

## Paraula i imatge com a informació complementària

Vicenç Villatoro

Director general de la Corporació Catalana de Ràdio i Televisió

Voldria començar parlant d'una cosa que, aparentment, no té cap mena de relació amb el que és el tema d'aquest curs, però jo crec que acabarà tenint-ne. Els voldria recomanar un llibre molt interessant, en tots els sentits, que és l'autobiografia de Benvenuto Cellini.

Cellini, com saben vostès, és un orfebre i escultor renaixentista que va escriure una extraordinària autobiografia. Cellini explica la seva vida, que és molt intensa: és una persona que mata, mor, té una vida brutal, participa en el setge de Roma... Té una vida plena d'aventures i d'una enorme duresa, i, a més a més, explica el seu ofici d'escultor i orfebre; és un dels grans escultors del Renaixement.

I, curiosament, està molt content de ser molt *bruto*; li agrada el caràcter militar de la seva biografia —li agrada aquest aspecte. És un personatge bastant fatxenda, bastant *chulo* —per dir-ho d'una manera comprensible.

D'una banda, explica una vida amb orgull, una vida d'aventura, de violència, d'efervescència, i, de l'altra, explica el seu ofici d'orfebre i d'escultor com un do. Diu: «Miri, jo: a) visc, b) tinc un do, unes manetes que són capaces de fer bellesa, art, d'una manera semblant a com eren capaços de fer-ho els antics.»

En el seu moment, que és el moment en què es comença a redescobrir la cultura clàssica, comencen a haver-hi excavacions a Roma, diu: «Escolti, quines escultures més belles feien els antics: hem perdut durant molts anys la capacitat de fer-les; jo sóc un manetes extraordinari i, per tant, sóc capaç de fer, gràcies a aquest do, a aquesta habilitat manual d'un gran escultor, coses tan boniques, tan belles com feien el antics.»

Per què em sembla sorprenent, això?: que parli, d'una banda, de la vida, i de l'altra, de l'ofici, com si no tinguessin res a veure. Perquè, uns quants segles després, el Romanticisme —i nosaltres, que som fills del Romanticisme— si hagués tingut una

biografia d'aquestes —que hauria agradat enormement, per exemple, a Byron, que se'n va a lluitar amb els grecs i vol tenir també una biografia de violència i d'efervescència—, hauria dit: «No!, Cellini no té una vida activa i un ofici o una habilitat diferents; sinó que és un artista perquè té una vida intensa i una habilitat tècnica que és capaç d'expressar aquesta vida.» És a dir, per a un renaixentista, l'art era una habilitat manual; per a un romàntic, l'art és fonamentalment una vida intensa, un jo que està fent xup-xup, un jo que necessita expressar-se i unes habilitats manuals, literàries, pictòriques, musicals, el que sigui..., que el que fan és expressar aquesta vitalitat, aquesta vida. Per a un renaixentista, l'art està en les mans; per a un romàntic, l'art està en el cor —ni tan sols en el cervell; en el cor, en l'ànima—, l'art és l'expressió d'una ànima noble.

Per què explico tot això en un curs sobre oralitat i els mitjans de comunicació? Perquè tinc la sensació —la certesa, gairebé— que, del Romanticisme ençà, hem abandonat aquesta visió de l'ofici, de les maneres de dir les coses, com a habilitats específiques i ens hem situat en un plànol, en un mapa, que és el mapa de l'art, però que és també el mapa de la comunicació, que és d'aquesta naturalesa.

Des del Romanticisme fins avui, l'art és un magma que està en l'esperit de les persones, un magma que té a veure amb la pròpia biografia, amb la pròpia necessitat d'expressar-ho, i els gèneres, les especialitats artístiques són habilitats que permeten expressar aquest magma. I, per tant, què diferencia un músic d'un escriptor? Què diferencia un pintor d'un arquitecte? Tots participen d'aquest magma; però uns tenen l'habilitat de les paraules, uns altres l'habilitat dels sons, uns altres tenen l'habilitat de les imatges. Des del Romanticisme fins avui, aquesta ha estat, en un cert sentit, la transformació del mapa.

Avui, en un cert sentit també, aquest mapa l'hem fet extensiu al món de la comunicació. Què estem dient d'una manera creixent en el món de la comunicació des de fa anys? La informació —com l'art, com les expressions artístiques— és un magma; hi ha un magma informatiu, hi ha un magma de continguts, i els gèneres diversos són aprofitaments d'habilitats o de possibilitats de diversos gèneres per a expressar aquest magma. Per tant, hi ha la informació i, després, hi ha la televisió, hi ha la ràdio, hi ha els diaris i hi ha Internet; no hi ha —com diria Cellini aplicat a l'art— la televisió, el diari i Internet com a realitats diverses, sinó que hi ha un magma informatiu que s'expressa a través de diversos canals. Però el magma és un.

Per mi, això serveix tant per a l'àmbit de l'art, de l'expressió artística, com de l'expressió informativa: no hi ha una extremada diferència, no són dues realitats extremament contraposades.

En el camp de l'art —i anirem passant de l'un a l'altre amb una certa facilitat—, del Romanticisme cap aquí encara s'han produït fenòmens acumulatius. Per exemple, durant un temps es diu que l'art, la creativitat, és l'expressió d'una ànima noble a través del domini d'un ofici; és a dir, l'artista ha d'haver patit. El prototipus de l'heroi cultural romàntic és Werther, és aquell que pateix, l'ànima noble que pateix, l'ànima noble sensible. Per tant, què cal per a ser artista?: a) tenir una ànima noble sensible, i b) tenir una habilitat per a ser capaç d'expressar-ho d'una manera correcta.

Amb el pas del segle XIX al segle XX arribem a dir coses diferents. Per exemple, l'ofici, saber-ne, no és una manera de canalitzar la noblesa de l'ànima; pot ser-ne un dic. I diem que l'acadèmia en pintura o l'acadèmia en literatura no són el sistema que tenim d'aprendre el nostre ofici per a expressar millor aquest magma; sinó que vol ser la cotilla que ens posen perquè ens sigui difícil expressar aquest magma. D'aquesta constatació neixen les avantguardes, neix Picasso, neix Miró... —Dalí no; Dalí és una altra història, en aquest sentit—; però al llarg del XIX i el XX hi ha gent que et diu: «No, no; el nen que no ha après a dibuixar és el que dibuixa bé. Aquell a qui han ensenyat a dibuixar és el qui té aquesta expressió de l'ànima noble encotillada, empetitida, destruïda per l'acadèmia.»

Per tant, contra el que deia Cellini, «Jo sóc només ofici», un pintor o un escultor del segle XX, segons com, et dirà «Jo sóc sobretot no-ofici; el que m'interessa és no tenir ofici, el que m'interessa és que aquesta ànima noble no tingui formes», per dir-ho així, «d'encotillament». Crec que aquest és el límit de les avantguardes: quan les avantguardes piquen contra la paret i diuen que no calen ni tan sols aquesta mena de sortides, aquesta mena de canals de sortida que serien la pintura, la música, la literatura; el fet artístic és la pròpia vibració d'una ànima noble. Per tant, una ànima noble, encara que faci una ratlla qualsevol enmig d'una tela, està expressant aquesta noblesa, i per tant no necessita ofici, no necessita gairebé ni quadre, no necessita gairebé ni tela. I arribem, per exemple, a l'art conceptual, arribem a formes de l'art en les quals això és nega: què és art? És allò que fan els artistes, allò que li passa —el que sigui, el que se li acut— a aquell que té aquesta condició d'artista, que no està en les mans, sinó en aquesta noblesa o en aquesta sensibilitat de l'ànima.

Sobre aquest marc, m'acosto una miqueta més al que és el nostre tema; perquè quan parlem, en art o en comunicació, d'aquest magma i de les seves sortides, sigui del magma de l'art o del magma de la informació, ens adonem que en tots els casos hi ha la paraula, en gairebé tots els casos hi ha la imatge i en molts dels casos hi ha el so. Aquests són canals pels quals aquests magmes, sigui el magma artístic o sigui l'informatiu, obtenen sortida.

Tenim una constatació, sobretot en l'àmbit artístic a partir dels segles XIX-XX: primer, alguns d'aquests canals de sortida s'amplien tecnològicament al segle XIX i, fonamentalment, al segle XX; per exemple, tots els canals de sortida que tenen a veure amb la imatge. Hi ha gent —em referiré especialment a això, i crec que té reflex en el món de la informació, però per a mi és biogràficament important i es vincula a les dues coses— que es posa frenètica perquè diu que la gent no llegeix, que la gent llegeix menys que mai; i, per contra, la gent mira la tele més que mai —perquè no n'hi havia abans, de tele— i va al cine. I diuen que és horrorós, que hi hem perdut, que això és un desastre, això s'enfonsa, la cultura..., no sé què. En aquesta concepció magmàtica, és igual que la gent vagi al cine, miri la tele o llegeixi una novel·la; és igual. Si l'art és un magma d'expressió que pot trobar sortides diferents, que d'aquesta sortida en diguem «televisió», «llibre» o «cinema», no és particularment negatiu. Per què hi ha hagut un desplaçament de la paraula cap a la imatge? Simplement, perquè la imatge ha ampliat els seus registres, ha ampliat les seves possibilitats d'actuar com a canal.

Estic convençut —i, si voleu, ho discutim després; algunes de les coses que dic són rares i algunes són més discutibles que rares, encara— que bona part dels autors de novel·la del XIX, si haguessin nascut al XX, haurien fet cine. Perquè, per a allò que volien fer —alguns, eh?: *Madame Bovary* no, però *Salgari* sí; potser, *Werner* també—, per a algunes de les coses que volien fer, la imatge està més ben dotada que la paraula. I, per tant, com en el XIX la paraula ocupava tot l'espai —el canal de sortida de la imatge era molt petit—, tot això s'havia de canalitzar a través de la paraula; en el segle XX, com que aquest canal s'ha ampliat, moltes d'aquestes coses haurien estat expressades a través d'imatges.

Què vull dir amb això? Per mi, la idea bàsica, la que volia transmetre i la que té a veure, finalment, amb el curs que esteu fent és: crec, honestament, que tant en art com en comunicació hi ha realitats magmàtiques, hi ha pre-expressions de tipus magmàtic; i que aquestes pre-expressions —aquests materials fosos, que no tenen cos— s'encarnen en els diversos gèneres i en les diverses eines, perquè hi ha eines més ben dotades que altres per a fer determinades funcions. Per tant, cada contingut busca no tan sols l'habilitat manual —*Cellini*— del qui la fa servir per a buscar la imatge, so o paraula; sinó que cada tipus, cada naturalesa de fets anteriors a l'expressió s'encarnen en una determinada forma d'expressió perquè n'hi ha una que hi és adequada.

Començo amb els exemples —els agafo de la literatura, però els podem agafar paral·lelament de la literatura i dels mitjans de comunicació—: la paraula està molt ben dotada per a l'abstracció; la imatge està molt ben dotada per a la concreció. En el co-

mençament del cinema, quan era mut, algú va dir: «M'inventaré una gramàtica de les imatges amb la qual sigui possible dir tot allò que diuen les paraules però en imatges.» Per exemple, *El cuirassat Potemkin*, tot el cinema rus i soviètic en el seu moment, intenta construir aquesta mena de gramàtica, i Einsestein és qui crea una mena de vocabulari de les imatges en què cada cosa vol dir un concepte. I recordo que, en una determinada pel·lícula, per construir la imatge equivalent a la paraula *fam*, posa un nen amb cara de gana davant d'un plat de sopa d'on surt fum. Escolti!, un plat de sopa d'on surt fum i un nen que s'ho mira no és la gana; un plat de sopa d'on surt fum i un nen que s'ho mira és un plat de sopa d'on surt fum i un nen que s'ho mira. És a dir, la gana no té imatge; la gana, que és un concepte, una abstracció, té una paraula, però no té una imatge. Ara, aquell nen i la seva cara mai no seran perfectament descriptibles en termes de paraules.

Allò que és concret és perfectament descriptible en termes d'imatges; el que és abstracte necessita paraules per a fer-se. I aquesta és una dotació diversa que porta a usar mitjans diversos.

Hem dit sempre, del dret i del revés, que una imatge val més que mil paraules; podem dir, del dret i del revés, que una paraula val més que mil imatges. Però no pel mateix: hi ha paraules que no són substituïbles ni per mil imatges, que no es construeixen ni amb l'acumulació de mil imatges, i hi ha imatges que no es construeixen ni amb l'acumulació de mil paraules. Per a allò que és concret, una cosa; per a allò que és abstracte, una altra; per a allò que és emotiu, una altra: la música, per exemple, té una capacitat extraordinària de transmetre emocions que no té ni la imatge, per la seva concreció, ni la paraula, per la seva abstracció —precisament, per la seva «fredor» expositiva.

Per tant, aquest mateix magma, segons per a què el vulguis fer servir, tendeix a encarnar-se en imatges o a encarnar-se en paraules.

Passo a exemples de tipus informatiu. Jo, personalment, procedia, als anys vuitanta, d'un diari: havia treballat tota la santa vida a *El Correo Catalán* i escrivia, i ho feia —espero— acceptablement bé, tant com perquè em fitxés un dia TV3 i em posés a la redacció d'informatius.

Els tres primers mesos a la redacció d'informatius, la meva sensació personal era que m'havien canviat de feina. És a dir, tu demostres durant vint anys que saps fer de fuster, i t'agafen i et fan fer de paleta. I deia: «Ostres, però si jo, d'aquest tema, en puc escriure dotze folis.» «No, no; vostè només en pot escriure vint-i-cinc línies.» «Escolti, però com explicaré res en vint-i-cinc línies, si jo el que sé ocupa dotze folis?» «No; escolti: aquí no es passa de les vint-i-cinc línies.» Fins que descobreixes que, al costat

de les vint-i-cinc línies, tens un minut d'imatges, i per tant, coses que t'ocupaven dotze o tretze dels antics folis et surten en dos, tres, quatre o cinc segons d'imatges. Per exemple, jo havia passat anys de la meua vida fent cròniques de futbol en les quals explicar un gol era per a mi una feina extraordinàriament complexa, allò de «va centrar a mitja alçada, en va venir un i va aixecar la cama esquerra...». Bé, tu intentaves descriure un gol, i dos segons de televisió servien més que la teua crònica més literària. Per tant, em vaig arribar a adonar que la incorporació de les imatges em permetia sumar, al meu recurs habitual de les paraules, una eina més eficient per a fer determinades coses.

Jo treballava a la secció de cultura i societat del diari, i vaig anar a l'enterrament de la Grace Kelly. Una part de la meua crònica de la mort era com anava vestida la Carolina de Mònaco. És clar, si tens una foto de l'acte, no et cal dedicar un foli i mig a això, i dir: «Anava amb un vestit negre, amb quatre puntetes...»; no cal perquè ja està dit. Però al meu costat, a la televisió, em trobava que hi havia la secció d'economia, i que li deien: «Avui has de fer un vídeo sobre la inflació.» I la inflació és com la gana, no té cara; tu pots posar un home assegut en un banc amb cara d'«osti, que malament que m'ho estic passant», però això no és la inflació. La inflació, o es diu o no s'ensenya; la inflació no té rostre. Per tant, al pobre d'economia les imatges no li servien per a res, perquè l'economia parla de temes gairebé exclusivament abstractes; les mateixes imatges es podien fer servir tant per a la inflació com per a l'augment de l'atur, com per a les hipoteques dels pisos, perquè allò de què ell parlava no era concret, no era descriptible.

Això passa d'una manera visible també en el món de la comunicació artística, en l'art; concretament, en la relació —per mi, apassionant, i crec que un dels temes d'interès i de discussió generals— entre cinema i literatura. Bé, allò que ens passa a tots: hem anat a veure una pel·lícula d'una novel·la que hem llegit, i ens sentim enganyats, perquè ens estan enganyant; perquè la paraula, la novel·la, ha parlat d'abstraccions, i quan arriben les imatges són coses concretes. Allà hem parlat de la gana i aquí tenim el nen davant del plat de sopa, i no és el mateix, la gana no és substituïble per una imatge. I llavors ens passa una cosa pitjor, que jo crec que és una de les claus de la relació paraula-imatge: la paraula permet, en el receptor, construir una imatge a mida; la imatge obliga a projectar sobre la paraula una única possibilitat.

Dos exemples i són tots dos viscuts. Un: no sé si l'heu llegida, però l'obra *Mephisto*, de Klaus Mann, és una novel·la excel·lent sobre un personatge que és músic durant l'època nazi, i més o menys pacta amb els nazis i fa música... Recordo que la novel·la presenta el personatge com un absolut seductor, com un personatge magnífic,

i aleshores diu: «El personatge», Mephisto, «va fer un gest elegant». Vaig anar a veure la pel·lícula i em va semblar: a) que el Brandauer no era seductor, i b) que el gest no era elegant. És clar, si tu escrius en una novel·la «va fer un gest elegant», serà elegant per a tots nosaltres; perquè no tots nosaltres considerarem elegant el mateix gest, però cadascú hi posarà en el gest elegant el que li doni la gana. Passaria el mateix en dir: «Va entrar per la porta la noia més bonica del món»; doncs un se la imaginarà així i un altre se la imaginarà aixà, però serà sempre la noia més bonica del món. Però si, en comptes de ser la més bonica del món, és una actriu concreta, un la trobarà guapíssima i un altre no tant; un trobarà el gest elegant i un altre no. Sobre la paraula podem projectar qualsevol imatge: la imatge ens redueix a una sola possibilitat.

L'altra anècdota que volia explicar sobre això va ser curiosa, perquè la vaig viure personalment. Va venir Marc Levy fa poc per Barcelona a fer una roda de premsa per un llibre que va publicar a Proa, que es diu *I si fos veritat...*, que és la història d'un arquitecte, una noia, un fantasma, una noia..., bé, una cosa bastant divertida i maca, i l'autor va explicar en la roda de premsa que l'Spielberg li havia comprat els drets de la seva novel·la i que ja havien parlat de possibles protagonistes, i que la protagonista seria la Julia Roberts. Molt bé, fantàstic; explica això, i s'aixeca un periodista i li diu: «Com pot fer aquest paper la Julia Roberts si la protagonista de la seva novel·la és rossa, i la Julia Roberts és morena?» I Levy se'l queda mirant i diu: «D'on ha tret vostè que és rossa? Si vostè rellegeix la novel·la, veurà que no es diu enlloc si és rossa, morena o pèl-roja; res.» «No? Ah, doncs jo me la imaginava rossa.»

És clar, ell descriu una noia tal, una noia d'una determinada manera, i el lector, allò, quan ho concreta, ho concreta precisament en una noia rossa, i per tant està convençut que ha llegit que era rossa. I també per això, quan anem a veure *El gatopardo*, diem: «Home, però jo m'imaginava el príncep de Solina baixet i morè, i resulta que el Burt Lancaster fa cara d'americà i no de sicilià.» Si és fet al revés, no; si has vist primer la pel·lícula, llavors ja projectes aquesta imatge sobre el teu personatge.

Per mi, sempre hi ha aquesta relació entre allò que és concret, allò que és estrictament descriptiu...: la imatge és invencible en la descripció, la paraula és invencible en l'abstracció, la música és invencible en l'emoció. Per tant, quins són els gran gèneres artístics dels nostres temps, i de tots els temps? Els que combinen virtuts de les diverses formes d'expressió.

La cançó, per exemple, que per mi és la mare de la poesia. Crec que la poesia és sempre lletra més música, és paraula més musicalitat; per tant, corporeïtat sonora de les paraules, i doncs música. La cançó, la lletra més la música, ja és la combinació de dues possibilitats: la possibilitat de l'emoció i la possibilitat de l'abstracció. Però les

diverses formes de la comèdia musical —entre elles, l'òpera com a versió culta de la comèdia musical— són la combinació de les tres coses: de l'emoció de la música, de la capacitat concreta de la imatge, i per tant actors, actrius, escenaris, escenografies, i de l'existència —en aquest cas, menor— de les paraules. Sempre és la combinació de les tres coses.

Fixem-nos, per exemple, que, quan ens intenten vendre música, construeixen videoclips. És a dir, d'una banda, utilitzar la capacitat d'emoció de les paraules, i, de l'altra, la capacitat de concreció de les imatges. I un videoclip ens sol atreure més cap a una música que la seva pura audició, perquè hi suma una possibilitat expressiva afegida.

Per tant, per mi, globalment, en l'àmbit de l'art o de la comunicació, el que tenim són continguts en brut, que no tenen forma, que no tenen encarnació, i vies diverses d'encarnació que s'escullen per diverses coses: per les pròpies capacitats —és a dir, hi ha qui pinta però no canta— o, fonamentalment, per la seva capacitat diferent d'expressió de continguts. No tots els continguts són expressables de totes les maneres.

Per tant, com els deia abans, *Madame Bovari* no necessita imatges, però Salgari, que intenta presentar paisatges exòtics, si hagués pogut fer *La selva escarlata*, l'hauria fet, perquè el que li interessava era això; el que passa és que en el seu moment no tenia imatges per a explicar-ho.

Això, per mi, porta a diverses consideracions. Una, i potser la principal —i ara exerceixo només parcialment de director general de la televisió, per entendre'ns—, és un discurs antiapocalíptic. Quan algú et diu que els nens no llegeixen i miren molt la televisió, o que els nens no llegeixen i van molt al cine —cosa que tampoc passa—, a mi no m'estan donant una mala notícia; en tot cas, em donen una mala notícia si em diuen que allò que llegien era d'un determinat nivell i això que miren per la televisió és d'un nivell inferior. Ara, l'accés a un determinat tipus de continguts o de possibilitats em sembla que hi és igualment en un cas com en l'altre: en un cas, es subratlla més una cosa, i, en l'altre, una altra. De la mateixa manera que si algú em diu que estem venent molt pocs diaris perquè la gent mira més els informatius de la televisió; doncs, escolti, no és cap drama. El drama seria que no mirés la televisió ni llegís els diaris, perquè llavors hi hauria uns continguts informatius que no li arribarien de cap manera. Ara, si és per aquest canal o per aquest altre, això és relativament poc important: hi ha certes coses que s'entendran més bé vistes per la televisió que llegides al diari, mentre que hi ha un altre determinat tipus de coses —uns elements de *background*, uns elements d'abstracció, uns elements de fons— que s'entendran millor al diari que a la televisió.



Els diaris d'avui, si no hi hagués la foto de l'illa Perejil, no s'entendrien; és a dir, si només hi hagués text i no hi hagués la foto, amb la bandera i tota aquesta conya, no s'entendrien; la imatge els és imprescindible. Per tant, la seqüència televisiva de l'illa Perejil és tan interessant o tan informativa —o potser més informativa i tot— com la dels diaris. En altres temes —la inflació, per exemple—, no: hi ha continguts diferents i hi ha possibilitats diverses.

Aquesta és la primera constatació. La segona és: d'acord, si acceptem que la imatge i la paraula no són alternatives, sinó que són complementàries —cadascuna pot explicar coses diferents: hi ha coses per a les quals està més ben dotada la paraula i n'hi ha en què ho està més la imatge—, hem d'establir una diferència, en la transmissió d'aquesta mena de coses magnàmiques, entre la paraula oral i la paraula escrita? Hi ha coses per a les quals està més ben dotada la paraula oral que l'escripta?

La meva resposta és: sí. Però no és una resposta teòrica, de semiòtica, d'haver aprovat l'assignatura de semiòtica, que sempre em costava d'aprovar; és d'haver aprovat l'assignatura de redacció. És diferent, tens possibilitats diferents a través de la paraula escrita i a través de la paraula oral; les tens vitalment en el teu exercici en els mitjans de comunicació.

He tingut la sort —hauria pagat per fer-ho, i, curiosament, vaig cobrar per fer-ho— de fer entrevistes a la ràdio, a la televisió i als diaris. Crec que l'entrevista és un gènere de televisió, i que l'entrevista de diari és un sucedani. Un determinat tipus d'entrevista, l'entrevista plenament informativa, com l'entrevista de diari, és una mena de novel·la de Salgari, que no era una pel·lícula perquè no podia, però li hauria agradat ser-ho; perquè en el gènere de l'entrevista hi ha informacions diverses: hi ha informacions que transmet per la paraula, hi ha informacions que transmet per la imatge, és a dir, per la gestualitat, per la posició del cos..., i hi ha informacions que transmet a través de la música, és a dir, per l'entonació de les paraules. Si, això, ho redueixes estrictament a la paraula escrita, has perdut uns continguts informatius brutals.

Per exemple: jo he entrevistat, com a periodista de televisió, Yasser Arafat, a Tunísia, i Lech Walesa, a Dànsk. Si a mi m'haguessin fet transcriure estrictament allò que els vaig dir, sé que hauria perdut informació de com parlen, de quina és l'entonació... Per exemple, Arafat és un personatge que, en allò que et diu, hi posa un to de suavitat, un to melós, i per tant, allò que diu pertany al dit *llenguatge poètic* —i no entraré en aquest tema, que és apassionant, però és un altre—, crec que pertany a una estratègia de negociació, que és parlar sempre com l'oracle de Delfos: «Vostè vol un Estat palestí amb capital a Jerusalem?: Hi haurà un dia en què les flors del desert floriran en el campanar de...», no sé què. És la seva manera de fer i té tot el dret de fer-ho així.

Ara, si tu, per escrit, poses això, diran: «Aquest home és boig; li pregunten per una cosa i en contesta una altra»; si el sents, si li veus la gestualitat, notes que hi ha l'adopció d'un llenguatge poètic, d'un llenguatge metafòric, i que, per tant, allò té una lògica. Saber com es diuen les coses canvia la naturalesa de les coses.

A mi, personalment, em van fer una vegada una entrevista a *La Vanguardia* que intentava ser naturalista i reproduir amb exactitud allò que havia dit jo en una entrevista verbal. Jo parlo de la meua pròpia manera: primer, em moc molt, i per tant hi ha coses de les que dic que, si no hi ha la mà que les explica, no s'entenen. Per exemple: «Tenim aquí el llenguatge de la parla i aquí el de la imatge»; però si no hi ha la mà, aquesta frase és absurda, i jo les faig, aquestes frases. I després sóc una miqueta —per dir-ho així— enèrgic en la manera de parlar: crido..., és una cosa siciliana, tot plegat. Molt bé, el periodista de *La Vanguardia* em va dir que havia de reflectir això, i em va fer tota l'entrevista amb signes d'admiració; totes les frases que representa que jo deia, per escrit portaven signes d'admiració. Semblava boig, que cridava, que sortia al carrer com si anés a un partit de futbol, cridant totes les frases i tots els continguts com si fossin eslògans. Per tant, havia intentat reproduir, en termes de llenguatge escrit, un tipus d'informació que és específica del llenguatge oral.

Per tant, virtuts de l'oralitat en els mitjans de comunicació —en alguns casos, l'oralitat més la imatge—: la capacitat de transmetre estats d'ànim, la capacitat més gran d'emoció i la capacitat de matís. Virtuts del llenguatge escrit en els mitjans de comunicació: la perdurabilitat; crec que, fonamentalment, la perdurabilitat. És a dir, el tòpic que es recull en el mateix tríptic d'aquest curs, que és «Les paraules, se les enduu el vent; l'escrit és allò que queda». Això, a part del tòpic, és radicalment cert.

A mi m'ha portat sempre més problemes una bestiesa escrita en un article del diari que una bestiesa dita en una tertúlia de ràdio, sistemàticament; per què? Per una raó molt *cutre*: la ràdio no és fotocopiable, no hi ha fotocòpies de la ràdio; per tant, aquesta perdurabilitat, aquesta possibilitat d'estendre-ho, no és produeix.

Per tant, valors de la paraula escrita, sempre —per què ens vam inventar l'escriptura?—: per la perdurabilitat, per la permanència i, per tant, per la solemnitat. El registre solemne és associat a la paraula escrita, però els registres emotius són associables a la paraula parlada. Crec que això es produeix, encara, en aquesta mena de distribució de papers entre la ràdio, la televisió i els diaris: hi ha uns gèneres radiofònics que són periodístics, però que són inimaginables en la premsa escrita; no hi ha tertúlies de diari, no hi ha programes de nit de diari, no hi ha intimisme de diari. El diari mai no és íntim, sempre és obert; la paraula pot arribar a ser íntima.

Ja he dit que no em veia amb cor de parlar una hora de tot això, i ja s'ha vist que no parlava ni d'això; parlava d'una altra cosa amb alguna incursió aquí. Només dues pinzellades que no quadren en el discurs, però que em sembla que tenen a veure amb el que estem dient.

La primera, la transformació de la professió periodística que han suposat els mitjans audiovisuals —i repeteixo que cap d'aquestes reflexions no és teòrica, és personal. Jo vaig descobrir que tenia una determinada veu, que la veu era un objecte, una cosa que existeix, quan vaig començar a treballar a la televisió. Jo havia passat tota la vida treballant en un diari i em considerava periodista, i vaig descobrir que un periodista, a més a més de tenir dits per a picar les tecles de la màquina, té veu, i que la pot tenir bona o dolenta, que la pot tenir que comuniqui o que no comuniqui, que la pot tenir agressiva o no agressiva. I això és un descobriment d'una sorpresa infinita, perquè creia que no, que, les veus, les tenien els actors, els locutors de ràdio. Vaig haver de descobrir: *a)* els periodistes tenim veu, *b)* que els periodistes tenim cara; i que això és una part de la nostra feina.

A una periodista del meu equip, que després es va fer famosa per altres raons, li van dir que no podia posar veus en els seus propis reportatges. És clar, els reportatges a televisió els signes amb la veu; al final posa: «Això ho ha fet tal»; però la signatura, el sistema perquè la teva mama sàpiga que l'has fet, és que hi poses tu la veu. Quan a aquesta persona li vam dir —perquè tenia una veu *chillona*, per entendre'ns— que no podia posar veus, va tenir el disgust de la seva vida; ella no comptava que, entre les habilitats que havia de tenir, hi havia aquesta. Va ser un enfonsament personal, i, de la mateixa manera, hi ha gent que, quan li dius: «Escolti, vostè és fantàstic i ho sap tot; però no es pot posar davant d'una càmera perquè la càmera no l'estima», hi ha gent que té un disgust extraordinari.

Bé, ser periodista ara vol dir no només saber que hi ha continguts que es poden passar per la paraula, altres per la imatge i altres pel so, sinó que hi ha habilitats personals —com les de Cellini— que et porten a dir: «Escolti, jo sóc una ànima noble, jo seria un gran artista romàntic; però és que si agafo un tros d'argila i intento construir una cosa, em cau.» O «a mi m'agradaria molt ser arquitecte, perquè tinc un amor per...; però, les cases, les calculo malament i cauen»; per tant hi ha possibilitats d'habilitats diverses.

I, finalment, una última constatació que no té res a veure amb les anteriors i que va una miqueta en el sentit de les coses que ha dit Josep Gifreu, amb les quals jo estic molt d'acord: tots els llenguatges artístics, però també tots els llenguatges informatius, són convenció. És a dir, la vigència, la bondat d'un llenguatge artístic, però tam-

bé d'un llenguatge informatiu —com a llenguatge, no com a continguts—, no està en la seva semblança amb la realitat sinó en la seva coherència interna.

Per tant, el problema de *Plats bruts* no és que, per a reflectir la realitat catalana, s'hagin de dir paraulotes o castellanismes, no és un problema de realisme; cap obra artística no és realista, cap obra artística no es justifica en la seva semblança amb la realitat. Si tu escrius una novel·la i escrius en alguna pàgina una anècdota, i et ve un lector i et diu: «Escolta, he llegit allò i no m'ho he cregut», tu no pots contestar-li: «Ei, doncs allò és veritat, va passar una vegada». Tant se val si va passar o no!; on s'ha de creure és en la novel·la. Ser realitat no justifica; la realitat no és justificació ni del llenguatge ni de les convencions artístiques.

Per tant, el més important, dintre de l'expressió artística, és aconseguir una versemblança interna, una coherència interna que ho faci acceptable per a l'espectador o l'oient; no pas reflectir d'una manera fidel la realitat. Per exemple, en el penúltim capítol d'*El cor de la ciutat* —el que van passar diumenge a la tarda, no el de la nit— van detenir Pep Munné dos policies nacionals, i el detenen en català. Això no és realista; és a dir, si hi haguessin enviat dos mossos d'esquadra, potser encara; ara, no grinyolava. Per què? Perquè hi ha la convenció en *El cor de la ciutat* que és un món en català. No és una convenció realista, no fem *El cor de la ciutat* en català perquè el món sigui en català: el fem perquè és una televisió en català i crea aquesta convenció.

Això no és més estrany ni més convencional —és igualment convencional— que la cançó més maca de *La Bella i la Bèstia* la canti una tassa de te. Si vostès han vist *La Bella i la Bèstia* —jo l'he vista milers de vegades—, potser s'han fixat que la cançó maca, la que van enviar als Oscar, la canta una tassa de te; no la canta ni un personatge antropomòrfic, la canta una tassa. I t'ho creus i plores, i, quan la Bella s'enamora de la Bèstia, tu... Escolti, més burro que això no hi ha re; més poc realista que això no hi ha re.

Quan el meu fill va anar per primera vegada a l'òpera —feien *La traviata*—, va dir: «Què li passa a aquesta senyora?» Vaig dir: «S'està morint»; i em va dir: «I per què canta? Si s'està morint, per què canta?» «Perquè és una òpera, i ja està. Ara què vols que t'expliqui, jo...» L'òpera és una convenció: la gent no es parla, ella mateixa, cantant. Normalment, la Salomé, que ha de ballar la dansa dels set vel·ls, fa dos-cents cinquanta quilos, i el tenor, que representa que és dominant, s'ha de posar uns talons així per a ser més alt que ella; i tu vas allà, escoltes, ella canta mentre es mor, es parlen cantant, són així i t'ho creus.

La versemblança: sempre estem davant d'una convenció; tot llenguatge artístic és convencional. Tots els diàlegs d'una novel·la, tots els diàlegs d'una pel·lícula són

una convenció. La seva justificació no està en la realitat; està en la coherència i en l'acceptabilitat d'aquesta convenció.

Per tant —això sí que em sembla associat al que deia abans Josep Gifreu—, el que han de construir una televisió, un cinema o una literatura són convencions diverses per a públics diversos; però sobretot convencions que funcionin internament. El llenguatge de *Plats bruts* o el d'*A pèl* no són llenguatges que es justifiquin per una via naturalista; són llenguatges que es justifiquen, precisament, perquè són convencions acceptades, proposables a franges concretes de la població. No perquè ells parlin així —això és relativament irrellevant—, sinó perquè són convencionalment acceptables, tenen una determinada forma de coherència: l'humor demana una determinada forma de convenció, el drama en demana una de diferent, i, evidentment, si tu optes pel realisme com un registre... Els diàlegs d'*El Jarama* de Sánchez Ferlosio no són més realistes que els diàlegs de Dashiell Hammett o els de la novel·la negra nord-americana, aquells diàlegs tallants de Bogart, amb aquella rapidesa i amb aquell enginy enorme. Tan poc realista és una cosa com l'altra; són, simplement, convencions diferents.

Finalment, jo no seria apocalíptic: hi ha un magma; l'important és connectar aquest magma informatiu o creatiu amb el públic. La via per la qual s'hi connecta és, per la meua manera de veure, relativament irrellevant.