





≡ **Cultura i ciutat, cultura i comunicació**

GUILLAMON, J. *La ciutat interrompuda*. Barcelona: La Magrana, 2001.

Els mons de la cultura i de la comunicació s'obstinen, al nostre país, a pensar-se com a àmbits estancs, més o menys fronterers, més o menys complementaris, però vinculats a discursos que es repel·len. Les poques veus que aposten per la indiferenciació, és cert, sovint l'únic que reclamen és la submissió de la producció cultural a les lleis arbitràries del pitjor *glamour* televisiu; és a dir, simplificant, la dimissió de l'artista com a intel·lectual. I, a la contra, ha acabat sent gairebé pecat pensar que sigui lícit abordar, en termes de crítica cultural, la responsabilitat social de la indústria de la comunicació...

La professora Anne Cauquelin, en un

opuscle que ja té deu anys,¹ ho plantejava en aquestes termes: "La 'réalité', c'est-à-dire la substance de l'art, appartient-elle encore à l'oeuvre ou bien se trouve-t-elle déportée à l'extérieur de l'objet prétexte, comme son image —un signe—, soumise alors à de tout autres critères? Il semble bien que l'analyse du mécanisme de production et distribution de l'art contemporain nous porte vers la seconde réponse. La réalité de l'art contemporain se construit en dehors des qualités propres à l'oeuvre, dans l'image qu'elle suscite dans les circuits de communication".

És, sens dubte, un dels mèrits del treball de Julià Guillamon haver connectat l'anàlisi del debat cultural barceloní de les últimes dues dècades a aquests "circuits de comunicació". *La ciutat interrompuda* és un assaig intens sobre la relació que els escriptors catalans, en l'assaig i en la ficció, han mantingut amb Barcelona. El llibre està construït, a través d'un recorregut cronològic, sobre

¹ CAUQUELIN, A. *L'art contemporain*. Paris: Presses Universitaires Françaises, 1992, p. 60.

els paràmetres d'una visió liberal radical de la història de la cultura.

Al meu entendre, com he escrit anteriorment,² l'obra de Guillamon conté dues grans tesis. La primera la fa explícita al llarg del text: s'ha produït un divorci entre la ciutat que els polítics i els urbanistes han estat "renovant" (la Barcelona olímpica, però també la dels centres comercials i la dels comerços franquiciats) i la ciutat que els escriptors han continuat preferint, la Barcelona bruta però carregada de memòria.

La segona tesi del treball, implícita en la selecció dels autors analitzats (Quim Monzó, Narcís Comadira, Fèlix de Azúa, Rafael Argullol, Miquel de Palol o Valentí Puig, entre d'altres), és la reivindicació d'un eix interromput del debat cultural a Catalunya. Aquesta "ciutat interrompuda" és el resultat de la desactivació d'un marc de confrontació intel·lectual de base pluralista, on llengües literàries diferents, disciplines creatives diferents (còmic, disseny, música, arquitectura), estils diferents i ideologies diferents havien intercanviat influències en un entorn de conflicte fèrtil, al marge de la pressió separadora i aïllant del nacionalisme identitari, i al marge de les consagracions mediàtiques i comercials de la banalitat neoliberal.

Guillamon recorre la premsa i els títols publicats al llarg d'aquests dos últims decennis, i entronca la producció literària catalana amb els principals refe-

rents intel·lectuals de l'època: Debord, Bourdieu, Baudrillard, Jameson, Lipovetsky, Castells o Enzensberger.

En aquesta reflexió hi incorpora també, notablement al capítol "La guerra dels somnis", la modificació de "les condicions de circulació entre la realitat, el somni i la ficció" (p. 262) que l'audiovisual ha introduït en el món actual. Recorda, aquí, la transformació en la manera de fer televisió (la "neotelevisió") que Umberto Eco havia apuntat: "La característica principal de la Neo TV es que cada vez habla menos (como hacía o fingía hacer la Paleo TV) del mundo exterior. Habla de sí misma y del contacto que está estableciendo con el público (...) La máxima noticia que ofrece la Neo TV, ya hable de misiles o de Stan Laurel (...), es ésta: 'Te anuncio, oh maravilla, que me estás viendo'".³

Guillamon prolonga també aquesta tendència cap a la comunicació comercial: "La càmera ja no reflecteix la realitat, la crea. La publicitat deixa d'interpel·lar el públic i pren l'aparença d'una ficció. La vida quotidiana es modela seguint els estímuls que provenen de les imatges televisives, com una fantasia en temps real, una ficció sense autor que fa que ens sentim colonitzats sense saber qui ens colonitza" (p. 262-263). Però on Guillamon aprofundeix amb més detall és en la lectura crítica dels serials impulsats per Televisió de Catalunya, des de *Poble Nou* (1994): "Al començament

² MIRALLES, E. "La No-Barcelona". *Caràcters*, núm. 18, gener 2002.

³ ECO, U. (1983) "TV: la transparencia perdida". A: *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen, 1999, 3.^a ed, p. 151.

Poble Nou representa un reciclatge de les idees progressistes sobre la ciutat en una ficció positiva que pretén compensar els ciutadans del fracàs d'una idea de ciutat (...). En la segona fase l'imaginari dels moviments veïnals és substituït per una realitat sense referent que no existeix fora de la ficció televisiva.

"Poble Nou va ser el primer d'una sèrie de grans relats sobre la ciutat. Girona, Manresa, Terrassa, Sabadell confien a les telesèries una part important del màrqueting urbà (...). En aquestes sèries l'univers imaginari suplanta el real (...). Més enllà de la seva finalitat com a entreteniment, les telesèries imposen el seu propi principi de realitat. Són referents de cada compra, vehiculen publicitat del propi mitjà al costat de publicitat de tota mena de productes, imposen criteris morals entorn de l'homosexualitat, la immigració o la bulímia.

"A finals del segle XX, el consum audiovisual modela la realitat social. El valor d'aquests productes no es mesura per la seva qualitat (la idea d'una 'ficció popular refinada' només serveix per vèncer la resistència inicial d'una part del públic) sinó pel nombre d'intercanvis comercials que són capaços d'aconseguir. El debat estètic, l'apreciació sub-

jectiva i lliure dels fenòmens artístics i literaris, és substituït per l'objectivació dels valors a través dels índexs d'audiència. En un món on les relacions personals són cada vegada més difícils, la ficció acaba convertint-se en un entorn interpersonal. Els serials són una obra col·lectiva, una ficció sense autor que confon la realitat i el somni, però aquesta ficció sense autor no és innocent: té com a funció proporcionar a l'Estat un llenguatge (p. 267-268)".

La ciutat interrompuda ha esdevingut un activador de la controvèrsia d'idees a la premsa catalana. Arquitectes, polítics, literats i gestors culturals ja hi han participat. Els agents de l'àmbit de la comunicació (comunicòlegs, sí, però també guionistes, productors, realitzadors, publicitaris, gestors mediàtics, etc.) no haurien de deixar de baixar a l'arena pública quan s'hi parla d'art i de cultura. Entenc que Guillamon ha llançat, amb intel·ligència, una invitació al sector perquè deixi de refugiar-se en la innocència de qui pretén estar jugant a un altre joc en la mateixa pista i amb les mateixes pilotes.

Esteve Miralles

141

≡ *La feblesa del sistema mediàtic valencià*

XAMBÓ, Rafael. *Comunicació, política i societat: el cas valencià*. València: Edicions 3 i 4, 2001. 180 pàgines.

Els estudis sobre Estructura Econòmica i Política de la Comunicació han tingut un desenvolupament força significatiu a Catalunya, sobretot en les dues darreres dècades, encara que hi ha una tradició que podríem fer arribar fins a abans de la Guerra Civil. Autors consolidats com ara

Miquel de Moragas i Josep Gifreu, entre d'altres, lideren un corrent d'anàlisi que és capdavanter en l'Europa de les regions, ja que està fonamentat especialment en els "espais" o "àmbits" comunicatius i culturals regionals. En el cas de Catalunya, a més a més, aquest espai se sustenta en el fet d'identificar aquesta regió amb una nació, encara que sense estat propi.

En els darrers vint anys, aquesta veritable doctrina, que ha donat lloc a la producció d'innombrables treballs acadèmics, ha estat assumida d'alguna manera pel mateix poder polític català (tant el Parlament com el Govern de la Generalitat de Catalunya defensen i potencien aquest "espai català" davant d'altres espais més potents, en especial l'espanyol). Però també aquest corrent ha estat exportat a la resta de l'Estat (especialment al País Basc, Galícia, Andalusia i la Comunitat Valenciana) i, en menor mesura, a d'altres regions d'Europa, sobretot a aquelles que tenen més consciència nacional.

Però les relacions entre Catalunya i la Comunitat Valenciana ("Regne de València" o País Valencià, segons la ideologia assumida) són ambigües, ja que no queda clar on està la "nació": si en el Principat en sentit estricte o bé en el conjunt de terres de parla catalana (els anomenats Països Catalans). Per aquest motiu, a la Comunitat Valenciana també han sorgit diferents autors que, més o menys, s'inscriuen en aquesta línia de pensament, però sobretot intenten trobar i analitzar un espai comunicatiu i cultural propi: el valencià. Aquí podríem situar joves investigadors (molts d'ells vinculats a la Universitat Autònoma de Barcelona, on ha sorgit aquest corrent d'anàlisi), com

és el cas d'Antonio Laguna Platero, Francesc Andreu Martínez Gallego, Enrique Bordería Ortiz, Inmaculada Rius Sanchis, Juanjo Bas Portero, Jordi Pérez Llavador, Josep Solves Almela i Rafael Xambó. És cert que també s'inspiren en hemerògrafs propis del passat, com ara Tramoyeres Blasco, Serrano Morales i Navarro Cabanes, encara que sobretot en conspicus valencianistes de les darreres dècades, com ara Joan Fuster, Manuel Sanchis Guarner i Ricard Blasco.

De totes maneres, no són gaire nombroses les obres fetes per aquests autors (amb l'excepció de Laguna Platero) i sobretot estan centrades en la relació existent entre el sistema mediàtic i el sistema polític i cultural (ja que la llengua és un fet clau en aquesta doctrina). Aquest és el cas de Rafael Xambó (Algemesí, València, 1954), qui, després de publicar la seva primera obra anomenada *Dies de premsa: la comunicació al País Valencià des de la Transició Política* (1995), presenta ara aquest resum de la seva tesi doctoral, que ha titulat *Comunicació, política i societat: el cas valencià* (2001), i que compta amb un pròleg del mateix Moragas.

Es tracta d'un text breu (probablement massa breu, donada l'amplitud del tema abordat) en el qual l'autor descriu i analitza l'evolució del sistema mediàtic valencià des dels anys seixanta (bàsicament amb la liberalització que provocà la Llei de Premsa i Impremta de 1966) i se centra particularment en la premsa, la ràdio i la televisió.

L'obra està dividida en set capítols: temps de mudança (de contextualització de l'espai), els "tristos" mitjans sota el franquisme (els canvis a la premsa en la darrera dècada de l'anterior règim), el

conflicte civil i l'hegemonia mediàtica (les lluites entre valencianistes i espanyolistes a causa de les llengües), l'escàs desenvolupament de la premsa (la segmentació del mercat i l'hegemonia de la llengua espanyola), la dependència radiofònica de les grans cadenes madrilenyes, el desenvolupament de la televisió i els canvis dels darrers anys.

Cadascun dels capítols descriu l'evolució cronològica dels diferents mitjans a la Comunitat Valenciana i tots estan travessats per un fil conductor que, encara que Xambó no l'explicita, es desprèn al llarg del llibre: el conflicte central que consisteix en la "recuperació cultural i lingüística *versus* continuació de la castellanització cultural i substitució lingüística, autonomia *versus* centralisme, regeneracionisme civil *versus* nostàlgia del franquisme, en definitiva, canvi social *versus* manteniment de l'*statu quo*" (p. 48). Aquest autor aposta clarament pel valencianisme (i, per extensió, el pancatalanisme) com a fet positiu enfront de l'espanyolisme (i, per extensió, la nostàlgia del franquisme). Aquest maniqueisme és força recurrent en aquest tipus de perspectiva acadèmic-ideològica i està més o menys present en la majoria dels estudis.

En principi, aquesta posició ideològica sembla tan lícita com qualsevol altra, però l'autor no l'explicita amb claredat. En primer lloc, perquè el llibre no té una introducció en la qual Xambó se situï en una posició acadèmica concreta i en un corrent de pensament estructurat. Tampoc queden clares les coordenades temporal (quin període analitza?) i espacial (sembla més clara: la Comunitat Valenciana i les influències político-

mediàtiques provinents de Madrid), però no es diu res de les que vénen d'altres centres de poder, com ara Barcelona o els diferents pols estrangers on s'elabora gran part dels continguts mediàtics que arriben als valencians. El llibre està centrat sobretot en els mitjans de comunicació (el canal), però es diuen molt poques coses dels emissors i dels públics (perquè és més difícil?).

L'autor pràcticament exclou (amb la salvetat d'unes ratlles al capítol de "darres notícies i epíleg") les indústries publicitària, cinematogràfica, videogràfica, fonogràfica i editorial, les revistes de consum (amb el lideratge de la madrilena *¡Hola!* i les catalanes *Pronto* i *Lecturas*, els magazins dominicals (amb el lideratge del català *Magazine*), la premsa esportiva (l'auge del madrileny *Marca*) i econòmica, les agències de notícies (el paper clau d'Efe), els periòdics digitals, el fenomen d'Internet, les telecomunicacions o la televisió per cable i per satèl·lit (on surt el lideratge d'Admira?). També es passa de puntetes sobre el fenomen del setmanari *El Temps* (vinculat a Edicions 3 i 4 i als Premis Octubre): la seva dependència financera i política de la Generalitat de Catalunya i el seu enfrontament sistemàtic amb el diari *Las Provincias* i el Govern d'Eduardo Zaplana. Totes aquestes qüestions haurien donat més complexitat real al sistema mediàtic valencià. Precisament, aquest capítol sembla haver estat escrit cinc anys després de la lectura de la tesi (1996) i es nota com un afegit de darrera hora per actualitzar les dades.

Aquestes crítiques no volen desmerèixer el llibre de Xambó. Ans al contrari, creiem que és un bon text introductori per aquells lectors inquiets

(valencians o catalans) que vulguin apropar-se al sistema mediàtic valencià, un sistema feble i massa condicionat per actors externs al mateix espai comunicatiu i cultural. Un clar exemple, per tant, que posa en evidència la importàn-

cia de les mesures polítiques democràtiques adreçades a corregir les aberracions del mercat. Creiem que l'autor, amb bona fe, ens pot ajudar en aquesta tasca.

Daniel E. Jones

≡ Solucions precàries que no envelleixen

STEINER, George. *Gramàtiques de la creació*. Barcelona: Proa, 2002.

Que la tradició occidental porta la llavor d'una relació irreconciliable entre coneixement científic i artístic ho constata la pretensió de Plató d'expulsar els poetes de l'estat ideal amb l'argument que les obres artístiques no operen amb "la mesura, el nombre i el pes" que pretenen al veritable coneixement. És innegable que el saber científic que Plató reclamava ha proporcionat notables beneficis a l'home al llarg de la història, però no és menys cert que, sobretot a partir dels segles XVII i XVIII, en molts casos s'ha concebut la ciència com una solució totpoderosa capaç d' aclarir fins i tot les foscores humanes de les quals sempre s'ha ocupat l'art. Si la ciència ho pot tot, l'art queda reduït a un joc de nines capritxós i gratuït que estranyament aconsegueix encara congregar al seu voltant nens més grans del que toca. Mentre el científic s'ha fet un home de profit, l'artista continua parassitant i construint artefactes de nul pragmatisme en un estat d'oci permanent

que arrenca mirades de sospita o d'indulgència.

Davant l'efervecència d'aquest lloc comú, el crític literari George Steiner no claudica i després d'una vasta investigació conclou que "les arts són més imprescindibles per a la humanitat que la més elevada de les ciències". En efecte, *Gramàtiques de la creació*, la seva última obra traduïda al català, constitueix un lloable intent de justificar la supremacia de l'art en alguns àmbits del coneixement humà. Per Steiner, la creació artística és l'activitat amb la qual l'home aconsegueix transcendir la seva condició de mortal. Amb la seva aspiració a la intemporalitat, l'art fa present allò il·limitat i etern, i, per això, és una analogia de la creació divina. Segons l'autor vienès, l'obra d'art aplega presència i absència, objecte i projecte; hi ha també la pretensió que no s'ha arribat a realitzar, perquè, a diferència de l'explicació científica de la realitat, les solucions de l'art sempre són precàries davant la riquesa del problema que es proposen resoldre. Tot i aquesta precarietat, les intuïcions no del tot acabades d'expressar en les obres d'art no envelleixen: les noves creacions es relacionen amb les antigues però mai les superen, per aquesta raó sempre tenen coses a dir-nos. En canvi, les certes

inapel·lables de la ciència queden contínuament superades per nous descobriments i noves teories. Però per damunt de totes aquestes diferències, Steiner concep la creació artística com un acte íntim, individual i solitari d'enfrontament a la mort.

L'interès de *Gramàtiques de la creació* resideix en la voluntat d'explicar només amb coneixements humanístics allò que hem coincidit a anomenar Humanitats i que, si els intel·lectuals es deslisten, acabarà rebent l'etiqueta aberrant de Ciències Humanes o Ciències Artístiques. Juntament amb Harold Bloom, Neil Postman i Milan Kundera, Steiner representa una de les poques veus actuals autoritzades a denunciar les pretensions i els excessos científistes que de mica en mica s'apoderen del coneixement humanístic. En contra d'aquestes pretensions científistes, *Gramàtiques de la creació* defensa la tesi que, per sort, l'art mai podrà ser un coneixement exacte i absolutament cert.

Tot i argumentar a favor de la necessitat de l'art, tota l'obra d'Steiner es veu envaïda d'un to desesperançat que acaba esclatant a l'últim i cinquè capítol del llibre. En aquest capítol, l'autor pronostica la desaparició de la creació artís-

tica, almenys tal com ell l'ha definida en els capítols precedents. En l'actualitat, segons Steiner, la idea de la mort s'ha devaluat, la soledat i la idea d'individu han anat perdent el sentit que han adquirit durant tota la modernitat, i la relació de l'ésser humà amb el temps s'ha vist alterada. En conclusió, tots els ingredients que feien possible l'art han perdut valor. Aquest argument apocalíptic és, almenys al meu parer, el més fràgil de tot el treball. Potser perquè la proximitat amb el temps present fa difícil interpretar si la mort i, en conseqüència, l'art s'han devaluat i quins són els signes evidents d'aquesta decadència.

No obstant això, *Gramàtiques de la creació* ofereix un excel·lent exemple del que és una investigació en el camp de les humanitats, en la qual es construeix un discurs complex i coherent, on es relacionen amb pertinència materials de les disciplines més diverses: des de l'etimologia fins a la filosofia, passant per la música, la teologia i el pensament polític. Però el més important de l'última obra d'Steiner és el seu interès per aclarir un concepte de vegades tan mal entès com l'art.

Eva Comas

145

≡ Tot Lluch "for ever"

SINTES, Marçal. *Què pensa Ernest Lluch*. Barcelona: Proa-Dèria, 2001. 180 pàgines.

Ernest Lluch va ser un escriptor prolífic, especialment en el camp de la història econòmica, però l'amplitud dels seus interessos era tal que resulta molt difícil trobar una obra que aplegui les seves infinites curiositats polítiques, musicològiques, futbolístiques, gas-

tronòmiques, etc. Possiblement aquest és el mèrit principal del treball que va fer Marçal Sintes l'any 1996 i que no ha vist la llum fins després del miserable assassinat de Lluç a mans dels pistolers d'ETA. En poc més de cent pàgines els lectors podran trobar que el professor Lluç tenia pensament sobre matèries ben diverses. És un bon homenatge i una bona manera de recordar per sempre la seva polièdrica personalitat.

S'han dit moltes coses sobre el gènere de l'entrevista, que està permanentment en crisi però té una mala salut de ferro. En el cas del treball de Sintes es demostra que possiblement la principal característica d'un bon entrevistador és la seva ductilitat, que no vol dir submissió, sinó que vol dir capacitat d'adaptar-se al personatge perquè es mostri tal com és, que no necessàriament és com li

agradaria ser a ell mateix o com agradaria als altres que fos. Les diverses facetes de Lluç fan que Sintes, al llarg del llibre, aparegui amb actituds ben diverses, que van des de la dialèctica política fins a la pedagogia econòmica, sempre diferent però sempre a la recerca del veritable Lluç, aquell que ell reconeixia en posar-se davant del mirall.

Com assegura el mateix autor, és possible que l'obra sigui una altra pel fet que aparegui després de la mort de l'entrevistat, sense haver estat feta a manera d'epíleg. Però el cas és que entre la impossibilitat d'actualitzar-la i la possibilitat d'expurgar-la, aquesta segona opció deixa Lluç en estat pur perquè el lector pugui guardar-lo per sempre. Això deu ser una bona entrevista.

Albert Sáez

≡ La recerca acadèmica ben feta

COLOBRANS, JORDI. *El doctorando organizado: la gestión del conocimiento aplicada a la investigación*. Zaragoza: Mira, 2001. 281 pàgines.

Des que a finals dels anys quaranta l'erudit i documentalista Javier Lasso de la Vega va editar el seu conegut tractat *Cómo se hace una tesis doctoral: manual de técnica de la documentación científica y bibliográfica* (1947) han estat molts els manuals metodològics publicats. Sense ànim d'exhaustivitat, en les dues darreres dècades han sor-

tit a la llum molts treballs d'aquest caràcter per tal d'orientar als joves investigadors espanyols, entre els quals es poden citar els següents: *Redacción y presentación del trabajo intelectual*, de José Quesada Herrera (1983); *Tesis doctorales y trabajos de investigación científica: metodología general de su elaboración y documentación*, de Restituto Sierra Bravo (1986); *Ser doctor: cómo redactar una tesis doctoral*, de Gabriel Galdón López (1987); *Aprender a investigar: métodos de trabajo para la redacción de tesis doctorales: Humanidades y Ciencias Sociales*, de José Alcina Franch (1994), i *Teoría y técnica de la investigación científica*, de José M. Desantes Guanter i José López Yepes (1996).

Però sens dubte l'obra que va tenir més incidència entre els investigadors del país va ser *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*, d'Umberto Eco (1977), no només per estar escrita per un comunicòleg i escriptor de reconegut prestigi, sinó sobretot perquè es tracta d'un manual senzill, entenedor i força pràctic.

Aquest tipus d'obres ha estat cada vegada més necessari en el sistema universitari espanyol a causa del desenvolupament dels treballs de recerca de tercer cicle, que han anat creixent exponencialment en el darrer quart de segle, encara que a Espanya els doctorands que no conclouen la tesi doctoral són prop d'un vuitanta o noranta per cent dels alumnes matriculats als cursos de doctorat.

Generalment, el jove que s'interessa pels cursos de doctorat no té gens clar què vol estudiar en la seva tesi doctoral i tampoc troba fàcilment l'orientació adequada entre el professorat de la facultat on està matriculat. A vegades, resulta que el tema que li interessa no troba resposta en el cos de doctors del centre, o bé hi ha una contraproposta que a vegades desconcerta. Per tant, els doctorands acaben demanant que en sigui el director aquell professor "important" dins del claustre (amb pes específic en la burocràcia acadèmica), al marge del seu prestigi intel·lectual, ideoneïtat, coneixement del tema i temps disponible. D'aquesta manera, el doctorand acaba creient que si el seu director és poderós, ell no tindrà massa problemes en el llarg periple i segurament el podrà orientar en tots els seus dubtes, encara que no sigui necessàriament així.

Per això, a més de l'orientació del

director (generalment escassa i superficial), el doctorand necessita obres que li expliquin què ha de fer, com no ha de fer, en quin ordre i seguint quins passos imprescindibles si vol arribar a bon port. Per aquest motiu, manuals pràctics com *El doctorando organizado* poden ajudar clarament els joves universitaris que volen convertir-se en investigadors acadèmics en el camp de les Ciències Socials i les Humanitats. El seu autor, Jordi Colobrans (Barcelona, 1965), és doctor en Sociologia per la Universitat de Barcelona (1996) i, no obstant la seva joventut, compta amb un llarg historial de recerca en diferents universitats catalanes, entre les quals destaca la tasca docent i investigadora a la Universitat Ramon Llull.

L'obra de Colobrans no només està ben estructurada i escrita en un llenguatge planer, lluny d'academicismes i formes presumptuoses, sinó que presenta, pas a pas, en sis grans apartats, el camí que ha de seguir el doctorand: *a)* iniciar el procés; *b)* preparar el procés; *c)* dissenyar el procés; *d)* recopilar informació i produir coneixement; *e)* plasmar el coneixement, i *f)* presentar el coneixement. Probablement, una de les virtuts més grans que té aquest manual comparat amb d'altres anteriors és que l'autor no es perd en circumloquis ni en divagacions academicistes; va directament al gra i, sobretot, està pensat per un autor que sap utilitzar amb destresa diferents programes d'ordinador (de gran utilitat per a l'elaboració de mostres, per exemple) i fonts d'Internet, cada vegada més imprescindibles.

Paral·lelament, el lector jove es trobarà més a gust amb un llenguatge i un disseny tipogràfic moderns i amb les inquietuds que més li preocupen: no només el

text que ha d'escriure, sinó també el context i les condicions en les quals ha de fer-ho. Per aquests i altres motius, creiem que el manual de Colobrans es convertirà en una eina de gran utilitat per a la recerca acadèmica i, amb el temps, probablement, en un clàssic en aquest camp. No

dubtem que evitarà la comissió d'errors metodològics (a vegades greus) que passen inadvertits no només als directors de tesis sinó als mateixos membres dels tribunals d'avaluació.

Daniel E. Jones

≡ *Lecciones de prisa*

BASTENIER, M.Á. *El blanco móvil. Curso de Periodismo con la experiencia de la escuela de El País*. Madrid: El País, 2001.

148

Con este *Curso de Periodismo*, Miguel Ángel Bastenier se propone desarrollar "una teoría general de las partes y tratamiento de la noticia, técnicamente válido [sic] para cualquiera de los géneros informativos que aquí estudiamos" (p. 55); más todavía, "establecer un canon de acuerdo con el cual fuera posible sistematizar las posibilidades que tiene el periodista de aprehensión de eso que llamamos la *realidad*" (p. 231).

Para alcanzar estos objetivos, el autor recorre el camino por sí y ante sí, sin buscar apoyo alguno ni en la teoría social (que abre un arco de perspectivas diversas, competitivas) ni en las versiones escritas de los saberes profesionales (que se encuentran en otros manuales, en los libros de estilo, en los dictámenes del así llamado "defensor del lector"). ¿Demasiada faena para asumirla en solitario? En el último tre-

cho, los obstáculos enfrentados le hacen pensar que "el periodismo no está muy claro cómo puede enseñarse, pero, quizá, sí hemos visto que puede aprenderse" (p. 230). Pero esta tiniebla no le impide afirmar el logro de sus objetivos: "Sería absurdo pretender que ésta es la única, ni tampoco la mejor sistematización posible, pero sí cabe defender que el planteamiento es claro y directo" (p. 231). Si no lo fuera, tampoco tendría que lamentarlo demasiado: "(...) se considera que la mejor enseñanza es la práctica en la calle" (p. 190). De donde cabe inferir que, para el autor, el *learning by doing* importa más, en definitiva, que el aprendizaje del canon que nos propone y que las lecciones impartidas por él y por tantos otros en las aulas universitarias.

Exploremos el canon bastenieriano, de todos modos. Sus premisas parecen más bien guiños dirigidos a ciertos sectores del público que bases sólidas para lanzarse a andar. "Suponer, realmente, que es posible separar los hechos de la opinión es pura fantasía (...) La objetividad es sólo una palabra, una invocación, un santo y seña al que encomendarnos, porque eso que llamamos la *realidad*, o bien no existe o no tenemos

ninguna probabilidad de aprehenderla por la vía del conocimiento" (p. 25). Pero "la palabra escrita, o hablada, es una realidad en sí misma, un medio que no tiene nada en común, ningún área de superposición, con los hechos que se supone que está describiendo" (p. 27). Pero "estamos, por lo tanto, creando una realidad que es una narrativa, entre muchas posibles e igualmente válidas, del *out there*" (p. 28). Pero "lo que sí existe, en cambio, es (...) el *fair play*; la honradez del punto de partida, la ausencia de *parti pris* por parte del periodista (...). Sólo en la neutralidad residen los auténticos valores profesionales" (p. 28). Pero "no hay un periodismo neutral, contrapuesto a otro periodismo de toma de posición; sólo hay un periodismo profesional, que, partiendo de una posición de neutralidad, toma posiciones con el respaldo de la información de que dispone" (p. 29).

Este *Curso* de periodismo no avanza más allá de un curso de redacción periodística. Sin duda, éste es un campo primordial, pero no es el primero ni el único reclamado para enseñar o aprender "periodismo". Anclado en sus textos, Bastenier prescinde de su proceso de producción y de los contextos: contextos de esta producción y redacción, pero también de su distribución y su lectura. Y sin esos contextos no hay comunicación posible. El estudio de casos —textos publicados por unos pocos periódicos, con *El País* desde luego como la referencia mayor, y textos escritos por los propios alumnos— se queda en la casuística, sin aplicar ni proponer modelos, categorías, conceptos ni preguntas que bosquejen una metodología. O, por lo

menos, un elenco de *topoi* para la realización de ulteriores análisis de contenido, análisis de textos y de discursos, análisis comparativos.

Bastenier opta por "el periodista" como único protagonista. Le perfila así como si fuera lo que nunca es en la realidad de la pirámide redaccional: un trabajador independiente, con plenas capacidades para decidir qué hacer, trabajar en consecuencia y escribir con entera libertad. Como si la Redacción fuera una comunidad de iguales, la empresa editora una madre afectuosa y los centros del poder económico y el poder político unas fuentes transparentes, unos cordiales lectores siempre dispuestos a la colaboración sin límites ni contrapartidas. La identificación de "el periodista" a partir de lo que no es (p. 18s) —"sociólogo", "historiador", "político", "hombre público"— puede parecer ingeniosa pero culmina con un enigma: "(...) el periodista puede entenderse, por tanto, como una suma de todo lo que no es (...) la adición de todas esas imposibilidades o insuficiencias conforma, de manera muy apropiada aunque especialmente enigmática, lo que sí es. Lo que no acabamos de ser, de una manera múltiple, es lo que somos." ¿Qué canon podrá esperarse a partir de un enigma? "Y este lote es indefinible porque, efectivamente, no existe el *corpus* doctrinal que exprese semejante suma de negaciones. Por eso, periodista puede serlo cualquiera", advierte entonces el autor, saltando del enigma al lugar común (p. 19) sin mejorar el retrato. "Periodista puede serlo cualquiera, lo que no significa que cualquiera pueda ser un buen periodista; y por esa razón hay que admitir que el único control de

acceso a la profesión sea el interés del mercado conjuntamente con el de la sociedad" (p. 19). No tan "único", entonces, sino doble control: "(...) la aprobación del lector y la decisión del empresario, que otorgará la condición de periodista a quien se dé la oportunidad de serlo."

Con esta caracterización genérica del "periodista", Bastenier unifica lo que la realidad profesional distingue. Como los ideólogos del "periodismo de precisión", refuerza el estereotipo del periodista como trabajador intelectual de segunda clase. Se pasa por alto así la coexistencia —no siempre pacífica— de dos especies claramente diferenciables: el periodista silvestre (cuya formación se agota en el *learning by doing*) y el periodista cultivado (cuya formación empieza en la universidad). Tampoco se plantea cómo el cultivado en literatura (experto en recursos expresivos) suele escribir textos muy diferentes de los del cultivado en ciencias sociales (experto en la explicación causal y la comprensión interpretativa), ni la necesidad de combinar creativamente los recursos del uno y del otro en la narración y la argumentación periodísticas.

La instauración del "periodista" como protagonista único provoca, en este *Curso*, la marginalización de otros actores tan necesarios como él para producir los textos: las fuentes de información y los actores de la interacción noticable. Las fuentes apenas aparecen, sin que el autor dedique atención alguna a tendencias tan influyentes sobre el trabajo periodístico como la posición de ellas respecto de las partes antagónicas de un conflicto noticable, la influencia abrumadora de las fuentes instituciona-

les, el uso y abuso (tan frecuente en *El País*) de las fuentes veladas y sus filtraciones reales o simuladas. La conversión de los actores de la interacción noticable en personajes de los relatos informativos —problema axial en todo el campo de la redacción, precisamente— tampoco es objeto de la consideración debida.

El *Curso* combina una considerable prisa teórica con una irrefrenable inflación de los recursos expresivos. Recorre así un itinerario que empieza por "El estado de la cuestión" y culmina, como era de esperar, con "El año pasado en *El País*" y, sin mayores sorpresas, con un "Epílogo sin final" y un "Apéndice: Un recordatorio, no una antología". Entre aquel arranque y esta llegada, privilegia a los géneros periodísticos como ruta primordial, con seis etapas —capítulos— sucesivas: "Primera aproximación a los géneros: la información seca". "Aproximación al largo recorrido (género seco y consideraciones generales)". "La crónica a la que conducen todos los caminos". "Primos de la crónica: el análisis y otros ensayos". "El *out there* comienza por la entrevista". "El reportaje, ADN del periodismo". Perceptible ya en estos títulos, la inflación de los recursos expresivos se extiende por todo el texto. La prisa teórica recorre "tres géneros troncales, que denominamos por orden de aparición en escena: a) seco o informativo puro; b) crónica; c) reportaje; de manera que a medida que vamos avanzando en la generificación del material informativo, irá aumentando también la personalización del mismo, la atribución creciente (...) de la propiedad intelectual, del dominio sobre el texto que posea el autor. Paralelamente, como un derivado o subgénero de la crónica, se halla el análisis (...),

y del reportaje, la entrevista, con todas sus eventuales variantes". Velozmente, el autor se pasa por alto el "dominio por el texto" —intenso, concentrado, tanto más proclive a manipulaciones— que tiene el autor del "seco o informativo puro": sus decisiones de excluir, incluir y jerarquizar los datos recibidos de las agencias y de otras fuentes moldean y condicionan las faenas en los otros géneros. Bastenier confunde "propiedad intelectual" y "dominio sobre el texto" con pistas o presencias ostensibles del yo autorial en el texto.

Es precisamente sobre el género más sujeto a reglas y controles, la noticia, donde más heterodoxo se muestra Bastenier al principio: para escándalo de los constructivistas, la presenta como simple "materia prima". "Se dicen y se escriben cosas como que la *crónica* es un texto con un mayor contenido literario que la información o la noticia —cuando noticia sólo es la materia prima, no la forma de trabajar con ella" (p. 32). Pero, después, el autor abandona esta heterodoxia para zambullirse en otra. En lugar de "materia prima", la noticia aparece entonces como producto acabado en textos múltiples: "La inmensa mayoría de los textos informativos, llamémosles *noticias* para uniformizar" (p. 57). Ni tanto ni tan poco, cabría observar, si tomáramos en cuenta la teoría de los géneros periodísticos. Pero esta teoría no alcanza para hacer un análisis crítico de su propio discurso-campo de estudio. Para hacerlo, Bastenier debería haber apelado a otra instancia teórica (como, por ejemplo, la teoría de los tres tipos de texto: relatos, descripciones, argumentaciones). No lo ha hecho, y ésta es precisamente una de las carencias que más afectan a su lección.

¿Qué entiende Bastenier por "información seca" o, como la llama con frecuencia, "género seco"? Al introducir este drástico cambio en la nomenclatura de los géneros periodísticos, tendría que haberlo justificado con la mayor precisión posible. No lo hace. A cierta altura (p. 63), afirma, eso sí, que "Dos cosas parece que deberían quedar claras al término de esta excursión metodológica: a) Que el género seco puede llegar informativamente tan lejos como otras formas más personalizadas de la narración, aunque manejando el material de otra manera. b) Que, en realidad, el problema no es tanto de narrativa como de firma." Lo único claro, para mí, es que, "en realidad", el alcance informativo afirmado en a) parece importar menos en esta concepción que "el problema de firma" señalado por b). Con lo cual irrumpe una nueva pregunta: ¿cuál es ese "problema de firma"? El *Curso* no da una respuesta...

No mejora el nivel cuando Bastenier se aboca a definir la crónica. Al contrario: "(...) la crónica es la prosa, la velocidad crucero del periodismo, puesto que los periódicos están escritos fundamentalmente como crónica, ocasionalmente en [sic] reportaje o entrevista, muy raramente en [sic] análisis, y cuando no queda más remedio, en [sic] información seca. Cabría también decir, cortando por lo sano, que crónica es todo lo que no son los otros géneros" (p. 75). Según él, "nadie sabe (...) qué son eso de mayores o menores recursos expresivos" (p. 32) atribuidos por algunos a la crónica. Pero casi enseguida "eso" que "nadie sabe" se convierte en criterio clave para distinguir entre los géneros: "(...) el reportaje, a su

vez, está integrado por todos los recursos expresivos que encontramos en los dos anteriores, crónica y género seco" (p. 33). Más tarde, Bastenier vuelve a "eso" para caracterizar la crónica: "el género crónica es (...) la utilización de todos los recursos expresivos del periodista, aunque predomine todavía en su trabajo el acercamiento indirecto a las cosas" (p. 75). Y más tarde, Bastenier vuelve una vez más a "eso", ahora como garantía de éxito: "ni el periodista ni el periódico se avendrán fácilmente a renunciar a la explotación del éxito que supone contar con todos los medios expresivos posibles" (p. 85).

Con respecto a la entrevista, Bastenier se contradice: por un lado, "es el género de ficción veraz por antonomasia" (p. 136); por el otro, "es una obra hasta cierto punto de ficción, porque prácticamente nada ha ocurrido tal y como lo contamos; pero lo que debería haber ocurrido, lo que de verdad expresa lo que los protagonistas querían que ocurriera, eso es lo que contamos" (p. 138).

Bastenier también se contradice al distinguir entre las secciones "duras" y las secciones "blandas" de un periódico. En primer lugar, define las secciones "duras" por oposición a las "blandas", en función de sus contenidos: "en atención al material que manejan" (p. 82). En segundo lugar, define "la sección de Opinión" como "dura", en función ya no los contenidos sino del estilo, el tono de la comunicación: "por la seriedad que habitualmente la asiste" (p. 83).

Bastenier vuelve a contradecirse cuando se refiere a los periódicos "populares". Empieza por negar su existencia y luego la reconoce. Al reconocerla, los identifica

echando mano a una humorada británica: "Los ingleses inventaron eso de que los diarios que se leían con las cejas en posición de descanso eran los *quality papers*, los diarios serios, y aquellos que hacían enarcar las cejas eran los populares (...) El prototipo de esa prensa popular son los famosos tabloides británicos como el *Daily Mirror* o *The Sun*, de los que al menos el primero, como también el *Daily Express*, fueron excelentes diarios en los años sesenta, muy profesionales, ligeros, directos, mientras que hoy parecen embarcados en un tobogán sensacionalista para combatir sus ventas decrecientes" (p. 211). En medio de este párrafo — donde inserté el paréntesis de los puntos suspensivos— Bastenier afirma taxativamente: "En el sur de Europa no ha cuajado nunca, sin embargo, ese tipo de publicaciones, quizá porque aquí se enarcan las cejas con mucha más facilidad y, además, gratis". En el párrafo siguiente insiste inicialmente en que "este tipo de diario, ni el legítimo producto de hace treinta años, ni sus versiones de hogaño, ha llegado a existir, aparte de algunas tentativas frustradas, en España, y en proporciones muy diferentes y matices muy marcados, tampoco en Francia, Italia o Portugal" (p. 211). "Nunca" ya no es "nunca", pues. Dos párrafos después, "nunca" es todavía menos "nunca": "Entre los diarios de alcance nacional" — supongo que quiere decir "español"— "sólo hay dos que apuntan, pero de una manera muy relativa, en esa dirección, *El Periódico de Catalunya* y *Diario 16*, pero que sí que tratan de vender una información, que es la misma de todos, pero de una manera distinta, más ligera, y hasta tratando de destapar asuntos y precocu-

pacions diferents per a crear públic. Especialment, el rotatiu de Barcelona és un híbrid de formidable factura, que ha hallat un punt d'equilibri quasi geomètric, que permet qualificar-lo com el periòdic més seriós dels populars i el més popular dels seriosos" (p. 212).

Tants vaivenes entre el "nunca", el "híbrid" i "el més... de" enredan i enturbien la caracterització de la premsa "popular", en lloc de esclarir-la. Té raó Bastenier quan afirma que "aquest tipus de periòdic, per ser-ho, no rep cap gràcia especial que li permet suspendre les lleis de la verosimilitud, del rigor, de la coherència" (p.

212). Però ¿per què insisteix a seguir llaçant a aquest tipus —en lloc de donar-li el nom habitual: periòdic popular— "model de periòdic, anomenem-lo híbrid" (p. 213), "model que anomenem híbrid (semipopular)" (p. 214)?

Paré previsible que aquest *Curso de Periodismo con la experiencia de El País* conegui una nova edició, revisada, aleshores canviï la composició, les tendències i les expectatives dels alumnes. ¿Superarà llavors la seva inflació de recursos expressius? ¿Dotarà de coherència, pertinència i profunditat a la seva teoria?

Héctor Borrat

≡ *Quin periodisme, en aquella Barcelona!*

PLANES, J.M. *Nits de Barcelona*. Barcelona: Proa, 2001 (edició facsimil: Barcelona, Catalònia, 1931).

Ha costat força treure de l'armari de l'oblit l'obra de Josep Maria Planes. Potser perquè va ser un periodista que no va sobreviure a la incivilitat de guerra. Potser perquè el seu periodisme no era d'ordre. Potser perquè en la seva mort s'hi concentren gairebé totes les contradiccions d'aquella època i d'aquest país. El cas és que la cultura i la literatura catalanes guardades en càmbora van oblidar-se de conservar el nom de Planes en el lloc que li corresponia. Però finalment sembla que ara podrem gaudir de la seva

obra completa. *Nits de Barcelona* n'és la primera entrega, i ja està al mercat també *Els gànsters de Barcelona*.

Les *Nits de Barcelona* són un recull d'articles esplèndids que permet d'una tacada desmuntar tres tòpics: el de la Barcelona provinciana, el de la barrera entre literatura i periodisme i el de les fronteres inexpugnables entre gèneres. Possiblement la seva força rau en una cosa ben senzilla: hi ha una mirada penetrant i una escriptura de gran correcció. Quan s'aconsegueixen a la vegada les dues coses és molt difícil deixar de fer bon periodisme.

En aquest llibre de Planes el lector se sent poc a poc submergit en una Barcelona plenament relligada a l'Europa dels anys trenta. Planes mira la ciutat per descobrir i presentar el món d'aquells anys i llegeix la quotidianitat des del paradigma de la universalitat del

moment. Quina gran diferència amb el to del periodisme i de la ciutat d'avui, tan preocupats l'un i l'altre del dia a dia que resulten incapaços d'inserir-se en un altre món que no sigui exclusivament l'espanyol. El món de Planes és un món on el flamenc i l'art decó apareixen en un escenari que dóna continuïtat a la diferència: Barcelona, sense més qualificatius. Vist l'estil i el gruix del periodista Planes el lector té la temptació d'imaginar-lo a la Barcelona del 92 i gairebé se sent capaç d'endevinar quines escenes i quins diàlegs hauria estat capaç de triar per retratar un altre dels moments apassionants de la ciutat.

L'edició facsímil que n'ha fet Proa permet també entendre com el periodisme de Planes és un treball plenament inserit en el món cultural sense cap necessitat de separar-se de la literatura i amb el bon gust d'acompanyar-se de les il·lustracions

d'Oleguer Junyent. Planes no busca desaparèixer del relat sinó que precisament posa l'accent a ser-hi en primera persona per certificar la veracitat de la narració. *Nits de Barcelona* és una mena de diari intel·lectual on l'omnipresència del narrador esdevé la millor garantia que som davant d'una manifestació d'allò que Pla anomenava "literatura d'observació". El seu valor rau tant en la capacitat de veure coses com de l'habilitat d'explicar-les.

D'això n'hem de dir reportatge, crònica, dietari... La veritat és que és un problema menor perquè, com en tota obra sublim, la seva grandesa consisteix a penetrar-nos sense que cap mena de prejudicis ens aturi en el viatge per les nits d'una capital d'Europa a principis dels anys trenta, del segle passat. És per gaudir-ne i per aprendre'n.

Albert Sáez