Servei de Relacions Exteriors de l'IEC

L'oralitat i els mitjans de comunicació

(Actes del seminari del CUIMPB-CEL 2002)

A cura de
Joan Martí i Castell
Josep M. Mestres i Serra

Barcelona, 2003

L'oralitat
i els mitjans de comunicació

L'oralitat
i els mitjans de comunicació

(Actes del seminari del CUIMPB-CEL 2002)

A cura de
JOAN MARTÍ I CASTELL
JOSEP M. MESTRES I SERRA

INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS
Barcelona, 2003

Biblioteca de Catalunya. Dades CIP

L'**Oralitat** i els mitjans de comunicació : (actes del seminari del CUIMPB-CEL 2002)
ISBN 84-7283-667-3
I. Martí i Castell, Joan, ed. II. Mestres i Serra, Josep M., ed. III. Institut d'Estudis Catalans IV. Consorci Universitat Internacional Menéndez Pelayo de Barcelona-Centre Ernest Lluch
1. Comunicació oral — Congressos 2. Mitjans de comunicació de massa i llengüa — Congressos
3. Anàlisi del discurs — Congressos
82.085:659.3(061.3)

Disseny gràfic: Maria Casassas

© dels autors de les ponències
© 2003, Institut d'Estudis Catalans i Consorci Universitat Internacional Menéndez Pelayo de Barcelona – Centre Ernest Lluch, per a aquesta edició

Primera edició: juny de 2003
Tiratge: 550 exemplars

Text revisat lingüísticament per l'Oficina de Correcció i Assessorament Lingüístics de l'IEC

Compost per fotocomposició gama, s. l.
Carrer d'Arístides Maillol, 3, 1r. 08028 Barcelona

Imprès a Limpergraf, SL
Polígon industrial Can Salvatella. Carrer de Mogoda, 29-31. 08210 Barberà del Vallès

ISBN: 84-7283-667-3
Dipòsit Legal: B. 19573-2003

Són rigorosament prohibides, sense l'autorització escrita dels titulars del *copyright*, la reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment i suport, incloent-hi la reprografia i el tractament informàtic, la distribució d'exemplars mitjançant lloguer o préstec comercial, la inclusió total o parcial en bases de dades i la consulta a través de xarxa telemàtica o d'Internet. Les infraccions d'aquests drets estan sotmeses a les sancions establertes per les lleis.

Taula

Organització 7

Participants 9

Verba manent quoque
per Joan Martí i Castell 13

La paraula pública: parlar per no dir res, o per dir alguna cosa,
per Joan-Francesc Mira 15

La construcció del discurs en la tertúlia radiofònica,
per Oriol Camps 25

L'oralitat als mitjans audiovisuals: les limitacions del llenguatge col·loquial,
per Francesc Vallverdú 47

Llengües brutes,
per Sergi Pompermayer 57

Paraula, missatge, responsabilitat,
per Josep Cuní 63

L'expressió escrita de l'oralitat,
per Josep M. Mestres 73

Els mitjans audiovisuals, laboratoris de la segona oralitat,
per Josep Gifreu 137

Paraula i imatge com a informació complemetària,
per Vicenç Villatoro 149

Bla, bla, bla,
per Jaume Barberà 163

La creació d'argot en televisió,
per Toni Soler 179

Un quilo de rovellons he comprat aquest matí,
per Salvador Alsius 187

És espontània l'oralitat?,
per Joan Martí i Castell 197

Organització

Organitzadors:
Consorci Universitat Internacional Menéndez Pelayo de Barcelona - Centre Ernest Lluch
Institut d'Estudis Catalans

Patrocinadors:
Universitat Internacional Menéndez Pelayo
Diputació de Barcelona
Ajuntament de Barcelona
Centre de Cultura Contemporània de Barcelona

Director:
Joan Martí i Castell
Director del Servei de Relacions Exteriors de l'Institut d'Estudis Catalans (SEREIEC)

Secretari científic:
Josep M. Mestres i Serra
Cap de l'Oficina de Correcció i Assessorament Lingüístics del SEREIEC

Participants

Salvador Alsius
Universitat Pompeu Fabra
Barcelona

Jaume Barberà
Televisió de Catalunya, SA
Barcelona

Oriol Camps
Unitat d'Assessorament Lingüístic
Catalunya Ràdio
Barcelona

Josep Cuní
Periodista
Barcelona

Josep Gifreu
Universitat Pompeu Fabra
Barcelona

Secció Filològica
Institut d'Estudis Catalans
Barcelona

Joan Martí i Castell
Universitat Rovira i Virgili
Tarragona

Secció Filològica
Institut d'Estudis Catalans
Barcelona

Josep M. Mestres
Lingüista i traductor intèrpret jurat
Barcelona

Oficina de Correcció i Assessorament Lingüístics del SEREIEC
Institut d'Estudis Catalans
Barcelona

Joan-Francesc Mira
Antropòleg i escriptor
València

Secció de Filosofia i Ciències Socials
Institut d'Estudis Catalans
Barcelona

Sergi Pompermayer
Guionista de programes dramàtics
Barcelona

Toni Soler
Periodista i presentador de televisió
Barcelona

Joan Trullén
Consorci Universitat Internacional Menéndez Pelayo de Barcelona - Centre Ernest Lluch
Barcelona

Francesc Vallverdú
Corporació Catalana de Ràdio i Televisió
Barcelona

Secció Filològica
Institut d'Estudis Catalans
Barcelona

Vicenç Villatoro
Corporació Catalana de Ràdio i Televisió
Barcelona

Verba manent quoque

Joan Martí i Castell
Director del seminari

Al principi fou el *verb*, la paraula... És obvi que les llengües serveixen principalment per a l'ús en l'oralitat. L'escriptura és una codificació ulterior feta a partir de la parla, la qual apareix històricament per la necessitat social de la fixació principalment d'alguns tipus de missatge, perquè restin, perquè no siguin massa efímers. És cert que la història lingüística de qualsevol idioma arriba al seu zenit quan ha assolit la possibilitat de plasmar mitjançant la lletra l'expressió de qualsevol argument i en qualsevol registre, sense excepcions. Tanmateix, la rellevància que s'ha concedit a aquest recurs —*verba volant scripta manent* ('les paraules volen, els escrits romanen')— avui no és igual d'evident que en el moment en què es creen convencions gràfiques, en què comencen a aparèixer els manuscrits i, sobretot, en què s'esdevé la revolució en el món de la comunicació pel descobriment de la impremta.

Les persones, arreu, principalment parlem i, en comparació, escrivim moltíssim menys. En la interlocució, la presència física permet generalment la interacció consegüent: els qui conversen són tots alhora emissors i receptors en un moment concret, la qual cosa permet la utilització de procediments que acaben integrant-se com a complements sovint essencials a les distintes llengües: el to, el gest i la mirada acompanyen els enunciats verbals i els atorguen uns valors semàntics que poden ser tan decisius com els mateixos signes lingüístics.

L'anomenada *societat de la informació* ha accentuat el valor persuasiu, directe, de l'oralitat, amb les possibilitats tecnològiques que estalvien l'escriptura: des del telèfon fins a les videoconferències, passant pels mitjans de comunicació audiovisual. Es llegeix poc, entre altres causes, perquè és més còmode escoltar la ràdio o escoltar i veure la televisió. És clar que l'oralitat d'aquests mitjans de comunicació no permet fàcilment la interacció, o, com a molt, l'admet però amb l'inconvenient d'allò que ha

de ser diferible; la possibilitat de la intervenció simultània és tan ostensiblement desequilibrada des de tots els punts de vista a favor dels qui dirigeixen els mitjans, que no val la pena de considerar-la.

L'oralitat, doncs, gràcies a les noves tecnologies, ha recuperat la condició de ser l'instrument més adequat per a la manipulació de la informació, en detriment, però —lamentablement—, de l'ús de la lletra escrita per a la lectura individual, reflexiva i amb la possibilitat de fer-ne relectures en moments diferents, malgrat que en aquest cas sí que és difícil o impossible d'adreçar-se a l'emissor.

En un altre sentit, la ràdio i la televisió —a més del cinema, ara d'alt consum domèstic—, amb la substitució del text escrit, s'han convertit en els referents principals per a establir l'estàndard i la normativa dels idiomes: a la manipulació ideològica —en el sentit més neutre de *manipulació*—, hem de sumar-hi l'extensió de models d'ús lingüístic, imparable des de l'ensenyament i des dels llibres de preceptiva gramatical.

El seminari sobre *L'oralitat i els mitjans de comunicació*, organitzat pel Consorci Universitat Internacional Menéndez Pelayo de Barcelona - Centre Ernest Lluch amb la col·laboració de l'Institut d'Estudis Catalans, i celebrat al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona els dies 17 i 18 de juliol de 2002, fou una reflexió sobre els avantatges i els inconvenients de l'oralitat en els mitjans de comunicació; sobre la instrumentalització de què són objecte al servei de la ideologia dominant en cada grup que controla una cadena o una emissora; sobre les dificultats objectives que representa per als professionals l'espontaneïtat de parlar sense traduir d'una redacció escrita; sobre la capacitat i la llibertat de la improvisació; sobre les relacions dels guions i les pautes preconcebudes i la seva plasmació en el parlar; sobre els graus de formalitat en l'oralitat, i també sobre la funció determinant que té quant a l'extensió de la competència lingüística d'una comunitat en l'idioma propi.

La cloenda del seminari, a càrrec del doctor Joan Trullén, director acadèmic del CUIMPB - Centre Ernest Lluch, va palesar que l'alta qualificació professional dels professors participants, així com la diversitat d'experiències i, doncs, de punts de vista des de l'òptica de cadascun d'ells, va permetre assegurar una aproximació rigorosa a aspectes diferents del recurs a la llengua parlada en els mitjans de comunicació.

La paraula pública: parlar per no dir res, o per dir alguna cosa

Joan-Francesc Mira
Antropòleg, escriptor i membre de l'Institut d'Estudis Catalans

És cert que, com afirma el programa d'aquest seminari, «al principi era la paraula», o «existia» la paraula, *verbum, ho lógos*. Almenys això és cert en la tradició bíblica i cristiana, que és encara (per quant de temps?) la nostra. I pareix que la paraula era Déu, o això pensava l'autor de l'Evangeli de Joan, segurament influït per alguna forma de neoplatonisme o per corrents d'idees més o menys de moda en aquell temps. I sobre això, és clar, ens podríem enrotllar i estirar (per cert, han observat vostès que l'expressió «enrotllar-se» és ben recent, i que fa una generació o dues no existia? Deu ser que trenta anys endarrere la gent no s'enrotllava tant, no parolejava o parlotejava tant, que la logorrea ambiental, radiofònica i televisiva, no era una plaga tan estesa i tan aguda?, o que tothom era, com qui diu, més sobri d'expressió i més amant del discurs lineal i concret, no del discurs que s'enrotlla –com una persiana, com un plat d'espaguetis– i torna i torna i no trau cap a res?), i començar aquesta intervenció, que no lliçó, com un exemple actiu del mateix tema del títol o del curs. Parlar i parlar, vagarejar amb els mots i les frases, pot ser un art, útil o inútil com totes les arts, estèticament atractiu o bé del tot desagradable, entretingut o pesat, molt bell o molt lleig, o el que vostès voldran: en qualsevol cas és un art molt antic, un art original, consubstancial amb l'espècie parlant que som els humans (els àngels parlen poc: més aviat canten himnes i fan música a les altes esferes).

Però si és cert que en la nostra tradició la paraula és el principi del món, no vol dir que siga una veritat universal, ni un misteri de fons de totes les cultures. Per als redactors del llibre del Gènesi, Déu crea el món del no-res, i el crea amb la paraula: *fiat lux*, «que es faça la llum», i apareix la llum, etcètera. Cosa que explica també el valor metafísic, teològic, de la paraula divina i revelada: en la Bíblia hebrea, en el Nou Testament, o en l'Alcorà. Déu ha parlat, poca broma, i la realitat correspon a les

seues paraules: les coses són com Déu diu, i no seran mai ni podran ser de cap altra manera. Per això les paraules del llibre sagrat no es poden alterar: en la càbala, canviar un mot pot ser canviar el món; en l'islam, la paraula d'Al·là té només una llengua. Perquè en les religions del Llibre, sempre es parla –i eventualment s'escriu allò que ha estat dit o dictat– per dir alguna cosa: no tindria sentit parlar per no dir res. Això també ho havíem heretat, segle rere segle, i potser també ho hem perdut.

En tot cas, no és sobrer recordar que, en la teogonia grega, el principi del món no és un Déu etern i personal que parla i crea: en el principi era el caos, no la paraula-déu ni el déu de la paraula, i passar del desordre, la confusió total i la barreja, a l'univers ordenat, al cosmos, no és un procés fàcil i sense greus conflictes i baralles entre la llum i la tenebra, entre la terra i el cel. El resultat final, el món dels déus olímpics, és la condició humana portada a la perfecció més que humana: una condició d'ordre natural i ordre civil, de justícia (si pot ser) i de bellesa, en la qual la paraula (la dels déus i també la dels homes) està plena de contingut i de sentit. D'ací venim, doncs, dels grecs –i dels romans– i d'un judaisme parcialment hel·lenitzat, que en diem *cristianisme* i *Església*.

Dels molts invents dels grecs, la retòrica i la política no haurien de figurar entre els menors: dos invents perfectament lligats i complementaris, i lligats igualment al *lógos* com a paraula i com a raonament. L'invent de la política vol dir l'invent de la ciutadania, del que ara en diríem «sobirania popular» i d'alguns detalls més que formen encara la base conceptual del que solem anomenar *democràcia*. I això, com vostès saben perfectament, funcionava a base d'assemblees, més o menys regulars, i amb poder decisori en matèria de lleis, de càrrecs públics, de guerres i paus i de conflictes diplomàtics o jurídics. Funcionava sobre la base de l'habilitat de qui parlava per convèncer els seus oients, que eren també els votants. Dit d'una altra manera: la democràcia funcionava (i jo crec que funciona encara, si funciona) amb els instruments de l'art de la retòrica. És a dir, sobre l'habilitat per parlar en públic, amb un discurs eficaç i persuasiu. No vol dir que la claredat, el mètode ordenat d'exposició, els raonaments impecables i veraços, tingueren sempre un efecte convincent i positiu: també Demòstenes ho recorda més d'una vegada en els discursos, quan es queixa que sovint els assistents a l'assemblea fan més cabal de les intervencions arravatades i buides que dels seus arguments tan raonables i tan sòlids (*demagògia*, òbviament, també és paraula grega). En tot cas, l'anècdota biogràfica del mateix Demòstenes conta que quan era encara jove i aprenent feia esforços per parlar clarament, passejant per la platja amb un grapat de pedretes a la boca, i per imposar la seua veu a la remor de les ones de la mar: el discurs només era eficaç, doncs, si era pronunciat amb paraula

clara i amb veu poderosa i vibrant. Era, no cal dir-ho, el llenguatge oral portant a l'eficàcia màxima tots els seus recursos. Demòstenes, certament, no parlava per parlar, parlava per dir coses (sobre la pau i la guerra, sobre la llibertat, sobre Filip de Macedònia), però sabia que si no ho deia alt i clar, era com si no les digués. Farfallejar, trabucar-se, confondre els mots, és per a l'art de la retòrica un defecte radical: qui vol dir alguna cosa, i no sap com expressar-la amb claredat (parlem del fet de parlar, no d'escriure), serà com si no diguera res; i qui parla de manera confusa, potser és que no té clar què vol dir. Aquest és el fonament clàssic de la retòrica, la qual retòrica, no ho oblidem, va ser també l'instrument de la república romana, de la pràctica judicial, i també de l'educació dels joves de casa bona des del temps de Demòstenes fins al de sant Agustí, i més endavant des dels segles XIV o XV fins ben entrat el segle XX. Curiosament, la sofística, vinguda de les ciutats jòniques d'Àsia Menor, no és de cap manera incompatible amb la gran retòrica atenesa: el sofista (en el «pitjor» sentit del mot, ja que Sòcrates, gran parlador, també era tingut per sofista) potser no té com a objectiu la «veritat» —si és que tal cosa existeix—, però pretén dominar, com l'orador, unes certes habilitats per al discurs. El sofista que ensenya a argumentar s'ocupa també de l'eficàcia persuasiva del mateix argument: sempre es tracta de dir alguna cosa, siga a favor o en contra d'una tesi, per demostrar això o per rebatre allò; no es tracta mai de no dir res, no es tracta d'opinar confusament, no és acceptable el bla-bla-bla. I aquesta és, també, la tradició dels clàssics.

L'orador, doncs (l'home que sap parlar en públic, i que sap parlar bé), és un dels models ideals de la història social i cultural d'Europa, i un dels models més antics i permanents. Saber parlar en públic, per a un públic (sovint un públic expert), és des dels grecs i els romans una alta qualitat humana. Que no consisteix simplement a saber «conversar», ni a opinar distretament, ni a ficar cullerada, ni a vagarejar confusament amb el llenguatge. Es tracta justament d'exposar tesis (que vol dir 'posicions': «jo dic que això és així»), d'encadenar amb mètode (que vol dir 'camí per anar d'ací fins allà') idees i fets, d'utilitzar amb tècnica i sistema (amb *art*, amb *ordre*) els arguments adients, inclosos els arguments *ad hominem*, i en definitiva de transmetre el propi pensament als oients i si pot ser convèncer-los. *Persuasions and performances* és el títol d'un magnífic volum sobre «cultura expressiva» d'un gran antropòleg i gran amic meu, James W. Fernandez, títol que em recorda que «persuadir» no sempre és el resultat d'una argumentació rigorosament racional i pels camins de la lògica, sinó que també —i sovint sobretot— pot ser el resultat d'una *performance*, d'una «actuació»: l'art de parlar davant d'un públic —en tant que siga un art— no rau només, per tant, en els recursos d'un mètode que en poguéssem dir «científic», sinó també en els més subtils

recursos de l'escena. Qui parla de manera monocorde, sense inflexions expressives en la veu, sense gestualitat adequada (fins i tot per ràdio, els gestos s'endevinen), sense l'entonació que demana la sintaxi, i sobretot sense la consciència que la paraula és «vista» i escoltada pels oients, és a dir qui no afegeix la *performance* al discurs, sovint és també com si no parlara: si no «transmet» allò que diu, és com si no ho diguera, ja que al destinatari li arriba sense força i sense vida. I aquesta dimensió «teatral» és també part de la tradició de la retòrica. Parlar, per tant —parlar per a algun públic—, ha de significar no únicament 'dir alguna cosa', sinó dir-la de manera persuasiva. I aquest art de l'expressió i de la persuasió, ho torne a recordar, ha estat un dels més valorats i més activament influents en la història d'Europa. Que és una història, entre altres coses, d'advocats, predicadors, professors i polítics. No certament de locutors i de tertulians públics, almenys fins fa ben pocs anys. Confiem només que la història present no anul·le l'altra.

Si no era casual que la democràcia i la retòrica anaren de la mà, tampoc no ho és que a l'Atenes del gran segle, com a la Roma republicana, com als països que en diem «occidentals» —almenys d'ençà que hi ha governs més o menys parlamentaris, i eleccions i tot això—, les professions d'advocat i de polític hagen estat sovint representades per les mateixes persones. Si les expressions *una filípica*, o *una catilinària* no han caigut del tot al poal de les escombraries del llenguatge (com aquelles del llibre *Hem perdut l'oremus*, l'autor del qual, periodista, també és professional de la paraula pública), segurament ja en som molt pocs els qui recordem un batxillerat on apreníem allò de «Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra, quamdiu etiam furor iste tuus nos eludet», etcètera. Ciceró parlant davant del Senat de Roma, Ciceró parlant davant dels tribunals, ha estat per a innombrables generacions d'escolars europeus una mena d'exemple suprem, de *number one* de l'art de la paraula: el polític defensor d'una república ordenada, enemic de la demagògia i dels excessos, sospitós de les intencions de qualsevol aspirant al poder personal; i l'advocat de tota mena de causes defensades amb argumentació impecable i elegant. L'estil, aquesta era la qüestió: l'elegància de l'exposició, la bellesa de la prosa llatina, i un cert moviment de la toga i del braç, una certa expressió concordant en el gest i en la cara, que imaginàvem quan llegíem els seus discursos. Ciceró, com el seu predecessor Demòstenes, era advocat i polític: és a dir, era orador, era expert a parlar en públic i a convèncer un tribunal o un auditori, el senat, l'assemblea. L'advocat com a professional i com a home públic (no el simple «coneixedor de la llei» de la Xina o de l'Islam) és una especialitat clàssica i occidental, i la seua habilitat en l'art de la paraula (tant si ha de persuadir un jurat popular com si ha d'inclinar el judici d'un tribunal professional) forma part del ba-

gatge de l'ofici. Però aquesta habilitat té igualment un immens atractiu diguem-ne «popular»: n'és bona prova, ara mateix, l'èxit dels films americans amb *lawyers*, *attorneys* i *prosecutors* que actuen com a experts habilíssims en l'escenificació de la paraula i fascinen audiències a tot arreu del món. Això sí, mai no parlen per parlar: sempre parlen per convèncer.

L'altra figura pública en el camp de la paraula, l'altre model de parlador d'ofici, és el predicador. O era, és clar: vostès coneixen ara algun predicador famós, algun *elocuente orador sagrado* que era l'estrella invitada en totes les festes d'església? El predicador, d'ençà de la més profunda edat mitjana (gòtica segurament, més que romànica: des del temps sobretot dels ordes mendicants i, justament, dels dominicans: orde de predicadors), ha estat un exemple continu de l'ús de la paraula pública. Amb un impacte, per cert, molt més extens i molt més llarg en el temps que el dels advocats i el dels polítics: els sermons han durat prop de mil anys a l'Europa occidental (la catòlica, i després també la protestant), i simplement hi assistia tothom, de manera regular cada diumenge, i de manera especial en temps de celebracions grosses, quaresmes, missions i altres ocasions més o menys solemnes. I el clero secular i el regular —centenars de milers d'homes en cada moment, milions al llarg dels segles— havia rebut una formació específica per a aquest ús de la paraula en públic: podien ser més o menys il·lustrats, més o menys coneixedors de la teologia, però, a més de saber llatí (i per tant, d'haver llegit una mica de Ciceró, més bé o més malament), havien de saber parlar davant d'una audiència. O això calia suposar, i era condició per a l'exercici professional de rectors i vicaris. Perquè predicar, és a dir parlar davant dels fidels per transmetre la doctrina, commoure els cors o adreçar les conductes, ha estat també vist al llarg dels segles com un art, *Ars praedicandi populo*, com diu el títol d'una obra de Francesc Eiximenis. Un art de dir coses davant de la congregació reunida, i dir-les de manera convincent; aquesta és la qüestió. L'objectiu no era que el públic eixira de l'església com el negre del sermó, «con los pies fríos y la cabeza caliente»: l'objectiu era instil·lar i reforçar conviccions, penetrar en els esperits, moure les ànimes. I tot, d'un costat, dins de l'ortodòxia, és a dir amb un repertori de referents, de creences i d'idees que sempre és el mateix; i de l'altre, seguint una tècnica d'exposició regular i estudiada. L'«art» que explica Eiximenis és el mateix que segueix Vicent Ferrer amb un èxit espectacular per mig Europa: davant de milers i milers d'oients en cada plaça pública o en cada catedral, però sense micròfon ni megafonia, sense pantalla gegant ni escenari il·luminat, sense res; només amb la veu, el gest i la pura paraula. Sabent què volia dir i per a què, això sí, i la manera de dir-ho amb la màxima eficàcia. De sant Vicent, figura màxima de predicador popular, el més gran dels més grans «comunicadors», si

hem de jutjar per l'afluència massiva a les seues actuacions, conservem per fortuna centenars de sermons: el mètode hi era invariable, els recursos de l'art sempre els mateixos (amenaces, inflexions, seduccions, textos de l'escriptura, vivacitat descriptiva, interjeccions, escenificacions, tot el que puguem imaginar i bastant més), i l'eficàcia sembla que era igualment infal·lible. En qualsevol cas, siga que es tracte de la predicació apocalíptica i «gòtica», de la predicació renaixentista i cortesana, ciceroniana, del sermó recargolat, efectista i barroc, o del sermonet col·loquial de la missa de cada diumenge, l'objectiu sempre és «dir coses», i l'efecte buscat és la persuasió. Fins i tot quan l'efecte falla, per excés de retòrica, i després d'escoltar l'eloqüent orador sagrat el fidel pot comentar allò de «no hi he entès res, però ha parlat molt bé». Fins i tot aquest aparent fracàs manifesta el valor superior de l'art de la paraula: l'admiració que desperta (que despertava, ai, en un temps segurament ja passat) el fet mateix de «parlar bé». O allò que percebia com a «parlar bé» un públic predisposat a apreciar els exercicis d'oratòria. Que per a la immensa majoria, recordem-ho, era sempre oratòria sagrada: només una petita part de la població, urbana, educada, aristocràtica, cortesana o burgesa, tenia ocasió d'escoltar alguna vegada «discursos», formals i articulats, que no foren una variant o una altra del sermó religiós. I entre aquesta minoria, és clar, hi havia el petit món de l'acadèmia.

Si l'advocat i el predicador havien de seguir un ordre expositiu, un mètode i un art, el professor sotmetia l'ús de la paraula pública a un rigor més sistemàtic encara. No és casual que el desenvolupament de l'art de predicar siga contemporani de l'expansió de la filosofia escolàstica, ni que els ordes religiosos que més s'han dedicat a la predicació (dominicans, franciscans, i més endavant jesuïtes, per citar-ne només els de més pes) hagen nascut o crescut en íntima relació amb l'ensenyament, els col·legis i les universitats. La universitat, per cert, no és un invent grec ni romà, és un invent de l'Europa medieval, i el seu producte final —el seu producte humà, el model resultant— era el *doctor*: que no era, com ara, aquell que ha investigat un mínim raconet d'alguna abstrusa matèria, sinó aquell supremament capacitat per ensenyar, no amb «llicència», sinó amb autoritat pròpia. Capacitat que es demostrava, òbviament, defensant una tesi: és a dir, afirmant «això és el que jo pense i sostinc sobre tal qüestió discutida, i ho sostinc per tal i tal raó, contra tal raó i tal altra, i estic disposat a mantenir-ho en un debat amb qualsevol de vostès». La *disputatio* és una de les formes més altes de l'ús públic i raonat de la paraula, i la universitat medieval (i això ha durat, en moltes parts d'Europa, fins a temps ben recents) era en bona mesura una escola superior de retòrica: un lloc on el futur graduat no solament «aprenia coses», sinó també l'art d'exposar, argumentar i defensar les coses que aprenia. Amb exercicis cons-

tants, no cal dir-ho, per aconseguir el domini d'aquest art. La pràctica del debat, en efecte, ha format part del currículum habitual (no solament de l'ensenyament superior, sinó del que ara anomenem «mitjà») en tots els països d'Europa. Als col·legis dels jesuïtes —dedicats en grant part a formar les «classes dirigents»— o a les *high schools*, els *licées*, els *colleges* i les facultats menors i majors, els estudiants eren convocats a defensar públicament un argument, una posició, una idea, i a debatre el tema en oposició a uns altres estudiants. Amb premis, medalles, i reconeixements honorífics. Curiosament (o no tan curiosament, vista la manera com preserven les tradicions rituals) són les universitats britàniques i nord-americanes (i moltes *public schools* i *high schools*) les que més han mantingut aquesta pràctica, si més no en forma de clubs, associacions i competicions de debat públic. Un exercici del debat argumentat, que m'agradaria saber quant de temps fa que entre nosaltres no s'ensenya enlloc. Tinc por que no l'ensenyen ni a les escoles de periodisme, maldestrament anomenades «de ciències de la informació».

Perquè aquesta és sobretot la qüestió: «saber parlar» formava part, durant generacions i generacions, de les qualitats que havia de tenir la persona (vull dir la persona masculina, és clar: aplicat a les dones és tota una altra trista història) plenament acomplerta, des dels grecs fins als fills de la burgesia industrial. Els quals, com els seus predecessors en col·legis i universitats, eren educats per a una vida professional que volia dir també vida civil, vida social i vida pública. És clar que aquesta educació arribava només a les elits, i que —fora del camp eclesiàstic— només els membres d'aquestes elits «sabien parlar» en públic, i per a un públic (un públic bastant «privat») que estava compost igualment per membres dels mateixos grups socials: fóra en un context acadèmic, en una societat erudita o científica, en un «saló», en un tribunal, o fins i tot en seu parlamentària. I és clar també que tot això canvia, o comença a canviar, quan l'ús de la paraula pública és un element central de les revolucions burgeses, i després dels seus derivats, els moviments populars i proletaris.

La democràcia de masses, que d'una manera o una altra s'enceta amb la Revolució Francesa, i continua al llarg del segle XIX i del XX, a Europa i fora d'Europa, no representa només una expansió del discurs parlamentari, sinó sobretot l'aparició d'un fenomen del tot nou o radicalment renovat: el míting de sala, de carrer o de plaça. El fet és nou, perquè en el míting ja no es tracta sobretot de «parlar bé» amb els recursos i els referents de la retòrica clàssica (és a dir, de parlar bé davant d'un públic elegit i expert), sinó de moure a la convicció i a l'acció un públic popular, compost per gent que no ha tingut cap contacte (si no era a través del sermó, però això en el context polític compta poc) amb un llenguatge i amb uns conceptes propis de la cultura d'e-

lit. Convèncer i moure a l'acció els assistents a un míting de masses ja no serà, doncs, resultat de la claredat i l'ordre de l'exposició, ni de l'elegància oratòria i la precisió de les idees: en el míting, el desordre i la improvisació, la invectiva directa, l'atac personal, l'insult o la burla, i sobretot l'adequació a allò que l'orador percep com a desig i expectativa dels oients, poden constituir recursos molt més eficaços que els de l'antiga retòrica clàssica. Cosa que significa que el domini d'aquests recursos clàssics (ordre, argumentació racional, mètode, elegància i estil...) no és condició per a l'exercici de la diguem-ne «nova professió» de la política: qualsevol, doncs, sense cap preparació diguem-ne «tècnica», pot aspirar a l'èxit, convertir-se en un líder —en un «líder de masses», o en un «líder d'opinió»: conceptes nous—, arrossegar la gent amb discursos abrandats, guanyar una elecció, dirigir un moviment polític, sindical o social. Cal tenir ben present que l'expansió de la democràcia de masses (però pot haver-n'hi una altra?) és coincident amb la difusió de la premsa «popular», i també amb l'aparició de dos fenòmens o tècniques nous: l'agitació i la propaganda o, en la seua versió integrada i portada a l'extrem, l'*agit-prop*. De tal manera que, en l'activitat política entesa o practicada com a activitat demagògica (però si *demagògia* vol dir 'moure o arrossegar el poble', hi ha cap polític que no la practique?), i en l'activitat intel·lectual, periodística o simplement social que s'hi relaciona de prop o de lluny, el discurs públic té necessàriament com a objectiu incitar a l'acció (de la pacífica i modesta acció de votar, a la revolució violenta): es pot parlar, per tant, dient molt poques coses i mal dites, i tanmateix tindre un èxit notable, si els oients queden confusos i enganyats, però disposats activament en favor de qui parla i en contra dels seus adversaris. A la mort de Pèricles, Atenes va ser dirigida (bel·licosament i catastròficament) per una mena d'homes nous que sabien arrossegar el poble i l'assemblea amb discursos virulents: homes com Cleó, mercader de cuiros, Eucrates, cordeller, o Hipèrbol, fabricant de llànties. Perquè aquesta és també una antiga tradició, llargament interrompuda, i portada a la seua màxima esplendor als nostres dies: Hitler, com sap tothom, era pintor de parets —i demane disculpes als pintors.

Quan les condicions de la vida política permeten (com ha de ser) que tothom puga parlar en públic davant de tothom, la confusió general n'és un dels resultats tan possibles com inevitables (allò que, amb un curiós eufemisme, en diuen ara «danys col·laterals»). Perquè el dret a la llibertat d'expressió és també això: que puga expressar-se en públic tant qui en sap com qui no en sap. Parlar en públic, doncs, ha deixat ja fa temps de ser una «especialitat», un art reconegut, una tècnica que cal aprendre i usar segons unes regles i —si és possible— segons una mena d'ètica professional. La tribuna pública ja no està reservada a qui ha rebut una preparació especial

per ocupar-la (advocat, predicador, professor, algú que ha llegit els textos clàssics i que ha estudiat gramàtica i retòrica...), sinó que pot ocupar-la tothom. Amb els efectes benèfics que se'n deriven, sense dubte, però també amb uns altres no tan bons: amb uns efectes tan desastrosos, de vegades, com si aquesta «llibertat» de tribuna i de trona s'aplicara també, posem per cas, al lliure exercici universal de la cirurgia, l'arquitectura o la farmàcia. Supose que em faig entendre, amb aquesta comparació improcedent, però no n'estic del tot segur.

El problema (diguem-ne «problema», encara que només és problema allò que té solució possible: la Santíssima Trinitat o la quadratura del cercle no són problemes; i ara, com vostès poden comprovar, sí que parle una mica per no dir res, però només una mica), el problema, doncs, és que l'expansió del dret universal a parlar en públic (l'expansió del dret, i l'expansió de les oportunitats d'exercir-lo) ha anat acompanyada del descrèdit o la desaparició de l'art de «parlar bé». Perquè l'art de la retòrica implicava l'existència d'una posició, una «tesi», alguna cosa, idea o principi, que calia exposar i expressar ordenadament: calia donar forma a una matèria, per tornar a una altra fórmula ben clàssica. I quan es perd la forma, hi ha el gravíssim perill que la matèria es dissolga també en el no-res. No és un perill imaginari: és ben real (si vostès tenen de tant en tant la paciència d'escoltar, posem per cas –i és tot un cas!–, els debats parlamentaris, com aquests dies passats l'anomenat «de l'estat de la nació», comprovaran sense esforç, o només amb l'esforç de la paciència, la insalubre combinació de la inanitat conceptual del discurs polític amb l'absència de la més elemental elegància expressiva). Amb l'afegit que la tribuna pública és ara, com no ho havia estat mai, realment i rigorosament pública: universal. La conferència, el col·loqui o «xerrada» (quina inadequada i horrísona adaptació del castellà *charla*!), la taula redona, tenen una audiència limitada i en general predisposada a valorar les paraules que escolta (altrament, es quedarien a casa): un públic encara «privat», reduït; un públic d'una certa «qualitat» per a un parlant que més o menys ha preparat el que ha de dir (però, ai dolor, sovint amb quina languidesa monòtona ho diuen!). Però la intervenció diguem-ne «improvisada» o «puntual» dins d'aquest invent dubtós que és la tertúlia radiofònica o televisiva (en tinc, no sé si per sort o per dissort, alguna experiència activa, com en tinc molta més de la conferència en una sala), no solament és una de les mostres màximes del «parlar malament», de la inexistència de matèria i la inexistència de forma, sinó que arriba a milions d'espectadors i d'oients indefensos, passius, que poden absorbir la inanitat, la vacuïtat, la intemperància sense estil, el llenguatge tallat i l'absència de sintaxi, al mateix temps que absorbeixen els judicis sense fonament, els prejudicis, la maledicència que ocupa el lloc vacant de les idees, i altres

mercaderies de qualitat ínfima que tan sovint s'hi despatxen (pocs col·loquis d'aquests se n'escapen: alguns, però pocs). Amb la particularitat que és justament aquesta forma sense forma de la paraula pública la que, segons pareix, arriba a una audiència més extensa, i la que més influeix insidiosament en l'expansió i el triomf d'aquella perversió de la raó que és el *prejudici* (el que siga: sempre serà un judici sense forma, una aprovació o una condemna sense raonament ordenat). De tots els efectes lamentables de la liquidació de l'art de parlar bé, aquest és un dels més funestos. I si la idea mateixa de retòrica sembla risible i arnada, recordem que va nàixer com a forma i efecte del debat democràtic, en el lloc on s'inventà aquesta forma de viure. I meditem una mica sobre el fet (a mi em sembla un fet, no una hipòtesi vàcua) que la insistent i universal difusió d'aquesta paraula pública sense forma ordenada, sense estil, sense raonament i sense gràcia divina o humana, pot ser un factor insidiós de corrupció de la substància mateixa de la vida democràtica. Si al principi era el *lógos*, que és paraula i raó, i al final és la infame derrota d'aquest *lógos*, no sé si no estarem més prop del caos que d'un món habitable.

La construcció del discurs en la tertúlia radiofònica

Oriol Camps
Cap de la Unitat d'Assessorament Lingüístic de Catalunya Ràdio

El títol d'aquesta lliçó ha quedat una mica massa general en el programa. El que us vull presentar és la construcció del discurs en *una* tertúlia radiofònica. Pretendre un objectiu més general seria excessiu, encara que sempre ens podem permetre una certa generalització de les observacions.

La tertúlia és un gènere periodístic practicat sobretot a la ràdio. En aquest mitjà, on no hi sol haver comentaris editorials, la tertúlia ocupa l'espai del comentari de les notícies del dia. És un comentari col·lectiu, on els tertulians són persones ben informades, capaces d'opinar sobre qualsevol tema d'actualitat. Pròpiament, doncs, no són especialistes. En això la tertúlia es distingeix del debat. El debat és temàtic, s'hi convoquen els participants pels seus coneixements o per les preses de posició que públicament hagin adoptat sobre el tema de què es tracti. A la tertúlia, en canvi, els participants són més o menys fixos (en el cas que ens ocupa, canvien cada dia de la setmana), i el que varia són els temes. Tant en el debat com en la tertúlia es procura que els participants siguin persones amb punts de vista diferents i fins i tot contraris, perquè la discussió i la polèmica són un al·licient per a l'audiència.

Encara que es tracta d'una conversa pública, és a dir, que es fa de cara als oients, les dinàmiques s'assemblen molt a les de la conversa corrent: els tertulians busquen la idea, comencen a parlar i s'interrompen i es corregeixen, però no deixen el torn de paraula fins que han acabat d'expressar la idea o fins que la seva intervenció queda ofegada per les veus dels altres.

Des del punt de vista del llenguatge, la tertúlia radiofònica és una conversa espontània. Hi ha uns quants interlocutors —en el nostre cas, quatre— que parlen entre ells sobre un tema d'actualitat. La mateixa actualitat fa impossible de preparar el discurs. Cada tertulià hi aporta tots els seus coneixements previs, però no hi pot portar

un discurs elaborat, perquè no sap exactament el tema de què es parlarà ni l'enfocament que hi donaran entre tots.

Això afecta especialment la qualitat del llenguatge emprat, tant pel que fa al lèxic com a les construccions sintàctiques, que es poden corregir a mig dir, igual que en una conversa corrent.

Les intervencions difereixen no solament pel contingut, sinó també per la intenció i l'actitud del qui parla: n'hi ha que conviden els altres a opinar (especialment les del moderador), n'hi ha que interrompen descaradament el discurs d'un altre tertulià per exposar una idea que potser encara no està prou elaborada; n'hi ha que són continuatives: reprenen la idea de l'interlocutor anterior, i n'hi ha que simplement fan comentaris més o menys jocosos, que a vegades serveixen perquè en prengui peu el que està parlant. De tant en tant, les intervencions són corals: cadascú va parlant del seu tema, esperant poder-lo fer prevaler; a vegades una d'aquestes intervencions s'enfonsa en la inintel·ligibilitat, sobretot quan l'altre crida més o aconsegueix trobar un discurs més fluid...

Malgrat totes aquestes particularitats comunes amb la llengua espontània, la tertúlia radiofònica implica que un dels participants, el realitzador del programa, hi fa de moderador: l'obre, mira de conduir-la, la tanca. Els altres li reconeixen l'autoritat per fer-ho. De tota manera, en la tertúlia que analitzarem avui el moderador exerceix la seva funció d'una manera suau. Tots els participants són col·legues de professió, i la conversa flueix bastant bé.

Com ja s'ha dit, els temes de la tertúlia, els imposa l'actualitat. Quan n'hi ha més d'un de possible, el moderador ha de triar o deixar triar els tertulians, com veurem.

Quan un tema s'estableix, es planteja tot sencer, amb totes les seves implicacions. Generalment, no pas a partir d'una exposició matisada, sinó a partir d'una paraula, o com a molt un titular, una frase curta. Una paraula, o un titular, amb el seu contingut conceptual i amb totes les seves connotacions. A partir de la paraula inicial, cada tertulià enfoca el tema segons els seus coneixements, la seva experiència professional o personal, els seus interessos i les seves opcions polítiques, etc.

Quan un tema està obert no es pot tancar fàcilment si no hi ha acord (almenys tàcit) entre tots els participants. Al llarg de la tertúlia veurem com fracassen alguns intents de tancar un tema que no tots els participants consideren acabat. Tan sols hi ha dues maneres de tallar un tema: plantejar-ne un de més interessant (i, atenció, «interessant» vol dir que els participants hi tinguin coses a dir), o apel·lar al temps: «No tenim temps de res més.» Fins i tot en aquest cas algú pot llançar l'última frase brillant, que ja no podrà ser rebatuda.

La proposta d'aquesta lliçó és seguir el desenvolupament d'una tertúlia en concret, per veure com s'encadenen els temes i com el funcionament s'adequa a això que hem descrit.

Es tracta de la tertúlia d'*El matí de Catalunya Ràdio* del dia 11 de febrer d'aquest any 2002, amb els següents participants:

- Antoni Bassas, el realitzador del programa *El matí de Catalunya Ràdio*, que fa de moderador.
- Jordi Barbeta, periodista de *La Vanguardia*.
- Josep M. Ureta, periodista d'*El Periódico*, especialitzat en economia.
- Maruja Torres, periodista d'*El País* i escriptora.

A continuació es presenta la transcripció de la tertúlia, dividida en pistes, corresponents a l'enregistrament que se'n va oferir en la lliçó, acompanyada de comentaris per il·lustrar el desplegament dels temes. Els titolets serveixen per posar en relleu els passos que es van seguint: després del plantejament de la tertúlia, hi ha un primer cicle en què domina l'experiència professional dels presents, que, acostumats a escriure als diaris, relacionen de seguida l'ortografia amb el frec a frec amb els correctors i amb les eines informàtiques de correcció. Hi ha un primer intent de tancar el tema i tornar a l'ensenyament, però no surt bé, i es reprèn la conversa amb una mica més de perspectiva, relacionant ortografia, lectura i cultura, i l'interès per la llengua que hi ha en diverses cultures. Això els porta a tornar a parlar de correctors de mitjans, d'editorials i, finalment, després d'un segon intent de tancament, d'altres fenòmens actuals que afecten el domini de l'ortografia, com són els missatges de correu electrònic i els dels telèfons mòbils.

Arribats en aquest punt, els participants poden tancar el cicle de l'ortografia i reprendre la conversa sobre l'ensenyament i en concret sobre la revàlida, però ja no hi ha temps de fer gaire cosa més que esbossar alguns arguments, que responen a diferents interessos polítics i socials, contra aquesta mesura anunciada. Per acabar, el moderador reporta una anècdota que permet que la tertúlia s'acabi rient.

Plantejament

Antoni Bassas comença fent un repàs de l'actualitat informativa, lentament, com si anés recordant els temes i alhora deixant temps perquè els tertulians s'hi agafin,

[Pista 1]

Bassas: Bé, senyors, ara els hauria de deixar triar una miqueta, sobre algunes coses que s'han dit aquest cap de setmana... Per exemple, això ja arrenca de divendres, Maragall criticant Aznar per la seva ineficàcia davant ETA...

[Pista 2]

Bassas: ...i la resposta del PP dient que això és demagògia; o bé la situació d'Argentina d'aquest matí, però el senyor Ureta ja ho ha tocat a bastament...

De sobte, Jordi Barbeta insinua el tema de la revàlida, i Antoni Bassas l'orienta cap a l'anècdota de l'ortografia.

[Pista 3]

Barbeta: O la revàlida.

Bassas: O la revàlida... I sobre la revàlida, home, a mi m'agradaria que es fixessin... perquè, resulta que hi ha una batalla a propòsit de les faltes d'ortografia. Perquè resulta que han trobat que una convocatòria dels estudiants contenia... una octaveta... un full d'aquests... volant... contenia una falta d'ortografia, que era exactament la mateixa, un *ha*, del verb *haver*, sense hac, la mateixa que hi havia en una resolució del Congrés, una convocatòria per un ple del Congrés en un document oficial, i aleshores, estudiants i polítics s'han pogut tirar pel cap, doncs, que qui més qui menys va fluixet d'ortografia.

La revàlida és una decisió política que afecta l'ensenyament, és a dir, un dels serveis de l'Estat del benestar, que a Catalunya és competència de la Generalitat, i que implica moltes persones: mestres, pares i alumnes, i per tant el futur de les persones i les famílies. L'ensenyament és un tema que s'ha abordat sovint als mitjans de comunicació des del punt de vista de la qualitat, sovint representada, com veurem cap al final de la tertúlia, pels coneixements adquirits pels alumnes en acabar un cicle o en canviar de nivell.[1]

De l'ensenyament també se'n pot parlar des del punt de vista dels continguts, que es poden agrupar, com és habitual, en matemàtiques, naturals, socials (on pren importància la perspectiva catalana o espanyola amb què s'ensenyin: quins autors literaris, quins fets històrics, quins mapes...), i llengua, que a Catalunya implica de seguida qüestions com el bilingüisme, els programes d'immersió, el grau de competència en acabar els estudis, etc.

1. Cf. la pista 30.

De tots aquests continguts, la tertúlia se centra a partir d'ara en l'ortografia. Hem de tenir en compte que l'ortografia implica una experiència compartida d'aprenentatge; es considera el «mínim exigible» per escriure bé; és un símbol del domini d'una llengua, i, per acabar, constitueix una experiència quotidiana dels redactors dels diaris, que comporta el frec a frec amb els correctors i l'hàbit d'utilitzar els verificadors ortogràfics informàtics.

Primer cicle: ortografia

Per això, les primeres reaccions són de caràcter professional i personal. Ureta descarta directament un parell de possibles causes de les faltes d'ortografia: els follets d'impremta i el bilingüisme.

> [Pista 4]
>
> **URETA**: Aviam, lo dels follets fa temps que va desaparèixer. No hi ha més follet que la incapacitat del que està escrivint, perquè és que, no hi ha linotipistes ni res de tot això. I l'experiència ens diu que és cert, que ja no les de sintaxi de més [? al]... que faltes d'ortografia cada cop són més freqüents, i que en cap cas, o en molt pocs casos és atribuïble, com s'intenta, al bilingüisme.

> [Pista 5]
>
> **URETA**: No és aquest el tema, perquè faltes d'ortografia es fan a tot Espanya, se sigui monolingüe o bilingüe, no?

Barbeta corrobora l'observació, i Ureta rebla el clau.

> **BARBETA**: Normalment, vaja, en el periodisme, els que hem treballat en les dues llengües hem comprovat que la gent que escriu bé en una llengua escriu bé en les dugues.
>
> **URETA**: En sap!

Maruja Torres matisa, amb una frase que després repetirà.

> **TORRES**: S'hi fixa, no?

Duo Barbeta-Bassas.

Barbeta: I que la gent que escriu malament amb una escriu...
Bassas: Malament en dues o les que sigui...

Ureta es queixa de l'excés d'anglès, i el relaciona amb la informàtica.

Ureta: Home, lo que és més desagradable, per exemple, és la incorporació a bastament i irracional de l'anglès en moltes coses i més a partir de...

[Pista 6]
Ureta: ...de la tecnologia informàtica, no?

Informàtica i correcció

És una reacció immediata: «informàtica» podria implicar moltes coses; però Maruja Torres suma informàtica i ortografia, i el resultat és «el corrector del WordPerfect», que hem d'entendre que és un verificador ortogràfic (però salta d'un tema a l'altre, i l'exemple resulta que és d'un dictat per telèfon).

Torres: Jo crec que el corrector de WordPerfect ha fet molt de mal, eh? Perquè la gent, i sobretot als diaris, la figura humana dels correctors està desapareixent, si és que no ha desaparegut ja... I aleshores, què passa, que el WordPerfect corregeix paraula per paraula, però el que no fa és llegir el sentit de les paraules. *Y tú pones* «sillón ovejero», de «oveja», *que no lo pones*, però imagina't que ho posessis... Jo una vegada vaig dictar a *El País*, i la nena va entendre «sillón ovejero».

Atenció als comentaris. Explicatiu:

Bassas: «Ovejero», en comptes d'«orejero»...

Indignat:

Torres: «Ovejero»! Té collons! I a l'editor se li passa.

De broma:

Barbeta: Des del que compta les ovelles!

TORRES: Troba de lo més normal que un silló tingui ovelles... Ara, que una ovella tingui orelles... En fi!

Confiança i desconfiança en les eines tecnològiques

Torres reprèn el tema amb una mena de «frase cèlebre», que reformula a mig dir.

[Pista 7]
TORRES: I *entonces*, el WordPerfect creu... es creu en la tecnologia com no s'ha cregut en Déu, mai, no?

Barbeta hi assenteix i vol continuar.

BARBETA: Sí, i a més a més...

Bassas intenta dir alguna cosa...

BASSAS: I hi ha molta gent...

Però Barbeta s'ha llançat a introduir un subtema nou.

BARBETA: ...hi ha una tecla perillosíssima, que és aquella que dius «Canvia-m'ho tot», totes les paraules aquelles que...
TORRES: Oh!

[Pista 8]
TORRES: Oooh!
BARBETA: I això pot fer desastres tremendos!

El verificador ortogràfic afavoreix la mandra d'aprendre a escriure...

Bassas reprèn l'exposició de la seva idea, i la completa després del comentari de Barbeta. Ureta corrobora.

BASSAS: Però hi ha molta gent...

Barbeta: ...desastres tremendos que han passat en tots els diaris.

Bassas: ...per dir: «Per què haig d'aprendre a saber exactament com s'escriu una paraula si tinc un corrector, no?»

Ureta: No! I aquest és el drama.

...I els equips de correcció, la despreocupació dels redactors

Barbeta estén el tema als mitjans en català, començant per una mena de nota sociolingüística (s'explica buscant les paraules: ha agafat el torn i no el vol deixar...).

Barbeta: Això és lo pitjor. Als mitjans en llengua catalana en els quals jo he treballat, és... on..., és el pitjor remei. Perquè, així com una persona se li considera que té l'obligació de saber el castellà, el tema del català sembla que és una cosa voluntària, que el Franco no ens va ensenyar... i no sé què, i llavors amb aquesta excusa, amb aquest pretext... Els equips de correctors asseguren la qualitat del producte final, però aquest «dispositiu de seguretat» fa que els redactors se'n despreocupin...

[Pista 9]

Barbeta: ...la gent s'han organitzat, dic igual a l'*Avui* que a TV3 que a Catalunya Ràdio, m'imagino, *pues*, uns sistemes diguem-ne de... de correctors molt importants, que llavors fa que a... crea una xarxa, que fa que els altres, diguem-ne, els redactors, es despreocupin; es despreocupin. I llavors, aquest despreocupament fa que cada vegada la qualitat de primera mà, diguem, sigui, sigui pitjor.

Primer intent de tancament del tema

A mitja explicació s'adona que amb el tema de l'ortografia s'ha posat en una via que no li permetrà expressar el missatge polític en què pensava al moment de proposar el tema, i intenta tornar a l'ensenyament...

Barbeta: De totes maneres, jo hi insisteixo, el problema de l'ortografia, de la..., no és el principal problema de l'ensenyament.

[Pista 10]

Barbeta: La de l'ensenyament és una cosa bastant més profunda. Eh?

Segon cicle: ortografia, lectura i cultura

Ortografia i lectura

Però no se'n surt: l'ortografia en si té molt de pes, i Torres continua, amb l'aprovació de Bassas i Ureta. Introdueix el tema de la lectura, i així desperta els records d'Ureta, que sortiran a la pista següent.

> **Torres**: Però l'ortografia és el... és el resultat de no llegir...
> **Bassas**: Justa!
> **Torres**: ...de la manca de lectura a la vida de les criatures.
> **Ureta**: Sí senyor!

Barbeta amplia la idea amb un tema complementari: el pes de l'audiovisual. Però no havia deixat acabar la intervenció de Torres, que torna a insistir en la idea que cal fixar-s'hi.

> **Barbeta**: I de que l'audiovisual...
> **Torres**: I del no fixar-se; i del no fixar-se.
> **Barbeta**: I de que l'audiovisual cada vegada «apreta» més...
> **Torres**: Clar!
> **Barbeta**: S'imposa més..., és més, és més cultura, diguem-ne, d'escoltar que de llegir; sí, sí.

Lectura i cultura

Ureta anuncia «dues coses»:

1) Reprèn el tema de la lectura, amb un record dels anys universitaris.

> [Pista 11]
> **Ureta**: Hi ha dues coses. Una, i recordo quan era molt jove, molt jove, molt jove, a Pamplona, una conferència del director històric del *Le Monde*, que es deia Jacques Fauvet, eh?, que va dir la frase que em va quedar gravadíssima, no?: «La culture, c'est la lecture» («La cultura és la lectura»). I [en] això estic d'acord amb la Maruja: només escriu bé el que llegeix molt. Això sí que és imprescindible.

L'aparició del francès provocarà una nova desviació del tema, per comentar l'estima en què tenen els francesos la seva llengua, i com els agrada parlar...[2]

2) Rebutja el menyspreu per les faltes d'ortografia, comparant-les amb els errors de càlcul.

> **URETA**: I segona, aquesta cosa de «les faltes d'ortografia és igual», doncs, miri, deixi'm dir una cosa: «sis per sis, trenta-sis o trenta-set». No. Eh, que...

Bassas completa la frase, i el tema s'acaba bruscament.

> **BASSAS**: Total, com que tinc una maquineta que ja m'ho dirà...
> **URETA**: Justa, no? Doncs, això és un...

Els francesos cuiden la llengua

Ureta s'ha inspirat amb el record dels francesos: troba que és d'admirar com cuiden la llengua.

> [Pista 12]
> **URETA**: I la... i miri, per exemple, una cosa que també podem admirar dels francesos: la..., el, el, la cura que tenen del seu vocabulari, de l'expressió de l'escriptura, d'aprendre l'ortografia i de «retxàs»... eh, de rebutjar els barbarismes si no són imprescindibles —després diuen *week-end*, perquè no tenen *cap de setmana*—...
> **TORRES**: A les... a les...
>
> [Pista 13]
> **URETA**: Però *bueno*...

Torres introdueix un tema nou: el de les emissores franceses de cable. Això suscita comentaris, entre burletes i afectuosos, del moderador, que després li demana que continuï.

> **TORRES**: A les emissores de cable franceses que jo rebo a casa, i tot això, quan fan pel·lícules, fan programes que es parla un...

2. Cf. la pista 12 i següents.

Bassas: Que «glamurós»! Té emissores de cable franceses!

Torres: Home, no, va junt amb el paquet, noi! No sé, si veiessis la de coses que em poso... em foto un [?] pel mig...

Bassas: I què fan, què fan a les emissores franceses...

Torres intenta explicar-se, tot i les brometes i comentaris de Barbeta i Bassas.

Torres: No, doncs a les franceses...

[Pista 14]

Torres: Per exemple, posen subrètols...

Barbeta: «Opération la Victoire».

Torres: ...quan fan pel·lícules...

Bassas: «Opération Victoire».

Torres: ...pel·lícules, o no... home, també, però tenen programes culturals, perquè jo tinc la cadena ARTE... Programa cultural equival a parlar, i així la televisió es converteix en un «rotllo».

Bassas: Els agrada molt parlar, això és veritat.

Torres: Exacte.

Bassas: I discutir!

Barbeta: Sí, la televisió francesa és un «rotllo» insuportable.

Torres explica finalment que posen «subrètols» del francès mateix.

Torres: I posen subrètols del propi francès, posen subrètols del propi francès...

Bassas: Superficials!

Torres: ...perquè la persona que està veient... si és que parlen una mica del sud o una mica espès, no?, o massa de pressa, perquè llegeixin, o sig[ui]... I això a una cosa audiovisual!

No tothom vigila igualment l'ús de la llengua

Torres troba que està bé, i intenta comparar-ho amb una emissora «d'aquí», que finalment resulta que és la CNN en castellà:

[Pista 15]

Torres: Està molt bé, no? Quan d'aquí t'has de sentir a una ràdio, com vaig sentir jo, quan, quan l'emissora..., no, què coi una ràdio?, una televisió, no sé si era

la CNN o una d'*estas*, en castellà, no?, diu: «El avión norteamericano no consiguió ser derribado durante su vuelo por Afganistán». Imagina't lo que representa, això: representa que surt un *mariano* ja dels Estats Units, disposat...

Bassas: Aviam si el tiren a terra!

Torres: A veure si em tiren! Volia dir que no havien conseguit «derribarlo», coi! És al revés!

Barbeta: Jo la veritat és que...

Torres: Doncs, coses així!

Barbeta: ...posaria de...

Els mitjans en català i la llengua

Per contrast, Torres troba que els mitjans catalans ho fan bé, i ella millora el seu català perquè «s'hi fixa».

Torres: Jo trobo que els mitjans en català ho fan bé, eh?

[Pista 16]

Torres: Oh, i tal[?]! A TV3 jo estic millorant el meu català, dins del que hi cap, perquè m'hi fixo, no?, amb això i estar sentint-ho, i...

Barbeta: Sí, no, no; però justament és que una cosa és el que surt.

Torres: Però el meu castellà està empitjorant per [?].

El tema dels mitjans en català «desperta» Barbeta, que torna a insistir en el tema de la «xarxa», o sigui, dels correctors, que fan que el que surt no sigui exactament el que s'escriu.

Barbeta: Perquè hi ha una xarxa interna, i una altra cosa és el que s'escriu. I, i... clar, i això, en el món del periodisme sabem que moltes vegades et portes sorpreses de persones que els hi has llegit els textos, eh..., publicats i després els veus escriure...

Els correctors editorials, els autors i la llengua

Bassas talla mirant de passar del periodisme a la literatura.

Bassas: Això en, el món del periodisme... Perdoni, i el de la literatura, què?

Torres troba a faltar els correctors en algunes editorials.

[Pista 17]

Torres: Uf, uf!

Bassas: Què podrien explicar els correctors de les editorials?

Torres: Què podrien explicar els correctors? Que han desaparegut!

Bassas: Desaparegut, com?

Torres: No, que han desaparegut de moltes editorials.

Bassas: Ah!

Torres: Jo tinc a... a Alfaguara i Santillana, jo he publicat i m'han sortit una quantitat d'«horrors»..., que alguns eren meus, uns altres no, però per a això estan els correctors... Un bon escriptor no té per què saber-se tota l'ortografia i tota la sintaxi!

S'adona que l'ha dit grossa i rectifica (s'ha d'entendre que «que ho fos» vol dir «que ho sabés»), i acaba amb un elogi dels correctors.

[Pista 18]

Torres: Però... estaria bé que ho fos, però va aprenent amb el temps. I després *cambié* a un altre, i perquè encara conserven els antics correctors, i t'ho fan de conya...

Altra vegada els correctors dels mitjans

Ureta torna als mitjans en català, on la presència de correctors fa que els redactors es relaxin, com ja s'havia dit (pista 9).

[Pista 19]

Ureta: Aviam, aquí hi ha un parell de coses que sí que estic d'acord amb el Jordi, de dir «alerta!», perquè amb el tema del català ens ha passat a tots. A *El Periódico*, que té una versió en català, ja ens hem acostumat tots tant a que hi ha un col·lectiu que encapçala el Ricard Fité, que tothom més o menys vigila[!!!], que cada cop la gent es relaxa. Passa una mica com amb els cotxes: a mesura que han anat millorant la seguretat, que si l'*airbag*, que si el corrector de la direcció i demés, ehem, el conductor, en lloc de fiar-se d'aquest tema i continuar conduint normal [i tal?], accelera més.

Altra vegada els verificadors ortogràfics

La idea es generalitza, i dels serveis de correcció dels mitjans i les editorials tornem a les eines informàtiques, que segons Ureta, afavoreixen la mandra del qui escriu.

[Pista 20]

URETA: Aquests..., tots aquests programes que corregeixen, o que passen el rasclet i que et canvien una sèrie de coses, que et diuen que has reduït[?] una paraula, fan que cada cop et tornis més mandrós escrivint.

Torres comenta el WordPerfect, i en fa brometa amb Barbeta.

TORRES: Jo a l'ordinador tinc incorporat el WordPerfect. En castellà em senyala «tal *palabrita* no existe». Oju! No pots posar *coño*, no pots posar... No, perquè...

BARBETA: Ho, ho!, el Moliner!, el María Moliner!

TORRES: Sembla que l'hagi fet el cardenal Segura, aquest dallò, no? És una cosa...

Bassas recupera el tema: hi ha diferències entre el verificador ortogràfic i el diccionari.

[Pista 21]

BASSAS: Però, aquesta *palabrita* sí que *existe*, no?

TORRES: «Coño», no sé; però jo et *digo* que «cojones», no, *querido*.

BASSAS: Al diccionari, sí que deu existir.

TORRES: Al diccionari, sí, però al WordPerfect, no, que és lo que tires, perquè tires, perquè vas més ràpid. Aleshores, jo tinc incorporat un diccionari català.

[Pista 22]

TORRES: No?, que corregeixo quan escric en català; cony, aquell et fa reflexionar perquè és, és, és, és un diccionari, només que l'han fet en CD... I l'hi fots. I quan diu «Aquesta paraula, mai pot anar davant d'un no-se-què-no-sé-quants», aprens una cosa nova, cony!

Segon intent de tancament del tema de l'ortografia

Torna a entrar Ureta: recomana llegir *El dardo en la palabra*, de Lázaro Carreter...

[Pista 23]

Ureta: Aviam, eh, eh, lectura recomanada... ah, cada mes, *El dardo en la palabra* a *El País*, del professor Lázaro Carreter, que és una autèntica delícia...

Torres: Sí, però has de... has de posar-te fort, t'has de posar fort...

...i reprèn l'al·lusió a la cultura audiovisual que havia insinuat Barbeta fa una estona (pista 10).

Ureta: T'has de posar fort, no? I l'altra, una cosa que deia el Jordi: que és el tema aquest de la cultura audiovisual, que ha fet molt mal. Haig de recordar que la cultura audiovisual és anterior a la cultura escrita, que és la última que apareix; l'audiovisual és anterior, des d'Altamira fins als tam-tams; i després ve, diguem, la impremta, que, realment, fa raonable tot.

Semblava que havíem tancat el tema, però no: queden serrells...

El correu electrònic

Segons Ureta, tothom hi escriu com parla.

[Pista 24]

Ureta: *Bueno*. L'altra cosa que l'ha fet molt malbé, aquest tema, és el correu electrònic. Entre altres coses perquè tots els programes de correu electrònic, molts d'ells són, diguem, són anglosaxons i no admeten la *ñ*, no admeten els accents, no admeten res. I la gent, a més a més, escriu com parla, que encara és pitjor. Abans, com a mínim, amb el fax, vam aconseguir recuperar una mica la cosa de dir: «Benvolgut senyor, tal, tal, tal...» Ara no, ara...

Bassas no hi està d'acord del tot.

Bassas: I amb el correu electrònic també, senyor Ureta...

Ureta: No, no, no; amb el correu electrònic tothom està escrivint com parla!

[Pista 25]

Ureta: És un autèntic desastre, els correus electrònics, tu!

Bassas: Home, és veritat, hi ha de tot, hi ha de tot; però jo que, vaja, aquí

la r..., en rebem a cabassos, Déu n'hi do, Déu n'hi do, la gent s'hi posa, la gent fa un esforç!

Torres: Sí... I alguns fins i tot estan molt bé.

Bassas: Sí, sí, sí...

Els missatges dels telèfons mòbils

Barbeta introdueix el subtema i hi ha un moment de desconcert...

Barbeta: I els missatges... I els missatges de, de, de... telèfonos mòbils? Encara que sigui un tòpic, és una altra cosa, no?

Bassas: No, home, això és una altra història... aquesta és una altra cosa...

Barbeta: Però és una ortografia paral·lela.

Torres: És un llenguatge de signes, no?

[Pista 26]

Barbeta: Però jo insisteixo que crec que aquest és un tema... Bueno, que té...

Bassas: És una manifestació.

Barbeta. ...que té la seva... té la seva...

No troben la paraula. Ureta invita a tornar al debat sobre l'ensenyament, i Barbeta s'hi agafa de seguida.

Ureta: Tornem cap al debat...

Barbeta: ...té el seu debat. Però el debat que tenim al davant és el tema de l'ensenyament.

Tercer cicle: el debat sobre l'ensenyament

Ara la tertúlia s'anima. Barbeta i Torres parlen cadascú des de la seva perspectiva: la defensa de les competències autonòmiques, les diferències de classes en relació amb l'ensenyament (públic i privat; inversions en ensenyament)... Ureta es reserva.

Bassas reprèn l'anècdota de l'ortografia per desestimar-la: tan sols és una petita part del problema.

[Pista 27]

Bassas: No, és que aquí el senyor Aznar va ser molt hàbil. Va dir: «Ara farem una revàlida», diu. «Per què?». Diu: «Perquè he vist que els nois», diu, «en un text de vint línies fan moltes faltes d'ortografia.» Això no té res a veure! O és una petita part del problema.

Barbeta hi assenteix: segons ell, el nivell de coneixements dels estudiants és un drama. Però l'objectiu de la revàlida és un altre.

Barbeta: És una petita part del problema, perquè fan faltes d'ortografia, no saben geografia, no saben història, no saben filosofia... Aquest és el drama! El que passa que, és que aquí s'ajunta amb una cosa..., amb un pretext..., es busca un altre objectiu.

Revàlida i programa... i altres coses

Barbeta revela el «secret» de la revàlida: dominar el programa des de Madrid.

[Pista 28]

Barbeta: És a dir: si tu fas una revàlida per a tothom igual a l'Estat, estàs... estàs dominant el currículum..., el programa. El programa. És a dir, difícilment, si la revàlida és per a tot Espanya, preguntaran res... de Josep Pla. O de Verdaguer, i en canvi...

Torres reacciona amb un reflex d'esquerres.

Torres: Sortiran guanyant els que estudien en col·legis *de pago*.

Barbeta intenta continuar en clau catalanista...

Barbeta: ...i en canvi tornarem, diguem-ne, cosa que a mi em sembla que també hem de saber els catalans...

Més arguments contra la revàlida: manca d'inversió

Torres recull una notícia del dia sobre la manca d'inversió en ensenyament i en treu conclusions: si no inverteixen en educació, que no demanin revàlida.

> **Torres**: Avui surt la notícia que Espanya és el país que menys inverteix en educació pública, eh!
>
> [Pista 29]
> **Torres**: Amb a... després que no demanin revàlida.

Barbeta necessita una precisió: la manca d'inversió, és precisament en secundària?

> **Barbeta**: En secundària?
> **Torres**: En secundària. Que no demanin revàlida!

Itineraris

Barbeta reprèn el discurs. Torres repeteix la seva idea. Barbeta es llança, busca arguments...

> **Barbeta**: Però aquí hi ha una qüestió:...
> **Torres**: Que preparin a la gent, i després exigeixin.
> **Barbeta**: Una cosa és la intenció, que és veritat que és, és..., i una altra cosa és el pla d'estudis. El pla d'estudis, *bueno*, el que passa és que la Pilar del Castillo planteja coses que també bastant, diguem-ne de tipus LOGSE, com és això dels itineraris. De que els nanos, als catorze anys, ja hagin de prendre decisions que els hi afectaran tota la vida...

Barbeta continua el seu discurs contra els itineraris però accepta que cal «aixecar el nivell de l'ensenyament».

> [Pista 30]
> **Barbeta**: Que diran: jo aniré per aquí, i d'aquí ja no em podré moure, perquè, si no, hauré de fer marxa enradere. És a dir, per mi, això és el greu. Ara, el que no

podem, el que hem d'anar molt alerta és que per un debat que jo crec que és molt important, i és que s'ha d'aixecar el nivell de l'ensenyament, perquè crec que en aquest moment la gent surt de l'escola sense saber tot el que hauria de saber.

La revàlida no és cap solució

La revàlida no és cap solució, perquè implica una centralització del currículum.

[Pista 31]

Barbeta: Que no ens, no ens enredin i no ens venguin gat per llebre, és a dir, i això no ho soluciona un examen d'estat. Ara, que la revàlida pot ser interessant, sí: però no necessàriament una revàlida que la decideixin quatre senyors a la, al, al Departament de..., al Ministeri d'Educació, eh?, i que tothom, i tothom, llavors, necessàriament, haurà d'estudiar d'acord amb un currículum, que és el, el, el d'allà.

La revàlida és com un termòmetre...

Bassas insinua el final de la tertúlia.

[Pista 32]

Bassas: Estem acab...

Ureta intervé amb una comparació feliç: la revàlida és com un termòmetre...

Ureta: Aviam, molt senzill: un termòmetre indica la temperatura, però ni l'apuja ni l'abaixa. Una revàlida és el termòmetre. «Medeix» la temperatura. Però, realment, no és un tractament.

Torres recull la idea i la tanca:

Torres: S'ha d'anar a veure si tractem la febre...

Bassas vol tancar la tertúlia...

Bassas: Acabem!

Final

Però li queda una anècdota, que ell atribueix als «correctors lingüístics», però que en realitat es refereix als traductors automàtics.

> [Pista 33]
>
> **Bassas**: La més gloriosa en tema de correcció, de correctors lingüístics, es va donar no fa gaire; vaja, ja comença a fer temps, alguns anys, amb una nota d'agència, una notícia d'agència datada a Ascó. Resulta que, eh, bé, era majúscula, i no van posar accent; per tant, va acabar amb «ASCO», i el traductor ho va traduir com a «FÀSTIC». Per tant, la notícia va venir datada a «FÀSTIC», entre parèntesis, «TARRAGONA».

Tothom riu; Bassas tanca la tertúlia dient els noms dels participants, i convida els oients a trucar per telèfon.

> [Pista 34]
>
> **Torres**. Ha, ha, ha! Oooh!
>
> **Bassas**: Fins aquí la tertúlia. MarujaTorres, Josep Maria Ureta i Jordi Barbeta, moltes gràcies i bon dia. A partir d'ara, els oients.

Recapitulació

Ara que hem sentit/llegit la tertúlia, podem fer una petita recapitulació. Hem observat que les dinàmiques d'aquesta conversa davant els micròfons s'assemblen molt a les d'una conversa corrent, i depenen molt dels coneixements, de les actituds, de les experiències dels tertulians, i fins i tot de les relacions que mantenen entre ells: la brometa del *glamour*, Bassas no la podia fer sinó a Maruja Torres; l'actitud professoral que vol posar les coses al seu lloc amb un «aviam», és molt pròpia d'Ureta... Hem pogut observar que els temes s'introdueixen a partir d'una sola paraula, amb totes les seves connotacions; hem pogut percebre com n'és de difícil tancar un tema mentre un sol tertulià consideri que no ha dit tot el que hi havia de dir, i com, això, crea cicles temàtics successius que amplien les perspectives de la tertúlia.

Així, la revàlida els ha fet parlar de l'ortografia, i aquesta de la correcció, de les eines informàtiques de correcció, de la feina dels correctors i de les conseqüències negatives dels diversos sistemes de correcció sobre el domini de la llengua per part dels

redactors. De la relació entre ortografia i lectura s'ha passat a relacionar lectura i cultura, i cultura amb amor per la llengua. A partir d'aquí, un nou repàs de les diverses situacions que afecten l'ortografia (altra vegada els correctors, altra vegada els verificadors ortogràfics; els missatges de correu electrònic i els missatges dels telèfons mòbils). Gairebé per esgotament, arriben una altra vegada al tema de l'ensenyament i cadascú presenta els seus arguments contra la revàlida, sense temps per discutir-los o relacionar-los. Si bé hi ha un seguit de continguts conceptuals que formen una xarxa coherent, hi ha també una part de les intervencions que fan la funció d'assegurar la relació entre els tertulians i cridar o mantenir l'atenció dels oients. En últim terme, es tracta d'això: tenir el màxim d'audiència, entretenir-la, informar-la i donar-li elements perquè es formi una opinió sobre els temes d'actualitat.

L'oralitat als mitjans audiovisuals: les limitacions del llenguatge col·loquial

Francesc Vallverdú
Sociolingüista i assessor de la Corporació Catalana de Ràdio i Televisió
i membre de l'Institut d'Estudis Catalans

En la història de les llengües, se solen assenyalar dos moments crucials per al seu desenvolupament: el moment de l'escriptura i el moment de la impremta. Abans de la invenció de l'escriptura, els membres d'una comunitat de parla només es podien comunicar oralment. Després de l'aparició de l'escriptura, al costat de la comunicació oral, hi ha també una incipient comunicació escrita, utilitzada només per una minoria (els lletrats), que ajuda a controlar i perpetuar el codi lingüístic. Més tard, quan apareix la impremta i gràcies a ella es facilita la reproducció de textos escrits, es fa més clara la dicotomia; la comunicació escrita esdevé cada vegada més important, amb dues funcions destacables: el control social de la comunicació i l'impuls democratitzador, amb la difusió dels coneixements.

Al món occidental aquest esquema és vàlid fins pràcticament ben entrat el segle XX: en efecte, no és fins aleshores que l'oralitat recupera noves posicions i perspectives en la comunicació, gràcies a l'aparició dels mitjans audiovisuals: ràdio, cinema, televisió. Amb això vull deixar clar que la qüestió de què tractarem es planteja en un marc històricament «recent» i amb un desplegament tecnològic trepidant.

Abans de continuar, caldria fer algunes precisions terminològiques. Alguns autors apunten que la distinció *oral/escrit* s'hauria d'entendre no pas com una dicotomia, sinó com una partició no rígida, ambivalent. En efecte, tradicionalment hem tendit a associar l'oralitat a una de les seves manifestacions, la conversa espontània, i l'escriptura a un text ben redactat. El cas és que l'oral i l'escrit són simples canals, que es poden expressar en diverses modalitats: formals, informals, etc. (Payrató, 1998, p. 9-20 i 29-31).

Ara: aquesta creença tradicional no era arbitrària, ja que estava en la base de la distinció entre oral i escrit. Ja els llatins associaven l'escriptura als nivells més formals

del llenguatge, no pas al *sermo cotidianus*. I de fet no ha estat fins a la nostra època, amb l'alfabetització general i el desenvolupament de les noves tecnologies, que l'escrit ha «perdut» el tret formal que el caracteritzava i ha esdevingut un canal comunicatiu molt més variable.

Una altra precisió terminològica en relació amb l'oralitat afecta la noció d'estàndard, molt particularment en el cas català. No em voldria entretenir en la qüestió de l'estàndard, que ja he tractat en altres ocasions (Vallverdú, 2000, p. 29-33). Recordem que l'estàndard és la varietat lingüística que els parlants d'una comunitat utilitzen per aconseguir la màxima comprensibilitat entre ells (l'estàndard es fa servir àmpliament en els àmbits públics com l'Administració, l'ensenyament, els mitjans de comunicació, etc.). Dit això, és important d'assenyalar una especificitat en el fenomen català de l'estàndard.

Les circumstàncies històriques viscudes per la nostra societat han ajudat a eixamplar la distància que hi ha entre l'estàndard escrit i l'estàndard oral, fenomen universal que en el cas català té uns trets peculiars. Mentre que el català estàndard escrit té des de 1913 (data de la publicació de les *Normes ortogràfiques*) una remarcable estabilitat i és generalment respectat (ni que fos amb un escàs nombre d'usuaris en algunes èpoques), el català estàndard oral ha estat, durant molts anys, sense practicar. És més: tenint en compte les vicissituds històriques, amb grans daltabaixos polítics i socials i dues dictadures lingüicides (1924-1930 i 1938-1975), ens adonarem que són pocs els anys de «normalitat» en què s'ha pogut aplicar una política lingüística de catalanització. De fet, parlant pròpiament, hauríem de dir que l'estàndard oral és d'utilització recent: tant si d'una manera lata arrenquem de 1976, com si més estrictament comptem des de 1983 (any de la primera llei de normalització lingüística), el període de pràctica real gira al voltant d'un quart de segle. Finalment, hi ha encara un altre factor que particularitza el cas català: per raons històriques, també, el contacte amb el castellà és més perceptible en el català oral que no pas en el català escrit.

Per entendre millor la complexitat d'aquesta situació, voldria il·lustrar-la amb unes interessants conclusions sobre el català utilitzat a TV3 que ha fet un equip de recerca de la Universitat Autònoma de Barcelona (M. Bassols, A. Rico i A. M. Torrent, 1997, p. 145-149). Les conclusions són les següents:

1) Fidelitat a la normativa: «La llengua de TV3 és una llengua volgudament respectuosa de la normativa vigent, i per això té un alt grau de correcció en tot l'espectre de la programació.» És una conseqüència indissociable del quadre històric que hem descrit. (Per cert, una part dels crítics no està gens d'acord amb aquesta conclusió.)

2) Opció per l'estàndard central: «La llengua de TV3 s'ajusta globalment a la varietat de l'estàndard central.»

3) Certa rigidesa estilística: «En general, hi ha poca diferenciació estilística, tant entre els registres formals i els informals, com entre els sociolectes i els cronolectes, que caracteritzen determinats sectors de la població.» Aquesta observació també està relacionada amb les circumstàncies en què s'ha desenvolupat històricament l'estàndard oral. En parlarem més endavant.

4) Evolució poc perceptible: «La llengua de TV3 d'ara és molt semblant a la de fa deu anys.» En aquest punt tinc alguns dubtes, però és una qüestió marginal al tema central.

5) Encuny de fórmules mediàtiques: «Ens referim a expressions que no tenen tradició en la llengua literària i que es difonen des de la TV, encara que també des de la ràdio i els diaris.» Efectivament, els mitjans de comunicació són un poderós instrument no sols per a la difusió de termes nous, sinó també per a la popularització de cultismes i la popularització de paraules o expressions en reculada.

Entre els neologismes, o cultismes reutilitzats, que s'han difós des dels mitjans de comunicació, recordem-ne uns quants (entre parèntesis n'indiquem l'equivalent en castellà, abans l'única denominació possible): *bústia* (*buzón*), *maregassa* (*mar gruesa*), *cimera* (*cumbre*), *ostatges* (*rehenes*), *ecotaxa* (*ecotasa*), *pectoral* (*peto*), *toro* o *elevador* (*carretilla elevadora* o *toro*), *aliments de caducitat ràpida* o *de conservació limitada* (*alimentos perecederos*), *arma ofensiva* (*arma arrojadiza*), *bomba adossada* o *adhesiva* (*bomba lapa* o *adhesiva*), *envolar* i *envol* (*despegar* i *despegue*), *aterrar* i *aterratge* (*aterrizar* i *aterrizaje*). I els termes esportius *planter* (*cantera*), *gran grup* (*pelotón de ciclistas*), *handbol* (*balonmano*), *virolla* (*trompo*), *pal* (*poste*), *travesser* (*larguero* o *travesaño*), *vestidor* (*vestuario*), etc.

Quant a paraules o expressions que a Barcelona estaven en desús i que només sentíem en els seus equivalents en castellà recordem les següents: *gaudir* («disfrutar»), *esdeveniment* («aconteixement»), *allau* («avalanxa»), *nissaga* («alcúrnia»), *represa* («reanudació»), *escapolir-se* («escabullir-se»), etc. Els mitjans de comunicació també han popularitzat paraules com *enguany* (al costat de *aquest any*), *indret* (o *lloc determinat*), *tarannà* (o *manera de fer*), *malgrat* (o *a pesar de*), etc. Fins i tot s'han recuperat expressions que abans només es deien en castellà com *a boca de canó* (*a quemarropa*), o *sobre el bot* (*a bote pronto*).

Per si no hagués quedat clar, insistim que tots els termes nous i totes aquestes paraules o expressions recuperades es difonen no sols a través de TV3 i el Canal 33, sinó també a través de tota la televisió i la ràdio en català. Es tracta, doncs, d'un fenomen general i com a tal ha de ser contemplat.

* * *

L'enunciat d'aquesta conferència al·ludeix al *llenguatge col·loquial*. Què cal entendre per *llenguatge col·loquial*? En una definició restrictiva seria l'expressió més familiar del llenguatge oral, és a dir, l'argot, la parla familiar o les paraules tabú. En canvi, en una definició extensiva, el llenguatge col·loquial seria un sinònim de *llengua parlada*, amb les seves característiques expressives pròpies. En la present aproximació, optarem per una definició laxa, no rígida, en què llenguatge col·loquial significa sobretot 'llengua parlada espontània'. Aquest plantejament ens permetrà, en abordar les seves «limitacions», tenir en compte tant els *col·loquialismes* (argot, paraules tabú, llenguatge familiar...) com els aspectes més espontanis de la *modalitat lingüística oral*.

Perquè el perfil teòric del que acabem de dir quedi més clar, esmentarem alguns exemples de les diferents modalitats. Quan diem *argot* ens referim només a les formes integrades en la parla col·loquial com ara *cani* o *txani*, *cangrí*, *tiribel*, *catipén*... (freqüents en el català col·loquial de Barcelona, fa trenta o quaranta anys). *Termes familiars* són els que utilitzem sobretot per parlar amb els infants, com ara *mam*, *tatanet*, *pupa*, *pipí*, *caca*... I paraules *tabú* són les malsonants (obscenitats, blasfèmies), l'ús de les quals és restringit per la bona educació.

Ara: hi ha altres fenòmens en la parla col·loquial que ens poden il·lustrar els exemples següents:

1) La paraula *xumet*, d'origen dialectal, és de fet un neologisme (cultisme) en la major part del domini lingüístic. Les formes col·loquials són diverses: la tradicional *pipa*; i el castellanisme adaptat *xupet* o calcat *chupete*.

2) La sèrie *gaudir | fruir | passar-s'ho bé | disfrutar* té en molts contextos el mateix significat. Però les dues primeres paraules, avui, només s'utilitzen en nivell formal i l'última en nivell informal; en canvi, l'expressió *passar-s'ho bé* s'utilitza en nivell formal i informal. En el parlar col·loquial se senten només les dues últimes.

3) Les formes *darrere/radere* són col·loquials totes dues, però a nivell formal només s'admet la primera. Un cas semblant passa amb *així* respecte a *aixís* o *aixins*.

4) El català estàndard *mànega* concorre amb el castellanisme *manguera*, que és l'única forma col·loquial.

Aclarits els conceptes, és el moment d'examinar les limitacions del llenguatge col·loquial. Tal com assenyala l'equip d'investigadors de la Universitat Autònoma a qui abans m'he referit, la llengua parlada presenta una variació lingüística més àmplia de la que es projecta a través dels mitjans de comunicació audiovisual. Aquesta restricció és deguda en bona part a «criteris estilístics» en què pesa el respecte a la norma, com hem explicat més amunt. Però en la meva opinió hi ha altres raons que limiten o restringeixen els usos col·loquials. Intentaré demostrar-ho analitzant deta-

lladament aquestes restriccions en quatre grans camps de la descripció d'una llengua: la fonètica, la morfologia, la sintaxi i el lèxic.

Restriccions fonètiques (de pronunciació)

La llengua parlada en l'aspecte fònic és molt variable en un context de conversa: entonació, dicció ràpida o imperfecta, malapropismes (com *ministració*, *radere*, *indicció*), elisions i intrusions, sorolls, silencis, gestos i expressions facials fan de la conversa un gènere en què concorren molts factors comunicatius. Aquesta variació, per la naturalesa de la comunicació audiovisual, és molt limitada a la ràdio, però també a la televisió (on la veu, encara que no sigui en *off*, té una importància fonamental).

D'altra banda, en moltes situacions col·loquials —i no tan sols en contextos informals— la norma de pronunciació (ortologia) es relaxa. Fins i tot, es produeixen alternances segons els contextos (*anem* i *'nem*, *bon dia* i *'dia*): el mateix individu que les practica, segurament no farà aquestes elisions si parla per telèfon. Aquesta mena de variació —des de la relaxació més extrema fins a la pronunciació més acurada— també és més restringida als mitjans audiovisuals, ja que si se n'abusa, com passa amb el telèfon, pot perillar la comprensió del missatge.

Finalment, la llengua parlada presenta una situació de variació o alternança dialectals. En principi, les variants fonètiques dialectals no han de tenir limitacions. Però hi ha casos problemàtics. Per exemple, el ieisme genuí que es dóna en certs dialectes —en què mots com *palla* o *treball* són pronunciats amb *i* (*paia*, *trebai*) mentre que en altres, com *lluna* o *cavall*, la *l* palatal es conserva— és difícil de ser imitat pels parlants que no fan aquesta variació. És comprensible, doncs, que fenòmens dialectals tan limitats tinguin poca presència en els mitjans audiovisuals.

Restriccions morfològiques

En la parla col·loquial de Barcelona hi conviuen formes com *saber* amb *sapiguer*; *poder* amb *poguer*; *podent* amb *poguent*; *llavors* amb *allavors*, *allavores*, *allavons*; *vosaltres* amb *vosatres*, *vosatros*, etc. Aquestes variants secundàries, molt habituals en la llengua parlada, no estan reconegudes en la modalitat estàndard. Per tant, si optem per la forma principal —també utilitzada col·loquialment, insistim-hi— no fem cap acte discriminatori contra el dialecte barceloní.

Una vegada més, però, la raó que mou a restringir variacions com les comentades no és únicament la «comoditat» que ofereix sempre el criteri normatiu, sinó que també està en la naturalesa del mitjà: la comunicació audiovisual prefereix les formes estàndard per assegurar la comprensibilitat del missatge.

(Sóc conscient que considerar aquesta «simplificació» com una «restricció morfològica» no és ortodox: hi ha raons suficients per classificar aquestes variants lèxiques sota el seu aspecte morfològic atesa la seva funció gramatical. En qualsevol cas, cal no confondre aquest criteri simplificador amb cap tendència contrària a la diversitat morfològica dialectal. Així, les formes de la primera persona *canto* («cantu» i «canto»), *canti*, *cante*, *cant* són totes estàndard. En canvi, *sapiguent* o *allavons* són dialectals però no estàndard.)

Restriccions sintàctiques

Aquest apartat és més complex. D'una banda, és en l'àmbit de la sintaxi on apareixen els trets gramaticals més particulars del llenguatge oral: inversions, repeticions, redundàncies, juxtaposicions, elisions, recursos específics (gestualitat), etc. (Certament, alguns d'aquests trets tenen una correspondència estilística en la llengua escrita, si bé en el cas català, a causa del paper preponderant que ha tingut per raons històriques l'estàndard escrit, han estat sovint blasmats per alguns gramàtics.)

D'altra banda, els solecismes (faltes de sintaxi) costen de corregir, perquè sovint el parlant no en té consciència. Alguns s'incrusten pertinaçment en el català oral i escrit perquè els elements que els componen són ben genuïns: així, expressions com *tenir que fer*, *hi ha que dir* o *ara vaig!*, formades totes tres per paraules netament catalanes, es perpetuen fins i tot entre gent culta.

En aquest àmbit, les restriccions són de dos tipus. Hi ha, en primer lloc, les restriccions normatives: evitar tant com sigui possible l'ús de solecismes, fins i tot en les mostres més representatives del llenguatge col·loquial. I hi ha, també, les restriccions relacionades amb la naturalesa dels mitjans audiovisuals: certs trets característics de la sintaxi oral s'han d'atenuar si no es vol perjudicar la comprensibilitat del missatge.

Restriccions lèxiques

Entrem, finalment, en el capítol més polèmic: les paraules són *aïllables* i tothom en té alguna opinió. Sovint aquestes opinions són contradictòries i no sempre tenen una bona base lingüística. No és estrany, doncs, que sigui en aquest àmbit on es preconitzen més restriccions. Examinem-ne les principals:

a) Dialectalismes. L'opinió més compartida és la que distingeix l'ús de dialectalismes en el llenguatge literari, on hi ha d'haver una màxima obertura, i en la comunicació audiovisual, d'ús més restringit, sobretot en els casos de sinonímia (per exemple, *escombra*/*granera*).

b) Barbarismes innecessaris. En principi, hi ha acord general a restringir-ne l'ús, però és un focus de discussions enceses. Així, en el parlar col·loquial sentim sovint castellanismes com *enfermetat* (malaltia, mal) o *dolència* (mal, xacra, afecció), a vegades lamentablement en boca d'especialistes sanitaris, sense cap justificació perquè les paraules corresponents en català són tant o més populars que aquelles.

c) Tecnicismes. En aquest cas, més que restriccions, el que es recomana és un ús adequat, no confusionari. L'ús de *cefalea* pot ser justificat fins i tot en un context col·loquial però en general *mal de cap* és més apropiat.

d) Paraules tabú. En aquests últims anys hem assistit a un canvi sociocultural que ha portat a una major tolerància en l'ús de les paraules tabú en la comunicació audiovisual. Malgrat que és un fenomen general, almenys al món occidental, crec que actualment la ràdio i la televisió n'abusen i no actuen com a «nivell de la societat» (Solé, 2002).

* * *

En conclusió, la comunicació audiovisual —tant a través de la ràdio com de la televisió— comporta restriccions en l'ús del llenguatge col·loquial, com hem vist, per diverses raons:

1) La raó de la norma. La televisió i la ràdio són mitjans d'ús públic, tant les institucionalment públiques com les privades. És coherent, doncs, amb la seva funció pública ser respectuosos amb la norma lingüística. Aquesta actuació afecta tant les formes col·loquials no catalanes (innecessàries), com les formes col·loquials més extremes i poc freqüents.

2) La raó de la comunicació. La naturalesa dels mitjans audiovisuals ha generat d'altres restriccions. Pensem en la ràdio. Comparem un missatge radiofònic amb un

missatge quotidià: gran part de l'espontaneïtat (i del caos) de la conversa quotidiana desapareix o s'atenua en la comunicació radiofònica per facilitar-ne la comprensió. Quant a la televisió, els moments més pròxims a la situació de conversa són aquells en què el presentador o el locutor apareix en la pantalla, que són menys dels que imaginem: generalment les imatges van acompanyades de veus en *off*, supòsits comparables fonamentalment a la ràdio. No és estrany, doncs, que la varietat estàndard, utilitzada en tots els contextos formals de la ràdio i la televisió, sigui també un referent imprescindible en els altres contextos.

3) La raó de la innovació. David Crystal, un acreditat lingüista britànic, va escriure aquestes paraules: «Tant els mitjans audiovisuals, com la premsa, han estat responsables de l'aparició de varietats pròpies —encara que no tantes com se sol creure. Aquests mitjans estan en un procés de recerca contínua de noves idees i formats i la seva por del [llenguatge] convencional i estereotipat afavoreix més la promoció d'idiosincràsies i excentricitats lingüístiques que no pas la preservació d'estils estables i predictibles» (Crystal, 1995, p. 384).

Si la percepció de Crystal és correcta, a parer meu aquesta tendència a la innovació dels mitjans de comunicació és també un fre al manteniment dels col·loquialismes tradicionals i, per tant, una altra font de restricció per al llenguatge col·loquial.

En resum, després de la nostra anàlisi —no exhaustiva, però suficient com a aproximació—, hem descobert tants condicionants en l'ús de la llengua oral en la ràdio i la televisió que el sorprenent és que el parlar col·loquial, sobretot en les seves formes més extremes, hi tingui presència. En definitiva, potser cal concloure que els mitjans audiovisuals no poden ni deuen reproduir fidelment les formes de parlar del nostre entorn, perquè, per la seva naturalesa, no sols han de tendir a una restricció de les formes col·loquials excèntriques, sinó que «mediatitzen» —és a dir, fan artificioses— aquelles que hi són utilitzades.

Referències bibliogràfiques

BASSOLS, M. Margarida; RICO, Albert; TORRENT, Anna M. [ed.]. *La llengua de TV3*. Barcelona: Empúries, 1997.

CRYSTAL, David. *The Cambridge Encyclopedia of the English Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

SOLÉ, Eulàlia. «Renecs a la televisió». *Avui* [Barcelona] (13 juny 2002).

PAYRATÓ, Lluís. *Oralment. Estudis de la variació funcional*. Barcelona: Universitat de Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998.

VALLVERDÚ, Francesc. *El català estàndard i els mitjans audiovisuals*. Barcelona: Edicions 62, 2000.

Llengües brutes

Sergi Pompermayer
Guionista de programes dramàtics

Hi ha coses que, sentides per televisió, molesten molta gent. O això és el que ens volen fer creure alguns. No fa gaire dies, per exemple, la totalitat dels partits polítics que integren el Parlament de Catalunya, o més ben dit, la comissió parlamentària encarregada del control de continguts de la televisió pública, ha demanat que es silenciïn amb xiulets les paraules grolleres, obscenes o blasfèmies dels programes dramàtics emesos per TV3, com per exemple *Plats bruts*, per anomenar-ne un que actualment es troba en antena i que jo conec de sobra perquè hi he treballat de guionista. Aquesta petició ve d'un suposat malestar social davant el cúmul d'obscenitats per minut que es verbalitzen en aquests programes. Malestar social que, curiosament, no queda reflectit en els índexs d'audiència. No deixa de ser curiós que els renecs o *tacos*, per anomenar-los tal com ho fa la gent del carrer —en definitiva, els agredits per aquesta mena de llenguatge—, molesten o ens fan sentir més o menys incòmodes depenent del programa en què els sentim. Per dir-ho d'una altra manera, en els *reality shows*, no hi haurà xiulets. Potser els pares de la pàtria consideren que en aquest cas la gent del poble no ens sentirem agredits perquè els concursants s'expressen tal com són, ingènuament, i no ho fan de manera premeditada i amb voluntat de provocar, cosa que no passa en un guió dramàtic, on els *tacos* els ha escrit un guionista premeditadament.

En els programes del tipus *Gran Hermano* o similars, en els quals els protagonistes són «gent del carrer», la utilització que fan de la parla col·loquial, vulgar i, la majoria de les vegades, obscena, sembla un mal menor que acceptem perquè és precisament això, la vulgaritat, les incorreccions gramaticals i lèxiques, la desconstrucció de les frases en el més pur estil Ferran Adrià però sense gens de creativitat, és, tot això, en definitiva, el que dóna frescor i autenticitat als protagonistes del programa. És una

mena de denominació d'origen que ens assegura que el que estem veient i sentint és un fragment de realitat pura i crua en directe. No és cap escàndol que utilitzin l'insult com a forma amistosa de relació entre ells, o que intercalin obscenitats i blasfèmies cada dues paraules. No ens fa por que els nostres fills els sentin parlar, perquè és tal com parla molta de la gent que transita pel carrer o viu a la nostra mateixa escala. O això és el que sembla, perquè, analitzant les corbes d'audiència, podem veure quins segments d'edat miren cada programa, i els de màxima audiència són vistos per tots els membres de la família. Hi ha un llei no escrita en televisió que diu que les famílies miren allò que volen veure els més petits. Si això és veritat, ja sabem quines són les seves preferències, o potser els petits només serveixen d'excusa per a uns adults massa hipòcrites que no volen acceptar que miren de bon grat determinats programes.

Acceptem la vulgaritat dels concursants, igual que acceptem el seu comportament egoista, les seves mesquineses, les seves febleses, tot allò que ens els fa tendrament imperfectes. Però sembla que no ho acceptem tant quan les mateixes vulgaritats les sentim, fins i tot de manera estilitzada, en programes dramàtics. Quan dic «estilitzada» vull dir que agafem uns trets característics de la parla de carrer i els transformem en diàleg dramàtic, és a dir, que hi apliquem un estil dramàtic. Per exemple, si un personatge diu una frase del tipus «Que què passa? Passa el que passa. Passa que vull que passis de mi», estem estilitzant la parla de carrer. Difícilment sentirem pel carrer una persona que digui exactament aquesta frase, però sí que hem agafat uns trets característics de la parla col·loquial actual, els hem potenciat i hem obtingut una frase dramàtica que ens dibuixa immediatament un tipus de personatge determinat i abundant del nostre entorn social. En els programes dramàtics on s'ha escrit un guió en què apareixen les mateixes paraules que en els programes basats en una suposada realitat, aquestes paraules ens molesten, ens fereixen l'oïda, les sentim amplificades, molt més agressives que en la nostra vida quotidiana. En resum, són com un voluminós gra que apareix al bell mig del nas del programa. Per què aquesta diferència de judici davant les mateixes paraules? Sobretot tenint en compte que, sense cap mena de dubte, per molt malparlada que sigui una sèrie dramàtica, mai no ho serà tant com els personatges suposadament autèntics i reals que trufen els programes televisius. Per què?

De fet, el llenguatge no és l'únic cas en què els productes de ficció ofenen més que la realitat. Una situació dramàtica determinada o un gag poden propiciar més cartes de protesta a les televisions i els diaris que no pas una notícia real dels telenotícies. Passa el mateix quan, des de la ficció dramàtica, fem humor de la realitat. O, com

a mínim, en el nostre país. No provoca el mateix malestar, per posar un exemple, fer humor sobre un polític real nacionalista, que fer humor sobre el nacionalisme a partir d'uns personatges inventats, tot i que siguin fàcilment recognoscibles pels espectadors. Fereix més la sensibilitat la segona opció, sobretot si ens sentim molt nacionalistes i no estem gaire disposats a fer una cosa tan sana com és riure'ns de nosaltres mateixos. I, qui diu el nacionalisme, diu la religió, o la defensa dels animals, o el feminisme, el masclisme, etc. El que és evident és que la ficció té un efecte més sagnant sobre la part de l'audiència que s'hi sent implicada. Potser això és perquè en el nostre país encara no tenim la suficient tradició democràtica i humorística per poder riure'ns del que sigui sense que això suposi sentir-se atacat. Per posar un exemple, un país amb una llarga tradició humorística és la Gran Bretanya. El famós humor anglès se'n riu de tot i de tothom. Sèries com *Sí, ministre* són impensables en el nostre país, tant en l'àmbit català com en l'espanyol. Això queda palès quan veiem que els britànics es poden permetre el luxe de fer humor de la monarquia i en el nostre país és un tabú. Tothom sap que, en el nostre àmbit, encara «és perillós riure's del rei, l'Església i El Corte Inglés», com em va dir un directiu de Tele 5. Esperem que això algun dia canviï.

Per intentar analitzar per què la ficció té aquest efecte sobre la societat, ens pot anar bé fixar-nos en l'atemptat de les Torres Bessones de Nova York i en les teories del dramaturg i guionista David Mamet. Arran de l'atemptat de l'Onze de Setembre, diverses informacions han donat a conèixer l'interès del Govern nord-americà pels productes de ficció de Hollywood. Un interès doble: pressionar perquè es creïn uns productes que aixequin la moral popular i potenciïn el patriotisme, i segon, i potser molt més interessant, per treure idees, a partir dels guionistes, de com podrien ser els propers atemptats que es volguessin perpretar als EUA. Ningú no posa en dubte que els terroristes tenien en ment moltes pel·lícules catastrofistes amb el segell de Hollywood a l'hora de planificar els seus atemptats als llocs més emblemàtics del país. En nombroses pel·lícules en les quals s'estava molt a prop de la destrucció del món, hem vist com es desplomaven les Torres Bessones, com el Pentàgon quedava inoperant, i la Casa Blanca era anorreada. Menys en l'últim punt, els terroristes van crear la mateixa psicosi mundial que la que podria produir en una pel·lícula una invasió extraterrestre o l'impacte d'un meteorit de dimensions descomunals. Tots havíem viscut aquestes imatges en la ficció, i, de cop, es van tornar realitat. Godzilla destruïa Nova York. Com en el pitjor dels malsons. I aquí és on rau el poder de la ficció. El seu poder per provocar malestar o per ferir-nos quan ens veiem a nosaltres mateixos en el mirall deformant que és la ficció (i si a sobre és amb humor, pit-

jor). Potser la resposta la té David Mamet quan diu que «les pel·lícules i les obres de teatre [ho podríem extrapolar als productes televisius dramàtics] són els somnis o els malsons d'una nació». Si això és veritat, aquí podem tenir una explicació freudiana de la raó que no ens agradi, repeteixo, segons alguns, sentir paraules grolleres als programes dramàtics televisius. Perquè ens veiem reflectits tal com som en la nostra vida quotidiana. I això, a determinades persones, no els agrada gens.

Però la solució d'aquest problema, a parer meu, no és treure les paraulotes dels guions, o que els personatges creats s'expressin amb una pulcritud extrema. Sobretot perquè, des del meu punt de vista, és molta més gent la que no se sent ferida que la que sí que s'hi sent. La diferència rau en el fet que els que es senten agredits es fan sentir. Els altres no. Tampoc puc evitar creure que hi ha un cert punt d'hipocresia en aquest tema quan hi ha altres programes, per exemple infantils i juvenils, en els quals les dosis de violència i de masclisme són elevadíssimes, i, des del meu punt de vista, això és molt més preocupant que no pas el llenguatge vulgar. Em refereixo a produccions que en el seu país d'origen van ser creades per destinar-les al consum de públic adult, encara que siguin productes d'animació, i en el nostre país s'han emès en franges horàries destinades al públic infantil.

Amb tot això no vull fer una apologia del llenguatge obscè, ni de bon tros; però sí que crec que els personatges han d'expressar-se tal com són. La seva oralitat ha de ser conseqüent amb la seva edat, la seva condició social, la seva formació i l'entorn en què es mouen. Tots nosaltres utilitzem un registre oral diferent depenent del lloc on ens trobem, amb qui parlem o l'activitat que desenvolupem. Un metge utilitzarà llenguatge mèdic quan estigui treballant, però s'expressarà de manera molt més col·loquial si està prenent un cafè amb un amic o si es troba a casa seva. I això ho hem de tenir en compte si volem crear personatges creïbles. Personatges versemblants i identificables per l'audiència. La forma amb què ens expressem ens defineix com a persones i també ens situa en el moment històric que vivim. I a Catalunya, ens agradi o no, ens expressem utilitzant moltes paraules vulgars. De fet, el català i l'alemany són els idiomes amb més abundància de *tacos*. Cosa que, per exemple, no passa amb l'anglès, una llengua en què el llenguatge vulgar es troba limitat i no és tan variat com en la nostra llengua. A Catalunya no es pot negar que hi ha una tradició escatològica evident que es fa palesa tant en el llenguatge oral com en les tradicions. A casa nostra, per Nadal, els nens no reben regals d'un home rodanxó i amable o d'uns reis elegants i polits. Fan cagar el tió. Així, d'aquesta manera tan innocent, ja comencem de ben petits a relacionar-nos amb l'escatologia. Deu ser una tradició popular, però no es pot negar que es basa en una acció bastant grollera, i per alguns fins i tot

obscena, com és defecar. I, malgrat això, no fem cantar als nens «Defeca, tió», perquè quedi més fi. Ja de ben petits utilitzem el verb *cagar*, i, sincerament, no és un verb molt refinat. També posem el caganer al pessebre. Es diria que, com a poble, tenim una obsessió malaltissa amb tot el que està relacionat amb fer de ventre. I això per posar només un parell d'exemples habituals. Potser no trigarem gaire a sentir xiulets cada cop que els nens intentin fer cagar el tió. Potser és que a alguns no els agrada com som. O potser el que passa és que hi ha persones que, en lloc de preocupar-se pels problemes reals del nostre país, perden el temps discutint sobre banalitats.

Paraula, missatge, responsabilitat

Josep Cuní
Periodista

Per començar, gosaré dir-los algunes quantes coses que segurament no són massa habituals que les digui una persona amb la imatge que jo pugui projectar; però no les dic per cridar només la seva atenció —que també; això en serà una conseqüència—, sinó que les dic perquè realment les penso. Les penso i me les crec.

No sóc capaç, no he estat capaç fins avui de dir, davant de l'alumnat universitari, davant del públic d'una conferència, davant dels participants d'un seminari, res que jo personalment no cregui de la meva feina i de la dimensió de la feina a la qual em dedico. Per tant, els prego que em creguin. Ho dic perquè no fos cas que tampoc en això no fos creïble, ja que no ho sóc quan dic que sóc tímid, per exemple.

Mirin, d'entrada —i per començar i anar al gra—, els diré que no seré jo qui els recordi les moltes i cada cop més sovintejades veus crítiques cap als mitjans de comunicació en general, els audiovisuals en particular i, de manera molt específica, la televisió. No cal que els citi Popper, no cal que els citi Bordieu, no cal que els citi Sartori, que han estat tres veus, tres intel·lectuals, que s'han caracteritzat, en el decurs dels darrers deu o quinze anys, per posar de manifest totes les grans mancances que el món de la comunicació audiovisual està començant a mostrar. I no perquè aquest món tingui mancances en ell mateix, que segurament en té, sinó que les que mostra són les mancances fruit dels buits que va deixant, perquè va abandonant responsabilitats.

Crec que no m'equivoco —res més lluny de la meva voluntat que pretendre ser profeta— si els dic que, si no fem un tomb entre tots plegats, cada dia, aquelles veus i les que surtin, i totes les seves, tindran més força i cada dia tindran més convicció per a ser crítics amb el món audiovisual; perquè cada dia, entre tots, els que ens hi dediquem, els estem donant més motius per a aquesta queixa i fins i tot goso dir per a la denotació del mitjà. I no m'estranyaria que, si això no canvia en un període relativa-

ment curt de temps que no sé xifrar, arribéssim a l'extrem d'acabar en el menyspreu més absolut cap al mitjà. I parlo específicament de la televisió, però alerto del perillós camí que està prenent la ràdio en aquest sentit.

Ara bé, aquesta tendència creixent a la crítica contrasta amb els alts nivells d'audiència que tenen els programes més blasmats: d'aquí la multiplicació dels espais bruts, buits, frívols, intranscendents, grollers —per què no dir-ho— en la seva oralitat; d'aquí la tendència a l'homogeneïtzació d'unes graelles de programació que semblen instal·lades en la voluntat de provocar la rialla fàcil —allò que, en argot, es diu *el ha ha, he he*—, la superficialitat i el que a mi em sembla més preocupant, la inconsistència.

«Quin espectacle!», poden dir uns, i ho poden dir cofoiament, satisfactòriament; els diverteix. I és cert, tenen raó: quin espectacle! Tanta raó tenen aquests, però, com aquells que, amb veu més acusadora, emprin la mateixa expressió però canviant-ne el to i dient: «Quin espectacle...!» Tots dos han dit el mateix, però és evident que no volen dir el mateix.

En qualsevol cas, però, coincideixen —això sí— a afirmar que es tracta d'un *espectacle*, l'espectacle que té com a finalitat acumular audiència a qualsevol preu, sabent que la crítica negativa que es faci els serveix per a fer preferentment que se'n parli. Per tant, és la publicitat més fàcil a la qual tenen accés —i gratuïta.

Per tant, acaben motivant els desconeixedors de l'espectacle i fins i tot els menystenidors de l'espectacle a convertir-se en potencials espectadors d'aquest mateix espectacle, que, per cert, en l'avaluació de l'audiència, també hi constaran, perquè com que aquesta valoració de l'audiència només es fa des d'un punt de vista quantitatiu i mai qualitatiu, no apareix mai l'apartat, l'epígraf, la nota a peu de pàgina que digui: «D'aquest percentatge, tants ho van veure però amb voluntat crítica»; això no consta, no se sap.

En definitiva, doncs, com que es fa constar només la quantitat, mai la qualitat, també es fa constar la fidelitat i mai la deserció. És el preu de l'espectacle; sí, senyores i senyors, és l'espectacle. L'espectacle que s'encomana, que s'escampa, que prolifera, que ja està arribant a la ràdio, havent sortit de la televisió, i que fins i tot fa que els mateixos diaris s'afanyin a buscar cada dia titulars més impactants i notícies més colpidores; sense acceptar —això no— que se'ls digui, que se'ns digui, que hem deixat de ser seriosos, que hem deixat de ser rigorosos, que hem deixat de ser creïbles i que, per descomptat, ja no som bons professionals.

Això no ho acceptarem mai. Per què? Perquè és l'espectacle. És l'espectacle que confon senzillesa amb simplicitat, que converteix el rumor en notícia, que parla molt per dir molt poc i que contamina fent creure que informa, i tot en nom de la ja

consagrada comunicació. És l'espectacle! És l'espectacle protagonitzat per informadors que esdevenen, que esdevenim, predicadors —radiopredicadors o telepredicadors, tant se val— i actors, això sí, enlairats a la categoria de *showman*.

Així doncs, permetin-me ara el que seria un sil·logisme —fàcil també—, però si acceptem que tot informador té alguna cosa d'actor —per tant de *showman*, per tant de comunicador, per tant de predicador—, podríem convenir, provocativament, que tots som uns exhibicionistes, i evidentment que ho som; perquè estem al servei de l'espectacle.

Bé, però, vostès em preguntaran «I què exhibeixen, vostès?», i jo també em pregunto «Què exhibim?»: exhibim la nostra pròpia superficialitat?, o exhibim la superficialitat de la societat a la qual ens adrecem?

Què exhibim?: la seva frivolitat, fent-la pròpia?, o, senzillament, una simplicitat que és la nostra, diguem que emmascarada perquè ja sabem actuar, i així dissimulem que ja no donem més de nosaltres mateixos? Per quin mètode teatral optem?: mètode Stanislavskij —immersió—?, mètode Bertolt Brecht —distància—?

Estem preparats per a ser més rigorosos?, per a ser allò que se'n diria *més professionals*?, o som només un producte més d'una mercadotècnia que busca, a qualsevol preu, l'èxit per l'èxit perquè, si no, no existim?

És, al meu entendre, en tot aquest context on l'expressivitat se'n ressent i l'oralitat en pateix, ja que hem convingut tots plegats a relacionar el llenguatge popular —per tant, el llenguatge que sentim i que fem nostre— amb el referent mediàtic de proximitat; és a dir, en definitiva, amb l'excusa per a intentar expressar-nos com creiem que s'expressa l'audiència en general, que vol dir també una audiència quantitativa, mai qualitativa —com ja he dit abans.

I així resulta que, si al carrer es parla d'una manera determinada i volem fer veure que ens sentim pròxims al carrer, ens convertim en col·legues de l'oient o de l'espectador potenciant que aquest ens sàpiga, ens senti o ens cregui un dels seus. Què millor, doncs, que comportar-nos, en aquest context, com un igual?

La coartada és perfecta, perquè això vol dir no haver-se de preocupar gaire ni per com parlem ni —més greu— de què parlem. Tot ens és donat en aquest joc i en aquesta coartada per l'escenari en el qual nosaltres hem d'actuar davant d'un públic al qual fàcilment hem entabanat. Però continuo preguntant i preguntant-me fins a quin punt no som nosaltres mateixos els dissenyadors d'aquest escenari que després convertim en l'excusa, com si ens el donessin els altres. Estem segurs que no hem volgut agafar al vol unes circumstàncies que ja ens eren propícies per a potenciar, així, la llei del mínim esforç i despreocupar-nos de cercar la paraula adient i, si és pos-

sible, poc ofensiva; perquè l'expressió grollera, per bé que popular, ja ens va bé i ens permet justificar-la amb el pretext que estem explicant la realitat del carrer tal com diem que s'explica al carrer?

Ens està passant —vostès són joves i no ho poden recordar—, com explicaven les actrius del cinema espanyol dels anys setanta, conegut com el de l'època del *destape*, que, en definitiva, es treien la roba perquè sempre ho justificava el guió. Com si el guió no es pogués fer d'una manera determinada en lloc d'una altra; com si el guió, sempre i inequívocament, exigís, per essència pròpia del mateix guió, que l'actriu s'havia de despullar.

Òbviament, tot això que he dit no és generalitzable, Déu nos en guard; però sí que és analitzable. I m'agradaria —amb la seva paciència—, una mica més, de fer-ho.

Mirin, jo sempre he estat partidari de la segona part de la frase històrica, que és aquella que diu «Puix que parla català, vejam què diu?»; perquè l'altra només serveix per a emmascarar. I ara em permeto un exemple que he vist aquest dies i que m'ha fet pensar, en el marc de preparar la conversa, que era il·lustrativa, encara que estigui reflectida a la premsa —als diaris— i no pertanyi a l'oralitat en l'aspecte audiovisual de què preferentment estem parlant avui aquí.

No sé si vostès s'han fixat en les cartes al director del diari *Avui*, que aquestes darreres setmanes n'hi ha hagut diverses en un sentit de crítica cap a l'Ajuntament de Barcelona per haver permès que la temporada del Grec s'hagi inaugurat amb l'obra de Bertolt Brecht i Kurt Weill, *La ópera de cuatro cuartos*, dirigida i lliurement interpretada pel senyor Calixto Bieito, i ho cito en castellà perquè la crítica era que es fes en castellà quan hi ha uns antecedents, que ja vénen dels anys seixanta, d'una adaptació al català, pels quals aquesta obra sempre ha estat titulada i coneguda a Catalunya com *L'òpera de tres rals*, que, d'altra banda, se n'han fet algunes versions. Totes les cartes al director venien en aquest sentit de crítica: «Sembla mentida que això no es faci en català!»; però era evident que, aquestes cartes, les han escrites persones que només n'han vist l'anunci i en poden haver llegit alguna cosa, però que no han anat a veure l'espectacle. Perquè qualsevol persona que hagués anat a veure l'espectacle la carta la faria dient: «I que dolent que és l'espectacle, independentment de la llengua en la qual es faci.» Però, en canvi, no hi entrem.

Per tant, a mi, el que m'interessa —i m'és igual que hagi estat feta en castellà—, sense tenir cap ànim de crític teatral ni musical, sinó tan sols com a espectador, és dir: «A mi em sembla una pèrdua de temps terrible lamentar que no s'hagi fet en català —i fins i tot potser ho celebro—, perquè, a la vista de com em va semblar d'horrorosa, no cal que s'hagi de fer en català.»

Ja sé que la normalització passa perquè, de tot, n'hi hagi també en català: coses bones i coses dolentes; ara, aquesta tendència que solem mantenir de la polèmica per la llengua, sense entrar en altres detalls que fan que allò que és analitzat sigui molt més criticable que no pas l'ús de la llengua, sempre m'ha fet una certa gràcia.

El meu gust personal es va veure ferit en aquest espectacle, i no perquè la paraula grollera sigui una constant, i no perquè la citació escatològica no desaparegui en cap moment de la veu dels actors i de les actrius, i no perquè les referències sexuals també en la mímica siguin una altra constant; sinó perquè, si analitzes aquest espectacle i li treus aquests tres referents —la paraula grollera, la citació escatològica i la mímica sexual—, t'adones que, lamentablement, pobre Bertolt Brecht, no han deixat res de la seva obra, absolutament res.

Llavors, què es pretén? Es pretén el que avui més s'imposa: provocar, senzillament provocar. I és fàcil provocar, és facilíssim; només cal —tots ho sabem— dir quatre coses aparentment fora de to, posar-hi fins i tot un èmfasi determinat en alguns moments puntuals i tot això ja va sol.

Entorn d'aquesta referència és on també vull posar un especial èmfasi, en aquesta conversa, en el sentit que la darrera paraula que s'ha posat en el títol és *responsabilitat*. I, en tot cas, voldria citar aquesta paraula després de *paraula*, per ella mateixa, i després de *missatge*, perquè estem en un moment en el qual els comunicadors hem trobat la coartada que no som responsables del que diem; perquè el dia que algú ens en vol fer ser, emparant-nos fàcilment en la llibertat d'expressió, com emparant-nos també fàcilment en el secret professional, resulta que acabem sense haver de donar mai cap explicació a ningú. I això no és just.

Però no és que no sigui just perquè jo estigui en contra de la llibertat d'expressió —que no és així, ans al contrari—, no és que jo vulgui que es vulneri el secret professional —no senyor, Déu nos en guard!—; l'únic que vull assenyalar és que una cosa és la llibertat d'expressió i una altra cosa és que jo la utilitzi, com alguns col·legues de Madrid van començar a imposar als anys vuitanta —i ja ha arribat aquí, de mica en mica, ara— que, a mi, la llibertat d'expressió com a comunicador em serveix per a dir-li «cul d'olla» al primer que passa, i que, en canvi, quan quatre mesos després de dir-li cada nit «cul d'olla» al president d'aquell club de futbol, ell, amb tota la raó, s'emprenya i em posa una querella, llavors jo salto i dic: «No em respecta la llibertat d'expressió.»

No està escrit enlloc que la llibertat d'expressió ens converteixi a nosaltres en intocables; perquè la llibertat d'expressió té una justificació, i l'insult públic també la té, una justificació. Com a mínim, ha de tenir unes raons de fons; i, malgrat això, és

discutible que hagi de ser utilitzat des de la gran talaia que dóna un micròfon o dóna una càmera. I, si no, t'has d'atenir a les conseqüències.

Vostès em diran: «Per descomptat, s'obre una querella i ja està.» Sí, però aquí entrarien en un altre debat —que no és el d'avui— que és que, com la justícia va com va i és tan lenta, el dia que tu te'n canses i vas a posar una querella, fins que aquesta querella no és acceptada, i després no prospera, i després no es veu i no es sentencia, resulta que passen dos o tres anys, i, òbviament, tampoc no esperis que aquell mitjà que t'ha estat insultant per veu d'aquell senyor o senyora determinats d'aquí a tres anys et demani públiques disculpes encara que ho digui la sentència. Perquè la sentència dirà, com a molt: «Llegirà vostè aquesta sentència a la mateixa hora que vostè el va insultar.» Bé, surt un full que ningú no entén, perquè està redactat en llenguatge judicial, i aquí pau i després glòria.

Al meu entendre, quan parlem de *paraula* en tot aquest món de l'oralitat, estem parlant de, senzillament, *dir*; però, és clar, quan dic *dir*, estic dient no *parlar per parlar*, que és un dels elements de confusió que es crea, *dir* vol dir —i aquí ve la segona part— el *missatge* que inclou aquesta paraula o que inclou l'oració formada de les paraules que la constitueixen. I aquest missatge és: *a*) què dic?, i *b*) com ho dic? Però, òbviament, hi ha una *c*): per què ho dic?

I la suma de *què dic?*, que ho he pensat abans, *com ho dic?*, que ho he estructurat i, sobretot, havent-me raonat a mi mateix i havent raonat amb qui s'hagi d'haver de raonar, *per què ho dic?*, em porta a una situació que és: a partir d'aquí, jo he d'assumir la responsabilitat del que dic. No faltaria sinó! Perquè, si no, què som?, de què servim?, què fem?, comuniquem... què?: l'insult gratuït, la paraula banal només feta per a provocar quatre rialles de complicitat? És això, realment, el que entenem per *comunicació* en els mitjans audiovisuals? No estem parlant del concepte de *comunicar* en un sentit tan ampli que sigui vàlid per a qualsevol circumstància; estem parlant de *comunicar* en els mitjans de comunicació —en aquest cas, audiovisuals—, que vol dir, en un entramat informatiu, que té unes finalitats determinades que —encara que ara no s'insisteixi en el fet que existeixen, que fins i tot ni se'ls citi— continuen existint, que és un servei públic, que és un principi bàsic d'una societat democràtica, que és un element per a la reflexió, per a l'anàlisi, per a la crítica, però sobretot que és un element per a l'enfortiment de la mateixa societat.

Estic parlant d'aquestes coses a partir d'una trilogia —aplicable, perquè li és pròpia, al món de la comunicació— dels mitjans de comunicació que respon a l'obligatorietat d'informar, formar i entretenir. I permetin-me que ara m'aturi un moment aquí: quan es diu «informar, formar i entretenir», n'hi ha que diuen: «Ja ho estem fent; estem entretenint.» No, no devaluem l'origen de la finalitat dels mitjans.

Aquest *entretenir* —aquest verb—, aquest *entreteniment* —aquest substantiu—, és a partir de la informació que forma; no de fer passar l'estona, no de fer bullir l'olla. *Entretenim* mentre *informem* i, alhora, *formem*, que vol dir: informem, expliquem, donem novetats, mentre, en transmetre aquestes novetats, ho fem de manera planera com perquè ajudin a formar-nos —als oients, als espectadors— un nou nivell, si em permeten, intel·lectual, i ho fem de manera tan agradable que, de passada, ens entreté. Però a partir d'aquesta trilogia —essència dels mitjans de comunicació audiovisuals—, compte!, qualsevol element d'entreteniment no perd de vista una funció formativa, ni tampoc una funció informativa.

Per tant, compte!, perquè, de tant en tant, en les justificacions que ens volen fer passar, ens venen bou per bèstia grossa, o ens venen gat per llebre —m'és igual l'exemple animal que vostès vulguin utilitzar.

Acabo: paraula, missatge i responsabilitat. Dir alguna cosa, com la dic i per què la dic, i sobretot assumir què he dit, com ho he dit i per què ho he dit.

La feina del periodista és subjectiva —no s'enganyin—; l'objectivitat no existeix. El periodisme va crear el concepte de *objectivitat*, que històricament estava molt bé i era molt creïble, però que, amb el temps, no dic que s'hagi demostrat que era una fal·làcia, però gairebé. Aquest concepte de *objectivitat* també s'ha manipulat, perquè l'hem convertit en un element de ser quan és només un element a perseguir.

Cap de vostès, ni jo mateix, podem ser objectius per més que ens hi esmercem. Com a màxim, podem anar a la recerca de l'objectivitat; però és com una mena d'utopia, no es pot complir mai. Per què? Doncs, d'explicacions, n'hi ha moltes: des de les purament gramaticals o filològiques, fins a les interpretatives de la teoria de la comunicació; des de «com jo sóc el subjecte d'una oració mai puc ser-ne l'objecte, a l'hora de fer l'anàlisi, perquè si sóc l'objecte no puc analitzar-ho», fins al fet de dir: «Escolti, jo no em puc despendre —què més voldria— dels meus pensaments particulars a l'hora d'enfocar una notícia determinada; jo intento deixar els meus prejudicis, les meves manies, les meves temptacions, a la tauleta de nit quan em llevo cada matí, ja ho intento, però no sóc capaç de fer-ho, perquè no és humà poder-ho fer.»

Per tant, acceptem que el periodista sempre és subjectiu. Una altra cosa és que lluita perquè aquesta subjectivitat no el domini i domini la informació, i la seva professionalitat està basada a saber moure els mecanismes per a reduir la subjectivitat tant com pugui i tant com sàpiga; mecanismes que hi ha dies que utilitzes més bé que uns altres, voluntat que hi ha dies que tens més a flor de pell que uns altres.

Des d'aquesta subjectivitat del periodista també hem d'analitzar que, quan enviem un missatge —i d'aquí el concepte de *responsabilitat*—, també hem de tenir en

compte la subjectivitat del receptor; perquè, a diferència de la lluita contra aquesta tendència del periodista, l'espectador, l'oient no té cap responsabilitat de lluitar contra la seva pròpia subjectivitat, ans al contrari, s'hi recrea, i fa molt bé. Entén una notícia també des de la seva pròpia i absolutament legítima ideologia, i en un moment determinat li ballaran o no li ballaran les idees, li trontollaran o no li trontollaran els seus principis ideològics; però suposant que li trontollin, quan torni a l'estabilitat, si no s'ha mogut, dirà: «Escolti, vostè, a mi, em dirà el que vulgui, però això jo ho entenc d'una manera diferent de com vostè m'ho està explicant a mi.» Aquí entraríem en una altra anàlisi, de per què s'estableix un nivell de comunicació global entre un ésser comunicador determinat i un sector de públic també determinat: pot ser per afinitat, com pot ser també per rebuig; perquè l'ésser humà, en tant que morbós i masoquista per naturalesa, de vegades necessita que li toquin el crostó per a reaccionar.

Hi ha un exemple claríssim d'això, que trobem en el món del futbol, en el cas de José María García, de qui es deia que era anticuler perquè era el fuet nocturn de Núñez cada dia. El culer se l'escoltava cada nit per poder-lo insultar; però l'endemà tornava a escoltar-se'l, perquè li agradava que l'insultessin.

Ens movem sempre —i això, òbviament, matisa algunes de les coses que he dit abans, però no les anul·la— en una permanent combinació de condicionants, i aquestes combinacions de condicionants són les que també s'han de tenir presents en el moment d'intentar o pretendre comunicar, especialment per la via de l'oralitat, i sovint s'obliden.

Diuen els clàssics que «la millor improvisació és aquella que està degudament preparada». Estaríem aquí —i això ho explico, a la universitat, als meus alumnes que em volen escoltar— davant d'una altra mala utilització de la paraula *improvisar* en els mitjans de comunicació; perquè, no sé com, hem arribat a creure o a fer creure que *improvisar* vol dir: «Hola, bona tarda. Doctor Martí *(adreçant-se al moderador)*, de què vol que parli? I aquí sóc, i ja diré alguna cosa.» No!, això no és improvisar. *Improvisar*, en el sentit estricte de l'expressió en els mitjans de comunicació oral —perdó, rectifico: quan un té un micròfon o un públic al davant—, vol dir: «Escolti, potser sense la necessitat de llegir-ho tot fil per randa, fent punts i fent comes, dir quatre coses més o menys ben estructurades però que responen a un coneixement previ d'allò de què parlo.»

Jo els asseguro que, si arribo aquí sense saber de què he de parlar i em demanen que parli de la física quàntica, els agrairé la invitació; però la meva intervenció durarà exactament el temps de l'agraïment per haver vingut o per haver-me convidat. Ni

un segon més. De la mateixa manera que, si em conviden a parlar de macramé, també tardaré exactament igual; ni un segon més.

Dic això perquè els mitjans de comunicació audiovisuals s'estan acostumant a jugar a aquesta versió tergiversada de la improvisació: «Obre el micròfon, comencem; alguna cosa sortirà perquè, com que jo ja sóc graciós, de segur que riuran igualment, encara que sigui només pel fet de veure'm la cara.» Bé, això passa; i què més? I quan dic aquest «i què més?», pregunto: «I què més hi fa vostè, aquí? Perquè si ja hem de riure només pel fet de veure-li la cara, per a això podem fer un festival de mim. Si vostè obre la boca i emet sons —és a dir, parla—, què dirà?, per què ho dirà? Digui el que vulgui, digui-ho com vulgui.»

En els mitjans públics, crec que aquest segon apartat hauria de ser molt matisable, sobretot quan parlem de qualitat lingüística, que aquest també és un altre aspecte que valdria la pena que, en un altre moment, algú altre s'hi endinsés una mica; perquè estem en un moment d'una regressió altament —des del meu punt de vista— preocupant. No dic «perillosa», però sí «preocupant».

Amb la mateixa excusa que deia abans —«Oh!, si el carrer parla així...»—: «Escolti, però vostè no ha vingut aquí per parlar com el carrer; vostè, en principi, cobra —anem per la via mercantil i econòmica— per ajudar a il·lustrar, en el millor sentit de la paraula, el carrer. Perquè, si no, tal com és vostè pot ser el primer que ara passi pel carrer. Si es tracta d'això, per què hi és vostè i no hi és aquella senyora que passa ara o aquell senyor que he vist fa tres quarts d'hora?» «Oh, jo tinc uns coneixements que no té aquella persona.» «Bé, com els expressa, aquests coneixements? Perquè la seva obligació, a part de tenir aquests coneixements, és saber-los expressar, transmetre.»

No és cert que *comunicar* vulgui dir 'identificar-me tant amb l'altre com perquè jo li usurpi el paper'. Això no és comunicar, no està escrit enlloc. *Comunicar* vol dir 'fer-se entendre', *comunicar* vol dir 'transmetre', vol dir 'seduir' i 'crear una complicitat' com perquè vostè, que té la paciència i sobretot la voluntat d'escoltar-me o de veure'm, aprengui alguna cosa del que jo dic. No dic «de mi», dic «del que jo dic»; perquè el que jo dic obeeix a uns fets, a unes circumstàncies, a unes situacions, que vénen d'unes fonts i per als quals a mi m'han format, m'han il·lustrat; m'han ensenyat a saber-los transmetre.

Per tant, si jo em moc en els orígens d'aquest concepte, jo no puc dir allò que vull i, sobretot, no puc dir-ho com vull; la qual cosa no vol dir que ho digui d'una manera tan estranya que no m'entengui ningú, i amb un argot —adequat al tipus de notícies que doni— tan abstracte que tampoc no m'entenguin, perquè llavors és evident que no hi ha comunicació. Però que m'entenguin no vol dir necessàriament

que hagi de parlar com el primer que passa pel carrer. M'hi haig d'aproximar tant com pugui, perquè m'ha d'entendre qui passa pel carrer; però m'ha d'entendre a partir d'un nivell que a ell també li sigui suficientment il·lustratiu per a entrar en el concepte de *formar*, que continua o hauria de continuar marcant els mitjans audiovisuals.

Si és així, si ho fem per la via fàcil —que, d'altra banda, és l'originària—, no hem de tenir cap mena de por d'assumir les responsabilitats. Sempre, fins ara, tothom les havia assumit.

Per què ara les hem deixat d'assumir? Voleu dir que no hem deixat d'assumir aquestes responsabilitats, senzillament, perquè no estem segurs de fer-ho bé? I, per tant, ens resulta molt més còmode buscar aquella cuirassa, a la qual abans al·ludia, i emparar-nos en ella?

L'expressió escrita de l'oralitat

Josep M. Mestres
Lingüista i traductor intèrpret jurat

Hi ha molt poques veritats absolutes en aquest món, però crec que tothom pot convenir amb mi que *ningú no escriu com parla* i que *ningú no parla com escriu*, malgrat la pedanteria de què alguns fan ostentació, si no és que es limiten a llegir literalment un text escrit prèviament.

Transformem l'oralitat en escriptura d'una manera natural, perquè la traducció d'una forma d'expressió del pensament en una altra s'esdevé automàticament. Al capdavall, el pensament es pot considerar que es manifesta internament d'una manera oral. I hom diria que l'escriptura hauria de tenir els elements necessaris per a la transcripció de l'oralitat, com ara els mots, els signes de puntuació, la disposició del text en unitats sintàctiques i paràgrafs, etc.

Tanmateix, si hi pensem una mica, ens adonem que, per exemple, els signes de puntuació no coincideixen exactament amb les pauses del discurs oral i que les unitats de la llengua oral (basades en l'entonació sobretot) no equivalen a la llengua escrita (l'oració).

En qualsevol manifestació oral, es produeix un intercanvi d'informació, no necessàriament verbal, entre l'emissor i el receptor que afecta, d'alguna manera, el desenvolupament del discurs. Aquest intercanvi d'informació és pràcticament imperceptible en el text escrit resultat d'una transcripció que no tingui finalitat científica.

Podríem dir, doncs, amb paraules de Vicent Salvador, que la transcripció és «una pràctica traïdora que ven el fill de la paraula per quatre signes gràfics mal girats».[1]

1. Vicent SALVADOR, «Els registres orals», a Antoni FERRANDO (ed.), *La llengua als mitjans de comunicació*, València, Institut de Filologia Valenciana, Universitat de València, 1990, p. 212.

És curiós que l'anàlisi del discurs, que tan de moda està darrerament, en general s'ocupi separadament dels textos orals i dels textos escrits: és a dir, de l'*oposició* entre l'oral i l'escrit. Però hi ha molt poca literatura sobre aquesta disciplina que tracti, ni que sigui parcialment, de la *correlació* entre oral i escrit: és a dir, de les característiques del procés que s'esdevé quan anem de l'oralitat a l'escriptura. La consulta de les referències bibliogràfiques que figuren al final d'aquest treball ha palesat aquesta migradesa bibliogràfica, pel resultat decebedor que n'he obtingut.

A més, és simptomàtic que s'hagi publicat bastant sobre el discurs escrit que ha d'ésser llegit o recitat; però gairebé res sobre el procés invers, que és l'objecte d'aquesta lliçó i que espero que serà prou interessant per a tothom.

1. Les diferències entre discurs oral i discurs escrit

Segons Lluís Payrató,[2] el *text* és el producte lingüístic que es pren com a unitat en una anàlisi de la llengua feta amb independència del context, és una unitat formada per un conjunt d'oracions i constitueix l'objecte d'estudi de la lingüística textual; mentre que el *discurs* és el text lingüístic estudiat en relació amb les seves condicions de producció, és a dir, amb el context en què s'elabora; és una unitat formada per un conjunt d'*enunciats*, comparables en l'ús a les oracions del sistema. Discurs i enunciat se situen, doncs, en el nivell de l'*actuació* del parlant (reflex de la seva competència) o de la *parla* (manifestació de la llengua).

En aquest treball, però, tractaré el text com un fragment de discurs oral que és l'objecte d'un estudi concret.

Comparant el discurs oral amb el discurs escrit, podem distingir-ne les *característiques contextuals* (referides al context de la comunicació) i les *característiques textuals* (referides al missatge de la mateixa comunicació) que figuren en el quadre 1.

Aquestes diferències, sens dubte, determinen en bona part les transformacions que cal aplicar a un text oral perquè esdevingui escrit, per bé que, generalment, se'n pugui reconèixer, ni que sigui remotament, l'origen.

2. Lluís PAYRATÓ, *Català col·loquial: Aspectes de l'ús corrent de la llengua catalana*, València, Universitat de València, 1988, p. 68-69.

QUADRE 1
Diferències entre discurs oral i discurs escrit[3]

	Característiques	Discurs oral	Discurs escrit
Contextuals	canal	auditiu	visual
	percepció	successiva	simultània
	espontaneïtat	sí	no (discurs elaborat)
	immediatesa de la comunicació en l'espai i en el temps	sí	no
	durada de la comunicació	efímera	perllongada
	codis no verbals	sí	no
	interacció	sí	no
Textuals	registre lingüístic	més aviat dialectal	estàndard
	tema	general	específic
	grau de formalitat	baix	alt
	propòsit	objectiu	subjectiu
	selecció de la informació	poc rigorosa	molt precisa (només allò que és rellevant)
	estructura del discurs	oberta (modificable)	tancada (segons un esquema planificat)
	estructures estereotipades	no gaires	sí (fórmules i convencions, frases fetes...)
	elements paralingüístics	abundants (ritme, to, velocitat)	limitats (tipografia, claudàtors, *, §)
	codis no verbals	sí (ulls, mans, gestos)	gairebé cap (distribució espacial text)
	tipus de referències	exofòriques (context, situació)	endofòriques (text)
	unitat gramatical	enunciat	oració (la sintaxi s'explicita)
	enunciats	expressius i connatius	enunciatius
	frases inacabades	sí	gairebé cap
	ordre dels elements	variable	estable (subjecte + verb + predicat)
	lèxic marcat	no	sí
	mots comodí	sí (*cosa*, *dallò*, *fotre*)	no (mots equivalents i precisos)
	mots paràsit i tics lingüístics	sí (*eh*, *mmm*; *tu!*, *sí?*, *ei!*)	no

3. Extret de Mercè ESPUNY, Elisenda PIFARRÉ i Montse PUIGGRÓS, *Anàlisi del discurs* (treball de recerca), Barcelona, Universitat de Barcelona, 2001 (inèdit).

2. És possible una transcripció realment literal?

Per tot el que acabem de veure, més d'una vegada m'he plantejat —i potser vosaltres també— si és possible transcriure un text oral al cent per cent, si el podem traslladar al paper completament, absolutament; amb tota literalitat i amb tota fidelitat.

D'entrada, sense reflexionar-hi gaire, podríem dir que sí, que ha d'ésser possible amb tots els mitjans tècnics que tenim actualment. Imagineu, per exemple, que poguéssim disposar d'una màquina que fos capaç de traslladar a l'ordinador gairebé literalment cada paraula que pronunciéssim d'un text llegit en veu alta. De fet, ja hi comença a haver programaris que són capaços de reconèixer la veu (no en català, *és clar*), però cal ensinistrar-los, i encara són lluny de la perfecció. Però fem la ficció que sí, que disposem d'una màquina quasi perfecta que és capaç d'entendre tots els mots, independentment de la inflexió o de l'estat de la veu, i d'escriure'ls en un programa de tractament de textos sense fer cap falta d'ortografia (tot i que, això darrer, encara no ho poden fer els programaris actuals).

Ens podríem trobar amb un text de la mena com el que figura en el quadre 2.

QUADRE 2
Mostra figurada de transcripció automàtica[4]

daltres diumenges sha llevat més tard que avui a quinora diuen que vindran pregunta mirantse al mirall del lavabo la florentina sacosta al trinxant i agafa la carta li costa de trobar el que busca finalment llegeix compten ser aquí a la una el rellotge que Manuel ha deixat al prestatge del lavabo assenyala un quart donze sobra temps es passa la mà pel pèl de la galta lentament el diumenge tot ho fa més a poc a poc després ten faltarà com sempre la florentina escombra enèrgicament de tant en tant mira cap a la terrassa on la tina fa voltes en un tricicle i en Claudi assegut a terra jugam les agulles destendre roba al lavabo en Manuel prepara la maquineta dafaitar quant de temps fa que no ha vingut el teu germà ella satura les mans al mànec de lescombra mira doncs ja fa lany pel naixement del nen queda massa lluny el poble diu en Manuel pessigantse la pell del sotabarba per ells el que queda lluny és Barcelona sí esclar els diumenges hi ha menys sorolls

4. Fragment de la novel·la de Josep Maria ESPINÀS *L'últim replà* (2a ed., Barcelona, Selecta, 1962, p. 115-116). Tot i haver-ne fet una lectura pausada en veu alta sense neutralitzar les vocals per a facilitar la tasca del programari imaginari, aquesta aplicació informàtica ha hagut de senyalar amb una trama de color gris uns quants «mots» irrecognoscibles perquè els corregim; tanmateix, no pot detectar alguns noms propis, com *florentina* o *tina*, ni determinades combinacions de verbs amb pronoms febles, com *ten* ('te'n') o *satura* ('s'atura'), ni algunes elisions degudes a la fonètica sintàctica, com *quinora* (per 'quina

Aquest garbuix de paraules esdevindria pràcticament inintel·ligible a qui el llegís si no hi afegíssim la puntuació adequada.

En la nostra ficció, després d'haver-lo contrastat escoltant l'enregistrament sonor corresponent, n'hem pogut interpretar el contingut i identificar les frases, sobretot per l'entonació i les pauses, l'hem pogut puntuar i ens ha quedat tal com podem veure en el quadre 3.

QUADRE 3
Text del quadre 2 després d'haver estat desambiguat i puntuat

D'altres diumenges s'ha llevat més tard que avui.
—A quina hora diuen que vindran? —pregunta, mirant-se al mirall del lavabo.
La Florentina s'acosta al trinxant i agafa la carta. Li costa de trobar el que busca. Finalment llegeix:
—Compten ser aquí a la una.
El rellotge que Manuel ha deixat al prestatge del lavabo assenyala un quart d'onze.
—Sobra temps.
Es passa la mà pel pèl de la galta, lentament. El diumenge tot ho fa més a poc a poc.
—Després te'n faltarà, com sempre.
La Florentina escombra, enèrgicament. De tant en tant mira cap a la terrassa, on la Tina fa voltes en un tricicle i en Claudi, assegut a terra, juga amb les agulles d'estendre roba.
Al lavabo, en Manuel prepara la maquineta d'afaitar.
—Quant de temps fa que no ha vingut el teu germà?
Ella s'atura, les mans al mànec de l'escombra:
—Mira, doncs ja fa l'any. Pel naixement del nen...
—Queda massa lluny, el poble —diu en Manuel, pessigant-se la pell del sotabarba.
—Per ells, el que queda lluny és Barcelona.
—Sí, és clar.
Els diumenges hi ha menys sorolls.

Visualment, no s'assembla gaire al del quadre 2, oi?

D'altra banda, no sé si heu fet mai la prova de transcriure vosaltres mateixos un fragment d'un parlament o d'una entrevista que hàgiu pogut escoltar. Oi que no és tan senzill com podria semblar a primera vista?: sentireu mots inintel·ligibles («genitat de catunya», en comptes de «Generalitat de Catalunya»), frases tallades a mig

hora') o *jugam* (per 'juga amb'), ni les partícules apostrofades, ni pronúncies agrupades de caire col·loquial si aquestes coincideixen amb mots que figuren al seu vocabulari intern.

enunciar («i per això li vaig dir que..., i després, no s'ho pensi, també vaig suposar que hi voldria anar»), frases escapçades pel començament («dir que no hi estic d'acord», en comptes de «vull dir que no hi estic d'acord»), reduplicacions («doncs, doncs», «etcètera, etcètera, etcètera»), renecs («conxo!», «collons!»), incorreccions sintàctiques i morfològiques greus («els casos als que ens referim», en comptes d'«els casos a què ens referim» o «els casos als quals ens referim»), estrangerismes i calcs diversos («li va faltar el canto d'un duro», en comptes de «li va anar d'un pèl»), ignorància palesa («vist, això, *in grosso modo*», en comptes de «vist, això, *grosso modo*»), citacions inexactes o mal traduïdes («i *alea iacta est*, és a dir, "*hala*, ja està"»; sense comentaris), etcètera.

Podríem dir que només les transcripcions fonètiques –que no tenen per objectiu, en principi, difondre un text per posar-lo a l'abast del públic general– mantenen una fidelitat absoluta respecte al discurs oral, per bé que hem de reconèixer que generalment la transcripció fonètica també se simplifica lleugerament per a la comoditat de qui transcriu i de qui llegeix.

Encara us podria oferir un altre exemple d'aquesta impossibilitat: el guió teatral d'un text clàssic, per exemple. Creieu que si l'autor o l'autora haguessin posat totes les acotacions de situació i capteniment del personatge –absolutament totes–, i l'actor o l'actriu no s'apartessin gens del text original, sentiríem el text sempre de la mateixa manera? *Afortunadament*, no és així (quin avorriment, si no!); penseu, per exemple, en l'execució d'una peça de música clàssica: les notes són sempre les mateixes, però la interpretació no.

Per tant, sembla que podem cloure aquest primer punt afirmant que el trasllat a text escrit d'un text oral és sempre reduccionista, en més o menys mesura. Si hi ha diferents maneres de transcriure un text oral, quantes classes de transcripció hi ha i de què depèn la reducció que hi apliquem?: ho veurem tot seguit.

3. Les condicions per a la transcripció del discurs oral

En principi, si parlem de traslladar discurs oral a discurs escrit, necessitem, inexcusablement, un *text oral* de partida per a obtenir un *text escrit* com a resultat de la transcripció (que és el *text transcrit*). A més del text transcrit, hem de tenir en compte també el que anomenaré a partir d'ara *context de la transcripció*, és a dir, la informació complementària que acompanya el text mateix de la transcripció i que engloba les limitacions intrínseques per a reflectir les formes no verbals de comunicació i la possibilitat de fer servir en el text final marcadors discursius, acotacions, comentaris o un resum introductori.

Hem de distingir també els termes *literalitat*, 'correspondència íntegra i perfecta entre el text oral i el text escrit', i *fidelitat*, 'literalitat que dóna compte també de les manifestacions no verbals del discurs'.

La transcripció de textos orals no segueix sempre el mateix procés, tal com podem veure en el quadre 4:

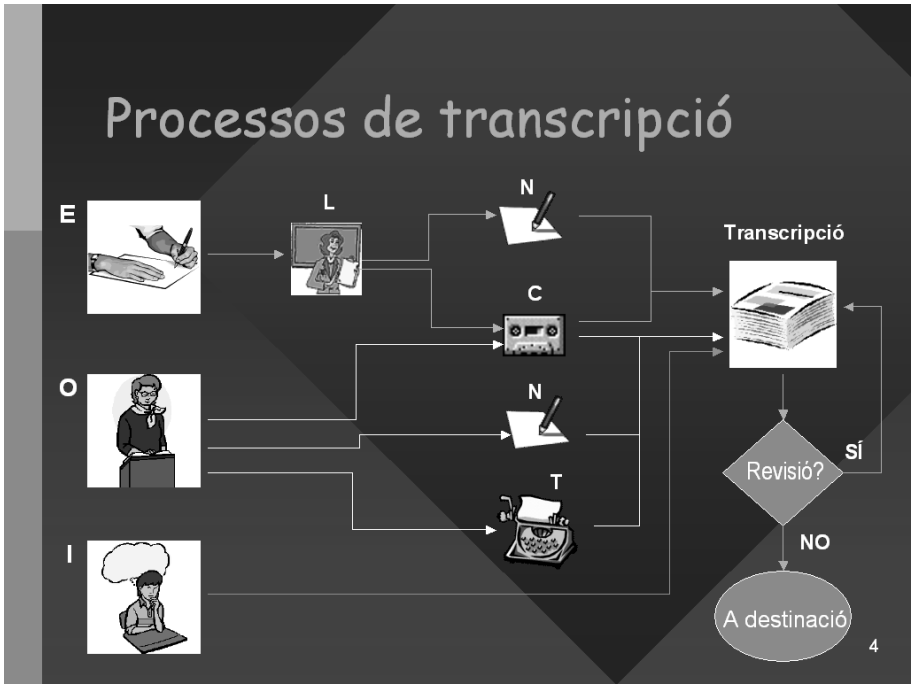
a) Es pot partir d'un text escrit prèviament, el qual és llegit en veu alta, és recollit mitjançant notes escrites a mà o en una cinta magnetofònica i és transcrit per a donar un original mecanografiat en brut (recorregut E →L → {N / C} →Transcripció).

b) Es pot partir d'un text oral més o menys improvisat (això és, amb notes o amb un text redactat de suport, però sense llegir-lo), que és recollit mitjançant una cinta magnetofònica, notes preses a mà o taquigrafia/taquimecanografia i que és transcrit per a donar un original mecanografiat en brut (recorregut O →{C / N / T} →Transcripció).

c) Es pot partir de la imaginació de l'autor/ra d'una obra de ficció, que transcriu en brut els diàlegs que vol que diguin els seus personatges (recorregut I →Transcripció).

QUADRE 4

Processos de transcripció



Al final de tots aquests recorreguts hi ha la possibilitat fer una o diverses revisions del text en brut (a cura de l'autor/ra, del transcriptor/ra o de l'editor/ra) i, finalment, el text en net se'n va a la destinació final, que pot ésser la publicació o l'arxiu.

D'altra banda, els factors que he pogut comprovar que condicionen la transcripció, establerts empíricament a partir de l'estudi de múltiples transcripcions i a partir de l'escassa bibliografia teòrica corresponent, són els següents:

1r) *El text de partida*. Cal tenir en compte si realment es parteix d'un text oral (lletra O –'oralitat més o menys improvisada'– del quadre 4), o bé d'un d'escrit que serveix també per a dir en veu alta allò que veurem escrit posteriorment, com ara els casos de la subtitulació o de les actes de congressos (lletres E –'text escrit previ a l'oralitat'– i L –'lectura en veu alta més o menys literal d'un text escrit prèviament'– del quadre 4). Moltes vegades acceptem sense cap escrúpol la ficció que allò que podem llegir es correspon «literalment» amb allò que s'ha dit o que suposadament diu un personatge, com passa amb les ponències publicades i amb les bafarades de les tires dels còmics (lletra I –'oralitat imaginada'– del quadre 4).

2n) *El nombre de locutors que intervenen en el text oral*. El nombre de locutors que intervenen en el text oral de partida comporta una disposició determinada del text escrit; p. ex., en el cas dels diàlegs, que tenen una puntuació diferent de la puntuació del text general. Quan intervé un sol locutor, parlem de *monòleg*, i quan són més d'un, parlem de *diàleg*. En la subtitulació, els parlaments dels diversos personatges s'acostumen a escriure amb colors diferents.

3r) *El grau de formalitat del text oral*. Com més informal –o espontani– és un text, més difícil és dur a terme una transcripció literal i fidel.

4t) *El grau de correcció lingüística del text oral*. Un bon nivell lingüístic en el discurs oral facilita –i molt– la tasca de la transcripció, perquè, entre altres coses, evita haver de decidir si una determinada transgressió de la norma és un lapsus o és volguda, i, si és volguda, com l'hem de marcar (entre cometes, en cursiva, etc.). De vegades, aquest factor va aparellat amb l'anterior (el grau de formalitat del text oral).

5è) *El sistema de transcripció*. El mitjà per a recollir el text oral també determina la possibilitat real de garantir la fidelitat de la transcripció posterior. Així, no es pot comparar l'exactitud d'un enregistrament magnetofònic amb una transcripció taquigràfica, on sempre es poden perdre matisos o paraules, que després són molt difícils de recuperar; per això, quan s'ha de garantir la fidelitat d'una transcripció d'aquesta mena, s'acostumen a fer servir més d'un taquígraf/fa alhora. En principi, hi ha quatre sistemes per a la presa d'un discurs oral: l'enregistrament magnetofònic (lletra C –'cinta magnetofònica'– del quadre 4), a partir del qual es pica directament a

l'ordinador mitjançant el programa de tractament de textos o bé es transcriu fonèticament a mà; el taquimecanogràfic, mitjançant signes especials escrits amb una màquina adequada a aquesta finalitat (lletra T –'taquigrafia o taquimecanografia'– del mateix quadre); el taquigràfic, mitjançant signes especials escrits a mà (també lletra T –'taquigrafia o taquimecanografia'– del mateix quadre), i les notes manuscrites (apunts) preses durant la sessió, que permeten de reelaborar el discurs posteriorment amb l'ajut de la memòria (lletres N –'notes preses a mà'– del quadre 4).

6è) *Les aptituds professionals del transcriptor/ra*. La bona oïda, la formació lingüística i ortotipogràfica i el domini de la mecanografia del transcriptor/ra són bàsics per a reeixir en una transcripció. L'experiència i el coneixement general del món són els complements més necessaris del treball de transcripció. Una mala transcripció deguda a una formació insuficient o a algun defecte auditiu del transcriptor/ra pot produir un text escrit sense cap mena de garanties pel que fa a la fidelitat.

7è) *La finalitat de la transcripció*. La finalitat del text transcrit determina igualment el grau de fidelitat que s'exigeix al text resultant. No és el mateix el text d'una conferència que s'ha d'editar que el discurs parlamentari que s'ha publicar en el diari de sessions corresponent. La intervenció volguda –de vegades, premeditada– del transcriptor/ra pot desfigurar bastant el text oral.

8è) *Els destinataris primers de la transcripció*. El públic al qual es destina, en principi, la transcripció també en condiciona la classe. P. ex., sovint les versions subtitulades per al públic en general i les versions adreçades al col·lectiu de discapacitats auditius difereixen ostensiblement.

9è) *La difusió de la transcripció*. La difusió que hagi de tenir la transcripció en condiciona les marques discursives, els comentaris i altres detalls.

10è) *Les limitacions intrínseques del text escrit*. En el discurs oral, especialment si hi ha relació visual entre la persona emissora i la persona receptora, es donen formes no verbals de comunicació, com ara gestos i mirades, que són impossibles de reproduir per escrit si no s'afegeix una acotació o un comentari a la transcripció. Així mateix, determinades entonacions (ironia, sarcasme, emoció, etc.) no es poden reproduir amb prou fidelitat.

11è) *L'ús de marcadors discursius*. L'ús de tota classe de marcadors discursius –sintàctics o ortotipogràfics, com els signes d'interrogació i d'admiració– donen més vivesa a la transcripció i li confereixen una aparença de versemblança com a discurs oral transcrit.

5. M. Antonia MARTÍN i José PORTOLÉS, «Los marcadores del discurso», a Ignacio BOSQUE i Violeta DEMONTE (dir.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa, 1999, p. 4051-4214.

Segons María Antonia Martín i José Portolés,[5] els marcadors són un mitjà de la llengua per a facilitar l'articulació entre el que s'ha dit i el seu context. No ha de fer estrany, per tant, que un context diferent comporti un ús diferent d'aquestes unitats (*bé!*, *home!* i *vinga!* apareixen molt més sovint en el discurs oral que en l'escrit, per exemple). Són marcadors els elements estructuradors de la informació, que no tenen significat argumentatiu (*doncs*, *primerament*, *a propòsit d'això*); els *connectors*, que vinculen semànticament i pragmàticament fragments de discurs (*a més*, *per tant*, *en canvi*); els *reformuladors*, que permeten formular d'una manera més adequada allò que s'acaba de dir (*o sigui*, *més aviat*, *de tota manera*, *al capdavall*); els *operadors argumentatius*, que condicionen les possibilitats argumentatives del fragment en què es troben (*en el fons*, *per exemple*), i els *marcadors conversacionals*, que són els que apareixen més freqüentment en una conversa (*és clar*, *d'acord*, *dona*, *eh*).

12è) *Les acotacions de la transcripció*. Les acotacions són les indicacions de les accions o gestos que fan els locutors, i s'indiquen amb una tipografia diferent de la del text del discurs i sovint es confonen amb els comentaris, especialment en les entrevistes, per bé que generalment són més breus i no tenen una estructura tan definida. N'hi ha de dues menes: les que s'intercalen en el discurs per a indicar els moviments dels personatges, i les que se situen al començament d'una interacció per a assenyalar el to de les paraules que vénen a continuació i a qui s'adrecen. En tots dos casos, són frases breus que segueixen una sintaxi elemental.

13è) *Els comentaris del transcriptor/ra*. Els comentaris que de vegades afegeix el transcriptor/ra sobre l'actitud del locutor/ra o sobre alguna particularitat de l'expressió d'aquest poden facilitar la comprensió correcta del discurs oral transcrit; però també poden ésser tendenciosos, especialment si el transcriptor/ra experimenta alguna mena d'animadversió envers el locutor/ra.

14è) *La presència d'un resum introductori de la transcripció*. Un resum expositiu previ al text de la transcripció pot ajudar a situar el personatge (si es tracta d'una entrevista) o a tenir en compte determinades condicions en què s'ha dut a terme la transcripció.

15è) *La revisió posterior de la transcripció*. El fet que la persona que ha pronunciat el text oral revisi el text transcrit (cf. el quadre 4) és una garantia de qualitat de la transcripció i un exercici de coherència professional. De vegades, la revisió és feta pel mateix transcriptor/ra o per un corrector/ra.

Totes aquestes característiques ens han de permetre de fer-nos una idea aproximada del grau de fidelitat global d'un procés de transcripció determinat, i també d'ordenar els processos de transcripció de menys a més fidelitat. Recordem que la *fidelitat* es pot definir com la literalitat textual de la transcripció acompanyada de la in-

formació complementària que ha de permetre que ens fem càrrec del que realment s'ha dit i com s'ha dit.

4. Tipus de transcripció

Una vegada hem vist els aspectes més rellevants que determinen la transcripció, podem definir i classificar les transcripcions d'acord amb aquests paràmetres.

En el quadre 5 podem veure les vint grans classes de documents que són el resultat de la transcripció d'un text oral que he identificat en preparar aquesta lliçó. He d'advertir, però, que la literatura sobre anàlisi del discurs que s'ocupa d'una manera general del trasllat de llengua oral a llengua escrita en el sentit que aquí interessa és absolutament insignificant pel que he pogut constatar consultant els catàlegs de les biblioteques universitàries de Catalunya i conversant amb especialistes del ram (vegeu les referències recollides en la bibliografia).[6]

No podem oblidar que també hi ha altres maneres de traslladar un text oral, com ara el llenguatge de signes dels sords, que es fa servir com a interpretació simultània d'un discurs o parlament i per a comunicar-se en la vida quotidiana. Aquest llenguatge, tot i no ésser escrit, pateix en certa mesura els mateixos problemes de reducció i simplificació que tenen els subtítols, com veurem, per bé que es pot planificar el discurs oral per a facilitar la fidelitat en el trasllat al llenguatge de signes. En aquest cas, no hi ha cap limitació en la comunicació gestual.

Abans de començar a descriure específicament cada classe de document resultant d'una transcripció, cal tenir en compte que no es tracta de classes pures i excloents, sinó que sovint es barregen i s'aprofiten transcripcions de classes diferents en un mateix discurs.

6. En aquest sentit, vull aprofitar l'avinentesa per a agrair a Daniel Cassany, Mercè Espuny, Josep Ferrer, Bruguers Jardí, Agustí Pou, Carles Riera, Mila Segarra i Anna M. Torrent les orientacions que m'han donat i les obres i referències bibliogràfiques que m'han facilitat.

4.1. *Els apunts de classe*

Els *apunts de classe* són el resum que fan els alumnes de les explicacions del professor/ra a partir de les notes preses a mà durant les classes (vegeu-ne una mostra en el quadre 6).

En els apunts de classe partim del text oral (amb algun suport escrit a la pissarra o extret d'una fotocòpia) del professor/ra i arribem a un text escrit de formalitat i correcció mitjanes, però tenen un grau de fidelitat global molt baix perquè no es pot tornar a escoltar l'original, ni l'autor/ra pot revisar-ne el resultat, fet que ens porta a una reinvenció del discurs escoltat.

QUADRE 6
Apunts de classe (I)

SEMINARI 16.11.94

El programa d'extracció semiautomàtica de neologia (Dra. M.T. Cabré i Dr. Ll. de Yzaguirre).

L'Observatori de Neologia de la Universitat de Barcelona nasqué l'any 1988 com a experiència acadèmica d'un grup de professors del Departament de Llengua Catalana de la Universitat de Barcelona. L'objectiu d'aquest projecte era la detecció de paraules noves en la premsa diària en català i en castellà, és a dir, la detecció de la neologia de gran difusió. Els diaris que es buiden són l'AVUI per al català (abans també s'havien buidat el Diari de Barcelona i el Punt Diari) i La Vanguardia i El País per al castellà. Els resultats d'aquest projecte permeten tres línies de recerca: la recerca sobre la formació dels mots, la recerca sobre la reacció de la societat davant les paraules noves i sobre els efectes de les campanyes de normalització i una tercera recerca sobre la inclusió dels neologismes en els diccionaris.

En el projecte de l'ON s'entén que hi ha tres tipus de neologia:

- la **neologia semàntica** (sempre que un mot que ja existeix en la llengua amplia o restringeix el seu significat),
- la **neologia funcional** (sempre que un mot canvia de categoria gramatical) i
- la **neologia formal** (sempre que es crea un mot nou).

Neologisme és qualsevol mot que no està recollit en un corpus d'exclusió determinat. El corpus d'exclusió per a la llengua catalana el constitueixen els següents diccionaris:

- Diccionari general de la llengua catalana de P. Fabra.
- Diccionari de la llengua catalana d'Enciclopèdia Catalana.
- Gran Enciclopèdia Catalana, segona edició.

L'única manera d'augmentar el grau de fidelitat textual és prendre els apunts taquigràficament, com, per exemple, va fer Joan Miravitlles en les lliçons del Curs superior de català impartit per Pompeu Fabra durant el curs 1934-1935 a la Universitat de Barcelona (vegeu-ne un fragment en el quadre 7).

QUADRE 7
Apunts de classe (II)[7]

El subjecte psicològic, quan és expressat mitjançant paraules, en aquestes hi ha generalment un substantiu. Això no vol dir que tots els substantius facin de subjecte.

El substantiu pot anar acompanyat d'un complement. El complement d'un substantiu és generalment un adjectiu, i aquest adjectiu és el complement intransitiu del substantiu, perquè expressa una qualitat intrínseca del subjecte.

Una ratlla. Aquest grup de paraules poden servir de base per a fer una enunciació; el que diguem després serà el predicat. Vegeu en aquest grup un substantiu, i davant un determinatiu numèric del substantiu: *una,* que és un adjectiu.

Una ratlla llarga. Grup que també pot fer de subjecte. La diferència està en què *una ratlla llarga* és una designació que s'aplica a una certa ratlla, no a totes les ratlles. Es tracta d'una ratlla llarga; té aquesta qualitat com podia ésser una ratlla curta. *Llarga* és un determinant de *ratlla* que la caracteritza per aquesta condició precisa; s'anomena complement. En aquest cas és intransitiu, i el complement intransitiu d'un substantiu és un adjectiu.

7. Joan MIRAVITLLES, *Apunts taquigràfics del Curs superior de català (1934-1935) professat per Pompeu Fabra a la Universitat Autònoma de Barcelona*, Andorra la Vella, EROSA, 1971, p. 216.

Els trets més característics dels apunts de classe són:

– El text de partida és oral.

– El nombre de locutors que intervenen en la mateixa transcripció és un de sol.

– El grau de formalitat del text resultant és mitjà.

– La correcció lingüística aplicada al text de la transcripció, independentment del discurs oral, és mitjana.

– El sistema de transcripció emprat són les notes manuscrites.

– L'aptitud professional requerida al transcriptor/ra és baixa.

– La finalitat de la transcripció és, en principi, l'ús privat o restringit.

– El nombre de col·lectius destinataris de la transcripció, en principi, és reduït.

– La difusió que es pretén donar al text de la transcripció és reduïda.

– Les limitacions expressives intrínseques del tipus de text resultant són poques o nul·les, ja que, si es vol, es poden fer servir tota mena d'indicacions per a contextualitzar la transcripció.

– Els marcadors discursius són poc emprats en aquestes transcripcions.

– Les acotacions són igualment poc emprades en aquests textos.

– Els comentaris pràcticament no es fan servir en aquestes transcripcions.

– El resum introductori no és pertinent, perquè es coneixen perfectament els intervinents i la situació comunicativa.

– La possibilitat de revisió posterior de l'autor/ra de la classe és remota.

– El grau de fidelitat global, atesos tots aquests trets, és clarament baix: l'alumne/na reescriu el discurs per a copsar-lo i poder-lo recordar.

4.2. *El resum de conferència*

Quan parlem de *resum de conferència*, pensem sobretot en les conferències de premsa, en les quals els periodistes prenen notes per elaborar llur crònica, i també en els discursos acadèmics resumits amb qualsevol finalitat, com ara l'edició d'actes de jornades, de revistes especialitzades, etc. (vegeu-ne un fragment en el quadre 8). Difereix de la crònica i del reportatge periodístic en general perquè no hi ha la intenció de reproduir cap fragment de discurs directe, sinó el sentit general de l'exposició; i difereix de la conferència o el discurs en general pel mateix motiu.

Així mateix, és diferent dels apunts de classe perquè aquests no pretenen resumir –tot i que, per força, siguin un resum–, sinó recollir fidelment el que s'ha exposat, o bé simplement agafar les idees principals, sense bastir cap discurs travat.

En principi, es parteix del discurs oral; però de vegades es lliura un guió o, fins i tot, el text complet de la conferència, amb la qual cosa es pot assegurar el sentit que s'ha volgut donar a l'exposició oral.

QUADRE 8
Resum de conferència[8]

Anne Tihon va ser la persona convidada per la Societat, a qui se li va encarregar el primer col·loqui de l'any 2000. Aquest va tenir lloc a la Sala dels Arcs de l'IEC el 21 de gener sota el títol *L'astronomie de Ptolémée et sa transmission*.

En la seva exposició va assenyalar que a la fi de l'antiguitat existien diferents escoles famoses i s'havia creat una veritable xarxa de relacions entre aquestes, que facilitava els desplaçaments d'estudiants i permetia la circulació de les obres científiques. Posteriorment, tres varen ser els canals principals de transmissió dels coneixements grecs: l'oriental, el bizantí i l'occidental, que es realitzaria bàsicament a través dels àrabs. Tret del cas bizantí, la difusió de Ptolemeu es va fer per la via de la traducció. Després de considerar la tasca realitzada pels comentadors de l'*Almagest* i de les *Taules Fàcils*, dues obres de Ptolemeu, va fer una anàlisi de les traduccions que es varen fer de l'*Almagest* a les diverses llengües fins arribar a la traducció de Jordi de Trebisonda.

El control i utilització de l'*Almagest* i les *Taules* per part dels àrabs va tenir una finalitat pràctica. La comprovació i verificació de l'encert de les obres esmentades va tenir lloc en el si d'una institució clarament islàmica: els observatoris. En trobem inicialment a Bagdad i Damasc (s. IX) i després a molts altres indrets, com ara el famós observatori de Marâghâ (s. XIII). Els àrabs no només van fer observacions, també varen fer crítiques, i de vegades molt serioses, a Ptolemeu. En criticaren el mètode, però també les observacions, i en detectaren errors importants.

8. Carles PUIG-PLA, «L'astronomia de Ptolemeu i la seva transmissió», *Ictineu* (Barcelona), núm. 13 (primavera 2000), p. 13.

Els trets més característics del resum de conferència són:

– El text de partida és oral, per bé que pot haver estat simplement llegit a partir d'un text escrit. A més, pot ser que l'autor/ra hagi lliurat el text de la conferència (complet o bé una síntesi de les idees principals) al transcriptor/ra.

– El nombre de locutors que intervenen en la mateixa transcripció és un de sol. Deixo de banda el fet que hi pugui haver preguntes de l'auditori.

– El grau de formalitat del text resultant és alt, especialment en el cas que s'hagi aprofitat el text escrit lliurat per l'autor/ra.

– La correcció lingüística aplicada al text de la transcripció, independentment del discurs oral, és mitjana.

– El sistema de transcripció més emprat són les notes manuscrites, però també es fan servir la taquigrafia i l'enregistrament magnetofònic.

– L'aptitud professional requerida al transcriptor/ra va de mitjana a alta.

– La finalitat de la transcripció és, en principi, l'edició.

– El nombre de col·lectius destinataris de la transcripció, en principi, és vària.

– La difusió que es pretén donar al text de la transcripció és gran.

– Les limitacions expressives intrínseques del tipus de text resultant són poques o nul·les.

– Els marcadors discursius són emprats generosament en aquestes transcripcions.

– Les acotacions són poc emprades en aquests textos.

– Els comentaris es fan servir en aquestes transcripcions per a situar els lectors.

– El resum introductori no és pertinent.

– La possibilitat de revisió posterior de l'autor/ra és remota.

– El grau de fidelitat global, atesos tots aquests trets, és clarament baix.

4.3. *L'acta de reunió*

L'*acta de reunió* és el resum dels punts tractats i dels acords presos en una reunió. D'antuvi, cal dir que hi ha dues grans classes d'acta pel que fa a la manera de redactar-la: l'*acta esquemàtica* i l'*acta detallada* (o *acta literal*). La primera és la més recomanada actualment, perquè permet de recuperar fàcilment la informació essencial i rellevant (acords i propostes) i perquè ocupa poc espai (quadre 9). La segona es caracteritza perquè relata detalladament el desenvolupament de la sessió i resum les intervencions dels assistents.

L'acta parteix del discurs oral múltiple que constitueixen les intervencions dels participants, però el text és tan sols un resum, més o menys detallat, d'aquestes. Generalment, s'elabora a partir de les notes preses pel secretari/tària de la reunió, encara que de vegades es redacta *a posteriori* a partir de l'enregistrament fet durant la sessió. A més, l'acta pot portar, adjunts, diversos documents en forma d'annexos, els quals completen i documenten el desenvolupament de la sessió.

QUADRE 9
Acta de reunió[9]

Identificació de la reunió

Comissió d'Afers Socials
Acta de la sessió núm. 19
Dia: 16 de novembre de 1989
Hora de començament: 9 h Hora d'acabament: 12 h
Lloc: sala de juntes del Pavelló de Govern

Membres assistents

Pere Solà, president
Ana Roger, vocal
Esteve Millet, vocal
Rosa Vidal, vocal
Miquel Coll, vocal
Gemma Nadal, secretària

Han excusat la seva absència: Neus Vallvé

Desenvolupament de la sessió

1. La secretària llegeix l'esborrany de l'acta de la sessió anterior, que s'aprova per unanimitat.
2. El president presenta el projecte de creació d'un menjador per al personal d'administració i serveis (PAS) de la Universitat.

   S'inicia la deliberació corresponent, en la qual intervenen Anna Roger i Miquel Coll, representants del col·lectiu afectat, que defensen la necessitat d'un menjador per al PAS, atesa l'obligació, fixada per les normes horàries de la Universitat, de fer la pausa per dinar a l'hora en què es produeix més aglomeració en els menjadors universitaris.

   Un cop acabada la deliberació, es vota el projecte presentat. El resultat de la votació és el següent:

   6 vots a favor
   0 vots en contra
   0 abstencions

   S'acorda, per unanimitat, la creació d'un menjador per al PAS.

El president aixeca la sessió, de la qual estenc aquesta acta amb el vist-i-plau del president.

La secretària,

Gemma Nadal

Vist i plau
El president,

Pere Solà

9. UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA, SERVEI DE LLENGÜES I TERMINOLOGIA, *Fitxes de normalització lingüística*, Bellaterra (Cerdanyola del Vallès), Edicions de la UPC, 1989, p. 96-97.

Els trets més característics de l'acta de reunió són, doncs:

– El text de partida és oral.

– El nombre de locutors que intervenen en la mateixa transcripció són diversos.

– El grau de formalitat del text resultant és mitjà.

– La correcció lingüística aplicada al text de la transcripció, independentment del discurs oral, és mitjana.

– El sistema de transcripció emprat són les notes manuscrites, per bé que de vegades s'enregistra tota la sessió i es redacta l'acta a partir d'aquest enregistrament.

– L'aptitud professional requerida al transcriptor/ra és mitjana.

– La finalitat de la transcripció és, en principi, l'ús privat o restringit.

– El nombre de col·lectius destinataris de la transcripció, en principi, és reduït.

– La difusió que es pretén donar al text de la transcripció és també reduïda.

– Les limitacions expressives intrínseques del tipus de text resultant són poques o nul·les.

– Els marcadors discursius són bastant freqüents en aquestes transcripcions, especialment en l'acta detallada o literal.

– Les acotacions gairebé no són emprades en aquests textos. Sovint es limiten a indicar l'arribada o l'absència d'una persona.

– Els comentaris es poden fer servir en aquestes transcripcions, però no solen ésser abundants.

– El resum introductori no és pertinent. L'ordre del dia acostuma a fer de sumari.

– La possibilitat de revisió posterior dels autors és un requisit imprescindible perquè es pugui aprovar legalment.

– El grau de fidelitat global, atesos tots aquests trets, és baix.

4.4. *La crònica i el reportatge*

Dins els gèneres periodístics, la *crònica* i el *reportatge*, juntament amb l'entrevista –que veurem més endavant, cf. el § 4.7– constitueixen els pilars de la informació periodística que no prové d'agència de notícies.

La diferència bàsica entre la crònica i el reportatge és la superior extensió d'aquest segon gènere. Els manuals de periodisme destaquen, però, un contingut llunyà i poc conegut, i alhora emotiu del reportatge, enfront del relat del que ha passat en un lloc i en un moment determinat de la crònica (quadre 10). D'altra banda, la

forma del reportatge és més literària que la de la crònica, que acostuma a ésser més animada.

La tasca del periodista hi és essencial, i és essencialment creativa: cal redactar un text a partir de la informació recopilada pel professional, incloent-hi petites entrevistes relacionades amb el tema en qüestió. Això li permet d'amanir el text de la crònica o del reportatge amb citacions textuals extretes de les entrevistes.

Es parteix d'un text oral, i el grau de formalitat i el grau de correcció lingüística són mitjans. El grau de fidelitat global del text resultant és baix.

QUADRE 10
Crònica periodística[10]

MÚSICA | BEQUES

El Liceu i La Caixa s'uneixen per ajudar veus joves

M. C.
BARCELONA

Cinc joves cantants d'òpera podran accedir al circuit professional internacional a través d'un nou model de beca creat per la Fundació La Caixa i el Liceu. Els que les aconsegueixin podran treballar als teatres d'Erfurt i Kiel (Alemanya), Graz (Àustria), Montpeller (França) i Saint Gallen i Basilea (Suïssa), amb una ajuda de 450 euros per a les despeses del viatge i un sou de 1.200 euros al mes. **«Es tracta de teatres de nivell mitjà, cosa que els permetrà poder cantar rols importants sense tenir una pressió excessiva»,** va assenyalar ahir Joan Matabosch, director artístic del Liceu, que inclourà els becats en les temporades del coliseu barceloní.

Tots els cantants espanyols, nascuts a partir del 1970, en el cas de ser homes, i del 1972, si són dones, que estiguin a punt d'acabar o hagin acabat els estudis de cant podran presentar la seva sol·licitud a CaixaForum fins al 23 de setembre. Les proves de selecció, entre el 14 i el 18 de novembre, seran realitzades pels directors artístics dels teatres d'aquest projecte, entre altres, que elegiran les veus que més s'ajustin a les necessitats de la seva temporada.

10. M[arta] C[ERVERA], «El Liceu i La Caixa s'uneixen per ajudar veus joves», *El Periódico de Catalunya* (Barcelona), núm. 8389 (3 juliol 2002), p. 67.

Els trets més característics de la crònica i el reportatge són:

– El text de partida és, en principi, oral, per bé que hi pot haver textos escrits de suport o fins partir d'un text escrit i afegir-hi entrevistes.

– El nombre de locutors que intervenen en la mateixa transcripció és un de sol cada vegada; és a dir, que no es tracta de cap diàleg.

– El grau de formalitat del text resultant és mitjà.

– La correcció lingüística aplicada al text de la transcripció, independentment del discurs oral, és mitjana.

– El sistema de transcripció emprat són les notes manuscrites i la cinta magnetofònica.

– L'aptitud professional requerida al transcriptor/ra va de mitjana a alta.

– La finalitat de la transcripció és, en principi, l'edició.

– El nombre de col·lectius destinataris de la transcripció, en principi, és gran.

– La difusió que es pretén donar al text de la transcripció és gran.

– Les limitacions expressives intrínseques del tipus de text resultant són poques o nul·les.

– Els marcadors discursius són emprats profusament en aquestes transcripcions.

– Les acotacions són poc o gens emprades en aquests textos.

– Els comentaris es fan servir habitualment en aquestes transcripcions.

– El resum introductori de la transcripció en si no és habitual.

– La possibilitat de revisió posterior de l'autor/ra és remota.

– El grau de fidelitat global, atesos tots aquests trets, és baix, especialment perquè només es reprodueixen fragments del discurs oral, amb el perill de tergiversar la intenció de l'autor/ra.

4.5. *La conferència i el discurs en general*

La *conferència* i el *discurs en general* són dissertacions d'una certa extensió sobre un tema determinat; poden haver estat escrits prèviament o bé poden ésser més o menys improvisats. Sigui com sigui, aquí ens interessa la transcripció feta a partir de l'enunciació en veu alta del text.

En les actes d'un congrés o d'unes jornades ens podem trobar dues menes de ponències o de conferències: les que han estat transcrites pels editors i les que han estat reproduïdes literalment a partir del text escrit lliurat per l'autor. En aquest segon

cas, la fidelitat respecte al discurs oral pot ésser pura coincidència o fins i tot no tenir-hi res a veure; és curiós, però, que tothom accepta la ficció que allò que recullen les actes és *exactament* el que s'ha dit durant la sessió, tot i que, tècnicament, es considera que el grau de fidelitat és baix en general, si no és que l'orador s'ha limitat a llegir el que portava escrit.

Darrerament, s'ha posat de moda lliurar als editors la presentació en MS PowerPoint o un programa similar que conté les línies mestres i les il·lustracions de l'exposició en comptes del discurs escrit. Curiosament, malgrat la mutilació evident del discurs, de vegades és més fidel aquesta versió que no el text lliurat per l'autor.

Si la conferència ha estat transcrita, generalment es formalitza el discurs i s'intenta donar més coherència al text, si cal. Si l'autor revisa la transcripció abans que sigui editada, se li permet de modificar-lo tant com vulgui; però en general es pot considerar que la fidelitat és més aviat alta (quadre 11).

Per molt literal que sigui la transcripció, generalment s'eliminen les salutacions i els comiats per raons d'elegància estilística, llevat que formin un tot indestriable amb el discurs, com és el cas del text següent:[11]

> Bona tarda. Benvinguts a l'acte d'avui, dia 21 de març de 2002, de presentació del primer volum de l'*Atles lingüístic del domini català*. De fet, en dir «bona tarda» he pensat que en un acte com el d'avui potser hauria de dir «bona tarda», «bon vespre» i «bona vesprada», com a mínim; com a mínim perquè, si algú mira l'*Atles* segurament trobarà unes quantes expressions més o unes quantes pronunciacions més d'aquestes expressions.

D'altres manipulacions usuals en la transcripció de conferència són:

a) L'omissió de la presentació que el moderador/ra o president/ta de l'acte fa de l'autor/ra.

11. Intervenció inicial de Manuel Castellet en la presentació pública del primer volum de mapes de l'*Atles lingüístic del domini català*, publicat a *Atles lingüístic del domini català: Presentació del primer volum*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2002, p. 7.

QUADRE 11
Conferència[12]

Transcripció en brut	Transcripció revisada
Un poema és bàsicament un dipòsit d'informació, el problema que té aquest dipòsit és que en principi exigeix un lloc per dipositar, i aquest lloc per dipositar és la pròpia persona i per tant doncs la biologia mateixa i per tant susceptible, naturalment, d'acabar amb la pròpia persona.	Un poema és bàsicament un dipòsit d'informació. El problema que té aquest dipòsit d'informació és que, en principi, exigeix un lloc per a dipositar, i aquest lloc per a dipositar és la mateixa persona, i per tant la biologia mateixa, que és susceptible, naturalment, d'acabar amb la persona mateixa.
Tots sabem els problemes que hi va haver en les societats tradicionals doncs de que ara amb aquesta conservació i com naturalment l'escriptura va ser en principi una eina, una tecnologia que va permetre per primera vegada de separar la informació de les persones i poder tenir-ho a fora. Després en coneixem d'altres.	Tots sabem els problemes que hi va haver en les societats tradicionals amb aquesta conservació, i que l'escriptura va ser una eina, una tecnologia que va permetre per primera vegada de separar la informació de les persones. Després n'hem conegut d'altres.
Podríem pensar en el llenguatge. Si suposadament el llenguatge tingués mig milió, un milió o un milió i mig d'anys, la poesia pot tenir entre cinquanta i cent mil anys; l'escriptura, en canvi, en té molts menys: cinc, sis o set mil. Si acceptàvem algun tipus d'escriptura, en fi, aleshores ja ens podríem allargar potser fins als deu mil i qui sap si una mica més ..... en fi són quatre dies.	Podríem pensar en el llenguatge. Si suposadament el llenguatge té mig milió, un milió o un milió i mig d'anys, la poesia pot tenir entre cinquanta i cent mil anys; l'escriptura, en canvi, en té molts menys: cinc mil, sis mil o set mil. Si acceptàvem algun tipus d'escriptura, aleshores ja ens podríem allargar potser fins als deu mil i qui sap si una mica més, però són quatre dies.

b) La distribució del text transcrit en paràgrafs i apartats d'acord amb les idees en què s'estructura el discurs.

c) La supressió de les expressions referides al desenvolupament del discurs o de l'acte comunicatiu en general («Bé, m'he allargat una mica i, per tant, ho deixo...»).

12. Sebastià SERRANO, «Noves i velles tecnologies», a Joan MARTÍ I CASTELL i Josep M. MESTRES I SERRA (cur.), *Les llengües i les cultures en el procés de globalització de la societat de la informació*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans i Consorci Universitat Internacional Menéndez Pelayo de Barcelona - Centre Ernest Lluch, 2002, p. 97. Indiquem amb una trama de color gris les diferències entre el text en brut i el text revisat.

d) L'esmena de les incorreccions lingüístiques d'acord amb la normativa vigent.[13]

esperes l'oportunitat *de* que algú...
• esperes l'oportunitat que algú...

el reben amb aquella *monserga* contra...
• el reben amb aquelles històries contra...

I ací és on nosaltres hem *d'apretar* i fer-nos més atractius.
• I ací és on nosaltres hem d'actuar i fer-nos més atractius.

e) La supressió de repeticions i altres elements innecessaris.

determinats productes de *vida diària i quotidians*...
• determinats productes *quotidians*...

Jo recordo que una de les experiències...
• Recordo que una de les experiències...

Els trets més característics de la conferència o el discurs en general són, doncs:

– El text de partida és oral, encara que pot haver estat llegit literalment a partir d'un original escrit. Fins i tot pot ésser que l'autor/ra lliuri un text diferent (molt més llarg o que l'oral hagi estat improvisat sobre el mateix tema).

– El nombre de locutors que intervenen en la mateixa transcripció és un de sol.

– El grau de formalitat del text resultant és alt.

– La correcció lingüística aplicada al text de la transcripció, independentment del discurs oral, és alta.

– El sistema de transcripció emprat és el picatge directe a partir de l'enregistrament magnetofònic. Naturalment, això no compta en el cas que es faci servir l'original escrit lliurat per l'autor/ra.

– L'aptitud professional requerida al transcriptor/ra és alta.

– La finalitat de la transcripció és, en principi, l'edició.

– El nombre de col·lectius destinataris de la transcripció, en principi, és gran.

13. El subratllat dels exemples és meu.

– La difusió que es pretén donar al text de la transcripció és gran.
– Les limitacions expressives intrínseques del tipus de text resultant són poques o nul·les.
– Els marcadors discursius no són emprats en aquestes transcripcions.
– Les acotacions no són emprades en aquests textos.
– Els comentaris pràcticament no es fan servir en aquestes transcripcions.
– El resum introductori és possible.
– La possibilitat de revisió posterior de l'autor/ra és habitual.
– El grau de fidelitat global, atesos tots aquests trets, va de baix a mitjà.

4.6. *La subtitulació*

La *subtitulació*, que és una versió escrita i reduïda del discurs oral d'una obra audiovisual, ha merescut darrerament una bibliografia abundant en català arran de la proliferació de mitjans de comunicació institucionals i privats a partir de la transició política espanyola.

La subtitulació s'aplica a textos de ficció i de no ficció, i es pot redactar a partir d'un guió escrit o bé d'un de transcrit prèviament a partir de la cinta original. Encara que es disposi d'un guió escrit, generalment cal comprovar el discurs oral perquè hi pot haver discrepàncies degudes al procés de doblatge. Per bé que pretén reproduir literalment el que s'hi diu, per raons d'espai i de capacitat humana de velocitat de lectura, s'escurça sistemàticament i, sovint, dràsticament.

Els subtítols es poden situar centrats o bé justificats a l'esquerra, segons convingui més, a la part inferior de la pantalla i no ocupen mai més de tres línies de trenta-quatre caràcters (quadre 12),[14] la qual cosa limita granment les possibilitats de redacció; per aquest motiu, s'arriben a canviar paraules i expressions, cosa que pot desvirtuar bastant el discurs original.

Per bé que el temps d'aparició en pantalla de cada subtítol és diferent segons l'extensió, ha d'ésser suficient per a una lectura tranquil·la de l'enunciat.

Els suposats destinataris, en principi, de la subtitulació, més per prejudicis dels subtituladors que per mancances reals dels lectors, condicionen la manera de redactar els subtítols. En aquest sentit, col·lectius de sords s'han queixat repetidament que

14. Diversos autors recomanen que no se sobrepassin les dues línies de text i els trenta caràcters per línia; d'altres consideren que se n'hi poden arribar a posar fins a quaranta.

són tractats de vegades com a deficients intel·lectuals, i no simplement com a deficients auditius.

David Paloma i Mila Segarra parlen de programes de ficció d'*oralitat feble*, que són els que utilitzen una llengua molt propera a la llengua escrita (com en la sèrie de Televisió de Catalunya *Nissaga, l'herència*); programes d'*oralitat mitjana* (com *La memòria dels cargols*), i programes d'*oralitat alta*, que presenten una llengua que sembla calcada de l'ús oral (com *Plats bruts*).[15] L'oralitat feble facilita la subtitulació, mentre que l'oralitat alta la dificulta granment.

QUADRE 12
Subtitulació[16]

15. David PALOMA i Mila SEGARRA, «De l'oral a l'escrit: la subtitulació per a sords en els programes de ficció de TVC», a Imma CREUS, Joan JULIÀ i Sílvia ROMERO (ed.), *Llengua i mitjans de comunicació*, Lleida, Pagès, 2000, p. 186-187.

16. Fotograma simulat de la versió catalana de la pel·lícula *La vita è bella*, de Roberto Benigni (Melampo Cinematográfica, 1997). Dora i Guido intenten travessar un carrer en ple aiguat.

Una altra dificultat de la subtitulació és que el grau de formalitat del discurs oral va de baix a alt, mentre que en la transcripció es «normalitzen» certs col·loquialismes o vulgarismes.

Per bé que es tracta ja d'una transcripció amb pretensió d'ésser-ho, les limitacions intrínseques d'espai fan que el grau de fidelitat global del text resultant vagi de baix a mitjà.

Els trets més característics de la subtitulació són, doncs:

– El text de partida pot ésser oral o escrit. Fins i tot quan és escrit, cal repassar el discurs oral final per a garantir la correspondència dels subtítols amb el guió original.

– El nombre de locutors que intervenen en la mateixa transcripció són diversos.

– El grau de formalitat del text resultant va de baix a alt, perquè depèn de si es tracta d'una obra de ficció o no, i del personatge que es manifesta.

– La correcció lingüística aplicada al text de la transcripció, independentment del discurs oral, és mitjana.

– El sistema de transcripció emprat, en el cas que s'hagi extret el guió a mà, és a partir de la cinta videogràfica. En els altres casos, també es fa servir la cinta per a comprovar la fidelitat de la subtitulació.

– L'aptitud professional requerida al transcriptor/ra és alta.

– La finalitat de la transcripció és, en principi, la projecció conjuntament amb la pel·lícula o la sèrie.

– El nombre de col·lectius destinataris de la transcripció, en principi, és, en general, gran; però hi ha versions adaptades per al col·lectiu de deficients auditius.

– La difusió que es pretén donar al text de la transcripció és àmplia.

– Les limitacions expressives intrínseques del tipus de text resultant són poques o nul·les.

– Els marcadors discursius no són emprats en aquestes transcripcions.

– Les acotacions són igualment poc emprades en aquests textos. Tan sols les versions pensades per a sords.

– Els comentaris no es fan servir en aquestes transcripcions.

– El resum introductori no és pertinent.

– La possibilitat de revisió posterior de l'autor/ra és pràcticament impossible.

– El grau de fidelitat global, atesos tots aquests trets, va de baix a mitjà, sobretot per l'escurçament que comporta.

4.7. *L'entrevista*

L'*entrevista* és un gènere periodístic que consisteix en un seguit de preguntes i respostes literals entre el qui entrevista i el qui és entrevistat, i en què les preguntes i les respostes se succeeixen ordenadament. Generalment, precedeix aquest diàleg una entrada informativa.

De vegades, s'explica les raons de l'entrevista i s'hi insereixen fragments de les declaracions de la persona entrevistada entre cometes: es tracta de la crònica o reportatge (cf. el § 4.4). L'entrevista es considera menys periodística que la crònica o el reportatge perquè és menys elaborada.

Hi ha dues classes d'entrevistes: l'*entrevista de declaracions* (dita també *entrevista informativa*) i l'*entrevista de personalitat* (o *entrevista perfil*).

L'entrevista de declaracions se centra en l'opinió de la persona entrevistada, que és protagonista o coneixedora d'un fet d'actualitat, d'una qüestió o d'un problema. La transcripció tendeix a adoptar un registre formal i evita, en general, trets característics de la llengua parlada, com ara repeticions, frases inacabades o tics; també pot condensar les respostes si no traeix el contingut o la intenció de l'entrevistat. Sovint es distingeix tipogràficament la pregunta de la resposta (fent servir la lletra rodona i la negreta, p. ex.) i la transcripció inclou una presentació de la persona entrevistada que justifica la relació que té amb el tema de l'entrevista (quadre 13).

Hi ha d'haver una presentació de l'entrevistat que reflecteixi la seva personalitat, el situï en l'entrevista i expliqui els motius pels quals és interrogat.

L'entrevista de personalitat se centra en la persona entrevistada i procura acostar als lectors la personalitat del personatge mitjançant un retrat elaborat amb trets físics, de caràcter i d'ambient. La transcripció admet una llibertat formal més gran que en el cas de l'entrevista de declaracions, i s'hi poden intercalar descripcions, dades biogràfiques i comentaris diversos.

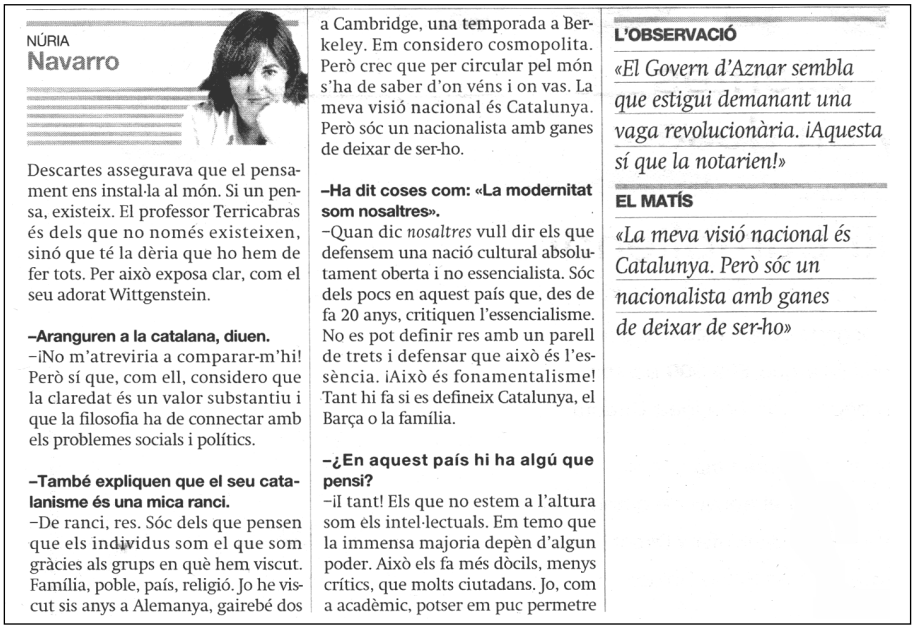
Es tracta d'una recreació més o menys literària d'un personatge. Les manifestacions de l'entrevistat poden ser més col·loquials.

Segons alguns manuals periodístics, en la publicació de l'entrevista es pot alterar l'ordre de preguntes i respostes per a donar preferència a les més interessants o per a reforçar l'argumentació de l'entrevistat, però no s'ha d'alterar el sentit de les declaracions ni cap concepte exposat. Ja us podeu imaginar la quantitat de protestes que això pot originar de part de la persona entrevistada, bé sigui per manifestacions tretes de context, bé sigui per tergiversacions flagrants –involuntàries o malintencionades.

De vegades, l'entrevista s'ha de fer mitjançant un qüestionari previ exigit pel personatge entrevistat —generalment, polítics d'alt rang—, fet que condiciona la validesa de tota la transcripció pel que significa de respostes preparades —i, per tant, absoluta falta d'espontaneïtat de la persona entrevistada. Si el periodista és un bon professional, ho ha d'advertir al lector explícitament.

Altres vegades, es tracta de les declaracions que vol fer un personatge per iniciativa pròpia, ço que ens pot portar, com a document resultant, al resum de conferència (cf. el § 4.2) o a l'entrevista de declaracions.

QUADRE 13
Entrevista de personalitat[17]



NÚRIA
Navarro

Descartes assegurava que el pensament ens instal·la al món. Si un pensa, existeix. El professor Terricabras és dels que no només existeixen, sinó que té la dèria que ho hem de fer tots. Per això exposa clar, com el seu adorat Wittgenstein.

–Aranguren a la catalana, diuen.
–¡No m'atreviria a comparar-m'hi! Però sí que, com ell, considero que la claredat és un valor substantiu i que la filosofia ha de connectar amb els problemes socials i polítics.

–També expliquen que el seu catalanisme és una mica ranci.
–De ranci, res. Sóc dels que pensen que els individus som el que som gràcies als grups en què hem viscut. Família, poble, país, religió. Jo he viscut sis anys a Alemanya, gairebé dos a Cambridge, una temporada a Berkeley. Em considero cosmopolita. Però crec que per circular pel món s'ha de saber d'on véns i on vas. La meva visió nacional és Catalunya. Però sóc un nacionalista amb ganes de deixar de ser-ho.

–Ha dit coses com: «La modernitat som nosaltres».
–Quan dic *nosaltres* vull dir els que defensem una nació cultural absolutament oberta i no essencialista. Sóc dels pocs en aquest país que, des de fa 20 anys, critiquen l'essencialisme. No es pot definir res amb un parell de trets i defensar que això és l'essència. ¡Això és fonamentalisme! Tant hi fa si es defineix Catalunya, el Barça o la família.

–¿En aquest país hi ha algú que pensi?
–¡I tant! Els que no estem a l'altura som els intel·lectuals. Em temo que la immensa majoria depèn d'algun poder. Això els fa més dòcils, menys crítics, que molts ciutadans. Jo, com a acadèmic, potser em puc permetre

L'OBSERVACIÓ
«El Govern d'Aznar sembla que estigui demanant una vaga revolucionària. ¡Aquesta sí que la notarien!»

EL MATÍS
«La meva visió nacional és Catalunya. Però sóc un nacionalista amb ganes de deixar de ser-ho»

Si l'entrevista ha d'aparèixer en un suplement, es poden barrejar els dos tipus d'entrevista i el periodista es pot esplaiar en els comentaris i en l'anàlisi de la persona entrevistada.

17. Núria NAVARRO, «Josep Maria Terricabras, filòsof», *El Periódico de Catalunya* (Barcelona), núm. 8389 (3 juliol 2002), p. 12.

Els trets més característics de l'entrevista són, doncs:

– El text de partida és oral.

– El nombre de locutors que intervenen en la mateixa transcripció són dos.

– El grau de formalitat del text resultant és mitjà.

– La correcció lingüística aplicada al text de la transcripció, independentment del discurs oral, és mitjana.

– El sistema de transcripció emprat generalment és l'enregistrament magnetofònic.

– L'aptitud professional requerida al transcriptor/ra és mitjana.

– La finalitat de la transcripció és, en principi, l'edició.

– El nombre de col·lectius destinataris de la transcripció, en principi, és gran.

– La difusió que es pretén donar al text de la transcripció és gran.

– Les limitacions expressives intrínseques del tipus de text resultant són rellevants.

– Els marcadors discursius són emprats abundosament en aquestes transcripcions.

– Les acotacions són igualment emprades generosament en aquests textos.

– Els comentaris es fan servir tot sovint en aquestes transcripcions.

– El resum introductori és pertinent.

– La possibilitat de revisió posterior de l'autor/ra depèn de l'acord a què hagin arribat els interlocutors.

– El grau de fidelitat global, atesos tots aquests trets, va de mitjà a alt.

4.8. *La taula rodona i el col·loqui*

La *taula rodona* i el *col·loqui* són sessions en què debaten diverses persones lliurement sobre un tema concret. Generalment, s'inicia amb una primera intervenció de tots els participants en un ordre determinat.

El tret principal de la taula rodona i el col·loqui és la participació múltiple i, de vegades, superposada, de textos orals espontanis (vegeu-ne el fragment del quadre 14). En aquest sentit, difereix clarament de la conferència o el discurs en general (cf. el § 4.5), en els quals hi ha un sol locutor que porta més o menys preparat el text que exposa oralment.

L'ús d'un mitjà tècnic d'enregistrament del so esdevé gairebé imprescindible, si no es vol perdre una part substancial del discurs. La preparació mitjana tirant a alta del transcriptor/ra és bàsica per a garantir una transcripció mínimament fidel.

QUADRE 14
Taula rodona o col·loqui[18]

XAVIER BARRAL
Vull dir dues coses, només. La primera, referent al que ha dit ara la doctora Matas, que la intenció dels Amics de l'Art Romànic és que aquesta taula rodona sigui una publicació i, per tant, que sigui l'ocasió que els mateixos restauradors publiquin tècniques i tot el que cal, perquè ho tinguem de cara al dia de demà.

RAMON MILLET
Hi ha moltes anècdotes sobre les pintures murals. Vaig fer l'església de Sant Cristòfol de Toses, entre d'altres. Tocant la paret, vaig sentir un soroll de buit. Vam picar i aparegué una fornícula amb el cadàver d'un carmelità (el vam identificar per l'hàbit). Als seus peus hi havia sant Domènec i unes pintures, probablement del segle XIX, amb uns angelets. Abans d'arrencar-les vaig fer unes fotografies, que és l'únic que n'ha quedat, ja que, quan vaig tornar la setmana següent, el paleta ho havia picat tot i em donà un saquet ple de trossos petits i sorra. Anècdotes com aquesta en tinc moltes.

M. TERESA MATAS (*a Ramon Millet*)
El convido ja i li demano que això que acaba d'explicar ho escrigui. Ho farà?

RAMON MILLET
Sí, per què no?

M. TERESA MATAS
L'espero.

En les transcripcions de taules rodones s'acostuma a indicar abreujadament, i destacat tipogràficament, el nom de les persones que hi intervenen al començament de la intervenció de cadascú. La primera vegada, però, és usual d'indicar el nom i el primer cognom del locutor/ra.

Com que la finalitat d'aquestes transcripcions és recollir el més essencial de cada intervenció, de vegades s'ometen parts que són negligibles perquè tenen un interès nul en el debat. Així s'aconsegueix una lectura posterior més fluida i profitosa.

Les *tertúlies* també pertanyen a aquest conjunt, per bé que són menys formals que les taules rodones i els col·loquis.

18. «Col·loqui», a *Boí, Burgal, Pedret, Taüll: Imitació o interpretació contemporània de la pintura mural romànica catalana*, Barcelona, Amics de l'Art Romànic, 2000, p. 84.

Els trets més característics de la taula rodona i el col·loqui són, doncs:

– El text de partida és oral.

– El nombre de locutors que intervenen en la mateixa transcripció són divesos.

– El grau de formalitat del text resultant va de baix a alt, segons els coneixements expressius i lingüístics dels locutors.

– La correcció lingüística aplicada al text de la transcripció, independentment del discurs oral, és mitjana.

– El sistema de transcripció emprat és l'enregistrament magnetofònic.

– L'aptitud professional requerida al transcriptor/ra és alta, perquè no és rar que els locutors s'interrompin o s'allunyin del micròfon a l'hora d'intervenir, fets que dificulten la transcripció.

– La finalitat de la transcripció és, en principi, l'edició.

– El nombre de col·lectius destinataris de la transcripció, en principi, és gran.

– La difusió que es pretén donar al text de la transcripció és gran.

– Les limitacions expressives intrínseques del tipus de text resultant són poques o nul·les.

– Els marcadors discursius no són emprats en aquestes transcripcions.

– Les acotacions poden ésser emprades en aquests textos.

– Els comentaris es fan servir de vegades en aquestes transcripcions.

– El resum introductori és pertinent si l'editor el considera necessari.

– La possibilitat de revisió posterior dels locutors és poc habitual.

– El grau de fidelitat global, atesos tots aquests trets, va de mitjà a alt.

4.9. *El guió documental*

Els mitjans de comunicació audiovisual es veuen obligats sovint a extreure el guió dels programes documentals (o *guió documental*) per a poder preparar la subtitulació que s'haurà de dur a terme posteriorment (v. el § 4.6). En altres casos, es parteix d'un guió escrit que s'ha de confrontar amb l'exposició oral.

Tant en un cas com en l'altre, la fidelitat hi és imprescindible; el grau de fidelitat global, per tant, és alt.

Els trets més característics del guió de documental són, doncs:

– El text de partida pot ésser escrit o oral.

– El nombre de locutors que intervenen en la mateixa transcripció és un de sol.

– El grau de formalitat del text resultant és alt.

– La correcció lingüística aplicada al text de la transcripció, independentment del discurs oral, és alta.

– El sistema de transcripció que s'empra en els guions extrets oralment és l'enregistrament magnètic (vídeo, generalment).

– L'aptitud professional requerida al transcriptor/ra és alta.

– La finalitat de la transcripció és, en principi, la lectura en veu alta per al doblatge del documental.

– El nombre de col·lectius destinataris de la transcripció, en principi, és gran.

– La difusió que es pretén donar al text de la transcripció és gran.

– Les limitacions expressives intrínseques del tipus de text resultant són importants.

– Els marcadors discursius no són emprats en aquestes transcripcions.

– Les acotacions no són emprades en aquests textos.

– Els comentaris no es fan servir en aquestes transcripcions.

– El resum introductori no és pertinent.

– La possibilitat de revisió posterior de l'autor/ra és remota.

– El grau de fidelitat global, atesos tots aquests trets, és clarament alt, per bé que pot quedar supeditat a les necessitats del doblatge.

4.10. *El guió d'obra de ficció*

En el guió de pel·lícula o de serial radiofònic (és a dir, el *guió d'obra de ficció*) ens trobem com en el guió de documental, per bé que els registres del discurs són molt variats: des del més col·loquial i vulgar del parlar de carrer fins al més formal del parlar acadèmic (quadres 15 i 16).

Cal no oblidar que, encara que extraguem el guió directament del film, els actors han memoritzat –en principi– els seus papers, i que, per tant, han partit prèviament d'un text escrit.

Els trets més característics del guió d'obra de ficció són:

– El text de partida és oral.

– El nombre de locutors que intervenen en la mateixa transcripció és múltiple.

– El grau de formalitat del text resultant va de baix a alt.

– La correcció lingüística aplicada al text de la transcripció, independentment del discurs oral, és de baixa a alta, segons que es vulgui acostar més o menys a la llengua de carrer.

QUADRE 15
Guió radiofònic[19]

LOCUTOR: Acaben de sentir una altra de les aventures de «Flywheel, Shyster i Flywheel, advocats», que és l'espectacle de la nit dels dilluns al Teatre de les Cinc Estrelles. Groucho i Chico Marx són les estrelles d'aquest espectacle. Just acaben de sortir a saludar i la multitud que tenim a l'estudi aplaudeix enfervorida.
(Aplaudiments.)
LOCUTOR: I aquí tenim, una altra vegada, Groucho i Chico.
CHICO: Senyores i muny... many... minyons! Ha, sabia que em sortiria. Senyores i minyons, voldria...
GROUCHO: Ha estat molt bé, Chico. Molt bé.
CHICO: Ei, encara ho puc fer millor.
GROUCHO: Això és fàcil de creure. Però sortosament ens queda poc de temps i...
CHICO: Ah sí, quina hora és?
GROUCHO: No ho sé. Però no poden ser les set en punt, perquè teòricament he de ser a sopar a casa d'un amic a les set en punt i encara no hi sóc.
CHICO: Per què no mires el rellotge?
GROUCHO: El meu rellotge no va.
CHICO: Ah no? Que no l'han convidat?
GROUCHO: Ja veig que t'estàs adormint. Ara digues bona nit a aquesta gent tan agradable i et posaré al llit.
CHICO: I açò?
GROUCHO: I tant, Esso, més potent que qualsevol altra benzina, i Essoluble també, l'oli hidrofinat. Mira, encara ens ha sortit prou bé, avui. M'imagino que serà millor que diguem bona nit abans no ho espatllem. Bona nit, bona nit.
(Aplaudiments.)

– El sistema de transcripció que s'empra en els guions extrets oralment és l'enregistrament magnètic (vídeo, generalment).

– L'aptitud professional requerida al transcriptor/ra és alta.

– La finalitat de la transcripció és, en principi, la lectura en veu alta per al doblatge de l'obra.

– El nombre de col·lectius destinataris de la transcripció, en principi, és gran.

19. *Groucho i Chico, advocats: Els guions radiofònics dels germans Marx*, edició a cura de Michael Barson, traducció de Màrius Serra, Barcelona, Columna, 1989, p. 99.

QUADRE 16
Guió cinematogràfic[20]

ESCENA 2

Carretera asfaltada en medio de un pueblo. *Exterior, de día.*

La carretera se abre en una amplia curva, bordeada por un terraplén herboso. Cuatro carabineros en moto circulan por el borde de la calzada. Es evidente que llevan correo a cualquier autoridad del estado. El Balilla de Guido y Ferruccio, cubierto de maleza, flores y matas, irrumpe con un salto peligroso en la carretera provincial en la misma dirección que los motociclistas.

GUIDO (*chillando*): Gira, gira... Oh, cuidado, ¡está lleno de gente! Sigue recto, recto... no corras, frena...

De hecho, después de la inmensa curva, la carretera se vuelve rectilínea y atraviesa un pequeño pueblo en fiestas, con su banda, banderillas, banderas saboyanas e hijos de la loba. Cuando ven aparecer el florido coche de Guido y Ferruccio precedido por los guardias, los alegres campesinos, a la sombra del palco y de los carteles de «Viva el rey», arrancan en aplausos. La banda ataca la *Marcha real*, y niños y mayores saludan el paso del rey.

En medio del alboroto festivo, Guido vocifera con el brazo en alto y la mano extendida.

GUIDO (*gritando*): ¡Fuera, fuera... fuera! Paso, dejen paso... ¡Cuidado!

Pero al gesto de Guido le responde el saludo fascista. El pueblo entero levanta el brazo y grita con viril alegría, exclamando: «¡Viva el rey!».

Florido y frondoso, arrastrando su manto de tela blanca y dorada, el coche cruza la aldea a una velocidad desenfrenada y desaparece en el recodo al final de la pendiente. Los habitantes invaden la carretera, saludan al auto que se desvanece, y obligan al coche real que ahora aparece (en el que van sentados Su Majestad y la reina) a frenar en seco. El chófer del rey debe abrirse paso a bocinazos en medio de la muchedumbre desconcertada.

ESCENA 3

Carretera en el campo. Caserío. *Exterior, de día.*

El Balilla, libre de hojarasca y de los «ornamentos» de colores, está ahí, muerto, bajo el sol, en medio de un camino apisonado y polvoriento. Guido y Ferruccio están tumbados debajo del coche, intentando reparar la avería.

VOZ DE FERRUCCIO: ¿Dónde has dejado el tornillo? Estaba aquí.
VOZ DE GUIDO: ¿Cuál? ¿Este?
VOZ DE FERRUCCIO: ¿Qué tornillo? Esto es un clavo, ¿es que no lo ves?

– La difusió que es pretén donar al text de la transcripció és gran.

– Les limitacions expressives intrínseques del tipus de text resultant són importants.

– Els marcadors discursius són emprats abundosament en aquestes transcripcions.

– Les acotacions són emprades de vegades en aquests textos.

– Els comentaris no es fan servir en aquestes transcripcions.

– El resum introductori no és pertinent.

– La possibilitat de revisió posterior de l'autor/ra és remota.

20. Versió espanyola del guió de la pel·lícula de Roberto BENIGNI *La vita è bella*, estrenada l'any 1997: Roberto BENIGNI i Vincenzo CERAMI, *La vida es bella*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1999, p. 20-21.

– El grau de fidelitat global, atesos tots aquests trets, és clarament alt, per bé que pot quedar supeditat a les necessitats del doblatge.

4.11. *El discurs parlamentari*

Hom podria pensar que no hi ha res més literal que el *discurs parlamentari* transcrit i publicat en el diari de sessions corresponent; però si ens atenem a les indicacions que donen els llibres d'estil per a aquest tipus de transcripció, veurem que la fidelitat no és absoluta.

La transcripció de discurs parlamentari percaça, a més de la fidelitat, la *textualitat*, és a dir «que la transcripció tingui les condicions formals necessàries per a poder ésser llegida i compresa amb normalitat».[21] Per a aconseguir-ho s'hi apliquen *criteris gràfics*, que afecten la puntuació, els tipus de lletra emprats, l'ús de les majúscules, etc.; *criteris textuals* per a rectificar o suprimir mots o expressions inadequats en el llenguatge escrit, en relació amb les abreviacions, les repeticions, les onomatopeies, les omissions, els errors factuals i els lapsus, i *criteris lingüístics* d'adequació a la normativa, dins el marc del que es pot considerar admissible en l'estàndard oral i en la mesura que no perjudiqui la fidelitat de la transcripció.[22]

> En nom de la resta de companys, vull dir, del Grup, vull dir, el que faré, perquè crec que comparteixo les paraules del nostre company, vull dir, des del convenciment, vull dir, des de la confiança que ens donen, vull dir, no solament els programes, sinó les respostes... Això em dóna la possibilitat –sense oblidar els aspectes humans–, em dóna la possibilitat de parlar-ne.

Sempre que es fa una transcripció s'ha de repassar tornant a sentir el text oral. Així evitarem lapsus i errors majúsculs de sentit o de coherència.

> Gràcies, senyor Parlament. (*En comptes de* ...senyor president.)

> Altres veus autoritzades, com la del filòleg francès Vallverdú, recordaven per quines raons l'Institut... (*En comptes de* ...Francesc...)

21. PARLAMENT DE CATALUNYA, *Manual de correcció i redacció del Diari de Sessions*, 1995, p. 5.

22. Els exemples que segueixen són extrets de les pàgines 35, 36, 37 i 147-153 del manual del Parlament de Catalunya damunt dit.

També s'hi fan petites supressions, prèviament establertes, com ara les fórmules rituals en les votacions. Les frases subratllades són les suprimides en l'edició del *Diari de Sessions*.

> Vots a favor? *Poden seure.*
> Vots en contra? *Poden seure.*
> Abstencions? *Abaixin el braç.*
> La Llei ha estat aprovada per 70 vots a favor, 25 en contra i 12 abstencions.

Pel que fa a les acotacions, s'empren les mínimes imprescindibles i les reglamentàriament necessàries per al seguiment del debat. Aquestes acotacions s'extreuen, gairebé totalment, de l'enregistrament magnetofònic de la sessió; poques vegades es fa servir l'enregistrament en vídeo per a determinar si cal afegir una acotació o no.

> *(La cambra serva un minut de silenci.)*
>
> *(El Sr. Ribó entra al Saló de Sessions.)*
>
> *(Persisteix la remor de veus.)*
>
> *(De l'escó estant, la Sra. Nadal profereix crits de «No és veritat!».)*
>
> *(Fortes rialles.)*
>
> *(El secretari crida, un per un, els membres de la Mesa perquè votin.)*
>
> *(Es procedeix a l'escrutini.)*

En els quadres 17 i 18 podem veure un parell de mostres de discurs parlamentari i de les acotacions i altres indicacions que s'hi fan servir.

Els trets més característics del discurs parlamentari són, doncs:

– El text de partida és oral.
– El nombre de locutors que intervenen en la mateixa transcripció és múltiple.
– El grau de formalitat del text resultant és, en general, alt.
– La correcció lingüística aplicada al text de la transcripció, independentment del discurs oral, és alta.
– El sistema de transcripció emprat és l'enregistrament magnetofònic, però també s'ha emprat la taquigrafia.
– L'aptitud professional requerida al transcriptor/ra és alta.

QUADRE 17
Discurs parlamentari (I)[23]

I al senyor Puigdomènech li demano, sobretot, que retiri aquestes paraules de venda descarada del sòl per part dels ajuntaments. L'Ajuntament de Barcelona està destinant...

El president

Senyor diputat...

El Sr. Labandera Ganachipi

...el 25% –perdó, senyor president, ja acabo–, el 25% del sòl destinat a l'habitatge. I això és una xifra i una constatació. *(Remor de veus.)* I, miri...

El president

Prego, senyor diputat... Senyor diputat, se li ha passat el minut. Li agraeixo, de debò, la comprensió amb el meu advertiment. Té la paraula el senyor Puigdomènech.

El Sr. Puigdomènech i Cantó

Gràcies, senyor president...

El president

Té un minut.

El Sr. Puigdomènech i Cantó

...per unes contradiccions molt evidents. Senyor Labandera, l'Ajuntament de Barcelona el que ha fet amb el Pla d'habitatges jove és promoure habitatge no només directament, sinó d'altres formes sobre vint anys d'incompliment amb l'execució del Pla general metropolità sobre els equipaments que no han estat capaços de recuperar durant tots aquests anys... *(remor de veus)*, sobre vint anys d'incompliment. Aquesta és..., em sembla que és una evidència i podria dir moltes més coses, però em sembla que no és el moment, i, per tant...

23. *Diari de Sessions del Parlament de Catalunya* (Barcelona), sèrie P, núm. 85 (18 abril 2002), p. 12.

QUADRE 18
Discurs parlamentari (II)[24]

El setzè punt és la Moció subsegüent a la interpel·lació sobre el propòsit de capteniment del Consell Executiu pel que fa als mitjans de comunicació de titularitat de la Generalitat. La presenta la il·lustre diputada senyora Dolors Comas d'Argemir, que espero que s'acosti aquí, al faristol, per poder substanciar-la.

Mentre espero que ens deixin la cambra absolutament en disposició de poder començar aquesta... *(Veus de fons.)* Se'm demana l'agrupació. Hi estan d'acord els senyors diputats? *(Pausa.)*

Molt bé. Doncs, ho farem agrupadament, la 16 i el punt número 17. *(Remor de veus.)* Prego als senyors diputats que deixen la sala que ho facin ràpidament i en silenci.

Té la paraula vostè, senyora diputada, un cop hagi fet l'ús moderat de l'aigua, amb la nova cultura. *(Rialles.)*

– La finalitat de la transcripció és, en principi, l'edició.

– El nombre de col·lectius destinataris de la transcripció, en principi, és gran.

– La difusió que es pretén donar al text de la transcripció és gran.

– Les limitacions expressives intrínseques del tipus de text resultant són importants.

– Els marcadors discursius són poc emprats en aquestes transcripcions.

– Les acotacions són emprades profusament en aquests textos.

– Els comentaris al marge de les acotacions pràcticament no es fan servir en aquestes transcripcions.

– El resum introductori no és pertinent.

– La possibilitat de revisió posterior de l'autor/ra és habitual, però generalment només s'atenen les peticions d'esmena de lapsus i oblits evidents.

– El grau de fidelitat global, atesos tots aquests trets, és clarament alt.

24. *Diari de Sessions del Parlament de Catalunya* (Barcelona), sèrie P, núm. 85 (18 abril 2002), p. 13.

4.12. *El discurs processal*

El *discurs processal* és el conjunt d'intervencions de les parts que intervenen en un judici, incloent-hi el jutge i el jurat, si s'escau.

En el nostre àmbit, per bé que actualment es fa servir com a transcripció l'acta detallada que redacta el secretari del jutjat (v. l'apartat 4.3), en altres àmbits judicials encara es fan servir estenotipistes (em refereixo a la taquigrafia feta amb una màquina d'escriure especial), que és el tipus de transcripció que ens interessa de descriure en aquest apartat. He sabut també que, arran de la promulgació de la nova Llei d'enjudiciament civil,[25] s'han començat a enregistrar en disc compacte les sessions judicials, però en principi no se'n fa la transcripció.

L'inconvenient principal que presenta l'estenotípia amb vista a la fidelitat és que calen, com a mínim, dues persones que es puguin anar rellevant per a descansar; aquest sistema pot fer que la transcripció tingui alts i baixos, sobretot en el moment del relleu dels estenotipistes. L'ideal, però, seria poder disposar de dos estenotipistes a l'hora perquè després poguessin confrontar les transcripcions i establir el text definitiu.

Les intervencions dels locutors se succeeixen ordenadament, llevat d'algun cas puntual en què es puguin interrompre en l'acalorament d'un interrogatori, per exemple.

El grau de formalitat de part dels lletrats (advocats, jutges...) i perits és alt, mentre que les manifestacions dels acusats i els testimonis acostumen a ésser bastant col·loquials.

El grau de fidelitat global és, per necessitat legal, elevat.

Els trets més característics del discurs processal són, doncs:

– El text de partida és oral.

– El nombre de locutors que intervenen en la mateixa transcripció és múltiple.

– El grau de formalitat del text resultant és alt.

– La correcció lingüística aplicada al text de la transcripció, independentment del discurs oral, és mitjana.

– El sistema de transcripció emprat és l'enregistrament magnetofònic, però encara preval l'ús de l'acta detallada que aixeca el secretari/tària del jutjat.

– L'aptitud professional requerida al transcriptor/ra és alta.

– La finalitat de la transcripció és, en principi, l'ús restringit a l'àmbit judicial.

25. Concretament, es tracta de la Llei 1/2000, del 7 de gener, article 147.

– El nombre de col·lectius destinataris de la transcripció, en principi, és reduït.

– La difusió que es pretén donar al text de la transcripció, llevat del cas d'algun judici excepcional (com ho va ésser el dels implicats en l'intent de cop d'estat del 23 de febrer de 1981, que es van arribar a publicar parcialment en la premsa diària durant el temps que van durar les sessions del judici), és reduïda.

– Les limitacions expressives intrínseques del tipus de text resultant són evidents.

– Els marcadors discursius són emprats profusament en aquestes transcripcions.

– Les acotacions són igualment emprades en aquests textos.

– Els comentaris es poden fer servir en aquestes transcripcions.

– El resum introductori no és habitual.

– La possibilitat de revisió posterior de l'autor/ra és nul·la.

– El grau de fidelitat global, atesos tots aquests trets, és clarament alt.

4.13. *L'interrogatori*

L'*interrogatori*, sigui davant un tribunal, la policia o una comissió parlamentària o d'altra mena, cerca aconseguir una informació cabdal per a les seves finalitats o propòsits. Per tant, vol recollir, de la manera més fidedigna possible, les paraules de la persona interrogada, fins i tot amb acotacions i comentaris sobre l'actitud o els gestos d'aquesta persona, si fan al cas.

Tanmateix, hi ha formes d'interrogatori que porten a la redacció d'un extracte de la informació obtinguda, que és revisada i signada per la persona interrogada. És el cas, per exemple, de les denúncies i de les declaracions en general fetes de viva veu.

El grau de fidelitat global és molt alt en el primer cas, i baix en el segon.

Els trets més característics de l'interrogatori són, doncs:

– El text de partida és oral.

– El nombre de locutors que intervenen en la mateixa transcripció són dos.

– El grau de formalitat del text resultant és baix.

– La correcció lingüística aplicada al text de la transcripció, independentment del discurs oral, és mitjana.

– El sistema de transcripció emprat és l'enregistrament magnetofònic, per bé que també es pot emprar un taquígraf/fa.

– L'aptitud professional requerida al transcriptor/ra és alta.

– La finalitat de la transcripció és, en principi, l'ús privat o restringit.
– El nombre de col·lectius destinataris de la transcripció, en principi, és reduït.
– La difusió que es pretén donar al text de la transcripció és reduïda.
– Les limitacions expressives intrínseques del tipus de text resultant són poques o nul·les.
– Els marcadors discursius són força emprats en aquestes transcripcions.
– Les acotacions són igualment emprades en aquests textos.
– Els comentaris es fan servir en aquestes transcripcions per a aclarir matisos i intencions de la persona interrogada.
– El resum introductori és bastant habitual.
– La possibilitat de revisió posterior de l'autor/ra és remota.
– El grau de fidelitat global, atesos tots aquests trets, és clarament alt.

4.14. *El dictat*

El *dictat* és un cas ben curiós dins els textos que passen d'orals a escrits. Qui dicta en veu alta espera que les seves paraules siguin recollides literalment; tant, que de vegades es dicten fins i tot els signes de puntuació. Aquest text és posteriorment revisat per l'autor/ra, i pot ésser esmenat totalment.

Altres vegades, però, el dictat és aproximat, i hom espera que el transcriptor/ra completarà i arrodonirà el discurs oral amb els passatges habituals.

Per tant, en el primer cas, el grau de fidelitat és absolut, mentre que en el segon és relatiu, encara que en tots dos casos és alt.

Els trets més característics del dictat són, doncs:

– El text de partida és oral.
– El nombre de locutors que intervenen en la mateixa transcripció és un de sol.
– El grau de formalitat del text resultant és mitjà.
– La correcció lingüística aplicada al text de la transcripció, independentment del discurs oral, és mitjana.
– Els sistemes de transcripció emprats són l'enregistrament magnetofònic, la taquigrafia i fins les notes manuscrites.
– L'aptitud professional requerida al transcriptor/ra és mitjana.
– La finalitat de la transcripció és, en principi, l'ús privat o restringit.
– El nombre de col·lectius destinataris de la transcripció, en principi, és reduït.
– La difusió que es pretén donar al text de la transcripció és reduïda.

– Les limitacions expressives intrínseques del tipus de text resultant són poques o nul·les.
– Els marcadors discursius no són emprats en aquestes transcripcions.
– Les acotacions no són emprades en aquests textos.
– Els comentaris no es fan servir en aquestes transcripcions.
– El resum introductori no és pertinent.
– La possibilitat de revisió posterior de l'autor/ra és habitual.
– El grau de fidelitat global, atesos tots aquests trets, és clarament alt.

En l'ensenyament escolar, el dictat té finalitats pedagògiques, perquè ajuda a la fixació de l'ortografia i al domini de la puntuació.

4.15. *El xat i el missatge de mòbil*

El text del *xat* i del *missatge de mòbil* és un cas peculiar, perquè no partim de cap text oral ni escrit, sinó que tan sols es tracta d'un discurs oral imaginat i transcrit (o «emulació escrita de l'oral», com l'anomenen Marta Torres i Lluís Payrató,[26] per bé que amb unes convencions ben particulars, per a ésser tramès a l'altre locutor.

Hi ha autors que inclouen també el *correu electrònic* en aquesta categoria, perquè comparteix determinats trets amb el xat i el missatge de mòbil, però crec que l'estil de redacció del correu electrònic és més comparable a l'estil epistolar.

Sovint s'hi empra un argot apte només per a iniciats. En el xat i en els missatges de telèfon mòbil sovintegen uns símbols anomenats *emoticones*, que es caracteritzen pel fet de representar gràficament mitjançant les tecles bàsiques del teclat d'ordinador l'estat d'ànim o de salut, o bé figures de persones, animals o coses. És un dels recursos per a intentar emular les expressions facials del locutor/ra. Una particularitat de la major part d'aquests grafismes és que s'han de llegir torçant el cap o girant el full cap a la dreta o cap a l'esquerra, segons els casos (quadre 19).

Aquest discurs es caracteritza per l'ús d'abreviacions, elisions, absència d'accents gràfics, etc., a fi de guanyar temps i espai en la confecció del text.

Segons el TERMCAT, l'*emoticona* és un «símbol gràfic construït a partir de caràcters ASCII que representa un rostre humà, amb diverses expressions i que s'utilitza

26. Marta TORRES i Lluís PAYRATÓ, «El català dels joves en els xats, correus electrònics i missatges a mòbils: una nova varietat col·loquial?», a *Softcatalà*, <http://www.softcatala.org/articles/article04.htm> (cons.: 4.2.2002), § 1.

per a transmetre estats d'ànim en els correus electrònics, les tertúlies, etc.».[27] Per bé que és veritat que les primeres emoticones imitaven gestos fets amb la cara, la realitat actual és que l'únic límit que hi ha, pel que fa a la grafia de les emoticones, és la imaginació de qui les inventa i la dificultat que hi pugui haver a l'hora d'interpretar-les.

QUADRE 19
Emoticones habituals[28]

Emoticona	Equivalència
:-)	content / contenta, amb alegria
:-D	rient
;-)	fent l'ullet
:-O	molt sorprès / molt sorpresa
:-@	cridant
:-(	trist / trista
&.(..	plorant
:-|	amb indiferència
|-(	molt adormit / molt adormida
X-C	mort / morta

Emoticona	Equivalència
:/i	no fumo
:-|8()-	embarassada
||*(	t'ofereixo una encaixada de mans
||*)	accepto l'encaixada
((((nom))))	una gran abraçada
:-*	petó / petó a la galta
:-x	petó / petó als llavis
:o[	gos
}:-o	bou
||*||	bandera independentista dels Països Catalans

Les emoticones apareixen, generalment, al final dels mots de comiat dels correus electrònics o bé en comptes d'una part o de tot el text dels xats i dels missatges de mòbil.

El xat permet de mantenir converses privades paral·leles entre dos o més participants al mateix temps que tots plegats participen en la conversa que es duu a terme en el canal general.

El missatge de mòbil té una llargària preestablerta que no es pot superar (cent seixanta caràcters n'és el màxim). Es tendeix a no fer servir els pocs accents de què disposa perquè el marcatge és bastant feixuc: així, per a poder teclejar una *a* oberta minúscula accentuada (la *À* no existeix), cal pitjar set vegades la tecla del 2, segons el

27. TERMCAT, *Diccionari d'Internet*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2001, sota l'entrada.

28. Josep M. MESTRES i Josefina GUILLÉN, *Diccionari d'abreviacions: Abreviatures, sigles i símbols*, 2a ed., Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2002.

model i la marca; tanmateix, una *à* enmig d'un text totalment en majúscula, que és com es poden compondre aquests missatges, no és precisament estètic (quadre 20).

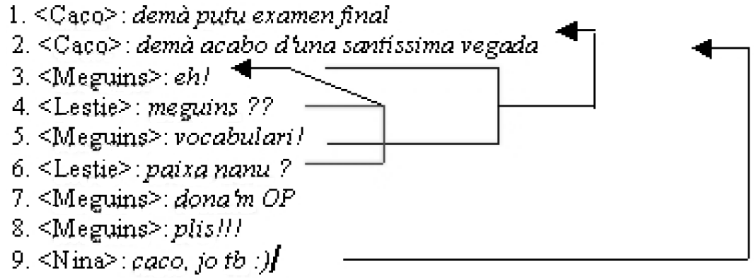
QUADRE 20
Missatge de mòbil

En el cas del xat, el fet que hi intervinguin un nombre indeterminat de locutors fa que sigui una mica complicat de seguir els diàlegs encreuats que se succeeixen:[29]

29. Marta TORRES i Lluís PAYRATÓ, «El català dels joves en els xats, correus electrònics i missatges a mòbils: una nova varietat col·loquial?», a *Softcatalà*, <http://www.softcatala.org/articles/article04.htm> (cons.: 4.2.2002), § 5.

Els torns de parla truncats i la separació de parells adjacents del tipus pregunta-resposta són fenòmens originals dels xats. La possible incoherència textual que això provoca es resol amb l'ús d'interjeccions conatives i de vocatius, pràctica que Werry (1996) va batejar amb el nom d'*adressivitat* (*addressivity*). Així, com es pot veure a l'exemple (5), Caco enuncia que demà acabarà els exàmens. Meguins profereix un torn de parla constituït per una interjecció conativa amb la finalitat de cridar l'atenció (línia 3: *eh!*) i un retret cap a Caco (línia 5: *vocabulari!*). Entre les seves intervencions apareix la primera part de la salutació que Lestie dedica a Meguins (línia 4: *meguins??*), que continua a la línia 6 (*paixa nanu?*, és a dir, *què passa nano?*). Finalment, Nina reprèn el discurs de set línies més amunt amb un vocatiu (línia 9: *caco*) que ens desambigua el *jo tb*, que s'ha d'entendre com a *jo també acabo els exàmens*, seguit d'una emoticona de complicitat.

(5)



Tant el xat com el missatge de mòbil participen d'un codi escrit simplificat que contribueix a la disminució del cost de producció del missatge (*k* per 'qu', absència d'accents), l'ús de marcadors discursius propis (*a10* per 'adéu', *tb* per 'també'), l'ús de les emoticones, l'ús freqüent de marques expressives com les repeticions i les interjeccions i, finalment, l'ús de les majúscules per a indicar que es diu una cosa cridant —en els cas dels xats.

En la mesura que el text escrit reflecteix allò que s'hauria dit de paraula, el grau de fiabilitat és alt.

Els trets més característics del xat i del missatge de mòbil són, doncs:

- El text de partida és oral, però imaginat.
- El nombre de locutors que intervenen en la mateixa transcripció és un de sol.
- El grau de formalitat del text resultant és baix.

– La correcció lingüística aplicada al text de la transcripció, independentment del discurs oral, és baixa.

– No s'empra cap sistema de transcripció.

– L'aptitud professional requerida al transcriptor/ra no és rellevant.

– La finalitat de la transcripció és, en principi, l'ús privat o restringit.

– El nombre de col·lectius destinataris de la transcripció, en principi, és reduït.

– La difusió que es pretén donar al text de la transcripció va de reduïda a mitjana en el cas del xat, segons el nombre de persones que hi ha connectades alhora.

– Les limitacions expressives intrínseques del tipus de text resultant són importants.

– Els marcadors discursius són emprats abundosament en aquestes transcripcions; hi incloem les emoticones.

– Les acotacions no són emprades en aquests textos.

– Els comentaris no es fan servir en aquestes transcripcions.

– El resum introductori no és pertinent.

– La possibilitat de revisió posterior de l'autor/ra és possible perquè es tracta de la mateixa persona que ha escrit el text.

– El grau de fidelitat global, atesos tots aquests trets, és clarament alt.

4.16. *La citació literal*

Com el seu nom indica, la *citació literal* o *citació textual* és la reproducció exacta d'un fragment de discurs d'altri, i ha d'ésser absolutament fidel al discurs original d'on prové, que tan aviat pot ésser oral com escrit; en el segon cas, s'hauria de correspondre amb la transcripció d'un text oral previ (quadre 21).

En transcripcions com aquesta es veu clarament la impossibilitat d'assolir l'objectiu, perquè tot el que és llenguatge corporal o gestual no pot ésser recollit dins el text mateix de la citació, i només queda el recurs de fer-hi algun comentari a part.

Els trets més característics de la citació literal són:

– El text de partida pot ésser escrit que ha estat llegit o oral.

– El nombre de locutors que intervenen en la mateixa transcripció és un de sol.

– El grau de formalitat del text resultant va de mitjà a alt.

– La correcció lingüística aplicada al text de la transcripció, independentment del discurs oral, va de baixa a alta, ja que s'intenta respectar el discurs tal com s'ha recollit.

QUADRE 21
Citació literal[30]

> Un registre no implica només una tria respecte als nivells o subsistemes lingüístics, sinó una opció determinada pel que fa a l'elaboració del text en conjunt: en d'altres paraules, un tipus de discurs adequat a les circumstàncies. De fet, ja es pot deduir dels fragments anteriors que també en aquest punt difereixen l'estil del locutor i el de l'especialista, sent molt més elaborat el discurs del primer que el del segon:
>
> L: La pilota la recuperarà Goicoetxea... Prefereix deixar que surti fora de banda, que és favorable a l'equip espanyol.
>
> E: Als jugadors espanyols, sobretot a... a... al Bakero i amb el Julio Salinas, el número [númbru] dos i el número quatre <alemanys> estan pendent d'ells, estan perseguint-los per tot el terreny de joc, i fins ara no han pogut... no han pogut lluir les seves eh... qualitats com a futbolistes perquè, com dic, el número dos i el número quatre el el els persegueixen com, bueno, molt molt molt, els estan marcant molt molt a sobre, i fins ara no han tocat masses pilotes.

– El sistema de transcripció emprat és l'enregistrament magnetofònic.
– L'aptitud professional requerida al transcriptor/ra va de mitjana a alta.
– La finalitat de la transcripció és, en principi, l'edició.
– El nombre de col·lectius destinataris de la transcripció, en principi, és gran.
– La difusió que es pretén donar al text de la transcripció és gran.
– Les limitacions expressives intrínseques del tipus de text resultant són poques o nul·les en el cas del text escrit que ha estat llegit, però poden ser importants en el cas del text oral.
– Els marcadors discursius són poc emprats en aquestes transcripcions.
– Les acotacions són igualment poc emprades en aquests textos.
– Els comentaris solen ser habituals en aquestes transcripcions.
– El resum introductori és possible, però no és habitual.
– La possibilitat de revisió posterior de l'autor/ra és remota.
– El grau de fidelitat global, atesos tots aquests trets, és clarament alt.

30. Lluís PAYRATÓ, *Català col·loquial: Aspectes de l'ús corrent de la llengua catalana*, València, Universitat de València, Servei de Publicacions, 1988, p. 63.

4.17. *El diàleg de ficció*

És tan habitual trobar-nos fragments de text en forma de diàleg dins les obres de ficció (sobretot, en les novel·les), que gairebé ni ens adonem de les peculiaritats formals que diferencien el discurs directe de l'indirecte (és a dir, la narració pura i simple).

QUADRE 22
Diàleg de ficció[31]

I un altre dia:
—Què et fa, el noi?
—Malament. No en sortirem.
—Sí, és allò —va dir un filòsof—. Neixes sol, vius sol, et mors sol.
—I t'has de salvar o condemnar sol —recordava el senyor rector.
—Massa feina, malviatge.
A dalt, les bruixes vetllaven el moribund.
—Llàstima de noi!
—Pobres pares!
I s'esdevenia finalment el que tothom, des de tant temps, espera. El noi es va morir, i l'havien d'enterrar. Tarda de primavera —queda bonic. L'enterrament davallava pels vials de la muntanya, que començava a disfressar-se de flors. La caixa era portada a pes de braços, i els qui la duien renegaven de la feixuguesa excessiva. Tot el poble seguia al darrera. Es paraven a la placeta, davant l'església. El rector cantava el llatí pobre. Tots s'emocionaven de no comprendre'l i n'endevinaven alguna eficàcia. De sobte, un nen s'escapava de la vigilància de la seva mare i es posava a jugar a baletes vora el taüt, que en un baiard descansava en l'embolcall de l'encens i la litúrgia. La mare s'espantà, judicava el fet de mal averany, escarmentava el menut, que xisclava i trencava el recolliment del dol. L'altra mare, fora de seny, cridava:
—També es morirà el teu!

Els *diàlegs de ficció* són, efectivament, textos orals transcrits literalment, atès que diuen exactament el que l'autor vol i com ho ha volgut dir (quadre 22). L'única limitació en aquest sentit és que es poden perdre alguns matisos, com els que comentava a l'apartat 1, però l'avantatge de les obres de ficció és que s'hi poden anteposar, intercalar i posposar tota mena d'indicacions i comentaris en relació amb les intervencions dels diferents oradors.

31. Salvador ESPRIU, *Ariadna al laberint grotesc*, Barcelona, Edicions 62, 1975, p. 85.

Atès que cada intervenció d'un diàleg de ficció no és encapçalada per l'abreviatura del personatge que intervé, sinó que simplement és precedida d'un guió llarg, és essencial que els lectors no tinguin cap mena de dubte respecte al locutor, especialment si hi intervenen més de dos personatges alhora, la qual cosa es pot aconseguir fàcilment amb un incís del narrador o amb una acotació, situats adequadament.[32]

La formalitat del text varia moltíssim: des del registre més col·loquial i estripat fins al més formal i acadèmic; depèn del context i de la situació argumental.

La puntuació dels diàlegs de ficció intenta reproduir l'entonació o la prosòdia originals (quadre 23).

Els trets més característics del diàleg de ficció són:

– El text de partida és oral, però imaginat per l'autor.

– El nombre de locutors que intervenen en la mateixa transcripció és múltiple.

– El grau de formalitat del text resultant va de baix a alt, segons les característiques del personatge i la situació.

– La correcció lingüística aplicada al text de la transcripció, independentment del discurs oral, és mitjana.

– El sistema de transcripció és inexistent, atès que es tracta de diàlegs imaginaris.

– L'aptitud professional requerida al transcriptor/ra és irrellevant.

– La finalitat de la transcripció és, en principi, l'edició.

– El nombre de col·lectius destinataris de la transcripció, en principi, és gran.

– La difusió que es pretén donar al text de la transcripció és gran.

– Les limitacions expressives intrínseques del tipus de text resultant són poques o nul·les.

– Els marcadors discursius són emprats abundosament en aquestes transcripcions.

– Les acotacions no són emprades en aquests textos.

– Els comentaris es fan servir lliurement en aquestes transcripcions.

– El resum introductori no és pertinent.

– La possibilitat de revisió posterior del locutor/ra és impossible perquè es tracta de personatges inventats, però l'autor pot reescriure els diàlegs tant com vulgui.

– El grau de fidelitat global, atesos tots aquests trets, és, en qualsevol cas, alt.

32. Per a una exposició detallada de la puntuació i l'ús dels incisos de narrador i de les acotacions en les obres de ficció, vegeu els § 13.1-13.3 del capítol VII de Josep M. MESTRES *et al.*, *Manual d'estil: La redacció i l'edició de textos*, 2a ed. rev., Vic i Barcelona, Eumo Editorial, Universitat de Barcelona, Universitat Pompeu Fabra i Associació de Mestres Rosa Sensat, 2000, p. 206-216.

QUADRE 23
Signes de puntuació emprats en els diàlegs[33]

Signe o caràcter	Funcions	Enunciador/ra	Entonació o prosòdia
Parèntesis	sortir del discurs: comentari sobre el que és suprasegmental o silenci	un altre enunciador/ra	pausa/canvi d'entonació
Guions	– indicar un afegit – marcar un incís	– el mateix locutor/ra – el mateix locutor/ra	Pausa + canvi d'entonació = intensitat o trencament
Cometes	citar	un altre enunciador/ra: sovint l'interlocutor/ra	trencament + manera de parlar
Lletra cursiva	– citar – rectificar – subratllar	– el mateix locutor/ra – el mateix locutor/ra – el mateix locutor/ra	– trencament + canvi d'entonació – trencament + intensitat – intensitat
Majúscules	subratllar	el mateix locutor/ra	intensitat de la veu
Punts suspensius	– indicar un silenci o una aturada – manifestar una indecisió – marcar un ritme o una manera de parlar – interrompre – permetre l'encavallament	– el mateix locutor/ra – el mateix locutor/ra – el mateix locutor/ra – l'interlocutor/ra – tots dos interlocutors	modificació o interrupció de l'emissió vocal
Punt	– indicar un afegit (cf. els guions) – tancar frases inacabades (cf. els punts suspensius)	– el mateix locutor/ra – el mateix locutor/ra	pausa bastant breu
Dos punts	marcar un afegit rectificatiu (cf. els guions)	el mateix locutor/ra	manera de parlar
Absència de puntuació	– indicar l'absència de pausa – assenyalar que la clàusula no ha acabat – indicar canvis ràpids – permetre encavallaments	– el mateix locutor/ra – l'interlocutor/ra – tots dos interlocutors – tots dos interlocutors	freqüència molt ràpida absència de silenci

33. Taula adaptada de l'article de Jacqueline PINCHON i Mary-Annick MOREL, «Rapport de la ponctuation à l'oral dans quelques dialogues de romans contemporains», *Langue Française* (París), núm. 89 (febrer 1991), p. 6-19.

4.18. *La tira de còmic*

Com en el cas del diàleg de ficció, les bafarades dels personatges de la tira il·lustrada dels còmics (o *tira de còmic*) pretenen reproduir literalment el que hauria dit el personatge si hagués pogut parlar en veu alta (quadres 24 i 25).

En les bafarades, els estats d'ànim se solen indicar mitjançant dibuixets simbòlics i altres recursos gràfics dels dibuixants, ja que no és possible, en general, intercalar-hi acotacions, per bé que sí que s'hi poden afegir comentaris situats en marcs a part del dibuix. De vegades, el text se situa immediatament al costat del personatge, com si li sortís de la boca directament.

Les onomatopeies, els signes de puntuació reforçats, les negretes, el cos de la lletra i fins la forma de la bafarada conformen el context de la transcripció, i això permet una expressivitat més gran dels personatges sense haver d'afegir acotacions, comentaris ni incisos, tot i que de vegades es fan servir en aquesta mena de textos.

Dins d'aquesta categoria es troben també les gairebé obsoletes *fotonovel·les*, que són una mena de novel·les de fulletó adreçades majorment al públic femení que desenvolupen la seva trama en tires de fotografies amb bafarades i acotacions similars a les dels còmics.

En les bafarades també juguem amb la ficció que es tracta de la transcripció d'un text oral, ja que només ha existit com a tal en la ment del guionista.

Els trets més característics de la tira de còmic són, doncs:

– El text de partida és oral imaginari.

– El nombre de locutors que intervenen en la mateixa transcripció és múltiple.

– El grau de formalitat del text resultant va de baix a mitjà, segons el personatge i la situació.

– La correcció lingüística aplicada al text de la transcripció, independentment del discurs oral, és mitjana.

– El sistema de transcripció no existeix perquè els diàlegs són imaginats.

– L'aptitud professional requerida al transcriptor/ra és irrellevant.

– La finalitat de la transcripció és, en principi, l'edició.

– El nombre de col·lectius destinataris de la transcripció, en principi, és gran.

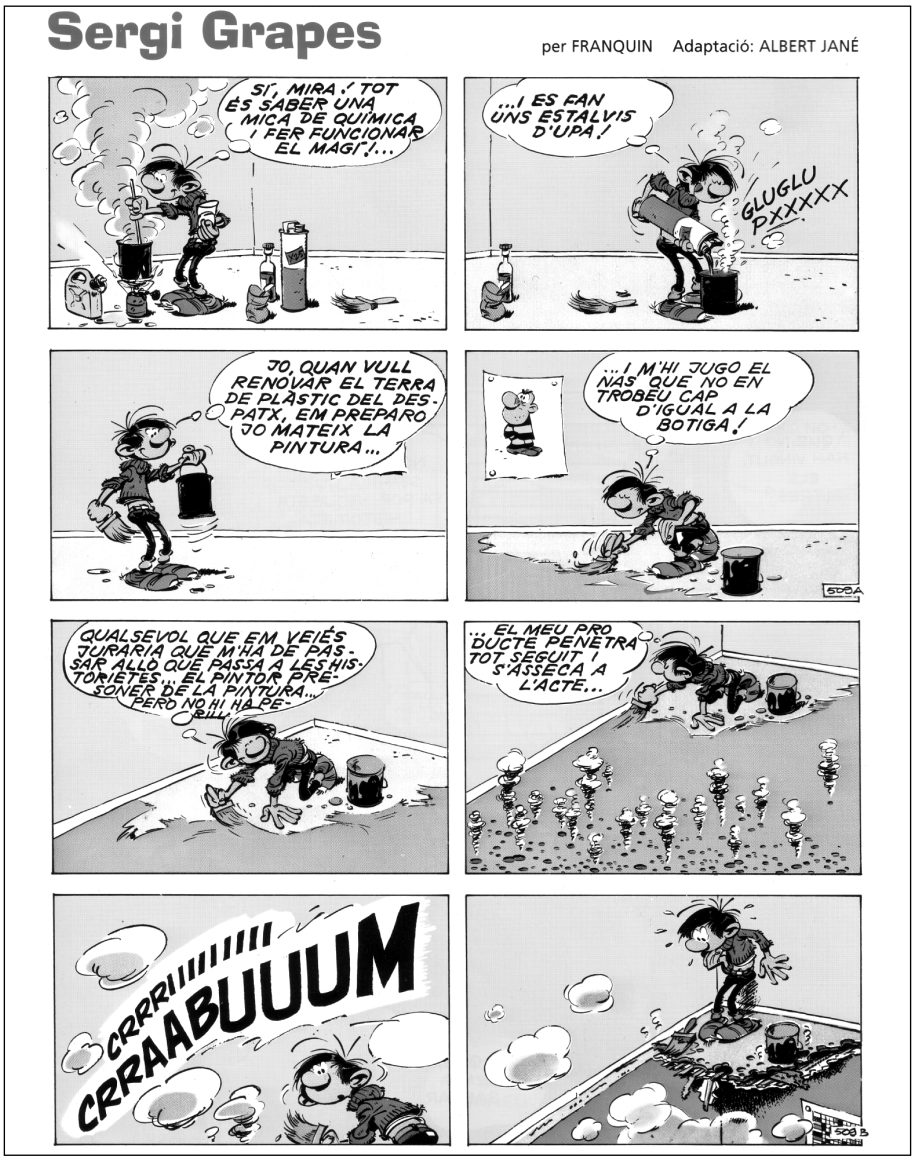
– La difusió que es pretén donar al text de la transcripció és gran.

– Les limitacions expressives intrínseques del tipus de text resultant són poques o nul·les.

– Els marcadors discursius són emprats en aquestes transcripcions.

– Les acotacions són emprades abundantment en aquests textos.

QUADRE 24
Tira de còmic (I)[34]



34. «Sergi Grapes», a *Cavall Fort* (Barcelona), núm. 953-954 (abril 2002), p. 12.

QUADRE 25
Tira de còmic (II)[35]

35. «La fuga de Lagarto», cap. 6, *El Víbora* (Barcelona), núm. 269-270 (juliol-agost 2002), p. 40.

– Els comentaris pràcticament no es fan servir en aquestes transcripcions.

– El resum introductori no és pertinent.

– La possibilitat de revisió posterior del locutor/ra és impossible perquè es tracta de personatges inventats, però el guionista pot reescriure els diàlegs tant com vulgui.

– El grau de fidelitat global, atesos tots aquests trets, és, en qualsevol cas, alt.

4.19. *La transcripció amb l'alfabet català*

En els estudis dialectals i de cultura popular apareixen sovint transcripcions de comentaris o breus exposicions de persones a les quals s'ha demanat alguna cosa (quadre 26; en podem veure un altre exemple en la part de baix del quadre 28).

La *transcripció amb l'alfabet català* vol ser tan literal com sigui possible, però manté l'alfabet català perquè sigui assequible a tots els lectors; tan sols fa servir els recursos tipogràfics i de puntuació habituals (com ara les cometes i la lletra cursiva) per a indicar als lectors un determinat fenomen que s'ha explicat al començament. En aquest sentit, també es fa ús abundant de les notes a peu de pàgina per a aclarir entonacions o incidències durant la locució.

Com que la finalitat d'aquests textos escrits és més o menys filològica o lingüística, la literalitat hi és essencial, però podem distingir tres graus de transcripció: ample, intermedi i estret. El grau intermedi es considera no marcat, i és el que hom recomana d'emprar per defecte.[36]

El grau de fidelitat global és pràcticament del cent per cent.

Els trets més característics de la transcripció amb l'alfabet català són, doncs:

– El text de partida és oral.

– El nombre de locutors que intervenen en la mateixa transcripció és un de sol cada vegada.

– El grau de formalitat del text resultant va de baix a alt, segons la persona transcrita, per bé que generalment es busca aconseguir textos espontanis i, per tant, col·loquials.

– La correcció lingüística aplicada al text de la transcripció, independentment del discurs oral, és baixa, perquè es vol reproduir fidelment tot el que s'ha dit i tal com s'ha dit.

36. Cf. Lluís PAYRATÓ, «Transcripció del discurs col·loquial», a Lluís PAYRATÓ *et al.* (ed.), *Corpus, corpora*, Barcelona, PPU, 1996, p. 202-212.

QUADRE 26
Transcripció amb l'alfabet català[37]

ALGUERÈS

Un homa taniva sol dos fils. Lu més jova diu al sou para: «És ja hora que io sigui duenyu de mi mate(i)x i que tengui munera; ma'n vull aná a girá món. Dividiu lus béns i dunau-ma lu que ma toca». «Ai, fil meu!», li diu lu para, «cọn vols; sés un malanat i saràs castigat». I després obri un cala(i)x, dividi lus sous béns i ne fa duas parts.

Pocas dias després, aquell dasgraciat sa'n va del país assai poc alegrament i sensa sarurá a ningú. Ha caminat per tantas terras suritàrias, boscus i rius, i arriba a una gran ciutat a on ha gastat tota la munera. A cap de alguns mesus ha tangut de vendra lus vastits a una dona vella i de aná a s'allugá cọm a salviró; l'anvian an campanya a mirá murendus i bous. Alhora ha cumançat a éssar grandament desgraciat. Nu taniva llit per drumí la nit, ni foc per sa calantá quan taniva fred. A vagaras taniva tanta fam que sa fora manjat fins aquellas fullas de col i aquella fruita pudenta que menjan lus porcs; però ningú li dunaba arrẹ́s.

Una talda, am' al ventra buit, s'és da(i)xat caura a damun(t) de un tronc, i mirava de la finestra lus paldals que vulavan llaugerment. I després ha vist que muntava la lluna i també las astrellas, i diu plurant: «La casa de mun para és plena de salvirols que tenen pa i vi, ous i frumatja, tan(t) quan(t) na volan. Io, al cuntrari, an aquí mor de fam».

(Versió de Mn. Josep Sanna)

– El sistema de transcripció emprat és l'enregistrament magnetofònic.

– L'aptitud professional requerida al transcriptor/ra és forçosament alta.

– La finalitat de la transcripció és, en principi, l'edició; d'aquí que es transcrigui amb caràcters llatins, en comptes de fer-ho amb un alfabet fonètic.

– El nombre de col·lectius destinataris de la transcripció, en principi, és gran.

37. Joan VENY, *Els parlars catalans*, Palma de Mallorca, Moll, 1982, p. 187.

– La difusió que es pretén donar al text de la transcripció és gran.
– Les limitacions expressives intrínseques del tipus de text resultant són evidents.
– Els marcadors discursius no són en aquestes transcripcions.
– Les acotacions són poc emprades en aquests textos.
– Els comentaris es fan servir habitualment en aquestes transcripcions.
– El resum introductori és pertinent per a documentar la transcripció.
– La possibilitat de revisió posterior de l'autor/ra no és pertinent, per la finalitat que té la transcripció.
– El grau de fidelitat global, atesos tots aquests trets, és clarament alt.

Segons Payrató, tant si la transcripció es fa amb l'alfabet català com si es fa amb un alfabet fonètic, les condicions de perfecció d'una transcripció depenen dels atributs següents:[38]

> – *Neutralitat* o *fidelitat*, és a dir, una transcripció no interpretativa, imparcial i objectiva, que no tergiversi els fenòmens propis del discurs oral.
> – *Globalitat* o *complexitat*, o, en altres paraules, una transcripció completa, no parcial, que no simplifiqui cap fenomen.
> – *Omnifuncionalitat*, que permeti usos (aplicacions) múltiples i diversos.
> – *Claredat*, és a dir, un sistema d'aprenentatge i utilització «fàcil» (senzill, còmode), i per descomptat sense ambigüitats i tan econòmic com sigui possible.
>
> Per últim, i com a previsible conseqüència de la creença en un mecanisme perfecte, també se sol demanar a un sistema de transcripció que la seva fonamentació i ús acabi sent universal (o, almenys, que no sigui idiosincràtic) i que, en un vessant més pràctic, no provoqui conflictes informàtics ni en la seva aplicació primera ni en el transport dels arxius.

4.20. *La transcripció amb un alfabet fonètic*

Arribem, finalment, a la transcripció literal per excel·lència, que és la *transcripció amb un alfabet fonètic*. Aquest tipus de transcripció consisteix en la reproducció literal d'un discurs oral mitjançant un alfabet i uns signes auxiliars diferents dels habituals en l'escriptura de les llengües naturals, amb una finalitat clarament científica d'estudi lingüístic del discurs transcrit.

38. Lluís PAYRATÓ, «Transcripció del discurs col·loquial», a Lluís PAYRATÓ *et al.* (ed.), *Corpus, corpora*, Barcelona, PPU, 1996, p. 202-212.

Tanmateix, fins i tot en aquest sistema de transcripció, i segons les necessitats lingüístiques en relació amb el text resultant, hi ha diversos graus de fidelitat: des de la fidelitat absoluta de la *transcripció estreta*, amb un gran desplegament de diacrítics i altres signes auxiliars per a reproduir totes les incidències del discurs oral, fins a la *transcripció fonològica*, que es limita a transcriure el text oral en termes de fonemes, passant per la *transcripció fonètica ampla*, que fa servir pocs diacrítics, però que ens permet de reconèixer i reproduir la locució tal com s'ha produït en els seus trets fonamentals.

La transcripció fonètica s'emmarca entre claudàtors, mentre que la transcripció fonològica és emmarcada per barres inclinades.

L'alfabet fonètic més difós actualment és el recomanat per l'Associació Fonètica Internacional, l'última revisió del qual és del 1993, amb esmenes del 1996 (quadre 27). Cal tenir en compte, però, que els signes que conté tenen un valor general i que un mateix signe pot ésser utilitzat en diferents llengües per a representar sons que no són exactament idèntics, sia perquè no es disposa d'aquest so i s'aprofita el signe per a un altre so propi, sia perquè s'acosta a un so propi el signe estricte del qual seria més difícil de representar. La mateixa AFI recomana limitar les distincions als casos que siguin realment pertinents i evitar l'ús de diacrítics que no siguin imprescindibles (quadre 28).

També hi ha alfabets per a l'intercanvi electrònic, com l'X-SAMPA, i alfabets per a l'etiquetació de corpus de textos, però no deixen de ser variants que tenen una finalitat determinada.

El grau de fidelitat global en la transcripció fonètica estreta és del cent per cent.

Els trets més característics de la transcripció amb un alfabet fonètic són, doncs:

– El text de partida és oral.

– El nombre de locutors que intervenen en la mateixa transcripció és un de sol cada vegada.

– El grau de formalitat del text resultant va de baix a alt, segons el locutor/ra.

– La correcció lingüística aplicada al text de la transcripció, independentment del discurs oral, és baixa, perquè es vol respectar al màxim el discurs oral.

– El sistema de transcripció emprat és l'enregistrament magnetofònic.

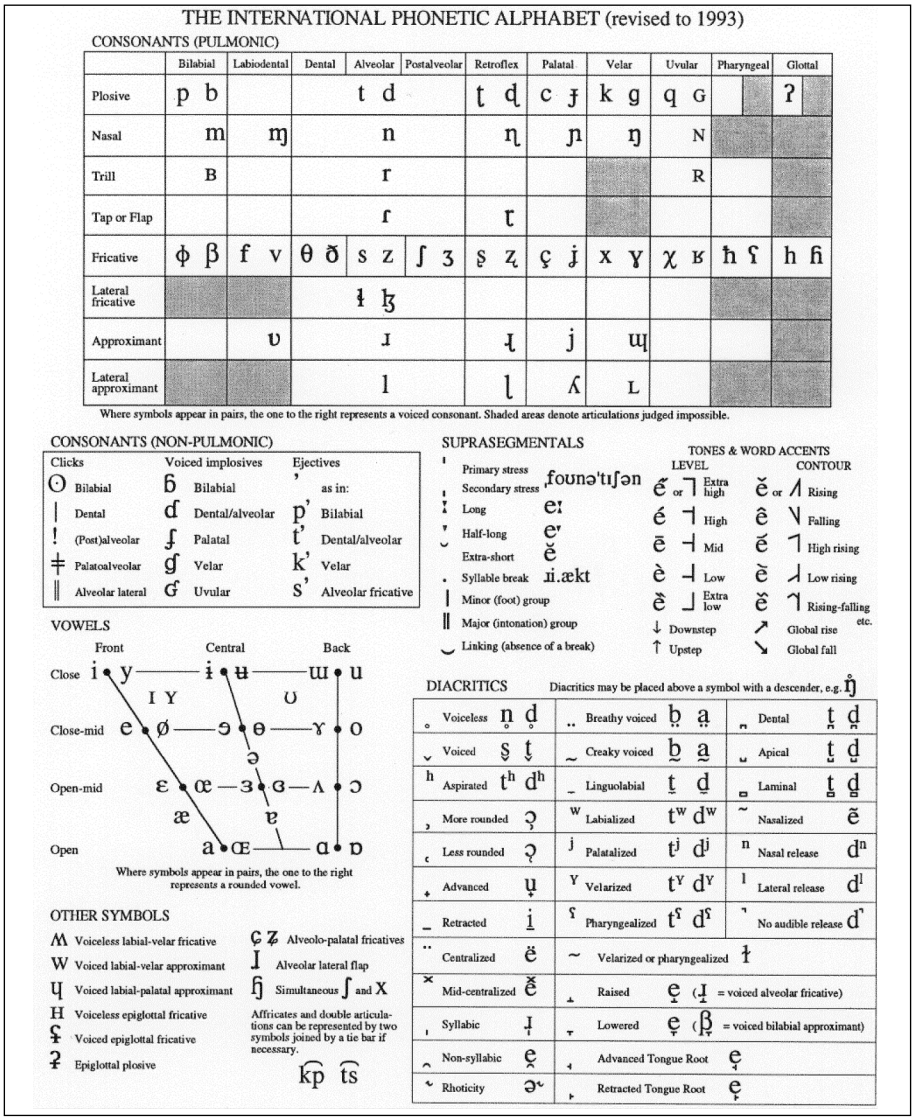
– L'aptitud professional requerida al transcriptor/ra és alta.

– La finalitat de la transcripció és, en principi, l'ús privat o restringit o l'edició, segons els casos.

– El nombre de col·lectius destinataris de la transcripció, en principi, és reduït (especialistes).

– La difusió que es pretén donar al text de la transcripció és reduïda (especialistes i estudiants de filologia).

QUADRE 27
Alfabet fonètic internacional[39]



39. «Reproduction of the International Phonetic Alphabet (revised to 1993, updated 1996)», a *The International Phonetic Association*, <http://www2.arts.gla.ac.uk/IPA/fullchart.html> (cons.: 5.7.2002).

QUADRE 28
Transcripció amb l'alfabet fonètic internacional[40]

El treball de l'hort

(la Febró)

miɾi || u kultibˈɛm əmb əl | əmbə l əʃˈaðə | əm | əlz ərpiˌɔks kə diˈɛm || i tˈiŋ || tuməkˈerəs | hi | tˌiŋ tumˌək tuməkˈerəs || pərβutˈes | sˈɛβəs | əspinˈaks | ənsiˈam | kɔls | trˈuɱfuls | u pətˈa ˈ pətˈa <1> a ˈ jɔ | ə la primˈerəː ˈ ʎəː ʎəwrˌaðə kə z ðˈonə | əmbə l ənimˌal i dəspɾˈes | jˌɔ əmb əlz ərpiˈɔg m u βˈaj ərəɣlˈan i m u βˌaj krəstəʎˈan i nˌa plənˈtan || tˌɔt əʃˈɔ | i mˈiɾə | i nˌan rəɣˈan | <2> əmb ˌunə βəsˈɛtə ˈ kə j ˌa ʎi əl trˈɔs | un ˈajɣwə ˈ kə jˌa surt əʎˈi ˈ pər nəturˈal || i nˌɛᵐ pəsˌan lu ðiə ʎˈi

<1> Enquestadors: «I com ho cultiven? Com ho treballa?».
<2> Enquestadora: «I com ho reguen?».

El treball de l'hort

(la Febró)

Miri. Ho cultivem amb el ... ambe* l'aixada, amb els arpiots que diem; hi tinc tomaqueres, sí, tinc tomaq... tomaqueres, perboters,* cebes, espinacs, enciam, cols, trúmfols* o patà... patà... .

Ah, jo ee ... la primera lla... llaurada que es dóna ambe* l'animal i després jo amb els arpiots m'ho vaig arreglant i m'ho vaig crestellant i anar plantant. Tot això. I mira. I anant regant.

Amb una basseta que hi ha allí al tros, una aigua que ja surt allí per natural.* I anem passant lo* dia allí.

40. Edició sinòptica d'un mateix text transcrit (cf. Joan VENY i Lídia PONS, *Atles lingüístic del domini català: Etnotextos del català oriental*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1998, p. 280-281): la versió de dalt correspon a la transcripció amb alfabet fonètic, i la versió de baix, a la transcripció amb alfabet català.

– Les limitacions expressives intrínseques del tipus de text resultant són absolutes.

– Els marcadors discursius són emprats abundosament en aquestes transcripcions.

– Les acotacions són poc emprades en aquests textos.

– Els comentaris es fan servir tot sovint en aquestes transcripcions.

– El resum introductori és pertinent per a situar la transcripció en un context determinat.

– La possibilitat de revisió posterior de l'autor/ra no és pertinent, perquè la finalitat de la transcripció és científica.

– El grau de fidelitat global, atesos tots aquests trets, és clarament alt.

5. Conclusions

Com hem pogut veure al llarg d'aquesta exposició, la fidelitat absoluta en la transcripció d'un text oral és gairebé una *missió impossible*. Però també hem vist que, en general, no cal una literalitat tan gran en la major part dels casos.

Així, podem afirmar que el factor principal que condiciona la literalitat i la fidelitat de la transcripció és la finalitat del text escrit, que està estretament lligada als destinataris i a la difusió que se'n vol fer. Aquesta finalitat també afecta la manera de presentar el text resultant, ja que moltes vegades n'hi ha prou amb un resum més o menys detallat de l'exposició oral.

També hem vist que, per a arribar al text transcrit, podem partir d'un text escrit o fins d'un text oral imaginari (o imaginat). I també que el text resultant pot ésser alterat posteriorment pels autors, per correctors o ajustadors i pels editors, segons les conveniències dels uns o dels altres –sense cap voluntat de manipulació, evidentment; només perquè s'entengui o s'ajusti més bé al context final.

El context de la transcripció és també fonamental perquè els lectors copsin els detalls més rellevants del discurs oral que s'ha produït.

Cal no perdre de vista la importància cabdal que té l'aptitud del transcriptor/ra per a una literal i fidel transcripció. Al capdavall, la transcripció és, essencialment, una tasca humana, si més no de moment.

Crec que seria molt important i profitós aprofundir més en el paper de les limitacions intrínseques, els marcadors discursius, les acotacions, els comentaris i el resum introductori en les transcripcions, anar definint encara més cadascun dels tipus de transcripció i conscienciar les persones que es dediquen a transcriure textos que

no es poden tractar d'una manera barroera ni tots els textos es poden transcriure de la mateixa manera.

6. Unes quantes referències bibliogràfiques

AGOST, Rosa; CHAUME, Frederic [ed.]. *La traducción en los medios audiovisuales.* Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2001.

ÁLVAREZ, Alexandra. *Análisis de la oralidad: una poética del habla cotidiana.* <http://elies.rediris.es/elies15/> [Cons.: 12.6.2002]

AZEVEDO, Milton M. *La parla i el text*. Lleida: Pagès, 1996.

BAKER, Robert G.; LAMBOURNE, Andrew D.; ROWSTON, Guy. *Handbook for television subtitlers*. [S. ll.]: Independent Broadcasting Authority, 1988.

BLANCHE-BENVENISTE, Claire; JEANJEAN, C. *Le Français parlé: Transcription et édition.* París: Didier: INALF, 1987.

BOIS, J. W. du. «Transcription design principles for spoken discourse research». *Pragmatics*, núm. 1, vol. 1 (1991), p. 71-106.

BONET, Eulàlia; LLORET, Maria-Rosa; MASCARÓ, Joan. *Manual de transcripció fonètica*. Bellaterra (Cerdanyola del Vallès): Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions, 1997.

BORDONS, Glòria; FONT, Dolors. «El guió dramàtic: un model de llengua escrita i oral als mitjans de comunicació». A: CREUS, Imma; JULIÀ, Joan; ROMERO, Sílvia [ed.]. *Llengua i mitjans de comunicació*. Lleida: Pagès, 2000, p. 147-155.

BOSQUE, Ignacio; DEMONTE, Violeta [dir.]. *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid: Espasa, 1999.

BRIZ, Antonio; CUENCA, Maria Josep; SERRA, Enric [ed.]. *Sobre l'oral i l'escrit.* València: Universitat de València. Facultat de Filologia, 1997.

BUSTOS, José Jesús de. «Organización textual y oralidad». A: BRIZ, Antonio; CUENCA, Maria Josep; SERRA, Enric [ed.]. *Sobre l'oral i l'escrit*. València: Universitat de València. Facultat de Filologia, 1997, p. 7-24.

CASSANY, Daniel. *Descriure escriure*. Barcelona: Empúries, 1987.

COOPER, Charles R.; GREENBAUM, Sidney [ed.]. *Studying writing: Linguistic approaches.* Londres: Sage, 1986.

COROMINA, Eusebi. *El 9 Nou: Manual de redacció i estil*. Barcelona; Vic: Diputació de Barcelona: Eumo: Premsa d'Osona, 1991.

COROMINES, Joan. *Lleures i converses d'un filòleg*. 3a ed. Barcelona: Club Editor, 1983.

CREUS, Imma; JULIÀ, Joan; ROMERO, Sílvia [ed.]. *Llengua i mitjans de comunicació.* Lleida: Pagès, 2000.

CROS, Anna; SEGARRA, Mila; TORRENT, Anna [ed.]. *Llengua oral i llengua escrita a la televisió.* Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000.

DRIES, Josephine. *Dubbing and subtitling: Guidelines for production and distribution.* [S. ll.]: The European Institute for the Media, 1995.

DUARTE, Carles; ALSINA, Àlex; SIBINA, Segimon. *Manual de llenguatge administratiu*. 6a ed. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Escola d'Administració Pública de Catalunya, 2002.

ESPUNY, Mercè; PIFARRÉ, Elisenda; PUIGGRÒS, Montse. *Anàlisi del discurs* [treball de recerca]. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1992. [Inèdit]

FERRANDO, Antoni [ed.]. *La llengua als mitjans de comunicació*. València: Institut de Filologia Valenciana: Universitat de València, 1990.

FRANQUESA, Ester [dir.]. *Societat de la informació: Noves tecnologies i Internet: Diccionari terminològic*. Barcelona: TERMCAT, 2000.

GADET, Françoise. «Le parlé oral dans l'écrit. Le traitement du détachement par les grammaires du XXe siècle». *Langue Française* [París], núm. 89 (febrer 1991), p. 110-124.

GOMIS, Llorenç. «Els gèneres periodístics». A: CREUS, Imma; JULIÀ, Joan; ROMERO, Sílvia [ed.]. *Llengua i mitjans de comunicació*. Lleida: Pagès, 2000, p. 31-42.

GREGORY, Michael; CARROLL, Susanne. *Language and situation: Language varieties and their social contexts*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1978.

GRUP DE RECERCA PER A L'ESTUDI DEL REPERTORI LINGÜÍSTIC. «Criteris per a la transcripció de textos». [Barcelona]. <http://www.ub.es/ice/recerca/grerli/corpus.htm> [Cons.: 29.4.2002]

HOROWITZ, Rosalind; JAY, Samuels [ed.]. *Comprehending oral and written language.* San Diego: San Diego Academic Press, 1987.

INDEPENDENT TELEVISION COMMISSION. *ITC guidance on standards for subtitling*. [S. ll.]: ITC, 1997.

INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS. SECCIÓ FILOLÒGICA. *Aplicació al català dels principis de transcripció de l'Associació Fonètica Internacional*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1999.

INTERNATIONAL PHONETIC ASSOCIATION. «Reproduction of the International Phonetic Alphabet (revised to 1993, updated 1996)». A: *The International Phonetic Association.* <http://www2.arts.gla.ac.uk/IPA/fullchart.html> [Cons.: 5.7.2002]

IVARSSON, Jan. *Subtitling for the media: A handbook of an art*. Estocolm: Transedit, 1992.

Langue Française [París], núm. 89 (febrer 1991): *L'oral dans l'écrit*.

Libro de estilo de 'ABC'. Barcelona: Ariel, 1993.

MACWHINNEY, Brian. *The Childes Project: Tools for Analyzing Talk*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum, 1991.

MARÍ, Isidor. «Varietats i registres en la llengua dels mitjans de comunicació». A: CABRÉ, M. Teresa [*et al.*] [ed.]. *Actes de les Segones Jornades d'Estudi de la Llengua Normativa*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1987, p. 9-30.

MENDIETA, Salvador. *Manual de estilo de TVE*. Barcelona: Labor, 1993.

MESTRES, Josep M. «Les emoticones». *Medicampus* [Barcelona], núm. 120 (31 gener 2001), p. 6.

MESTRES, Josep M.; GUILLÉN, Josefina. *Diccionari d'abreviacions: Abreviatures, sigles i símbols*. 2a ed. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2001.

MESTRES, Josep M. [*et al.*]. *Manual d'estil: La redacció i l'edició de textos*. 2a ed. rev. Vic; Barcelona: Eumo Editorial: Universitat de Barcelona: Universitat Pompeu Fabra: Associació de Mestres Rosa Sensat, 2000.

Els model[s] lingüístic[s] de la RTVV: Criteris per a l'elaboració, supervisió i emissió de textos destinats a la RTVV. [València], [1989].

MOLLÀ, Toni. *La llengua dels mitjans de comunicació*. Alzira: Bromera, 1990.

NOGUÉS, Josep. «Problemes de versemblança lingüística als doblatges de televisió». A: FERRANDO, Antoni [ed.]. *La llengua als mitjans de comunicació*. València: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana: Universitat de València, 1990, p. 179-183.

El País: Libro de estilo. 7a ed. Madrid: El País, 1990.

PALOMA, David; SEGARRA, Mila. «De l'oral a l'escrit: la subtitulació per a sords en els programes de ficció de TVC». A: CREUS, Imma; JULIÀ, Joan; ROMERO, Sílvia [ed.]. *Llengua i mitjans de comunicació*. Lleida: Pagès, 2000, p. 185-192.

— «Llengua oral i llengua escrita a les sèries de televisió». A: CROS, Anna; SEGARRA, Mila; TORRENT, Anna [ed.]. *Llengua oral i llengua escrita a la televisió*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000, p. 49-73.

PARDINA, Joaquim. *Orientacions per a l'edició de textos en la subtitulació dels telenotícies de TVC*. [Sant Joan Despí]: Televisió de Catalunya, SA, 1993.

PARLAMENT DE CATALUNYA. *Manual de correcció i redacció del 'Diari de Sessions'*. [Barcelona]: Parlament de Catalunya, 1995.

PAYRATÓ, Lluís. *Català col·loquial: Aspectes de l'ús corrent de la llengua catalana.* València: Universitat de València, 1988.

— «Transcripció del discurs col·loquial». A: PAYRATÓ, Lluís [*et al.*] [ed.]. *Corpus, corpora*. Barcelona: PPU, 1996, p. 181-216.

PINCHON, Jacqueline; MOREL, Mary-Annick. «Rapport de la ponctuation à l'oral dans

quelques dialogues de romans contemporains». *Langue Française* [París], núm. 89 (febrer 1991), p. 5-19.

SALVADOR, Vicent. «Els registres orals». A: FERRANDO, Antoni [ed.]. *La llengua als mitjans de comunicació*. València: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana: Universitat de València, 1990, p. 205-222.

SCHIFFRIN, Deborah. *Approaches to discourse*. Oxford: Blackwell, 1994.

SERNA, Víctor de la [coord.]. *«El Mundo»: Libro de estilo*. Madrid: Unidad Editorial, 1996.

SOLER, Albert. «El català que ara "es parla"». *Medicampus* [Barcelona], núm. 140 (4 març 2002), p. 6.

SOLER, Isabel; TRILLA, M. Roser. *Les línies del text: Introducció a les tècniques narratives*. Barcelona: Empúries, 1989.

TANNEN, Deborah. *Analyzing discourse: Text and talk*. Washington: Georgetown University Press, 1982.

— *Spoken and written language: Exploring orality and literacy*. Norwood: Ablex Publishing Corporation, 1982.

TELEVISIÓ DE CATALUNYA. ÀREA D'INFORMATIUS. TELESERVEI. *Orientacions per a l'edició de textos*. [Sant Joan Despí]: Televisió de Catalunya, [1993].

TELEVISIÓ DE CATALUNYA. COMISSIÓ DE NORMALITZACIÓ LINGÜÍSTICA. *El català a TV3: Llibre d'estil*. Barcelona: Edicions 62, 1995.

TELEVISIÓ DE CATALUNYA. PRODUCCIÓ ALIENA. SERVEI LINGÜÍSTIC. *Normes de subtitulació de pel·lícules*. [Sant Joan Despí]: Televisió de Catalunya, SA, 2001.

TERMCAT. *Diccionari d'Internet*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2001.

TORRENT, Anna M. «Llegir la pantalla: la subtitulació dels informatius». A: CROS, Anna; SEGARRA, Mila; TORRENT, Anna M. [ed.]. *Llengua oral i llengua escrita a la televisió*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000, p. 7-48.

TORRES, Marta; PAYRATÓ, Lluís. «El català dels joves en els xats, correus electrònics i missatges a mòbils: una nova varietat col·loquial?». A *Softcatalà* <http://www.softcatala.org/articles/article04.htm> [Cons.: 4.2.2002]

TUBAU, Ivan. *El català que ara es parla: Llengua i periodisme a la ràdio i la televisió*. Barcelona: Empúries, 1990.

Els mitjans audiovisuals, laboratoris de la segona oralitat

Josep Gifreu
Catedràtic de Teoria de la Comunicació de la Universitat Pompeu Fabra
i membre de l'Institut d'Estudis Catalans

Presentació

Aquesta conferència no pretén ser gaire més que una glossa a una de les clarividents diagnosis de Joan Fuster sobre el present i el perquè de la situació de la nostra llengua i del nostre país.

Permetin-me començar citant unes paraules de Fuster pronunciades en una ocasió molt adient per als propòsits a què els convido: fou en ocasió de la inauguració el 1987 de les Jornades sobre la Llengua Oral als Mitjans de Comunicació Valencians, organitzades pel Consell de l'Institut de Filologia Valenciana a la Universitat de València.

Deia Fuster:

> Els mitjans orals de comunicació, i particularment els audiovisuals, a tot arreu, avui, tenen més poder —parle de 'poder lingüístic'— que les acadèmies i les universitats.

I ho argumentava així:

> Les llengües supervivents, si més no, al món occidental, intenten aguantar-se en els mitjans de comunicació orals, més que no en els escrits. Diré de seguida que 'llengües supervivents' són, en Occident, les que no són variants de l'anglès imperial.[1]

1. A. FERRANDO (ed.), *La llengua als mitjans de comunicació*, València, Institut de Filologia Valenciana, Universitat de València, 1990, p. 12.

Les qüestions fonamentals de la meva dissertació queden ja plantejades. Com advertia l'Alícia del país de les meravelles, el problema no és què signifiquen les paraules, sinó qui té el poder. És a dir, qui exerceix el poder a través de les paraules. Gosaria afegir: qui i com.

Aquesta conferència té dues parts diferenciades. En la primera, miraré de presentar un conjunt de reflexions per argumentar que estem passant d'una fase cultural d'arrel oral, però modificada ja profundament per l'impacte de l'escriptura, a una fase cultural on una nova oralitat comença a afectar les noves formes d'escriptura i de cultura.

La segona part estarà dedicada a suggerir algunes de les funcions generals dels mitjans audiovisuals com a «laboratoris» d'aquesta segona oralitat.

1. La transformació de la cultura oral

L'interès per l'estudi de la cultura oral és relativament recent. Lingüistes, estudiosos de la literatura i antropòlegs culturals es disputen els primers intents de convertir la llengua i la tradició orals en objectes científics. Abans d'ells, els diversos corrents romàntics del segle XIX europeu s'havien interessat pel passat de les cultures nacionals i especialment per una forma cultural anomenada *folklore* o *cultura popular*. Tanmateix, aquests científics socials moderns i altres d'assimilables (historiadors, sociòlegs, geògrafs, psicòlegs, etc.) parteixen d'una tradició pròpia que ja ha modificat profundament la cultura oral: parteixen d'una cultura directament afectada per l'impacte de l'escriptura i de la impremta. Això és sabut i no m'hi detindré.

Per avançar ràpidament en una hipòtesi d'aproximació a la transformació del que en podríem dir «el règim de l'oralitat» a conseqüència, no ja de l'impacte de l'escriptura i de la impremta, sinó sobretot de les *noves formes d'escriptura* (i de *lectura*) a partir de l'aplicació de l'electrònica a la comunicació humana, partiré dels estudis d'un autor ben conegut. Fa ara exactament vint anys, el 1982, Walter J. Ong, sintetitzava una llarga investigació sobre aquests temes en un petit gran llibre, *Orality and literacy: The technologizing of the word*.[2]

Un dels grans temes que aborda Ong en el seu llibre és com les formes de l'escriptura han reestructurat l'antiga cultura oral. Afegeix que, curiosament, aquest

2. W. J. ONG, *Orality and literacy: The technologizing of the word*, Londres, Mtehuen & Co., 1982 (trad. a l'esp. per Angélica Scherp, *Oralidad y escritura: Tecnologías de la palabra*, México D. F., FCE, 1987).

interès ha estat suscitat per l'adveniment de l'era electrònica, la qual faria emergir, segons ell, una «oralitat secundària» per oposició a l'«oralitat primària» o anterior a l'escriptura.

Tracta d'«oralitat primària» l'oralitat d'una cultura que no té cap coneixement de l'escriptura o de la impressió. Avui dia, aquest tipus de cultura a penes existeix en sentit estricte, perquè totes les cultures tenen algun coneixement de l'escriptura i dels seus efectes. Tot i així, i en graus variables, «moltes cultures i subcultures, fins i tot en ambients altament tecnològics, conserven gran part dels motllos mentals de l'oralitat primària» (p. 20).

Per Ong, l'«oralitat secundària» és la corresponent a «l'actual cultura d'alta tecnologia, en la qual es manté una nova oralitat a través del telèfon, la ràdio, la televisió i altres aparells electrònics que, perquè puguin existir i funcionar, depenen de l'escriptura i la impressió» (p. 20). Es tracta d'una fase «extraordinàriament semblant a l'oralitat primària, i alhora clarament distinta d'ella». Com ella, l'oralitat secundària «ha generat un fort sentit de grup, ja que escoltar paraules parlades converteix els oients en un grup, en un vertader públic [...]. No obstant això, l'oralitat secundària origina un interès per uns grups immensament més grans que els d'una cultura oral primària: és el "veïnatge universal" de McLuhan» (p. 134).

Ens podem imaginar com és, com seria, una cultura oral «autèntica»? O sia, una cultura sense cap noció del text escrit, ni per tant cap possibilitat de pensar el món i la vida que no sigui a través del llenguatge oral? Per a la gran majoria de nosaltres, això és impossible. Per als alfabetitzats, les paraules són representacions de coses o d'estats de coses. Per als usuaris de la cultura oral, les paraules són únicament sons, cadències sonores i fluxos fonètics, més o menys discrets.

La importància i la naturalesa del so com a canal d'articulació i de transport de l'expressió dota dos òrgans fisiològics de la màxima rellevància expressiva i comunicativa: són l'aparell fonador i l'oïda. I com que el so no es pot detenir ni retenir, tota l'acumulació cultural descansa sobre els recursos limitats mnemotècnics de la memòria. Com diu Ong, un sap allò que recorda. Però, com podem recordar i transmetre el pensament, els valors o els coneixements acumulats? L'única resposta és «pensar coses memorables». En la cultura oral estricta, la repetició oral a través de pautes mnemotècniques esdevé el mecanisme cultural central. El procés cultural és inseparable del procés de comunicació. «El pensament ha d'originar-se segons pautes equilibrades i intensament rítmiques, amb repeticions o antítesis, alteracions o assonàncies, expressions qualificatives i de tipus formulari, marcs temàtics comuns (l'assemblea, el banquet, el duel, l'«ajudant» de l'heroi, i així successivament), pro-

verbis que tothom escolti constantment, de manera que et vinguin a la memòria amb facilitat, i que siguin formulats per a la retenció i repetició fàcils o amb alguna altra forma mnemotècnica» (p. 41).

A part d'aquesta característica general directament dependent del seu caràcter sonor i a conseqüència d'això mateix, la cultura oral presenta una sèrie de trets que Ong es dedica a comentar (v. el quadre 1) i que permetrien de contrastar amb les característiques emergents d'aquesta fase de la segona oralitat.

QUADRE 1
Elements del pensament i l'expressió propis de l'oralitat primària (segons W. J. Ong)

1) Acumulatius més que no subordinats
2) Acumulatius més que no analítics
3) Redundants i «copiosos»
4) Conservadors i tradicionalistes
5) Propers a l'experiència vital
6) De caire «agonístic» (expressen la lluita entre contendents)
7) Empàtics i participants, més que objectivament distanciats
8) Homeostàtics (busquen l'equilibri present)
9) Situacionals, no abstractes

Ara bé, sabem que la primera oralitat és ara només un substrat o estrat llunyà en la producció i la transmissió de les cultures contemporànies. L'impacte de l'escriptura, i sobretot de la impremta en l'anomenada *gal·làxia Gutenberg*, ha estat determinant en la pèrdua i la transformació d'aquests trets.

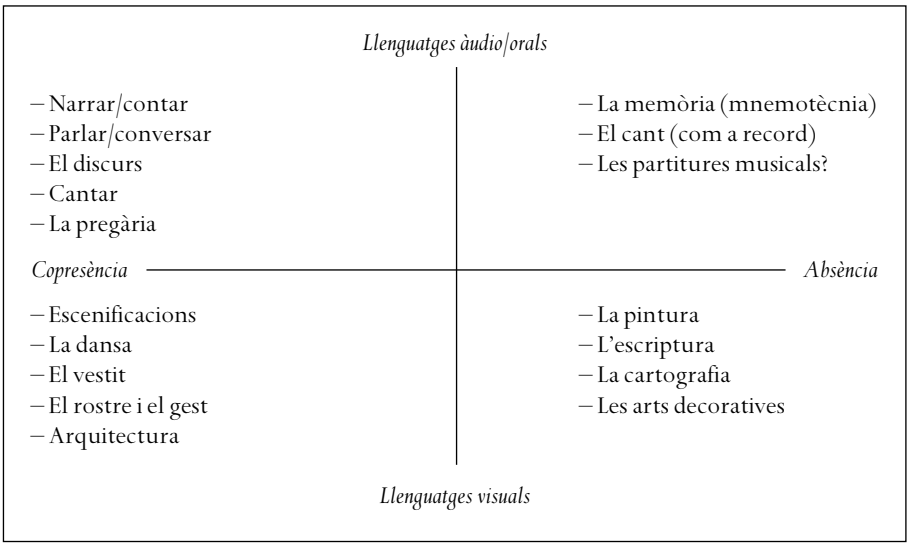
De tota manera, convindria afegir tot seguit una matisació important en dos sentits:

1r) L'escriptura transformà la cultura *oral* (de caràcter fonamentalment sonor i seqüencial) en una cultura *textual* (vinculada sobretot al camp visual i a la representació en mosaic). No estem ara en una nova cruïlla d'integració del camp visual i del camp oral/auditiu gràcies a les noves formes d'escriptura (audiovisual i hipertextual) que han originat els mitjans audiovisuals i multimèdia?

2n) Si aquesta tendència innovadora es confirma, no hauríem d'examinar com alguns dels trets específics de la vella cultura oral són ara reincorporats i revitalitzats per la convergència de llenguatges i canals en l'era electrònica i digital, de manera que podríem parlar amb propietat d'una *segona oralitat*?

Per avançar unes respostes en aquest sentit, proposo comparar i contrastar com han canviat els *contextos de comunicació* en la segona oralitat respecte de la primera, tenint en compte *dos eixos* de variables: segons el canal natural (oralitat/visualitat) i segons la situació dels interlocutors (copresència/absència). Tenim, així, diverses possibilitats comunicatives ubicades en quatre quadrants, en cada cas, segons s'exemplifica en els quadres 2 i 3.

QUADRE 2
Els contextos de comunicació en la primera oralitat



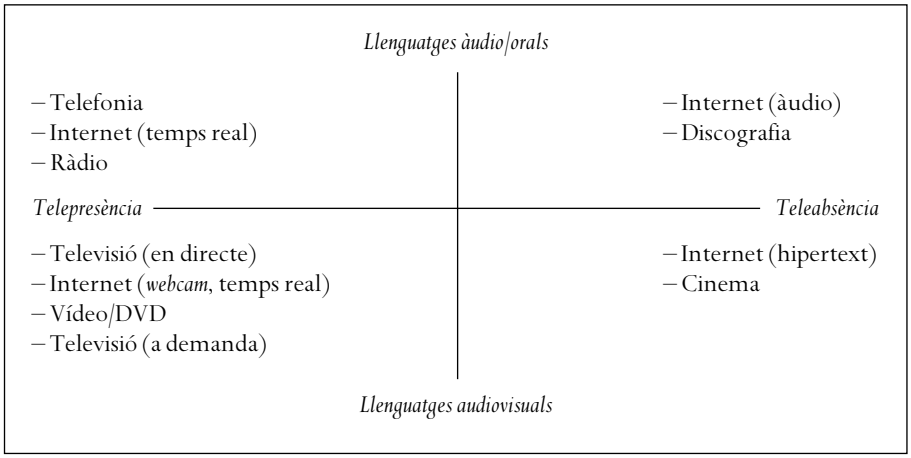
Algunes breus reflexions:

– Dels contextos de la primera oralitat (quadre 2), el quadrant de baix a la dreta és el realment innovador, sobretot per l'impacte de l'escriptura, que, junt amb la irrupció de la impremta, introdueix una nova fase irreversible de transició cap als nous llenguatges textuals.

– Però, curiosament, el següent salt qualitatiu és donat per la irrupció d'una nova tecnologia, l'electricitat aplicada com a suport de senyals i, per tant, d'informació. Les tecnologies de l'electrònica possibiliten la transició cap a una nova recuperació de l'oralitat en contextos de comunicació no subjectes a la copresència.

– Així, com podem observar en el segon mapa (quadre 3), les formes de comunicació oral es fan presents en tots els quadrants de la fase cultural compresa com a segona oralitat.

QUADRE 3
Els contextos de comunicació en la segona oralitat



2. Funcions dels mitjans audiovisuals com a laboratoris de la segona oralitat

La meva hipòtesi de treball aquí és que els mitjans audiovisuals, especialment la ràdio i la TV (a través de totes les seves modalitats), estan assumint un paper cabdal en la recuperació de la cultura oral com a forma predominant de la «nova» cultura popular mediàtica. És a dir, estan proposant-se com a laboratoris públics de discussió i reformulació dels dominis dels llenguatges àudio/orals, bé que «contaminats» fortament tant per l'escriptura com per la imatge.

Proposaré a continuació algunes de les funcions importants que poden atribuir-se als mitjans audiovisuals com a laboratoris d'aquesta fase de segona oralitat, o oralitat mediatitzada des de la telepresència i la teleabsència.

2.1. *Escenaris del poder de l'enunciació i de la narració*

Els mitjans audiovisuals (MA) s'han convertit en els principals narradors de la vida pública (i privada!). Són institucions professionalitzades a explicar històries a través de determinats gèneres i formats. Gràcies a aquesta activitat narrativa fan negoci i exerceixen influència.

Nosaltres connectem el televisor o l'aparell de ràdio i sabem que algú és allà, a l'«altra banda», sol·lícit al nostre requeriment. I és allà per explicar-nos alguna història que molt probablement ens afecta i ens interessa. Però, qui és aquest «algú»?

Tal com sosté la lingüística (des de Jakobson i Benveniste) i la filosofia dels actes del llenguatge (des d'Austin i Searle), tot discurs o text o narració porta les marques de l'enunciació. En el cas de la TV, per exemple, cada programa remet al present de l'emissió, a l'acte de l'emissió («sóc aquí»). El cas del directe televisiu (un noticiari, una retransmissió esportiva, una tertúlia...) és el paradigma del fet televisiu (com el directe en ràdio ho és igualment de la ràdio). El/la presentador/a d'un telenotícies encarna en ell/ella —a través de la seva presència en pantalla mirant l'espectador, donant la paraula, obrint les seccions...— el fet i el poder de l'enunciació. Dóna la veu, el rostre, els gestos i les paraules a la institució emissora. Té delegada la força del nostre interlocutor, al qual prestem atenció i credibilitat.

En definitiva, el poder de la narració implica el de l'enunciació, cosa que implica alhora definir un «nosaltres» (almenys implícit) des del qual se'ns adrecen totes i cada una de les actuacions discursives i narratives. És a dir, implica la creació permanent d'identitat i d'identificació, implica la pràctica discursiva de la inclusió i l'exclusió. Entre tots aquests mecanismes, l'ús institucional d'una llengua per un mitjà és una decisió fonamental, perquè implica una estructura generadora dels processos d'inclusió/exclusió.

2.2. *Testimonis i baròmetres del procés de [des]colonitzacio*

En les ciències socials i humanístiques és un bon punt de partida considerar que totes les cultures i llengües contemporànies estan subjectes a uns processos interdependents de contacte i de conflicte. La història de la colonització moderna, originada des d'Europa, ha conduït a una fase de globalització imparable, la qual suscita lluites específiques entre llengües. Les lluites entre llengües són de dues menes: les que malden per l'hegemonia i les que pugnen per la pura subsistència.

Doncs bé, en aquest camp de batalla específic, cada MA és un testimoni més o menys actiu en cada un dels dos fronts, i per això és un baròmetre de l'estat de colonització o descolonització d'una llengua i de les corresponents comunitats lingüístiques.

Des d'aquest punt de vista podríem fer una diagnosi ajustada a l'estat de la «normalització» (terme que evita el de «descolonització») del català, per exemple, només catalogant l'oferta de programacions de TV (o de ràdio) que es reben en els diversos territoris històrics. La situació a la Catalunya Nord és molt diferent de la del País Valencià; la de la ciutat de València, molt diferent a la de la ciutat de Barcelona; etc. Igualment, la simple observació de la llengua «institucional» de cada canal amb recepció significativa donaria la mesura de l'estat del català (per exemple, amb aquesta gradació de situacions: absència total, ús esporàdic, bilingüisme habitual, ús majoritari, ús habitual estàndard, ús dialectitzat, ús habitual amb «contaminació» fonètica, lèxica i/o sintàctica, etc.).

2.3. *Institucions de la socialització permanent*

Al costat de –i sovint en conflicte amb– la família i l'escola com a institucions bàsiques de socialització, també lingüística i cultural, els MA acompleixen avui funcions de socialització imprescindibles en les societats complexes postindustrials.

No insistiré en aquest punt, que ha estat àmpliament tractat per la sociolingüística i per la sociologia de la comunicació i la cultura. Destacaré només que les comunitats lingüístiques que no disposen d'un bon sistema, coherent i eficient, de mitjans de comunicació audiovisual, experimenten greus problemes almenys en tres àmbits d'acció:

– la transmissió cultural de la tradició pròpia, inclòs per descomptat el llegat oral i escrit en la pròpia llengua;

– la comunicació a l'interior de la comunitat, que comprèn almenys tres subàmbits: la comunicació entre generacions, la relativa als diversos registres i usos lingüístics, i la comunicació entre variants dialectals; i

– la innovació lingüística i cultural, des dels llenguatges d'especialitat fins a la creació artística.

2.4. *Instruments d'integració de la immigració*

En l'actual fase de mobilitat de col·lectius humans, sobretot dels immigrants procedents de molt diverses llengües i cultures que vénen per quedar-se i construir un futur, els MA adquireixen un valor afegit de gran interès.

Pel fet de ser públics (d'oferir representacions de caràcter públic) i en molts casos d'accés obert (la gran majoria de ràdios i canals de la TV generalista), els MA ofereixen oportunitats riques i variades perquè els immigrants puguin conèixer i entrar en contacte amb els costums i estils de vida dels natius. Dos exemples: la telesèrie de TV3 *El cor de la ciutat* oferia una visió contrastada de la vida quotidiana en una barriada de Barcelona; per contra, el concurs *Operación Triunfo*, de TVE, oferia una mostra espectacular dels sentiments dels adolescents i joves espanyols.

Si en general això és així, en el cas de la integració lingüística em sembla encara més fonamental. Cert que l'immigrant pot tenir accés a algun canal o programa fet en la seva llengua. Però sap prou bé que li és imprescindible d'aprendre, per raons d'oportunitats de treball, de convivència o de futur dels seus fills, la llengua del país d'acollida.

La pregunta òbvia en el cas català és aquesta: quina és la llengua del país d'acollida dels immigrants que trien els territoris dels Països Catalans? Almenys des d'aquest punt de vista, el gran problema que tenim davant els col·lectius de la immigració és el de la llengua present i visible als MA, que no és el català, sinó el castellà.

2.5. *Instàncies imprescindibles de l'estandardització*

Parlant de MA hem de referir-nos a l'estàndard oral. En una cultura de segona oralitat, les llengües tendeixen a recuperar la preeminència de l'expressió oral, per bé que mediatitzada per l'impacte dels llenguatges de la impressió i de la imatge. Cert, els processos d'estandardització de l'escriptura no han estat debades. Al contrari, han estat una fase i una eina necessàries amb vista a garantir la comunicació comuna a través dels llenguatges derivats de l'oral, com són els escrits i els impresos. Pel que fa al lèxic, per exemple, el diccionari normatiu seria l'emblema d'aquesta necessitat centrípeta de l'idioma per evitar el doble fantasma que el conflicte entre llengües en un context colonial planteja: o bé la pura substitució o bé la dialectització progressiva.

La problemàtica relativa al procés d'estandardització del català en general, i del català oral en particular, ha estat àmpliament debatuda durant els últims anys. Dis-

posem d'aportacions teòriques i aplicades abundants i de qualitat, tant a partir de les contribucions d'estudiosos de la lingüística i sociolingüística (López del Castillo, Vallverdú, Ferrando, Polanco, Marí, Casanova, Salvador, Mollà, Lacreu, Bibiloni, Teruel, Dolç, etc.) com de les codificacions de normes d'estil (llibres d'estil) d'alguns MA, especialment TV3.

El problema urgent que planteja la cultura i la comunicació de la segona oralitat és l'elaboració i la negociació d'un estàndard oral composicional que pugui ser ràpidament incorporat i usat arreu dels territoris com a *registre formal estàndard de referència*. Aquest registre tendiria a ser el propi dels *gèneres informatius* dels MA. A partir d'aquesta base de referència, caldria tenir en compte bàsicament tres contextos molt extrems d'actuació dels MA (lògicament, amb situacions intermèdies):

– l'ús d'un estàndard oral (fonètic i lèxic) per a les funcions predominantment informatives dels MA, equivalents en qualsevol tipus de MA (adreçat a un públic local, regional, nacional o al ciberespai);

– la incorporació en els altres gèneres de formes dialectals i de registres adients d'acord amb els propòsits del gènere, format i/o programa; i

– l'ús preferent de l'estàndard oral en les comunicacions destinades indiscriminadament al ciberespai.

3. Coda final

Acabo insistint en un punt que mereixeria molta més atenció, com és la importància del procés d'estandardització, autèntic baròmetre del procés més general de normalització. Algú ha plantejat si és primer un procés o l'altre, però, com el dilema de l'ou i la gallina, això no té solució teòrica. Només té solució pràctica, pragmàtica, a través de l'exercici del poder de descolonització.

M'agradaria acabar, com he començat, amb una citació de Joan Fuster. L'he triada referida a un problema que sembla menor. Jo no ho crec. En l'intermedi, he mostrat un fragment d'un gran èxit de TV3, que és la telecomèdia *Plats bruts*. Aquesta sèrie d'humor intel·ligent, ideada i dirigida per l'actor Joel Joan (i protagonitzada per ell mateix junt amb Jordi Sánchez i un magnífic estol d'actrius i actors), ha estat sovint blasmada pel seu to frívol o pel llenguatge groller i algunes vegades poc «normatiu». Convindria reflexionar sobre el perquè del seu èxit (entorn d'un milió de teleespectadors en cada episodi) i la vàlua d'una proposta emblemàtica per incorporar els nous estils, comportaments i argots de les joves generacions al bagatge d'una televisió catalana normalitzada.

En un sentit similar, parlant fa quinze anys del que representaven els grups musicals de La Trinca o Els Pavesos, Joan Fuster escrivia: «La xaroneria o "xavacaneria" ha estat, històricament parlant, un punt de salvació per al català, com per a totes les llengües postergades. Si suprimir Pitarra —o Escalante— és una imaginària història del català, potser ni jo escriuria avui en català ni el meu lector em llegiria.»[3] I jo afegeixo: potser si no haguessin programat a TV3 *Plats bruts*, vostès no estarien aquí interessant-se per com els mitjans audiovisuals són laboratoris de la segona oralitat catalana (o no).

Per tant, moltes gràcies a *Plats bruts* i a vostès.

3. J. FUSTER, «Per a una cultura catalana majoritària», a A. FERRANDO (ed.), *La llengua*..., p. 164.

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 Bovari* 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 meva 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 teva 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 meva 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 així, 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 magmàtiques, entre la paraula oral i la paraula escrita? Hi ha coses per a les quals està més ben dotada la paraula oral que l'escrita?

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 succedani. 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 transmets per la paraula, hi ha informacions que transmets per la imatge, és a dir, per la gestualitat, per la posició del cos..., i hi ha informacions que transmets 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 Tunis, i Lech Walesa, a Dansk. 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 meva 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 vels, 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 meva manera de veure, relativament irrellevant.

Bla, bla, bla

Jaume Barberà
Periodista i presentador del programa *Bon dia, Catalunya*
de Televisió de Catalunya, SA

«Això de la comunicació és complicat.» Dir això és una *boutade*, perquè dius «és complicat»; i tant, com tot. He posat «Bla, bla, bla» com a títol de la meva lliçó perquè, entre d'altres coses, fem molta teoria; i ens agrada fer molta teoria de coses que, a vegades, no sabem per què funcionen, però funcionen.

Per exemple, un cas paradigmàtic: algú hauria dit que *Operación Triunfo* s'havia de convertir en el que s'ha convertit? Hi havia gent que tenia aquesta proposta damunt la taula abans de fer-se *Gran Hermano*, i la van deixar en un calaixet, perquè no s'hi creia i perquè valia molts diners. Entre d'altres coses, també es va arraconar en un calaix perquè es creia —i, de fet, passa— que la música en els programes de televisió o en la televisió no dóna audiència.

Cada vegada que hi ha una actuació musical, la gent aprofita per a anar al lavabo o per a parlar amb el periquito o per a fer zàping per veure què passa en altres canals, oi? I, per tant, aquest programa no es va acceptar fins que, en un moment determinat, algú va dir: «Escolta, va; no tenim res, provem-ho.» I fixeu-vos el que ha passat.

El que ha passat és que els professionals de la música, la gent fins i tot amb estudis de música, és a dir els professionals, avui malviuen a causa de l'allau que ha representat l'èxit d'aquests nois que, fins fa poc, cantaven alguns d'ells en una bastida, perquè són persones amb molt pocs estudis. I em sembla que tots arribarem a la conclusió que la guanyadora d'aquest concurs, que és la Rosa —i no em feu dir el cognom perquè no el sé—, doncs, sentint-la parlar, ja n'hi ha prou, oi?

Bé, un es pregunta: què ha passat aquí? Com és possible que un programa d'aquestes característiques pugui aconseguir reunir davant la televisió, a casa, més de catorze o quinze milions de persones el dia de la final o alguna cosa semblant? Com és possible que una noia que abans cantava en casaments, bateigs i altres festes per

animar el personal, avui estigui cobrant, pel cap baix, entre vuit i deu milions de pessetes per concert. I ara mateix n'acaba de firmar cent que farà per tota la geografia de l'Estat espanyol —aproximadament, cinquanta-tres ciutats.

Com és possible? Doncs, ha passat. Què tenia aquest programa, des del punt de vista de la comunicació, perquè hagi aconseguit aquest èxit?

Un nazi execrable —com tots els nazis— però que és el pare de la propaganda política, Joseph Paul Goebbels, un mestre des d'aquest punt de vista —i de fet, Hollywood es basa una mica en la seva manera d'enfocar la comunicació—, va dir un dia una frase extraordinària que jo, sempre que tinc oportunitat, la dic, perquè crec que és certa. El nazi Goebbels va dir: «Si vols convèncer, no apel·lis a l'intel·lecte; apel·la als sentiments.» Òndia, sents això i dius: «Està molt bé, és veritat.»

Vosaltres us heu trobat alguna vegada que heu anat al cinema, a vegades per error, i heu entrat en una sala i heu vist una pel·lícula que no sabeu exactament per què la veieu, però bé, havíeu d'anar al cinema i..., a més a més era horrorosa; o a la televisió, a casa, que no sabíeu què fer, estàveu avorrits, i us ha enganxat una pel·lícula absurda, ridícula i que no hauríeu pas vist mai? I encara que sigui la pitjor de les pel·lícules que mai l'home hagi pogut fer, sobretot si és americana, no us heu fixat que, en un moment determinat de la pel·lícula, el missatge us toca, és a dir, us esborroneu, hi ha una petita commoció i fins i tot algunes vegades, si escolteu una mica, podeu tenir els ulls humits? Doncs, quan s'ha produït això, us han tocat, ens han tocat.

Això, a Amèrica, a Hollywood són els mestres, ho saben fer. En el pitjor dels discursos, sempre tocaran els sentiments. No els interessa l'intel·lecte, no es fa negoci amb l'intel·lecte; i el *show business* —que ja ho diu la paraula— vol fer negoci, i amb l'intel·lecte no es fa negoci. L'intel·lecte només és per al sector públic; és el Centre de Cultura Contemporània, pagat per tots els ciutadans. Però, els sentiments són per al sector privat —permeteu-me aquest joc de paraules, però crec que és així. Sentiments és negoci; l'intel·lecte, no.

Hi ha un llibre que es podria qualificar com un «manual d'autoajuda», però no és això, que es diu —crec que en aquests moments ja es pot trobar en català— *Tú eres el mensaje* (*Tu ets el missatge*). És aquest llibre *(l'orador mostra el llibre a l'auditori)*. El recomano per a totes les persones interessades en el fet comunicatiu. És molt americà, eh? L'autor és Roger Ailes. Aquest home és un crac, un d'aquests assessors de comunicació dels Estats Units de grans empresaris, de grans cadenes de televisió i, fins i tot, de presidents nord-americans. Es podria anomenar *spin doctor*. *Spin* vol dir 'centrifugar', perquè t'agafen el president de l'empresa, el candidat a la Presidència, te'l posen en una rentadora de paraules i te'l treuen nou; per això en diuen *spin doctor*. Aquestes perso-

nes són els assessors, aquestes persones assessoren els candidats –que vulguin pagar– per al que sigui: a parlar, a saber què han de dir, com han d'actuar en un debat, com han de seure, com s'han de posar, com han de moure les mans, què han de fer amb els ulls, com han d'anar vestits, quin és el color del decorat a la televisió, com ha d'anar ell vestit per a combinar amb aquell decorat... És a dir et fan nou, tot: discurs, imatge, pentinat, etc.

Zapatero té un *spin doctor*, i ha canviat de pentinat, si us hi heu fixat. Aznar no en necessita: és impossible. Un altre que no en necessita i, a més a més, no en vol és Pujol. Pujol no en necessita, és un cas atípic. És una persona que diries: «Com és possible que aquesta persona hagi arribat tan lluny, oi? Com és possible? Tus, es mou, mal pentinat, baixet...» Bé, hi ha gent que no ho necessita, però Aznar el necessita, eh? Pujol no el necessita. Per què? Perquè ell fa de pare; el discurs de Pujol és el discurs que entén la gent. Jordi Pujol no parla d'una manera complicada; ell és veritablement el gran mestre de l'oralitat, ell arriba a la gent i la gent l'entén: l'entén el nouvingut, l'entén el que viu des de fa generacions a Catalunya. Parla el llenguatge del poble.

Un altre que parlava el llenguatge del poble, per exemple, era Felipe González; també ho feia, també en sabia. Més posat, més jove; per tant, no de la mateixa edat que Pujol, però parlaven un llenguatge de poble que la gent entenia. Alfonso Guerra és un altre dels que parlava el llenguatge del poble, sobretot més barroer, però ho feia i feia la seva funció.

Per tant, aquesta gent es dedica a educar els candidats. I ara us llegiré un fragment del llibre que us acabo de comentar; ho faré de la versió castellana, que és la que jo tinc. Diu: «La buena comunicación empieza con una buena conversación. Si conversas bien, deberías ser capaz de llevar esa habilidad a un atril, a la televisión o a cualquier otro formato.» I ara ens hem de fer una sèrie de preguntes:

«¿Eres egocéntrico o te diriges a los demás?

»¿Tratas de dominar las conversaciones?

»¿Hablas mucho?

»¿Sobreexplicas o sermoneas a los otros?

»¿Te quejas o arrastras a los demás a temas que a ellos claramente les interese discutir?

»¿Eres un oyente comprensivo?

»¿Sonríes?

»¿Te ríes fácilmente y respondes con franqueza?

»¿Dices cosas interesantes?

»¿Puedes discutir temas diferentes a tu trabajo o vida familiar?

»¿Eventualmente utilizas un lenguaje florido?

»¿Evitas expresiones triviales?

»¿Eres vivaz o torpe?

»¿Hablas monótonamente y sin entusiasmo?

»¿Coges los chistes rápidamente y con humor, o los ignoras?

»¿Eres pasivo y no respondes, o eres activo llevando una conversación?

»¿Promueves monólogos o diálogos?

»¿Formulas preguntas abiertas que hacen hablar a los demás, o tus preguntas son cerradas y provocan respuestas monosilábicas? Las preguntas abiertas a menudo empiezan con *cómo* o *qué*, sonsacan detalles. Puedes requerir el uso de preguntas cerradas ocasionalmente, como esta serie de preguntas; las puedes reconocer porque usualmente comienzan con *tú...*

»¿Pontificas o preguntas a los demás qué piensan sobre el tema?

»¿Eres abierto, franco, directo y amistoso, o hermético, reservado, elíptico y distante?

»Hazte la pregunta que yo formulo a cada cliente: "Si pudieras mejorar un solo aspecto de la manera en que te comunicas, ¿cuál sería?".»

Doncs, totes aquestes preguntes són bàsiques. Un se les ha de fer si vol comunicar, sobretot oralment; això és molt bàsic.

Roger Ailes va ser contractat per Ronald Reagan, perquè Ronald Reagan tenia com a candidat contrincant en Walter Mondale, i, en la sèrie de debats que fan els candidats a la Presidència dels Estats Units, Reagan havia perdut el primer. Sabeu que els americans, això, ho miren moltíssim: qui perd un debat, qui el guanya...; a vegades es guanyen eleccions a partir de debats, etc. Aquí no hem arribat a aquest punt encara. Bé, Reagan havia perdut, i tots els seus assessors estaven extraordinàriament preocupats, perquè Mondale, que era més jove que Reagan, l'havia guanyat.

Llavors es van posar en contacte amb aquest assessor, i aquest explica les seves vicissituds amb Reagan; perquè, primer, els assessors oficials no volen que ell parli amb Reagan —no sigui que els prengui el lloc—, etc., fins que arriba el moment final, el moment de demostrar que Reagan, d'alguna manera, ha entès i aplicarà el que aquest li ha ensenyat.

Una de les coses que més havien estat tractant era com evitar la pregunta: «Però vostè, com pot governar Amèrica, amb més de setanta anys i, a més a més, amb alguna malaltia que té?» Si han de preguntar això a una persona que opta a la Presidència, a la reelecció, és fumut, perquè l'altre és molt més jove: «Jo sóc jove, tinc futur; sóc de la generació que puja, i tu ja ets de la generació dels que se'n van. Per tant, deixa

als joves governar el país, deixa als joves governar Amèrica.» Aquest discurs és molt fort: apel·la no a l'intel·lecte sinó als sentiments; i l'edat apel·la als sentiments.

Aleshores, havien de buscar la fórmula per a contrarestar aquesta pregunta, que només es formularia si Mondale es trobava o es pensava que es trobava en una situació de perdre el debat.

I, efectivament, el segon debat no li va anar bé. Acabant-se el debat, Mondale formula la pregunta terrible que, d'alguna manera, era la pregunta que podia fer guanyador Mondale i, fins i tot —perquè ja no s'havien de fer més debats—, el podia fer guanyador a les eleccions. Per tant, era una pregunta molt complicada. Li ho pregunta, i ve la resposta de Ronald Reagan, que diu: «Y quiero que sepa que no haré de la edad un punto de esta campaña. Yo no voy a explotar para propósitos políticos la juventud e inexperiencia de mi oponente.» Fixeu-vos en la resposta: «Jo no vull utilitzar l'edat; em sembla que l'edat no és el que es discuteix per governar Amèrica, i, a més a més, el que jo no utilitzaré és la joventut i la *inexperiència* del que vol prendre'm el lloc.»

Bé, això no surt d'una manera improvisada. Tot això ens porta al títol d'aquest llibre: *Tú eres el mensaje* (*Tu ets el missatge*). És a dir, Reagan va utilitzar aquesta resposta perquè ell era una persona que comunicava. Recordeu que ell era un exactor de Hollywood, i bastant ignorant i inculte; per tant, parlava el llenguatge del poble. Ell comunicava, era conegut; per tant, tota la figura és el missatge. És a dir, l'oralitat és tot nosaltres, tot nosaltres és l'oralitat.

Perquè jo ara podria parlar sense moure'm: un *plasta* increïble... A vegades, a la televisió tenim problemes perquè et fan un plànol curt, i jo no ho vull, perquè t'amputen una part de l'expressivitat. Si jo, quan parlo, em moc, perquè m'han d'amputar les mans; no té cap sentit, i deixa't estar de teories... Se m'ha d'enfocar perquè jo em moc, perquè parlo, perquè ric, perquè em grato..., és igual. Tu ets així, tu et comuniques així. Això és oralitat —expressió corporal, si voleu—, ho és; el silenci, el no-so és oralitat; és clar que sí.

Mireu, un dels gèneres que jo considero dels més difícils que hi ha en periodisme és l'entrevista. L'entrevista és dificilíssima, sobretot si es fa en directe. Per què?, perquè l'entrevista és un organisme viu, és viu.

Tu llences una paraula i et torna, és immediat; hi ha una interactivitat extraordinària. Perquè una entrevista funcioni hi ha d'haver química i respecte entre els dos; i s'han de saber formular les preguntes. I tu has de saber exactament què vols aconseguir d'aquell personatge; és a dir, què vull jo que em digui aquest personatge. I l'he de portar a l'hort com sigui; però el problema és que no tenim tot el dia, és que pot-

ser tenim vint minuts! I com ho faig, això? Aquest és el problema. És un dels gèneres més difícils que hi ha.

He tingut l'oportunitat, el plaer i el privilegi de fer algunes entrevistes al llarg de la meva vida professional, que guardo —perquè sóc dels que es guarda pocs vídeos— com de capçalera, perquè dic: «Aquí va passar alguna cosa més enllà de l'entrevista.» Què va passar?

Una d'elles —no sé si vosaltres l'heu poguda veure alguna vegada—, que jo considero que va ser totalment improvisada, no estava ni preparada; teníem vint minuts... Era del programa *Paral·lel*: era Duran Farell, un empresari que tots sabíem que era humanista, però empresari.

Jo li volia preguntar coses de Gas Natural, i abans de començar em diu —era un home molt educat—: «No parlarem de Gas Natural, oi?» I jo li dic: «Com? Home, alguna pregunta li hauré de fer de Gas Natural, perquè vostè n'és el president.» Diu: «Bah!, però això és molt avorrit; Gas Natural... Tu creus que jo, ara, a casa meva, si mirés la televisió i veiés un «tiu» com jo, em quedaria mirant si parlem de Gas Natural? Què va! Me n'aniria a veure el Sardà, que surten a moure una mica el daixò. No parlem de Gas Natural.» «Bé, de què vol que parlem?» I em diu ell: «De la vida.» Carai, jo em vaig quedar... I ara què li preguntaràs, a aquest home, de la vida? I tu, que vas amb el guió... Molt bé, parlarem de la vida; agafo el guió i el trenco. Comencem a parlar, i parlem de la vida.

Bé, l'entrevista havia de durar vint minuts; va durar una hora. Quin *Paral·lel*!!! Duran Farell, que era un home molt conegut, al cap de pocs dies em va trucar i em va dir: «Senyor Barberà, em pot explicar què ha passat?» «Què vol dir amb "què ha passat"?», li vaig respondre. «Sí, què ha passat?», va tornar-me a preguntar. «Jo, que ho sàpiga, no ha passat res; jo no he rebut cap queixa.» «No, no, jo tampoc; però, miri, és que jo tinc molta feina, i no em dedico a això de vostè, jo no sóc cap vedet. És que vaig al pont aeri i no em deixen tranquil; és que passejo per Barcelona i no em deixen tranquil; és que la meva secretària només fa que rebre trucades i telegrames... Què ha passat?» Dic: «Escolti, no sé què ha passat; no ha passat res.» «No pot ser, faci alguna cosa; que em deixin en pau!» «Escolti, jo no hi puc fer res!» «No, no; no vindré mai més.» «Bé, però parlem-ne...»

No el vaig poder tornar a portar perquè es va morir, però em va convidar a casa seva. I aleshores, què havia passat? Doncs, us ho explico: quan ell m'acomiada de casa seva una nit d'estiu, devia ser el mes de juliol del 99 —no sé si vosaltres sabeu que ell tenia un dels jardins de bonsais més extraordinaris del món; me'l va ensenyar, i allò era extraordinari—, just al costat de la porta de sortida de casa seva hi havia un cactus

—perquè també li agradaven els cactus—, i del cactus sortien dues flors. Jo anava amb la meva dona, i ell agafa les flors i diu: «Una per a vostè i una per a la seva dona.» Dic: «No les arrenqui, que són molt boniques.» Diu: «No; com l'amor, només duren vint-i-quatre hores» —frase de Duran Farell.

És a dir, aquesta persona va transmetre, a través d'ell, de la seva oralitat... No hi havia xou aquí, eh!; era la força de la paraula, era l'espectacle de la paraula, era el que s'ha viscut i com s'explica, el que commou la gent a casa seva: directe als sentiments, res d'intel·lecte.

Quan una persona et diu que, en ple desert del Sàhara, en una nit d'estiu, és capaç de llegir la *Ilíada* i l'*Odissea* sense cap llum, perquè només les estrelles et fan llum, això commou. I això és Duran Farell: un empresari, una de les més grans fortunes de Catalunya i el fundador de Gas Natural —Catalana de Gas, en el seu moment. Bé, doncs això commou.

Un altre personatge extraordinari, una altra de les entrevistes, és Pere Casaldàliga, bisbe de São Felix do Araguaia, al Brasil. És un altre d'aquests personatges. En podria dir una altra, però no em vull allargar aquí.

Doncs bé, aquestes persones tenen alguna cosa per transmetre i la transmeten bé: saben comunicar. Què fan? D'entrada, fan una cosa que és molt important: saber què volen dir.

A nosaltres, a la facultat, ens poden ensenyar moltes coses; coses tan absurdes com, per exemple, fer periodisme i tenir assignatures de llengua catalana i llengua castellana, o tenir assignatures d'història i, fins i tot, de geografia. Coses absurdes, oi? Una persona va a la universitat i li ensenyen què és el sintagma nominal i el sintagma verbal... No ho sé, però això es deu aprendre a l'ESO, i no a la universitat, oi? Doncs, així anem.

L'oralitat, una de les coses bàsiques que necessita és saber què volem dir, i això no ens ho ensenyen; ningú no ens ho ensenyarà, això. Hem de saber què volem dir. És també la condició bàsica per a acceptar ser entrevistat. Què vull dir? En aquest cas, «Què vull preguntar, què vull que em digui?», i l'altra, que és la que accepta l'entrevista, es fa aquesta pregunta en el sentit de dir: «Per què m'interessa a mi? Què és el que vull dir jo?»

Bé, una vegada s'ha arribat a saber exactament què és el que es vol dir, és quan s'ha de dir. I com es diu? Ah!, aquí és on comencen els problemes. Un exemple, o dos. A veure: «Las dos principales maneras de lograr el éxito son mejorar la tecnología existente y encontrar medios para evadir mayores obligaciones.» Això ens ho diuen a les quatre de la tarda i ens agafa un *patatús*... Hi ha una altra manera de dir-ho: «Las dos

principales recetas para el éxito son construir la mejor ratonera y encontrar la salida más grande»; aquesta és molt més clara.

Fixeu-vos: «Amb l'objectiu immediat de fer remuntar electoralment el Partit Comunista Italià en les pròximes eleccions europees, després de quatre anys de constant davallada a favor dels socialistes, Occhetto ha fet una crida a la col·laboració amb els moviments de progrés i amb els partits d'esquerra democràtica, socialistes i socialdemòcrates.» Això què és? Això és oralitat? Així parlem? Quantes vegades heu sentit això als telenotícies, quantes vegades? I s'està fent, eh?

Això és inadmissible, no es pot fer. Però a qui s'està parlant aquí? És terrible! Vosaltres sou a casa, esteu mirant la televisió, i què està passant?... Perquè tenim el vici de mirar la televisió mentre mengem, i els macarrons són boníssims, i aquell de la tele està dient que el món està bé o malament, eh? I què passa? Hem sentit «Occhetto», i en el moment que hem sentit «Occhetto»..., la persona que està molt interessada en política italiana diu «Occhetto?», deixa de menjar macarrons i de parlar amb la senyora i ho mira, però s'ho ha perdut tot.

Fixeu-vos com n'és, de complicat! Una frase oral que digui això: «Amb l'objectiu immediat de fer remuntar electoralment el Partit Comunista Italià en les pròximes eleccions» —necessites respirar—, «després de quatre anys de constants davallades a favor dels socialistes...» Però, això, què és? Doncs, això es diu, i s'ha dit; és un exemple pràctic. I hi ha una altra manera de dir-ho més normal, que seria aquesta: «El secretari general del Partit Comunista Italià diu que vol treballar amb els que fins ara eren els seus rivals polítics» —s'entén; i punt, punt! «Occhetto ha fet una crida a la col·laboració dels moviments i partits socialistes, progressistes i socialdemòcrates per a aconseguir més suport popular a les eleccions europees» —punt!, un altre punt. «D'aquesta manera, el Partit Comunista Italià vol evitar que els socialistes li continuïn prenent vots, com ha passat en els darrers quatre anys» —punt!

És molt més clar, no? Ja és prou complicat, però és molt més clar. Bé, això és llenguatge oral; però és un llenguatge oral —compte!— per a ser llegit. És a dir, és llenguatge escrit per a ser llegit.

En els mitjans de comunicació audiovisuals, quan nosaltres escrivim, hem d'escriure per llegir en veu alta, per dir en veu alta; i no s'escriu de la mateixa manera quan un el que fa és escriure un article al diari o una carta. I, per tant, el nivell de llenguatge ha de ser diferent: en el llenguatge oral no hi ha subordinades. Prohibides!, no es poden utilitzar subordinades. Subjecte, verb i predicat: aquest és l'esquema bàsic, dels clàssics, d'escola de pàrvuls; i no el fem servir. Com més lluny posem el

subjecte de l'acció, més ens perdrem. Com més històries posem aquí, i subordinades i comes..., més ens perdrem. És llenguatge oral.

En un diari, si jo llegeixo un paràgraf i no l'entenc, torno a començar o el subratllo; però, la televisió, no la podem pas subratllar. A més a més, hi ha un altre problema: si jo sóc a casa i escolto aquell noi tan maco que m'està explicant les notícies, i tinc una gata i, en aquell moment, a la gata se li acut enfilar-se'm a la falda i em taca? Què ha passat? Ja m'he perdut. Doncs, això és important.

Aquestes coses tan bàsiques, no les fem; som així d'espavilats: no les fem. Parlo de televisió; de ràdio, n'he feta, però m'he especialitzat en televisió. Per tant, parlo del que conec més. La televisió és un mitjà que el que busca sobretot és entretenir. L'entreteniment no vol massa complicacions, l'entreteniment vol coses fàcils, de pair lleuger, i poques idees, molt poques; perquè nosaltres, després de treballar o estudiar tot el dia, quan arribem a casa volem descansar, i el que fem és distreure'ns de tant en tant. Alguns agafen llibres, escolten música i miren la televisió. Per tant, si mirem la televisió, volem que ens distregui. Per tant, per a distreure hem d'utilitzar un llenguatge planer, fàcil, correcte —que no l'utilitzem.

Llenguatge correcte. Crec que ens costaria molt trobar un país al món com Catalunya, i quan dic això dic «com Catalunya pel que fa a l'exigència lingüística en la seva llengua». A Televisió Espanyola, avui, una persona que parlés tan malament el castellà com es parla el català en alguns programes de TV3, no treballaria; perquè hi hauria una allau de protestes, perquè la mateixa societat civil espanyola protestaria, la Real Academia de la llengua protestaria. Aquí, no; aquí podem sentir barbaritats i encara ens fa gràcia.

Són molt bons actors i no és una crítica al programa, però en *A pèl tour*, heu analitzat el nivell de llengua que es fa servir en aquest programa? Heu vist mai aquest programa? Això seria possible a TVE, a Antena 3, a Tele 5? Seria possible a Canal Plus, a Vía Digital? No. Però aquí, sí; aquí no passa res, aquí sembla que sigui més progressista parlar malament.

Aquest és un altre problema que nosaltres hem d'incloure en això que anomenem *oralitat*. És a dir, quin és el nivell de llengua que utilitzem? Des del meu punt de vista, hem d'utilitzar un nivell de llengua estàndard, el que fem servir nosaltres amb els nostres companys i amics; i d'aquí el que hem de fer és bandejar totes aquelles paraules que formen part del llenguatge més col·loquial d'amiguets i no formen part de l'estàndard, perquè nosaltres el que necessitem és utilitzar un llenguatge estàndard formal. Doncs bé, el llenguatge estàndard formal és el que hem d'aprendre.

Després hi ha una classe que fa el meu amic Salvador Alsius, que porta un títol molt provocador i que respon a una piràmide invertida. Alguns de vosaltres sou periodistes? Bé, doncs, la piràmide invertida és la pedra filosofal de la premsa escrita: s'ha de començar per allò que és més important. D'aquesta manera, en el diari es diu: «Quatre persones han mort a la nacional 340.» Això, vosaltres, ho heu llegit; el problema és que també ho heu sentit.

Us sona malament això, si ho sentiu a la televisió? Ara em veieu a mi a la televisió presentant un telenotícies, i jo començo dient: «Quatre persones han mort a la nacional 340.» Us sembla malament això? Us sembla malament o no?

(Una persona del públic diu:) Perquè s'ha de contextualitzar, no?: «S'ha produït un accident a la nacional tal»; llavors, captes l'atenció —«accident» i «a tal lloc»—, i, a partir d'aquí, quines són les persones afectades.

(J. B.:) Molt bé, molt bé.

(Continua la mateixa persona:) El que passa és que, llavors, això entra una mica en contradicció amb allò de començar la frase pel subjecte, no? Perquè, normalment, penso que s'ha de començar pels complements: situació de lloc, situació de temps i després ja els agents.

(J. B.:) Molt bé. És que és això, és a dir, malgrat que ho fem i ho diem, no ho podem dir; però per una raó: nosaltres hem de preparar el teleespectador abans de dir-li la grossa, perquè, si no, jo continuo menjant macarrons. El que he de fer és dir-li: «Senyor Ramon, deixi de menjar macarrons i escolti, que això l'interessa.» Evidentment, seria fantàstic dir això: estàs menjant macarrons i estàs fent un telenotícies, i dius: «Deixi de menjar macarrons!» I la gent diria: «Què li passa, a aquest, ara?»

Això seria la millor manera de fer-ho; però, en un telenotícies, això no és pot fer, d'acord? Es pot fer en un altre tipus de programa. Per exemple, en el *Bon dia, Catalunya* alguna vegada ho he fet, això —no d'aquesta manera, però—, perquè creia que allò era important.

Doncs, en el telenotícies això no es pot fer; per tant, has de preparar el teleespectador i has de dir: «Compte!, que això l'interessa. Per favor, escolti; que això és important.» Si jo dic «quatre persones han mort a la nacional 340», pot passar alguna cosa aquí. Fixeu-vos: jo estic menjant macarrons o estic parlant amb la companya i «...quatre persones han mort...», i sento «340» o «nacional 340»; es dóna la coincidència que tinc un company que sabia que avui anava a Tarragona per la nacional 340, per exemple, o el meu fill, o el que sigui.

Què ha passat?: m'ho he perdut. En un diari, no; en un diari, el que m'interessa a

mi és vendre, i, per tant, poso en portada: «Quatre persones han mort», en lletres ben grosses, o, quan siguin quatre-centes, «Quatre-centes persones han mort», en lletres ben grosses. Això és la *piràmide invertida*.

Aleshores, en llenguatge oral en ràdio o en televisió, la piràmide invertida no es pot fer servir. És igual, la fem servir, i aquí no passa res.

Parlant-vos de l'«aquí no passa res», als Estats Units, crec que ens costaria moltíssim trobar una persona de menys de trenta-cinc anys en tots els canals haguts i per haver que estigui presentant un telenotícies. És impossible. Per a presentar un telenotícies es necessita una experiència prèvia i, sobretot, el que es necessita és haver llegit.

Com és possible que nosaltres podem veure persones de menys de trenta anys —de vint-i-quatre, vint-i-cinc i vint-i-dos anyets— parlant-me de la guerra freda, de la borsa, de les accions, dels *warrants*, si segurament no sabrà encara quins són els mecanismes de la borsa, què és un *warrant* o què és la guerra freda? Com és possible? Bé, doncs nosaltres som així d'espavilats, i això passa.

Només té una excepció, això: quan TV3 va començar, s'havia de fer foc nou; per tant, havia de ser gent jove, i aquí té un sentit. El que no té sentit és que a Tele 5 hi hagi nens —joves— de vint-i-dos i vint-i-tres anys fent informació; no té sentit.

Quan vosaltres, després, veieu la gent al carrer fent cobertura al carrer, fixeu-vos en les edats que tenen, en com van vestits i com parlen. I això el que fa és donar credibilitat o no? I això és molt important. Per què la gent a la televisió anem sempre amb corbata? Per què? Home, es pot anar sense corbata, no...? Per què? Perquè tu li estàs donant «formalitat» a aquella informació.

En el moment que jo, ara mateix, sortís a la Rambla a fer un no sé què en directe en un telenotícies, i anés així, amb la camisa per fora i tal, la gent diria: «Ui, aquest...!» Hem d'anar vestits de manera estàndard, com quan la gent entra a casa dels altres, no? Bé, això és bàsic.

Aquesta persona que ha fet el llibre *Tu ets el missatge*, ara us explicaré que un dia va ser contractat per una gran cadena de televisió. Buscaven un presentador per a un programa concret, i aleshores el van contractar i li van dir: «Escolta, troba'ns aquest presentador, perquè tu, en d'altres encàrrecs que t'hem fet, has trobat la persona adequada.»

Sabeu com busca, aquesta persona, el presentador? El primer que fa és viatjar pels Estats Units. Arriba a l'hotel —i no surt dels hotels—, posa la televisió, comença a fer zàping i es queda amb les cares d'aquella àrea local que més coses li diuen. Però sabeu com mira la televisió?: sense so. Bé, ha trobat unes cares que, per elles mateixes

—és a dir, expressió corporal—, comuniquen. Això no té res a veure amb el fet de si un té els ulls blaus, verds, és guapíssim o és... No, no. Senzillament, es comunica; en silenci, es comunica. Aquella persona està explicant. Tu no li sents la veu, però ella està comunicant.

Quan arriba a la conclusió que n'agafa cinc, sis, set o deu, els que siguin, posa el so; aleshores, d'aquells deu que ha triat, en cauen cinc o sis, perquè no li agrada el llenguatge oral que utilitzen, perquè no li agrada el to de veu que utilitzen, perquè no li agrada la veu que tenen. Bé, i aquells quatre finals que li queden —o dos, o tres, els que siguin— els va a veure i tenen una entrevista, i d'allà en surt un. Així és com aquesta persona, que és un dels gurus de la comunicació dels Estats Units, troba el presentador que ell creu que serà el presentador correcte i òptim per a aquell programa que aquella cadena de televisió vol fer.

Per intentar resumir, el que us diria és que torno al que he dit al principi: què volem dir? Aquesta pregunta: «Què volem dir?» Comunicar, comunicar, però què volem dir? I, una vegada que nosaltres sapiguem què volem dir —com ho hem de transmetre, què hem de fer?—, què us recomano jo?: que utilitzeu el vostre llenguatge —estem parlant sempre de llenguatge correcte, eh? Com parleu amb els vostres amics? Com parleu a la gent del vostre entorn? Com parleu? Utilitzeu aquest llenguatge.

Si alguns han fet programes de televisió o han intervingut en programes de ràdio, no us heu trobat mai algú que us digués: «Ah!, eres tu? Però no semblaves tu; parlaves d'una manera estranya.» Això és terrible; si et diuen això, és terrible. Tu has de ser tu. És a dir, la potència comunicacional que tenim és integral; la tenim o no la tenim, però no deixem de ser nosaltres. Escolta, en el cas de les noies que hi ha aquí, doncs hi haurà algun company que se n'enamorarà per moltes coses; però, entre d'altres coses, per la manera de ser, de parlar. I al revés, nois amb noies. Aleshores, per què, quan som davant d'una càmera hem de deixar de ser..., hem de ser artificials? Per què? Hem de ser naturals!!!

El llenguatge oral es basa en la naturalitat. Si no hi ha naturalitat, no hi ha comunicació; o és freda, és distant, o ens diuen: «No semblaves tu.» Bé, doncs, això és així. Doncs, parlem com nosaltres sabem parlar.

Fa molts anys, el *Telenotícies nit* de TV3 era un telenotícies que pràcticament no figurava en el comandament a distància; la gent no, bé, no... Un equip de persones vam aconseguir que aquell informatiu entrés en el comandament a distància, i avui el *Telenotícies nit* tothom sap que existeix; una altra cosa és que el mirin més o menys, però tothom sap que existeix. És a dir, vam posar aquell telenotícies en el comandament a distància.

Què va passar? Doncs que es va canviar la manera de fer entrar les notícies. Una part de l'èxit va ser la manera de fer entrar les notícies –l'anomenada *entradeta*. Què va passar? Doncs, que es va intentar buscar el llenguatge oral més proper al teleespectador. És a dir, en el meu cas, que vaig fer-ho durant bastants anys, vaig intentar parlar com jo parlo i com jo sóc al teleespectador.

I senzillament la gent va interpretar, entendre, que se li parlava a ella, no se li feia un discurs sinó que se li parlava a ella. I algunes vegades jo cometia errors com aquests: «Quatre persones han mort...»; però deia: «Un moment, però li ho diré d'una altra manera: "Avui, aquesta tarda, a la nacional 340, hi ha hagut un accident. Quatre persones hi han perdut la vida..."» I ho feia així; jugava, eh?

Això és un fet molt estrany, ja us ho he dit. Per què les coses van i per què les coses no van; és molt estrany. Nosaltres, a vegades, veiem persones a la televisió, de les quals no ens agrada gens el programa que fan, però, en canvi, ens agrada molt ell o ella; perquè ens agrada com ho fan, com parlen, com es mouen.

Fixeu-vos-hi: a mi em tenen prohibit...; tot això vindrà, eh?, acaba venint, però a mi em tenen prohibit aixecar-me de la taula. Prohibit. A veure, tu no et pots aixecar de la taula quan estàs fent un telenotícies, d'acord? Però ara, que estàs fent el *Bon dia, Catalunya*, pots aixecar-te; estàs en una tertúlia, i és una mica de xou: t'aixeques, agafes aquell que no calla i li dius: «Calli, home!», i tornes a seure.

Si tu t'aixeques, què passa? Vosaltres, si veieu un programa i veieu el presentador o la presentadora que s'aixequen, què passa? D'entrada, diràs: «Què li passa, a aquest, ara?», no? Home, si ho fas molt sovint, això ja forma part del... Diuen: «No t'aixequis tant, no?» Doncs bé, t'ho mires, oi? Dius: «Què passa?» Però, és clar, és que nosaltres també ens comuniquem tots; quan nosaltres parlem –home, en el cas d'un noi o una noia, depèn d'on van els ulls, la noia es troba molesta, oi?, o al revés–, ens mirem tots. Encara que ens mirem als ulls, jo et veig tota, no?; i tu no em veus tot, però ens veiem tots. Aleshores, a la televisió, no. Nosaltres apareixem així *(l'orador fa un gest amb les mans)*, tallats; no ens veiem.

Si ho veiéssiu, n'hi ha que presenten el telenotícies amb pantalons curts a l'estiu, i amb d'això de platja; no us ho dic de conya. Algun dia s'espatllarà alguna cosa i hi haurà un sidral. Això pot passar.

Bé, mireu: hi ha unes coses bàsiques que jo crec que és necessari que tingueu presents, i que ja sentiu cada dia; però, per favor, no les feu. Si parleu a la ràdio o feu televisió, no ho digueu. Ara us explicaré per què.

No podeu començar una història dient: «Com s'esperava...» Quantes vegades sentiu vosaltres: «Com s'esperava, el Barça ha fitxat Riquelme.» Sí o no? Ho hem sentit, això, o no? Què vol dir «Com s'esperava»?

Escolta, i si jo acabo d'arribar de la Polinèsia, el que vull és que m'informis. Jo no haig d'esperar res; tu, dedica't a informar-me. Si resulta que jo no esperava que fitxessin Riquelme, què passa, que sóc «tonto»? No, oi? Doncs, «Com esperava», fora; no es pot dir.

Una altra —aquesta és boníssima—: «Desgraciadament, tres persones han mort en un accident que hi ha hagut aquest tarda a la N-2.» Quantes vegades ho heu sentit, això? «Desgraciadament, el conflicte a l'Orient Mitjà va de mal en pitjor.» Què vol dir que «Desgraciadament, s'han mort tres persones...»? És que estem fent la missa, el funeral? Però què és això de «Desgraciadament»? «I ara una mala notícia.» «Mala notícia»? Deu ser-ho per a tu. A veure, ara seré dur en això, eh? Tots entenem que la mort és una mala notícia, d'acord? Però, i si per a mi no ho és, una mala notícia? Perquè he d'adjectivar? Quan jo adjectivo, estic opinant; aleshores, el que no vull és que a mi, des de la televisió que jo pago, m'adoctrinin. No!: limita't a dir que s'han mort aquelles persones, i deixa d'adjectivar.

Els adjectius a la televisió, en informació, no s'han de posar; no poseu adjectius, ni un adjectiu. Prohibits.

Una altra: «Com recordaran...» Què vol dir això de «Com recordaran...»? Jo no haig de recordar res; jo et pago el teu sou, i explica'm les coses. Què haig de recordar, jo? I si no ho recordo, que tinc Alzheimer? Quantes vegades ho sentiu, això de «Com recordaran...»? Això no es diu, eh? Això, als Estats Units no es diu, eh? I a la BBC tampoc es diu, eh? Però aquí, sí: mireu un dia els informatius de televisió que es fan del principi al final i apunteu quantes vegades diuen «Com s'esperava...», «Com recordaran...», «Una mala notícia», «Desgraciadament»... Apunteu-vos-ho, i ja veureu quantes vegades us ho trobareu.

És a dir: subjecte, verb i predicat; i prou. Punt. Frases curtes, directes, llenguatge que nosaltres fem servir normalment, i si quan parleu us moveu, doncs moveu-vos. És l'expressió.

Vosaltres sabeu que, en un contacte, quan dues persones es troben per primera vegada, moltes vegades aquell primer contacte serà pràcticament definidor. Si el primer contacte no ha estat bo, malament; sobretot si vas a demanar feina o a demanar alguna cosa, malament. Són set segons, només set segons. Nosaltres necessitem només set segons per a decidir inconscientment si aquella persona ens agrada o no. I on mirem sempre? Als ulls, oi?

Si a vosaltres us ve una persona que no coneixeu i us dóna la mà, i al cap d'un segon fa això *(l'orador abaixa la vista)* i parla cap a terra, què pensareu? Fareu això *(l'orador imita una persona que s'ajup i mira enlaire)*, a veure si el veieu? Set segons, està calcu-

lat; és que ho calculen tot. Doncs, això és bàsic: aquests set segons són la presentació inicial.

Joan Martí segur que pensava que, en aquesta xerrada, jo faria una càrrega com vaig fer a Tarragona contra la «televisió escombraria», contra la televisió sense ètica, contra la manera d'informar sabent que no s'està informant correctament, contra la sang i contra aquests voltors que viuen de fer programes de televisió que fan mal. Però he preferit parlar una mica de com jo crec que hauríem de parlar a la televisió, més que no pas fer incidència en uns temes —entre d'altres coses, penso que ja hi ha un altre ponent que parla d'això—, perquè aquest és un mal que no s'arreglarà.

El que és molt important en la nostra professió és saber on tens el límit, és saber que he vist coses molt greus —més a Madrid que aquí, us he de ser sincers—, i la gent ho fa, i suposo que tenen molts diners i que ingressen molts diners, però es destrossen vides. Quan s'utilitza una persona o la humilitat d'una persona per a fer espectacle, és molt greu; i això es fa.

Recordo que a Tarragona vaig explicar un exemple que a mi em semblava... No sé què em semblava perquè no trobo l'adjectiu correcte. No sé si recordeu un programa que es deia *Su media naranja*, que feia un actor que es deia Puente, que ja és mort. Aleshores, era un joc de parelles i tal, i hi havia una dona que devia tenir més de cinquanta anys, em sembla, o la cinquantena, que havia de dir allò més íntim que feia al marit. I el marit, que no ho sentia, després havia de dir si era veritat o no... —tampoc no en recordo exactament la mecànica.

Llavors, aquella dona va explicar el que era més íntim: vivia en un poble d'Andalusia, un poble petitet —on, per tant, la devien conèixer—, i va explicar que cada matí li feia una *felatio* al seu marit, cosa que em va fer pensar que el marit devia ser una cosa extraordinària. Li feia cada matí una *felatio* al seu marit: una dona de cinquanta anys d'un poble rural d'Andalusia diu això en una televisió d'àmbit estatal.

De qui és la culpa? Jo pregunto de qui pot ser la culpa: de la televisió?, del professional?, de la dona? De qui pot ser la culpa? Qui penseu vosaltres que pot tenir la culpa?

Jo crec que la dona, no; jo, sincerament, crec que la dona no. Perquè la televisió té un poder que fa que persones humils, sobretot humils —i a vegades no tan humils; però si no són tan humils i tenen una certa cultura ja saben el que fan, i per tant venen el que han de vendre—, pensen que sortir per la televisió és que l'endemà el seu marit o ella tindran més feina, li plouran ofertes de treball...: ha tocat l'èxit —allò que deia l'Andy Warhol: «Ha tocat l'èxit.»

Aleshores, aquest poder és un poder que nosaltres, els professionals, n'hem de ser molt conscients, i nosaltres, com que sabem que això passa, no podem utilitzar la

intimitat de cap persona perquè el nostre programa tingui més audiència i perquè nosaltres puguem cobrar cada mes el nostre xec. Hem de tenir dignitat i ètica, i això només es té si es té de manera individual; no professional, individual. Per mi, està molt per damunt l'individu que la professió.

Per tant, si un individu sap on hi ha el límit, no ho farà; encara que li ho demanin, no ho farà. El que va fer Pepe Navarro amb el judici paral·lel per allò d'Alcàsser no té perdó de Déu; el que va fer la «tonteta» aquella, Nieves Herrero, amb aquest tema tampoc no té perdó de Déu. I aquestes coses es continuen fent cada dia —però no hi ha morts—, es continuen fent amb aquests programes que s'anomenen *de testimonis*: això que es diu *El diario de Patricia* o *El diario de Manuela*, o com es digui, això són testimonis.

Als Estats Units hi ha un programa —com es diu el *pájaro* aquell a qui han amenaçat de mort moltes vegades?— d'un tal Jerry Springer, i tot va sortir d'aquí: ha estat acusat moltes vegades de falsificar testimonis per aconseguir audiència. Jo n'he vist i l'he vist en directe; és extraordinari, és extraordinari.

Bé, doncs, tu, com a individu, molt més enllà de la professió, has de tenir un límit.

La creació d'argot en televisió

Toni Soler
Periodista i presentador de televisió

1. Introducció

Moltes gràcies per la invitació, de la qual espero fer-me mereixedor, tot i que confesso que sempre que he acceptat aquesta mena d'oferiments ho he fet amb certa reserva. Em sembla que bona part dels qui fem aquesta mena de feina –la feina de fer humor– preferim fer-la, i no analitzar-la. Ens agrada més riure que parlar, com tothom, suposo.

En part perquè és una feina que, per la seva pròpia naturalesa, demana certa improvisació, fins i tot diria que certa irreflexió. I en part, també, perquè demana un sa individualisme, en el sentit de voler trobar un estil intransferible en la manera de mostrar i parodiar la realitat.

Per això a alguns ens costa enfilar-nos al terreny de la teoria, trobar pautes, fixar normes i criteris, o ser fidels a uns referents, per bons que siguin. Ens agrada redescobrir la nostra feina dia a dia, sense condicionants i amb deslleialtat total, fins i tot envers nosaltres mateixos.

A mi fins i tot em costa respondre preguntes aparentment innòcues com ara «Quin és el teu humorista preferit?», «Quin és l'objectiu del teu humor?» i encara menys «On són els límits de l'humor?», una pregunta que suposo que és necessària però que voldria no haver de respondre mai. No només perquè sovint no hi ha una resposta clara, sinó també perquè, a més, puc tenir una resposta diferent cada dia. Per tant, com menys prenc posició sobre les claus internes de l'humor, més lliure em sento a l'hora de practicar-lo. Espero que els membres del Consell de l'Audiovisual de Catalunya (CAC), que segons sembla tenen aquesta responsabilitat, se'n surtin millor que jo.

Totes aquestes prevencions també les tinc a l'hora de parlar de models de llenguatge. En primer lloc, perquè els comunicadors i els lingüistes no sempre tenim la mateixa sensibilitat, ni les mateixes prioritats. En segon lloc, perquè la llengua, en el meu cas la llengua catalana, és la meva eina de treball, el mitjà amb el qual em comunico amb la gent que em veu o em sent. I finalment, perquè la anormalitat del nostre país fa que l'ús, el desús o el mal ús de l'idioma tingui sempre lectures que escapen del terreny de la lingüística. Lectures que ens remeten a una o altra manera d'entendre el país i la seva realitat.

2. Una mica d'història

Intentaré explicar com, la gent que treballa amb mi i jo mateix, ens plantegem la qüestió de l'ús de l'idioma. En això, com en tantes altres coses, hem de recórrer als nostres orígens.

Quan jo era petit —ja sé que aquesta frase desanima, però ja miraré de ser concís—, la llengua de l'humor era el castellà. A la televisió vèiem Andrés Pajares, Fernando Esteso, Joe Rigoli, Cassen, Bigote Arrocet, i era aquesta mena de gent la que ens feia riure. L'humor en català tenia a la TV una presència residual. I això que hi havia alguns grans noms com Mary Santpere, Joan Capri, Santi Sans o el mateix Cassen. Però en general treballaven en castellà.

El cas és que el català no només tenia una presència residual, sinó que, als nostres ulls, també tenia una consideració residual. El català no tenia prestigi. No era un idioma útil per a l'humor, com tampoc no ho era —crèiem— per a les pel·lícules de lladres i serenos. Els acudits en català eren els més vells i els més dolents. Les imitacions no es podien fer en català, perquè els imitats, és a dir, els personatges públics, utilitzaven el castellà.

En català no teníem argot, ni cançons, ni eslògans publicitaris, ni acudits; amb prou feines, insults. Catalunya, com a realitat diferenciada, amb prou feines existia. I en no tenir referents propis, els nens de l'època, que de fet ja jugàvem en castellà al pati, crèiem que el català no era una eina útil per a la comunicació de masses. De la mateixa manera que Adolfo Suárez considerava que la nostra llengua no era bona per ensenyar física i química.

Per a nosaltres, l'humor en català era una cosa vella, carrinclona i inútil. Els graciosos havien de ser castellans, preferentment andalusos. I no només per a nosaltres, nens. Recordo molt bé la meva àvia, que no parlava altra cosa que català, veient San-

ti Sans per la tele, i dient: «Nosaltres no en sabem, de fer això.» Existia un problema d'autoestima, també en aquest terreny.

L'únic referent vàlid que teníem era La Trinca. Ja sabeu de qui parlo: són els patrons d'*Operación Triunfo*. Doncs bé, La Trinca eren molt graciosos en català. Però els vèiem més com a cantants i artistes, no com a comunicadors o humoristes.

L'arribada de TV3 no va resoldre aquesta situació de bon començament. Així com, gairebé des del primer moment, TV3 va fer possible un model informatiu en català, en el terreny de l'entreteniment li va costar més. I, pel que fa a la meva experiència personal, crec que les coses van seguir així fins als anys noranta, especialment fins a l'arribada de *Mikimoto* (Miquel Calzada) i el programa *Persones humanes*.

Aquest era un programa que va aconseguir utilitzar el català amb gran eficàcia. I a més era un programa modern, de tal manera que l'etiqueta de «carrinclons» la va passar als humoristes espanyols. Aquest és un dels mèrits de Mikimoto. L'altre va ser aplicar un estàndard lingüístic que, a més de correcte, era útil i eficaç. Per als qui ens volíem dedicar a l'humor, aquest fet va ser tan decisiu com per als periodistes esportius ho van ser les retransmissions de Joaquim Maria Puyal.

En aquell moment, suposo que això era el que calia: fer veure als catalanoparlants que la nostra llengua també estava madura per a l'humor. No era el català del carrer, però era un català que funcionava, que tenia personalitat. El problema potser va ser que, un cop convençuts els catalanoparlants, convenia anar més enllà, i el *Persones humanes*, tant pel registre lingüístic com pels seus continguts, no ho tenia fàcil per aconseguir-ho.

Ara em toca parlar de la meva generació, que és la generació d'El Terrat i la seva òrbita. Parlant des del punt de vista sociolingüístic, jo diria que som la generació que «ha perdut el respecte» a l'idioma, en el millor sentit. Som la fornada que ha vist i sentit humor en català als mitjans de comunicació, i que ha decidit treballar en català amb tota naturalitat, no ja per «salvar els mots», sinó perquè ens semblava eficaç i divertit. I natural, sobretot. Això, que –ho reitero– no hauria estat possible sense Mikimoto, és un avenç molt destacable; però aquesta «pèrdua de respecte» cap a l'idioma vol dir també deixar de filar prim, despreocupar-se, amb el cost que això suposa des del punt de vista de la correcció.

Andreu Buenafuente és el principal referent d'aquesta fornada, de la qual em sento integrant, tot i que el registre lingüístic de cadascú és diferent, com és lògic. Però el que ens identifica no és el nivell B, C o D de català, sinó el punt de partida intel·lectual, si se'm permet l'expressió. Quan jo descobreixo Buenafuente i companyia a la ràdio, comprovo que treballa en català perquè sí, sense condicionants

ideològics, amb una total naturalitat, amb un to de carrer que el fa accessible a un públic molt més ampli. És un català amb incorreccions, sí; un català que recorre al castellà quan li convé, d'acord. Però també, en el cas d'Andreu Buenafuente i Oriol Grau i els altres, és un llenguatge que conté la riquesa del català col·loquial de les comarques de Tarragona. I té un altre factor a favor, un factor bàsic, principalíssim: s'utilitza el català no per afirmar, no per negar, sinó perquè és l'eina que ens fa riure i per fer riure. I això és fonamental, perquè jo sóc dels qui creuen que els idiomes, i les realitats que tenen al darrere, s'afirmen més com menys intenten afirmar-se. Sempre ens han dit que el que ens caracteritza és la voluntat de ser, com deia Vicens Vives. I segurament aquesta voluntat encara és necessària. Però si ens acostem a la fase en què som i ens sentim catalans sense la condició prèvia de voler-ho ser, tindrem molt de guanyat.

3. Problemes logístics (servituds de l'humor, presses, guionistes)

De seguida parlaré del model de llenguatge que hem intentat aplicar en els programes que he dirigit. Però abans, i parlant sobretot per als qui pertanyen més al ram de la lingüística que al ram de la comunicació, m'agradaria fer notar alguns dels problemes amb què ens trobem a l'hora de fer humor en televisió. Són problemes que afecten directament la qüestió del llenguatge, problemes que altres formats no tenen, o els tenen en menor intensitat.

a) Necessitem autenticitat. Per a nosaltres és prioritari que ningú no pensi que, quan parlem en català, estem fingint o dient coses que no sabem molt bé què volen dir, o coses que mai diríem en la nostra vida privada. Abans de treballar en això, recordo molt bé de veure gent com Alfons Arús o Jordi LP, que normalment treballaven en castellà, i quan sortien a TV3 deien coses com «cercar» i «quelcom». Com per «fer-se els catalans». Nosaltres, més enllà de l'idioma, tenim una manera de fer basada en la naturalitat, en el rebuig del formalisme, de l'afectació. Això es pot fer en català? Segur que sí, però amb certa flexibilitat. Exigir simultàniament total correcció i total naturalitat en català és, encara ara, demanar massa, al meu parer. Si més no, per a la gent que treballa en directe o improvisant.

b) Necessitem reflectir la realitat. Tota la realitat. I la realitat de Catalunya no és totalment catalana, com sabeu. És difícil apostar per la puresa lingüística amb l'enorme influència del castellà en el nostre llenguatge oral, l'enorme pes dels referents espanyols. I no em refereixo només a parlar o no parlar del que passa a Espanya, entre-

vistar o no els famosos espanyols, sinó també a parlar o no parlar de l'espanyolitat que conviu entre nosaltres. Crec que treballar com si Espanya no existís, com si tot el que Catalunya té d'espanyol no existís, és un suïcidi que ens condemnaria a la marginalitat en el nostre propi país.

c) Com que necessitem riure de tota la realitat, això, en el cas català, vol dir també riure de l'idioma, del contenciós lingüístic, etc. Hem de poder fer broma de la normalització lingüística, del purisme, del mestissatge, d'Òmnium Cultural i del Foro Babel. De totes les contradiccions que sorgeixen d'un bilingüisme imperfecte com el nostre. Ens agrada parodiar el català maldestre dels «xarnegos», el català xava dels barcelonins, els castellanismes a raig en la parla dels mallorquins o dels valencians, l'ultrapurisme dels qui no admeten ni el «buenu» ni el «vale», el desconcert dels immigrants estrangers davant d'aquesta situació, etcètera. Fins i tot ens hem permès fer broma de l'ús de certes contaminacions que ens fan gràcia, com la gent que diu «ho que passa». El problema, en aquest cas, és que molta gent no sap que això és incorrecte, i aleshores, és clar, no entenen la broma. Tot això ho hem de fer amb responsabilitat, però sense ingenuïtat, si volem fer humor adult.

d) Necessitem treballar de pressa. Fer un guió d'humor per a un programa diari ens impedeix ser tan curosos com ho són els dobladors o els lingüistes que fixen el model lingüístic de les telesèries, per exemple. He vist un article d'una dobladora, Rosa Roig, que diu el següent: «L'emissió d'un programa doblat al català a la televisió és la culminació d'un procés complex, on diversos professionals realitzen tasques diferents: la traducció del guió, l'ajust, el pautat, la correcció lingüística, la producció i la direcció del doblatge.» Suposo que això és el que hauria de ser. Però nosaltres, quan fèiem el *Set de nit*, sovint tancàvem guió una hora abans de l'emissió. I després, en el plató, en fèiem un cas relatiu. Per tant, s'ha d'entendre que, en el nostre cas, el nivell de català no pot ser l'única prioritat. Per sort, els lingüistes de TV3 són sensibles a aquest problema i ens ajuden a prioritzar. Per exemple, ens obliguen a portar a revisar tot el que surt escrit en pantalla, mentre que en tot el que és oral hi ha una mica més de tolerància.

e) Necessitem comptar amb la gent de talent que hi ha al país, i no tots aquests tenen el nivell de català desitjat. És a dir, si volem treballar només amb gent que domini perfectament el català, estem deixant de banda, potser —jo què sé—, el 30 % o més dels guionistes, actors, presentadors, molts dels quals volen treballar en català, i a Catalunya, i sobre Catalunya, que no poden quedar exclosos. En aquest tema, tanmateix, entenc que cal fixar uns mínims. I que són els mateixos implicats els primers que s'han d'exigir aquest mínim.

4. El nostre model de llenguatge

Tots aquests condicionants fan que qualsevol intent de parlar d'un «model» de llenguatge, en el nostre cas, sigui una mica il·lusori. Però us diré quins crec que són els paràmetres amb què ens movem.

Intentem aplicar un model que té com a base la flexibilitat en dues direccions. És a dir, un model que sigui normatiu, però raonablement identificable; i que sigui popular, però raonablement correcte. Això ens deixa un marge primíssim, com un tel de ceba. Evidentment, tots tenim un concepte diferent del que és raonable. En el nostre cas, intentem utilitzar un català que no grinyoli als catalanoparlants, però que no exclogui els castellanoparlants. Que els diàlegs que tenim al plató es puguin reproduir al carrer, que no ens mostri, als de TV3, com si estiguéssim dins d'una bombolla.

I aquesta flexibilitat en dos sentits ens és necessària, no només des d'un punt de vista lingüístic o —si se'm permet— nacional, sinó també amb vista a la nostra prioritat essencial, és a dir, l'humor. Per fer humor necessitem un llenguatge natural. Però també necessitem que sigui ric, que faci gràcia precisament perquè és en català. Si no, perd sentit. I que consti que no vull dir que no siguem capaços de fer humor en castellà. Però estareu d'acord amb mi que, en el terreny de la comunicació, la traducció no passa de ser un mal menor. I si no, proveu de llegir en català els articles d'opinió d'*El Periódico*. Qualsevol text traduït perd força respecte de l'original.

Això ens porta a plantejar l'etern dilema de TV3. Ens hem d'acostar al carrer, o hem de fer que el carrer se'ns acosti? Pel que he dit fins ara, pensareu que sóc partidari de la primera opció, és a dir, acostar el nostre llenguatge al del carrer. Però us admeto que no he resolt del tot aquest dilema. Per una banda, crec que per molt que en els doblatges fem que els actors diguin: «Ets un ximplet», la gent continuarà dient «tonto». Però és innegable que, amb el pas dels anys, hem aconseguit incorporar a la normalitat paraules que abans ens semblaven del tot estrafolàries, com *crispeta*, *gual* o *bústia*. Joaquim Maria Puyal, ell solet, ha recuperat dos mots semienterrats com *tomb* i *indret*. I Andreu Buenafuente ha fet el mateix amb *agosarat*. Quina és la diferència? Per mi, la naturalitat. Sentint Puyal o Buenafuente, o Mikimoto o Lloll Bertran, la gent no té la sensació que l'estan alliçonant. Mentre que una pel·lícula doblada de vegades sembla una lliçó del *Digui, digui*. Ja entenc que, per als lingüistes, un doblatge d'una pel·lícula és com un terreny verge, una temptació difícil de vèncer. Però el resultat és que sovint en el doblatge ens trobem un català de laboratori que és més difícil d'assumir per la gent del carrer. La gent mira la tele per distreure's o per informar-se, no per aprendre idiomes. En canvi, si sent un bon comunicador parlant bé el català,

pensarà que, senzillament, està parlant, està essent natural. I li serà molt més fàcil reproduir el seu model de llenguatge.

Pel que fa a l'argot, a la creació d'argot, m'agradaria començar citant una reflexió de Sergi Pàmies: «Ens agradi o no, l'argot del català és el castellà.» Potser és una afirmació una mica exagerada, però no incerta, i l'hem de tenir present. I ho hem de fer sense flagel·lar-nos de manera excessiva, perquè això no és un pecat: qualsevol llengua recorre a les llengües en contacte per crear argot.

Sense anar més lluny, els castellanoparlants de Catalunya recorren al català per crear argot: *de estranjis*, *estar a la guay*, *clencha*, *chupa*. Potser a nosaltres, catalanoparlants, ens ha faltat convicció per crear argot a partir del nostre propi idioma.

L'argot el creen idiomes forts, però també realitats fortes i diferenciades. Sense referents propis, al català no li caldrà un argot propi; en tindrà prou amb el castellà. El problema principal no és la feblesa de la llengua catalana, sinó que la nostra realitat està fortament sucursalitzada, sobretot per la premsa, i aquesta no és una batalla fàcil, perquè ni amb TV3 ni amb vint anys d'autogovern no hem aconseguit treure'ns de sobre aquesta dependència. Ho il·lustraré amb un exemple concret. *El Periódico* ha aconseguit un notable èxit traient una edició en català. Però, simultàniament, ha arribat a acords amb mitjans de fora de Catalunya per tal de fer conjuntament el suplement dominical. El mateix passa amb *La Vanguardia*. Per tant, tenim més llengua pròpia però menys realitat pròpia. I si es considera que la realitat s'ha d'explicar igual a un lector de Lleida que a un de Valladolid, estem renunciant a un dels arguments bàsics que justifiquen la mateixa existència de la llengua catalana.

Em direu que en els meus programes també hem entrevistat famosos espanyols. Som, per tant, còmplices de la sucursalització. Però també hem intentat crear una realitat pròpia, i a partir d'aquí una paròdia pròpia, com en el nostre informatiu satíric, o en les imitacions dels nostres polítics, amb les quals vam intentar, infructuosament, de crear l'embrió d'un guinyol català. Pel que fa a l'argot, quan hem intentat crear un vocabulari propi des de la tele, ens n'hem sortit (*bon rotllo*, *matxembrat*, *malalts de...*, etc.), però ara mateix em pregunto si l'argot ha de sortir de la tele. L'argot veritable hauria de sortir de la conversa col·loquial, de la total naturalitat del carrer (i després, si cal, la tele el pot potenciar).

En aquest punt, també cal que siguem flexibles; perquè de la mateixa manera que els castellanoparlants creen argot amb el català, molta gent ha creat argot català a còpia de traduir el castellà de manera barroera (com quan diem «Joan Palom, jo me lu guis, jo me lu com»). I, tot i l'origen forani, continua essent argot català, només explicable en la nostra realitat, i això és el que importa.

Malgrat tot, crec que crear argot des de la televisió és molt difícil. No tothom ho pot fer. Cal certa tossuderia, sobretot tossuderia dissimulada, certa naturalitat per anar repetint, per exemple, «digue'm agosarat», fins a fer-ne una expressió popular. Per altra banda, crec que l'argot que prové de la televisió és efímer com la televisió mateixa. Per tant, no tindrem argot de veritat si no el crea el carrer.

5. Un pacte necessari

Acabo. Per mi, quan parlem dels registres del català en la televisió, el més important és el concepte d'aquesta doble flexibilitat. Un català prou correcte i prou natural; encara que, si ens hem de passar en algun sentit, crec que jo sóc dels qui, ara i aquí, convé passar-nos de natural, abans que passar-nos de correcte.

M'atreviria a dir que els lingüistes amb què he treballat a TV3 comparteixen, si més no en part, aquest criteri. Jo, almenys, m'he beneficiat de la seva tolerància, i també de la seva rigidesa quan ha convingut. Tot i així, n'hi ha prou llegint els diaris per veure que, en aquest terreny, els punts de vista continuen essent molt diversos. He rebut crítiques d'una banda i de l'altra. Dels qui creuen que embrutem la llengua, i dels qui, a l'altre extrem, creuen que no assumim prou la realitat bilingüe de Catalunya.

Acabaré contradient el que deia al principi; potser sí que, en aquest terreny, hem d'arribar a un acord de mínims i fixar unes pautes que ens siguin útils i ens permetin treballar bé. Aquest acord hauria d'implicar lingüistes i comunicadors amb l'objectiu de trobar un model apte per als programes d'humor i entreteniment, que són els que, amb més gran mesura, necessiten acostar-se al carrer.

Aquest acord hauria de tenir com a base una concessió mútua. La nostra: acceptar que hi ha uns mínims lingüístics que hem de preservar; com ara els pronoms febles, per exemple (no ho sé, això no ho he de dir jo). La dels lingüistes: tenir la màniga més ampla en tot el que no siguin aquests mínims; sobretot, en el lèxic.

Em sembla que el que proposo no és res de revolucionari. De fet, en molts àmbits ja es treballa a partir d'aquestes premisses. Però, precisament per això, crec que és un model a seguir i que ens estalviarà moltes discussions inacabables.

Un quilo de rovellons he comprat aquest matí

Salvador Alsius
Doctor en periodisme i professor de la Universitat Pompeu Fabra

Suposo que no tinc més remei que començar justificant el títol realment estrambòtic que he donat a aquesta exposició. En una de les assignatures que imparteixo als estudiants de periodisme de primer curs de la Universitat Pompeu Fabra, m'esforço a fer-los comprendre que la redacció de textos per a la ràdio i la televisió informatives requereix una estructura sintàctica diferent de la que correspon als textos destinats a la premsa. Per fixar la seva atenció en aquest punt, acostumo a fer una petita comèdia que consisteix a dir-los que sortiré un moment de l'aula i que, quan torni a entrar-hi, els anunciaré una cosa. Surto, efectivament, al passadís i, quan torno a entrar, havent provocat una certa expectació, els dic solemnement: «Un quilo de rovellons he comprat aquest matí al mercat de la Boqueria.» Val a dir que la mercaderia de referència, els bolets, té relació amb l'època de l'any en què això sol succeir: a començament de curs, és a dir, tot just estrenada la tardor. És doncs, el més irrellevant de la sentència. A continuació faig als alumnes la següent reflexió: «Oi que si jo m'expressés habitualment amb frases d'aquesta mena pensaríeu que parlo d'una manera força estranya? Doncs bé: la major part de les notícies que escoltem a la ràdio i a la televisió comencen amb una frase que sol tenir aquesta estructura.» Després ve l'explicació que això té, al meu entendre, que ara aquí resumiré força per no avorrir-los. Els textos informatius als mitjans audiovisuals són excessivament calcats dels de la premsa. Als diaris cal posar un oportú *ahir* per precisar el preceptiu *quan* informatiu perquè estem usant un pretèrit perfet («va dir», «van fer»...). I per tal d'evitar que la majoria de les notícies comencin amb la paraula *ahir*, existeix la convenció periodística de traslladar el complement de temps al darrere del verb. Això, a la ràdio i a la televisió, no té cap solta. En primer lloc, perquè el temps verbal que se sol usar per donar les notícies del dia, el passat indefinit, ja porta implícita la referència cronològica:

«ha dit», «han fet»... Però a més, si cal especificar-la, no hi ha cap inconvenient a fer-ho amb frases que responguin al patró més usual en el registre oral, que en el cas del nostre exemple seria: «Aquest matí he comprat un quilo de rovellons.»

Bé, més tard tornaré a comentar algunes instruccions concretes que penso que cal tenir en compte per aconseguir una major fidelitat al registre oral. Però abans voldria comentar un parell de compromisos —*compromisos* en el sentit d''equilibris'— que, al meu entendre, cal tenir molt en compte a l'hora de redactar textos informatius. En realitat, es tracta d'equilibris que són pertinents per a qualsevol tasca informativa, però que prenen una rellevància molt especial quan hem de transmetre la informació oralment.

Primer compromís. El que hi ha d'haver entre allò que es diu i allò que es dóna per conegut. És molt clar que no podem començar cada peça informativa remuntant-nos a Adam i Eva. Quan hem d'explicar un fet nou, hem de donar per suposat que el receptor ja coneix alguna cosa sobre els seus protagonistes, o sobre el context social, polític o econòmic en què aquest fet es produeix. I, naturalment, també que coneix la major part del lèxic que utilitzem i un bon munt de coses més. Però no podem donar per suposat que tothom té un gran *background* documental, o que domina la ciència estadística. I els segons que es dediquen a cada fet noticiable als informatius de ràdio i de televisió són ben pocs. O els esmercem per informar de fets nous donant per suposades moltes coses, o ens els gastem per contextualitzar i documentar molt la informació, amb el risc d'avorrir els qui ja coneixen prou bé un tema. Trobar el just punt d'equilibri per a tots i cadascun dels destinataris de la informació, tenint en compte que es tracta de mitjans d'audiència massiva, és per definició impossible. Però haurem d'optar per un nivell mitjà, aquell que li suposem al nostre presumible públic, o a aquell al qual vulguem arribar. Crec que en el fet de sortir airós d'aquest complicadíssim compromís rau el periodisme *que interessi tothom*, que sempre pregonem els periodistes que volem fer.

Segon compromís. El que hi ha d'haver entre l'exactitud i la comprensibilitat. Acostumo a dir que una de les patologies que hi ha en el periodisme actual és la «numeritis». Per descomptat, no deixo de defensar que la informació ha de ser precisa i que ha d'incloure totes les dades necessàries per fer-la solvent i creïble. Però això no vol dir farcir-la de dades innecessàries i poc significatives. Moltes vegades, aquestes dades provenen dels autors dels dossiers de premsa. L'oficina de la Fira de Mostres, per exemple, fa un dossier on s'especifica, entre altres coses, que un determinat saló ocupa un 2,73 % més de superfície que en l'edició anterior. L'agència de notícies reprodueix la dada, que potser sí que pot tenir un cert interès per a una revista especia-

litzada. Però, aleshores, nosaltres escoltem per ràdio la notícia de la inauguració del certamen i ens assabentem d'això del 2,73 %. I pensem: «Ens importa gaire?» Penso que hi ha una mena de fascinació pel número, que en molts casos fa més nosa que servei. Sobretot, insisteixo, quan es tracta de mitjans on la informació ens arriba a través de la veu i que ens escoltem amb una atenció relativament dispersa. Documentar els oients, sí. Aclaparar-los amb dades i amb noms no significatius fins al punt de posar en perill la comprensibilitat, això no.

Aquests dos compromisos o equilibris són relativament senzills d'explicar, però tenir-los presents a l'hora de redactar textos informatius que han de ser escoltats, ho és menys del que no sembla. Estem tots plegats massa acostumats a una mecànica a l'hora de confegir les informacions i no recordem suficientment la regla d'or de tot procés comunicatiu: que l'emissor es posi a la pell del receptor. Una regla d'or que no és exclusiva de la comunicació periodística. Aquest és un exercici que ha de fer qualsevol persona que realment vulgui fer-se entendre quan comunica dades i coneixements. És, per exemple, la regla que, conscientment o intuïtivament, posen en joc els mestres o els parvulistes. Cal reconèixer que és una regla més fàcil d'aplicar si els receptors tenen unes característiques i un bagatge similars, cosa que no succeeix amb el públic de les notícies. Però, com deia, cal fer un esforç i pensar constantment en uns receptors que, estadísticament parlant, puguem considerar estàndard.

D'una altra part, els equilibris als quals m'he referit tenen alguna cosa a veure, en un pla més abstracte, amb uns conceptes clau de la teoria de la informació: el binomi informació-redundància. En aquest context, la paraula *redundància* no és aquella figura retòrica, sovint desafortunada, que consisteix en la repetició d'una paraula o d'un seu derivat dins de la mateixa expressió, allò que li feia dir a Quim Monzó «perdó per la repugnància». No, em refereixo a una altra accepció del terme. La redundància és, en la teoria fisicomatemàtica de la comunicació, tot allò que no és estrictament informatiu dins d'un missatge. És a dir, un missatge està constituït per un determinat nombre de senyals, que poden ser, segons els casos, lletres, o paraules, o zeros i uns en els codis digitals. Un percentatge d'aquests senyals són realment portadors d'informació original; la resta és redundància. És allò que, col·loquialment se'n sol dir «la palla». La redundància no és, en principi, ni bona ni dolenta. Una certa proporció de redundància pot ser fonamental per a la correcta percepció del missatge. És com una assegurança contra les mancances del procés comunicatiu, tant si aquestes són produïdes per pertorbacions externes (allò que la teoria de la comunicació anomena *brogit*) com si es deriven d'una manca d'atenció del receptor. Hi ha llenguatges que són mínimament redundants. La notació matemàtica, per exemple: se

suposa que els qui han de llegir una demostració matemàtica en tenen prou amb els dígits i els signes precisos. En canvi, és altament redundant el llenguatge amorós: les repetides «T'estimo», «T'adoro», «Jo, més», no semblen frases portadores de gaire informació nova. Per què les diuen una i mil vegades els enamorats? Perquè, enduts per la seva passió, volen assegurar-se totalment que la informació ha estat ben rebuda i que es manté encara intacta a l'oïda de l'altre. Deia que una certa dosi de redundància pot ser realment fonamental per a l'èxit del procés comunicatiu. Hi ha, fins i tot, algun exemple per demostrar que la redundància ens pot salvar la vida. Pertany al codi de circulació. A les carreteres hi ha un senyal de trànsit que indica la prohibició d'avançar. Però a la mateixa alçada que aquest senyal hi comença la línia contínua pintada al terra. La línia no aporta ni una engruna més d'informació que la que ens proporciona el senyal vertical. És, doncs, cent per cent redundant. Per a què serveix, doncs? Si anem a avançar un camió i el mateix camió fa de *brogit* i ens impedeix veure el senyal, ens adonarem, si més no, que no podem fer l'avançament gràcies a la línia contínua. La redundància, en aquest cas —com he dit—, ens és utilíssima.

Bé, disculpin aquesta digressió que he fet pels camins de la teoria. A on vull anar a parar? Els discursos divulgatius, en general, han de ser molt més redundants que els discursos especialitzats. El producte periodístic, doncs, ha de ser gairebé sempre força redundant. A la premsa, això ho veiem, per exemple, en els sistemes de titulars, entradetes que resumeixen la informació, frases destacades, etc. Fins i tot la mida de les lletres dels títols, o de les fotos, les podem entendre com a pura redundància, per fer més agradable la lectura i més entenedora la informació. A més a més, el llenguatge oral gairebé sempre és més redundant que l'escrit. Es parteix de la base que la persona que escolta pot distreure's més fàcilment que la que llegeix. Fins i tot un matemàtic que li expliqués a un col·lega oralment una demostració difícilment ho faria limitant-se a dictar-li, sense més, la notació corresponent. Li aniria afegint aclariments, o li repetiria paraules si tingués dubtes que l'altre pogués captar a la primera totes i cadascuna de les expressions.

Si sumem els dos factors, *periodisme* i *oralitat*, arribarem a la conclusió que el periodisme oral ha de ser un registre altament redundant. Ara bé, problema gran: els textos periodístics a la ràdio i a la televisió són molt curts. Val a dir que, a la televisió, això queda compensat pel fet que el missatge integra la imatge, que és portadora també d'informació (i, per la seva part, també, de redundància visual). Però ni l'acompanyament gràfic soluciona el problema. De vegades s'han explicar temes complexos, de caràcter conflictiu en molts casos, en només un minut, o un minut i mig. S'ha de fer sense estalviar-se la informació essencial, però, alhora, amb un cert estil

que no sembli telegràfic, i amb l'esponjositat necessària per aconseguir l'atenció continuada de l'oient o del teleespectador. És com aconseguir la quadratura del cercle.

És en aquest context teòric on crec que s'inscriuen els dos compromisos als quals em referia anteriorment. L'equilibri entre allò que es dóna per conegut i allò que se suposa que es nou. Fent ara ús del concepte de *redundància*, podríem repetir l'apunt que els feia abans i dir (redundantment!) que el problema és que no sabem quants espectadors trobaran que una dada documental o contextual que donem és informativa o és redundant. Els qui pensin això segon trobaran la nostra proposta informativa excessivament banal. Utilitzo aquest terme perquè justament els experts solen assimilar l'excés de redundància amb banalitat. I, pel que fa a l'equilibri entre l'exactitud i la intel·ligibilitat, també sembla prou clar que és una aplicació concreta del binomi informació-redundància. Una aplicació que ens portaria a fernos preguntes com aquestes: quantes xifres comprensibles podem oferir sense embolcallar-les degudament amb explicacions il·lustratives? O, fins i tot, qui no ens diu que algunes xifres poc significatives no són, elles mateixes, redundància no desitjable o, finalment, brogit en el procés comunicatiu?

Bé, ara tornaré a canviar de línia argumental per enllaçar amb allò que els deia al començament: hi ha una sèrie de qüestions que cal tenir en compte a l'hora de bastir un text informatiu que resulti entenedor per a l'oient. No les enumeraré totes —perquè això equivaldria a fer aquí un curs complet—, però sí unes quantes que, al meu parer, tenen una especial incidència en l'artificiositat que sovint tenen els textos destinats a ser escoltats a la ràdio i a la televisió informatives.

Ja els he parlat de la primera: la col·locació del complement circumstancial de temps, el *quan* de la notícia, al darrere del verb. I si situo aquesta observació en primer lloc és perquè, en repetir-se frases com la que els he citat a tants *leads* informatius, es contribueix d'una manera notable a restar sentit de l'oralitat al llenguatge dels informatius parlats. No insistiré més sobre la qüestió dels rovellons. Deixin-me, això sí, que faci una petita observació suplementària. Una raó que es dóna per situar l'*avui* o l'*aquest matí* al darrere del verb és que informativament s'ha de posar al davant allò que és més significatiu, el subjecte i el predicat. Això en el registre parlat, on les coses no entren pels ulls sinó per l'oïda, té una importància relativa. I, en canvi, és curiós observar que és precisament quan volem donar especial significació al complement de temps que, aleshores sí, el diem al darrere del verb (paraules en lletra versaleta): «La reunió PREVISTA dels líders sindicals amb el president del Govern s'ha celebrat FINALMENT avui.» Quan el posem al davant és quan no li donem excessiva importància, fins al punt que en la majoria de les ocasions, amb un verb en passat indefinit és, senzillament, prescindible.

Una altra qüestió, aquesta també referent a l'ordenació dels elements dins de la frase. Hi ha el tòpic, que es troba fins i tot en manuals i llibres de text universitaris, que en el registre oral les frases han de ser curtes. És això, un tòpic. Quan parlem, molt sovint fem frases llargues, i fins i tot força enrevessades. Això no resta necessàriament eloqüència ni intel·ligibilitat. El que sí que és important és que el sentit d'allò que es diu vagi arribant de manera esglaonada, de manera que no es digui res que no pugui ser entès sense escoltar el que vindrà a continuació. L'exemple més clar el trobem en notícies com aquesta: «Set morts i vint-i-quatre ferits és el balanç d'un xoc de trens que s'ha produït aquesta matinada a les immediacions de l'estació de Guayaquil.» Quan escoltem amb una atenció no gaire selectiva les notícies, el més probable és que, en sentir una cosa així, parem esment en la notícia quan escoltem el lloc on s'ha produït el fet. Potser quan sentim el nom de la ciutat de Guayaquil, perquè tenim parents allà o perquè coneixem molts equatorians que en provenen, volem recordar la dada del començament: el nombre de morts i de ferits. Ja no hi som a temps! O, al contrari, és un lloc que ens resulta desconegut o llunyà i allò dels morts i els ferits ens ha esverat més del compte.

Reflexions similars es poden fer respecte a l'ordenació de les diferents oracions. I cal fer-les des del mateix principi enunciat per als elements de la frase: el sentit ha d'anar arribant en cascada. És per això que, en general, no és recomanable que les oracions subordinades precedeixin les oracions principals. Cal tenir això en compte de manera molt especial quan les oracions subordinades són de caràcter concessiu o condicional. Si sentim «Tot i haver sofert alts i baixos durant tot el dia, a l'hora del tancament l'índex Dow Jones ha retrocedit dos punts», no ens podem fer càrrec de què ens estan parlant fins que ja no som a temps per apreciar-ne els matisos. El mateix succeeix en aquest cas: «Si els embassaments no recuperen el nivell que tenien ara fa dos anys, caldrà apujar les tarifes elèctriques.» Per les mateixes raons, cal excloure també del registre oral les oracions inserides unes dins de les altres i que trenquen el sentit bàsic de l'expressió. «La manera d'estar a l'escenari dels components de La Cubana, que demà precisament presenten la seva última creació televisiva, va encantar els espectadors que omplien el Teatre Tívoli.» Aquest tipus de frases són molt prodigades als textos de les agències de notícies, que tracten d'embotir molta informació en un mínim nombre de línies. Però és evident que el sentit de l'oralitat hi brilla per la seva absència. És preferible juxtaposar oracions i que cada oració sigui portadora d'una idea.

Una altra petita reflexió sobre l'ús dels pronoms que exigeixen una clara identificació de l'antecedent (és a dir, del nom a què fan referència) per ser interpretats. És el

cas, sobretot, dels pronoms relatius. En el llenguatge parlat rarament els usem; els reservem quasi exclusivament per al llenguatge escrit. Si llegim una frase del tipus «Els cancellers europeus han celebrat reunió a Luxemburg en la qual han pres noves mesures econòmiques», res no ens semblarà gaire estrany. Però si hi pensem una mica, ens adonarem que aquesta frase rarament la diríem fent una narració oral espontània del mateix fet. És preferible, si preparem un text destinat a ser llegit, i sobretot si es vol que faci sensació d'espontaneïtat, prescindir dels pronoms relatius. Val més repetir, si cal, l'antecedent: «Els cancellers europeus han celebrat una reunió a Luxemburg, una reunió que ha servit per adoptar...»

I encara una al·lusió a certs usos dels temps verbals. Es pot usar a la ràdio i la televisió el present periodístic característic dels titulars de premsa? En principi, no, o com a màxim el reservaríem per als ítems d'un sumari. Però no quan comencem a narrar les coses que han passat. Diríem a casa nostra, asseguts a taula, per explicar el que hem fet durant el dia, coses com aquesta?: «Se m'escapa l'autobús i he d'anar a peu, em trobo el cap de personal molt enfadat», etc. Sí que hi ha un cert tipus de narració oral que usa el present, però aquest artifici retòric és —o hauria de ser, al meu entendre— impropi de la descripció periodística de fets passats. En qualsevol cas, la narració exigeix temps verbals coherents. Val a dir, tanmateix, que en aquest punt hi ha molta casuística, perquè també és cert que el present pot ser justificat, per exemple, en la descripció d'unes imatges, perquè ens situa en un moment sincrònic amb el curs de l'acció que l'espectador veu a la televisió.

A propòsit dels usos de temps verbals, n'hi ha un que en els últims anys ha entrat com una plaga al llenguatge parlat. Un infinitiu d'ús atípic que fan servir locutors, corresponsals i enviats especials a tort i a dret en frases del tipus «Informar que l'àrbitre del partit serà el senyor Dueñas», o «Afegir que l'etapa s'ha hagut de suspendre a causa del mal temps». Aquí ja no es tracta d'un sentit de l'oralitat més o menys fi, sinó directament d'un atemptat contra la llengua. I és un fenomen curiós, el d'aquest ús de l'infinitiu. Sospito que la seva introducció prové, precisament, del periodisme oral, i que s'ha anat filtrant arreu per una descontextualització de l'ús que se n'ha fet. M'explico: un conductor d'un programa li demana a un corresponsal, després d'haver escoltat una crònica en directe: «Alguna cosa més, Peret?» I, aleshores sí, és correcte que en Peret respongui: «Doncs, afegir que...» Però d'aquesta situació dialogística on l'infinitiu se substantivitza (per «cosa») s'ha passat a aquest ús aberrant de caràcter introductori d'una nova idea en el discurs.

Bé, podria anar proposant altres aspectes, però crec que amb aquests esmentats fins aquí ja n'hi ha prou per donar a entendre que el registre periodístic oral té unes

exigències sintàctiques que cal atendre. També n'hi ha de lèxiques i de morfològiques que ara em reservo per tal de no estendre'm excessivament.

Però deixin-me que els comenti, ja per acabar, una circumstància escenogràfica o de *mise en scène* —que es dóna a la televisió de manera més evident que a la ràdio— i que fa més intensa la necessitat d'un registre oral específic. Em refereixo a l'ús del *teleprompter*, és a dir, aquell maleït mecanisme que permet als conductors o presentadors llegir el text del seu guió sense deixar de fer la impressió que miren de fit a fit l'espectador. Quan a la ràdio escoltem un locutor o quan a la televisió sentim una veu en *off* també ens estem situant en una actitud d'escoltar algú que ens parla, independentment que estigui llegint o no un text prèviament escrit. Però quan estem escoltant-nos una persona que ens mira als ulls, el més natural que podem esperar és que ens parli amb la normalitat d'un interlocutor present. És en aquesta situació quan un text tributari del registre escrit (és a dir, un text mancat de sentit de l'oralitat) es farà més estrany i artificiós. Potser, si no estem molt atents, no serem del tot conscients de què és el que està fallant. Però el resultat serà un acte de comunicació fallit o, si més no, un acte de comunicació que no serà suficientment reeixit.

Si em permeten la impudícia, els comentaré una situació viscuda durant els anys en què em vaig dedicar a la feina aquesta d'explicar cada dia a la gent allò que passa. Una de les companyes que durant una època em va fer costat com a presentadora, quan s'incorporava al que per a ella era un nou repte, em va demanar que li donés algun consell, en la mesura que em veia com una persona més experimentada, segurament per allò de l'edat. Precisament, no m'agrada gaire anar pel món donant consells a ningú. Però li vaig dir: «Mira, sí, te'n donaré un de sol: quan escriguis els textos d'allò que després hagis de dir en pantalla, vés aturant-te a cada punt i pensa si allò que acabes d'escriure ho diries realment d'aquesta manera a la teva mare.» Això que sembla tan senzill, a la pràctica no ho resulta tant, per dos motius: un, que la majoria de vegades que llegim ho fem per a nosaltres, i no pensem que ens han d'escoltar uns altres; i l'altre motiu és que estem tan acostumats a un llenguatge encotillat i artificiós en el periodisme oral, que ja l'hem assumit com el més natural, quan no ho és gens ni mica.

És allò que els deia de la regla d'or de qualsevol procés comunicatiu: que l'emissor es posi en la pell del receptor. Aquesta regla, en l'àmbit que ens ocupa, vol dir, entre d'altres coses, parlar com ho faríem a un interlocutor present (i això, sense prejudici de quin hagi de ser el to més o menys formal que exigeixi cada cadena, cada model de programa, cada notícia, etc.). El primer llibre d'estil que es va redactar per als informatius de TV3 l'any 1983 ho tenia molt en compte, això, i ho concretava

amb aquesta norma: «És important tenir sempre presents les condicions del teleespectador com a receptor del missatge. Cal pensar-hi sempre com a interlocutor present, i concebre la informació no com a *donada* sinó com a *rebuda*.»

Moltes gràcies per la seva atenció. I gràcies també als organitzadors per haver-me convidat, i per haver atès una petició que els havia fet: que si aquesta xerrada es publica, com sembla que tenen intenció de fer, tinguin l'amabilitat de transcriure el text tal com els el lliuraré: condensat per ser llegit (és a dir, eliminant un excés de redundància que he usat en l'exposició), però escrit en el registre oral propi d'un discurs destinat a ser escoltat.

És espontània l'oralitat?

Joan Martí i Castell
Catedràtic de Filologia Catalana i primer rector de la Universitat Rovira i Virgili
i membre de l'Institut d'Estudis Catalans

1. El poder de la paraula

No és casual que, al marge de creences religioses personals, hom hagi afirmat que al principi fou el *verb*, és a dir, la *paraula*. Ultra interpretacions d'altra índole, és una asseveració que reconeix que la parla constitueix l'instrument més antic i més potent de què disposa la humanitat per a dominar el món. A una distància de més de dos mil anys, un autor teatral italià de la categoria del premi Nobel Dario Fo, més concretament escriu: «L'operaio conosce 300 parole; il padrone, 1000; per questo lui è il padrone».[1] Podríem dir que és la interpretació filosòfica, en el marc del materialisme marxista, de la frase bíblica a què ens hem referit.

Situem-nos ara en l'àmbit més específic de la sociolingüística. Aquesta branca científica de la lingüística estableix l'equivalència de *parlar* i *actuar*: parlar és actuar. Abandona la concepció idealista de les llengües i els atorga un caràcter principal en la possessió i l'evolució de la realitat. En suma, és ben a prop de les altres dues consideracions apuntades.

Fer un discurs lingüístic suposa prendre una posició que rarament no conté ideologia, de major o de menor transcendència, però ideologia a la fi. En l'expressió verbal de les persones, solament per l'emissió de signes lingüístics, com a mínim podem descobrir-hi aspectes més o menys profunds que les defineixen: si és home, si és

1. «OPERAIO: L'operaio conosce trecento parole, il padrone mille...
»TUTTI: ...per questo lui è il padrone.»
De l'obra *L'operaio conosce 300 parole; il padrone, 1000; per questo lui è il padrone*, dins *Teatro politico della associazione Nuova Scena. Compagni senza censura*, Milà, Gabriele Mazzotta, 1970, p. 123-143 (la citació correspon a la p. 143).

dona; si és infant, si és jove, si és adult; quina és la seva categoria social; quina és la seva formació; quin és el seu estat d'ànim; etc.

En el sentit en què plantejo el valor i la potència del verb, hem de distingir, tanmateix, com es vehicula. El parlar neix com a necessitat que és possible i que ens diferencia eminentment com a éssers humans: passem del gest i dels sorolls —on resten els altres animals— a la paraula. Però en l'evolució de la humanitat la força del parlar i, doncs, la seva incidència, van aparellades amb la manera com es transmet. Des de l'ús de les cordes vocals en la comunicació presencial i interpersonal, i en la comunicació de masses adreçada a auditoris limitats a la capacitat humana d'impulsar les ones sonores no més enllà d'unes distàncies relativament reduïdes, fins a les tecnologies més recents. Sempre partint d'entendre el mode de comunicar-se les persones com a mitjans de comunicació social: així, ho és tant la prèdica religiosa a viva veu de l'època medieval i moderna, els relats joglarescos també medievals, que funcionen com a difusors de les notícies coetànies, com els instruments més sofisticats de les tècniques audiovisuals d'avui, tot passant per sistemes com l'amplificació elèctrica microfònica o la invenció de la radiodifusió per ones radioelèctriques. Capítol a part, en què només entrem en una lliçó d'aquest seminari, és la traducció de la verbalitat a un nou codi: l'escriptura.

En definitiva, la paraula, manejada com sigui —i segur que es pot manipular encara de maneres que avui no podem ni imaginar—, és l'element primordial per a establir, corregir, consolidar, rebatre, destruir, etc., un determinat ordre social. No debades els estats totalitaris la primera cosa sobre la qual imposen el domini és el parlar: controlen tant com poden els mitjans de comunicació —acostuma a ser la primera acció d'un cop d'estat— i la llibertat d'expressió. I els estats democràtics... fan exactament el mateix, però amb intensitat baixa, que, nogensmenys, augmenta fins als nivells màxims que permet el poder.

Això no obstant, històricament, la divulgació de les ideologies, que no és sinó la voluntat de reproducció d'uns determinats valors, tot simplificant molt, podem dir que s'ha centrat en l'*Església* o, si volem, les religions; l'*escola*, i, finalment, allò que entenem més específicament com a mitjans de comunicació social: els *audiovisuals*, que, ara com ara, tenen l'expressió extrema en la paraula cibernètica, en Internet, en la informàtica.

2. Les regles de l'actuació i les regles del parlar

Si admetem l'equació *paraula = actuació*, hem d'acceptar que els condicionaments de tota mena que afecten la segona afecten també la primera. Dit altrament, la cultura

de les comunitats estableix normatives de comportament: hi ha coses que es poden fer, hi ha coses que s'han de fer, hi ha coses que no es poden fer; com estableix paral·lelament normatives d'ús lingüístic o sociolingüístiques: hi ha coses que es poden dir, hi ha coses que s'han de dir, hi ha coses que no es poden dir.

La comparació pot anar molt més lluny. Per exemple, de la mateixa manera que les normatives socials per a l'actuació pressionen de manera diferent segons el context: hi ha coses que només es poden fer segons on, segons qui, segons quan, segons a qui, etc., aquest també defineix el grau de transgressió permès en l'ús lingüístic: hi ha coses que només es poden dir segons on, segons qui, segons quan, segons a qui, etc. Òbviament el grau màxim de llibertat d'acció i de paraula està en la intimitat de la soledat.

3. La paraula i l'ordre establert

Continuo encara sobre l'argument. Les normes del bon comportament social serveixen per a l'assoliment d'un ordre que interessa els grups dirigents, però serveixen també per a la protesta, per a la contestació mitjançant l'incompliment per part dels qui circumstancialment estan en contra del poder establert. Així s'esdevé amb l'ús lingüístic: dir el que cal i com cal serveix per a mantenir uns valors morals, socials, polítics, etc., que defensen els qui governen, però alhora deixar de fer-ho serveix per a manifestar la disconformitat respecte a tots o a alguns d'aquests valors. Per la qual cosa, la formació de les persones —allò que anomenem *educació*— permet que puguin triar expressament sigui seguir les normes de comportament o d'ús lingüístiques implantades, sigui transgredir-les per obtenir un objectiu, uns efectes concrets; una altra qüestió és que l'habilitat en l'opció doni els resultats esperats. En canvi, la persona amb poca competència lingüística, poc formada o poc *educada*, està mancada de possibilitats suficients d'elecció estratègica en l'actuació i en l'ús lingüístic: desconeix les normes de cortesia, la ironia, l'eufemisme, els tabús, els capteniments oportuns en cada situació: es comporta i parla sense control, perquè no pot dominar registres diferents ni en l'actuació ni en la paraula.

Allò que en termes tan expressament vagues —però, en canvi, tan intimidatoris— anomenem *moral* o *ètica*, segons que ens referim, respectivament, més directament a valors espirituals i religiosos o a valors més aviat cívics, socials, no és altra cosa que una mena de codi virtual, no necessàriament escrit, que ens constreny a un determinat capteniment, que hom pretén que sigui com més unitari, millor.

En aquest sentit, els mitjans de comunicació són l'arma més eficaç per a la difusió i la insistència fins a la provocació de la interiorització respecte a allò que en cada societat es qualifica de moralment o èticament acceptable: és la reproducció constant de ciutadans i ciutadanes formats a partir d'unes pautes que enforteixen uns valors que convenen al poder econòmic sobretot, i, de retruc, és clar, al poder polític.

I, en la història dels mitjans de comunicació, la capacitat de cadascun per a exercir aquesta funció capital ha anat variant, segons el desenvolupament de cada grup social; si abans l'escola i l'ensenyament oficials eren, juntament amb la pressió de la religió, els «amplificadors» per excel·lència de les idees dominants, avui, a causa d'una massificació seva en els països més avançats, han perdut, per desgast, és a dir, per la seva generalització creixent i cada cop més indiscriminada, la funció de generadors ideològics, la qual s'ha traslladat als grans mitjans audiovisuals i a la informàtica: la formació social, cultural, moral, etc., no és primordialment en mans ni de la família ni de l'escola ni de l'Església; són més poderosos, sense punt de comparació, els nous mitjans de comunicació; i, per damunt de tot, són més fàcils de controlar.

Els processos en què es basen es troben justament reflectits en la paraula, filtrada pel procés d'homogeneïtzació. Es procura que tothom parli igual, perquè tothom actuï igual. Dit altrament, es procura que tothom pensi igual: el *pensament únic*. I la possibilitat d'assolir aquest objectiu està en relació directament proporcional amb el poder econòmic, el qual comporta, també proporcionalment, el poder polític: com més se'n té, més facilitat per a dominar l'àmbit de la [in]formació, més facilitat per a manipular el pensament de les persones, per tal de fer-los creure en una manera concreta de dir, de raonar, de parlar; en una manera concreta de fer, d'actuar.

I sempre, vulguem que no, el procés d'alienació funciona: amb més o amb menys contundència, segons l'equilibri de forces en cada societat. L'oposició a dir, a parlar, a fer, a actuar d'una manera expressament establerta pels grups dirigents podrà ser solament relativa, ja que mai no evitarem del tot la «contaminació» que suposa la pressió en la imposició de models socials que s'acaben acceptant fins i tot imperceptiblement.

La dialèctica és l'expressió suprema de la contraposició per mitjà de la verbalitat de les ideologies antagòniques; la seva eficàcia, individual o col·lectiva, depèn certament de l'habilitat de qui l'usa, però mai no hi ha igualtat de condicions, perquè sempre hi ha una part en oposició que té major reconeixement, ja que respon, s'adequa, als corrents dominants i, doncs, més socialitzats, respecte a la part que va en direcció contrària, que té la dificultat afegida de mirar de fer canviar idees i comportaments que s'han estès com a normals.

En un altre sentit, el poder dominant ha procurat sempre fer-se propietari dels parlars i de les actuacions que li són adversos: se'ls fa seus, tot omplint-los d'una semàntica que no té res a veure amb la que originàriament tenien. Això explica per què els adversaris recorren igualment a paraules clau de les quals no poden prescindir: *democràcia*, *llibertat*, *igualtat*, *justícia*, etc. I segons els moments per què la història travessa apareixen maneres de parlar inèdites que de seguida entren en el joc de la controvèrsia en ser usades per opcions ideològiques, polítiques, econòmiques ben distintes: *solidaritat*, *tolerància*, *plurilingüisme*, *multiculturalisme*, *sostenibilitat*, *globalització*... Aquests mots, com tots, poden tenir significats diversos i contraris: tot depèn de com es manipulin; o sigui, poden respondre a actuacions absolutament enfrontades; però no és possible no recórrer-hi en el parlar i en el fer d'avui; per la qual cosa s'usen fins a la nàusea; tothom, poder dominant i oposició, se n'apropia. Primer apareixen els signes lingüístics, després es manipulen i finalment es transmeten aparellats amb unes actuacions concretes que pretenen validar-los amb un sentit o amb un altre. Però ningú no pot escapar-se d'acceptar-los com a base des de la qual fonamentar uns comportaments davant una realitat o uns conflictes determinats. És indiscutible que l'habilitat, la competència, el domini en l'ús de la llengua, el coneixement de l'entorn, etc., són capitals per a assolir els objectius perseguits amb el parlar i amb el fer.

Encara cal remarcar que l'extensió de normes, de models de parlar i d'actuar, en els darrers temps ha passat de tenir una incidència més directament lligada a l'àmbit nacional a tenir-ne, perquè es pretén expressament, en l'àmbit internacional. L'expansió per l'obertura de fronteres de noves normes en l'oralitat i en els comportaments cada vegada es fa més potent; sempre, però, a partir del mateix principi de capacitat pel poder economicopolític i de voluntat de dominació dels més forts sobre els més febles.

4. La ideologia i la paraula

La història lingüística dels diversos territoris respon inevitablement a la història cultural; fins al punt que alguns aspectes ideològics arriben a estereotipar-se, d'on neix en l'ús verbal la gramaticalització, que pot interpretar-se com un fenomen de desgastament d'uns valors dominants que acull expressions que són més aviat fòssils lingüisticoideològics. Per exemple, és evident que en les salutacions catalanes *Déu vos guard!* o *Adéu-siau!* hi ha una intenció religiosa originària; tanmateix, resultaria absurd qualificar els catalanoparlants de creients o d'ateus a partir, respectivament, de l'ús

d'aquests termes o d'uns altres d'alternatius, com *Salut!*; això no obstant, aquesta consideració no sempre és tan clara: de vegades la gramaticalització resta a la llengua amb un grau de possibilitat de tria relativament significatiu; així, en *Déu vos guard!* no s'ha difuminat tant com en *Adéu-siau!* la connotació religiosa, per això en aquesta darrera són possibles les reduccions col·loquials *Déu!*, *Déu-siau!* i fins i tot *Siau!*; l'expressió *Si Déu vol* acompanyant algun desig o alguna intenció de futur no ha esdevingut en català tan neutra ideològicament com els termes de salutació que acabo d'esmentar.

En aquesta línia, ve a tomb fer esment de l'anomenat *llenguatge sexista*; no vull manifestar-me en contra de la tendència contemporània universal a censurar-lo, però no reflectiria la veritat denunciar que qui l'usa és perquè discrimina negativament el gènere femení. En realitat, en l'oralitat no pot tenir tanta acceptació el llenguatge no sexista com en l'escriptura, per raons diverses, entre les quals sobretot la de l'economia del llenguatge: no costa tant escriure «*Distingit/ida senyor/a*» que dir «*els/les nois/ies que vénen a classe*»; el que més m'interessa de subratllar és que qui escriu o qui parla sistemàticament de manera neutra quant al gènere o sexe pot ser tant o més masclista que qui no ho fa. Tanmateix, en l'elecció del parlar actua el control social i produeix indefectiblement els seus efectes; al marge que hom cregui que és encertat o que no ho és el predomini d'uns hàbits d'ús verbal (llenguatge no sexista, referències a la immigració, conceptes respecte al món actual: ecologia, medi, integració, etc.), s'hi ha de sotmetre, com he dit suara, o altrament ha de justificar explícitament per què no ho fa, si no es vol exposar al perjudici de la qualificació prejudicial i a convertir-se en un interlocutor perdedor, sospitós, reaccionari, involucionista. He de tornar a destacar, però, que l'habilitat, el domini en l'ús de la llengua, el coneixement del context, etc., són parcialment decisius perquè es neutralitzin efectes que serien negatius o fins i tot perquè els efectes acabin sent positius en la provocació d'una situació tensa que la persona és capaç de fer-la jugar a favor seu; això, certament, no és cosa gens fàcil...

5. La impossibilitat de l'espontaneïtat total en l'ús de la paraula

La tesi d'aquesta exposició és, en definitiva, que mai no actuem ni parlem de manera totalment espontània: sempre estem sotmesos, amb major o menor grau, a un [auto]control o a una [auto]repressió, productes dels valors culturals hegemònics en la societat en què vivim. Valors que, lògicament, no són iguals ni arreu —horitzontalment— ni sempre —verticalment—: si, entre nosaltres, en l'enumeració de més d'una persona gramatical la darrera a explicitar-se és la primera: *ella, tu i jo*; *tu i jo*; *ell i jo*, i

resulta poc educat fer-la aparèixer en primer lloc: *jo, ella i tu*; *jo i tu*; *jo i ell* (de fet, lingüísticament pot provocar la recriminació següent: *El ruc va davant*), en canvi, en la comunitat de parla italiana aquesta norma no té vigència, i, doncs, es diu regularment: *io, tu e lei*; *io e te*; *io e lui*. En el cas de l'actuació estricta sense expressió de paraula també trobem molts contrastos entre comportaments normals segons les comunitats: en l'acte de salutació, fer-se un, dos o més petons, o fer-se petons dos homes, o fer-se'ls a la galta o a la boca.

Encara que tant en el comportament en general com en l'estrictament lingüístic la subjecció a les normes establertes depèn, ultra el grau d'integració social mitjançant la formació de cada persona, de la jerarquia en el grup social en què hom viu, és obvi que els qui es troben en una posició socioeconòmica més avantatjada cerquen públicament de mostrar-se exemplars, per tal de marcar les pautes que volen que els ciutadans segueixin: s'autoimposen uns límits en benefici de la continuïtat del poder de què gaudeixen. Renuncien, doncs, interessadament a l'espontaneïtat.

Quant a la formació entesa com a procés d'assimilació i de submissió a les regles socials, els extrems en l'edat biològica de les persones en són un exemple evident: així, l'infant, com que encara no les pot reconèixer, actua espontàniament i no crea per això situacions de tensió; que faci un rot després de menjar no provoca cap reprensió, al contrari, és esperat com a signe de benestar; pot anar nu sense ser causa d'escàndol; pot plorar i riure en qualsevol situació; en el parlar, quan en comença d'aprendre, que recorri sense autoreprimir-se a expressions tabú, a l'anomenat *malparlar*, pot causar si de cas sorpresa, pot generar fins i tot una lleu censura, que no és sinó part de la formació a què se sotmet l'infant, però també li és tolerat. Semblantment, la persona anciana, en la mesura que se sent ja «alliberada» per l'edat d'haver de seguir les regles del «joc» social, sovint actua i parla de manera més desinhibida; no és estrany que en l'àmbit intel·lectual es decideixi a dir sistemàticament allò que pensa, sense imposar-se cap restricció. Tant en el cas de l'infant com en el de la persona anciana, hi pesa el fet que socialment no tenen res a perdre, i, per tant, es comporten i parlen com els ve de gust; en el primer no hi ha consciència d'aquesta raó, en el segon, sí. L'espontaneïtat depèn, doncs, a la fi, d'allò que hom espera de la vida.

Si s'està d'acord amb el que he exposat fins aquí, acceptarem el fet que manifestar-se més o menys lliurement, més o menys espontàniament, tant en el captenir en general com en l'ús lingüístic, està en relació proporcional, si més no, amb dues realitats: el poder que hom té en el grup social en què viu i allò que espera d'obtenir-ne. La qual cosa explica la línia primer ascendent, després plana, després descendent i finalment potser plana o potser novament ascendent, que en general indi-

ca l'actitud que va de la joventut fins a la vellesa: en ser joves és més fàcil el predomini de la voluntat de canvi dels sistemes establerts; en ser adults, les servituds augmenten perquè hom està més compromès amb la disciplina hegemònica per interessos que no es poden eludir; en ser ancians es pot romandre en la inèrcia o, com acabo de dir, es pot reaccionar i tornar a comportaments semblants als de l'edat jove. Poder i expectatives socials constitueixen, al meu entendre, les coordenades que condicionen el grau d'espontaneïtat en l'oralitat i en l'actuació; espontaneïtat, hi vull insistir, que, per alta que sigui, sempre serà molt menor que no puguem pensar.

Falta afegir-hi el tercer element igualment capital, a què he al·ludit reiteradament: si poder i expectatives socials són les circumstàncies que faciliten o frenen el grau d'espontaneïtat, la competència lingüística és òbviament determinant per a exercir-la concretament; si hom no domina el sistema de l'idioma de què se serveix, no podrà obtenir els resultats que es proposi d'assolir; i en l'actuació, igualment: si hom no coneix què exigeix cada situació social, és fàcil que fracassi en el seu fer. Aquest és el motiu que explica que la competència en el dir i en l'actuar matisen els condicionaments de poder i expectatives socials; és a dir, de vegades qui té menys poder i menys expectatives arriba a resultats millors en l'ús de la paraula i en l'actuació que qui en té més, simplement perquè domina la llengua i sap com convé comportar-se; i viceversa, és clar.

6. El mite de l'espontaneïtat

L'espontaneïtat en l'oralitat s'ha mitificat. Parlar sense llegir és un exercici que serveix per a qualificar un comunicador o un polític de bo o de dolent, segons que se'n surti més o menys bé, i més o menys fàcilment. La mitificació de l'espontaneïtat oral ha dut a la seva escenificació: com que s'entén negativament la submissió a un text, la lectura, es procura tant com es pot fer veure que es parla a partir de la improvisació; dic «fer veure», perquè penso que rarament es produeix la improvisació en la comunicació; si de cas, en registres molt col·loquials, informals; però en els més elaborats i formals, el discurs es prepara, encara que després es miri de dissimular-ne, d'amagar-ne el treball previ. No agrada als ciutadans que els seus representants polítics llegeixin les intervencions parlamentàries, els mítings, les conferències, etc.; prefereixen ser «enganyats»: que fingeixin que parlen sense esquemes preestablerts, sense guions, sense papers. És enganyar-se perquè els polítics sovint són els qui més rigorosament s'han de supeditar a un discurs preconcebut, unitari respecte al dis-

curs dels qui militen en el mateix marc ideològic, sense heterodòxia possible. La solució a aquest desig de ser escoltats des de l'espontaneïtat és amagar –fins i tot materialment– tant com poden el text escrit, el guió, l'esquema; simular, com he dit, que improvisen.

La televisió ha arribat a l'escenificació màxima amb la transmissió dels informatius a partir d'uns textos que resten ocults; la credibilitat de la informació i el prestigi intel·lectual dels comunicadors i dels mitjans on treballen augmenten si s'aconsegueix la impressió del parlar sense pautes escrites. En altres classes de programes, compta molt l'habilitat de saber fer creure que no estan sotmesos a un guió extensament detallat: hom no s'hi ha de manifestar subjecte en excés –mirant-lo massa, per exemple–, sinó que ha de semblar que se'n desentén. En les entrevistes resulta difícil d'evitar que la persona entrevistada s'allunyi del guió: la professionalitat s'hi fa més decisiva. El protagonisme que, per aquesta via, han adquirit els guions audiovisuals ha provocat que es converteixin en metacomunicació, és a dir, el comunicador arriba a parlar d'allò que li serveix de pauta per a l'oralitat, sobretot en programes poc formals, és clar. El mite de voler sentir parlar sense errors en els mitjans també ha generat la tècnica de neutralitzar l'error subratllant-lo, emfasitzant-lo. Per tot això, on es fa del tot patent la capacitat del comunicador és en la cobertura d'informacions d'urgència, en què hom ha de descriure allò que s'esdevé en el mateix moment en què s'esdevé, sense possibilitats de preparar ni un esquema mínim; segons quin sigui l'argument (política interior, política internacional, religió, terrorisme, etc.), el professional passa per una situació de risc altíssim.

L'escenificació de l'espontaneïtat, de la improvisació, requereix l'autocontrol no solament en l'ús dels signes lingüístics, sinó també en la dels elements suprasegmentals i extralingüístics: el to, la corba melòdica, el gest, la mirada, etc. A major formalitat, major neutralitat en l'embolcall del discurs. Així, en els informatius els comunicadors, en principi, no poden manifestar emocions personals, perquè suposa condicionar-ne el desxiframent en un sentit o en un altre per part dels receptors; per exemple, no es pot somriure en informar que ha perdut l'equip de l'esport que sigui si és l'adversari del comunicador o de la major part dels qui constitueixen el mitjà o suposadament també de la majoria de l'audiència; una notícia política no pot acompanyar-se ni d'una expressió d'alegria ni d'una de tristesa, encara que causi un d'aquests dos sentiments en el comunicador o en el mitjà en què treballa o suposadament en la majoria de l'audiència. Tanmateix, el recurs a la ironia per a delatar opinió, ideologia, mitjançant fórmules lingüístiques o bé extralingüístiques pot tenir uns marges de consentiment en la direcció dels mitjans, segons quina tendència pre-

nen o poden prendre; això s'esdevé, si de cas, en programes no estrictament informatius, sinó de debat, de tertúlia, etc.

En un altre sentit, el poder que un grup té socialment influeix decisivament en el grau d'espontaneïtat en els mitjans de comunicació. Com més fort sigui el poder, més fàcil és parlar sense mesures de control; és clar que una mala distribució en les dosis d'espontaneïtat pot comportar ulteriors problemes. Constatem el fet que els grups polítics que gaudeixen de majoria absoluta són propensos progressivament a una oralitat no continguda o poc continguda; per això la força del poder provoca el desemmascarament dels qui, sense tenir-la, estan obligats a ocultar determinades idees i intencions: és allò de la traïció del subconscient en el relaxament de sentir-se segurs. Com en el cas de l'ancià, en l'ostentació del poder polític, econòmic, cultural, etc., saber que hom ha arribat a la fi de tenir-lo pels motius que sigui pot provocar fàcilment el desfermament de l'[auto]control; això explica que en els darrers períodes dels seus mandats els governants actuïn i parlin de manera diferent que en els anteriors: més espontàniament, més lliurement; és senzillament que no tenen tant o res a perdre... Encara una observació sobre la llibertat d'expressió en l'àmbit polític: els partits que tenen majors possibilitats de governar s'obliguen a un major rigor en el control del discurs que fan, enfront dels qui en són lluny, que, per això mateix, es poden permetre de ser maximalistes, utòpics, no gens o molt poc disciplinats respecte a les normes socials més generals.

7. Ser o no ser «políticament correcte»

S'ha estès molt simptomàticament l'expressió «políticament correcte», referida tant a l'actuació en general com a l'ús lingüístic en particular: és, al meu entendre, la manifestació clara del reconeixement més o menys conscient que som esclaus de les ideologies dominants. Qui se n'escapa, volent-ho o no, genera l'escàndol social i es presta a ser manipulat per l'ortodòxia imperant. Per això, els mitjans de comunicació, amb tots els matisos a què m'he referit, han de ser fidels a la «correcció»; es mouen inevitablement entre la demagògia i el coratge de l'espontaneïtat, amb oscil·lacions que depenen de factors molt diversos.

Això no obstant, també és cert que la gosadia de rebutjar —qui pot i vol— ser políticament correcte deriva, de vegades amb una rapidesa sorprenent, cap a la consideració d'alternatives que altrament restarien soterrades. Pensem en la influència que té tot el que molt recentment s'ha dit amb un grau de llibertat d'expressió considerable sobre la immigració: si més no, s'ha aconseguit de reconèixer molt majoritària-

ment que es tracta d'un fenomen que necessita una anàlisi aprofundida, gens superficial. Insisteixo en els riscos que comporta parlar amb claredat: els discursos són fàcilment manipulables per posicions d'extrems oposats.

Tant pel que fa al mite de l'espontaneïtat inexistent, com pel que fa a la supeditació al que és políticament correcte, els professionals de la comunicació manifesten la seva vàlua en la mesura en què s'hi saben enfrontar. Un bon comunicador, per començar, no pot ignorar que hi ha fites impossibles, i que les dues que destaco són potser les principals: l'espontaneïtat plena és impossible, fins i tot quan un comunicador no se sotmet a cap guió o quan aparentment no se sotmet a cap condició ideològica del mitjà; perquè pesa sempre l'acumulació formativa que cadascú ha rebut i que incideix en allò que diem i que fem. Ha de saber també que allò que domina com a políticament correcte el domina també a ell, encara que sigui parcialment. Un bon comunicador és, doncs, aquell qui en l'oralitat sap aplicar l'esforç màxim per a assolir el grau superior d'espontaneïtat, és a dir, que procura marginar-se tant com pot del que ell mateix diria i faria, i del que li fan dir i fer, i el qui alhora sap reaccionar amb l'opinió personal ben formada contra el que s'ha establert com a políticament correcte, i ser, per tant, crític davant els valors fixats.

Però una i altra cosa són possibles en la mesura que coneix a fons la llengua i els recursos suprasegmentals i extralingüístics que l'acompanyen; i això és potser el que més s'ha oblidat: els comunicadors parlen molt de la necessitat de no estar subjugats ideològicament; de la llibertat d'expressió; de la possibilitat de transmetre allò que els sembla just i adequat. Però parlen molt poc de la competència estrictament lingüística i extralingüística; i, si en parlen, ho fan considerant el fenomen a part, és a dir, no lligat amb els altres dos; no s'adonen prou que la capacitat d'ús lingüístic és la condició bàsica de formació del pensament i, conseqüentment, la que permet més clarament ser més lliures. No s'ha de separar, d'una banda, el grau d'espontaneïtat i d'autonomia informativa i, de l'altra banda, la competència lingüística: tot es barreja i és aquesta competència la que fa possible o no aconseguir els objectius que el professional es vulgui imposar en l'ordre ideològic.

8. Un registre neutre per a l'oralitat

Un fenomen especial que es dóna en l'oralitat dels mitjans de comunicació és l'intent de cercar la neutralitat en el missatge. L'exemple més eloqüent és el del cinema de fa pocs anys i encara en el cinema actual de manera residual. No s'hi marcaven re-

gistres: pretenent, és clar, ser espontani i semblar-ho, es feia parlar igualment qualsevol personatge, com si no hi hagués cap diferència en la competència sociolingüística. El teatre és una altra cosa, però també pot ser examinat amb resultats d'interès en aquesta direcció. No és casual que les pel·lícules que es filmen avui o els seus doblatges, les sèries televisives, etc., provoquin l'escàndol pel que fa als usos lingüístics: no solament per la mancança de lleialtat a la normativa —que al cap i a la fi dissortadament es correspon del tot amb la realitat—, sinó també per la tria i la variació de registres, sobretot per la presència del malparlar. Paral·lelament, quant a l'actuació no lingüística, les obres cinematogràfiques o teatrals o de sèries, justament perquè es consideren de ficció, poden trencar i trenquen tabús, poden desobeir i desobeeixen la moral establerta, especialment en l'àmbit de les relacions humanes, sexuals, religioses, etc.

En els mitjans de comunicació podrem distingir en el futur dues grans èpoques pel que fa a l'ús lingüístic de l'oralitat: aquella en què predomina una fingida neutralitat en què tots parlen amb igual [in]correcció, que notem grotesca per poc que hi pensem, justament perquè, en canvi, no tothom actua igual; i aquella en què es diferencien registres d'acord amb l'actuació de cada personatge, en què es mira de coordinar el parlar i el fer, i, doncs, en què intervenen els registres, de vegades, per reacció, amb una exageració notable.

9. La qualitat lingüística en l'oralitat

En una exposició com aquesta i en aquest seminari és ineludible fer referència a la qüestió de la qualitat en l'ús oral de la llengua en els mitjans de comunicació. És a dir, al marge de la submissió ideològica a què se senten inevitablement lligats, hi ha la submissió a la preceptiva. D'entrada, vull aclarir que en certa manera aquesta no deixa de ser també ideològica: només cal veure les polèmiques que ha generat i que genera —i que generarà!— la normativa en els diversos nivells d'ús lingüístic des de grups d'opinió diferents. La raó és molt senzilla: una llengua és un element fonamental de distinció individual i social; l'element aglutinador i interclassista per excel·lència; conseqüentment, acceptar o no una disciplina d'ús esdevé una decisió simbòlica respecte a la societat en què la llengua és pròpia. Si a això afegim la situació de subordinació, de dominació, de la llengua catalana, la qüestió adquireix unes dimensions no comparables a les que viuen altres llengües sense conflictes especials.

L'establiment oficial de la normativa esdevé emblemàtic i forma part de la cul-

minació de la història d'una llengua, perquè permet la producció literària i científica, de pensament, sense límits i des de la unitat entre els seus usuaris.

En la realitat sociolingüística del català s'ha plantejat com a falsa dicotomia la qüestió del nombre de parlants, quantitat, i la del seu ús correcte, qualitat. Dic «falsa», perquè el futur de qualsevol idioma solament és possible si es consideren igualment importants l'extensió en l'ús social i el manteniment de la genuïnitat lingüística. Afirmar que és millor que siguin molts els qui usen una llengua encara que la parlin malament pot ser un parany que dugui a la seva aniquilació irremissible; per l'ús sistemàtic incorrecte d'un idioma s'arriba a la difuminació de la seva fisonomia per aproximació a un altre de dominant, fins al punt que es produeix de manera gairebé imperceptible la glotofàgia d'aquest sobre aquell. En canvi, quantitativament, és molt difícil que un idioma arribi al nombre zero de parlants.

La normalitat lingüística comporta de manera natural la interiorització d'una competència lingüística de caràcter col·loquial mitjançant la vida social en els diversos àmbits, i la interiorització d'una competència lingüística formal mitjançant l'aprenentatge escolar. Des d'aquest punt de vista, avui tenen més pes els models extraescolars que no pas els escolars, perquè la influència ecològica, ambiental de l'ús lingüístic i la dels mitjans de comunicació, sobretot els audiovisuals, són clarament dominants.

Així, doncs, l'exigència d'un entorn lingüísticament no contaminat és fonamental per a la normalització d'un idioma. Exigència que comprèn sigui la presència regular en tots els sectors i espais socials (quantitat) sigui el respecte a la seva idiosincràsia (qualitat). Per la qual cosa la responsabilitat de les institucions governamentals i la dels mitjans de comunicació social quant a la supervivència digna d'una llengua són substancials. És tan absurda la defensa d'emprar la llengua tal com es parla («el català que ara es parla») en un context en què l'hegemonia imposada d'una altra l'ha desfigurada extremament, com ho és la d'emprar una llengua arcaica alliberada de qualsevol influència externa i sobretot sense la distinció imprescindible de registres diferents.

Les constants observacions metalingüístiques que es fan en la vida social en general i que arriben també als mitjans de comunicació són l'evidència d'una situació d'irregularitat, que provoca una enorme inseguretat en els parlants; inseguretat que pot arribar a l'autoodi, en el sentit de tenir la convicció que hom desconeix en excés la llengua que, en canvi, li és pròpia. I l'autoodi de parlar bé! Recordo el següent diàleg (aproximat) d'una sèrie de televisió: després que un personatge ha fet ostentació d'un domini insòlit del català, un altre li pregunta: «Si coneixes tant la llengua catalana, per què normalment la parles tan malament?»; respon: «Perquè no m'entendrien», una resposta que incloïa també el sentit «Perquè em fa vergonya parlar com gairebé ningú no ho fa».

10. El català literari i el català no literari

En la tasca lingüística que realitzà Pompeu Fabra a la primera meitat del segle passat, abordà sobretot, perquè era el que més urgia, la reconstrucció de la llengua literària: si no es resolia aquest dèficit, els escriptors, els científics, els comunicadors s'haurien vist abocats sense cap altra possibilitat a recórrer a una llengua estranya, el castellà, i, en conseqüència, la pròpia hauria desaparegut dels àmbits més cultes fins a arribar a esdevenir un patuès i, a la llarga o a la curta, a desaparèixer.

Per tant, Fabra no acabà de fer tot el que calia. Estàvem i estem encara mancats de recursos col·loquials genuïns, de poder accedir sense restriccions a l'espontaneïtat adequada. A això, hi hem de sumar que la falta de la pràctica normal de l'ús de la llengua pròpia provoca que ens falti alhora el sentit idiomàtic: ens fa por la creació de mots nous, patim sempre de dir alguna forma que no sigui al diccionari, com si cap diccionari de cap llengua ho pogués recollir tot! És a dir, la anormalitat lingüística genera unes grans vacil·lacions. Una conseqüència capital de les quals en els mitjans de comunicació és el pas d'un ús altament formal a un ús que sovint no es pot definir ni com a català dolent, perquè senzillament no és català: és espanyol, és un poti-poti, un «catanyol», com se li'n vulgui dir. Per això hi trobem oralitats molt artificioses que recorren als **adhuc* (fins i tot amb la tonicitat a la *-u-*) o als **quèlcom* (fins i tot amb la tonicitat a la *-è-*); no solament en el lèxic, encara que sigui generalment més aparent: la fonètica, la morfologia i la sintaxi es desfiguren de manera alarmant tant en els registres més formals com en els més col·loquials.

La falta de normalitat ha conduït a creure que en català no es pot parlar en els registres més informals; que no podem fer riure, ser simpàtics, tenir audiència, si no ens lliurem a l'argot i a les solucions vulgars de l'espanyol, calcades o directament: «pillant-les» tal com ragen. Aquesta és una assignatura pendent, que, si no resolem conjuntament lingüistes, gramàtics, especialistes de la comunicació, pot deixar suspesa per sempre la llengua catalana.

En un altre sentit, la pràctica del bilingüisme passiu en els mitjans de comunicació massa sovint esdevé esquizofrènia lingüística, en el sentit que els qui condueixen un programa en què intervé una persona no catalanoparlant, però que entén i que fins i tot mig parla el català, són poc capaços de mantenir-se fidels a la llengua pròpia i es passen de manera grotesca, a mitja frase, a mitja conversa, del català a l'espanyol.

Observem que totes les solucions que he anat assenyalant com a normals o molt esteses en els mitjans de comunicació són artificials, no tenen res d'espontaneïtat, perquè s'escapen del recurs a la llengua catalana. És una falsa espontaneïtat que, tan-

mateix, crea models que malauradament s'estenen veloçment en el cabal lingüístic sobretot de les generacions més joves. Pot ser un dels motius principals perquè el català es difumini fins a la dificultat de reconèixer-lo...

11. Conclusions

Conscient que no és habitual intentar fer encaixar conceptes com els que m'he proposat d'harmonitzar, entenc que es fa imprescindible resumir el que essencialment he volgut plantejar:

a) La paraula és l'instrument que ens distingeix com a persones. Com a éssers humans, la nostra manera peculiar de captar, entendre, explicar i canviar la realitat és mitjançant la llengua.

b) Parlar, usar la llengua, és fer, és actuar.

c) Per la paraula s'estableix un ordre social determinat, que afavoreix els interessos dels poders hegemònics.

d) La paraula, doncs, històricament reflecteix la cultura, la ideologia de qualsevol comunitat.

e) Essent la llengua l'instrument que es manipula per obtenir efectes ideològics, no existeix l'espontaneïtat total en cap parlant, per alta que sigui la seva competència lingüística. Dit altrament, la competència lingüística no basta per a ser espontani.

f) La necessitat de dissimular que es manipula la llengua per tal de manipular els comportaments genera el mite de l'espontaneïtat, que no és altra cosa que fer veure que res no condiciona com hom parla. Els mitjans de comunicació en són l'exemple més eloqüent, perquè arriben a l'escenificació de l'espontaneïtat.

g) La qualitat lingüística, que inclou òbviament el domini variat d'una llengua i no solament el seu ús neutre, contribueix decisivament a enfrontar-se a la imposició ideològica i a la imposició lingüística.

h) La subordinació sociolingüística d'un idioma comporta inevitablement un grau superior de manca d'espontaneïtat en els comunicadors, perquè suposa un ús anormal.

AQUESTA OBRA S'HA ACABAT D'IMPRIMIR
A L'OBRADOR DE LIMPERGRAF, SL
A BARBERÀ DEL VALLÈS
EL DIA 13 DE JUNY DE 2003