos complejos espacios mnetales y de su cambiante trayectoria histórica”. Aquesta canviant trajectòria fa que els gèneres passin per etapes de vigència per després caure en la decadència o l'extinció, o que potser passin a formar part d'un nou gènere un cop hagin perdut la viabilitat com a gènere tot sols. Evidentment, també el camí invers és possible. En aquesta evolució juga un paper estelar la relació que s'estableix entre els gèneres literaturitzats o secundaris i els primaris o propis de l'intercanvi quotidià, que sovint s'usen per renovar i refrescar la reclosa esfera dels gèneres secundaris o ideològics.
- Contemplant els anteriors punts d'aquest resum, cal ara citar la definició de gènere proposada per Chillón. El seu valor rau en el fet de ser proposada des dels estudis de periodisme però havent incorporat bona part de les anteriors conclusions:

“Malgrat el seu caràcter inestable i canviant, els gèneres literaris són, considerats sincrònicament, una mena d'institucions culturals que en cada moment històric generen pràctiques lingüístiques consonants o rebels: tot i que la major part de la producció literària parteix de les pautes ja establertes, una part significativa les transforma en grau variable o les subverteix obertament.”<sup>179</sup>

- Finalment, hi ha acord entre els diversos autors citats que el gènere és “un particular tipo de relación entre las diversas particularidades formales y los elementos del

---

aproximacions que ja han estat comentades: tematològica, historiològica, morfològica, etc. Cfr. Guillén, C. (1985), Op. Cit., p. 142 i ss.

<sup>179</sup> Chillón, A. (1990), Op. Cit., p. 110.

contenido”.<sup>180</sup> García Berrio i Huerta Calvo ho diuen així: “La definición del género descansa en una armónica articulación entre constitución formal y contenido ideológico.”<sup>181</sup> Lázaro Carreter considera, al seu torn, que les particularitats formals i els elements del contingut es troben disposats en una específica tensió mútua dins l’estructura global del gènere d’acord amb unes determinades funcions.

- La funció que persegueix el parlant quan apel·la a aquests esquemes mentals altament mal·leables determina i condiona la forma d’aquesta. Aquest concepte de funció associat al de gènere, ha fet fortuna entre els estudiosos de la genologia literària. Guillén reclama l’ús d’aquesta articulació conceptual a tothom que vulgui estudiar els gèneres, i també ho fan García Berrio i Huerta Calvo. I des de l’estudi del periodisme escrit i de les seves modalitats enunciatives, Gomis assegura que si un text correspon a un gènere és perquè ha d’acomplir una funció, ja que els gèneres són “diversitats de maneres que cobreixen funcions diverses.” La funció que un gènere aconsegueix s’ha d’entendre amb independència de la intenció de l’autor que el va escriure, segons Gomis. I Núñez Ladevéze, per la seva part, creu que els gèneres es distingeixen “por su fin comunicativo y por su forma de expresión”. El fin comunicativo seria la mena de funció genèrica que el periodista vol aconseguir -en aquest punt, doncs, discrepen Gomis i Núñez Ladevéze. En qualsevol cas, la funció, els elements formals i els elements del contingut són tres criteris definitoris i analítics unànimement propugnats pels estudiosos del gènere.
- Un gènere -resumim- és un estil i una forma específica d’estructurar la totalitat, que comporta una relació característica entre determinats elements formals i de contingut, i que es genera en una intenció comunicativa i s’institueix dins d’un determinat àmbit de la praxis humana. El gènere és, doncs, un esquema mental evolutiu, sotmès a tensions constants malgrat ser una espècie d’institució basada en una mena particular de relació entre els elements formals i els de contingut; aquesta inestabilitat és la seva condició d’existència. La manera més adequada, per tant,

---

<sup>180</sup> Segre, C. (1985), Op. Cit., p. 294.



d'encarar l'estudi dels gèneres és la prospecció inductiva i la caracterització analítico-descriptiva.

Un cop hem destil·lat aquest seguit de conclusions sobre quin és el concepte de gènere que aquí postulem, ara les aplicarem a l'estudi del naixement, consolidació i evolució del gènere de l'entrevista periodística escrita. Per exemple, hem descrit el moviment evolutiu dels gèneres primaris, orals i quotidians cap a l'esfera dels gèneres secundaris o ideològics -entre els quals queda clar que cal comptar el reportatge i l'entrevista- com un símptoma del to realista-mimètic de les consideracions estètiques d'una època. La inclusió a novel·les i drames del nostre segle de diàlegs i converses, amb to interaccional i relaxat, amb un lèxic col·loquial i una sintaxi que evoqui una enunciació descurada, com en situació de presencialitat, és un exemple d'això.

Arran d'això resulta interessant preguntar-se quin és l'origen de l'entrevista periodística escrita com a gènere discursiu propi de l'esfera de la discursivitat humana anomenada periodisme escrit de masses, i preguntar-nos també sobre quan podem individuar-la com a gènere reconegut per la societat -vessant comunicatiu-pragmàtic- i considerat transitable per una multitud d'epígons -vessant conformatiu-formal.

### ***1.5 La perspectiva historiològica: de com l'extraliteraturització i el dialoguisme s'incorporaren al periodisme***

L'estudi històric de l'entrevista periodística escrita ha rebut l'atenció d'alguns investigadors, sempre interessats en dos aspectes diferents. En primer lloc trobem l'interès -sovint l'obsessió- de situar cronològicament la primera entrevista. Diem d'entrada que ens sembla més interessant -i més científic, d'acord amb les prerrogatives bakhtinianes que hem establert- establir *l'època en què es consolida* el gènere que no pas participar en competicions hemerogràfiques sobre el primer epifenomen. Com apunta Nilsson, hi ha una segona pregunta, que ens sembla, per ser coherents amb la genologia

---

<sup>181</sup> García Berrio, A., i Huerta Calvo, J. (1992), Op. Cit., p. 146.

proposada, més interessant que la primera: “What is the origin of the interview.”<sup>182</sup> I, afegim, establir la seva època de constitució com a gènere discursiu: quan va nèixer -quan va ser reconegut pels lectors i practicat per la totalitat de la professió periodística.

La resposta a la pregunta de *quan es va publicar la primera entrevista* no pot tenir resposta precisa, sinó orientativa. Es disputen el títol als EUA -on segons tots els indicis hemerogràfics i històrics va aparèixer primer el nou gènere- James Gordon Benett, del *New York Herald*, i Horace Greeley, del *New York Tribune*; Christopher Silvester es decanta per Greeley, ja que Benett no fa servir l'estil dialogal, però en canvi, com apunta Nilsson, almenys embrionàriament, podem detectar en les peces de Benett elements estilístics i compositius que, d'acord amb la perspectiva adoptada en aquest treball, podríem anomenar *trets genèrics* cabdals per a la constitució del gènere: són intents de restituir la presència i l'alteritat de l'encontre, de provocar entre el lector i el personatge el que Silvester anomena un *face to face meeting*.<sup>183</sup>

A més, cal considerar que Benett comença a publicar un gran nombre de *protoentrevistes* a la dècada del 1830 -per exemple amb Rosina Townsend, una testimoni d'un cèlebre cas d'assassinat-, i en alguna d'elles, assegura Nilsson -i ho demostra tot reproduint-les-, inclou les rèpliques i les preguntes en base textual conversacional. El 16 d'abril del 1836 Gordon Benett publica l'entrevista amb Townsend, testimoni d'un cèlebre cas d'assassinat -el d'Ellen Jewett-, amb poc diàleg però amb la clara intenció de restituir l'encontre amb el personatge. Benett també s'entrevista el 1839 amb el president Martin van Bueren a Washington. Silvester considera que “the Van Bueren interviews consists merely of a few paragraphs in which Bennett offers a description of their meeting, the approximate scope of their conversation and some tart observation about his subject's appearance, but virtually no reported speech, either direct or indirect.”<sup>184</sup>

Nilsson coincideix amb Silvester en això, però en canvi creu que hi ha un oblit sobre l'entrevista de Bennett amb la majordoma Rosina Townsend. Segons Nilsson, James Gordon Bennet va anar a l'escena del crim, va entrevistar Rosita, la dona que havia descobert el cadàver, i va escriure per al Herald “a verbatim report of the interview in the

<sup>182</sup> Nilsson, N.G., (1971), Op. Cit., p. 701.

<sup>183</sup> Silvester, Ch. (1993), Op. Cit., p. 4-5.

<sup>184</sup> Silvester, Ch., (1993), Op. Cit., p. 4.

first person”<sup>185</sup>, i va marcar els torns de parla de cadascú dels conversants amb una *Q* - *question*, per pregunta- i una *A* -d’*answer*, per resposta, cosa que contradiria la versió de Silvester segons la qual Bennett no usava cites directes o indirectes, sinó només un resum aproximat del contingut de la xerrada, almenys en el cas de l’entrevista a Van Bueren. Bennet, doncs, va usar cites directes en diversos passatges de l’entrevista “in order to give his readers the feeling of being there”, en el lloc sagrat dels fets, en el present permanent en què s’instal·la tot encontre jo-tu. Observem el següent fragment d’un text de Bennett sobre el cas Jewett publicat al Herald el 12 d’abril de 1836.

“I knocked at the door. A Police officer opened it, stealthily. I told him who I was. “Mr. B., you can enter”, said he, with great politeness. The crows rushed from behind seeking also an entrance.

- No more comes in -said the Police officer.

- Why do you let that man in? -Asked one of the crowd.

- He is an editor, he is on public duty... Mr. B., would you like to see the *place*?

- I would -said I...

- Here -said the police officer- here is the poor creature.”<sup>186</sup>

Fixem-nos en com la inclusió d’aquestes tècniques són visiblement deutores del diàleg novel·lesc. L’efecte que creen és atractiu, plàstic: la gernació aixecant la veu, el policia parlant amb uns i altres... És del tot carnavalitzador, heteroglòssic; un relat monològic esdevé polifònic, obert a les altres veus presents. I estem tot just al 1836.

Greeley, en canvi, escriu la seva cèlebre conversa amb el líder mormó Brigham Young el 1859. La de Greeley és, sens dubte, una entrevista periodística escrita tal com l’entendem avui, amb bona part de les constants del gènere abans ressenyades. L’estil directe i el diàleg dramàtic es desenvolupa després d’una breu introducció en què es fa una presentació del personatge i de l’entorn humà i físic en què es va celebrar l’encontre. Després de la introducció, Greeley escriu: “President Young avowed his willingness to respond to all pertinent inquiries, the conversation proceeded substantially as follows.” I

---

<sup>185</sup> Nilsson, N.G., (1971), Op. Cit., p. 701.

<sup>186</sup> Nilsson, N.G. (1971), Op. Cit., p. 710.

efectivament, el que seguia era un intercanvi dialogal pròxim a un interrogatori però, lògicament, amb el to periodístic al qual ens ha acostumat aquest gènere de l'entrevista.

“H.G.: Am I to regard Mormonism (so-called) as a new religion, or as simply a new development of Christianity?

B.Y.: We hold that there can be no true Christian Church without a priesthood directly commissioned by and in immediate communication with the Son of God and Savior of mankind. (...)”<sup>187</sup>

Per tant podem dir que el gènere es constitueix com a tal al voltant de la dècada del 1850, per bé que abans, des del 1830, alguns *avançats* -els *genis* dels que parlaven Guillén i Lázaro Carreter- ja havien començat a caminar cap a la seva constitució amb aportacions episòdiques, que no havien trobat constància entre d'altres epígons. L'entrevista periodística escrita és sentida com un camí *iterable*, transitable per una multitud de seguidors, com reclama Guillén per establir la constitució d'un gènere, al voltant de quinze o vint anys després de les primeres passes de James Gordon Bennett -segurament secundat en aquell moment per altres coetanis, dels quals, per caprici de la recerca hemerogràfica i de l'atzar de la investigació històrica, no en tenim notícia.

Al Nova York del primer terç de segle, quines condicions van fer possible el gènere?

“Historians have suggested that the tendency towards the interview technique grew from the familiarity of journalist and readers with verbatim court reports and with the ‘human interest’ element that arose from such reports. However the emergence of the interview coincided with several other developments. Mass education and mass-market publications, for instance, meant that there was a receptive audience for numerous and various opinions, such was the nature of modern bourgeois society that there was also an increasing number of persons qualifying as celebrities, many of whom were not themselves writers; the rise of the realistic novel meant that readers were increasingly familiar with naturalistic dialogue, though some interviewers might succumb to the temptation to see men and their setting through the eyes of a fourth-rate period dramatist; but above all else the ascendancy of the interview was part of a revolution in the perception of public figures.”<sup>188</sup>

---

<sup>187</sup> Silvester, Ch. (1993), p. 50.

<sup>188</sup> Silvester, Ch. (1993), Op. Cit., p. 4.

Bon apart d'aquestes condicions ja han estat suggerides al llarg del capítol, i encara hi tornarem en les pròximes planes: el canvi en la percepció de les figures públiques, l'emergència d'una nova mimesi realista, el naixement d'una nova premsa de masses més informativa, adreçada a un nou públic lector gràcies a la millora dels programes educatius...Edwin E. Shuman, al seu *Practical Journalism* editat el 1903 cita un director nord-americà -a qui discretament anomena *Brown*- com a autor de la primera entrevista el 1859 al *New York Herald*, a un tal John Smith, testimoni d'un assalt a Harper's Ferry. El tal Smith sembla, segons Shuman, que va parlar lliurement de l'afer, i que el resultat de la conversa va ser publicat de la mateixa forma que ho féu Horace Greeley. Tenim, per tant, dos testimonis coincidents sobre l'època d'establiment de l'entrevista, almenys dins de l'àmbit nord-americà. Shuman també assegura que durant la guerra civil nord-americana els diaris van reproduir nombroses entrevistes, i que grans figures polítiques i militars van visitar sota aquesta forma les planes de les principals publicacions. El nou format, segons Shuman, havia esdevingut un element més del repertori professional, que en aquells temps estava en franca expansió pel canvi del rol de la premsa i pel seu creixement.

Silvester recull que al setembre de 1890, quan el gènere, per tant, superava els trenta anys de vida consolidada, el periodista nord-americà Frank A. Burr va escriure un article al *Lippincott's Magazine* titulat *The Art of the Interview* en què feia un repàs per fer un balanç professional del periodisme en els últims anys després de la introducció del gènere. Silvester fa notar com Burr admet que s'han comès abusos en nom del nou gènere, però que aquest ha estat capaç de detectar i expressar -emparaular, direm aquí- la lletra menuda del procés de transformació d'una nació moderna.

“Like all other changes in a great industry, the method has been abused both by interviewer and interviewed, fully has often by the latter as the former. But had it not been for the interview much valuable matter relating to the history of this country since 1860 would have been lost, not only to the nation, but to the nation's annals.”<sup>189</sup>

Veiem, en atenció a aquesta darrera frase, com ja al segle XIX l'entrevista era concebuda com una forma privilegiada d'establiment de la memòria. Amb tot, durant la

dècada del 1860 el *Chicago Tribune*, per exemple, no valorava aquesta virtut del gènere, i es decantava més aviat cap al sector de crítics del gènere, que el consideraven una xacra per al periodisme de qualitat. Les crítiques del *Tribune* van ser reproduïdes fins al *Daily News* de Londres -on l'entrevista va trigar força temps a ser admesa com un gènere *decent*, com veurem més endavant. El *Tribune* considerava l'entrevista la causa de la conversió del periodisme en una professió menyspreable i servil. *The Nation* de Nova York publicava el 1869 una consideració semblant, en la qual assegurava que l'entrevista, tal com s'entenia aleshores, “is generally the joint product of some humbug of a hack politician and another humbug of a newspaper reporter.”<sup>190</sup>

El 1871 aquesta perspectiva només havia canviat lleugerament, i *The Nation* acusava l'entrevista de deixar en ridícul els grans homes. En aquells anys hi havia una certa tendència a que els homes seriosos consideressin l'entrevista com la més perfecta maquinària mai inventada per convertir el periodisme en una ofensa. La barreja d'estils realista i l'evolució de la noció dels àmbits del públic i del privat encara estaven a les seves beceroles. I sense aquestes transformacions conceptuals, de tipus ideològic -de forma de veure el món- l'entrevista patia el descrèdit. Mentre que alguns diguem-ne *avançats* la trobaven un gènere adequat i fins i tot magnífic per expressar la seva experiència de l'actualitat, la visió pròxima dels grans homes, dels esdeveniments i les notícies, una altra bona part -habitualment els que ja posseïen la paraula i el poder abans d'aquesta transformació, les classes altes i els dignataris- la trobaven proçaç i de mal gust.

Per bé que *The Nation* va recordar en aquests anys als seus lectors que la entrevista s'havia d'entendre com un invent de la premsa nord-americana, l'*Oxford English Dictionary* atorga al terme entrevista un origen periodístic i en dona carta de natura a partir del 1869.

A Londres, precisament, trobem l'altre focus d'activitat. Nils Gunnar Nilsson comparteix aquestes percepcions, i subratlla la influència de les declaracions i els interrogatoris davant del jutge, reproduïts a les planes dels diaris populars -*penny papers*- que van tenir un gran èxit en el Londres de la primera meitat del segle XIX, on també estava força avançada la revolució cultural de la societat de masses.

---

<sup>189</sup> Silvester, Ch. (1993), Op. Cit., p. 5.

“The 1830s was the period of the rising penny paper in America. (...) The early penny papers in England, especially the weekly *Penny Magazine*, which was established in 1832 and within a year reached the phenomenal circulation of more than 200.000 copies, (...) detailed reports of criminals trials with verbatim testimony. It had been common in English newspapers at the middle of the eighteen century.”<sup>191</sup>

Per a les històries d'interès humà que es llegien en aquests periòdics, extretes en la seva major part del londinenc carrer de Bow Street, on es trobaven les oficines policials, era essencial “to bring the person involved close to the public, and one way of doing so is to quote what he says, and how he says it.”<sup>192</sup> És a dir, allò que hem anomenat la *inscripció del parlant en el propi acte enunciatiu*. Segons Nilsson, que va estudiar aquesta mena de premsa de la primera meitat del segle XIX:

“The question-and-answer method used in the court became a natural tool for collecting information outside the court. When James Gordon Bennett talked to the key witness in the sensational murder case, he simply used the interview method from the court, putting himself into the position of the magistrate. The increasing interest in human interest stories, developed from the Bow Street reports from “real life”, made it natural to use the question-and-answer method in order to bring interesting, newsworthy personalities closer to the new, “common man” public with more authenticity.”<sup>193</sup>

El diàleg periodístic amb les fonts, sigui realment extret dels models judicials i policials o no, esdevé un gènere periodístic escrit consolidat -transitable per a epígons- en el lapse de temps que va entre 1830 i 1850, sempre en el món anglosaxó. En aquest temps es produeix un progressiu desplaçament d'un gènere discursiu primari -el diàleg amb les fonts del periodista- cap al territori d'un gènere secundari o complex, l'entrevista periodística escrita. En el seu naixement, aquesta nova modalitat discursiva pròpia d'una nova esfera d'ús de la llengua en formació i creixement -el periodisme escrit modern- recull la influència dels interrogatoris judicials i policials, així com les regles i principis d'ús

---

<sup>190</sup> Silvester, Ch. (1993), Op. Cit., p. 5.

<sup>191</sup> Nilsson, N.G. (1971), Op. Cit., p. 711.

<sup>192</sup> Ibidem.

<sup>193</sup> Nilsson, N.G. (1971), Op. Cit., p. 711.

pragmàtic que regulaven els diàlegs orals amb les fonts en les interaccions. No hem d'oblidar, tampoc, els models que l'imaginari literari ja posava a disposició dels periodistes per a la feina de restitució d'un encontre amb un personatge o per a fer la mimesi d'un diàleg. Certament, no era la primera vegada en la història de la tradició literària occidental que un escriptor s'enfrontava a aquests problemes, i com és lògic adoptava solucions i models ja exitosos i presents en el discurs literari.

Seguint les teories de Bakhtin hem de concloure, en primer lloc, que aquesta inclusió provinent de l'oralitat i del *carrer* -del grup dels gèneres primaris- va produir un efecte de *dialoguïtzació* en l'enunciat mediàtic.<sup>194</sup> I així mateix, afegim nosaltres, els gèneres de tipus secundari van rebre una major influència de l'estilística realista, aleshores -i no casualment- emergent. A banda de les influències provinents de l'oralitat i d'altres gèneres discursius ben pròxims com els interrogatoris, l'entrevista periodística escrita va ubicar-se en la tradició del diàleg escrita i de l'encontre -recollint tant les aportacions dels diàlegs de caire filosòfico-didàctic com dels recursos estilístics desenvolupats en el diàleg mimètic o diegètic. També va incloure dins dels seus recorreguts habituals -sobretot a partir del 1860/80 al món anglosaxó, a partir del 1910 a Espanya- les influències del retrat, el conreu del qual va rebre una empenta important al llarg del XIX -tampoc, evidentment, per casualitat. Finalment, trobem herències i tons propis de la literatura memorialística, sobretot també en aquest segona mena d'entrevistes.

Tot i que ja hem vist que d'ençà del seu naixement l'entrevista despertà nombrosos recels, hi van haver també periodistes i personatges públics que es van adonar de la rellevància i de la projecció del nou gènere. A les illes britàniques, on es va tendir a veure l'entrevista com un barbarisme estranger, va excel·lir en aquesta apologia W.T. Stead.

Stead, de fet, va ser una de les firmes encarregades de popularitzar l'entrevista periodística escrita a la Gran Bretanya durant la dècada del 1880. Als primers sis mesos de 1884, per exemple, *The Pall Mall Gazette*, un periòdic vespertí editat per Stead, va

---

<sup>194</sup> Recordem Bakhtin: "Al acudir a los correspondientes estratos no literarios de la lengua nacional, se recurre inevitablemente a los géneros discursivos en que se realizan estos estratos. En su mayoría estos son diferentes tipos de géneros dialógico-coloquiales; de ahí resulta una dialoguización, más o menos marcada, de los géneros secundarios, una debilitación de su composición monológica, una nueva percepción del oyente como participante de la plática, así como aparecen nuevas formas de concluir la totalidad, etc." (Bakhtin, M. (1985), Op. Cit., p. 254). Cal matisar en aquest cas que l'entrevista acudeix a estrats no literaris però també recull l'herència d'estrats literaris, com el propi diàleg de ficció o el retrat.



incloure fins a 79 entrevistes entre les seves planes. Silvester cita veus autoritzades de la societat londinenca de l'època que consideraven que les entrevistes de Stead amb els homes més destacats del seu temps -trobem per tant que el ritual de consagració ja estava present com a característica del gènere- van marcar el començament d'un *nou periodisme*. Com ja hem esmentat, al mateix temps l'entrevista era contemplada amb recel per bona part de la premsa britànica més tradicionalista, en part a causa de la seva novetat, en part a causa del fet de provenir dels EUA. I també en bona part perquè el seu funcionament com a gènere demanava un evolució mental -evolució del concepte de personatge públic, de privacitat, de la mateixa premsa fins i tot, ara més informativa però també més *espectacularitzadora*, alguns dirien que *sensacionalista*<sup>195</sup>-, el pas, en definitiva, d'una època a una altra, que potser als més ancorats en el passat els va costar de fer.

En aquest sentit, nombrosos periodistes que no trobaven en l'entrevista el gènere adequat per vehicular la seva experiència dels esdeveniments o dels personatges públics -contràriament al que li passava a Stead- van acusar a aquest editor i propietari de *The Pall Mall Gazette* de guarnir les seves entrevistes amb detalls dramàtics, i fins i tot melodramàtics “minutely accurate or judiciously imagined details”.<sup>196</sup>

Aquestes recriminacions no van afectar Stead. Aquest va tenir, per mitjà d'una entrevista sobre el Sudan i la política imperial, una intervenció decisiva en la política estrangera de l'Imperi britànic, i, lògicament, se'n vantava en la seva pròpia publicació. Stead va esdevenir un proselitista de l'entrevista. Escriu Silvester que una *Occasional Note* firmada pel propi W.T. Stead, impresa per a l'edició del 5 d'abril del 1884, deia:

“One of the superstitions of the English press -superstitions which are fortunately on the wane- is that interviewing in England is a monstrous departure from the dignity and propriety of journalism. None of our dignified contemporaries hesitates to interview anyone outside the British Isles, but interviewing... must not cross the channel.”<sup>197</sup>

<sup>195</sup> Pensem que la segona meitat del segle XIX ja és l'època de les grans tirades dels diaris de Pulitzer i Hearst, i de l'esclat en tota la seva plenitud de la societat i la cultura de comunicació de masses.

<sup>196</sup> Silvester, Ch. (1993), Op. Cit., p. 7.

<sup>197</sup> Silvester, Ch. (1993), Op. Cit., p. 7.

A finals d'aquest mateix 1884, Stead va escriure que en el balanç positiu de l'any calia incloure l'acimatació de l'entrevista al periodisme anglès: "That this form of influencing public opinion supplied, as the phrase goes, a real want, is proved by the fact that it only needed a single example to make most of the newspaper follows suit."<sup>198</sup> Per a Stead, doncs, l'entrevista va propagar-se tan ràpid perquè venia a omplir un buit necessari dins la nova premsa de masses.

En el nou escenari mediàtic, polític i social era certament necessitada per tothom: en primer lloc pels personatges, que necessitaven manifestar-se d'acord amb el nou temps i el nou espai de la paraula pública, a la qual cosa contribuïa molt importantment l'entrevista, moduladora d'encontres i identitats. En segon lloc era necessitat pels periodistes, que tenien un gènere amb un escriure presencial important, que restituïa, amb el dinamisme dels diàlegs teatrals i el ritme d'una bona novel·la, l'encontre amb la font, el moment invocat per a la màxima credibilitat del periodisme informatiu. En tercer lloc era molt apreciat per la nova classe popular, que en aquella moment de transformació epocal trobava en els mecanismes estilístics del gènere una visió del món que encaixava amb la nova manera de viure i sentir. Com la fotografia, que també va ser considerada una malsana forma d'intromissió pels esperits menys oberts, l'entrevista va haver de superar la reticència dels que trobaven proçaç i superficial el gènere.<sup>199</sup>

Montero ha apuntat que el que resultava insuportable per a l'*upper class* era la voluntat didàctica, d'explicació a l'abast de tothom dels afers intel·lectuals, de l'entrevista, que trencava així l'elitisme intel·lectual que fins a l'últim terç del segle no es veuria afectat per l'esclat de la societat de masses. Però als anys 40 i 50 la cultura de masses tot just temptejava els seus futurs camins -el *Manifest Comunista* és del 1848-, i la feina intel·lectual era encara tasca d'exquisits. Per això, escriu Montero,

“La ambición de entendimiento, de explicación y de difusión que encierra toda entrevista resultaba una vulgaridad. Pero justamente por eso, porque vulgarizaba, porque acercaba la cultura a la gente, porque ponía en circulación pensamientos e

<sup>198</sup> Silvester, Ch. (1993), Op. Cit., p. 8.

<sup>199</sup> L'entrevista dels primers temps semblava ser temuda com ho eren els primers aparells fotogràfics: per la por a perdre l'ànima, a que la personalitat fos robada, d'una manera o una altra, i que se n'apropriés el periodista. Certament, no estaven aquestes suposicions massa lluny del que és el nucli essencial de l'entrevista: usar les paraules i la personalitat d'un altre per dir el que el periodista vol. Hi aprofundirem més endavant.

ideas, la entrevista resultó ser un género enormemente popular desde el principio.”<sup>200</sup>

A banda d'aquestes circumstàncies, va contribuir a que es considerés el nou gènere com a propi de *maleducats* que cap als anys 80 del segle XIX, en el món anglosaxó, estigués prou ben establerta una modalitat del gènere que era coneguda com *Celebrities at home*, és a dir, els encontres amb celebritats a la seva pròpia llar, que ben aviat -de seguida que la tècnica ho va permetre- es van fer acompanyats d'un fotògraf que recollia els racons més privats de la residència dels que eren més públics. La violació dels límits de la privacitat burgesa -ja en crisi profunda- eren flagrants en aquestes peces, que van sorprendre, en ser publicades, a alguns dels entrevistats, que no s'esperaven que els comentaris o els fets de natura íntima ocorreguts durant la visita del periodista interessessin el públic i encara menys que fossin reproduïts.

Com es pot suposar, això sí que va resultar la gota que va fer vessar el got, i el mateix Stead va haver de reconèixer que algunes d'aquestes peces anaven més enllà dels límits del bon gust, però ràpidament contestava que algunes errades no havien d'impedir veure el valor *d'il.luminació democràtica* (sic) del nou mecanisme.<sup>201</sup>

Aquesta pràctica de l'entrevista que deriva capciosament cap a l'àmbit de la privacitat s'espandeix amb força cap als anys 80 del segle passat en l'àmbit anglosaxó. Com a conseqüència del creixent culte a les celebritats va sorgir entre els lectors de diaris i revistes el desig de conèixer, fins al menor detall, la vida dels personatges públics. Com que aquestes entrevistes comencen a anar acompanyades d'un profús desplegament de gravats i fotografies, són publicades preferentment en revistes il.lustrades. Evelyn March Phillips escriu en un assaig publicat el 1895 sota el títol de *The New Journalism* que durant un viatge un amic li va oferir dues d'aquestes noves publicacions il.lustrades populars. Entre les dues hi havia vuit entrevistes. Phillips subratlla que la justificació per a l'entrevista com a gènere d'utilitat pública era que servia de mitjà intel.ligent per arribar a les altes personalitats, però que amb la profusió del gènere la maquinària periodística

<sup>200</sup> Montero, R. (1998) *La mirada del testigo*, dins de Silvester, Ch. *Las grandes entrevistas de la historia*. Madrid: El País-Aguilar, p. 10.

<sup>201</sup> Silvester, Ch. (1993), *Op. Cit.*, p. 9. Veurem més endavant que a la premsa espanyola va succeir el mateix però vint anys més tard, entre el primer i el segon decenni del segle.

necessitava tal quantitat de personalitats públiques que encimbellava a aquesta categoria a qualsevol que s'hi prestés -no hem fet tan camí, doncs, des de llavors. La descripció que fa aquesta ocasional lectora de revistes il·lustrades ens dóna una idea de la mena d'entrevistes que s'hi publicaven:

“The most were concerned with actors and actresses whose names conveyed little to my mind. There was interviewed a lady who rides a spotted horse at some circus, and there were given two portraits, with intimate details of a she-Parisian whose claim on the public attention consists in being handsome and notorious. Anybody interested in the description of a palm-treed flat with Liberty draperies, or in the not remarkable tastes and the by no means original opinions of second-rate burlesque actresses, would have found plenty to inform and amuse. Interesting suggestion or word of wit there was none.”<sup>202</sup>

Probablement, doncs, l'entrevista, més enllà d'una utilitat pública prou evident, també en tenia una de privada, o millor encara, d'íntima. L'entrevista es demostra com una magnífica manera d'emparaular no ja l'experiència, sinó els propis somnis dels lectors. L'entrevista recupera la galeria atàvica de mites i herois, i, en el seu fer, ens els apropa fins al punt que els *sentim parlar i respirar davant nostre*.

El tomb cap a la privacitat de l'entrevista es veu reflectit en l'aparició a l'escenari mediàtic de la premsa de masses de les dones com a entrevistadores, classe periodística reflectida en la novel·la de Henry James *Portrait of a Lady*. Les dones, habitants simbòlics de la privacitat i de la *domus*, apareixen dins l'esfera de la *res publica* com a reveladores i constructores d'un nou imaginari del privat, ara construït precisament per a ser mostrat - és la tensió entre el privat i el públic de què parlàvem al capítol anterior.<sup>203</sup>

En aquest sentit, Silvester explica que Elizabeth L. Banks, una periodista nord-americana que va treballar al Londres dels anys 90, va provocar un gran enrenou després d'haver-se infiltrat com a servent durant uns mesos per després poder narrar les seves

<sup>202</sup> Silvester, Ch. (1993), Op. Cit., p. 10. Per ser honestos, diversos experts que han estudiat els començaments del gènere i alguns testimonis de l'època ens diuen que entre la dècada dels 80 i el 90 del segle XIX l'entrevista va ser adoptada generalment per tota mena de premsa. També per la més seriosa i erudita, com ho demostren les entrevistes publicades a *Great Thoughts* -ja s'intueix pel nom- amb pensadors, ministres, escriptors, polítics, etc. Lògicament, no eren aquestes les entrevistes que disfrutaven de més popularitat, però val la pena ressenyar que més d'un escriptor i periodista s'havia adonat ja en aquell moment de la matriu socràtica i filosòfica del gènere, especialment apte per al diàleg didàctic i il·lustratiu. Així Henry W. Grady, editor del *Atlanta Constitution*, va remarcar que l'entrevista comptava amb prestigiosos precedents, ja que Sòcrates “introduced the custom on the streets of Athens”. (Silvester, Ch. (1993), Op. Cit., p. 5)

experiències. Aquesta tal Banks, que va escriure a *The Pall Mall Gazette* de Stead, va assolir una certa notorietat com a entrevistadora, i va defensar la superioritat de la dona elaborant entrevistes, en funció de la seva major capacitat social per dirigir la conversa - tenir mà esquerra, en deia ella- i la major capacitat d'observació dels detalls comportamentals i contextuals.

Joseph Pulitzer, en aquell mateix moment, consolidava als EUA els elements que ell entenia que havia d'ostentar una bona entrevista periodística: detallades descripcions dels entrevistats i del seu entorn, allò que des de la teoria de la narració s'anomena ara el retrat global del personatge, i que veurem en un pròxim apartat. Pulitzer, en un informe intern per un membre de l'*staff* escrivia:

“Please impress on the men who write our interviews with prominent men the importance of giving a striking, vivid pen sketch of the subject: also a vivid picture of the domestic environment, his wife, his children, his animal pets, etc. Those are the things that will bring him more clearly home to the average reader than would his most imposing thought, purposes or statements.”<sup>204</sup>

Silvester comenta la possibilitat que la ceguesa de Pulitzer el condicionés per la promoció d'aquest estil d'escriptura, però més aviat cal considerar que aquesta estilística - i aquests objectius: la mirada des de prop, la intromissió en la privacitat, la connexió amb el mateix moment de l'enunciació- és bàsicament la pròpia del gènere, absolutament establerta, doncs, ja per aquelles dates. I si aquesta manera de mirar en què tot interessa, tot esdevé significant -tot pot amagar el secret, el reconeixement- és vehiculada per l'estilística del detall i del diàleg, també és cert que des del primer moment es van aixecar dubtes sobre la veracitat d'aquests retrats composts.

Molts autors glossaven, al tombant de segle, la dificultat de decidir en quina proporció una d'aquestes entrevistes era resultat d'una observació real i en quina proporció era fruit d'invençions o d'exageracions pròpies d'un període en què les convencions narratives i dramàtiques començaven a practicar la retòrica del secret i l'ocultació, i la literatura s'omplia de galtes que es ruboritzen i de fronts perlejats de suor delatora. L'estètica del

<sup>203</sup> Henrietta Stackpole treballa, en aquesta ficció, per al diari *The Interviewer*, precisament

<sup>204</sup> Silvester, Ch. (1993), *Op. Cit.*, p. 9.

detall fa que a vegades els músculs facials parlin més del que el bon to i el seny aconsellarien. Resulta interessant que cada cop que en el periodisme s'ha fet un avenç en la inclusió de recursos estilístics i compositius nous el sentit comú professional hagia acusat els innovadors d'inventar-se el contingut de les notícies: recordem que als anys seixanta i setanta d'aquest segle va tornar a passar amb l'arribada del *Nou Periodisme*. Aquesta confusió entre estil i contingut encara sembla estar present en el sentit comú professional, com hem vist uns capítols enrere de la mà de Núñez Ladeveze.

George Newnes va imposar condicions similars a les de Pulitzer quan va començar a publicar a Londres una sèrie d'entrevistes il·lustrades a la seva revista mensual *The Strand Magazine* durant els primers anys de la dècada de 1890. A més de descripcions coloristes, els articles apareixien invariablement acompanyats de diversos retrats o fotografies del subjecte en diferents etapes de la seva vida, de manera que era més una mena de semblança gràfica que no pas la mera instantània d'un moment de la transacció verbal. Evidentment el desplegament fotogràfic també incloïa detallades vistes de la casa, el jardí, els interiors, fins i tot els més recòndits i propis de la sagrada privacitat burgesa, com el saló-biblioteca o el dormitori, i en algunes ocasions també apareixien publicades traces de l'ortografia de l'entrevistat. Aquesta pràctica se segueix usant encara avui en algunes entrevistes, i la seva lògica és la mateixa del gènere de l'entrevista: el que amb Derrida hem anomenat abans facilitar *contigüitats* materials. La foto és una contigüitat material, l'ortografia també ho és: la traça d'una presència, l'empremta del subjecte que volem restituir.<sup>205</sup>

Una altra publicació il·lustrada de periodicitat mensual, *The Idler*, editada per Jerome K. Jerome, incloïa una secció semblant a la de les entrevistes il·lustrades del *Strand*, que s'anomenava *Lleons a la lleonera*. Per a tots aquests periodistes que derivaven cap a aquesta variant privada del gènere deuria de ser de gran utilitat el manual anònim *-How to Write for the Magazines-* que ressenya Silvester, en el qual s'expressava quin hauria de ser el límit del bon gust en aquesta mena de notes periodístiques.

<sup>205</sup> Diversos dominicals i revistes setmanals i mensuals de tot el món han publicat o publiquen entrevistes i qüestionaris -generalment, és més habitual que passi en qüestionaris de la mena *Proust*- il·lustrades amb la rúbrica o unes frases escrites de puny i lletra de l'entrevistat. A Espanya ho ha fet recentment el suplement dominal d'*ABC*, *Blanco y Negro*, i alguns setmanaris d'informació general com *Tiempo*.

“Don’t, therefore, talk so much about ‘Miss Jennyson’s room being a scene in Fairyland!’ Don’t prate about her lovely old ormolu cabinets; her fine Chippendale furniture; her charmingly-hung brass bedstead! Unless there is something very special why Miss Jennyson’s bedstead should be brought in (as, for instance, if it were a gift to her from some royal or very famous person), it is doubtful whether the reading public takes enough interest in the lady herself to care two buttons what sort of bedstead he has! They would resent Miss Jennyson prying into their most sacred private apartments, and so do not let them pry into Miss Jennyson.”<sup>206</sup>

Però aquí el nostre anònim preceptor va demostrar tenir poca sensibilitat pels gustos de la nova època, perquè, pels motius que ja han estat ressenyats, resultava que el públic sí que estava interessat en l’exhibició de les privacitats de la *Miss Jennyson* de torn, i no només quan això resultava significatiu -quan això era un indicatiu o un detall que permetia revelar, reconèixer quelcom d’ocult-, sinó sempre i en tota ocasió. Fins el punt que, com ja s’ha fet notar, una de les causes de celebritat avui és precisament la completa disposició a exhibir la pròpia vida, segons ha fet notar Pardo<sup>207</sup>. Això, lògicament ha buidat de contingut, en moltes ocasions, l’estètica del detall i del fragment, que ha deixat de ser pont cap a l’interior dels altres per passar a ser un mer element d’*atrezzo* produït industrialment; una paraula buida. Només aquesta predisposició exhibicionista permet, als que no desenvolupen una tasca reconeguda públicament, assolir la condició de *celebrities*. De fet, avui els famosos de la societat mediàtica són reconeguts com a intèrprets d’una suposada privacitat concebuda ja per a ser mostrada davant de micròfons i càmeres. La màxima *sóc tan públic que em puc permetre de ser públicament privat* s’hauria de canviar, doncs, per *sóc tan públic perquè exhibeixo públicament la privacitat*.

Hernán Díaz Arrieta, tot escrivint sobre el fenomen de la literatura memorialística, s’ha preguntat perquè aquesta societat nova de la industrialització i la massificació, que ens ha conduït, després de les degudes transformacions tecnològiques, cap a una societat notablement individualitat, se sent atreta per les vides com més privades i íntimes millor, dels grans homes del passat i del present.<sup>208</sup> Aquesta atracció és sens dubte una constant

<sup>206</sup> Silvester, Ch. (1993), Op. Cit., p. 10.

<sup>207</sup> Pardo, J.L. (1995), Op. Cit., introducció.

<sup>208</sup> Díaz Arrieta, H. (1999) *Arte de la biografía*. Barcelona: Oceano, p. X

de l'època que comença amb la novel·la realista del XIX i encara no ha acabat; al contrari, ha experimentat una multiplicació creixent.

“Bien considerado no deja de ser singular -escriu Díaz Arrieta, pràcticament pensant en veu alta-. ¿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 masas rebeladas imponen su manera en el terreno político, en el económico, en el artístico, en el religioso (...) Deberíamos lógicamente preocuparnos de la potencia victoriosa, el hombre masa, del anónimo cualquiera cuyo nombre significa legión. Pero 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 al vecino de enfrente o al compañero de trabajo. ¿Afán de bajar a los que habitan en las cumbres? ¿Deseo de encumbrarse hasta ellos? (...) Todo ello se mezcla, acaso, confusamente, en esa hibridación de la historia y la novela, en esa biografía con vidrio de aumento puesta al alcance de la multitud.”<sup>209</sup>

Certament, com diu Díaz Arrieta, el públic lector, el consumidor mediàtic volia a finals del XIX -i vol ara a finals del XX- peces individuals per completar el trencaclosques de la identitat humana. Sembla que les grans figures tinguin una dosi extra de qualitat exemplar, de virtuts pròpies del gènere humà, i per això van ser escrutades per Eckermann, per Bosswell, per Janouch. Però també és cert que a mesura que el segle XX ha avançat les veus populars, sorgides de la magmàtica quotidianitat, han inundat la sociologia i la historiografia oficial, han estat estudiades per la sociolingüística i l'antropologia, han esdevingut, a través dels antiherois, mimetitzades a la literatura dels més grans literats, i han estat, finalment, considerades com perfectament il·lustratives de la *humaine condition* en tots els seus extrems. Això ha fet que avui, com ja hem dit més amunt, qualsevol pugui ser objecte d'atenció mediàtic en entrevistes de diversa mena als més diversos mitjans. Només cal deixar-se emmotllar al temps, l'espai i les condicions de la paraula pública.

Ens havíem quedat, però, cap al 1890, quan, de fet, la implantació del gènere de l'entrevista periodística escrita, fins i tot ja en la seva versió més procaç de la invasió de la privacitat, havia arribat a adoptar proporcions epidèmiques en l'àmbit anglosaxó -i és

---

<sup>209</sup> Ibidem.



probable, per les referències que en fan els propis anglesos, i per alguna referència de la premsa espanyola que veurem més endavant, que també a França. A més del fet que eren accessibles per la seva forma, les entrevistes resultaven rendibles per al diari o el setmanari, ja que era la millor manera d'associar noms distingits procedents de tots els camps de l'activitat humana a la pròpia capçalera sense haver de córrer amb les despeses de les col·laboracions. Algunes celebritats es van negar, per això, a participar de les entrevistes. Un d'ells va ser Mark Twain, que després d'haver estat entrevistat en nombroses ocasions va prendre la decisió, en retirar-se de l'escriptura als setanta anys, de no tornar a concedir una entrevista, circumstància que considerava un treball no remunerat. "If anyone interviews me again, I will send him a bill for five times what I would charge for an article the length of an interview", va publicar *The Idler* que havia dit Twain el febrer de 1892.<sup>210</sup>

Per altres motius, en aquest decenni del 1890 comencen a sentir-se veus de personatges cèlebres que asseguren estar farts de ser entrevistats, i manifesten la seva por d'avorrir el públic i de cansar el lector amb la repetició de les mateixes respostes a les mateixes preguntes. Pràcticament un segle més tard Gabriel García Márquez i d'altres personatges profusament entrevistats han manifestat les mateixes reticències. Al tombant del segle XX, Alphonse Daudet, l'actriu Sarah Bernhardt o Conan Doyle són tres exemples referits per Silvester. Bernhardt ho expressa singularment bé, segons la versió que ens fa a mans Silvester, quan es nega a ser entrevistada un cop més i -coses de la nova premsa- això apareix publicat com a entrevista:

"My friend, it is not possible! One version at least of everything I do or have done is known and written about. Everyone who interviews me asks more or less the same questions. I go over the same ground repeatedly, and what answers I don't give they invent for themselves."<sup>211</sup>

La sensació de *deja vu* de la cultura mediàtica aleshores naixent començava també a treure el cap: les repeticions, la verbositat buida, començava a ser detectada.

<sup>210</sup> Silvester, Ch. (1993), Op. Cit., p. 15.

<sup>211</sup> Silvester, Ch. (1993), Op. Cit., p. 15.

Aquest trajecte pel segle XIX i l'entrevista ens ha de conduir a la valoració final que el gènere s'estableix com a modalitat discursiva en la premsa de masses a la dècada del 1850-60. Entre aquest període i els 1880 s'estableix l'encontre familiar o domèstic amb celebritats, que com hem vist, accentuaria el vessant més criticat del gènere. Als anys de la dècada del 1890 les entrevistes il·lustrades, tot irrompent en la privacitat, van fer una enorme fortuna, de manera que es van agermanar dues teletecnologies d'empremtes o contigüitats presencials: la foto i l'entrevista.

### ***1.5.1 Establiment i evolució de l'entrevista a Catalunya i Espanya***

L'endarreriment amb què van arribar a Espanya les condicions històrico-socials a què ens hem referit amb Nilsson més amunt -educació, democràcia, premsa informativa de masses, etc.- també van provocar, lògicament, un endarreriment en la consolidació del gènere de l'entrevista, a l'haver-ho fet en la consolidació del model de premsa de masses informativa. Topem, així, amb una de les conclusions que hem recollit dels postulats de Bakhtin: els gèneres són les corretges de transmissió entre la història d'una societat i el seu ús de la llengua.

Recentment, Tresserras i Espinet han descrit aquest endarreriment dins l'àmbit català, que va ser, en canvi, avantguardista dins de les societats ibèriques -i perfectament comparable amb algunes altres cultures europees.<sup>212</sup> Tot i que a finals del segle XIX la premsa havia esdevingut un element central de la vida quotidiana de la gent, hi havia massa factors combinats que ral·lentien el procés: capitals escassos, marc polític retardatari, alfabetització insuficient, escassa propensió a la renovació tecnològica, predomini d'una concepció propagandística i instrumental dels periòdics, etc. "No sembla pas tant que el món de la premsa tingués la capacitat d'estimular el canvi social com que el canvi social havia d'acabar imposant a la premsa la necessitat de renovar-se."<sup>213</sup>

<sup>212</sup> Espinet, F., i Tresserras, J.M. (2000) *La gènesi de la societat de masses a Catalunya*. Bellaterra (Cerdanyola del Vallès): Servei de Publicacions de la UAB, p. 57-58.

<sup>213</sup> Espinet, F., i Tresserras, J.M. (2000), *Op. Cit.*, p. 58.

A finals del segle XIX hi ha a Catalunya, i concretament a Barcelona, una florida de publicacions que marquen l'inici del procés massificador i industrial de la premsa catalana. En canvi, la conversió definitiva, el salt cap a una premsa moderna, de masses, només el trobem “coincidint amb la Gran Guerra europea i amb la Mancomunitat”, quan la premsa exerceix “funcions de lideratge en el procés de la transformació i la modernització del país”.<sup>214</sup> Per tant, caldria situar el naixement a Catalunya d'aquesta premsa moderna amb vocació informativa, públic massiu i orientació industrial en el lapse que cobreix el període de 1880 al 1920 -de l'exposició del 1888 a la Gran Guerra i la Mancomunitat, per fer-ho rodó.<sup>215</sup>

Cal tenir en compte que una de les transformacions que resultarà de gran importància per al desenvolupament del gènere és l'educació visual: efectivament, a partir dels anys 80 i 90 del segle XIX apareixen tot un seguit de tecnologies que deriven cap a una notable iconització de la percepció i l'experiència com mai havia passat abans. Sense dubte, la fotografia i el cinema seran els últims graons d'aquesta escala, però al seu inicia hi trobem els gravats, les cada cop més treballades escenografies, els diorames, els teatrins, els espectacles de màgia visual -llanternes, ombres- i les postals. A començaments de segle la fotografia i el cinema es poden considerar novetats sentides com a formes de veure i de sentir especials, que comporten tota una gramàtica i una estilística. Tot això generava “una educació visual que passava de l'escola i els locals especialitzats al carrer i la casa.”<sup>216</sup>

Coincidentment amb el que apunten Tresserras i Espinet, diversos periodistes i investigadors han remarcat que la història del gènere com a tal no comença a Espanya fins als últims decennis del segle XIX. Pièrre Albert considera que del 1875 al 1930 Espanya viu un període de “relativa calma política y social”, cosa que facilita l'estabilització de la premsa i la consolidació d'importants diaris.<sup>217</sup> “El desarrollo económico, la concentración en las grandes ciudades, el aumento del nivel de conciencia política del pueblo, la ley de

<sup>214</sup> Ibidem.

<sup>215</sup> “L'acumulació de noves capçaleres a finals dels anys setanta i, sobretot, durant el anys vuitanta del segle XIX, coincidint amb fenòmens com l'adopció d'algunes millores tècniques, el creixent protagonisme públic del debat polític i ideològic, o l'ampliació del públic lector, permeten prendre aquells anys com a punt de referència bàsic de la transformació de la premsa catalana. Gairebé la totalitat dels principals diaris barcelonins que omplen el primer quart del segle XX van néixer aquells anys o bé hi van prendre una fesomia definitiva.” Espinet, F., i Tresserras, J.M. (2000), Op. Cit., p. 58.

<sup>216</sup> Espinet, F. i Tresserras, J.M. (2000), Op. Cit., p. 57.

<sup>217</sup> Albert, P. (1990), *Historia de la prensa*. Madrid: Rialp, p. 199.

1901 sobre la ensenyanza primaria y la de 1904 sobre el descanso dominical eran factores que, de alguna manera, iban a determinar que aumentara la influencia de la prensa”, escriu López Hidalgo.<sup>218</sup> Montero calcula, en aquest context, una cinquantena d’anys de retard respecte l’òrbita anglosaxona del periodisme pel que fa a la consolidació del gènere.<sup>219</sup> Certament, sembla recomanable prendre com a referència, per considerar el gènere com a establert, els primers anys del segle. María Cruz Seoane escriu, en aquest sentit, que reportatge i entrevista comencen a ocupar un espai important en els diaris al voltant del tombant de segle.

“*Interview* es la palabra más usual. Pero se usan también entrevista y conferencia: *El Liberal* llama entrevista a una con el duque de Tetuán el 21 de agosto de 1888, pero *interview* con la portera de la casa del crimen de la calle Fuencarral, y conferencia con el señor Martos el 23 del mismo mes: “¡ Conste ante todo que no se trata de una conferencia, entrevista, interview o como se la quiera llamar!”, escribe Mariano de Cavia el 17 de septiembre de 1880, también en *El Liberal*.”<sup>220</sup>

La inestabilitat de la denominació és simptomàtica del feble establiment de les constants estilístiques del gènere, encara en fase embrionària. Seoane ha assegurat que al voltant del tractament sensacionalista de les notícies de successos és on més fortuna va fer, inicialment, el gènere de la *interview*, tal com havia passat en l’àmbit anglosaxó.<sup>221</sup>

Tanmateix, una prospecció pels diaris de la dècada del 1880 ens permet detectar alguns canvis en l’estil periodístic, aleshores ja més informatiu, i alguna presència embrionària d’intercanvis dialogals entre la font i el periodista, no només en gèneres sensacionalistes, sinó fins i tot en notícies polítiques.<sup>222</sup> Tot i que aquests diàlegs estaven encara inclosos dins de la notícia, com una forma il·lustrativa que ja creava el buscat efecte del directe o d’autenticació, no es consideraven encara una forma d’organització capaç

<sup>218</sup> López Hidalgo, J.M. (1995), Op. Cit., p. 218.

<sup>219</sup> Montero, R. (1998) *La mirada del testigo*, dins de Silvester, Ch. *Las grandes entrevistas de la historia*. Madrid: El País-Aguilar. Montero lloa la feina sistematitzadora i antologista de Silvester, però en destaca com a defecte l’etnocentrisme anglosaxó. “Habría que revisar los periódicos españoles, los italianos, los franceses o griegos, que seguro que no han sido investigados, o los alemanes, pues a fin de cuentas fue ahí, en Centroeuropa, en donde comenzaron a publicarse los primeros periódicos a principios del siglo XVIII.”, p. 9.

<sup>220</sup> Seoane, M.C. (1983) *Historia del periodismo en España*. Madrid: Alianza, pp. 295-296.

<sup>221</sup> Seoane, M.C. (1983), Op. Cit., pp. 296-297.

<sup>222</sup> Hem detectat aquesta presència embrionària de, diguem-ne, protoentrevistes a *La Vanguardia*, que amb l’arribada de Modesto Sánchez Ortiz en aquells anys previs a l’Exposició va fer un tomb modernitzador i informatiu certament notable, i al *Diari Català*, on el 1880 es va publicar un *Entreviu ab Edison*, que, de fet, no

d'estructurar tot un text. No hi ha entrevistes o interviews que siguin tot un article, i no solia ser citat al títol o encapçalament la peculiaritat del gènere -una de les excepcions és l'entrevista amb Thomas A. Edison publicada al *Diari Català* el 1880 (cfr. nota 222). L'entrevista era un recorregut il·lustratiu més del text, gairebé com una fotografia, i de fet jugava un paper força semblant al del registre fotogràfic: convocava presències, contigüitats, empremtes. Refermava, com a nou gènere informatiu, la vocació objectiva i informativa del diari. En acudir a un gènere de solera anglosaxona, la publicació que l'usava -i que es cuidava d'usar-lo amb el mot anglès, *interview*- exhibia el seu cosmopolitisme i, sens dubte, la seva vocació massiva, popular, atès que l'entrevista sempre ha estat considerada el gènere de la pedagogia, del didactisme, de la divulgació i l'apropament.

Com va succeir en l'àmbit anglosaxó, les primeres manifestacions del gènere tingueren relació amb casos judicials i policials, com el del carrer Fuencarral de Madrid, en les notícies dels quals es transcrivien els interrogatoris policials o les declaracions dels testimonis en la sala de vistes. Aquesta transcripció es feia en estil directe, avantposant, com Horace Greeley va fer el 1859, les inicials o el nom del loqüent. En aquest cas del crim de Fuencarral, Seoane explica que diversos diaris de Madrid, i significativament *El Liberal* i *El Globo*, van passar a poc a poc a incorporar entrevistes celebrades amb testimonis del crim, talment havia fet Gordon Bennett amb Rosina Townsend, per bé que això passava a la península més de quaranta anys després.<sup>223</sup> “Los reporters -escriu Seoane- rivalizaban en la caza del detalle desconocido, en la interview con todas las personas relacionadas de cerca o de lejos con el asunto.”<sup>224</sup>

*La Vanguardia* de Barcelona reproduïa de manera habitual a les seves planes aquests interrogatoris o primeres entrevistes que publicaven els diaris de Madrid sobre el cas del carrer Fuencarral. El dilluns 1 d'abril de 1889, per exemple, l'edició de la tarda del rotatiu dels Godó reproduïa un interrogatori a uns implicats en el cas publicat a *El Liberal* de Madrid -citant-ne l'origen, cosa força freqüent en aquells temps faltats de corresponents,

---

era tant una intervü com un reportatge informatiu on es descrivia què va fer l'Edison en el seu dia de visita per Barcelona. Cfr. Figueres, J.M. (1999) *El primer diari en llengua catalana*. Barcelona: IEC.

<sup>223</sup> Especialment significativa resulta la publicada el 23 d'agost de 1888 a *El Liberal* amb la portera de l'immoble, reproduïda talment un interrogatori policial o judicial. Significativament, *La Vanguardia* va reproduir el text sencer al cap d'uns dies, encara dins d'una notícia sobre el tema i no pas com a gènere compaginat diferenciadament.

<sup>224</sup> Seoane, M.C. (1983) Op. cit., p. 297.

encara. Aquest article és prou definitori de l'ús que es feia del recurs estilístic del diàleg, sempre formant part encara de textos més amplis. Quatre dies més tard, el divendres 5 d'abril, *La Vanguardia* publica un nou interrogatori, en aquesta ocasió no se n'indica l'origen, a les pàgines 1 i 2 de la seva edició. La forma avança cap a la seva consolidació com a gènere independent. Cada cop la seva constant principal com a gènere -apropar la presència, el moment de l'enunciació de la font informativa, la paraula en el moment de la paraula, i de pas facilitar una aproximació a la persona, a l'alteritat- queda més establerta, i es comencen a treballar de forma més evident els detalls, allò que més endavant, en el següent punt, anomenarem la mirada semiòtica, la mirada que vol anar més endins a través de l'estètica del detall i del fragment. El retrat que fa d'un dels acusats és un bona pinzellada al mateix temps etopeïca i prosopogràfica.

“Viste a lo caballero, aunque algo raído, y se expresa con parsimonia (...) Tiene el tal rostro expresivo, buenos ojos, mirada firme y varias cicatrices que acusan algo de diátasis escrofulosa. Es de corta estatura y expresión animada.”

Tot seguit *La Vanguardia* reproduceix en estil directe el diàleg, mantenint l'ordre de la sessió, i fent interrupcions explicatives quan cal, de la mena: “Se suspende la sesión por cinco minutos.”

Sorprèn que mentre l'ús d'*interview* es troba en aquests anys 1880-1890 clarament adscrit a l'àmbit de la premsa, *entrevista* sovint és usat com a sinònim d'encontre, de cara a cara o de conversa. Així es parla de la “entrevista que mantuvieron y que ahora transcribimos” quan es parla dels interrogatoris. Al mateix mes d'abril del qual extractàvem les peces suara ressenyades de *La Vanguardia*, *El Imparcial* es feia ressò, a Madrid, d'una “nova religió” anomenada teofilantropia. La font informativa que cita *El Imparcial* és una entrevista publicada per un diari francès. La novetat genèrica, doncs, ja formulada com a totalitat i no només com a part d'un article, es presenta com un model proposat des de l'estranger, almenys en aquesta ocasió -i és de preveure que en moltes altres.

“A título de curiosidad vamos a dar algunas noticias a cerca de esa religión -escriu el diari-. Un redactor de uno de los periódicos que gozan de mayor popularidad en Francia, ha celebrado una conferencia con M. Decembre-Alonnier, presidente del comité central de los teofilantrópicos, y de ella vamos a sacar los datos relativos a la historia, la doctrina y el culto de la filantropía.”

Tot seguit, el diari extracta alguns paràgrafs d'aquesta entrevista citada, i ho fa en estil directe: “Procuramos, dice el presidente, practicar el bien y evitar el mal.”

L'any 1889, però, el tema sensacional era el crim de Fuencarral. I en aquest veritable filó informatiu trobem encara més vetes de *protoentrevistes*, formes pregenèriques que van incorporant a poc a poc les constants i les variables del gènere, tot i no ser encara models de gènere que totalitzen el text. Així, *La Vanguardia* del dijous 11 d'abril de 1889, a les planes 2 i 3, no només reproduïx ja els interrogatoris i declaracions formulades durant la vista oral, sinó que reproduïx també una entrevista celebrada per un redactor del diari *El Día* a un dels testimonis: “A un redactor de *El Día*, que habló ayer con Elías Balaguer, respondió este en los términos que siguen: “Yo no he vivido jamás una circunstancia como esta (...)”

En aquesta entrevista trobem una novetat: es reproduïx la interrogació formulada pel periodista de manera directa. Fins llavors les qüestions a les quals responia una declaració eren introduïdes amb la fórmula: preguntat sobre tal qüestió va respondre que estava d'acord en tal i tal cosa. En aquesta mostra del 1889, en canvi, trobem una pregunta formulada en estil directe que és contestada en estil directe per l'entrevistat, amb els corresponents guions propis del canvi de veu en el diàleg, talment succeeix en els textos dramàtics.

Dins de l'àmbit polític aquest pas de la forma indirecta, més narrativa, a la forma directa de la cita encara trigarà més anys en fer-se, per un estrany pudor. En les notícies de successos, aquests anys centrades sobre el crim de Fuencarral, són a partir del 1889 habituals. El nou d'abril veiem com aquesta fórmula ha fet definitivament fortuna. *El Globo* de Madrid publica unes declaracions d'un advocat que tindrien una gran incidència en el cas, ja que van propiciar, un cop publicades, el processament d'uns inculpats - retrobem, ara en forma embrionària, el poder de l'entrevista com a paraula pública. L'entrevista és publicada, després d'una introducció, en forma de diàleg dramàtic, forma

que ja és definitivament incorporada dins la panòpia estilística dels redactors, almenys en aquest àmbit dels successos. I acaba d'aquesta manera:

- “- ¿Es verdad, señor Rojo-Arias -le preguntamos- que la policia judicial se ocupa del descubrimiento de las alhajas?  
- No lo sé (...)  
- Y es cierto -y es mi última pregunta- que usted busca algo en un presidio no muy distante?  
- Que busco algo, usted lo sabe. ¿Dónde lo busco? Permítame usted que me lo reserve hoy por hoy. No tengo nada más que decirle á usted, señor redactor (...)”

Observem dues constants del gènere que hem destacat en l'anterior definició dels eixos ideològics del gènere. De primer, la força de paraula pública d'aquest text, que confereix la forma d'entrevista, amb el seu efecte autenticador, de la paraula en el moment de la fonació -tal com es feia als tribunals en les vistes orals. En segon lloc, la presència de la tensió pròpia de l'eix ocultació-revelació. La lògica del secret recorre tot el text. La conversa directa amb la font sembla la forma més propera al coneixement a la qual pot invocar el periodista. L'efecte és fenomenal, intensifica la sensació de recerca de la veritat. Certament, no és el mateix publicar-ho en estil indirecte: “Preguntado sobre si es cierto que busca algo en un presidio no muy lejano aseguró que sí pero que no estaba en disposición de facilitar más información.” L'estil dialogal o conversacional, en canvi, fa que el lector se senti a tocar de la revelació, encara que aquesta no es produeixi. En estil indirecte no té sentit reproduir una negativa de facilitar informació, però el redactor d'*El Globo* descobreix que en estil dialogal sí, perquè, molt abans de MacLuhan, ja sentia que el propi mitjà de presentació de la notícia tenia capacitat per ser ell mateix, notícia. La notícia és la presència simulada, l'alteritat restituïda o invocada.

L'onze d'abril d'aquest mateix 1889, *El Día* de Madrid publica una altra entrevista amb un testimoni del cas Fuencarral, Miguel Casañet, però en aquesta ocasió es troba encara barrejada amb l'estil narratiu propi d'una crònica. L'intercanvi dialogal és referit de forma directa i també indirecta, i no hi ha, com no hi havia anteriorment, cap referència a la *interview* o a la *interviu* -o a la *entrevista*- al títol. No hi ha elements separadors com titolets o complements segregats.



Més enllà de les seccions truculentes del diari -que de fet no eren, com a tals, seccions: fins més endavant els diaris encara duen les notícies apinyades en un *totum revolutum*-, en les notícies polítiques les converses per obtenir informació de boca dels polítics comencen també per aquests anys a aparèixer a les planes dels diaris. Com ha estat notat, ho fan de forma més tímida, amb una nítida preeminència, de fet, de l'estil indirecte durant força anys, fins ben avançada la dècada del 1890.

Dels molts casos que hem detectat en aquesta dècada trobem especialment significatiu el següent exemple. En ell trobem una exemplar barreja de l'orientació pública i privada del protogènere, més enllà de la intenció del propi autor. Efectivament, *La Vanguardia* del 14 de març de 1893 publica una nota provinent del seu corresponal a Madrid, dins la secció *La Vanguardia por telégrafo*. El títol del text, col·locat en columna amb d'altres notícies com un breu dels diaris d'avui, només diu *Montero Ríos*, i destaca a sota, en petit: *Madrid 13, 9 noche*. La fixació del dia i fins de l'hora és rellevant: el periòdic mostra la velocitat dels seus dispositius informatius i la fiabilitat de les seves fonts: el propi Montero Ríos ha parlat amb un corresponal de *La Vanguardia*. Fixem-nos, però, com s'usa encara la forma indirecte, tot i que la breu notícia és ja, tota ella, una petita entrevista en tota regla. Tant és així que és un exemple difícilment repetible de transició entre la entrevista en estil indirecte i la ja reproduïda en l'estil immediat dialogal. Observem com balla de la tercera a la primera persona el temps verbal en què parla el ministre o en què es parla del ministre (ho hem marcat amb cursiva):

“Interrogado el señor Montero Ríos por un periodista, ha declarado que pensaba marchar á Malaga á visitar á su hija enferma, pero que á consecuencia de habersele supuesto á este viaje carácter político, ha desistido de hacerlo.

También manifestó el señor Montero Ríos que cree seguro que se producirá una crisis antes de la apertura de las Cortes, pero que él no la provocará porque no hay razón política ni disenso alguno de sus compañeros que justifique su salida del Ministerio. Sin embargo, añadió el señor Montero Ríos, si, como *espero*, otro Ministro provoca la crisis, *rogaré* a Sagasta que *me deje* abandonar la cartera para *dedicarme* al descanso y restablecer *mi* salud.

A otras preguntas que el periodista le hizo, contestó el señor Montero Ríos que no sabía decir quien ocuparía la presidencia del Senado.”

Com ja hem apuntat abans, en aquesta *protoentrevista* trobem una clara tensió ideològica en els objectius del propi gènere. La pregunta és orientada cap al públic però incorpora de forma inevitable, indefugible l'àmbit privat del ministre Montero Ríos, que manifesta la intenció d'anar a veure la seva filla malalta a Màlaga i també de retirar-se, pròximament, per descansar i guarir una salut que encara li hauria de durar força anys. Per entremig, però, es parla de l'obertura de les corts i l'arribada d'un nou ministre, coses sens dubte que afecten l'esfera del públic. La tensió cap a les dues polaritats de l'eix és evident. Aquesta és sens dubte una altra de les constants del gènere que ja és reconeixible en aquestes primeres formes.

En segon lloc, en aquest clar exemple de l'entrevista en les seves formes de transició detectem l'oscil·lació de la persona verbal que el redactor usa per parlar del subjecte. Es comença en estil indirecte -usant, per tant una tercera persona: “manifestó”, “añadió”- i s'acaba en estil indirecte -“contestó”, “no sabía”- , però el discurs referit esdevé en estil directe, de forma insensible, cap a la meitat del text. El canvi és notable: “espero”, “rogaré”, “me deje”, “mi salud”. El text deixa de ser el propi d'un periodista que parla sobre Montero Ríos per ser Montero Ríos, que parla -que és *recollit* en el moment de parlar- amb un periodista. Noti's que la distància conceptual i ideològica recorreguda és molta, i noti's també la inseguretat amb què es produeixen aquests primers tempetejos, sense ni tan sols marcar la textualitat o literalitat amb unes cometes, la qual cosa, sigui dita de pas, provoca un notable i antigramatical conflicte de persona, que només és una avançada dels conflictes d'autoria a què, com ja hem apuntat, ens aboca el gènere irònic i testimonial de l'entrevista. Aquesta transició és el pas de la narració acabada, en passat, a l'obertura a la presència en present sota la forma del diàleg dramàtic, immediat, pseudo-presencial, que invoca l'ara i aquí i el tu-jo. Apareixen els pronoms personals, les primeres persones, el subjecte treu el nas pels pans de lletres dels diaris decimonònics, i a partir ningú el podrà fer fora a partir d'ara.

El mateix any 1893 La Vanguardia publica una enquesta a polítics, que reflecteix exactament el mateix clima de transició entre l'estil narratiu -en passat i discurs referit en estil indirecte- i l'estil dramàtic -en present, i discurs referit en estil directe. A partir de meitat de la dècada del 1890 les enquestes, com a forma de protoentrevista eminentment

abocada a l'àmbit del públic, són textos que apareixen amb una certa periodicitat a la premsa catalana i espanyola de més qualitat. Aquesta que ara citem publicada pel diari dels Godó és de fet una reproducció d'una enquesta publicada a *La Correspondencia de España* uns dies abans, que havia interrogat “á algunos hombres públicos acerca de la misión de las nuevas Cortes”. Cal subratllar la importància que té per a la publicació el fet que es tracti d'*hombres públicos*: l'entrevista comença a gestar el seu tarannà de vehicle per a les veus autoritzades pel poder o de les *veus amb poder*, pròpies de l'àmbit del públic -i que, precisament per ser públiques, es poden permetre de ser també privades.

En aquesta enquesta hi ha una notable oscil·lació entre l'estil directe i l'estil indirecte, com passava amb l'anterior exemple. Així, per exemple, trobem que el primer enquestat, el senyor Castelar, es manifesta, segons el diari, “enemigo de interviews, y no hemos obtenido de él declaraciones en ninguna conferencia particular; pero como no oculta nunca lo que siente, creemos haber interpretado fielmente en las anteriores líneas su pensamiento respecto a las Cortes que se reunirán muy pronto.” Per tant, tota la resposta que es desenvolupa durant columna i escaig és, de fet, una reconstrucció en estil indirecte: l'entrevista no es va produir mai perquè Castelar, com molts notables de l'època, no es refiava del que els periodistes farien amb les seves paraules en una interview, que després seria, paradoxalment, presentada com la instància màxima de l'accés directe a la font.

Les altres respostes a aquesta enquesta també resulten il·lustratives i significatives. Tant les declaracions de Romero Robledo, com Moret, com Maura com Cánovas del Castillo, els altres quatre enquestats, són reproduïdes en estil directe i en primera persona. Com que no hi ha la formulació de preguntes, el que tenim és, de fet, una successió de quatre breus monòlegs en primera persona, com el de Cánovas, que comença:

“Pienso que en sus primeros períodos legislativos á lo menos las Cortes próximas deben tratar poquísimo de política en general, limitándose a discutir, primero, las elecciones, porque eso es inevitable, y los presupuestos después: sin olvidar tampoco el exñamen de las nuevas organizaciones de servicios, que por razón o con pretexto de las economías se realicen ó se hayan realizado.”

Notem en aquest text una presència de les opcions estilístiques i elocutives pròpies de l'oralitat improvisada: una sintaxi a penes estructurada lògicament, més aviat tendent a la

parataxi que a la hipotaxi, amb períodes llargs i certament desballestada. De ben segur que Cánovas, del seu puny i lletra, no hauria escrit ni ordenat els seus arguments d'aquesta forma. L'insigne polític va contestar oralment i el periodista va recollir en la seva llibreta o en la seva memòria la resposta, que va ser escrita amb aquest aroma de provisionalitat, de paraula en fonació, de directe... de imprecisió formal. La tensió entre l'oral i l'escrit és, també, pal·lesa en aquesta protoentrevista en forma d'enquesta. Val a dir que és precisament aquesta característica de la *interview* primerenca una de les coses que més enervaven polítics i homes de cultura com Castelar. Com a forma irònica, l'entrevista enterra les autories i els matisos dins una espessa capa de referències.

Ja hem vist que Montero Ríos, ministre de Justícia en els primers anys de la dècada dels noranta, no tenia les prevencions d'altres insignes homes públics davant l'entrevista, anomenada conferència amb certa freqüència des de les planes dels diaris d'aquells anys. Així és comprensible que el trobem amb assiduitat en aquesta mena de protoentrevistes que barregen l'estil directe i l'indirecte, la primera i la tercera persona, que inclouen a vegades sí i a vegades no les preguntes en forma dialogada. Així succeeix amb una publicada al diari *El Globo*, que el va entrevistar amb ocasió de la proposta de reforma dels tribunals.

“Deseoso *El Globo* de poder proporcionar noticias concretas acerca del alcance jurídico del plan orgánico del señor Montero Ríos sobre la proyectada reforma de los tribunales, envió a uno de sus redactores á conferenciar con el eminente juriconsulto. He aquí el croquis del pensamiento del señor Montero Ríos, conforme lo expone *El Globo*.”

Després d'aquesta primera introducció, el text, molt llarg i ja amb una unitat com a manera pròpia de presentar-se davant el lector, usa titolets en comptes de preguntes, com anys més endavant -a la dècada del 1920- faria Tomàs Garcés a la *Revista de Catalunya*. Les respostes, paradoxalment, es troben en canvi en estil indirecte: “El señor Montero Ríos piensa...”, “dice el señor Montero Ríos que...”, “refiriéndose concretamente al jurado decía que...”, “entrando en otro orden de consideracions, nos decía el ilustre juriconsulto que...”

Ja hem assenyalat que aquestes aproximacions primerenques cap a l'entrevista, que en l'àmbit de successos són ja formes pràcticament modernes del gènere, no es donen en tots

els diaris. A Barcelona, si prenem els mateixos anys en què *La Vanguardia* publica aquesta sèrie de protoentrevistes, altres publicacions com *El Diluvio*, *El Correo Catalán* o el *Diario de Barcelona* no en publiquen cap, i el diàleg només apareix en la secció de ficcions i entreteniments, en algunes novel·letes lliurades per capítols o com a diàlegs humorístics. *El Diluvio*, per exemple, publica el 1895 una aproximació pregenèrica notable. El 15 de febrer, en ocasió de la vinguda a Barcelona del republicà Manuel Ruiz Zorrilla, reproduïx a la secció d'actualitat un llarg diàleg imaginari entre diversos republicans i diputats que sospesen els pros i contres d'anar-lo a veure. Fins aleshores, efectivament, el diàleg apareixia a la premsa diària només dins la secció *Miscelánea* com a entreteniment, tal com ja ha estat remarcat. Val a dir que no es detecta tampoc un canvi en l'ús del diàleg per a la presentació de les notícies en aquest diari ni en els altres per aquesta època, llevat del cas ja remarcat de *La Vanguardia*.

En general, doncs, cal concloure que l'aproximació cap a la mimesi dialogal es va fer a través de l'evolució en les citacions en estil indirecte. Eleazar Díaz Rangel ha reproduït al seu opuscle dedicat a la que considera *La primera rueda de prensa del mundo* la manera com diversos diaris van escriure una informació nascuda d'un encontre directe amb una font, en aquest cas l'ambaixador plenipotenciari de Veneçuela, Fermín Toro, a Madrid, l'any 1860.<sup>225</sup> En aquestes peces de diferents diaris, entre ells els ara citats *Diario de Barcelona* o *El Día* de Madrid, la informació és exposada en estil narratiu i les declaracions són citades en estil indirecte. Díaz Rangel reproduïx la nota del *Diario de Barcelona*, que, per cert, va ser escrita per Mañé i Flaquer. Notem com en alguns moments la derivació cap a l'estilística pròpia del realisme, amb l'observació detallada de l'ambient, del context en què es produeixen les declaracions, i el retrat del protagonista, sembla treure el nas per una prosa encara massa rígida, pròpia d'un periodisme d'una altra època. Fixem-nos també com en l'última frase del text la transició cap a la cita directa, amb l'ús de guions, sembla inevitable, per bé que no es faci ús de les cometes i de la primera persona.

---

<sup>225</sup> Cfr. Díaz Rangel, E. (S.d.) *La primera rueda de prensa del mundo. Fermín Toro, en Madrid, en 1860*. Caracas: Banco Latino.

“La galanteria del sr. Toro para con la prensa española, su respeto á este poder de los pueblos libres, no se desmintió ni un sólo momento: espuso (sic) los hechos con sencillez, con elevación, con imparcialidad, sin acrimonia, como si no fuera el representante de una nación que se encuentra accidentalmente en disidencia con España. Los representantes de la prensa y algunas otras personas notables allí reunidas mantuvieron la discusión a la misma altura (...) Esforzóse el sr. Toro por convencer a los concurrentes de que en Venezuela no hay el odio que algunos suponían entre los naturales del país y los españoles. Probó este aserto con datos irrecusables y con testimonios de primera línea. (...) Manifestó después dicho señor que no era extraño que los extranjeros sufrieran en sus personas y haciendas en un país entregado a los horrores de una guerra civil. (...) Y esto es tan cierto, -añadió,- (sic) que á pesar de haber ocupado los facciosos, por espacio de seis meses, toda una provincia de la república, donde residen unos 5,000 españoles, estos sufrieron proporcionalmente mucho menos que los naturales del país.”<sup>226</sup>

Si tenim en compte el context en què apareixien aquestes declaracions exposades directament en paraules pràcticament sortides de la boca del sr. Toro, podem afirmar que en un context de gran tensió gairebé prebèlica entre Espanya i Veneçuela, l'hàbil ambaixador s'ho sap arranjar per poder col·locar la seva versió a les planes dels diaris, que l'endemà publiquen en un to cordial les seves paraules. La versió de Toro sobre els fets de Veneçuela eren molt diferents de la que hegemonícament es publicava a tota la premsa de l'Estat i de la que defensava el govern espanyol, així que podem considerar aquestes declaracions en forma de protoentrevista, originades en una roda de premsa, com una forma de plurivocitat. Efectivament, una veu realment diferent de totes les altres *sona* l'endemà a la premsa espanyola. El gènere és simple: anar a casa de la font, parlar amb ella, arribar al diari i reproduir-ho fil per randa.

Té poca importància si aquesta és o no la primera roda de premsa del món, com vol Díaz Rangel. Amb els antecedents, abans citats, dels països anglosaxons, en què el president dels EUA concedia *interviews* als anys 40 del segle XIX, sembla difícil de creure-ho. Tanmateix, sí és cert que la forma de trobada d'un personatge públic i rellevant amb periodistes -un, dos, tres, quatre o vint- que després en reproduïen les paraules és nova en aquells anys i hauria encara de créixer a la premsa espanyola fins arribar a institucionalitzar-se com a mètode habitual de treball. Ens trobem davant de noves rutines de producció de la informació. La finalitat de la premsa, els seus hàbits, canvien tan ràpid

<sup>226</sup> Citat a Díaz Rangel, E., Op. Cit., p. 19.

com canvia la societat i els seus dirigents. Els periodistes volen informacions directes, d'impacte, sovint en exclusiva. I les volen escriure de manera que conservin aquesta sensació d'immediatesa i vivacitat; volen gèneres d'escriptura que subratllin el contacte directe amb les fonts d'informació. Això accentua el prestigi del diari -i per això es destacarà sovint: *El Día conferencia con... La Veu de Catalunya parla amb...* Aquestes pròpies fonts volen, per la seva part, arribar a aquesta naixent societat concentrada en les ciutats, que vota i opina, que es reuneix, es federa i s'associa, a aquesta creixent massa que comença a ocupar l'escenari de la història i a prendre part en els esdeveniments socials i polítics quotidians. Les necessitats dels qui volen parlar i dels qui volen explicar-ho coincideixen per a l'evolució de la pràctica de les conferències amb la premsa i ho faran més tard en el naixement de l'entrevista escrita com a gènere.

“En un país dónde todavía no se había publicado la primera entrevista, dónde a ningún periodista se le había ocurrido reseñar alguna conversación con un político o un artista en forma dialogada, y cuando nadie antes en el mundo había pensado en la posibilidad de reunir especialmente a periodistas para hablarles a todos ellos de una cuestión específica, a Fermín Toro se le ocurre proponerlo y lo hace con el propósito de influir en la opinión pública.”<sup>227</sup>

Díaz Rangel explica que el naixement de les entrevistes és indistingible del de les rodes de premsa. L'hàbit de reunir-se amb un polític o un artista per obtenir les seves declaracions nonomés “se impone y se expande” en aquesta segona meitat del segle, “sino que se realiza colectivamente: varios periodistas entrevistan a un solo personaje. Desde entonces se las conoce como conferencias o ruedas de prensa.”<sup>228</sup> Jacques Kayser assegura que les rodes de premsa oficials davant la premsa no comencen als EUA, almenys en la figura del president de la Unió, fins el 1898, amb el president McKinley. No obstant això, és de suposar que ja abans se celebraven als EUA i la Gran Bretanya pràctiques com la descrites per Díaz Rangel, ja que cal recordar que Toro no era pas cap president del govern. Si ens haguéssim de guiar per aquest barem, el president del govern espanyol no ha convocat oficialment rodes de premsa fins fa a penes una vintena d'anys.

<sup>227</sup> Díaz Rangel, E., Op. Cit., p. 25.

Aquest primer model d'entrevista de declaracions es va consolidar notablement al llarg de la dècada dels anys 90, però de la mostra significativa i exemplar exposada aquí, fruit de la recerca feta als arxius històrics municipals, se'n desprèn que al 1890 el gènere ja *sona*. Diguem que ja hi ha hagut innovadors que l'usen, però no es troba, en canvi, codificat netament de manera que un epigon qualsevol l'usi com a forma còmode d'emparaulament de l'experiència. El que es considera una interview o una conferència encara balla, no està institucionalitzat.

Als manuals i monografies sobre la premsa que hem glossat en les primeres pàgines d'aquest treball, la majoria escrits a recer de la nova potència econòmica i industrial de la premsa de masses, es parla ben diferenciadament del gènere de l'entrevista. Aquests manuals s'escriuen al tombant de segle, és a dir una desena d'anys més tard aproximadament, dels exemples que ara hem comentat. Rafael Mainar, per exemple, un dels primers teòrics del periodisme escrit al nostre país, la modernitat de plantejaments del qual ja s'ha fet notar en un altre lloc, exposa al 1906 a *El arte del periodista* la nova forma informativa i industrial de fer periodisme, i en aquest context ubica el naixement de la entrevista.

“La interviú significa algo más que entrevista, conversación o interrogatorio, y que es todo junto. (...) He aquí la forma más completa cuando la información ha de referirse a ideas o intenciones, a impresiones y pareceres, de quienes, por razón de la actualidad, adquieren relieve para que su pensar y sentir pueda interesar al público del periódico.”<sup>229</sup>

Cal notar que l'entrevista és una forma usada per saber més, com ja havia subratllat el redactor d'*El Globo* en la introducció de la seva entrevista amb Montero Ríos reproduïda més amunt: es vol “proporcionar noticias concretas”, conèixer implicacions i efectes. Com dèiem amb Rosa Montero més enrere, l'entrevista només s'entén en una societat amb una gran voracitat per saber; el diàleg és el gènere de la curiositat i de la pedagogia, del

---

<sup>228</sup> Ibidem.

<sup>229</sup> Mainar, R. (1906) *El arte del periodista*. Barcelona: Sucesores de Manuel Soler, p. 101.



didactisme i la investigació, umbilicalment relacionat amb els processos cognitius. Mainar també ho ha detectat al 1906.

Encara uns anys abans que Mainar, Augusto Jerez Perchet va publicar el 1901 un *Tratado de periodismo* que ha estat considerat per diversos especialistes, com Josep Maria Casasús o Juan Antonio García, com el primer. Jerez Perchet, que com Mainar, fa referència al fet que el periodisme ja no és un sacerdoci sinó una activitat professional industrialitzada, que es basa en la imparcialitat i la informació, dedica tot el capítol onzè del seu tractat a *La interview*. El periodisme modern, segons l'autor, busca la concisió en la frase i aspira a sintetitzar el pensament, però té un defecte palès: “La injerencia en la vida privada”.<sup>230</sup> El periodista ha de satisfer, escriu Jerez Perchet, aquesta demanda del públic, i és per això que el nou reporterisme “ha puesto al alcance de aquel lo pueril y lo trascendental, lo secreto, lo íntimo y lo privado, lo que antes no aparecía en letras de molde.”<sup>231</sup> Aquests nous gustos, certament, s’han d’expressar en noves fórmules periodístiques, entre les quals excel·leix la *interview*. Juan Antonio García comenta, en aquest punt, que resulta estrany que Jerez Perchet, que es mostra tan a favor de la recerca de la notícia i del canvi a l’estil informatiu dels nous diaris, es mostri contrari a l’entrevista.<sup>232</sup>

De fet, Jerez Perchet la qualifica castissament de “majadería sancionada por la costumbre, y de éxito dudoso, bajo la apariencia de algo indiscutible y fehaciente.” Aquest precoç tractadista se’n fa creus de com algú pot arribar a creure en allò que es diu en una entrevista, on “todo el mundo profesa nobles ideas y aspiraciones hermosas, porque no existe criatura humana bastante ingenua para descubrir sus ideas y aspiraciones, si unas y otras son reprobadas.”<sup>233</sup>

En qualsevol cas, Jerez Perchet va mostrar una intuïció ben poc dotada quan va escriure, com a balanç de la seva carregada contra el gènere de la *interview*: “Se me antoja que no transcurrirá mucho tiempo sin que sea excluido de las prácticas de la información y

<sup>230</sup> Jerez Perchet, Augusto (1901) *Tratado de periodismo*. Granada: Imprenta de El Defensor de Granada. Citat per García Galindo, J.A. (1999), *La historia de la periodística en España*, dins de Barrera, Carlos, *Del profesional al gacetillero*. Madrid: Fragua editorial, p. 231.

<sup>231</sup> Jerez Perchet, A. (1901), Op. Cit., p. 10.

<sup>232</sup> García Galindo, J.A. (1999), OP. Cit., p. 232.

<sup>233</sup> Jerez Perchet, A. (1901), Op. Cit., p. 49.

pase a enriquecer el catálogo de las farsas sociales.”<sup>234</sup> Hi havia quelcom d’odiós en aquells nou gènere: la seva popularitat, la seva procacitat... Potser el que Kundera anomenava el feixisme de la pregunta, potser l’invasió de la intimitat per a la qual molts autors d’anteriors generacions ja no estaven preparats, potser el domini absolut de què gaudia el periodista en l’escriptura i, per tant, en la presentació de les identitats... Des de la primera diatriba, que hem recollit planes enrere, fins avui mateix, els inconvenients que s’hi han trobat són els mateixos.

Si a l’àmbit anglosaxó, i singularment a Anglaterra, els anys que van del 1880 al 1900 són els de la consolidació de les visites a les cases de les celebritats, de la variant d’entrevista que suposa el *celebrities at home*, a Espanya això succeeix en la dècada llarga que va del 1910 al 1920. I en aquest cas això serveix igual per Catalunya que per Espanya.

A Catalunya ja hem escrit que fins al 1920 més o menys no es pot dir que la maquinària de la premsa moderna funcionés tal com avui s’entén un diari informatiu i comercial modern. Els intercanvis dialogals amb fonts informatives havien estat introduïts cada cop amb més normalitat, i a poc a poc comencen a guanyar independència respecte la notícia. Als primers anys del segle no és estrany veure peces titulades amb *Interview amb...* o bé *Parlant amb...* -com les solia intitular, una mica més endavant, al segon decenni del segle, a la mateixa portada *La Veu de Catalunya*. Així, només dos anys després de la publicació del manual de Mainar, neix la revista *Teatràlia* -el primer número data del 15 de setembre de 1908-, on escriuen Ignasi Iglesias, Raimon Casellas, Puig i Ferrater, Carles Rahola, López Picó, Adrià Gual i Josep Carner, i pocs anys més tard escriuria les seves primeres crítiques teatrals un jove Eugeni Xammar. No la podem considerar, en atenció a aquestes firmes, una revista de segon ordre, per bé que el seu tiratge no era, previsiblement -evidentment no tenim dades del mateix-, important.

*Teatràlia* marca un punt d’inflexió en el camí del gènere que ens permet diagnosticar un salt qualitatiu al voltant d’aquells anys. Certament, es troben a les seves planes algunes enquestes semblants a les que reproduïem més amunt, pròpies dels diaris i publicacions dels anys 90 del segle XIX. Per exemple, una intitulada *Enquesta sobre el teatre en vers*, publicada al número 4, el 30 de setembre de 1908. Es recullen respostes de Narcís Oller,

---

<sup>234</sup> *Ibidem*.

Apel·les Mestre i Ramon Viñas, que són reproduïdes sota el títol en primera persona, talment fossin escrites per ells, extrem que convé no descartar: aquí no és tan detectable l'oralitat com en altres enquestes publicades anteriorment per altres rotatius que ja han estat citades. Al llarg dels següents números es continuen rebent respostes al debat, que són publicades com en una mena de secció de cartes al director.

Tanmateix, no és això el que ens fa dir que *Teatràlia*, pel que fa a l'entrevista, i en concret a la varietat que els anglesos anomenaven *Celebrities at home*, marca un camí per on després circularan revistes com la *Revista de Catalunya* o *D'Ací d'allà* o diaris com *La Veu de Catalunya*. Com és lògic en una revista dedicada al teatre i al món de l'espectacle, que ja havia viscut els anys de l'esclat popular a finals del segle anterior, l'interès per les figures dels actors es fa palès. El cinema, en forma de crítiques i recomanacions, hi apareix el 1910, el mateix any que apareixen les primeres entrevistes *privades*. Així trobem que a partir del número 61, publicat el 5 de març del 1910, es publiquen retrats d'actors reputats, acompanyats de fotografies d'aquests mateixos actors -de nou trobem relació directa entre el gènere del retrat escrit i el del retrat fotogràfic, que deriva cap a una interrelació entre retrat i entrevista.

En aquests retrats, que inclouen declaracions dels retratats trobem força recorreguts propis del gènere de l'entrevista d'orientació privada que els anglesos feia anys que conreaven. El 5 de març de 1910 un periodista que firma Petronio publica, en castellà, un retrat a una artista anomenada Blanca Azucena, convenientment retratada fotogràficament a la mateixa plana, en un retrat d'estudi. El text és una lloança ditiràmica dels ulls, el rostre, la dicció de la *gran* artista. L'estil és força barroc i arcaic, i els procediments estilístics de caracterització a penes existeixen. No obstant aquesta primera aproximació fallida, la setmana següent el tal Petronio repeteix l'escomesa, en aquest cas tractant de recollir la presència i la veu d'una tal Baronesa Solinda. En aquesta peça trobem, ara ja sí, una clara transició entre el gènere del retrat i el de l'entrevista, ja que pràcticament tota la segona part del text s'inverteix en recollir, en estil directe i amb els guions propis dels intercanvis dialògics dramàtics, les paraules i els pensaments de la citada actriu. Potser la menor devoció cap a l'actriu fa que Petronio es captinui amb més comediment, i també la caracterització i la presentació del personatge en surten beneficiats, ja que el text comença

amb una prosopografia sucinta però expressiva, que caracteritza també etopeïcament el personatge.

“En la serena dignidad de su andar breve, aparece en la escena la Baronesa Solinda, alta y esbelta, difundiendo en torno suyo la atracción de una sutil simpatía... Luego nos seduce el oval de un rostro grácil y sonriente, que esmalta la negra guirnalda del cabello abundoso, sobre el casto relieve del seno alabastrino... (...) El franco rostro de la artista adquiere entonces la mayor expresión, y la ductilidad de su voz espléndida matiza por igual la suave melodía de una romanza que el desbordamiento de un waltz arrebatador. (...)

- ¿...? (sic)

- Soy de Nápoles. Unos cuatro años hace que debuté y durante este tiempo he trabajado, además de mi país, en la América del Sur, Rusia, Bélgica, Francia... Al venir á Barcelona dejé el Empire de Londres, donde he sido, como aquí, bien recibida -díjonos sencillamente en correcto francés.

Hablamos de todo, y tal sería la amable discreción de la Baronesa y el natural encanto de la causerie que la distinguen, que al despedirnos con un sonriente a rivederci, estábamos en la calle y nos parecía aún oír el susurro de su voz dulce é insinuante... (...)”

Detectem una transició cap a l’entrevista més que notable, amb la inclusió del diàleg dramàtic, tan propi d’una revista com aquesta *-Teatràlia-*, sigui dit de passada. De ben segur que no és casualitat que les primeres entrevistes orientades cap a la privacitat de personatges il.lustres o famosos es vegin publicades a Catalunya en un setmanari dedicat al món de l’espectacle. Al contrari, no només no és casual sinó que és significatiu i esperable: la societat de masses, amb els seus esdeveniments col·lectius de tipus lúdic o laboral, crea un estol de personatges coneguts, celebritats, que són la conseqüència d’una determinada forma d’entendre la cultura, la política, l’esport, que és característica de la societat-cultura de comunicació de masses. Als anys vint es faran les primeres entrevistes a futbolistes del Barça, i a Madrid en aquells mateixos anys -com veurem tot seguit- les entrevistes amb *celebrities* les protagonitzaven també actors i cantants, folclòrics i toreros, i, lògicament, polítics i escriptors o artistes.

Curiosament, al cap de només una setmana d’aparèixer publicat aquest retrat ara citat, al següent número -número 58, 12 de febrer de 1910- trobem una autèntica entrevista firmada amb el pseudònim *Puck* -que correspon al periodista Vicent Caldés i Arús- que porta com a títol *Una conversa de comiat ab en J. Vehil*. Puck explica com arriba al teatre

Romea, com el rep el porter, com puja, tot comptant-les, les escales cap al *camerino* de l'actor i com aquest el rep, acabat de canviar i ja caracteritzat per actuar, de manera amable. Tot i que el text, com els altres citats en aquest apartat, es pot trobar en l'apèndix històric, convé fer-ne una llarga cita -en la qual respectarem la grafia prefabriana i la puntuació un xic caòtica-, ja que en ell trobem formulada com a tal una entrevista extensa, amb pràcticament totes les constants del gènere.

“Una veu afable y musical que molt distingidament me don la benvinguda y unes mans qu'oprimeixen discretament les meves. Puck, desde aquest moment precís, entrá en funcions.

El jove artista estava caracterisat per “La eterna qüestió”.

- Sóc inoportú, potser?- vareig insinuar.

- De cap manera; segui, fassim la mercé. -Y aixó fou dit d'una tal faisó tant desacostumada entre nosaltres, que tot d'una vareig imaginar-me transportat a un pahís -potser Italia, potser Castella,- ahont el gest y la paraula ritmen una meteixa armonía.

Aquella mateixa exquisida distinció me inspirá una alta confiança.

- No hi ha remey! -Digué responent a una insinuació meva;- deixo el Teatre Catalá... Es ab força sentiment que'l deixo; jo l'estimo, l'estimo molt el nostre Teatre; potser, a hores d'ara, me penedeixo de la meva actitud; però es tart ja per a tronar enrera! El meu amor propi sobrepassa'ls límits de quelasevulga sentimentalisme. He donat paraula y he compromès la meva firma...

No sabia cóm entaular l'interrogatori y treuren la pauta'm semblava tant maquinal, tant desatent...

- No's cregui -seguí- per aixó no m'en vaig pas del tot confiat en les meves forces. Fa tant de temps que m'he separat de l'escena castellana, que are, al tornarhi, se'm fa quelcom difícil!... Además, potser m'en vaig en masses bones condicions... Massa ben contractat y predeit de massa... *fama*, per dir-ho d'alguna manera.

(...)

Reposá un moment pera omplirse la taça del café fumejant. Encenguerem un susinni y, sense haver d'acudir a les meves enfadoses interrogacions, senzillament, com qui parla ja a un amic, segui'l jove artista:

- D'una cosa m'en vaig descontent: dels actors. Així, tal com ho sent; dels actors; dels meus companys... de treball. No trobaria qualificació per a ells, si volgués evitar un adjectiu vulgaríssim. Hi han excepcions y ben honroses, per cert... Però mirar que se n'han dites sobre la meva anada! (...)

- Es a dir... -vareig interrompre imprudent- que no l'empenyen rahons de galantería?...

- No, senyor...

- Ho havia entés així.

- D'aixó'm queixo, senyor. Han volgut donar un aspecte groller a lo qu'és motiu de dignitat tant sols... Entre les persones que ab més recansa deixo es a D. Adriá Gual...

amic y Mestre... Estic convençut que fora del seu costat, poc més arribaré a ésser. A n'aquí no se'l considera, cregui, a n'en Gual... y molts som els que li debem agraïment... Però qué hi vol fer!... La meva dignitat m'ha dut a n'aquest extrém. Vull que's vegi qu'és de fet que soc digne y no que no més ne duc la fama.

Discretament velá'ls motius que l'ofengueren. Un petit entretoc meu pera esbrinarlos fou evadit ab hábil distinció, y calçant-se'ls guants, seguí:

(...)

- Quina companyia és a la que vosté va a formar part...
- Home..., aixó pot ésser interessant pel públic, però a mí...
- No li convé manifestarho?
- Es un secret d'empresa, una combinació... Aquesta pregunta pot suprimirla...
- Perfectament...; impertinenta. Y pensa relacionarse ab els elements cataláns que l'han precedit...
- Ja ho crec, sí senyor...!

(...)

L'artista prengué comiat de mi y jo no pugui estarme d'eixir al pati a admirar, per darrera volta, l'admirable treball del distingit artista de qui ben aviat vaig esdevenirne amic.”

El primer que sobta d'aquest text és la sentor d'encontre oral que exhala. Observem la sintaxi i l'estil que el periodista posa en boca de l'actor Capdevila: exclamacions -com *home!*, *Qué hi vol fer!*, *ja ho crec!*-, frases incompletes, amb abundants punts suspensius, períodes que no acaben, sinó que es clouen amb un punt i coma per donar pas a un altre que també es clou de la mateixa manera. Hi falta, a més, connexions lògiques, habituals en els textos escrits i poc usats en la comunicació oral espontània -com ja hem destacat amb Barthes unes planes enrere, quan parlàvem de l'eix oralitat-escriptura: el text oral tendeix a la parataxi en l'articulació i l'escrit a la hipotaxi-. El to és, doncs, decididament, oral.

En segon lloc, la situació comunicativa de l'encontre amb la font de la informació esdevé motiu informatiu. Notem que fins ara això no havia passat a la premsa catalana ni espanyola. La instància de la recol.lecció de la informació era oculta fins aleshores rere un discret vel, al qual només es referia elegantment amb el “*preguntat per tal qüestió...*” Ara, en *Puck*, i després d'ell altres escriptors, incorporen la forma anglesa i nord-americana de fer entrevistes, amb llargues introduccions en què el periodista narra la seva peripècia mentre va a trobar el personatge, i un cop el troba descriu l'ambient en què se celebra l'encontre, els vestits de l'entrevistat, els seus gestos i costums... El periodista, diguem-ho ja, no deixa res per verd, i troba que tot és, d'una manera o una altra significatiu en aquesta

anada cap al territori de l'altre. Quan prop de seixanta anys més tard Baltasar Porcel comença la seva sèrie d'entrevistes per a *Serra d'Or* recull aquesta tècnica de la llarga descripció de l'aproximació fins al personatge: narra com va en el tren que l'ha de portar a Brussel·les per entrevistar Carner, com s'apropa en cotxe fins al Mas Pla, tot recollint les impressions que el paisatge li produeix. Com ja hem apuntat, en aquesta narració del trajecte se'ns descriu metafòricament l'aproximació a l'alteritat, el camí de la trobada. De fet, l'entrevista és ben bé això. *Puck* ens narra com Capdevila se serveix cafè, com parla amb el seu criat... La informació engloba el context, l'ambient, el subjecte... No només la paraula sinó també el seu moment: la paraula en el moment de la paraula, segons expressió d'Slama-Cazacu que ja hem usat diverses vegades. La mirada escrutadora, investigadora, semiòtica es posa sobre tota cosa, i se la interroga.

El gènere de l'entrevista manifesta en aquest text que comença a estar prou codificat. Fins i tot el periodista fa menció del qüestionari que duu preparat per interrogar Capdevila, però que, tal com avança la conversa, té por de treure: "*No sabia cómo entaular l'interrogatori y treuren la pauta'm semblava tant maquinal, tant desatent...*" Puck - Caldés i Arús- fa diverses mencions al desenvolupament de la conversa, tot incloent-hi l'ambient, el context: "*Reposá un moment pera omplirse la taça de café fumejant. Encenguerem un susinni y, sense haver d'acudir a les meves enfadoses interrogacions, senzillament, com qui parla ja a un amic, segui'l jove artista.*" Observem com l'autor entén que hi ha un to propi de la conversa reglada que és l'entrevista i que troba que el to en què es desenvolupa aquesta la supera en intimitat, en cordialitat... en intromissió dins la privacitat. Considera que és més una *interacció* que una *transacció*, i ho significa perquè té valor per als lectors -*ara* ja té valor.

Finalment, observem com al llarg de l'entrevista de *Puck* es produeix en diversos moments el conflicte entre el que es vol saber i el que la font està disposada a dir. Això sens dubte ens indica de la constància d'aquest recorregut en el gènere, des del mateix moment de la seva consolidació. Ho hem apuntat en capítols anteriors quan comentàvem l'anàlisi de la mostra d'entrevistes de la campanya electoral: el conflicte entre els interessos dels dos interlocutors en una entrevista periodística es desenvolupa en el camp

lingüística. I ho veurem quan fem aquesta anàlisi lingüística al capítol 3, i allí parlem del principi de cooperació de l'entrevista.

Aquest mateix camí cap a la consolidació del gènere -i de la segona modalitat del gènere: aquesta forma d'entrevista abocada a la privacitat- el segueix la mateixa revista amb la secció *Com estudien els actors catalans*. És el mateix Puck -recordem, Caldés i Arús- l'encarregat de fer-les. Ja s'entén que el fet de saber com estudien és una excusa com qualsevol altre per entrar en l'àmbit del privat dels actors i actrius. Estem davant de la primera mostra completa, reeixida, de *Celebrities at home*, que a més a més esdevindria una sèrie de diverses peces. El primer actor triat va ser Carles Capdevila, i *Puck*, al número 62 de *Teatràlia* -12 de març de 1910- ens explica les seves manies, els seus gustos, que duu posat quan estudia, a quina hora ho fa... Però, com qui no vol la cosa, se'ns narren mobiliaris, vestits, gestos, expressions... Després serà l'Enric Borràs qui passa per aquesta secció -el 19-3-1910, una setmana més tard, al número 63-, i fins al número 66, no trobem la següent entrega, que té com a personatge la gran Margarida Xirgu -el 9 de març de 1910. Observem un fragment d'aquest text exemplar, que, al nostre parer, dóna fe de la consolidació del gènere com a model transitable -i encara molt perfeccionable, per exemple pel que fa a titulació i fotografies- a Catalunya. El text comença així, sota un únic encapçalament subratllat: Com estudien els actors catalans. Marguerida Xirgu.:

“- Oh! No'n podrà fer un article, no, de la meua manera d'estudiar!... -Això'm digué al vèurem, la incomparable Marguerida Xirgu, tota escayenta en una folgada bata de seda blanca, ahont el seu gest desinvolt, precís, dintre una vivesa extraordinària de moviments, ritmava les seves paraules que's desgranaven en una riquesa d'inflexions, de sons, d'armonies, de matisos y d'acerts, que corprengueren a Puck deixant-lo gairebé sens esma de parlar en l'encís d'aquella divina gràcia...- Oh! No'n podrà fer un article, no, de la meua manera d'estudiar - (...)

- La llum natural -me deya ab el seu somriure plè y amable- me predisposa en contra de l'estudi. Ab claror de dia no li sabria aprendre ni una ratlla”

El text segueix parlant de la vergonya sorprenent de la Xirgu -sorprenent en una actriu- o de la seva relació amb la mare, extraordinàriament protectora. Els recorreguts i els tòpics recorden molt els de les entrevistes de sorpresa en la intimitat que José María Carretero



popularitzaria pocs anys després a Madrid, a la sèrie *Nuestros políticos en la intimidad*, a *Mundo Gráfico*.

Certament, després d'aquesta datació i establiment genèric a Catalunya val la pena ressenyar que la premsa de Madrid va experimentar si fa no fa la mateixa cronologia pel que fa a l'entrevista. Ara hem esmentat el cas d'*El Caballero Audaz*. López Hidalgo<sup>235</sup> ha fet un cens i una cronologia escrupulosa de l'obra periodística d'aquest autor, José María Carretero -resulta curiós l'ús de pseudònims en els dos primers conreadors del gènere a Barcelona i Madrid-, amb la conclusió que és cap al 1912 quan comença la seva excepcional sèrie d'entrevistes en la intimitat amb celebritats de l'època, que obren impúdicament les portes de les seves llars i fins dels seus dormitoris al periodista de *Mundo Gráfico*, *Nuevo Mundo* i *La Esfera*. Prèviament, el 1911, López de Saa publica a *Mundo Gráfico* un article costumista que toca com cal abordar el gènere de l'entrevista que vol fer l'*espectacle de la intimitat*.<sup>236</sup>

De fet, doncs, i per concloure aquest apartat històric en què hem volgut establir per què neix el gènere i en quina època es produeix el seu establiment i consolidació com a model mental transitable -amb la constatació d'una segona varietat d'interviu que neix una trentena d'anys més tard que la primera mena-, volem subratllar l'aportació original que hem fet, des del punt de vista historiogràfic i historiològic a la teoria del gènere: Vicenç Caldés i Arús, *Puck*, a la revista *Teatràlia*, va ser el primer escriptor o periodista que, a Catalunya i, doncs, a Espanya, va practicar de forma sistemàtica la mena d'entrevista abocada a la privacitat que els anglesos van anomenar *celebrities at home* -i només podem dir, amb modèstia, *per ara*: fins que no descobrim algun anterior practicant d'aquesta variant del gènere, que cal presumir que devia haver existit (si no no s'entén la reflexió de Mainar sobre les diverses menes d'entrevista que va escriure el 1906, com veurem més endavant quan parlem de les tipologies). El que sí és cert és que *Puck* ho fa uns anys abans que ho fes José María Carretero, considerat per López Hidalgo com el pioner de l'*entrevista de personatge* (sic) a tot l'estat espanyol.

En aquesta segona dècada del segle, fins a la qual hem arribat detallant les aportacions pre-genèriques i els primers temptejos, aturem el nostre recorregut historiològic, ja que

<sup>235</sup> López Hidalgo, A. (1996), Op. Cit, *passim*.

considerem que, com és provat amb els exemples significatius i amb la munió de textos que ho indiquen (a la primera *Revista de Catalunya*, més tard al *D'Ací d'Allà* o, en premsa diària, a *La Veu de Catalunya*, *La Publicitat* o *La Vanguardia*), en aquella segona dècada del segle el gènere ja es troba perfectament establert en les seves dues variants bàsiques -i amb les modulacions pròpies de tot l'esdevenir genèric, com veurem ara, quan parlem de les tipologies. A la resta d'Espanya, sobretot a Madrid, que és del que podem parlar aquí pels arxius hemerogràfics, succeeix semblantment, com hem vist. L'entrevista encara ha d'evolucionar molt i manifestar infinitat de variants tipològiques, però això serà objecte de més atenció en algun pròxim projecte. Aquí seria allargar -ara ja creiem que innecessàriament- l'abordatge històric, que ja ha solventat les qüestions que el justificaven.

### ***1.6 La confusió nominal: entrevista, conversa, diàleg***

Més enllà de ser anomenat *interview*, *entreviu* o *entrevista*, es parla sovint del gènere que aquí sotmetem a anàlisi com de converses, diàlegs, conferències, debats, tertúlies, etc. En sentit lat hem d'acceptar -lògicament- tots aquests noms. Però en sentit estricte, atenent a les definicions donades des de la lingüística i l'anàlisi del discurs, les dues denominacions que són més precises per a la definició de l'entrevista són les de conversa i diàleg, com han apuntat, abans que jo, altres estudiosos.<sup>237</sup> Així, recentment Martínez Vallvey ha deixat escrit que “se puede considerar que los textos interactivos (...) son las conversaciones, los diálogos, los debates, las regañinas, las discusiones”.<sup>238</sup> Però diu tot seguit que, de fet, totes les menes d'interacció són, finalment, menes de conversa:

“Cabe considerar las características de las primeras como más amplias, de tal forma que todos los demás tipos participan de alguna característica de la conversación. Por

<sup>236</sup> Citarem i parlarem d'aquest article de forma més extensa en un pròxim punt.

<sup>237</sup> Molts d'ells ja han estat citats a les planes precedents. Per exemple, hem parlat de la sentència de Del Arco, que ara entrarem a matisar: “Una entrevista es una conversación llevada a la letra escrita.”

<sup>238</sup> Martínez Vallvey, F. (1995), Op. Cit., p. 44.

eso las conversaciones incluyen dentro de sí a todos los demás tipos: abarca a los otros, que son subtipos conversacionales, ya que tienen elementos de ésta.”<sup>239</sup>

Dins d'aquest gran denominador -la conversa- ens fixem en una mena de conversa determinada, que és el diàleg. El diàleg és una mena de conversa en què dos participants persegueixen un objectiu. No es dialoga per a no res; si de cas, si parlem per parlar i ens emboliquem en els vels d'un mer intercanvi verbal, conversem. Quan usem el mot diàleg estem anomenant un tipis d'intercanvi que té un objectiu i uns recorreguts específics. No tota conversa és un diàleg, però sí tot diàleg és una forma de conversa -modulada d'acord amb els seus objectius: filosòfics, jurídics, etc.

A escatir aquesta distinció contribueix Bobes Naves. De primer reconeix que diàleg i conversa tenen algunes característiques familiars: són processos interactius, són activitat semiòtica, social i lingüística, es realitzen en directe, per torns, cara a cara i en present, i donen lloc a discursos segmentats que s'intercalen.<sup>240</sup> Ara bé, Bobes Naves cita a Hirzel, que assegura, com hem apuntat abans, que “todo diálogo es una conversación, aunque no toda conversación es un diálogo. La diferencia sería -escriu Bobes Naves-, de admitir esto, la del género a la especie, más o menos.”<sup>241</sup>

La conversa és espontània, no té ordre preestablert, té pauses, temps morts, no presenta una unitat de sentit o d'objectiu superior a cada torn..., “no tiende normalmente hacia un desarrollo predeterminado y no profundiza, ni discute la pertinencia de los enunciados y sus argumentos”, diu Morgan.<sup>242</sup>

“Efectivamente -escriu Bobes Naves- la conversación tiene todas estas notas características frente al diálogo, y además puede ser aburrida, ampulosa, oscura, porque admite cualquier forma de intervención, mientras que el diálogo exige claridad, pertinencia, orden, y no tolera desviaciones, temas secundarios (...)”<sup>243</sup>

Així, tot i que els dos termes, diàleg i conversa, pertanyen al mateix camp semàntic, el de la interacció verbal i semiòtica, el diàleg és una forma determinada i peculiar

<sup>239</sup> *Ibidem.*

<sup>240</sup> Bobes Naves, M.C. (1992), Op. Cit., p. 107.

<sup>241</sup> *Ibidem.*

<sup>242</sup> Morgan, Ch. (1953) *Dialogue in Novels and Plays*, dins d'*Études Anglaises*. París: Didier, pp. 98 i ss.  
Recollit per Bobes Naves, M.C. (1992), Op. Cit., p. 108.

d'intercanvi sèmic que té trets d'oposició davant d'una altra forma d'intercanvi que anomenem habitualment conversa. Aquesta és, segons, el *Diccionario etimológico* de Joan Corominas i J.A. Pascual, una acció que té molt a veure amb el simple fet de *viure en companyia*, d'estar amb algú tot compartint l'instant, l'espai, ja que conversar ve de *conversari*, és a dir, viure en companyia. Corominas hi insisteix al *Diccionari etimològic complementari de la llengua catalana*: *conversar*, de *conversari*, significa viure en companyia, tenir tractes amb algú. Al segle XIV i XV *conversació* prengué en català el sentit llatí de *tracte habitual amb una persona, en fets més que en paraules*, per exemple: “La molta conversació és causa de menyspreu.” Eiximenis va usar el mot *conversació* -que en el sentit de conversa és tingut per un castellanisme- en aquest sentit: “*E si conversa ab vos, no l prearets un diner*”

En canvi, el diccionari de María Moliner ja apunta que diàleg, del grec *dialogós*, deriva de *dialegomai* -mantenir, sostenir-, i que en un diàleg qui pren la paraula sempre ha de contestar, replicar, allò que en el torn previ l'altre interlocutor li hagi adreçat. Norbert Bilbeny ha descrit el diàleg com una forma discursiva caracteritzada per l'intercanvi d'idees, sovint contraposades i personalitzades en dos subjectes: “Dialogar és conversar amb vivacitat”, precisa el jove filòsof.<sup>244</sup> “La solució ens pot estar privada, però no tant el diàleg. I de la discussió, no del monòleg, és d'on surt la llum.”<sup>245</sup> D'aquí una segona etimologia de *dia-logos*, que veu en la pràctica conversacional del diàleg el camí cap al coneixement -com ja va apuntar Sòcrates, per exemple, a través de la ironia i la maièutica. En aquest cas, apunta Bilbeny, els resultats aconseguits en el diàleg no són els mateixos -ni en qualitat ni en quantitat- dels que haurien assolit els dos interlocutors si haguessin pensat per separat. El diàleg, a més, no només serveix per avançar cap al logos, sinó que en ell mateix és un sistema d'exposició de les idees força apetitós, com va descobrir fa més de dos mil anys Plató.<sup>246</sup>

Trobem, doncs, les oposicions clares entre conversa i diàleg. Ho resumeix Fernando Martínez Vallvey: “La primera, será de esta forma, una actividad próxima al hablar, mientras que el sentido de la segunda, sugiere una manera particular de conversar,

<sup>243</sup> Bobes Naves, M.C. (1992), Op. Cit., p. 108.

<sup>244</sup> Bilbeny, N. (1989). *Puntes al coixí. Converses amb pensadors catalans*. Barcelona: Destino, p. 9.

<sup>245</sup> Ibidem.

fundamentalmente por el fin, el desarrollo, los temas...”<sup>247</sup> Certament, seguint-ne l’etimologia, i fins l’ús quotidià, trobem que la conversa està més pròxima a la forma bàsica de l’expressió lingüística de l’individu en societat.

“La conversación es más abierta -explica Bobes-, no tiene requisitos previos, puede improvisarse y puede tratar sobre cualquier tema que surja espontáneamente, y puede comenzarse a iniciativa de un sujeto. El diálogo es más temático, mantiene la unidad temática y las condiciones no suelen estar impuestas por los interlocutores sino que son inherentes al proceso dialogal. Podemos verificar estas características del diálogo y de la conversación en algunos usos concretos; puede decirse que se mantiene una conversación sobre el tiempo, pero es difícil que alguien afirme que ha mantenido un diálogo sobre el tiempo.”<sup>248</sup>

La finalitat que persegueixen diferencia conversa i diàleg, fins al punt que podem dir que, en un sentit lat, el diàleg no és més que una conversa amb finalitat, amb objectiu, amb recorreguts prèviament assumits pels interlocutors. La conversa pot ser una mena d’activitat lúdica, sense finalitat transcendent; el diàleg és una activitat en què el llenguatge serveix d’instrument per aconseguir una avinença. La conversa té una finalitat immanent: com hem dit abans, es pot parlar per parlar, només pel mer fet de ser humans i estar aquí. El diàleg es planteja com un camí que se segueix, junt amb algú, per aconseguir alguna cosa: l’estructura, el desenvolupament, l’abordatge temàtic ho expliciten.

Bobes ha definit el diàleg de la següent manera: “Una activitat sémica (crea sentido), realizada por dos o más hablantes (interactivamente), en situación de cara a cara (directo), en actitud de colaboración, en unidad de tema y fin.” Bobes també destaca que el diàleg se celebra en present.<sup>249</sup>

Si tenim en compte aquestes reflexions, l’entrevista periodística és, en el primer moment de la seva celebració amb la font, un tipus de diàleg -i no només de mera conversa-, ja que no es fa *perquè sí*, sinó que té una finalitat, que pot ser compartida o no pels celebrants, però que ha de tenir, per ser viable, algun punt de trobada comú. En la seva escriptura, l’entrevista pot adoptar formes preferentment narratives i argumentals o

<sup>246</sup> Bilbeny, N. (1989), Op. Cit., p.10.

<sup>247</sup> Martínez Vallvey, F. (1995), Op. Cit., p. 46.

<sup>248</sup> Bobes Naves, M.C. (1992), Op. Cit., p. 112.

<sup>249</sup> Bobes Naves, M.C. (1992), Op. Cit., p. 7.

bé seguir la base textual conversacional, amb la reproducció del diàleg en present continu. Si s'usa aquesta segona opció, de tipus mimèticodramàtic, l'entrevista periodística escrita és la reproducció d'un tipus especial de diàleg, que podríem anomenar diàleg periodístic. L'entrevista o diàleg periodístic contempla uns objectius teòricament compartits entre els parlants, i l'observació d'un principi de cooperació que regeix els torns i l'intercanvi. Aquest principi de cooperació o principi d'ús del llenguatge en la interacció periodística no té perquè ser semblant al d'altres modes del diàleg, però pot recollir recorreguts temàtics i recursos formals dels diàlegs filosòfics, didàctics o dramàtics, com veurem més endavant, al capítol tercer d'aquesta segona part.

Martínez Vallvey també assegura que l'entrevista periodística és

“un tipo particular de diálogo -y, por lo tanto, de conversación-, ya que en ella hay interacción; y cumple los otros requisitos: a) no se tolera que se hable o pregunte sobre temas que no están concertados a menos que se dé un acuerdo entre los interlocutores, al respecto; b) busca llegar a un fin informativo para el público a través de las respuestas; c) es equilibrada en los turnos, puesto que a las preguntas de los periodistas siguen las respuestas de los entrevistados (...); d) es cerrada.”

Tot i que coincidim essencialment en aquesta descripció, creiem que el principi de cooperació que estructura la mena especial de diàleg que és l'entrevista ha de ser abordat amb més precisió. Per exemple, caldrà estudiar des de les aportacions de la pragmàtica, sobretot pel que fa al susdit principi de cooperació i les màximes que l'habiten, tot el que fa referència a la temàtica -conjunt de temes- que es tracta, als torns, i, sobretot, a la finalitat. Ja avancem que l'entrevista periodística fa més la sensació de ser un *diàleg conflictiu* més que no pas un *diàleg cooperatiu*. És a dir, que els objectius dels dos dialogants no són els mateixos i que, fins i tot, els seus papers -el rol, el personatge que desenvolupen- no són simètrics, com bé ha fet notar Halperín: “La relación entre el periodista y su personaje no es entre pares; es asimétrica. Nuestro sujeto está en el centro de la escena (...), y nosotros a un costado, facilitando su contacto con los lectores y oyentes.”<sup>250</sup>

<sup>250</sup> Halperín, J. (1995), Op. Cit., p. 13.

En aquest sentit, des del punt de vista del que seria una conversa o un diàleg d'altres menes menys específiques -o d'una altra especificitat- arribaríem a considerar l'entrevista periodística com una conversa o un diàleg amb elements absurds, que només s'entenen dins el marc ideològic que hem dibuixat a l'anterior capítol.

“No sería descabellado calificar la entrevista como una conversación absurda en la que una persona (pública o no) es interrogada por un desconocido que le hace muchas veces preguntas íntimas o comprometidas esperando que él responda con revelaciones que normalmente les niega, incluso, a muchos de sus conocidos.”<sup>251</sup>

Així, doncs, hem matisat l'asseveració de Del Arco segons la qual una entrevista només era una conversa transportada a la lletra impresa. Més que una conversa entenem que és un diàleg. I una especificitat del diàleg: el diàleg periodístic, que està essencialment modulad -afectat- per la seva condició de ser celebrat per a la difusió pública. Aquesta modulació afecta les condicions habituals del diàleg pel que fa a estructura, recurreguts i recursos.

Si això no fos prou, detectem en les tipologies i distincions nominals que hem seguit aquí -i d'altres de consultades- que sovint hi ha una confusió més que notable entre l'entrevista com a encontre amb la font -gènere interactiu i oral- i la seva posterior publicació escrita. A la introducció ja anunciàvem que, per evitar aquesta mena de confusions, en aquest treball ens centràrem només en l'anàlisi dels textos escrits. Tanmateix, per caracteritzar el principi d'ús compartit pels celebrants d'una entrevista caldrà fer alguna incursió a l'oralitat, en el capítol tercer. En aquest pas del diàleg periodístic oral a la seva transcripció escrita es perd bona part de la natura dialògica i interactiva del gènere. El text no és un text escrit a quatre mans, sinó fet per només dues. El gènere discursiu de l'entrevista periodística escrita és caracteritza pel seu intent de restituir -o construir- per mitjà de l'escriptura, el cara a cara mantingut pel periodista amb la font. I en aquest procés es produeix la segona afectació o interferència de la interacció, que quan apareix escrita, doncs, ha passat per una doble modulació: per la que és constatable en el mateix moment de la celebració, quan tots dos celebrants són conscients

---

<sup>251</sup> Halperín, J. (1995), Op. Cit., p. 9.

que el diàleg és fet per a la publicitat, i per la que pateix quan se sotmet a la manipulació lingüística del redactor.

Així podem definir l'entrevista periodística escrita, des d'aquest punt de vista, com un diàleg periodístic doblement modulats per la seva condició de ser (a) celebrat i (b) escrit per a la publicitat. De quina manera precisa opera la segona modulació -la lingüística, que és la que ens interessa en aquest treball atès que estudiem el text- ho veurem al capítol tercer.

### ***¿Interacció o transacció?***

Com hem vist, doncs, l'entrevista periodística escrita no és un mer diàleg literari. És una mena de diàleg, però de diàleg modalitzat, *modulat* per la seva característica de fer-se per a la publicitat i no per a la privacitat, i pel fet de tenir un referent existent al món real: l'encontre, el diàleg referit *es va celebrar*.

Pel que fa a aquesta conversa o diàleg de referència, si seguim les propostes del Centre d'Anàlisi del Discurs de l'UAB, no podem parlar de mera *interacció* -encara que haguem fet servir aquesta paraula fins ara, per ser més conegudes les seves virtuts descriptives- amb l'objectiu del contacte social sinó que hauríem de parlar d'una *autèntica transacció*, on es persegueixen guanys de diversa mena per a un i per a l'altre -per bé que cap intercanvi verbal no és purament ni transacció ni interacció<sup>252</sup>. Seguint els conceptes proposats en anteriors planes per Martin Buber, tampoc no podem parlar de l'entrevista periodística -tant en la seva celebració com en la seva escriptura- com una paraula fonamental *jo-tu*, sinó més aviat com una *jo-allò*. No hi ha *relació* sinó *possessió*. No hi ha

---

<sup>252</sup> Per a la distinció entre transacció i interacció confr. CAD (1997), Op. Cit., p. 14: "Dos paràmetres que se solen utilitzar en l'estudi de la llengua parlada són: 1) l'estructura de participació (...) i 2) l'objectiu o la finalitat de l'acte comunicatiu (...) D'acord amb el primer paràmetre, podem parlar de monòleg i diàleg. Pel que fa al segon paràmetre, tenim que tot acte comunicatiu pot classificar-se en dues categories bàsiques, segons si l'objectiu és "transaccional!", és a dir, que té a veure amb l'intercanvi de béns o serveis, o "interpersonal", que es dona quan els parlants estan menys interessats en l'intercanvi de béns o serveis que a crear, mantenir o conloure una relació social."



una relació preeminentment interactiva sinó transaccional, encara que, com ja hem dit, cap intercanvi oral no pugui ser ni enterament transaccional ni purament interactiu.

De les diverses menes de diàleg que hem vist que existeixen -i que repassarem de manera més detinguda en el següent capítol-, l'entrevista adopta formes de l'escriptura dramàtica i de la diegètica, així com també les virtuts dels diàlegs didàctics. Mentre que la conversa quotidiana i el seu estudi des d'àmbits pròxims a la pragmàtica, com l'etnografia i la sociolingüística, ens han mostrat que és polifònica, heteroglòssica, inferencial i oberta, l'entrevista periodística es mostra ja en la seva celebració jeràquica, dirigida i tancada. Per tant, diríem que l'entrevista periodística escrita té coses del diàleg transaccional i de la conversa interactiva, però no és cap de les dues coses en estat pur -per bé que té tendència preeminent a ser una transacció ficcionalitzada com a interacció.

En canvi, si és detectable, efectivament, aquest cert gust perquè aquelles entrevistes més abocades a l'àmbit de la privacitat passin per ser meres interaccions quan són, de fet, autèntiques transaccions -és a dir, passin per converses informals quan són diàlegs. Per què aquest fingiment? Obeeix a la lògica estètica del *moment qualsevol* que descriurem al següent capítol. Mentre la transacció és el mode de conversa verbal pròpia de l'àmbit del públic -la conversa amb el metge, l'entrevista de treball, etc.- la interacció és el mode verbal propi de la privacitat. Així, en ficcionalitzar una transacció com a interacció l'autor de l'entrevista el que fa és formular estèticament allò que la ideologia del gènere ja ens ha explicitat: la seva tendència a la inclusió del privat. Així mateix, la interacció és un model estètic que permet figurar una aproximació al personatge, mentre que la transacció acostuma a mantenir les distàncies entre les persones, que més que reconèixer-se com a subjectes és tracten com a professionals.

### ***1.7 Tipologia en ús de l'entrevista periodística: binarietat i una certa imprecisió terminològica***

L'entrevista periodística escrita ha estat tradicionalment catalogada en dos grans grups: les entrevistes anomenades *informatives* i les considerades de *personatge*. En aquesta

tradicional separació binària diversos autors han proposat noms alternatius, però admetent majoritàriament la compartimentació. Per exemple, Blázquez les anomena *noticiosos* i de *personalitat*<sup>253</sup>; Martínez Albertos parla d'entrevista de *declaracions* i, també, de *personalitat* (i, en una incoherència de criteris, afegeix un tercer tipus: les de fórmula preestablerta)<sup>254</sup>; Acosta Montoro, a les ja clàssiques d'*informació* i de *personalitat*, afegeix les d'*opinió* i les *enquestes*<sup>255</sup>. Més recentment, Montse Quesada ha estipulat també l'existència de dues menes d'entrevistes marcadament diferents, la literària o de creació i la ja susdita informativa, d'acord amb "la incidència diferente del elemento actualidad en cada una de estos tipos de textos periodísticos"<sup>256</sup>. També Juan Cantavella s'ha contentat amb la distinció entre informatives/declaratives i de personatge/creatives/literàries, però n'afegeix un tercer tipus: les de fórmules establertes, com el Qüestionari Proust i d'altres tipus de qüestionari que repassarem més endavant - cosa que també havia proposat Martínez Albertos- i encara afegeix les entrevistes de semblança.<sup>257</sup> Efectivament, els diversos llibres d'estil determinen, en la majoria dels casos -per no dir en la seva totalitat-, aquesta bipartició: unes entrevistes informatives i unes altres de personatge.<sup>258</sup> Ens sembla recomanable el resum de Martínez de Sousa que recull Martínez Vallvey:

“En función de su finalidad, la entrevista puede ser de dos clases: una, en la que se trata de obtener del entrevistado informaciones específicas sobre un tema en el que esa persona es especialista; otra, en la que se trata de dar a conocer la personalidad del entrevistado.”<sup>259</sup>

<sup>253</sup> Blázquez, N. (1992), *Información responsable*. Madrid: Noticias, p. 123.

<sup>254</sup> Martínez Albertos, J.L. (1983), *Curso general de redacción periodística*. Barcelona: Mitre, p. 311. Diem incoherència perquè, com argumentarem una mica més endavant, una tipologia ha de ser constant en els seus criteris. No podem barrejar els criteris temàtics amb els formals, i Martínez Albertos ho fa de forma flagrant. Martínez Albertos sustenta la seva tipologia en unes consideracions força semblants de González Ruano del 1959.

<sup>255</sup> Acosta Montoro, J.L. (1973), *Periodismo y literatura*. Madrid: Guadarrama. També en aquest cas trobem la incoherència de proposar una tipologia en què les diferents categories obeeixen a distints criteris.

<sup>256</sup> Quesada, M. i Frattini, E. (1994), *La entrevista: el arte y la ciencia*. Madrid: Eudema, p. 246.

<sup>257</sup> Cantavella, J. (1996), *Manual de la entrevista periodística*. Barcelona: Ariel, p. 37-39.

<sup>258</sup> Cfr., per exemple, el d'*El País*: “De cualquier forma, a efectos de construcción y presentación caben tres tipos de entrevista: la entrevista de declaraciones, la entrevista-perfil y una mezcla de ambas” (1990, OP. Cit., p. 36).

<sup>259</sup> Martínez de Sousa, (1981), *Diccionario general del periodismo*. Madrid: Paraninfo, p. 160, citat per Martínez Vallvey, F. (1995), Op. Cit., p. 69.

En qualsevol cas aquesta sospitosament nítida binarietat<sup>260</sup> no pot deixar de recordar-nos una altra, també en la genologia periodística, que hem combatut amb els arguments del capítol primer d'aquest treball: la distinció entre informació i opinió, entre *comments* i *facts*.

Com a resum conclusiu de la descripció tipològica en ús direm:

- Hi ha un cert acord disciplinar, tant acadèmic com a la professió, pel que fa a l'establiment de dues menes d'entrevista periodística, encara que la manera d'anomenar-les vacil·li. Trobem aquest fet significatiu, atès que el nom expressa, com vam veure amb Kuhn, una no ben resolta tensió disciplinar. Abordarem aquesta diversitat nominal uns paràgrafs més avall.
- Tot i que hi ha dues grans categories, la realitat és que un bon nombre d'autors n'introdueix d'altres. La tipologia s'estén fins a l'infinit, amb un problema afegit que ja hem apuntat en un peu de pàgina anterior: les categories que es fan servir a les tipologies no són, en molts casos, coherents. Per exemple, en una mateixa tipologia es parla d'entrevistes temàtiques, de personatge, d'opinió o de fórmula establerta, i fins i tot de conferència de premsa. És evident que en aquesta mena de catalogacions es barregen criteris formals amb criteris temàtics i amb d'altres, encara, que atenyen a la ideologia de l'entrevista o a la seva categoria epistemològica -informativa o d'opinió. Halperín, per exemple, proposa: “de personaje, de declaraciones, de divulgación, informativas, testimoniales, encuestas”.<sup>261</sup>

---

<sup>260</sup> En un recent llibre (Balsebre, A., Mateu, M., i Vidal, D. (1998), Op. Cit., p. 282) escrivíem: “Quizás la tentación de la binariedad -de lo dialógico- como forma de estructurar el conocimiento humano en compartimentos binómicos afecta a esta tipología. Esta tendencia a lo binario es una larga tradición que afecta a la comprensión del mundo, ya sea el natural o el cultural, al menos desde la perspectiva de la civilización occidental, que es de hecho desde donde se han elaborado todas las catalogaciones, desde la antigua Grecia hasta hoy en día pasando por el siglo XVIII con sus naturalistas y Linné a la cabeza. Incluso los psicólogos y los pedagogos han escrito que el cerebro humano aprehende desde la infancia a través de un funcionamiento binario. Un niño aprende lo que es el calor y el frío a la vez, y aprende lo que es el silencio y el ruido al mismo tiempo. La oposición -o la complementariedad-, pues, como método de catalogación. Esta reflexión es válida para intentar comprender la rígida dualidad en la catalogación de las entrevistas periodísticas escritas (...)”

<sup>261</sup> Halperín, J. (1995), Op. Cit., p. 17. Per bé que abans ha clarificat: “Esquemáticamente, podríamos distinguir los tipos de entrevista en sus grandes variantes según lo que busca el periodista y según el grado de presencia del entrevistado.” (Ibidem)

Lògicament, l'abordatge genològic de l'entrevista no es pot deslligar de l'enfocament que hem donat a l'afer dels gèneres periodístics a la primera part de la tesi ni tampoc del concepte de gènere i el seu funcionament, tal com l'hem descrit en aquest mateix capítol. El gènere és, per essència, un territori teòric de límits esborradissos, eixamplat en les seves fronteres per cada epígon que hi apel·la. Aquest contempla a l'hora d'escriure el caràcter de convenció cultural -uns recorreguts marcats que han de ser citats o invocats- tant com exerceix la seva llibertat creadora plena. Per això podem trobar entrevistes que es confonen amb reportatges o amb cròniques -o que evoquen alguns recorreguts i *topos* de l'entrevista, però no de manera completa, com veurem al següent capítol- o amb quadres de costum... Això no hauria de ser motiu d'enuig o de desencís: aquesta hibridació, aquests límits mòbils, són la natura del gènere discursiu en totes les seves manifestacions, també en les periodístiques i en les literàries. És per això que, com ja hem deixat clar, no volem enfrontar-nos al gènere de l'entrevista amb una actitud prescriptiva, tot indicant que *han de ser* les entrevistes, condemnant aquelles que, per la seva mobilitat o innovació, no s'aproximen a cap de les *gàbies* que hem prèviament dissenyat i, esperançadament, obert.

La creació lingüística en societat evoluciona a uns ritmes que no es poden emmordassar amb categories, i menys encara si aquestes categories (a) no atenen l'evolució de l'epistemologia del segle XX i encara distingeix entre entrevistes d'opinió i informatives, i (b) usen criteris d'origen divers per establir categories equivalents. El primer, doncs, és proposar una categoria tipològica que sigui tan mòbil i evolutiva, és a dir, flexible, com ho és la mateixa natura del gènere. No podem fotografiar un guepard en carrera si el vehicle del nostre safari és una antiga peça de col·leccionista que no passa dels quaranta per hora. Les eines que ens han de permetre observar, descriure, capturar el nostre objecte d'estudi s'han d'adequar al medi del nostre objecte d'atenció i a les seves característiques intrínseques. I com hem volgut demostrar en aquest capítol primer, el medi i les característiques del gènere discursiu són la negociació, la tensió entre l'expressió de la innovació i la convenció, la mescla, la hibridació. En una paraula, la flexibilitat evolutiva.

Per tant, poc podrem descriure res si el primer que fem des de la genologia periodística és traçar rígides separacions amb vocació de categories immobiliàries. Aquestes no existeixen a la vida real dels gèneres. Ja hem vist que és difícil defensar la idea d'un *grau*

*zero* en què estil i gramàtica són equivalents, ¿podem ara trobar una entrevista informativa, al cent per cent? ¿O, ja posats, algú pot certificar i mostrar-nos en què es diferencia, amb un mínim rigor epistemològic, una entrevista d'opinió d'una de declaracions? ¿És potser possible que hi hagi alguna entrevista que no sigui una entrevista de personatge? Si hem dit que la literaritat és una conclusió més aviat pragmàtica -un text és literari si funciona com a literari; per tant, literaritat és condicional i no constitutiva-, ¿podem usar aquest criteri per classificar les entrevistes, sense caure en una describable confusió, ja que allò que pot haver estat escrit i pensat com a literari, i fins i tot rebut alegrement com a tal pot estar valorat com un producte d'ínfim en un altre àmbit?

D'entrada, trobem que la principal distinció tipològica, la més invocada, és la que distingeix l'entrevista informativa o de declaracions de la de personatge o personalitat o literària. Explicarem al pròxim punt, 1.8, que assumim com a establert i indubtable que hi ha una més que certa tensió dual entre dues menes bàsiques de manifestació del gènere, sobretot si atenem al que en pensen els que habitualment escriuen a la premsa o els que, també quotidianament, la consumim. Un gènere és un acord, una convenció, entre els que produeixen el gènere i els que el consumeixen. Té a veure, per tant, amb l'horitzó d'expectatives, i hi ha un evident però implícit pacte segons el qual, la tipologia de l'entrevista s'estructura en una dualitat generadora; això sembla difícilment discutible, si el que volem és descriure el gènere en el seu funcionament i sense ficcions. El gènere té existència social, no és una entelèquia i no podem ignorar el seu funcionament social efectiu.

Ara bé, dit això, els criteris que es fan servir per establir i caracteritzar aquesta dualitat sí que ens semblen molt discutibles. Sembla evident, d'entrada, que definir una mena d'entrevista com a informativa no funciona bé descriptivament, ja que, des d'un punt de vista ingenu és obvi que totes en són, d'informatives, i des del punt de vista conscienciat que hem mirat d'introduir a la primera part de la tesi, fins i tot l'entrevista considerada més objectiva o informativa és, de fet, una tasca interpretativa, no només implícita sinó en molts casos ben explícita. Tanmateix, ens sembla també poc matisat la proposta d'altres autors de considerar algunes entrevistes declaratives "en què els autors desenvolupen les seves opinions" d'opinió, perquè tal cosa és un recorregut argumentatiu habitual en

pràcticament totes les entrevistes. La discussió epistemològica a la genologia del periodisme es pot traslladar, doncs, a la de l'entrevista; aquest gènere s'ha ubicat dins del gran calaix de sastre dels anomenats *gèneres interpretatius*, denominació que crea el problema afegit que els gèneres que queden fora d'aquest calaix, com la notícia, semblen conceptuals com un innocu recitat i no com una tasca indefugiblement interpretativa, com prou fefaentment hem explicat a la primera part d'aquesta tesi. Dir que l'entrevista és un gènere interpretatiu és no dir res, perquè tot el periodisme, com tota tasca discursiva, d'emparaulament del món, és interpretativa. Podem concretar si és una interpretació explícita, en què l'interpret apareix explícitament al text com a figura, o si és una interpretació feta amb l'estil de l'absència que hem descrit amb Núñez Ladeveze, és a dir, camuflant les traces de l'enunciació i simulant una escriptura asèptica i sense subjecte ni tries significatives; una interpretació implícita. Però en qualsevol cas, opinió i interpretació explícita de l'entrevistat sempre n'hi haurà, en aquest gènere: és essencial en ell, és clar. Podem trobar, en canvi, un indicatiu de diferenciació en l'explicitació o no de l'entrevistador com a figura textual interpretativa.

Tampoc sembla recomanable, pel seu poc valor descriptiu, tipificar una entrevista com de declaracions, com si les altres no en tinguessin, de declaracions. Tota entrevista és la plasmació escrita, la mimesi, la ficcionalització, d'unes declaracions recollides en el *moment màgic* -per al periodisme modern- de la revelació de la font; hem dit més amunt que l'entrevista encarna aquest mite del periodista recollint de la boca, en el moment de l'enunciació, les declaracions. La seva ja referida estratègia del directe i de la testimonialitat, la que li atorga l'escreix de credibilitat, prové d'aquí. Així que anomenar-la merament de declaracions no sembla distintiu de diverses menes del gènere, sinó més aviat caracteritzador de tot ell.

Trobem també que es parla d'entrevistes de personalitat o de personatge, tot oposant-les a les de declaracions o informatives, com si en unes n'hi hagués -de personatge i de *personalitat*- i en unes altres no. La constant del gènere és precisament que hi ha una persona, fins el punt que hem dit que el seu contingut semàntic resulta un xic intransitiu<sup>262</sup>.

<sup>262</sup> Veurem més endavant, al capítol tercer d'aquesta segona part com de fet la màxima de qualitat, aquella que controla allò que és veritat o no en un discurs, és l'única que el periodista no controla sinó que respecta de forma acrítica: *l'important no és el que diu sinó que ho diu ell, ara i aquí*.

Sovint aquest personatge diu coses que tothom ja sap, i el que caracteritza la seva aportació al discurs informatiu és, precisament, que allò -sigui en ell mateix veritat o mentida- ho diu un personatge ara i aquí. Per tant, el valor hegemònic i la constant del gènere rau en que hi ha un personatge -i rere el relat, una persona- que sustenta unes declaracions. Que hi ha una alteritat invocada, presentada, ficcionalitzada, restituïda en la mesura que ens deixa l'escriptura. Fins i tot en el cas que ens trobem davant d'una entrevista de les que s'han anomenat informatives, allò que s'hi diu resultarà més o menys rellevant en funció de l'entrevistat: el més important serà, en el fons, qui ho ha dit, quan i com.

Ho recollia així, en certa manera, Montserrat Quesada quan escrivia que en l'entrevista periodística escrita "el entrevistado -su intervención como tal en la entrevista- es propiamente el mensaje", més que no pas les manifestacions lingüístiques concretes.<sup>263</sup> "La noticiabilidad de una entrevista -escribim dos anys enrere- no depende tanto de lo que se dice sino de quién lo dice; de ahí que incluso las entrevistas informativas integren siempre el nombre el personaje en el cuerpo de titulares."<sup>264</sup> Si s'escull el gènere de l'entrevista és perquè l'escreix de presència, l'excés d'enunciació, serà un valor afegit a la informació. L'entrevista col·loca sota els focus de l'interès la persona i el seu context, per això és un gènere tan estudiable per la perspectiva pragmàtica de la lingüística. Totes les entrevistes, fins les més breus, de quatre paràgrafs, que només complementen una informació a peu de plana en una secció del diari, són de personatge, perquè no hi pot haver una entrevista sense personatge; és, indubtablement una constant del gènere: al seu voltant gravita l'estructura de sentit del text.

Per tant, doncs, hem de proposar noves categories i nous noms per descriure els textos de l'entrevista, vist que no funcionen descriptivament la majoria dels proposats fins ara. Hem de reformular les categories, partint del diagnòstic segons el qual hi ha una percepció dual i binària -que potser és més efecte d'una mirada cultural prèviament contaminada, que condiona les tipologies i el coneixement a un sistema d'oposicions binàries<sup>265</sup>- del gènere. Però ho hem de fer sent coherent amb la caracterització ideològica que ha precedit aquest capítol, certament feta també d'acord amb polaritats i eixos en tensió, i no pas

<sup>263</sup> Quesada, M. i Frattini, E. (1994), Op. Cit., p. 238.

<sup>264</sup> Balsebre, A., Mateu, M. i Vidal, D. (1998), Op. Cit., p. 290.

<sup>265</sup> Vegeu nota 255.

d'acord amb categories estanques. A les pròximes planes farem la distinció tipològica descriptiva i flexible que creiem que permet situar les diverses manifestacions del gènere dins d'una xarxa explicativa i analítico-descriptiva, i atenent a criteris explícits: funció i forma, principalment.

### ***1.8 Proposta de discerniment tipològic: el privat i el públic, l'alteritat i la presència***

Fonamentant-nos en la descripció funcional i en la història del gènere, proposarem ara una tipologia d'entrevistes periodístiques, no amb intenció de fer una calaixera on poder depositar els retalls de les entrevistes, sinó més aviat com un conjunt d'elements constants i variables que formen part del gènere. En funció de les *constants*, han assenyalat Garcia Berrio i Huerta Calvo, es poden distingir tendències tipològiques. Les tendències del gènere vénen demostrades, en aquest sentit, per la coordinació i articulació dels eixos de tensió que confereixen alhora dinamisme (inestabilitat) i estabilitat al gènere. I, en tot cas, una tipologia només té sentit si s'exposen i es defensen abans públicament quins són els criteris que es fan servir per a la distinció, com hem fet al capítol 2 de la primera part d'aquest treball.

Ja en aquelles planes detectàvem que, tot parlant de la funció ideològica de l'entrevista, les conclusions s'empeltaven amb les particularitats formals del gènere. Per tant, funció i forma són dues categories bàsiques de la genologia -de tot gènere- que ens ajuden a estructurar les observacions que ara farem.

#### ***1.8.1 Per la funció ideològica***

Al número 6 de la revista *Mundo Gráfico*, abans de l'aparició en ella de la primera entrevista de José María Carretero, *El Caballero Audaz*, Leopoldo López de Súa va publicar el desembre de 1911 un article sobre *La nueva interviú* que pot aportar alguna primera llum sobre la distinció tipològica d'acord amb la funció, és a dir, amb allò que



s'espera -que l'escriptor i el lector esperen, l'un i l'altre- que faci l'entrevista: l'objectiu a aconseguir.<sup>266</sup>

És un text de caràcter costumbrista sobre la feina a les redaccions i sobre la relació entre premsa i polítics, sovint vehiculada a través del gènere de l'entrevista, incipient a la premsa espanyola però amb una solera avalada per la seva trajectòria internacional, sobretot en la premsa anglosaxona i francesa, com hem vist anteriorment. Però el text és sobretot una amena lliçó, amb *moraleja*, sobre periodisme, i especialment sobre com s'ha d'escriure i fer entrevistes "a la nueva manera". Això resulta absolutament interessant, ja que sí López de Súa parla el 1911 d'un *nova manera* de fer entrevistes podem concloure, d'entrada que (a) aleshores ja hi ha consciència de, com a mínim, l'existència de dues maneres d'entrevistes, i (b) que fins i tot des de la perspectiva de l'any 1911, una d'aquestes modalitats és clarament anterior a l'altra: una és *nova* i l'altre és la *vella* manera de fer entrevistes.

¿Quines diferències s'observen en aquest text entre l'antiga entrevista i la nova? Llegim-ne un fragment. L'acció se situa a la redacció d'una revista, potser la del mateix *Mundo Gráfico*, a la qual acaba d'arribar un jove periodista novençà amb el resultat d'una entrevista que acaba de celebrar amb un imaginari polític de cert relleu, al qual anomenen *Don Gaspar*. El director de la publicació li demana al nou redactor que li llegeixi el resultat del seu primer treball. El text llegit pel novençà conté preguntes i respostes en el que ara anomenaríem estil directe o, com hem vist abans, informatiu -a banda d'algunes concessions al lirisme pròpies de l'època, que són convenientment satiritzades per López de Súa. És a dir, preguntes pels pressupostos, per la guerra, per la política del gabinet... Les respostes són concises, ben travades i coherents, com hem vist que eren les respostes a les entrevistes publicades durant la campanya electoral del 1999 al Parlament que hem analitzat unes pàgines més amunt. Però que el personatge s'expressi tan bé, amb tanta precisió i seriositat, amb -de fet- tanta previsibilitat, no satisfà el director, que informa el jove de les noves tendències en *entrevistes*: el novençà sembla haver oblidat alguns aspectes importants per al seu retrat, com ara li fa avinent el director:

<sup>266</sup> Deven a la tesi doctoral de López Hidalgo, A. (1996) *La entrevista en la obra periodística de José María Carretero* (TD). Sevilla: Universidad de Sevilla, el descobriment d'aquest text. Tanmateix, no es fa en aquell treball cap reflexió sobre el significat que, sens dubte, té per a la genologia de l'entrevista aquesta troballa.

“-¡Muy bien! ¡Muy bien, amigo mío! -interrumpe de nuevo el director-. ¿Todo esto se le ha ocurrido a Don Gaspar? (...) ¿Quiere usted que le diga ahora lo que hacía Don Gaspar mientras usted le visitaba? Pues le ha enseñado a usted dos coles nuevas, le ha dicho, sin razón alguna, que la política de Canalejas es verdaderamente detestable; se ha introducido distraídamente el dedo en la nariz; ha procurado poner derecha una malva real mientras usted le preguntaba su opinión sobre los asuntos de Marruecos, y ha contestado: “¡Sí! ¡Aquello está muy mal!” Luego le ha enseñado a usted su reloj de repetición; le ha ofrecido un habano de los de a diez reales; se ha atusado la barba para que usted le viera el solitario de su dedo meñique; se ha colocado en toda clase de posturas para que lo retratase usted, y le ha dicho a usted sobre doscientos disparates. ¿No es eso?  
- Sí, señor director. ¿A qué negarlo? Me ha dicho disparates enormes.  
- ¿Lo está usted viendo? Pues esos disparates eran precisamente lo que nos hacía falta (...)”

Observem que aquesta segona modalitat de l’entrevista s’assembla força a aquella altra que va triomfar al món periodístic anglosaxó a partir de la dècada del 1880, com hem vist a l’anterior punt historiològic, de la mà d’Stead i d’altres. Com en aquelles entrevistes, el que interessa ara en aquesta modalitat -que de fet podem dir ja que és la mateixa, arribada a Espanya amb una trentena d’anys de retard- és l’espectacularització, l’exhibició de la privacitat, el retrat d’un personatge en el seu medi familiar.. Les *Celebrities at home* angleses, en definitiva. Fixem-nos en el que demana al seu redactor el director: que observi atentament els moviments, els gestos, els tics, les corbates, la roba, com té cura del jardí, la forma de parlar, etc... Amb tot això es pretén que el periodista faci arribar una nova manera de viure i entendre el personatge públic: des d’una construïda proximitat. El fictici director del text de López de Súa oposa aquesta segona modalitat a la primera, la que només reproduïx les declaracions i encara passant-les pel balsàmic tamís de la gramàtica.

Encara trobem un text que clarifica aquesta distinció tipològica essencial una mica abans: el 1906. En aquell any Rafael Mainar escriu la seva monografia sobre la premsa, *El arte del periodista*, ja citada al primer capítol d’aquest treball per les seves consideracions sobre el nou model de diari informatiu, realment modernes per a l’època.<sup>267</sup> Mainar escriu que hi ha aleshores una mena d’entrevista que pretén ser “algo más que un rato de escritura al dictado”, y que

---

<sup>267</sup> Mainar, R. (1906) *El arte del periodista*. Barcelona: Successors de Manuel Soler.

“la verdadera interviú es aquella en la que el periodista empieza por situar a su interpelado, recogiendo el ambiente, describiendo el lugar y el momento. Después no ha de limitarse a reflejar las palabras como un fonógrafo, ha de señalar el gesto, subrayar la intención, detallar la modalidad con que fueron dichas, y, contra la costumbre de muchos, no omitir la fórmula de la pregunta, porque esto podría cambiar el verdadero significado de la respuesta.”<sup>268</sup>

Observem la semblança entre aquestes indicacions i les de López de Súa fetes cinc anys després. “¿Qué se describe aquí -es pregunta Cantavella- si no es la entrevista de personalidad tal como la consideramos en nuestros días?”<sup>269</sup> Aquesta mateixa observació sobre les dues maneres d’escriure una interviu la repren Manuel Graña, que al 1930 escriu:

“como la interviú tiene por objeto obtener de alguna persona por medio de la conversación opiniones o hechos, puede a veces tener lugar con individuos cuyo tipo, historia, carácter, etc., se preste a un “tratamiento literario”. Entonces la interviú passa a una forma de redacción muy distinta de la corriente.”<sup>270</sup>

D’aleshores ençà ha estat prou clar dins la teoria del periodisme, com hem dit al punt anterior, que hi ha dues menes d’entrevista. Fins i tot Martínez Albertos va ponderar la qualitat de la segona modalitat de l’entrevista per sobre de la primera: “Las verdaderas entrevistas -las únicas que están plenamente justificadas- son aquellas que denominaremos “entrevistas de personalidad”; es decir, las que se centran en una persona, no en sus declaraciones.”<sup>271</sup>

Segui com sigui, ens hem de plegar a la convenció que *hi ha*, que funcionen com a tal, dues menes d’entrevista periodística escrita. Aquesta és una conclusió que es correspon sens dubte amb la història del gènere des del seu naixement al segle passat. Com s’ha observat, apareix primer cronològicament una mena d’entrevista periodística -la que fins ara s’ha anomenat informativa o de declaracions- que prové d’un trànsit discursiu des de l’esfera de l’oralitat, és a dir, dels gèneres primaris, amb major grau d’espontaneïtat i dialoguisme -i heteroglòssia- si seguim en aquesta descripció els conceptes de Bakhtin, cap

<sup>268</sup> Mainar, R. (1906), Op. Cit., p. 102.

<sup>269</sup> Cantavella, J. (1996), Op. Cit., p. 47.

<sup>270</sup> Graña, M. (1930) *La Escuela de Periodismo. Programas y métodos*. Madrid: CIAP, p. 181.

a la dels gèneres secundaris, aquells més codificats, complexos, estables, escrits majoritàriament i als quals l'autor rus anomenava també ideològics. L'entrevista periodística escrita, en la seva primera manifestació va fer allò que assegura Bakhtin que succeeix quan un gènere primari és introduït dins l'esfera dels gèneres secundaris: extraliteraturitzar el text, incorporar veus, enunciació, oralitat, i, per tant, ja que parlem de presències restituïdes dins l'àmbit del periodisme, testimoniatge i credibilitat. L'entrevista escrita converteix en text escrit -secundari- l'intercanvi del periodista amb la font per aconseguir notícies, una modalitat transaccional de la comunicació humana que estava prou codificada com a gènere oral. La intenció és fer present el mateix moment de l'enunciació en el text, i incorporar context i enunciadors dins del missatge. Per això asseguràvem abans que tota entrevista, fins i tot aquesta primera classe, és de personatge, ja que aquest forma part, essencialment, del discurs a través de diversos recursos estilístics i compositius -el diàleg directe, la narrativització de l'encontre, etc.

Mentre això succeeix, es genera, amb relativa posterioritat -cap al 1870-1880 a la premsa anglosaxona i a tombants de segle a Catalunya i Espanya-, una nova manera d'escriure entrevistes, que s'apropia diversos recorreguts i estils de la tradició literària en la seva escriptura, de forma més flagrant del que havia fet la seva antecessora, i que de forma global diríem que es caracteritza per una orientació cap a la privacitat dels homes i les dones entrevistats. Aquesta segona entrevista conrea amb més claredat l'estètica realista del detall i usa també les tècniques compositives pròpies de la literatura realista de ficció i de la prosa documental i testimonial. En aquesta segona mena creiem, com exposarem al capítol següent, que té un paper central l'evolució de l'interès de la literatura per l'home i per tot allò humà, per la psicologia, etc.

Ara bé, aquests dos tipus discursius són variants d'un únic gènere, encara que alguns autors hagin assegurat el contrari, ja que totes dues modalitats comparteixen les mateixes *constants del gènere* i allò que en punts anteriors hem anomenat *dominant genèrica* -el repertori de trets constants. Aquesta dominant la constitueixen els trets ideològics ja destacats i les particularitats formals i estilístiques que en part ja hem apuntat però que

---

<sup>271</sup> Martínez Albertos, J.L. (1983), Op. Cit., p. 324. Notem les denominacions de les entrevistes -de declaracions i de personalitat- amb les quals no estem d'acord, com hem intentat justificar a l'anterior punt.

matissarem al capítol segon: l'estètica del detall i del diàleg -en definitiva l'estilística realista-, la retòrica del secret, la tensió oralitzant, etcètera.

Si fem una mirada reflexiva sobre l'evolució històrica que hem recorregut, que incideix sens dubte en la genologia de l'entrevista, ens adonem que, de forma implícita -mai no explicitada almenys per cap teòric del gènere fins avui<sup>272</sup>-, i des dels seus orígens, s'ha acceptat que el grau d'atenció a -i de *tensió cap a*- la privacitat ha constituït el principal criteri diferenciador d'entrevistes. Si ens fixem és aquest el criteri que cohesiona les aportacions històriques de Mainar, López de Súa, Graña o Martínez Albertos. L'eix de tensió entre el privat i el públic, doncs, és la gran constant del gènere, i la base sobre la que bastirem una tipologia oberta i descriptiva, basada en tensions i equilibris inestables, no resolts, que són els que confereixen el necessari dinamisme al gènere.

Certament és difícil -i ho és cada cop més- trobar una entrevista que només s'ocupi del privat o només s'ocupi del públic. Com vam explicar, precisament la natura d'aquest gènere és la tensió i la barreja entre l'atractiu de les dues polaritats. Però sí que podem parlar d'una orientació preferent cap a un d'aquests pols o cap a l'altre en cadascuna de les realitzacions discursives que analitzem. No podem dir, doncs, que hi hagi dues menes d'entrevista, sinó que tota entrevista mostra una tensió cap a tots dos pols, que es veu afavorida en un sentit o en l'altre en funció de l'objectiu precís de l'autor. L'entrevista a un polític, a un secretari d'Estat, a un economista, pot estar orientada cap als seus coneixements en el camp de la res pública, o bé pot estar orientada a la seva privacitat: quins llibres llegeix, què en pensa de la família, la seva vida sentimental... Ja hem dit, citant alguns exemples significatius, al punt 2.2, que el més habitual és que en totes les entrevistes es trobin barrejades aquestes dues orientacions, que en alguns passatges la tensió cap a la privacitat sigui la que guanya i que en d'altres ho sigui la polaritat contrària.

Com explicava bé Guillén, i recollíem unes planes més enrere en aquest capítol, la manifestació històrica d'un gènere -l'actualització que en fa un epígon- és com un vaixell que circula orientat entre dos fars -o més de dos, és clar. A vegades derivarà cap a un o cap a un altre, però el que és significatiu i caracteritzador és que els fars que el guien són

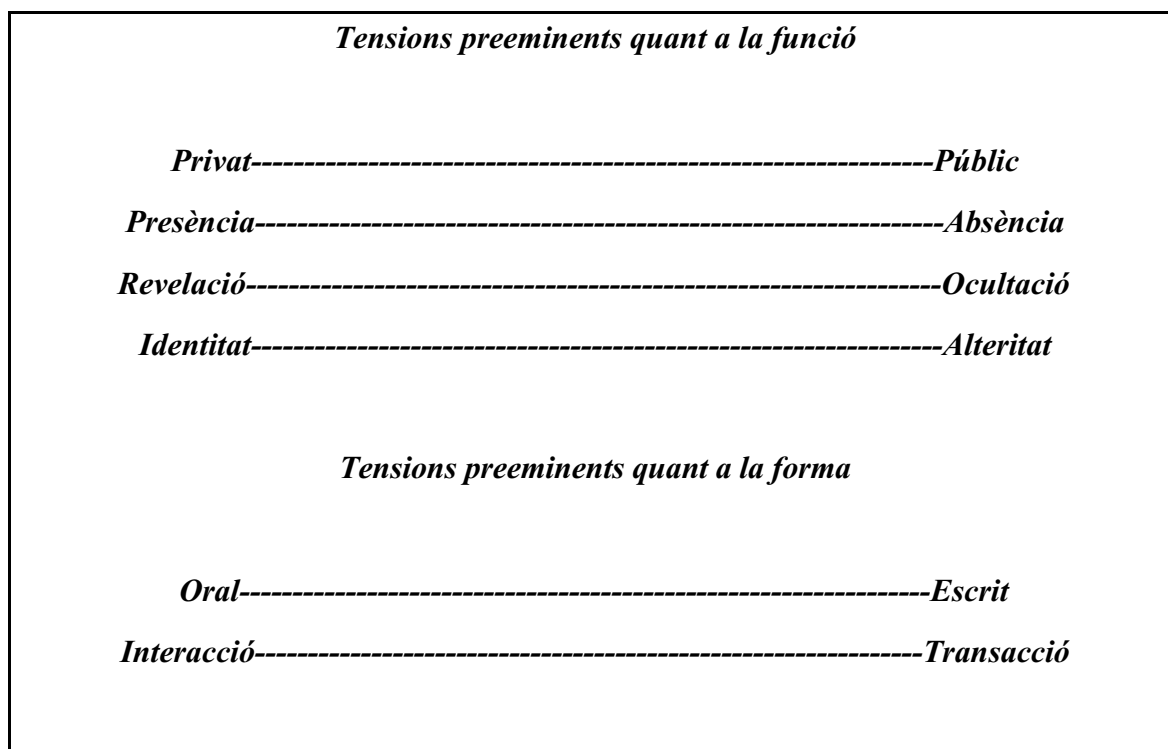
aquests i no altres, i que més enllà que en una entrevista el vaixell s'apropi més cap a un escull que cap a un altre, sabem quins són els límits i les possibilitats del model mental al qual apel·la el periodista en aquest *viatge*.

Però aquest eix principal no és l'únic que és aplicable a una tipologia descriptiva i flexible del gènere. Junt amb aquests dos *fars*, que *tensen* el trajecte del gènere, hi ha d'altres punts de referència que tracen el gènere funcionalment, i que incideixen, directament, en la seva expressió formal. Observem al següent gràfic com les polaritats ideològiques que hem proposat al punt 2.2 es distribueixen de manera coherent a esquerra i dreta de l'eix, de forma que les entrevistes que estan preferentment orientades cap al pol privat són també entrevistes on és coherent -no és obligat, ni tan sols aconsellable, però *passa*, i per tant el que fem aquí és descriure-ho- que també es manifesti un estil presencial, testimonial -i no l'estil de l'*absència* propi del periodisme informatiu- i que també es modelitzi un tipus de llenguatge oralitzat -amb l'escreix d'enunciació i de presència, per sobre de la gramàtica del *grau zero*-.

Així mateix, en el comerç d'afers públics, la relació entre periodista i entrevistat s'expressa i parteix més d'una distància palesa -tot i que el gènere tingui, com a constant, la d'apropar la presència d'un personatge- que les entrevistes abocades a la privacitat, que són els textos de la proximitat escenificada, restituïda. En aquests encontres del privat trobem un escenari propici per a la revelació, mentre que, com hem vist quan tractàvem les entrevistes de la campanya electoral del 1999 al Parlament, el secret i la retòrica de l'ocultació són recorreguts propis de les manifestacions discursives del poder.<sup>273</sup>

<sup>272</sup> Arfuch (1992) i (1995) parla de la importància de la tensió entre el privat i el públic en el gènere, però no ho articula amb cap distinció tipològica.

<sup>273</sup> Cal notar que dels eixos ideològics proposats per caracteritzar el gènere al punt 2.2 de la primera part trobem que són menys útils per a criteris tipològics el d'identitat-alteritat -precisament perquè la presència dialèctica d'aquest eix és constant en totes les manifestacions genèriques- i el de memòria-oblit, perquè de fet hi està molt vinculat, com ja ha estat explicat al seu lloc. Tot i així, cal matisar que el pol de la identitat -la resposta a la pregunta *¿qui sóc jo?*- es troba majoritàriament present en les entrevistes orientades cap a la privacitat, mentre que la resposta a la pregunta *¿qui és ell?* és pròpia d'entrevistes *públiques* -per això l'hem inclòs en el dispositiu caracteritzador. Quan a l'inici d'aquest treball ens demanàvem si era cert que l'entrevista és una mena de mirall fragmentat, trencat, que ens torna les respostes que ens fem a nosaltres, allò que busquem en l'altre, com ha escrit J.J. Perlado, que ens respon les preguntes que ens fem en el fons de la nostra consciència, ens referirem a això. En les entrevistes privades "uno interroga sobre lo que a uno le inquieta, y, como en un espejo, las cuestiones que plantea le dan el reflejo de sus preguntas, le devuelven algo de una imagen que se resiste a revelarse" (Perlado, J.J., (1995), Op. Cit., pp. 32-33). Perlado explica que l'entrevistador de Le Point Pierre Desgarupes va confessar haver descobert que era a ell mateix a qui interrogava a través d'una persona interposada. En una entrevista orientada funcionalment a escatir els permenors tècnics del pressupost del govern és difícil que ens trobem reflectits, que descobrim -com fem en la bona literatura- parcel·les, aspectes del nostre ser en tant que ser universal; en canvi, sempre descobrirem en aquesta entrevista, per molt orientada al públic que sigui, unes



El que diem amb aquest gràfic és que les entrevistes majoritàriament orientades cap a la publicitat són, des del punt de vista formal, entrevistes més escriturals que orals, on la tensió revelació-ocultació es resol a favor d'aquesta última, i on hi ha més alteritat que descobriment de la identitat (cfr. nota 271 sobre l'afer identitat-alteritat). Així mateix, una entrevista orientada cap a la publicitat sol tenir una preeminència del to transaccional, mentre que una entrevista que mira de ficcionalitzar un encontre privat narrativitzarà amb els recursos estilístics que tingui al seu abast una interacció.

Però aquesta agrupació de polaritats és només orientativa, descriptiva de les tendències habituals a les entrevistes, com podem comprovar si tornem a analitzar les entrevistes celebrades amb Rafael Ribó, Josep-Lluís Carod-Rovira, Alberto Fernández Díaz, Pasqual Maragall i Jordi Pujol als quatre diaris de més difusió de Catalunya. Trobem que, cadascuna d'elles, té lleugeres variants que el nostre model descriptiu i tipològic recull flexiblement. Per exemple, hi ha diaris que textualitzen la recerca de la revelació, encara que

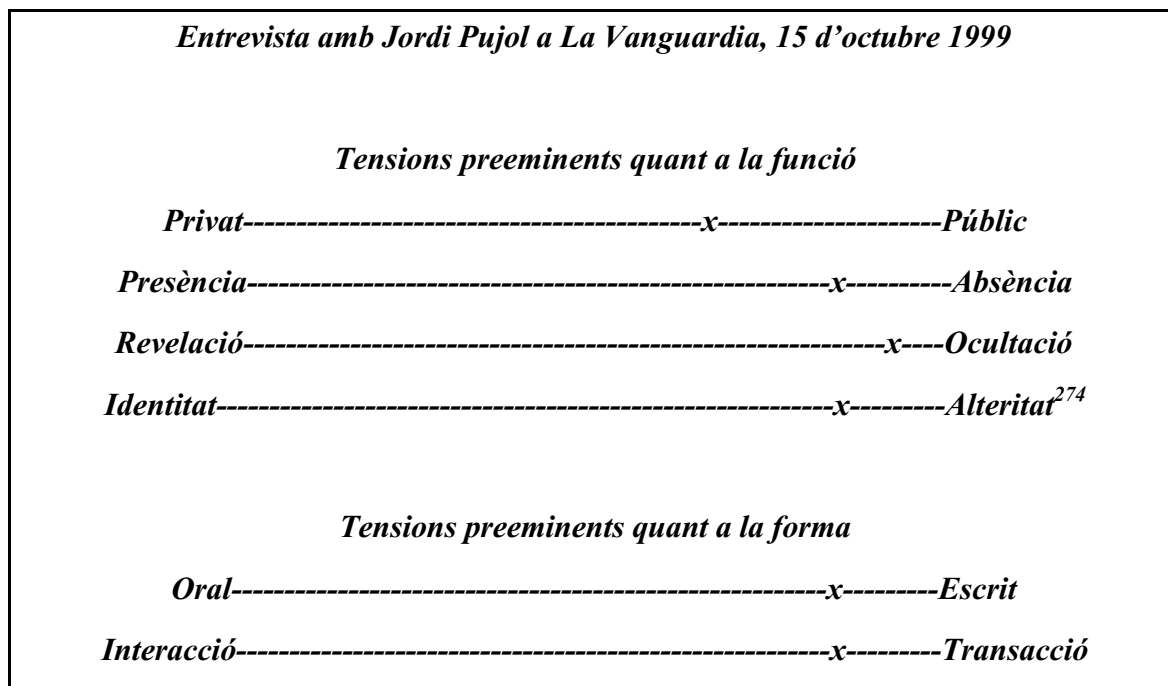
---

traces sobre qui és l'altre. En una entrevista orientada a la vida privada, a la restitució de la intimitat d'un personatge, en les seves respostes, en els seus hàbits, en la seva biografia... a través de detalls i fragments, ens podem reconèixer en els moviments vitals i discursius del personatge; podem trobar-nos, fragmentadament, emmirallats. Les seves respostes i consideracions sobre la vida poden ajudar-nos a conèixer-nos. En aquest sentit, creiem que aquesta dualitat o polaritat també funciona, amb les correspondències esmentades: *privat-identitat-revelació* enfront de *públic-alteritat-ocultació*.

el seu *partenaire* s’hi resisteixi -com *El País* o l’*Avui* amb Pujol, o el mateix *Avui* al final de l’entrevista amb Maragall- i en canvi, com ja hem comentat al punt 2.2, hi ha entrevistats que no semblen tenir res a ocultar -ja hem explicat que les dinàmiques de la detenció de poder tenen molt a veure precisament en aquest eix-. Hi ha diaris que els plau fer una certa restitució de l’oral -per exemple, la fraseologia i la sintaxi de *La Vanguardia* evoquen la poca cura del discurs oral, en una restitució que sens dubte afavoreix el disposar de més espai- i d’altres que fan, en canvi, un resum del text molt forçat per poder encabir-ho tot -*El Periódico* i *El País*- i tendeixen més cap a l’escripturització.

Tanmateix, el fet que siguin fetes en unes condicions tan semblants, les fa, en conjunt molt homogènies en la seva orientació preferent cap al públic, i amb algunes peces complementàries orientades al privat, sobretot *La Vanguardia*, *El Periódico* i l’*Avui* -però no dins del mateix intercanvi principal: i això és rellevant.

Aquesta ubicació en els eixos la recull paradigmàticament l’entrevista a Pujol publicada per *La Vanguardia*. En ella les tensions descriptives es manifesten de la següent manera:



<sup>274</sup> Els valors donats en cada eix són, com és obvi, orientatius, ja que aquesta proposta descriptiva i tipològica no és encara un model acabat. En aquest cas la tensió entre el privat i el públic la trobem resolta a favor del públic, com es pot comprovar a l’apèndix i al punt 2.2, on hem parlat a bastament de l’entrevista en qüestió, però amb unes certes concessions al privat, com és dedicar un text complementari força llarg -en una altra plana, però- a la seva dona, a com es van conèixer, a quan anys fa que estan junts, etc. La tensió oral-escrit està resolta, de manera més clara encara que a l’anterior eix, cap a l’escrit, com amb una simple lectura podreu comprovar: no hi ha oralització a penes, més enllà de les inevitables ressonàncies de la sintaxi. Etcètera.



En canvi, si agafem una entrevista semblant, també a Jordi Pujol, publicada a *La Vanguardia* sis mesos abans, el 23-IV-1999, a la contraportada, observem que les tensions entre els pols que guien la manifestació discursiva per l'obert mar del gènere es resolen de forma diferent. És a dir, detectem les mateixos marcs de referència -la continuïtat necessària en tot gènere- però també les fluctuacions, la peculiar combinació dels elements variables que fa aquesta entrevista en part igual i en part diferent de les altres -la innovació indefugible. Per exemple, en aquesta entrevista podem detectar molta més presència de la tensió cap al privat, i així mateix cap a la restitució de l'oral. Notem aquest to oral i d'intromissió dins un espai privat en el següent fragment:

“- ¿Cuál es el libro de su vida?

- Los Evangelios: soy cristiano, aunque no esté de moda decirlo. También leí mucho a Mounier, Péguy, Toynbee, Vicens Vives (...)

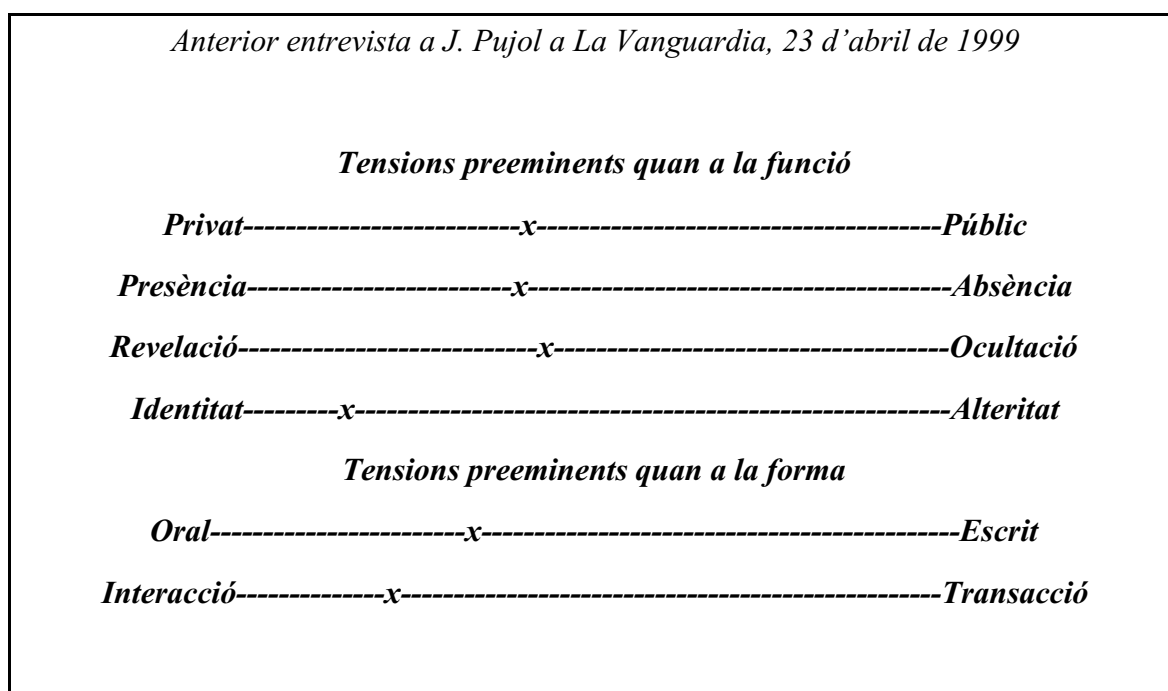
- ¿Qué está leyendo ahora?

- Miren, aquí tengo algunas cosas... A ver...: “La nova identitat cristiana”, de Ernesto Balducci; (...)”(*La Vanguardia*, 23-4-1999)

Encara que sigui una entrevista amb una tensió més manifesta cap al privat i cap a l'oral, el fet que s'estigui fent al president de la Generalitat es deixa notar en algunes respostes, que fan que l'eix *ocultació-revelació* s'equilibri -tot i que el to distès pugui haver fet pensar una altra cosa. Notem, per exemple, com Pujol atura un intent d'aproximació cap al pol de la identitat fet a través de la memòria biogràfica -de la història íntima personal-, tot aplicant, també a aquesta mena d'entrevista, el seu cèlebre *això no toca*:

“El president lleva unas notas en un papel. Nosotros a lo nuestro: - ¿Qué le enamoró de su mujer? Pujol coge el brazo más próximo y temple: “Aquesta pregunta... no me la facin. Massa personal”. Interesémonos por los libros que lee, pues... “Mirin!”, y Pujol salta veloz hacia su mesa. “Però volen veure'ls o no?” Sentados aún, no hemos podido reaccionar. “Bé, bé, no es moguin, ja els hi porto jo.””

Si comparem aquest segon fragment amb el text de l'entrevista publicada en plena campanya, el 15 d'octubre de 1999 -sis mesos després- trobem en ell, efectivament, una major inclusió del context, que és pròpia dels textos que intenten restituir les condicions orals de l'enunciació. Pujol, com hem llegit, es manifesta creient, per exemple -cosa que, per cert, apareix al títol, i ens dóna una pista rellevant de quina és l'orientació dominant segons els autors- i tot introduint l'afer de la religiositat parla de quelcom íntim, que en un sentit o altre ens afecta a tots. Observem com, tot i que teòricament, l'evolució de cada eix és independent de l'altre, a la pràctica la tendència és que els moviments cap als dos extrems es manifestin de forma articulada i més o menys conjunta. Així, en el cas d'aquesta segona entrevista a Pujol, que podem trobar també a l'apèndix, en l'apartat d'*altres exemples*, la plasmació visual de l'equilibri inestable entre els pols seria:



Observem que, certament, la deriva cap a l'altre grup de polaritats és notable. L'atracció que exerceix el pol del privat és notablement superior al del públic -i és de fet el que comporta l'efecte d'arrossegament dels altres-, cosa que es detecta en l'elecció de l'orientació del títol, però en l'entremat de temes exclou l'altra orientació. El mateix podem dir del model de llengua, prou oral respecte d'altres entrevistes fetes a Pujol per bé

que no arribem pas a un estil oralitzat propi de Tom Wolfe o Rex Reed, amb els registres totals del diàleg, que veurem més endavant.

Cal concloure, doncs, que efectivament, hi ha dues grans menes d'entrevista, com la història del gènere en el seu funcionament social, ens ha demostrat. Ara bé, lluny de ser definibles amb les denominacions i categories proposades fins ara, cal entendre aquesta binarietat com una tensió entre pols -inestable, flexible, plural, oberta-, agrupats de forma coherent, que tensen el gènere i que es mouen coordinadament depenent de l'orientació que pretengui prioritzar l'autor en la seva negociació entre innovació i tradició, pròpia del gènere. És materialment possible que les orientacions no estiguin coordinades, i que un text altament oralitzat s'enfoqui només cap a l'àmbit del públic, per exemple; però no és gens habitual, segons hem pogut comprovar en l'estudi de la mostra significativa derivada de les entrevistes de campanya de les eleccions del 1999, així com en altres entrevistes exemplars aquí citades. El pol principal, que arrossega la resta de tensions amb ell, és el del privat i el públic. Per tant, podem dir que aquest criteri és el principal a l'hora de discernir dues modalitats d'entrevistes: l'enfocada cap al privat i la que ho fa cap al públic.

Però que el criteri per discernir les entrevistes, des d'un punt de vista temàtic i ideològic, sigui l'orientació preferent cap a la publicitat o cap a la privacitat no vol dir, com ja hem insistit, en cada entrevista només hi hagi una orientació. Al contrari, si hem escollit el concepte de tensió i d'eix en comptes de les categories estanques és perquè en cada entrevista hi ha recorreguts pel públic i pel privat. Recordem el fragment de l'entrevista amb el jugador del FC Barcelona Luis Enrique que citàvem al punt 2.2, on se li preguntava pel president dels EUA, per la legalització de la marihuana i, tot seguit, per si dormia amb pijama i per com va conèixer la seva dona. Més recentment, hem llegit una entrevista de Ramón de España a *El País* que comença de la següent forma:

“Pregunta. Cada vez que vengo a tu estudio me sorprendo de lo bien que te lo has montado. Un edificio para ti solo al lado del Macba...

Respuesta. Bueno, tengo una realquilada en el piso de arriba, como ya sabes, pero apenas molesta.

P. ¿Una realquilada?

R. Bromeaba. Me refería a María Espeus, mi exnovia i socia eterna.

P. Está bien eso de separarse pero seguir siendo algo así como socios en la vida.

R. La ex novia convertida en amiga. De hecho considero a María uno de los nuestros.

P. Las últimas veces que comí con vosotros montábais unas broncas para la galería que me recordaban poderosamente a las peleas en brona de Juanito Valderrama y Dolores Abril.” (*El País*, 5-6-2000)

Aquesta entrevista està tensada poderosament cap a la privacitat -i encara cap a allò que el sentit comú accentua com a intimitat: la parella, l'amic...-, cosa detectable en la manifestació d'altres tendències com l'oralització i el to d'interacció, de conversa entre amics -tuteigs, memòria comuna evocada... diríem que l'entrevista fins i tot ens mostra un retall de la privacitat del periodista. Però, tanmateix, en un moment o altre, el gènere és fidel a la seva estructura ideològica i bascula cap al públic. En aquest cas, l'entrevistat, dissenyador i dibuixant, fa una diagnosi de la situació del disseny i de la relació que hi mantenen els poders públics d'aquest país.

Trobem proves d'aquesta oscil·lació en totes les ocurrències del gènere de l'entrevista. Si agafem com a exemples textos orientats, explícitament, cap al descobriment del secret íntim d'algun famós -notem com la denominació segueix la teoria frutal de la intimitat de Pardo: capes d'exterior que revesteixen un pinyol de *veritat*-, és a dir, cap al pol de la revelació i la privacitat, com per exemple, un entrevista amb la model brasilera Gisele -“en esta entrevista cuenta sus secretos”, *El País*, 19-3-2000- o amb Bill Gates -“En busca del verdadero Bill Gates”, *El País*, 2-2-97- trobem en ells recorreguts que van des de la rememoració de la infantesa, els gustos culinaris, els amors i la relacions familiars fins a reflexions en veu alta sobre el futur del planeta, la política econòmica o la salut.

Un exemple realment explícit d'aquesta tensió privat-públic present en totes les entrevistes és el text publicat al dominical de *La Vanguardia* el 28 de novembre de 1999, en què Màrius Carol dóna compte d'una entrevista-encontre amb el president espanyol, José María Aznar. El text duu per títol “José María Aznar en la intimidad”. L'orientació, que ja hem apuntat que sovint ve explicitada pel títol, és manifesta. Aznar apareix fotografiat assegut a les escales de la Moncloa acaronent un gatet, al seu menjador privat, passejant pel parc que envolta la residència presidencial... En canvi, tot i que el text es

troba molt centrat en l'àmbit del privat i fins de l'íntim, l'oscil·lació cap al pol dels interessos públics és més que inevitable. Observem-ho:

- “- ¿Hay algún rincón especial -a la Moncloa- donde se sienta particularmente a gusto?  
- Tengo predilección por algún lugar del jardín, que luego le puedo enseñar. De la casa, no especialmente; del jardín, sí. Es una parte dónde uno puede ir a pasear y a ver una puesta de sol magnífica. Está en un sitio realmente privilegiado.  
- ¿Advierte usted eso que llaman la erótica del poder?  
- Digamos que el amor y el poder son los dos motores que en gran medida mueven a la humanidad en cualquier tiempo. Y el amor y el poder, por definición, tienen cierto sabor erótico. (...)  
- ¿Por qué en las encuestas del CIS se percibe que España va bien pero en cambio al PP les cuesta despegarse del PSOE?  
- Probablemente no nos explicamos bien. (...)”

Aquesta oscil·lació ha vertebrat el gènere des del seu naixement. Per sostenir aquest argument resulta exemplar l'entrevista que va mantenir Robert Harborough amb Thomas A. Edison per a *The Pall Mall Gazette*, que es va publicar el 19 d'agost de 1889. L'entrevista és la recreació d'un esmorzar amb el genial inventor en un restaurant de la Torre Eiffel. Al ritme dels plats i de les observacions aparentment superficials -si fuma o no, què s'estima més menjar, quina és la seva ciutat preferida- referides a l'àmbit del privat, molt valuoses per a la caracteritzar-lo com a personatge, el redactor damana també l'opinió d'Edison sobre la pena de mort, el treball humà, la pròxima Exposició Universal, etc.

- “- En estas tierras hemos oído fabulosas historias sobre su capacidad de trabajo. Se dice que es usted capaz de trabajar veintitrés horas al día durante un tiempo indefinido.  
- ¿Ah sí? A menudo he trabajado más que eso. Por norma, no obstante, trabajo veinte horas diarias. Para mí cuatro horas de sueño son más que suficientes a todos los efectos  
(...)  
- Mientras estuvimos a bordo del barco -dijo Edison cuando nos sentamos para el déjuner en el première stage de la Torre Eiffel-, nos servían bollos y café para desayunar. En mi opinión, se trata de un desayuno bien pobre para un hombre que después tiene que trabajar, pero supongo que uno se acostumbra a todo. Me gustaría

una comida a la americana, por variar. Con abundante pastel. -Dicho esto, aplastó el pan de un puñetazo.

(...)

Mientras retiraban los entremeses pregunté:

- ¿Qué le parece el sistema de ejecuciones por medio de la electricidad?

- Es un sistema ideado por Westinghouse y lo están utilizando muy en contra de su voluntad. Le indigna que sus estudios sobre la ciencia de la electricidad hayan sido utilizados de semejante forma. Por mi parte, yo también soy contrario a las ejecuciones, se realicen por el medio que se realicen. Que les pongan a trabajar, pero que no los maten.”

En aquest exemple, prou eloqüent, trobem ja alguns elements formals que ara passarem a detallar: la barreja de l'estil narratiu -de cita i sumari- i el del diàleg directe.

### ***1.8.2 La forma de la veu: el discurs referit, el sumari i el qüestionari***

Podem dir que l'entrevista és, tècnicament i ideològicament, la inclusió de la veu d'un altre *per-sona* dins del discurs escrit per un periodista. La forma com es dugui a terme, tècnicament, aquesta inclusió, caracteritzarà formalment el gènere. Aquí distingirem tres maneres: la restitució del diàleg, l'ús de la cita i el sumari i les entrevistes de fórmules establertes.<sup>275</sup>

Certament, hi ha entrevistes que per acomplir amb la constant del gènere de la *restitució d'una presència* opten formalment per la restitució del diàleg en present constant, amb les traces lèxiques i sintàctiques de l'oralitat i els canvis de torn. En canvi, d'altres es presenten sota la forma d'un relat, i reproduïxen la veu de l'entrevistat amb la tècnica de la cita i el sumari. En aquesta segona opció trobem la ja apuntada preferència pels temps verbals del passat, propis de la narració, i trobem també una presentació del temps clausurat. En canvi, com ja ha estat dit, al diàleg té preeminència temporal el present constant i la relació que s'emparaula sembla apel·lar més al tipus *jo-tu* que al *jo-allò*, si

---

<sup>275</sup> Els estudis literaris, i més concretament la narratologia, ens expliquen que hi ha d'altres formes més subtils i virtuoses d'incloure la veu d'alguna altra persona en un text. Per exemple, el ja ressenyat -quan parlàvem de la ironia- discurs indirecte lliure. O bé el monòleg, del qual també hem parlat. Totes dues tècniques són poc usades en el periodisme per la dificultat que comporta aconseguir un text literàriament viable amb una raonable correspondència amb les opinions i els fets de referència. Però hem citat alguns exemples que demostren que és

seguim les consideracions de Buber. El tractament del temps és important per dir que una entrevista és o bé presentada com un diàleg en l'*ara-aquí-tu*, o com un relat en el *llavors-alli-ell*.

Una tercera opció formal és seguir alguna de les entrevistes de fórmula. Aquesta opció es caracteritza per l'aplicació d'un qüestionari més o menys ja definit, com el Proust o l'Auden, que estructura rígidament l'intercanvi. Se sol acompanyar, com les altres menes d'entrevista, de fotografies o fins i tot de la reproducció de les respostes manuscrites o de la firma, per aportar, amb aquesta estratègia de creació de contigüitats materials, la presència i l'alteritat que les respostes per elles soles difícilment aporten.

Les entrevistes que opten per respectar l'estil dramàtic del diàleg, reproduint *in extenso* les intervencions del personatge i del periodista -precedides de la *P.* i la *R.*, o merament d'uns guionets- no es tanquen, tanmateix, a la inclusió de cites i sumaris dins del seu cos. Al contrari, resulta força habitual que en trobem. També a la inversa: aquelles entrevistes que són fruit de l'opció d'extractar els paràgrafs i les frases més interessants, i d'articular-les entre si dins d'un text expositiu i argumentatiu però, sobretot, narratiu, aquests textos, dèiem, també integren fragments de diàleg dins seu. I ho fan per destacar-ne la significació, o pel seu valor caracteritzador, o senzillament per alternar el ritme i donar més agilitat i interès al text. Com que parlarem del diàleg com a forma relacionada amb l'entrevista al següent capítol, esn aturarem ara en l'entrevista de cites i, sobretot, en les manifestacions híbrides d'ambdues tècniques.

L'entrevista de cita i sumari també se la coneix al món anglosaxó com d'*excerpt*, i també és anomenada *quoted story* -és a dir, notícia de cites-, en tant que articula cites directes de l'entrevistat amb sumaris on el periodista pren la paraula. "A esta fórmula -escriuíem- parecen hallarse más abonados los periodistas norteamericanos que los europeos o los sudamericanos, que cuando hablan (hablamos) de entrevistas se suelen referir generalmente a la reproducción por escrito de una escena dialogada."<sup>276</sup>

Quan el periodista pren la paraula en aquesta mena de textos acostuma a ser per cohesionar, resumir i dirigir el text cap als seus objectius. Per exemple, pot articular

---

possible. Un altre cas que ja comença a tenir una certa solera és l'opció de l'autoentrevista, que comentarem e passada una mica més endavant.

<sup>276</sup> Balsebre, A., Mateu, M. i Vidal, D. (1998), Op. Cit., p. 294.

lògicament dos blocs de declaracions, o introduir-ne un després d'un altre, que no es trobava massa connectats temàticament. Però a l'hora de caracteritzar el personatge, el millor segueix sent deixar que parli i es mostri, a banda del retrat directe que pot haver elaborat el periodista -habitualment a l'inici del text. Observem, en aquest sentit, el següent fragment d'entrevista que resulta exemplar. D'entrada és un exemple d'entrevista com a relat d'uns fets passats -se situaria clarament en l'eix memòria-oblit-, i en ella hi ha poca argumentació -per tant, pocs connectors causals per part del periodista. En segon lloc, cal notar l'ús caracteritzador del diàleg, que alternat amb l'ús de la cita i el sumari crea un bon ritme i dóna unes altes prestacions.

“Ante la impisibilidad de salvar el buque, el capitán dio orden de que toda la tripulación se enfundara los trajes isotérmicos y saltara a las balsas. Una situación límite que los marineros afrontaron con entereza, según Antonio. (...) Ni siquiera perdieron la calma cuando la balsa empezó a hacer agua: “No tuvimos más remedio que arrojarnos al mar y mantenernos juntos agarrándonos de los trajes.”

(...)

Antonio cedió al otro marinero la primera izada del rescate, “pensando”, dice, que “en seguida” vendrían a por él. Pero no. Dejó de oír todo ruido de motores: estaba solo. “Fue un momento jodido, sí”, confiesa, “pero yo era muy consciente de la situación. Hinché a tope la almohadilla que lleva el traje en el cuello y me puse a barlovento para no inundarme y conservar la temperatura del cuerpo”. Decidió darse tiempo. Miraba el cielo estrellado y, sobre cualquier otro pensamiento, estimulaba sus ganas de vivir. “Te pasan muchas cosas por la cabeza, pero ahora no me acuerdo”, despacha.

(...)

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)

Fixem-nos en el final del fragment, que coincideix amb el final de l'entrevista. L'autor opta per reproduir un intercanvi dialògic, cosa que caracteritza el personatge i la seva idiosincràsia -ja que sabem com reacciona davant d'una determinada pregunta-, dóna el context, l'enunciació i, sobretot, causa un efecte de ritme remarcable per al final d'un text informatiu. Les dues maneres, doncs, s'hibriden constantment, i ho fan de manera especial en les entrevistes més abocades a la privacitat, tot i ser tècnicament possible fer-ho en qualsevol orientació ideològica del gènere.



## *Les entrevistes de fórmula*

Alguns anys després del naixement de l'entrevista periodística escrita com a modalitat discursiva mediàtica a la primera meitat del segle, es van fer freqüents en certes trobades socials les enquestes personals, enteses com a joc *salonnière*. Fetes sobre l'esquelet d'un qüestionari més o menys invariable, el passatemp se situava a mig camí entre el joc burgès i l'interès pel coneixement de l'home i la introspecció. Els convidats a la festa havien de respondre, si així eren requerits, amb el màxim d'enginy i el mínim de vulgaritat. Això succeïa, per exemple, a la França de finals del XIX.

Segurament el model més conegut d'aquesta mena de passatemp sigui el Qüestionari Proust, així batejat perquè Antoinette Félix-Faure, filla del que va ser president de la República Francesa, va pregar al seu amic Marcel Proust, aleshores un noi de 20 anys poc conegut, que li contestés, de la seva mà, un qüestionari de 31 preguntes. El jove Marcel va contestar amb treballada cal·ligrafia i va encapçalar l'escrit amb un *Marcel Proust par lui-même*. Aquest va ser el primer Qüestionari Proust, contestat pel mateix escriptor:

¿El principal rasgo de mi carácter?

- La necesidad de ser amado y, para precisar, la necesidad de ser acariciado y mimado más que la necesidad de ser admirado.

¿La cualidad que deseo en un hombre?

- Encantos femeninos.

¿La cualidad que prefiero en una mujer?

- Virtudes masculinas y la franqueza dentro de la camaradería.

¿Lo que más aprecio en mis amigos?

- Que sean tiernos conmigo, si su persona es lo suficientemente exquisita como para que su ternura tenga gran valor.

- ¿Mi principal defecto?

- No saber ni poder querer.

¿Mi ocupación preferida?

- Amar.

¿Mi sueño de dicha?

- Temo que no sea demasiado noble; no me atrevo a decirlo por temor a destruirlo si lo digo.

¿Cuál sería mi mayor desgracia?

- No haber conocido ni a mi madre ni a mi abuela.

¿Qué desaría ser?

- Tal como me desarían aquellos a quienes admiro.
- ¿Dónde desaría vivir?
- Allí donde ciertas cosas que yo quisiera se realizaran como por arte de magia y allí donde todos los encantos siempre fueran compartidos (el subratllat és de Proust).
- ¿El color que prefiero?
- La belleza no está en los colores, sino en su armonía.
- ¿La flor que prefiero?
- La suya, y luego todas.
- ¿El pájaro que prefiero?
- La golondrina
- ¿Mis autores preferidos en prosa?
- Actualmente Anatole France y Perre Loti.
- ¿Mis poetas preferidos?
- Baudelaire y Alfred de Vigny
- ¿Mis héroes de ficción?
- Hamlet
- ¿Mis heroínas de ficción?
- Fedra (ratllada per Proust), Bérénice.
- ¿Mis compositores preferidos?
- Beethoven, Wagner, Schumann (escrit així per Proust)
- ¿Mis pintores predilectos?
- Leonardo da Vinci, Rembrandt.
- ¿Mis héroes de la vida real?
- Monsieur Darlu, Monsieur Boutroux.
- ¿Mis heroínas históricas?
- Cleopatra.
- ¿Mis nombres favoritos?
- No tengo más que uno a la vez.
- ¿Qué detesto más que nada?
- Lo malo que hay en mí.
- ¿Qué caracteres históricos desprecio más?
- No soy bastante culto.
- ¿Qué hecho militar admiro más?
- ¡Haberme presentado voluntario!
- ¿Qué reforma admiro más?
- (Pregunta no contestada)
- ¿Qué dones naturales quisiera tener?
- La voluntad y seducciones
- ¿Cómo me gustaría morir?
- Mejor y amado
- ¿Estado presente de mi espíritu?
- Hastiado por haber pensado en mí para responder a todas estas preguntas
- ¿Hechos que me inspiran más indulgencia?
- Los que comprendo (subratllat per Proust)
- ¿Mi lema?

- Tengo demasiado miedo a que me traiga mala suerte.<sup>277</sup>

¿Per què Antoinette va demanar a Marcel, un perfecte desconegut aleshores, que li omplís les respostes d'aquest qüestionari al seu àlbum? No ho sabem. L'única resposta possible és que aquesta era una mena de passatemps social, i que a l'àlbum d'Antoinette hi hauria d'haver altres respostes. Home de bona criança i ben educat, Proust va satisfer la petició de la jove. I certament en aquestes respostes trobem algunes traces significatives d'un tarannà abúlic, ambigu, malencònic.

Però encara disposem d'una pista anterior. Permanyer ens informa que moltes de les preguntes d'aquest *test* ben poc tenen a veure amb Proust, i ni tan sols deuen la seva autoria a la jove Félix-Faure. Un bon grapat d'anys abans les filles de Karl Marx havien sotmès el seu pare a una prova semblant. Explica Permanyer:

“Algunes de les preguntes van néixer a Londres a casa de Marx -el barbut autor *d'El Capital*- i van ser redactades per les seves filles Jenny i Laura com una mena de joc familiar de sobretaula; Marx les va contestar, en anglès, entre els anys 1860-1865. Molt després -no sé qui va afegir-hi les altres- aparegueren a l'àlbum d'una noia francesa, Antoinette Félix-Faure.”<sup>278</sup>

Permanyer ens facilita aquest *diguem-ne* qüestionari Marx. Observem la semblança amb l'anteriorment citat de Proust. Resulta obvi que hi ha d'haver alguna connexió entre tots dos qüestionaris, perquè la possibilitat que sigui una mera coincidència és ínfima, però no sabem quina és, aquest possible vincle. ¿Potser una certa estructuració o consolidació del qüestionari com a joc *salonnière*, que va implicava una normativització de les preguntes?

“La qualitat que aprecieu més?

- En la gent, la senzillesa; en els homes, la força; en les dones, la feblesa.

El vostre tret característic?

- La unitat del fi.

La vostra idea de felicitat?

- La lluita

La vostra idea de la desgràcia?

<sup>277</sup> Extret de Permanyer, Ll. (1981) *Cuestionario Proust*. Barcelona: Plaza y Janés.

<sup>278</sup> Permanyer, Ll. (1967), *43 respostes catalanes al Qüestionari Proust*. Barcelona: Aymà, p. 21. Cfr. També amb el ja citat. Permanyer, Ll. (1981) *Cuestionario Proust*. Barcelona: Plaza y Janés.

- La submissió
- El defecte que esteu més inclinat a perdonar?
- La confiança concedida lleugerament
- El defecte que us inspira més aversió?
- La servitud
- La vostra antipatia?
- Martin Tupper (Poeta anglès molt popular que Marx detestava pel seu esperit burgès)
- La vostra ocupació preferida?
- Fullejar llibres.
- El vostre prosista preferit?
- Diderot
- Els vostres poetes preferits?
- Shakespeare, Esquil, Goethe.
- Els vostres herois preferits?
- Spartacus, Kepler.
- La vostra heroïna preferida?
- Gretchen
- La vostra flor preferida?
- El llorer.
- El vostre color preferit?
- El roig.
- El vostre nom preferit?
- Laura, Jenny.
- El vostre plat preferit?
- El peix.
- La vostra màxima preferida?
- Res d'humà no m'és estrany.
- El vostre lema?
- Dubta de tot.”

No sabem si aquest era un passatemps comú i popular en determinats cercles, o si era una moda provocada per la mateixa puixança de l'entrevista com a modalitat expressiva en l'esfera de la premsa de masses, cosa que explicaria perquè en tots dos casos les preguntes estaven tan codificades; de fet no sabem ni tan sols si les preguntes fetes a Marx es van popularitzar d'alguna manera i la jove Félix-Faure les va copiar. Sigui com sigui, si hem de suposar que la idea va néixer embolcallada del tedi satisfet i afectuós d'una velada íntima. La seva mateixa trivialitat resulta indistintament compatible amb la familiaritat filial del domicili de Herr Marx i amb el saló mundà i esnob.

“Si la pràctica era poc o molt divertida -escriu Joan Fuster-, jo no sabia pas imaginar-m’ho. Potser caldria creure que, en efecte, fou un passatemps apreciat, entre domèstic i mundà, innocentíssim, perquè, segons sembla, va aconseguir una certa difusió. (...) I a hores d’ara ningú no se’n recordaria -parlo del “joc”, naturalment- si no hagués estat pels periodistes, que li han volgut donar una capciosa prolongació d’exercici literari.”<sup>279</sup>

La inclusió d’aquesta mena de qüestionari fix dins de la pràctica professional del periodisme -integració que no està datada- suposa, en termes bakhtinians, la inclusió d’un gènere clarament primari, propi de l’esfera de l’oralitat -“domèstic i mundà”, diu Fuster-, en un context secundari o ideològic.

Aquesta mena de peces, explica Cantavella, han estat analitzades o definides en comptades ocasions. Per tant, les contribucions sobre les seves virtuts o mancances són molt escasses. Martínez Albertos les entén com una mena de test psicològic que *pot revelar* la personalitat de qui el contesta, sobretot si es respecta tot el bloc de preguntes, ja que aquestes actuen “como un sistema completo y cerrado en sí mismo”<sup>280</sup>. Evidentment, entre les absències d’aquesta modalitat genèrica de l’entrevista es troba la descripció i la narració; ens trobem a l’altra banda de l’estil diegètic, però també ben lluny de l’estil del diàleg dramàtic. Perlado, precisament, contraposa la riquesa del retrat obtingut en un encontre dialogat als “cuestionarios fríos, esquemáticos, que impiden moverse, con un casillero para rellenar respuestas”, i els considera “enemigos de toda entrevista cálida, con olor y sabor”, perquè “la ausencia de calor humano que todo encuentro personal tiene se advertirá en sus páginas.”<sup>281</sup>

Cantavella ha intentat captar la lògica del funcionament d’aquest tipus de qüestionaris i afirma que les preguntes estan col·locades en un ordre minuciosament pensat per provocar l’obertura del personatge:

“Tiene ligereza porque intenta acercarnos a una personalidad no de forma directa sino por medio de círculos concéntricos. Abundan las preguntas que iluminan por comparación y por aproximación: el color, la flor, el pájaro, el héroe que yo prefiero... Después lo que a mí me gustaría hacer, vivir, cambiar... Sólo en el último

<sup>279</sup> Fuster, J (1967), *Pròleg* a Permanyer, Ll., *43 respostes catalanes...*, p. 7.

<sup>280</sup> Martínez Albertos, J.L. (1974), *Op. Cit.*, p. 110.

<sup>281</sup> Perlado, J.J. (1995), *Op. Cit.*, pp. 26-27.

extremo llegan las preguntas más directas e íntimas, como el estado de mi espíritu, mi afán o la forma como me gustaría morir”<sup>282</sup>

No obstant això, són moltes les crítiques que han rebut aquesta mena de qüestionaris. Se'ls acusa de ser un mer divertiment sense capacitat cognitiva. En canvi, Joan Fuster, contestant aquestes crítiques que acusen els qüestionaris de banals -i en concret defensant el Proust- va escriure:

“L’interrogatori, tal com queda codificat, té una aparença relativament poca-solta (...) Són preguntes que d’entrada fan la impressió d’inofensives, i, si en fóssim els destinataris, ens afanyaríem a contestar-les sense parar-nos-hi massa. (...) La convicció d’estar jugant us induiria a improvisar solucions expeditives, bé iròniques, bé maquinals. I., al capdavant, hauríem caigut en la trampa. No ens n’adonem, però “parlar” sempre és un parany que esn provoca a la confessió. Algú ha escrit que la paraula ens ha estat donada per a ocultar el pensament. Més aviat s’esdevé el contrari: fins i tot, o sobretot, quan hi ha el signi explícit de l’ocultació. Parlant ens traïm. No importa de què parlem: per una escletxa o altra, en cada mot deixarem anar algun indici delator.”<sup>283</sup>

Fuster assegura que la gent es passa la vida “confessant-se” sense saber-ho, i que si l’abundància de revelacions conscients o inconscients no sol tenir grans “conseqüències enutjoses” és per la terrible falta de sollicitud i de perspicàcia que domina les nostres relacions habituals.<sup>284</sup> Però com bé admet el mateix Fuster, això només es planteja si aquell que respon aquest test ho fa amb sinceritat, la qual cosa és, certament, suposar molt.

Finalment, cal recordar que el Proust no és l’únic qüestionari de fórmula que ha circulat o encara es fa servir per la premsa. Ramón María del Valle-Inclán va contestar un qüestionari, al qual es va batejar amb el nom de *Tolstoi*, al número 46 de la revista *El Socialista*, l’any 1920, centrat en les opinions de l’interprelat sobre l’art. Enzo Biagi va escriure tot un llibre el 1979 -*Respuestas a grandes preguntas*- recopilant enquestes enviades a personatges com Fellini, Asimov, Bettelheim, Frossard o Bradbury. Julio José Perlado, tot i criticar el sistema del qüestionari fix i encara més l’enviat per correu, *salva*

---

<sup>282</sup> Cantavella, J. (1996), Op. Cit., p. 82.

<sup>283</sup> Fuster, J. (1967), Op. Cit., pp. 8-9.

<sup>284</sup> Ibidem.

aquest model de Biagi perquè “sus preguntas son muy diversas, muy pensadas, intentando dar en la diana del tema”.<sup>285</sup> Les preguntes del *Qüestionari Biagi* són:

- ¿Què és la bellesa?
- ¿Què amaguen els nostres somnis?
- ¿Em pot explicar què és la fantasia?
- ¿Per què jo sóc blanc i ell és negre?
- ¿Què aprenem a la història?
- ¿Per què morim?
- ¿De què ens en riem?
- ¿Poden fabricar-se Mozart i Einstein?
- ¿Quan és formosa una obra d'art?

Cantavella encara dóna fe de l'existència d'una altra mena de qüestionari, l'*Auden*.<sup>286</sup> aquest test comptaria amb els següents apartats, que més que preguntes són com enunciats que cal completar amb les preferències de l'enquestat sobre un lloc imaginari que ell pogués construir i habitar.

- Paisatge:
- Clima:
- Origen ètnic dels habitants:
- Llenguatge:
- Pesos i mides:
- Religió:
- Dimensions de la capital:
- Forma de govern:
- Activitats econòmiques:
- Mitjans de transport:
- Arquitectura:
- Fonts d'informació pública:
- Monuments:

Observem la semblança d'aquesta proposta amb el qüestionari de fórmula que *El Periódico* va aplicar a tots els candidats de la campanya electoral de l'octubre de 1999. Comparem el qüestionari d'*El Periódico* amb l'*Auden*:

<sup>285</sup> Perlado, J.J. (1995), Op. Cit., 27.

<sup>286</sup> Cantavella, J. (1996), Op. Cit., p. 79-80.

**La seva Catalunya.**

- ¿En quina ciutat i en quin barri viu?
- ¿On va estudiar?
- ¿A quines entitats pertany?
- ¿Quins tres llocs mostraria a un amic que el visités?
- ¿Quin no li mostraria mai?
- ¿Quin és el seu restaurant preferit?
- ¿Quin cotxe condueix?
- ¿Quina és l'última pel·lícula que ha vist?
- ¿Quin és l'últim llibre que ha llegit?
- ¿Quin llibre, cançó i pel·lícula retraten millor Catalunya?

Les respostes dels candidats parlen d'urbanisme, de monuments, de ciutats... En certa manera es construeixen un entorn que els fa delatar-se, cosa que també pretén amb la mateixa estratègia l'*Auden*. Ara bé, la segona part del qüestionari d'*El Periódico* bascula més cap a un qüestionari tipus *Proust*. Així veiem com, tot i la complexitat d'algunes fórmules, el més habitual és que no es donin en puritat en la seva manifestació genèrica, sinó que la proposta de cada publicació difereixi matisadament o diametralment de l'original a Espanya, diaris com *Avui*, *El Mundo*, *El País*, *El Periódico*, *ABC*, *Diario16* i *La Vanguardia* han publicat, dins de l'última dècada, diverses menes d'entrevista de qüestionari o de fórmula, força semblants però amb variacions més o menys importants. Podem dir, doncs, que també aquestes fórmules oscil·len i s'acomoden als gustos i les necessitats de cada publicació, però que, en qualsevol cas, tenen una gran vigència.

“Como pasa con sus hermanas mayores las entrevistas y como sucede con todos los géneros de este mundo -escribim al 1998-, estos cuestionarios se reformulan constantemente en manos de sus nuevos usuarios, que añaden nuevas preguntas, rechazan otras por desfasadas o porque son poco interesantes, etc. La entrevista de cuestionario fijo pervive tras cien años de sinuosa y guadianesca existencia.”<sup>287</sup>

I afegeix Cantavella que el qüestionari fix “ha tratado de adaptarse al tiempo presente y lo ha hecho con soltura y decisión.”<sup>288</sup> Amb tot, avui no hi ha massa publicacions que reproduïxin, per exemple, el *Proust*, el més famós, si fem una sonada excepció: *Vanity*

<sup>287</sup> Balsebre, A., Mateu, M. i Vidal, D. (1998), Op. Cit., p. 312.

<sup>288</sup> Cantavella, J. (1996), Op. Cit., p. 312.



*Fair*, que des de fa uns anys enquesta personalitats a la seva última pàgina amb exactament les mateixes preguntes que va contestar el jove Marcel fa més d'un segle.

Tanmateix, estem d'acord amb Perlado que aquesta mena de visites a l'altre sempre seran la paraula sense veu de què parlàvem capítols enrere: el qüestionari ens apropa retalls d'alteritat -el gust realista i humanista pels detalls i per les coses-, però la presència no es restitueix, la veu *no sona*. Falta l'escreix d'enunciació i presència que proporciona l'entrevista escrita amb altres tècniques de composició i estil com les que veurem al següent capítol.

### ***1.8.3 Longitud i estructura***

Ja hem vist, quan analitzàvem les entrevistes de la campanya electoral del 99 al Parlament de Catalunya, com la longitud, és a dir, l'espai que cada diari *reservava* per al gènere, condicionava la seva expressió formal i, fins i tot, la inclusió de recorreguts temàtics i referències ideològiques. Com veurem al capítol tres, la màxima de quantitat, la de pertinença-rellevança i la de forma es veuren modulades o afectades per l'espai de què disposa el periodista per fer la mimesi del diàleg. Certament, el primer condicionament serà la orientació i la forma, però l'espai també condicionarà l'expressió de l'entrevista.

Certament, també en l'afar de la longitud cal tenir en compte la tipologia: des d'un breu intercanvi, pràcticament un apunt -una mena d'esticomitè dramàtica-, com els que feia Del Arco, per exemple, fins a la semblança dialogada que pot arribar a adoptar la forma de llibre, l'entrevista es troba condicionada en la seva forma per l'espai que ha d'ocupar. Si un gènere és una organització peculiar de la totalitat discursiva, sembla obvi -i més parlant de periodisme- que l'espai sigui un modulador d'aquesta forma d'organitzar la totalitat. Prenem com a exemple el cas analitzat al capítol tercer d'aquesta segona part, de les entrevistes transcrites de Josep M. Benet i Jornet i de Fernández Díaz, una d'elles orientades cap al privat i l'altra cap al públic. En totes dues, però, l'espai és força limitat, la qual cosa condiona en gran mesura la restitució del diàleg original, tal com va ser enregistrat, així com els trets elocutius dels personatges. Això, tot tenint en compte que en

una de les dues -la feta al polític- aquesta restitució té menys valor, menys interès i menys importància que a l'altra, on sí que és important.

El temps i l'espai de la paraula pública es troben enormement condicionats, per la seva natura de ser concebuts per a l'*espectacularització*, cosa que modula més encara l'expressió identitària del parlant -ho hem pogut comprovar en les anàlisis dels casos de la campanya electoral. Per això, tot sovint en les entrevistes més breus, les que abans hem anomenat d'apunt, es critica que *tothom parla igual* -era una de les acusacions que rebia Del Arco i, més recentment, Feliciano Fidalgo- o que tothom parla com el periodista. L'erosió que pateix la manifestació lingüística de la identitat en aquests casos fa que la seva veu sigui poc reconeixible. L'acte de *possessió*, encara que ens trobem en un diàleg, és més notable que el de *contemplació*. I per tant, seguint Buber, direm que una entrevista tan condicionada per l'espai de la publicitat és més una paraula *jo-allò* que no pas *jo-tu*.

Algunes d'aquestes entrevistes breus han estat, tradicionalment, investides d'un to satíric o irònic, o fins i tot caricaturesc.<sup>289</sup> La tradició de l'entrevista breu podria remuntar-se a les entrevistes sobtades d'Irene Polo als anys trenta, en diverses revistes i diaris -que consistien en abordar de forma imprevista un personatge per aconseguir un breu intercanvi enginyosament resolt, en el pla formal.

Així, doncs, cal considerar com un últim condicionant tipològic de l'entrevista allò que amb Guillén hem anomenat en un punt anterior els modes. Els tipus de modes amb què els periodistes han treballat el gènere no es refereixen només a les ja citades ironia o sàtira, sinó que també contempla el gust per la subversió de les normes genèriques i que posa a prova els límits, tot flexibilitzant-los i, paradoxalment, enfortint-los. Aquest gust modern per provar els límits i traspasar-los -que és habitual en tots els gèneres, i prova de la seva maduresa- va conduir ràpidament a escriure anti-entrevistes, o entrevistes fingides o falses. Aquesta mena d'entrevista pròpia de les revistes satíriques -però també dels diaris i els periodistes seriosos, com González Ruano, que en va publicar una de falsa amb Macià el 1932 a l'*ABC*<sup>290</sup>- va fer fortuna de seguida, en els primers decennis de segle, quan

<sup>289</sup> Citàvem, al llibre escrit amb Balsebre i Mateu (1998), Op cit., pp. 312 i ss., les ja esmentades entrevistes de Del Arco, hàbil amb la ironia i de caràcter fort, que tot sovint acorralava els seus entrevistats, i també les més pròximes de Burquet, Fidalgo o Amestoy a *Diari de Barcelona* i *Nou Diari*, *El País* i *Diario16*.

<sup>290</sup> La peça duia el títol de *Falso enterviu en cuatro palabras con Macià*, i aplega dins seu tant aquest gust per la sàtira -el mode- com la seva exigua longitud -seria un *apunt satíric*, doncs. El context és el següent: el conseller

el gènere, com hem dit, ja estava consolidat. D'aleshores ençà hem vist abundància de falses entrevistes, o fins i tot d'autoentrevistes. El gust de l'època ens hi aboca: provar els límits i traspasar-los, per tornar després a la cleda de la convenció genèrica..

#### ***1.8.4 Recapitulació sobre la tipologia proposada***

A penes uns paràgrafs per recapitular l'aportació de les darreres planes. En primer lloc hem argumentat a favor d'una tipologia dels gèneres oberta, flexible, que reculli en la seva essència i estructura el que és la natura i essència del gènere: ser evolutiu, híbrid, innovador... Hem fet servir, en aquest sentit, la imatge de Guillén: un gènere és com un vaixell que transita entre dos fras, prenent-los com a referència i tendint ara cap a un i ara cap a un altre, però mai dirigint-se exclusivament cap a un o cap a l'altre.

Així mateix, hem dit que aquesta estructura dinàmica, que hem encarnat en polaritats o eixos de tensió, enmig dels quals circula el veixell del gènere, tendint ara cap a un pol i després cap a l'altre, té uns límits ideològics que defineixen el gènere i el caracteritzen de forma singular, en totes les seves ocurrencies. Hem concretat aquests pols o eixos de tensió en *funcionals* o *ideològics* i *formals*. Els ideològics més rellevants són el privat-públic, presència-absència, revelació-ocultació i identitat-alteritat. Els formals són oral-escrit i interacció-transacció; aquest darrer eix estructura els torns i origina unes

---

de Cultura, Ventura Gassol, pateix una agressió perfectament planificada, arran de la qual, uns individus li tallen la seva singular cabellera. La premsa de Madrid ridiculitza el diputat català i qualifica l'agressió de broma, i ni tan sols pesada. En aquest clima, aquesta entrevista ve a furgar en la ferida i a ridiculitzar el president Macià. Comença. "Aquí me podéis ver, con la gloriosa figura de la semi-independencia catalana. Yo no estoy demasiado seguro si acabamos de hablar o no. Después de convencerme de que lo que Pepe Blanes me dijo era verdad ¿por qué no podía serlo que en mi suerte y celeridad hubiera ya hecho la entrevista con el glorioso prohombre? A Macià se le ha comparado físicamente con Don Quijote. A mi me recordó siempre un tipo perfecto de insurgente venezolano. Fuma pitillos ingleses de los malos, es amable y le mandaría a uno sentar en una especie de jamuga muy incómoda que tiene en su despacho de la Generalidad (...)

- ¿Qué opina usted de ese corte de pelo, excelencia?

No me contestó directamente. Luego, como si me fuera traduciendo sus palabras, me dice:

- El diputado catalán Ventura Gassols ha sido víctima de un atentado, de una agresión.

- Bueno, pero capilar simplemente, excelencia.

- Ha sido víctima de una agresión.

- Como usted mande, excelencia. (...)" L'entrevista segueix encara, en aquest to, però a penes un parell d'intercanvis més. (*ABC*, 02.07.1932).

observacions del principi de cooperació de manera diferent depenent de cap a on es tendeixi.

En segon lloc, si hem dit que el que caracteritza formalment una entrevista és que és la inclusió d'una veu dins del text del periodista, hi ha dues maneres bàsiques de fer-ho: o bé amb la mimesi del diàleg en directe i present constant -el diàleg dramàtic o dramaturgic- i la narració amb cita i sumari. Certament, hi ha tot un grup, prou important, de textos periodístics que defugen formalment aquesta catalogació: són els qüestionaris o les fórmules establertes, com el *Proust*, el *Tolstoi*, l'*Auden* o el *Biagi*, per bé que, com hem vist, poques vegades són respectats íntegrament i cada publicació que els usa els adapta als seus interessos i necessitats.

Finalment, hem parlat de dos aspectes que ajuden a descriure i caracteritzar les ocurrències genèriques: la longitud -aspecte pragmàtic que intervé decisivament en la presa de decisions d'un enunciator: organitza la totalitat de forma diferent- i el mode. De la longitud hem distingit entre les petites peces d'apunt, de to impressionista o caricaturesc, del tipus interviu sobtada d'Irene Polo, o del tipus Del Arco, de les llargues peces biogràfiques, més a prop de la literatura documental que del periodisme de diari, que podem anomenar semblances, i en les quals, per la seva llargària, es concentren bona part dels recursos que és possible usar en la redacció d'entrevistes.

Pel que fa al mode hem parlat de la sàtira, la ironia i del fingiment. L'entrevista fingida o anti-entrevista, un bon exponent de l'estètica del límit i la transgressió que tan plau els consumidors discursius del segle XX, ha donat intervisus inventades des de pràcticament començaments de segle: és a dir, primer cal que el gènere estigui establert i consolidat, i llavors ja es poden deformar les seves fronteres i subvertir les constants -fixem-nos que l'entrevista fingida o inventada no observa la primera i veritablement fundacional constant del gènere: que hi hagi un personatge. Aquesta flexibilització dels límits els posa a prova i, de fet, els reforça més que no els afebleix.

Creiem que les virtuts d'aquesta proposta tipològica descriptiva rau en els conceptes que hi subjauen, que l'han preparat i que la justifiquen, així com en la possibilitat de creuar les diferents xarxes tipològiques. Així podem analitzar qualsevol entrevista -per exemple,

la de Benet i Jornet que transcrivim a l'apèndix, publicada a *El Periódico* el 17 d'agost de 1999- i situar-la, de primer, dins dels eixos funcionals i ideològics: abocada preferent a la privacitat, a la identitat i a la revelació -i cadascun d'aquests apartats mereixeria una anàlisi més detallada per a la qual tenim, com hem vist, les eines però que no podem fer per no allargar més el capítol-, però en canvi amb un estil molt poc presencial. Si creuem aquestes conclusions amb l'anàlisi formal veiem que l'entrevista, de segur per problemes d'espai, ha fet una restitució de l'oral molt esmussada i adaptada a l'escriptura. Així, en el pol interacció-transacció la valoració que fem ha de ser equilibrada, malgrat ser una mena d'entrevista que hauria de tendir cap al pol de la interacció.

A les pròximes planes abordarem algunes reflexions provinents del comparatisme periodístico-literari que ens forniran més conceptes descriptius i analítics per a l'anàlisi formal i estilístic.