
TÀCTIQUES DE LA INFORMACIÓ, ÉS A DIR, FER MIRAR, MIRAR JUNTS, REVEURE*

Francesco Casetti

És curiós que l'exemplificació en el camp de la comunicació de masses recorre tan a gust a l'esdeveniment clamorós i dramàtic, com si la «catàstrofe» proporcionés suggeriments més rics i immediats que no pas una teoria. També jo voldria començar sota el signe de la sang, recordant tres fragments del TG 2 (telediari italià de la segona cadena) amb l'anunci de la mort de Sadat: el primer, a l'inici de la transmissió, consistia en un reportatge de la televisió egípcia amb un comentari llegit per la locutora italiana, en el qual es presentaven analíticament els fets. El segon fragment, a la meitat del telediari, consistia en un document filmat per un periodista americà, i fet públic precisament en aquell moment, sobre el qual la locutora intervenia d'una manera improvisada i fragmentària. El tercer fragment, al final de la transmissió, oferia de nou document americà amb un nou comentari sintètic i resumit. Les observacions que s'hi poden fer són moltes i van des de la diversitat d'origen dels materials a la lògica en què són presentats. De tota manera, analitzaré el conjunt que es presenta com a problemàtic, és a dir, la relació que aquests fragments semblen establir entre el que ensenya i el que mira, o més ben dit, entre el procediment característic de l'emissor i el característic del receptor: en un mot, entre els elements que es deriven d'un enunciadador i els elements que fan sorgir un enunciatari. De fet, en els nostres exemples no pot deixar de sorprendre el fet que una semblança de continguts proposicionals o d'estructures sintàctico-estilístiques (es continua exhibint la mort d'un home i es fa amb les mateixes formes que el reportatge en directe) va-

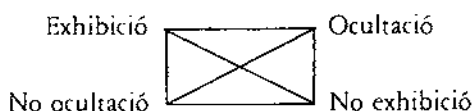
* Aquest text és una de les comunicacions al simposi «Il diritto all'informazione e i processi di manipolazione nella comunicazione televisiva», Trieste, 11-12 de desembre de 1981. S'agraeix a l'«Istituto Internazionale di Studi sui Diritti dell'Uomo» l'autorització per a publicar-lo. La traducció de l'italià ha estat a càrrec de Secundí Sanfó.

154 gi acompanyada d'una gran diversitat de coordenades pragmàtiques (canvia radicalment la relació recíproca del *jo* i del *tu* dintre la qual es desenvolupa la informació). Estem, en definitiva, davant de tres situacions gairebé idèntiques excepte en les fórmules —sintetitzables, respectivament, com ara «jo et faig mirar», «mirem junts», «mirem-ho un altre cop». Tres situacions les diferències de les quals, crucials, es refereixen a estructures específiques del fet d'enunciar i, per tant, a paràmetres particulars de referència i a línies particulars de conducta.

Analitzem, doncs, la trama espessa que sosté els nostres fragments, i, d'una manera més general, els procediments àudio-visuals: un nus molt estret que agafa i uneix uns fils principals. Fora de la metàfora, observem com es comporta un text quan en el moment de projectar i preveure la trobada dels components de la comunicació —allò que podríem anomenar llur cos a cos— enfronta les funcions que com a text ha constituït en base a la pròpia enunciació. Es tracta, una vegada més, d'aprofundir la manera en què els diferents subjectes s'arrelen en l'enunciat, ja sigui per definir-ne els punts de suport, ja sigui per separar-ne els elements que el componen; de tota manera, per establir equilibris decisius. Doncs, bé, podem reconstruir aquestes dinàmiques per mitjà d'un doble camí: d'una banda, examinem la manera com l'enunciador i l'enunciatari es van col·locant en el text; de l'altra, observem com la *posició* de cada un constitueix també una *exposició* a la intervenció de l'altre i una *disposició* a actuar per iniciativa pròpia. En altres mots, individuem algunes estructures clau, en primer lloc, en virtut de la importància que l'un o l'altre dels elements vulguin agafar; després, en virtut dels lligams recíprocs que puguin establir.

La dislocació de l'enunciador i de l'enunciatari en primer lloc. El fet de captar el sentit d'una presència se sol distingir —i també nosaltres ho hem fet— entre el venir a primer pla i el quedar-se darrera la decoració; entre el parlar en veu alta i l'actuar silenciosament, entre optar per la dimensió del *comentari* i triar la *narració*. La divisió de terreny és útil i correcta, encara que mostri més línies de tendència que no distribucions fixes, i ho és més en les aproximacions que no pas en les mesures absolutes. Ha arribat, el moment, però, d'articular-la millor, no tant en el sentit d'indivduar possibles sobreposicions com en el d'entriquir les polaritats que són en joc. Reprenem l'alternativa amb la qual semblen haver de comptar els dos subjectes de l'enunciació, la de mostrar la pròpia identitat i la de negar-la. O entre el mostrar-se i el negar-se: una primera observació que es pot fer és que per a l'enunciador cal interpretar la disjuntiva com un amagament (per una banda, hi ha la decisió de mostrar la pròpia identitat; per l'altra una mena de consigna de silenci. O més ben dit, atès que el text segueix sent d'una manera exclusiva el camp de les operacions, d'una banda hi ha el testimoniatge d'un principi directiu i de l'altra la seva manera d'actuar), mentre que per a l'enunciatari cal interpretar la disjuntiva com a adhesió o separació (d'una banda, hi ha una invitació a la col·laboració, i de l'altra un quedar exclòs dels fets. Si volem, d'una banda, hi a una destinació que funciona també com a motiu de

represa, i de l'altra una mera destinada a romandre inerta). A aquesta primera proposta, que porta a modular d'una manera parcialment diversa una alternativa idèntica de fons, se la pot seguir immediatament d'una altra, que fa referència a les formes de l'oposició: en el mateix moment en què disposem de dos contraris, podem multiplicar els factors que tenim en el camp i construir uns «quadrats semiòtics» de quatre termes. Disposarem llavors d'un esquema d'aquest tipus per a l'enunciador



on els valors són sintèticament els següents:

1. *Exhibició*: és el cas d'una transmissió, d'una pel·lícula, d'una fotografia, etc., que duguin firma i on el nom i la preposició «per» o «de» que el precedeix fan menys referència a un individu de carn i ossos que no pas a un principi de construcció. Es refereixen menys a un autor «real» que no a una capacitat de parlar en «primera persona». En aquest sentit, el que queda explícit és un projecte, la línia d'un argument, la marca d'un estil. Si després es baixa al terreny dels processos de figurativització, el que cal indicar és la presència d'un *informador* que es transforma en mirall de l'enunciador (pensem en el presentador que dirigeix una transmissió tot assumint-se els motius, o el personatge que expressa la visió del món en la qual es basa una pel·lícula). Podríem anomenar aquesta situació com la d'*identitat confessada*.

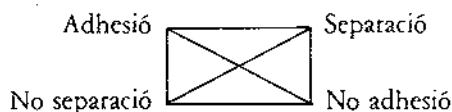
2. *No ocultació*: El principi de construcció de la manera de procedir fa com un pas entera i es mostra, però només d'una manera xifrada, gairebé com si s'hagués presentat la urgència d'una mediació. És el cas de les transmissions, o dels films, etc., que parlen «a través d'algu» (o, si volem, per boca d'altri). Textos en els quals l'enunciador sembla que estableixi una delegació amb alguna de les «figures» que són en escena, tot disposat a retirar-la (pensem en el personatge important o en la persona entrevistada). Anomenarem aquesta situació com la d'*identitat concedida*.

3. *No exhibició*: Allò que es presenta primer és la pista falsa, l'ocultació, el camí tallat. Sembla que el text vulgui amagar les intencions que el mouen —o, més ben dit, sembla que vulgui posar-se darrera una màscara destinada més a cobrir que no pas a caracteritzar. És el cas de tots aquells moments en què es parla «d'incògnit» i hi entren tota una gamma de fets que van des de la citació (en la qual parla algu que no és el que parla) als començaments, o bé massa titubejants o bé massa imprevistos, en els quals no hi ha *encara* ningú que no parli. Podem anomenar aquesta situació com la d'*identitat velada*.

4. *Ocultació*: Ocorre que el text àudio-visual perd el propi fil, ja sigui perquè

156 l'escenificació escull el camí de la transparència (i llavors el fil no ofereix cap resistència), ja sigui perquè les imatges semblen ser o totalment casuais o totalment fortuïtes (i llavors la troca s'embolica totalment). La idea que s'afirma és que són els «altres els que parlen» (si parlen ja que potser no parla ningú). Anomenarem aquesta situació d'*identitat amagada*.

Si aquest és el quadre global dintre el qual l'enunciatador juga les seves cartes, es pot també construir un esquema semblant per a l'enunciatari. L'oposició entre adhesió i separació dona lloc a un quadrat d'aquest tipus:



els termes del qual s'han de llegir de la manera següent:

1. *Adhesió*: L'enunciatari entra de ple en el camp oferint a les estructures textuals un punt vers el qual poden convergir i en el qual poden trobar la pròpia sortida: en una paraula, s'obre a l'interior del procediment àudio-visual un espai dedicat a l'interlocutor. Actuen en aquest sentit, per exemple, totes les formes d'interpel·lació —veu en off, subtítols, etc.— així com tots els moments en què entren en escena personatges *observadors* —testimonis fidedignes i muts—: tant en un cas com en l'altre s'arriba al resultat de dirigir-se explícitament a algú i dir-li: «s'estan dirigint a tu». Anomenem aquesta situació *destinació expressa*.

2. *No separació*: L'enunciatari cedeix en evidència, encara que no necessàriament en eficàcia. I l'interlocutor, que continua trobant un lloc propi en el text, passa a ser un punt de recepció tangencial. Podem donar un exemple d'aquest fet recordant les figures dels «voyeurs» que trobem a moltes pel·lícules: encarnen una atenció i una recepció «ideals», i al mateix temps gaudeixen d'una vida autònoma (o, més ben dit, posseeixen l'estatut ple de personatge: en definitiva, actuen a l'interior de l'acció i al mateix temps estan disposats a amagar-se entre els seus plecs. Les imatges i els sons semblen destinats llavors «només a qui els entén»: així es dona lloc a la que podríem anomenar *destinació suggerida*.

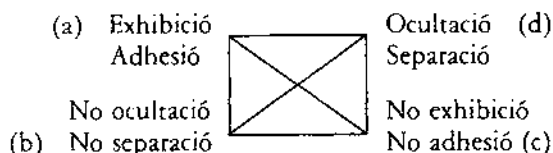
3. *No adhesió*: L'enunciatari se'n va, deixa espais blancs i posa més interrogants que respostes. Pensem en les transmissions i en les pel·lícules que, a base de donar per descomptat el fet que tenen espectadors, deixen de preocupar-se'n i acaben reduint els seus espais de maniobra als marges del text; en concret, pensem en aquells jocs de mirades que no surten mai de l'escena i que subratllen el fet que l'interlocutor és un estranger en el tema representat. Les imatges i els sons sembla que s'adrecin «a algú» en el cas que ho sentís». D'aquesta manera, sorgeix una *destinació presumpta*.

4. *Separació*: L'enunciatari sembla desaparèixer de la superfície del procés, se n'esborren tots els rastres i se n'arriba a perdre el record. L'escenificació transparent o casual —mai com aquí els extrems arriben a tocar-se— no es dirigeix lite-

ralment a ningú. («a ningú, encara que algú ho volgués entendre»): per una clara paradoxa, des del moment en què un text, com a text, no es pot donar a mirar ni a escoltar. Anomenarem aquesta situació *destinació refusada*.

Heus aquí, doncs, molt sintèticament, els esquemes que resumeixen les diferents posicions que ocupen respectivament l'enunciador i l'enunciatari. Ara cal fer el segon pas que havíem promès, estudiant la manera d'interacció dels dos pols. Per començar-ho a fer n'hi haurà prou amb sobreposar els quadrats per tal d'obtenir figures complexes: figures que tindran dos termes a cada un de llurs vèrtexs i que —atès que els quadres es poden fer girar, o que es pot tenir parada una posició fent-la trobar amb totes les altres— seran d'un nombre molt elevat. Aquí ens limitarem a examinar només dues possibilitats; la primera unida a la total coincidència dels esquemes, i l'altra, que juga amb la diferenciació dels comportaments. Hem triat aquestes no solament perquè estan entre les més riques en indicacions, sinó també perquè són les més útils per a explicar els exemples de què hem partit.

La primera figura té aquesta forma



Els quatre vèrtexs es poden interpretar de la manera següent:

a) Una exhibició unida a una adhesió significa que el text col·loca d'una manera explícita dintre seu els dos «subjectes» que el mouen, o, si volem, que respecte a l'enunciació indica obertament el «fer-se» i el «donar-se» del procés, i respecte a la comunicació esbossa els passos concrets dels *partners*. Tenim una situació que es pot definir com a dialògica. O bé, acceptant alguns suggeriments dels *mass-media*, tenim allò que s'anomena un *fil directe*.

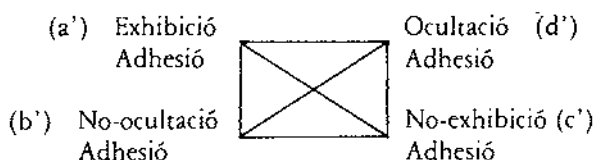
b) Un no-ocultament i una no-separació junts fan que els elements fonamentals del procés actuïn, encara que d'una manera no clamorosa. L'enunciador i l'enunciatari es concedeixen, però sense donar-se; suggereixen llur presència sense dir-la. Sorgeix una mena de complicitat tàcita, i això és tot.

c) La interacció d'una no-exhibició i d'una no-adhesió porta a un emmascarament de les funcions. Tant l'enunciador com l'enunciatari juguen de fet amb si mateixos, no fent-se trobar en el lloc des d'on dirigeixen les operacions. En concret, això significa que el text es fa i es dona sense assumir aquests gestos com a idees directrius pròpies: una ficció conscient de les regles del joc, però que és al mateix temps refractària a posar-les en discussió i que pot ser un bon exemple d'aquest cas (a diferència de la pel·lícula de propaganda o del documental, que presenten semblances amb les estructures precedents).

Caracteritzarem aquesta situació com un moment de *reserva recíproca*.

d) L'ocultació i la separació fan que el text sigui un objecte aparentment sense coordenades: l'enunciador i l'enunciatari hi actuen dintre de l'anonimat més absolut. Una ficció sense regles, o més ben dit, que pretén ser sense regles, o que es presenta com si no en tingués, pot oferir un bon exemple del tipus de procés que entra en acció: ens trobem de fet davant d'un veritable *diàleg de sords*.

La segona figura complexa es pot obtenir mantenint fixa una posició corresponent a l'enunciatari (i nosaltres triarem l'adhesió) i creuant-la amb totes les posicions de l'enunciador: donant més importància a la meta a la qual el text es dirigeix, descobrirem les diferents maneres en les quals vol ser «llegit». L'esquema té la forma següent



en la qual els vèrtexs poden ser interpretats de la manera següent:

a') Repeteix el cas *a* de la configuració que hem examinat abans; però si ens col·loquem en el punt de vista de l'enunciatari, hem d'afegir que en la trobada cara a cara entre el *jo* i el *tu* sobre la qual s'aguanta el text van predominant les maneres de la *lectura directa*: cada cosa es mostra obertament i el procés dona fe a cada instant de l'esmentada disponibilitat.

b') A un *tu* ple l'acompanya un *jo* que es dona només després d'algun esforç. A la cruïlla del no-ocultament i de l'adhesió sembla que predomini una situació que ens recorda molt la lectura *entre línies*.

c') A un *tu* ple correspon ara un *jo* velat, d'incògnit; el text exposa el propi punt de destinació, però emmascara les raons de qui dirigeix la representació. Aquest desequilibri de forces (que s'evidencia en l'enjòlit, on un personatge intenta reunir indicis que encara no componen una trama) sembla que ens proposi el model d'enquesta, o el seu equivalent, que és la *lectura crítica*.

d') A un *tu* ple s'uneix, per últim, un *jo*, per dir-ho així, inaccessible. El text ofereix uns pols que no comuniquen entre si —posa en escena una fractura que el travessa de dalt a baix: els indicis no arribaran mai a compondre una trama, i el misteri restarà sense solució. El text críptic és un bon exemple d'aquest joc de coincidències fallides: i no deixa de suggerir-nos una situació de *lectura a les fosques*.

Deixem aquí la il·lustració de les nostres figures: caldria certament detallar-les, però ja són suficientment indicatives. Ens en podem servir per a intentar un primer coneixement dels fragments als quals ens referim en començar: els tres

fragments del telediarí on s'anunciava la mort de Sadat, i que per la seva naturalesa són extensibles a d'altres circumstàncies. El primer fragment, tal com hem dit, consisteix en el fet que la locutora comenta sistemàticament i exhaustivament un documental realitzat per la televisió egípcia. En la figura d'un *informador* que parla en primera persona —encarnant les raons dels fets, o de la Història, o de l'aparell de televisió que està transmetent— o en el seu gest de dirigir-se obertament a algú, aconseguim fàcilment de captar el sorgiment d'un enunciator i d'un enunciatari plens. El *jo* s'exhibeix i el *tu* adhereix, segons una estructura que és la del fil directe o la de la lectura immediata. Més complicat és el segon fragment en el qual el «fer mirar» queda substituït pel «mirar junts». El comentari que ha passat a ser fragmentari i insegur, ens indica que sembla haver-se tancat el lligam de confiança que unia l'enunciator i l'informador, i que a pesar de l'evidència del *jo* representat —la locutora— el *jo* que dirigeix la representació parla d'incògnit (pensem, d'altra banda, com el documental fet públic en aquell moment és encara d'*altre* —del realitzador americà) i encara no arxivat en les actes, i apropiat, com era el cas del documental de la televisió egípcia, ja «conegut», i tal com serà aquest document en el tercer fragment, quan podrà ja ser «donat per descomptat». Pensem, en definitiva, com les imatges i els sons que literalment irrompen en la pantalla són també una *citació*). Contemporàniament, el gest de dirigir-se a un interlocutor esdevé també fragmentari i incert, ple de silencis i literalment ple de mirades al buit. En resulta que «hi ha algú que parla, però en lloc d'un altre, i per un altre, en el cas que escoltès»: segons l'estructura típica de la reserva recíproca (això pot semblar curiós, ja que abans havíem caracteritzat la relació d'una no-exhibició i d'una no-adhesió mitjançant el procés de ficció: però n'hi haurà prou de pensar que aquest fragment vol ser «espectacular» per captar les seves analogies de funcionament amb certs moments de la narració). De tota manera, pot existir també una segona interpretació del que succeeix: mantenim ferma la idea d'un enunciator que no s'exhibeix, i pensem en la locutora del telediarí com un *observador* més que no pas com un *informador*, que ja no està delegat per parlar. Fem-ne una figura lícita de l'enunciatari. La no-exhibició en aquest cas es connecta a una adhesió, segons els mòduls típics de la lectura crítica (i no és precisament una enquesta a allò que estem assistint?). Són, doncs, dues les estructures bàsiques del nostre fragment: no en semblen, però, alternatives, sinó disposades a compenetrar-se; és més, el lliscament de l'una cap a l'altra, que correspon al sorgiment d'un punt d'explicitesa en l'enunciatari, pot explicar bé en termes semiòtics allò que en un pla fenomenològic és el fet d'*apoderar-se d'una informació*. Passem ara al tercer i darrer fragment. També tenim aquí la possibilitat de la doble interpretació. D'una banda, veiem que l'*informador* ha establert un lligam de complicitat més estret amb l'enunciator: el comentari ha tornat a ser segur i sistemàtic, capaç d'explicar les raons bàsiques del document. Concretament, la locutora ha tornat a ocupar el lloc que li correspon: excepte el fet que al final de la trans-

160 missió deixa d'estar obligada a subratllar el fer-se i el donar-se del procés, però pot actuar dintre d'un cert marge d'elements previsibles. Diguem que el text àudio-visual juxtaposa un no-ocultament i una no-separació, establint una estructura que és la de la complicitat tàcita. D'altra banda, veiem que l'enunciatori pot arribar a una plenitud de vida: n'hi ha prou de trobar la figurativització —cosa perfectament lícita— en la locutora com a *observador* totalment conscient, en comptes de fer-ho com a *informador* de la delegació que està sempre amenaçada. Tindrem llavors un no-ocultament que s'uneix a una adhesió, d'acord amb l'estructura característica de la lectura entre línies. I és precisament aquesta possibilitat de lectura entre línies la que permet la complicitat tàcita: és només perquè algú ha agafat els elements fonamentals del procés i ha fet que els seus espais blancs siguin practicables que qui dirigeix el joc fa caure el vel i garanteix una confiança més gran. En d'altres paraules, les raons de les coses que es mostren, i també la manera com es mostren, comencen a esdevenir clares només perquè s'ha fet explícita una destinació. Ens trobem, doncs, amb dues estructures que es compenetren, es sobreposen i es sostenen amb un gest que em sembla que explica bé en clau semiòtica allò que normalment s'anomena *utilització d'una informació*. Aquesta activitat és molt fascinant i no menys perversa i perillosa; és una activitat que, dintre la pretensió d'un «reveure» que es presenta com una activitat tranquil·la, manipula molt astutament les cartes (pensem en el pes que es carrega damunt de qui mira i de qui escolta, veritable garant del fet que les coses són desxifrables i «per tant, racionals»). Activitat que practiquem contínuament amb la vida: però aquesta és una altra història.