



Trabajo Fin de Grado

Retórica en la entrevista periodística:
el caso de *Jot Down*

Autor

Adrián Sebastián Izquierdo

Directora

Maite Gobantes Bilbao

Facultad de Filosofía y Letras / Grado en Periodismo
2013

Resumen:

El presente trabajo estudia el papel de la retórica en la entrevista periodística mediante una aproximación a la teoría de la entrevista, de la retórica y de las relaciones entre el ámbito periodístico y el arte de persuadir. Se combinan aspectos normativos como los tipos y definiciones de entrevista con teorías pragmáticas y sociológicas como el *dialogismo* y el *conversacionalismo*. Asimismo, la filosofía está presente con la explicación de los preceptos sobre la Retórica Antigua que instauró Aristóteles y sobre la Nueva Retórica, fundada por Chaïm Perelman. La crisis del paradigma objetivista, la irrupción del Nuevo Periodismo y la consolidación del periodismo narrativo fundamentan el capítulo referente a la influencia de la retórica en el periodismo, que acaba haciendo referencia a la simulación de la oralidad como estrategia persuasiva principal de la entrevista y con la enumeración de los recursos retóricos que se utilizan en ella. Por último, se procede con un análisis de caso de entrevistas de la revista online Jot Down, con el objetivo de establecer una serie de argumentaciones convincentes que permitan la comprensión del enfoque característico de este medio de comunicación, así como del papel que desempeña la retórica en un género periodístico fundamental como la entrevista.

Palabras clave:

Periodismo, comunicación, entrevista, diálogo, conversación, oralidad, escritura, retórica, persuasión, Aristóteles, Perelman, Jot Down.

Índice

1. Introducción.....	5
2. Concepto de entrevista y tipos.....	7
2.1. Término entrevista.....	7
2.1.1 Contextualización y desambiguación	7
2.1.2 Definición de entrevista periodística	8
2.2 La entrevista como género dialógico.....	9
2.2.1 Dialogismo	9
2.2.2 La entrevista frente a la conversación	11
2.3 La entrevista como género discursivo	12
2.3.1 El principio de cooperación de Grice	13
2.3.2 <i>Conversacionalistas</i> ; polifonía de voces y turnos de la conversación	14
2.4 Tipos de entrevista, entradillas y titulares	15
2.4.1 Recorrido por algunas clasificaciones de entrevista.....	15
2.4.2 Gobantes: entrevista informativa, de personalidad y conversacional	17
2.4.3 Entradillas y titulares	18
3. Aproximación a la retórica	19
3.1 La Antigua Retórica o Retórica aristotélica.....	19
3.1.1 Caracterización de la retórica	19
3.1.2 Argumentos, especies y discursos retóricos	20
3.1.3 Elementos del discurso	21
3.1.4 Entimemas y ejemplos	22
3.1.5 El hablante, la expresión y la pregunta	24
3.2 Perelman y el resurgimiento de la retórica	25
3.2.1 De la decadencia de la antigua retórica a la Nueva Retórica de Perelman	25
3.2.2 La importancia del auditorio	27
3.2.3 Premisas argumentativas.....	28
4. Aproximación a la retórica periodística	30
4.1 Periodismo y retórica.....	30
4.1.1 Hegemonía y crisis de la <i>retórica objetivista</i>	30
4.1.2 La aparición del <i>Nuevo Periodismo</i>	32
4.1.3 Razón narrativa, decadencia de la narración y drama	33
4.2 Entrevista y retórica.....	35
4.2.1 La simulación de la oralidad	35

4.2.2 La representación visual y los signos de puntuación.....	36
4.2.3 Fragmento y detalle, ficcionalización y figuras de cortesía.....	37
4.2.4 Figuras retóricas propias de la oralidad	39
5. Análisis del caso de Jot Down.....	42
5.1 Jot Down.....	42
5.2 Método del análisis de caso	43
5.3 Análisis de caso.....	44
5.3.1 Entrevista a Luís María Anson.....	44
5.3.2 Entrevista a Worl Mulmerstein	50
5.3.3 Entrevista a Gian Francesco Giudice.....	54
5.3.4 Entrevista a José Luis Garci.....	58
6. Conclusiones.....	63
7. Bibliografía	66
 Anexos.....	67

1. Introducción

Este trabajo aspira a realizar una aproximación a la retórica de la entrevista periodística, con la pretensión de establecer cuáles son las funciones que juega en ella el arte de persuadir, cuáles son los instrumentos que utiliza y cuál es su grado de relevancia en la entrevista.

La elección del tema responde a varios motivos. En primer lugar, es evidente que mis preferencias personales han desempeñado un papel decisivo, puesto que la realización de un trabajo de estas características, que pone punto y final a una carrera universitaria, debe sostenerse en un interés especial por un tema, por no decir en la pasión. Leer y escribir son dos de mis aficiones, y de ahí deriva mi interés por el lenguaje y, en concreto, por la retórica.

Por otra parte, ha tenido importancia una cuestión familiar, puesto que en un primer momento, el reportaje o la crónica eran géneros que me atraían más que la entrevista, no obstante, mi madre es una gran apasionada de la entrevista, aunque por motivos profesionales conoce mejor la entrevista en las ciencias sociales, de manera que insistió, haciendo gala de un gran dominio de la retórica, hasta convencerme de que la entrevista era un género apasionante.

En última instancia y como evidencia de la capacidad de las nuevas tecnologías para influir en nuestras vidas, la red social Twitter puede considerarse partícipe de mi elección, ya que a través de ella conocí la revista online *Jot Down*, cuya cuenta llegó a mi *tweetline* por casualidad. Comencé a leerla y me atrajeron sus textos, su temática variada siempre ligada a la cultura y el novedoso enfoque de sus entrevistas de personalidad, tan largas e interesantes. *Habemus* tema.

La estructura del trabajo es la siguiente: contiene dos partes, una teórica, que consta del capítulo 2, sobre la entrevista periodística, del capítulo 3, acerca de la retórica y del capítulo 4, que realiza un acercamiento de la retórica al periodismo y la entrevista; y una práctica, en la que se incluyen el capítulo 5 o análisis de caso y las conclusiones del trabajo.

Este trabajo tiene, pues, dos pilares, entrevista periodística y retórica, que se abordan primero por separado y más tarde se procede al estudio del ámbito en el que entran en

contacto y que permitirá el análisis de caso de las entrevistas de Jot Down. No obstante, si bien dicho análisis y sus conclusiones son una parte importante del trabajo, la parte teórica no aspira simplemente a ser un medio para llegar a un fin, sino que pretendemos que sea un texto académico útil e interesante en sí mismo.

En cuanto al capítulo sobre la entrevista periodística, además de incluir aspectos que podríamos llamar normativos por su afán clasificador, como definiciones y tipos de entrevistas, nos hemos centrado en estudiar teorías que van más allá, como el *dialogismo*, el principio de cooperación de Grice o el *conversacionalismo*, analizando los diferentes elementos que entran en juego en la conversación y en el discurso, además de las relaciones entre lenguaje y sociedad.

Por otra parte, el apartado referente a la retórica tiene como ejes el estudio de la Retórica Clásica de Aristóteles y de la Nueva Retórica de Perelman. En ambos casos, hemos considerado fuera de lugar el análisis de los recursos retóricos concretos que ofrecen ambos autores, puesto que la extensión del trabajo no lo permite. De esta manera, hemos explicado algunas de las premisas y razonamientos que detallan, con el afán de descubrir al lector la estructuración del arte de persuadir que proponen los dos filósofos.

Posteriormente, el objeto de estudio se centra en las relaciones entre periodismo y retórica. La hegemonía del paradigma objetivista en los textos periodísticos precede a la explicación de la ruptura que supuso la aparición del Nuevo Periodismo, movimiento influyente en el periodismo literario actual. Tienen un hueco también el drama y la narración. Respecto a la retórica en la entrevista, se habla de la simulación de la oralidad y los recursos que la permiten, de la ficcionalización, del principio de cortesía y de las figuras retóricas de la oralidad.

Por último, el análisis pormenorizado de varias entrevistas de Jot Down tienen como objetivo detectar la presencia y el rol que juegan los recursos retóricos estudiados en el último apartado en la entrevista, así como su grado de efectividad en la persuasión. Las conclusiones ponen de manifiesto los resultados obtenidos en el análisis y sus interpretaciones.

2. Concepto de entrevista y tipos

“La entrevista es la piedra angular del periodismo”, Sherwood.

2.1. Término entrevista

2.1.1 Contextualización y desambiguación

Bien sea por curiosidad, por la empatía que inspira la familiaridad de la conversación o por la agitación que propicia la proximidad de un diálogo con un personaje público, la entrevista es un género periodístico referencia en el panorama mediático actual.

No obstante, podemos ir más allá, aduciendo que su notable aceptación en la sociedad reside en la necesidad de los seres humanos de encontrar respuestas, tanto a cuestiones existenciales, sean estas la vida y la muerte o el éxito y el fracaso, como a las preocupaciones cotidianas (Vidal, 1998:286). “La entrevista periodística tiene en sus orígenes, pues, un interés por comprender al hombre” (Vidal, 1998:286).

Cronológicamente, no tenemos certezas acerca de la fecha de su aparición, aunque en el debate inconcluso que se ha originado al respecto se imponen las teorías que la datan, o bien en los años treinta del siglo XIX, o bien en la década de los 50 de dicha centuria. A España llegó más tarde, probablemente a finales de siglo (Vidal, en Gobantes, 2008: 126 - 135).

Con el utópico propósito de la concreción, el punto de partida de este capítulo debe ser una aclaración acerca de la palabra entrevista, en tanto que hace referencia a la omnipresente técnica de preguntas y repuestas, instrumento utilizado en la gran mayoría de géneros periodísticos, así como en el campo de las ciencias sociales (Cantavella, 2007: 21), además de constituir un género propiamente dicho.

No debemos confundir, pues, el encuentro con una fuente para recopilar información que se utilizará posteriormente para elaborar un texto periodístico de un género cualquiera, con “el diálogo que se mantiene con una persona con el fin de publicar sus palabras más o menos literalmente” (Cantavella, 2007: 21), ni con “el relato que, finalmente, publica el periodista como recreación/reconstrucción del diálogo sostenido con dicha fuente” (Vidal, 1998: 252). Consideraremos como entrevista periodística –y analizaremos- tanto la segunda como la tercera acepción, es decir, tanto la realización de la conversación como su plasmación sobre el papel. Nótese también que predominará el estudio de la entrevista periodística en prensa escrita.

2.1.2 Definición de entrevista periodística

La variedad –en forma y fondo– de las definiciones de entrevista, fértil consecuencia de la heterogeneidad del género, no desmerece a la diversidad de espíritus –adustos, reflexivos, flemáticos o risueños– de los lectores de un periódico una mañana de domingo. Entre la abundancia de precisas definiciones con pretensiones teóricas, a las que podemos referirnos como normativas, no faltan aquellas que recurren al ingenio.

Abriéndonos paso en esta amalgama, descubrimos que Luis Báez resumió la entrevista como “una radiografía de urgencia” (Martínez Albertos, en Gobantes, 2008: 174). Menor es la simpleza y mayor la ironía de la versión de Halperín, que habla de la entrevista como de una “conversación absurda en la que una persona (pública o no) es interrogada por un desconocido que le hace muchas veces preguntas íntimas o comprometidas esperando que él responda con revelaciones que normalmente les niega, incluso, a muchos de sus conocidos” (Halperín, en Cantavella, 2007: 26). Mediante la apelación al absurdo, se hace referencia aquí al diálogo asimétrico que supone la entrevista, en tanto que el papel de un interlocutor es responder, y el del otro, preguntar o demandar respuestas, haciendo uso de una especie de autoridad proporcionada por los lectores, destinatarios finales de los mensajes de ambos.

Original y lúcido se mostró Hipólito Ortega cuando habló de ella como de “un acto sexual. La entrevista es cabalgar el ser de otra persona, traspasar sus zonas claras y oscuras. Descubrir sus máscaras, retirarlas y dejar que ese personaje ‘represente’ su vida: actúe, se mueva, alce la voz y permanezca vivo, natural sobre un trozo de papel” (Ortega, en Gobantes, 2008: 175).

En el ámbito de la investigación académica, hallamos la definición de entrevista de Juan Cantavella: “Es la conversación entre el periodista y una o varias personas con fines informativos (importan sus conocimientos, opiniones o el desvelamiento de la personalidad) y que se transmite a los lectores como tal diálogo, en estilo directo o indirecto” (Cantavella, 2007: 26). Por su parte, Maite Gobantes considera a la entrevista en prensa “un género dialógico en el que se da cuenta, de forma veraz, de la interacción verbal [mantenida cara a cara] entre un periodista, cuyo papel es introducir y dirigir las cuestiones que se abordan, y un sujeto cuyas respuestas son consideradas de interés periodístico” (Gobantes, 2008: 443).

Continuando con la delimitación del concepto de la entrevista, hay que apuntar que tradicionalmente la entrevista no ha sido considerada como un género periodístico independiente, sino como una modalidad del reportaje. Sin embargo, en las últimas décadas han surgido con fuerza voces que la reivindican como un género independiente, puesto que ha demostrado una evolución conceptual y práctica, además de lograr una notable expansión entre los medios informativos (Cantavela, 1996: 31).

Más allá de su caracterización dentro del ámbito periodístico, nos interesa más el enfoque de la entrevista como un género discursivo dialógico (Gobantes, 2008, 444).

2.2 La entrevista como género dialógico

2.2.1 Dialogismo

En primer lugar, profundizamos en la descripción de la entrevista como género dialógico, a través de la teoría conocida como “dialogismo”, de Mijaíl Bajtín. El teórico ruso explica que toda enunciación es dialógica, ya que siempre hay un interlocutor. De esta forma, el enunciado siempre estará influido por este destinatario, que puede ser imaginario, y al que se le atribuirá una determinada capacidad de comprensión, en base a la cual el emisor del mensaje buscará adelantarse a sus posibles objeciones y, finalmente, persuadirlo (Bajtin, en Arfuch, 1995: 30 - 31). Esta teoría, subraya Arfuch, está íntimamente relacionada con el concepto de Lector Modelo que introdujo Umberto Eco en 1981, como una figura imaginaria que simula a un posible lector (Arfuch, 1995:

31). Las dos teorías sugieren la idea de una recepción activa, en la medida en que el oyente participa -indirectamente- en la emisión del mensaje.

Atendiendo a algunas de las definiciones referidas solo unos párrafos más arriba, observamos que tanto Halperín como Cantavella sostienen sus afirmaciones sobre la palabra conversación. Gobantes, por su parte, incluye el concepto de género dialógico ya como comienzo y soporte de la definición, a la vez que habla de interacción verbal. Vemos, pues, el rastro que deja tras de sí el diálogo en las definiciones de los teóricos de la entrevista, y la conversación y la interacción no quedan rezagadas. Ante la certeza de que serán términos que se repetirán en numerosas ocasiones a lo largo de este trabajo, nos detenemos brevemente en ellos para precisar sus fundamentos.

La conversación se nutre de dos tipos de unidades; monologales y dialogales. Las primeras incluyen los actos de habla o enunciados –que son la unidad menor de habla capaz de significar de forma independiente– y las intervenciones –como concepto que hace referencia a cada emisión de un mensaje que comprende uno o más actos de habla. Entre las segundas se encuentra el intercambio, que se compone de dos intervenciones sucesivas, una de inicio y otra de reacción, y con el diálogo o interacción, que evoca una combinación de intercambios sucesivos que da lugar a la permutación de los roles de hablante y oyente durante dos o más intervenciones y a la presencia de turnos (Briz, 2000: 228-229).

Así pues, el diálogo, más allá de su concepción como género literario y en una definición sin alardes, es una de las unidades de habla que componen el género discursivo de la conversación y que implica la presencia de dos interlocutores. No obstante, si bien la conversación siempre se nutre de diálogos, no todos los diálogos son conversación (Briz, 2000: 229).

Con el propósito de alcanzar una noción precisa de la conversación, nos servimos de la siguiente definición de Briz: “Una conversación es un tipo de discurso oral, la manifestación prototípica de lo oral, dialogal, caracterizado por la inmediatez comunicativa, su dinamismo y carácter cooperativo y por la alternancia de turnos no predeterminada” (Briz, 2000: 225). Se diferencia de otros discursos dialogales como el debate o la entrevista por esta última característica referente al no establecimiento previo de turnos de conversación, es decir, a la ausencia de una norma institucional

acerca del desarrollo de los intercambios, idea que, de manera más general, también sugiere la definición de S. Levinson: “[Es] la manera familiar y predominante de hablar en la cual dos o más participantes alternan *libremente* la palabra; manera de hablar que generalmente ocurre fuera de un escenario institucional como por ejemplo una función religiosa, una corte de justicia, una sala de clase o cosas semejantes” (S. Levinson, en Haverkate, 1987: 6).

2.2.2 La entrevista frente a la conversación

De esta forma, aunque los teóricos de la entrevista la definen como una conversación y hacen referencia a las similitudes de estos dos géneros dialógicos tangentes, al profundizar en el análisis acaban por insistir en las diferencias entre ambas, que permiten entender la entrevista como género. “En este sentido, aunque ligada a las prácticas de la conversación cotidiana, [la entrevista] se aleja sin embargo de ellas por su grado de institucionalización, por su intencionalidad, por su articulación al espacio público y a la función periodística, por la notoriedad o el estatus de sus protagonistas, pero además, por el tipo de competencias exigidas en el rol del entrevistador” (Arfuch, 1995: 49).

Su familiaridad engañosa, derivada del parecido con nuestras charlas del día a día, explica la dimensión social de la entrevista, que hace de esa sensación de proximidad uno de sus principales activos (Arfuch, 1995: 29 - 30). Por otra parte, como se destaca en la última cita, su razón de ser es la vocación de la publicidad. “La entrevista periodística es una conversación *peculiar*, no es un diálogo cualquiera, sino uno profundamente afectado por su característica de celebrarse para la difusión mediática. En él, uno de los dos quiere descubrir y el otro ocultar – o, al menos, mostrar selectivamente [...]” (Vidal, 1998: 248).

Estamos, pues, ante un diálogo asimétrico, en el que adquiere relevancia el público como tercer interlocutor, así como la teoría del dialogismo y del Lector Modelo, en cuanto a que el receptor tiene una notable influencia en la emisión del mensaje. De un lado, las participaciones directas del entrevistado están determinadas por la intención de este de dar a conocer solo aquello que le interesa, ante el conocimiento de la difusión masiva que tendrá el encuentro. De esta forma, no responde ya al periodista, sino al público que va a tener acceso a la entrevista. De otro, el objetivo primordial del

entrevistador es conseguir unas determinadas reacciones o respuestas del entrevistado, y no expresar sus pareceres, con lo que sus preguntas, recapitulaciones e insistencias pretenden únicamente la consecución de un efecto en el entrevistado.

Ya hacían referencia Gobantes, en su definición, y Arfuch, al diferenciar entre entrevista y conversación, al rol que juega el periodista, que más allá de ser un simple emisor de preguntas tiene una responsabilidad en la dirección que toma la conversación. La entrevista no es solo una forma dialogada que recoge testimonios que un personaje plasmaría por sí mismo en un artículo o afirmaría en una rueda de prensa, sino que produce nuevas y diferentes respuestas gracias a la mediación del periodista, que - repregunta, utiliza el silencio, desmiente, resume e introduce nuevos elementos, de forma que- consigue provocar en el entrevistado reflexiones que él no se había planteado (Mier y Carbonell, en Cantavella 2007: 27).

2.3 La entrevista como género discursivo

Habíamos hecho referencia más arriba a la noción de la entrevista también como género discursivo. “Mientras el enunciado es la transmisión exclusivamente verbal de un mensaje, la enunciación es un procedimiento que actualiza elementos no verbales (el emisor, el destinatario, el contexto). El plano de la enunciación puede ser llamado también plano del discurso, en el sentido en el que se pone de manifiesto en las formas del llamado discurso directo e indirecto” (Gobantes, 2008: 444 - 445).

No obstante, esta idea de discurso como un todo que va más allá de lo verbal ha planteado dudas sobre la posibilidad de su estudio y del establecimiento de principios y leyes en torno a la conversación y a la entrevista. Para proyectar luz sobre este asunto, es necesario un acercamiento más preciso a esta cuestión.

Ferdinand de Saussure diferenciaba entre “lengua”, como norma y sistema de signos que dan lugar al significado, y “habla”, como su puesta en práctica, proceso heterogéneo e imprevisible (cada hablante decide) y, por tanto, carente de reglas y quimera para los propósitos analíticos (Saussure, en Arfuch, 1995: 36). Se produjo entonces un refundación de la lingüística -que quedaba fuera de ese concepto de “habla”-, interesada ahora en la significación. Así, esta ciencia del lenguaje , en

concreto Emile Beneviste, incorporó el concepto de “discurso”, que iba más allá de la idea de “habla”, ya que añadía una dimensión social que introduce, además de la intencionalidad, la repetición y lo involuntario, de forma que se posiciona como un concepto modulado por una serie de reglas (Arfuch, 1995: 37).

La conversación como discurso, pues, no es un campo inabordable sino que contiene numerosos aspectos para el análisis. Los teóricos se dieron cuenta de que, además de a las normas del lenguaje, “estaba sujeta a una trama lógica de relaciones y a ciertas reglas propias de funcionamiento” (Arfuch, 1995: 38). De la misma forma, los géneros en los que se incluyen nuestros intercambios contienen unas convenciones que también son respetadas por los hablantes (Vidal, 1998: 246).

Concluimos, pues, que el análisis de la entrevista debe tener unas pretensiones más ambiciosas que las de abordar el contenido o las palabras de un intercambio comunicativo. “Pensar la entrevista como género discursivo es atender a la situación comunicativa, sus interlocutores, el “pacto de cooperación” que se establece entre ellos (aun cuando sea para disentir), sus reglas y sus infracciones” (Arfuch, 1995: 27).

2.3.1 El principio de cooperación de Grice

La afirmación anterior introduce uno de los conceptos fundamentales de la lógica de la conversación, el principio básico de cooperación de H. Paul Grice. “La aportación de cada hablante a la conversación debe ser, en cada etapa de esta, tal como exija la finalidad o la dirección del intercambio verbal aceptado por las dos partes” (Grice, en Vidal, 1998: 363). La existencia de este principio evita que los intercambios sean solo frases deshilvanadas, ya que supone el reconocimiento de los hablantes de la existencia de un objetivo común o, al menos, de una dirección aceptada por todos (Grice, en Arfuch, 1995: 38).

En el marco de cooperación en los intercambios comunicativos que propicia este principio, podemos distinguir varias máximas. La máxima de cantidad; la de relación, que demanda relevancia; la de modalidad, que hace referencia a la claridad; y la de calidad, relacionada con una contribución verídica. Aunque nunca son olvidadas, estas máximas pueden ser voluntariamente violadas y el receptor del mensaje le atribuirá un significado a esa ausencia. Sin embargo, en una situación de conflicto en donde no se

reconoce el objetivo común, el diálogo puede ser imposible (Grice, en Vidal, 1998: 363 - 368).

Nos interesa también el concepto de *implicatura*, que se sostiene por la presencia de un contexto compartido y que designa el “mecanismo de la conversación que permite a nuestro enunciado transmitir un sentido superior o diferente al significado meramente explícito en cada palabra” (Grice, en Vidal, 1998: 365).

No obstante, la colaboración no se desarrollará en los mismos términos en todos los intercambios. Así pues, el principio de cooperación que determina la conversación casual es diferente al de la entrevista, principalmente por su difusión mediática. Las máximas no se medirán con el mismo rasero, puesto que, por ejemplo, la insistencia del periodista o las evasiones del entrevistado, signos característicos de la entrevista, son acciones descorteses en la conversación cotidiana (Grice, en Vidal, 1998: 363 - 368).

En el proceso de escritura de la entrevista, el entrevistado no está presente para evaluar las máximas, sino que el periodista reconstruye el encuentro según su percepción de dichos parámetros. Al final, el periodista superpone su criterio acerca del principio de cooperación (Grice, en Vidal, 1998: 363 - 368).

2.3.2 *Conversacionalistas; polifonía de voces y turnos de la conversación*

Ahondando en la relación entre lenguaje y sociedad que ya ha sido introducida con la noción de discurso, podemos destacar las teorías de los llamados *conversacionalistas*, que consideran que en las conversaciones cotidianas las personas demostramos competencias socialmente aprendidas, de forma que el estudio de estos intercambios permite el análisis de las jerarquías, las identidades y las relaciones sociales (Arfuch, 1995: 42). De esta forma, por una parte, nuestro bagaje social determina nuestras interacciones y, por otra, la influencia de lo social es tan decisiva en la conversación que es posible extraer conclusiones del funcionamiento y los roles sociales analizando los intercambios comunicativos.

Ya Bajtín aportó la idea de la pluralidad de voces, en estrecha relación con estas teorías que explican la influencia social en nuestros enunciados. “[Estos se componen de] viejos saberes, creencias, dichos del sentido común, verdades que no necesitan demostración, opiniones fijadas por el estereotipo” (Arfuch, 1995: 53). De esta forma,

además de verse determinados por las expectativas en las competencias del interlocutor, los actos de habla sufrirán la intromisión de lo ya dicho (Arfuch, 1995: 53).

Ya hemos mencionado anteriormente una de las ideas fundamentales de la teoría *conversacionalista*; los turnos de la conversación, como principio ordenador de las intervenciones de cada interlocutor, que determina el desarrollo de la conversación, modulando la duración de las intervenciones, la continuidad y los cambios de palabra. A pesar de que pareciera que la entrevista se basa en turnos de palabra especialmente marcados de pregunta y respuesta –a diferencia de la conversación, en la que no encontramos ninguna regla previa–, esa evidencia se ve alterada por las tretas de los intercambios comunicativos, que consisten en interrupciones, evasiones o desautorizaciones (Arfuch, 1995: 43). “Podemos decir, pues, que es un diálogo asimétrico, generalmente conflictivo, donde el rol de los participantes como conductores y controladores de la interacción no es parejo” (Vidal, 1998: 249).

2.4 Tipos de entrevista, entradillas y titulares

2.4.1 Recorrido por algunas clasificaciones de entrevista

Si bien la heterogeneidad era la constante entre las definiciones, en lo referente a las modalidades de entrevista encontramos en general una división comúnmente compartida –entrevista de declaraciones y entrevista de personalidad– en torno a la cual los teóricos construyen sus clasificaciones, añadiendo nuevos tipos, introduciendo matices o variando criterios. En relación a esta última idea, hay que remarcar que los teóricos de la entrevista no establecen sus divisiones según unos parámetros claros, sino que mezclan u obvian criterios sólidos (Vidal, 1998: 289-290).

Una de las causas de esta falta de concreción es la riqueza del género, que desemboca en la realización de textos híbridos, que incluyen al mismo tiempo características de dos o más modalidades de entrevista (Cantavella, 2007: 38-39).

Un recorrido por las diversas teorías al respecto debe ser comenzado por la clasificación de Martínez Albertos, que ha servido de soporte de muchas otras taxonomías que amplían o retocan esta división. Diferencia el catedrático madrileño entre tres tipos de entrevistas: 1) de declaraciones, 2) de personalidad 3) de fórmulas establecidas.

La primera es aquella que da cuenta de “declaraciones de un personaje acerca de un tema que es en estos momentos de un cierto interés colectivo”. En la de personalidad “interesa sobre todo la personalidad del entrevistado”, siendo para Martínez Albertos las únicas entrevistas verdaderas, en las que las palabras textuales son un pretexto para reconstruir al personaje. En cuanto a las de fórmulas establecidas, se trata de cuestionarios como el de Marcel Proust, textos reglados cuyas preguntas responden siempre al mismo patrón (Gobantes, 2008: 179,180).

Monserrat Quesada hace uso del concepto de actualidad para diferenciar entre la entrevista informativa –sujeta a la actualidad– y la literaria o de creación -que es atemporal y no atiende a la actualidad sino a la oportunidad, concepto, explica, que hace referencia a la pertinencia de la publicación de una información. Añade, además, un tercer tipo, la entrevista de indagación, que consiste en una investigación para obtener una información que las autoridades niegan, pero que no tiene la pretensión de ser publicada como un texto periodístico (Gobantes, 2008: 181-183).

Por otra parte, Antonio López Hidalgo refiere dos modalidades base: de declaraciones –que se escribe en estilo directo y cuyas declaraciones se convierten en noticia– y de creación. Además, recoge muchos otros tipos como ruedas de prensa, encuesta o entrevista-debate (López Hidalgo, en Gobantes, 2008: 187-189).

Martínez Vallvey, atendiendo al criterio del contenido, remite a la clasificación de Martínez Albertos, y añade la entrevista de opinión o declaraciones. Además, propone la idea de definir a la entrevista como un género de opinión (Martínez Vallvey, en Gobantes, 2008: 190-191).

Vidal basa su proposición en el grado de acercamiento a lo público o a lo privado. “El carácter público de ciertos personajes autoriza a interesarnos en su vida privada, y a la inversa, la singularidad de algunas privacidades las hacen dignas del espacio público” (Arfuch, 1995: 24). A pesar de que advierte de la hibridación de las entrevistas, Vidal habla de entrevista informativa o de declaraciones -que, gracias a su carácter oral, apareció en primer lugar- y de personaje -cuyo inicio es posterior y que introduce elementos de la tradición literaria (Vidal, 1998, 282 - 289).

Cantavella se adhiere a la clasificación de Martínez Albertos, aportando un cuarto tipo; la semblanza. Esta es una derivación de la entrevista de personalidad, que ha acabado

por encontrar su propia expresión. Se crea un retrato del entrevistado mediante una combinación de sus respuestas, de informaciones que han aportado otras fuentes y de los comentarios del periodista. Recoge además la idea de la entrevista de personalidad como una conversación tranquila, que “necesita al menos de un cierto sosiego, porque de lo contrario no se puede llegar muy lejos en nuestra compresión del personaje” (Cantavella, 2007: 31-94). No obstante, como dice Hohenberg, no hay hoy en día muchos medios de comunicación que den la posibilidad a los periodistas de emplear una cantidad elevada de tiempo para realizar una entrevista (Cantavella, 2007: 31-94). Uno de los que sí lo hacen es Jot Down.

2.4.2 Gobantes: entrevista informativa, de personalidad y conversacional

La última clasificación que aportamos, en la que más profundizamos y la que consideraremos de referencia para el posterior análisis de caso es la propuesta por Maite Gobantes. Siguiendo también la tradición, distingue tres tipos de entrevistas: las habituales informativa y de personalidad, y un texto novedoso y emergente, al que se refiere como entrevista conversacional. Por otra parte, en esta teoría, los cuestionarios de fórmulas establecidas, la encuesta y la semblanza, quedan fuera del género entrevista.

La entrevista temático-informativa es aquella en la que “el personaje, a preguntas del periodista, aporta su saber o su parecer, ya sea en forma de datos, de juicios o incluso de relatos sobre un tema concreto o abstracto ligado con frecuencia a la actualidad mediática”. El objetivo, pues, no es conocer el “mundo interior” del entrevistado, sino acceder a su conocimiento como profesional o testigo. Es habitual la hibridación cuando se entrevista a alguien por su cargo, ya que se suelen hacer preguntas referentes a su ámbito privado. Normalmente, se presenta en forma de pregunta y respuesta, no hay apenas marcas de la oralidad, se realiza una breve descripción de la biografía del entrevistado (si es un cargo público) y se escribe una frase entrecomillada del entrevistado como titular.

La entrevista de personalidad abarca “aquellos textos –publicados en medios de comunicación- en los que se narra un diálogo mantenido entre un periodista y un individuo de interés informativo y en el que el primero se interesa por cuestiones que permitan saber algo del modo en el que el segundo se piensa a sí mismo y el ambiente

que le rodea”. Aunque este tipo de entrevista se desarrolla en torno al “mundo interior” del entrevistado, su actividad profesional o pública constituye un elemento importante del género (Gobantes, 2008: 471 - 495). Arfuch ha definido cuatro biografemas de este tipo de entrevistas: la infancia, el ser común (“rutinas, debilidades, felicidad perdida o encontrada”), la vocación y la afectividad (Arfuch, en Gobantes, 2008: 483 - 488).

La entrevista conversacional, como reflejo de la conversación, se caracteriza por “la ausencia de posiciones marcadas (uno pregunta y otro responde), la apariencia de improvisación, el aire familiar del encuentro, la aparente ausencia de objetivo más allá del mismo encuentro de gozar de la conversación. Así, cobra importancia la subjetividad del entrevistador, que puede realizar preguntas –más que preguntas, lleva a cabo reflexiones que el entrevistado valora– acerca de aquellos temas que le interesan, al tiempo que puede manifestar sentimientos como la alegría o la incredulidad ante las respuestas. Destaca la presencia de marcadores que dan cuenta de cómo reaccionado el entrevistado, con la intención de plasmar el aquí y ahora (Gobantes, 2008: 471 - 495).

2.4.3 Entradillas y titulares

Tanto los titulares (Gobantes, 2011/2012: 1) como las entradillas son aspectos persuasivos, en tanto que participan en la *dispositio* y en la *inventio* retóricas (Gobantes, 2013: 1). En lo referente a los diferentes tipos de comienzo de un texto periodístico, Carlos Maciá, fusionando taxonomías de otros autores, propone 13 modalidades: resumen, de sumario, narrativo, descriptivo, de contraste, interrogativo, de apelación directa, de cita, deductivo, parodia, con suspense, de caso y simbólico (Maciá, en Gobantes, 2013: 9).

En cuanto a los titulares en la entrevista periodística, podemos distinguir, siguiendo a Gobantes, tres tipos en función de su relación con el texto al que preceden: los titulares de rótulo, que consisten en un enunciado -entre tres y cinco palabras, habitualmente- del periodista, que capta el espíritu de la entrevista o del entrevistado, a menudo con una metáfora; el titular como resumen, que se compone de una frase del entrevistado que resume o define la entrevista; y el titular como escaparate, en el que, si bien se presenta también una cita textual del entrevistado, en este caso se resalta una idea atractiva o llamativa que el entrevistado ha expresado, de forma no es necesario que caracterice al texto (Gobantes, 2011/2012: 4 - 7).

3. Aproximación a la retórica

“Λόγος δυνάστης μέγας ἔστιν, ὃς σμικροτάτῳ σώματι καὶ ἀφανεστάτῳ θειότατα ἔργα ἀποτελεῖ; δύναται γὰρ καὶ φόβον παῦσαι καὶ λύπην ἀφελεῖν καὶ χάρον ἐνεργάσασθαι καὶ ἔλεον ἐπανζῆσαι”, Gorgias.

“El discurso es un tirano poderoso; este elemento material de una extrema pequeñez y totalmente invisible lleva a su plenitud las obras divinas, puesto que la palabra puede hacer cesar el miedo, disipar la tristeza, excitar la alegría, aumentar la piedad”.

3.1 La Antigua Retórica o Retórica aristotélica

3.1.1 Caracterización de la retórica

El origen de la retórica antigua se encuentra en la Grecia clásica, una sociedad de carácter oral en la que las decisiones, tanto públicas como privadas, eran tomadas por amplios grupos de personas. Ese método democrático requería la capacidad de persuadir para lograr la aplicación de las propuestas preferidas y, como consecuencia, apareció entonces el estudio del arte de hablar (Alberto Bernabé, en *Rét.*: 7 - 19).

Hubo algunos tratados anteriores a la *Retórica* de Aristóteles, que no han sido conservados y de los que tenemos constancia por el testimonio –o la crítica- del filósofo estagirita. Por otra parte, Sócrates y Platón despreciaron siempre a la retórica, a la que consideraban inmoral. Este último, no obstante, sugirió en *Fedro* una retórica ideal orientada hacia la verdad. Por último, Isócrates, que fue un reconocido orador de la época de Aristóteles, proponía una retórica de corte sofístico que no tenía en cuenta los argumentos lógicos (Alberto Bernabé, en *Rét.*: 7 - 19).

Para Aristóteles, ni la retórica ni la dialéctica trata de un contenido en particular, ni constituye una ciencia propia, sino que su conocimiento es aplicable al resto de ámbitos y común a las personas (*Rét.*, 1354a). “Todos en alguna medida procuran poner a prueba y sostener un aserto, así como defender y acusar” (*Rét.*, 1354a).

La retórica es definida como:

“[...] la facultad de considerar en cada caso lo que puede ser convincente, ya que esto no es la materia de ninguna otra disciplina” (*Rét.*, 1355b).

Si la dialéctica se ocupa de estudiar el razonamiento y lo que parece serlo, la retórica lo hace de lo convincente y lo que parece serlo. La retórica no tiene como fin persuadir, sino estudiar y conocer los argumentos que llevan a ello, como tampoco es curar el objetivo de la medicina, sino proporcionar los medios para buscar la curación (*Rét.*, 1355b).

La retórica, que en la época aristotélica se manifestaba de manera inequívoca en la práctica política y en la judicial, versará sobre las habilidades y su estudio aspirará a conocer los métodos y factores que influyen en la persuasión, en la medida en que debemos conocer los argumentos de aquello sobre lo que razonamos, puesto que no se pueden hacer deducciones de la nada (*Rét.*, 1396a).

Tanto la dialéctica como la retórica, y únicamente ellas, permiten la existencia de contrarios y es por ello que, para dominar el arte de persuadir, es necesario poder convencer de lo contrario para ser capaces de detectar cuando alguien está intentando hacer lo propio. Si bien la posibilidad de razonar en base a supuestos falsos puede ser peligrosa, esto no desvanece la utilidad de la retórica, puesto que la tendencia natural de los hombres se dirige a lo justo y lo verdadero (*Rét.*, 1355a – 1355b).

3.1.2 Argumentos, especies y discursos retóricos

El punto de partida para aproximarnos a la retórica aristotélica es la distinción entre argumentos que pertenecen a la disciplina, los cuales son creados por nosotros mismos y se someten al método de la retórica, y argumentos que no pertenecen a la disciplina, que son leyes, testigos, contratos, declaraciones bajo tormento y juramentos, es decir, aquellos cuyo origen no se encuentra en la aportación de aquel que quiere persuadir (*Rét.*, 1356a).

Entre los argumentos pertenecientes a la disciplina, el estagirita observa tres especies, que hacen referencia a tres factores que influencian el discurso: aquellos que tienen que ver con el comportamiento del que habla, otros con la provocación de un sentimiento determinado en el oyente y los terceros, que residen en el propio discurso. De esta forma, para dominar el uso de los argumentos no será necesario únicamente conocer el funcionamiento de los razonamientos, sino también atender a los comportamientos de los interlocutores, es decir, “reflexionar sobre las actitudes y las virtudes y, en tercer lugar, sobre los estados de ánimo [...]” (*Rét.*, 1356a). El presente texto se ocupará principalmente de los argumentos referentes al discurso.

De la misma forma, Aristóteles sugiere tres tipos de discursos retóricos: deliberativo, forense y de exhibición. En la deliberación la finalidad es aconsejar sobre lo conveniente y lo perjudicial de hechos cuya realización depende de nosotros y que van a suceder, es decir, futuros, de manera que la forma del discurso será o bien la exhortación o bien la disuasión. Las principales cinco cuestiones sobre las que se delibera son los recursos, la guerra y la paz, la salvaguardia del país, las importaciones y exportaciones y la legislación (*Rét.*, 1358b – 1360a).

En el juicio puede sucederse la acusación o la defensa, en tanto que las partes en litigio llevan a cabo inevitablemente o una o la otra, con un propósito de búsqueda de lo justo y lo injusto en los hechos pasados. Para alcanzar esa conclusión intervienen tres aspectos: la naturaleza y el número de motivos por los que se delinque, la disposición de ánimo con la que se hace y, por último, contra quiénes y en qué situación (*Rét.*, 1358b - 1368b).

Mientras, la alabanza y la reprobación son propias del discurso de exhibición, que versará principalmente sobre acontecimientos actuales en su afán de determinar lo honroso y lo deshonroso (*Rét.*, 1358b – 1359a).

3.1.3 Elementos del discurso

Una vez definidos los tipos de discurso, abordamos su análisis:

“El método propio de la disciplina se refiere a los argumentos y el argumento es una especie de demostración (pues nos convencemos cuando algo está

demostrado), la demostración retórica es un entimema y el entimema es una forma de razonamiento” (*Rét.*, 1355a).

Aristóteles defiende que quien sea capaz de comprender el funcionamiento y las premisas de los entimemas, será quien consiga dominarlos y podrá alcanzar la persuasión (*Rét.*, 1355a).

Entre los métodos de demostración de la retórica y la dialéctica encontramos un paralelismo, en tanto que si en la segunda observamos la demostración inductiva, el razonamiento y el razonamiento aparente, en la retórica hablaremos -por orden de parecido- de ejemplo, entimema y entimema aparente. Así, llamaremos ejemplo al proceso inductivo que consiste en “demostrar que algo es de una determinada manera por medio de casos similares” y entimema a un proceso que deduce “algo diferente y nuevo a partir de unas premisas dadas, porque estas se dan siempre o en la mayoría de los casos”. A diferencia de los silogismos retóricos, las premisas del entimema son simplemente probables (*Rét.*, 1356b).

Los pilares que sostienen a los entimemas son la existencia de indicios y la verosimilitud, que hace referencia a aquello que puede ocurrir, aunque no siempre sea así. Por su parte, los indicios suponen que algo existe o ha existido y pueden ir de lo particular a lo universal o de lo universal a lo particular. Además, podrán ser no necesarios o necesarios, estos últimos también llamados pruebas, en la medida en que lo dicho se considera demostrado y no puede ser refutado. Así pues, los indicios, las pruebas y lo que es verosímil constituyen las premisas retóricas, elemento fundamental a partir del cual se elaboran los razonamientos y, como tales, los entimemas (*Rét.*, 1357a – 1350a).

Aristóteles expone además una serie de argumentos que se manifestarán en todos los discursos, aunque cada uno sea característico de un tipo. En los discursos de exhibición el argumento común más recurrente es la amplificación o magnificencia, en los forenses, lo ocurrido, y en los deliberativos, lo posible y lo venidero (*Rét.*, 1392a).

3.1.4 Entimemas y ejemplos

Retomamos el ejemplo y el entimema: los argumentos comunes de los discursos retóricos. Encontramos dos tipos de ejemplos; aquellos que se refieren a hechos

ocurridos anteriormente y aquellos que utilizan hechos o proposiciones inventadas por el hablante y que, a su vez, se dividen en ejemplos paralelos y fábulas. Estas últimas, útiles principalmente para los discursos políticos, son más fáciles de aplicar, puesto que es complicado hallar un suceso similar al que nos ocupa y la fábula solo requiere una relación de semejanza con él.

No obstante, hay que decir que un acontecimiento comparable tiene una fuerza de persuasión mayor que una fábula, puesto que si ya ha ocurrido, sirve de precedente. Igualmente, tendremos en cuenta a la hora de combinar entimemas y ejemplos que si aportamos estos últimos al principio parecerán una inducción y una inducción tiene menos poder persuasivo, de forma que es preferible incluirlos después del entimema, a modo de epílogo, ya que entonces funcionaran como un testimonio (*Rét.*, 1393a – 1394a).

En referencia a los entimemas, el filósofo estagirita introduce el concepto de sentencia, que es una parte del entimema que constituye una conclusión o principio del mismo y que se refiere a lo general. Distinguimos entre las que llevan una añadidura, porque expresan algo paradójico o dudoso y que pueden llegar a ser, no una parte del entimema, sino el entimema entero, y las que no llevan una añadidura, en tanto que expresan algo ya admitido o que se percibe rápidamente como siendo de esa forma (*Rét.*, 1394a – 1395a).

Las historias comunes, conocidas por todos, son un buen método persuasivo, ya que todos los oyentes están de acuerdo con ellas y se les presentan como verdaderas. Por otra parte, hay que tener en cuenta que, “ante la vulgaridad de los oyentes”, las sentencias tendrán un gran valor para convencer si ellos las comparten, las entienden o las conocen, ya que sentirán una sensación de satisfacción (*Rét.*, 1395^a – 1395b).

En relación con la falta de sabiduría de los oyentes, Aristóteles afirma que los “oradores incultos convencen mejor a la gente que los cultos”, ya que estos emiten principios universales, mientras que aquellos hablan de lo inmediato, es decir, de aquello que conocen (*Rét.*, 1396a).

Por otra parte, y siguiendo con los entimemas, encontramos dos tipos de dichos argumentos retóricos: los demostrativos, construidos a partir de proposiciones compatibles, y los refutativos, configurados en base a proposiciones incompatibles.

Tanto un razonamiento contrario como una objeción pueden constituir la refutación (*Rét.*, 1396a – 1402a).

Además, existen numerosos elementos o líneas de razonamientos de los entimemas, cuyo estudio, si bien resultaría enriquecedor para al asunto que nos ocupa, excede las ambiciones y, sobre todo, los límites de este trabajo. Citaremos como muestra, no obstante, algunas de ellas: línea de razonamiento basada en los contrarios, en la derivación de palabras semejantes, en los diferentes sentidos de un término, en tomar las partes por separado, en el tiempo, en la proporción entre términos, la que parte de una definición, etc. Habrá también líneas de razonamiento de los entimemas aparentes, que parecerán verdaderas aunque no lo sean, por ejemplo: llegar a la conclusión sin haber hecho un proceso de razonamiento o afirmar de un conjunto lo que es cierto de las partes o de las partes lo que es cierto para el conjunto (*Rét.*, 1396a – 1402a).

3.1.5 El hablante, la expresión y la pregunta

El fin de la retórica es la toma de una decisión, destino para el que es fundamental que el argumento sea convincente. No obstante, como ya se ha afirmado, aquel no constituye el único factor que determina la consecución de la persuasión, sino que entran en juego tanto la actitud del hablante y la impresión que transmite a los oyentes, como la disposición de estos con respecto al hablante y al discurso (*Rét.*, 1377b – 1378a).

Centrémonos en el papel del hablante, desglosando las causas por las que un orador adquiere crédito frente al auditorio: la discreción, la integridad y la buena voluntad, ya que se engaña cuando no se cumplen estas cualidades. La actitud del hablante, siempre determinante, lo es en mayor medida en las deliberaciones que en los juicios, en los que será la disposición del auditorio el elemento que adquiera una dimensión mayor. “Pues los que aprecian no valoran las cosas de la misma manera que los que odian, ni los que están furiosos de la misma manera que los que están tranquilos [...]” (*Rét.*, 1378a).

Aristóteles teoriza también sobre la expresión, es decir, sobre cómo debemos realizar la puesta en escena para ser persuasivos. Las apariencias son un factor decisivo en la retórica y adquieren una dimensión fundamental debido a las “insuficiencias del oyente”. Uno de los elementos principales a tener en cuenta es la voz, en base a la modulación, el volumen y el ritmo. Por otra parte, el discurso deberá ostentar claridad

en su justa medida, ni mucha ni poca. No gusta lo artificial, sino lo natural, aunque introducir en el discurso algo fuera de lo común será beneficioso, ya que se admira lo original. La metáfora (que abarca el símil), por ejemplo, conseguirá este efecto, siendo junto a la palabra usual y a la palabra apropiada una de las expresiones adecuadas (*Rét.*, 1403b – 1406b).

El último aspecto que destacaremos de la retórica aristotélica se refiere a la pregunta, en coherencia con la tema del trabajo. Aristóteles establece la pertinencia de su uso, con un propósito persuasivo, en cuatro casos: “cuando el oponente ha dicho lo contrario, de suerte que basta una pregunta para producir el absurdo”; cuando sabemos que el interlocutor contestará negativamente a nuestra pregunta, pero afirmativamente a otra relacionada que evidenciara nuestro razonamiento; cuando es claro que el interlocutor dirá algo contradictorio; y cuando el adversario no podrá responder de una manera clara, sino que dudará y los oyentes comprobarán su falta de claridad. En el resto de casos no se recomienda usar la pregunta, puesto que una objeción provocará una sensación perjudicial con respecto a lo convincente de nuestro discurso (*Rét.*, 1419a).

3.2 Perelman y el resurgimiento de la retórica

3.2.1 De la decadencia de la antigua retórica a la Nueva Retórica de Perelman

Una vez quedaron atrás la Edad Media y el Renacimiento, épocas de cultivo de la retórica y la dialéctica, el racionalismo y el empirismo filosófico alcanzaron la supremacía entre los siglos XVII y XIX e hicieron de la Edad Moderna un tiempo de postergación y desprestigio de la retórica (Bedoya, en Perelman y Olbrechts-Tyteca 1989: 7).

“Para quienes la verdad puede surgir de la discusión y el contraste de pareceres, la retórica será algo más que un simple medio de expresión, un elenco de técnicas estilísticas, como la consideran aquellos para quienes la verdad es fruto de una evidencia racional o sensible” (*Ibidem*).

Durante este ocaso, la retórica se identificaba, no con la globalidad aristotélica, sino con el III Libro de la Retórica del filósofo estagirita que se ocupaba del estilo expresivo. A finales del siglo XIX, no obstante, una serie de factores permiten el comienzo de la

fundamentación del restablecimiento de la retórica (Bedoya, en Perelman y Olbrechts-Tyteca 1989: 7).

En primer lugar, el panorama hegemónico del racionalismo se tambalea con la aparición de nuevas corrientes filosóficas: pragmatismo, historicismo, vitalismo, axiología, existencialismo, etc. Por otra parte, el contexto político y social adquiere un papel influyente con el asentamiento de regímenes políticos democráticos, que permiten el desarrollo comunicativo (de la prensa, entre otras estructuras), que a su vez crea –o recupera de la Grecia clásica- una necesidad de argumentar y persuadir perdida en tiempos autoritarios (Bedoya, en Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989: 7 – 10).

En cualquier caso, si fueron los filósofos quienes desterraron el arte de persuadir, también serán ellos quienes lo rescaten del exilio. A principios de los años cincuenta, con Chaïm Perelman como principal impulsor, se inicia la rehabilitación de la retórica, aceptándose su presencia inequívoca en el pensamiento y en el lenguaje. El filósofo polaco publica en 1952 una obra clave para la recuperación retórica, *Rhétorique et philosophie*, y en 1958, junto con Olbrechts-Tyteca, su libro más importante, *Traité de l'argumentation*, del que extraeremos algunas ideas párrafos más abajo (Bedoya, en Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989: 10 -15).

De esta forma, en esta época la retórica vive ya un auge y está presente en numerosos ámbitos como la sociología, la cibernética, la psicología o las ciencias de la información y la comunicación (Bedoya, en Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989: 12).

Antes, otros filósofos habían intentado recuperar la retórica, sin embargo, no consiguieron su objetivo, ya que no recuperaron el pensamiento aristotélico, sino que seguían concibiéndola como un arte ornamental. En cambio, Perelman restituye la retórica aristotélica y su distinción “entre lógica como ciencia de la demostración y dialéctica y retórica como ciencias de lo probable, es decir, de la argumentación”. Enfrenta, pues, a la razón teórica, asentada en las evidencias y el método demostrativo, con la razón práctica, que se sustenta en lo verosímil y el método argumentativo (Bedoya, en Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989: 15 - 17).

3.2.2 La importancia del auditorio

Ya en la primera página de *Traité de l'argumentation*, tomo que fundamenta la Nueva Retórica de Perelman, se opone la argumentación a la concepción clásica de la demostración, especialmente a la lógica formal, que estudia los métodos de prueba demostrativos, idea que ya había expresado Arthur Schopenhauer. Introduce así la idea de la lógica moderna, que admite como válidas expresiones sin prueba, de forma que es el hablante quien decide los métodos por los que transforma y deduce, de esas expresiones válidas, otras igualmente aceptadas (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989: 47).

Así pues, en el ámbito retórico, para demostrar una proposición no debemos más que explicar el procedimiento que nos lleva a ella como último eslabón de un proceso deductivo cuyos elementos primeros hemos aportado nosotros mismos. No obstante, Perelman hace gran hincapié en el interlocutor y en la importancia de tenerlo en cuenta, en la medida en que “toda argumentación pretende la adhesión de los individuos y, por tanto, supone la existencia de un contacto intelectual” (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989: 48).

Para alcanzar ese contacto es imprescindible un lenguaje común, pero la problemática reside principalmente en establecer el contacto, acción que se desarrolla en función de unas normas sociales. Así, hay personas con las que no tenemos interés en dialogar u otros a los que simplemente les ordenamos, por ejemplo. Así, para realizar una argumentación, deberemos estar frente a una persona cuya adhesión valoremos, de forma que el mero hecho de discutir se convierte aquí en una forma de aprecio (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989: 49 - 50).

Como decíamos, para llevar a cabo la argumentación, es necesaria la atención de aquellos a quienes nos dirigimos. Para conseguirla, se nos deben reconocer ciertas capacidades, aunque el grado de exigencia con respecto a la calidad del orador varía en función de los participantes en el intercambio. No obstante, el auditorio, o “conjunto de aquellos en quienes el orador quiere influir con su argumentación”, no solo es importante para iniciar la argumentación, sino que su presencia es relevante también durante su desarrollo, en tanto que su adhesión es el objetivo (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989: 52 - 54).

Es por ello que deberemos definirlo y conocerlo. Por ejemplo, el auditorio de alguien que está siendo entrevistado estará constituido más por los lectores del periódico que por el periodista con el que está interactuando. En cualquier caso, la definición del auditorio devendrá un asunto problemático (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989: 54 - 55).

Así, la eficacia de la argumentación dependerá del grado de conocimiento que el orador tenga del auditorio, ya que una argumentación considerada persuasiva será rechazada si, por ejemplo, las razones a favor son consideradas por el auditorio como razones en contra. Uno de los aspectos a tener en cuenta son las funciones sociales de los oyentes, como ya hacía la retórica antigua diferenciando entre género judicial, deliberativo y epidíctico. No obstante, esta diferenciación era deficiente, ya que a menudo el auditorio es heterogéneo, de forma que el hablante deberá enunciar argumentos para convencer a los diferentes grupos sociales del auditorio. De esta forma, el orador no deberá tener en cuenta lo que él considera convincente, sino lo que perciben como tal los oyentes (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989: 55 - 61).

Encontramos tres clases de auditorios: el auditorio universal, formado por todos los hombres adultos y normales; el auditorio constituido por el único oyente al que nos referimos; y el propio sujeto, al reflexionar sobre sus actos (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989: 70).

3.2.3 Premisas argumentativas

Por otra parte, Perelman introdujo, además, una dicotomía sugiriendo la diferenciación entre persuadir y convencer:

“[...] son, pues, las dos finalidades de la argumentación en general que corresponden, respectivamente, a la retórica y la filosofía. Mientras la persuasión connota la consecución de un resultado práctico, la adopción de una actitud determinada o su puesta en práctica en la acción, el convencimiento no trasciende la esfera mental” (Bedoya, en Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989: 16).

Nos centramos ahora en las premisas de la argumentación, cuya simple elección implica ya un valor argumentativo. Así, el filósofo polaco, refiriéndose a los acuerdos que

pueden servir como premisas, aduce dos tipos de objeto de acuerdo, uno relativo a lo real y otro a lo preferible (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989: 119 - 120).

En cuanto a los primeros, encontramos los hechos y las verdades y las presunciones. Los hechos son aceptados por todos; hay un acuerdo universal en torno a ellos, ya que aluden a una realidad objetiva. Pierden su condición en el momento en que son cuestionados, algo que puede suceder cuando aparecen dudas en el auditorio o cuando el auditorio se amplía y los nuevos miembros no los dan por válidos. Los hechos serán precisos y limitados, mientras que las verdades serán sistemas complejos, enlaces entre hechos. La adhesión a las presunciones, si bien también ostentan un acuerdo universal, no es extrema, ya que requiere ser reforzada por otros elementos (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989: 119 - 127).

Por otro lado, valores, jerarquías y lugares componen los objetos de acuerdo de lo preferible, que aspiran, a diferencia de los anteriores, a la adhesión de grupos particulares. Los valores son objetos, ideales o seres que tienen una influencia concreta sobre una acción, que puede utilizarse en una argumentación para llevar al oyente a aceptar o realizar una serie de elecciones. Pueden ser abstractos o concretos, cuando se atribuyen a algo o alguien en particular. Por otro lado, existen jerarquías, como la superioridad de los hombres sobre los animales. Son justificadas por valores, aunque a menudo se aceptan de forma implícita. Por último, hay que citar los lugares, como “rúbricas bajo las cuales pueden clasificarse los argumentos”, es decir, son premisas de carácter general que se utilizan para reforzar o fundamentar valores o jerarquías (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989: 127- 145).

Para acabar, hay que decir que hay acuerdos propios de ciertas argumentaciones, ya sean de auditorios particulares o propios de cada discusión (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989: 168 - 190).

En definitiva, Perelman recupera la retórica aristotélica e incide en la relevancia del auditorio. El hablante que quiere persuadir deberá alcanzar una posición social que le permita obtener la atención de los oyentes y necesitará conocer las particularidades y funciones sociales de estos, como paso previo a la elección de los argumentos.

4. Aproximación a la retórica periodística

“Hice cualquier cosa para llevar el sueldo a casa. Hasta entrevistas”, José Hierro.

4.1 Periodismo y retórica

La consolidación de la distinción entre discurso y realidad como dos lógicas diferentes, cuya sobreimpresión perfecta es imposible, ha ocasionado la gran polémica en torno a las maneras de contar lo que sucede a nuestro alrededor (Sarlo, en Arfuch, 1995: 31).

Las relaciones entre periodismo y lenguaje y periodismo y retórica están marcadas inequívocamente por este debate acerca de la objetividad en la representación de la realidad, que desembocó en la supremacía de la *retórica objetivista* hasta la segunda mitad del siglo XX, en la que la llegada del *Nuevo Periodismo* permitió el desarrollo de una forma de relatar en los textos periodísticos que contaba con recursos literarios y el drama como soportes.

4.1.1 Hegemonía y crisis de la *retórica objetivista*

Los orígenes de dicha controversia son diversos, desde el positivismo, que proponía la separación del mundo en hechos e ideas, hasta la diferenciación que propusieron los formalistas rusos entre *lenguaje poético* y *lenguaje práctico*, en su afán por un estudio científico de la literatura. Tiempo más tarde, los estructuralistas del Círculo Lingüístico de Praga aportaron el “principio de *desviación* de la *lengua literaria* con respecto a la *lengua estándar*”, del que se derivaba la concepción de la obra literaria como una “modalidad lingüística desviada y elevada” (Chillón, 1999: 44 - 45).

El ámbito periodístico se vio notablemente influenciado por este razonamiento, apareciendo un *estilo periodístico* único que englobaba a todos los textos periodísticos y que reunía las características del *lenguaje práctico* o *estándar*, que se alejaba de cualquier rasgo artístico en un afán por buscar la objetividad, surgiendo así la *retórica*

objetivista (Chillón, 1999: 46 - 48). “Ese periodismo convencional se sustentaba sobre el presupuesto de que cabe una narración pura, objetiva y neutra, en la que se relaten los hechos sin mezcla alguna de interpretación o valoración” (Webber, en López Pan, 2012: 297).

El elemento fundamental es el dato, en lugar de la escena o los detalles humanos que en ella se suceden, y para ello se utilizan las 5w's (qué, quién, dónde, cuándo, por qué) (Rodríguez, 2012: 13). Las directrices para la realización de relatos de este tipo eran la ausencia de palabras valorativas, la presentación de las diversas versiones de un hecho y de opiniones de personas que no son el periodista, la pirámide invertida, estilo impersonal, ausencia de firma, etc. (López Pan, 2012: 298).

“La objetividad del relato se fundamenta, así, en criterios estructurales y lingüísticos; pero de este modo lo que se asegura es que el estilo del relato sea *objetivista*, no la objetividad –si la entendemos como adecuación a lo realmente aconcedido- del relato mismo” (López Pan, 2012: 298).

Como explica el profesor e investigador Albert Chillón, la idea de la existencia de un *lenguaje práctico* es una quimera, en tanto que ya el concepto de desviación es más que cuestionable, puesto que no es posible encontrar un “grado cero del lenguaje idealmente neutro y estándar, en el que gramática y estilo sean sinónimos”, ya que no existe ninguna forma de lenguaje que solo contenga denotación –significado referencial de un término-, idea vinculada a esa hipotética lengua estándar. Sería la connotación –que incluye el significado no referencial- el aspecto propio de cualquier forma de lenguaje, pudiendo distinguir únicamente entre diferentes grados de riqueza semántica (Chillón, 1999: 45 - 52). Cuando menos, el periodista determina el enfoque y escoge citas, titulares o fotos (Rodríguez, 2012: 13).

Si concluimos, entonces, que no es posible encontrar un lenguaje periodístico neutro, el llamado *estilo periodístico* hace referencia realmente, no a ‘el’ estilo, sino a ‘un’ estilo informativo que, aunque no es transparente, evita alardes y rasgos artísticos. Existirán, pues, numerosas modalidades de comunicación periodística, “cada una de los cuales tiende a construir su propia realidad representada” (Chillón, 1999: 49).

Se pasa por alto, además, la influencia de la representación en lo representado (Chillón, 1999: 46 - 48), o dicho de otro modo, la evidencia de que el lenguaje forma nuestra

forma de ver la vida. “No es que, dada una cierta realidad objetiva, haya diversas maneras y estilos de referirla, sino que cada manera y estilo suscita y construye su propia realidad representada” (Chillón, 1999: 46 - 48).

4.1.2 La aparición del *Nuevo Periodismo*

Tras casi un siglo de textos periodísticos asépticos cuyo propósito principal residía en la neutralidad y con un estilo discreto, sin concesiones a la descripción, en los años 60 apareció una corriente periodística que desafiaba las reglas de esta *retórica objetivista* (Rodríguez, 2012: 9-12) y criticaba el estándar rígido de sus técnicas, ya que pensaban que el relato periodístico y la literatura compartían naturaleza narrativa y, por tanto, recursos expresivos (López Pan, 2012: 297).

Con Gay Talese y Tom Wolfe como referentes, su narración recordaba a los relatos ficticios debido al uso de recursos literarios y a la abundancia de las descripciones y tenía su origen metodológico y antropológico en los autores de la literatura realista del siglo XIX: Balzac, Dickens o Flaubert. Fue denominada *Nuevo Periodismo*, a pesar de que su forma de escribir no era nueva, ya que tanto el periodismo estadounidense de los años 50 como periodistas colombianos –entre ellos García Márquez– y españoles ya practicaban el periodismo narrativo o literario (Rodríguez, 2012: 9-12).

No obstante, adquirió gran importancia debido a las circunstancias del mundo periodístico de los años sesenta, en plena hegemonía del imperio de la objetividad. Aunque con orígenes comunes en los siglos XVII y XVIII, el periodismo y la novela contemporánea comenzaron a diferenciarse a mediados del siglo XIX y sus caminos permanecerán alejados hasta la llegada de los *nuevoperiodistas* (López Pan, 2012: 295 - 296), que, entre otras cosas, adoptarán -mediante una convención dramática- las herramientas de la literatura de ficción: “monólogo interior, cambio del punto de vista narrativo, construcción de escenas, utilización de lenguaje simbólico, manejo de los tiempos, etc” (Rodríguez, 2012: 16).

Entonces, existían periodistas literarios por oposición a los reporteros, que se ocupaban de plasmar estrictamente los hechos. El *Nuevo Periodismo* difumina esas fronteras, dando como resultado un periodista literario que se preocupa de la calidad literaria de sus reportajes, sin dejar de lado la investigación de los hechos (López Pan, 2012: 295 - 297).

Si bien estos recursos retóricos ya habían sido utilizados anteriormente, el tipo de información y la forma de conseguirla eran desconocidos. “La novedad estribaba en el acceso del periodista a datos tan personales como la conversación entre un marido y su mujer, y la riqueza humana que de esos retazos de la vida menuda podía obtener un reportero para escribir sus historias, sin renunciar al pacto de veracidad con los lectores” (Rodríguez, 2012: 10). El conocimiento de detalles tan valiosos y concretos, unido a los recursos retóricos, permitía realizar descripciones que formaban una reconstrucción profunda del personaje (Rodríguez, 2012: 10). No obstante, hay que decir que una de las corrientes del *Nuevo Periodismo*, la *fenomenológica cultural*, rompió el pacto de lectura al apropiarse algunas facultades de la ficción que no respetaban la veracidad de las informaciones (Hersey, en López Pan, 2012: 302).

En la actualidad, se ha consolidado el Periodismo literario, como una hibridación consecuencia la estrecha relación entre periodismo y literatura, en la que, por una parte, no tiene cabida la deformación de la realidad pretendiendo un efecto estético; hay que respetar los hechos (López Pan, 2012: 305); por otra, con una pretensión de aproximación mimética, el periodismo literario todavía trata de escapar – lo hace desde hace más de un siglo- a la ortodoxia periodística que se instaló tiempo atrás en el paradigma objetivista (Chillón, 2012: 41).

4.1.3 Razón narrativa, decadencia de la narración y drama

José Ortega y Gasset exponía que vida y narración son dos conceptos estrechamente relacionados, hablando así de razón narrativa (Chillón, 2012: 41 - 44). “El hombre no es cosa ninguna, sino un drama” y su vida “un puro y universal acontecimiento que acontece a cada cual y en que cada cual no es, a su vez, sino acontecimiento” (Chillón, 2012: 43-44). La existencia humana, pues, como drama en continuo discurrir toma forma gracias a la imaginación y a la capacidad del hombre para crear su propia idea vital (Chillón, 2012: 44). “El hombre es novelista de sí mismo, sea original o plagiario” (Ortega, en Chillón 2012: 44 - 45). En este mundo de equilibrio tambaleante, surgen la creatividad y el relato para dar sentido –y estabilidad– a la vida humana.

Walter Benjamin se interesó también por la narración en un plano más concreto y advertía de que esta estaba llegando a su fin ante la falta de narradores elocuentes, debido a la decadencia de la experiencia frente al auge de la modernidad industrial, que

ha provocado la pérdida de la tradición de transmisión de historias de boca en boca y, con ella, la desaparición de los narradores orales y anónimos (Benjamin, en Chillón, 2012: 53). Chillón rechaza en parte la idea de la desaparición del narrar y la experiencia y apunta, más bien, que la tecnología, a pesar de participar de la pérdida de cualidades para la narrativa presencial y oral, ha posibilitado nuevas e interesantes formas de relato, escritura y oralidad y es en este campo donde el periodismo literario ha centrado sus esfuerzos en el último siglo (Chillón, 2012: 58 - 59).

No obstante, para Benjamin, la novela, género ajeno a la oralidad y ligado, por contra, a la escritura y la autoría, y la información, modalidad comunicativa hegemónica, abstracta e impersonal, habían contribuido también notablemente al ocaso de la narración (Benjamin, en Chillón, 2012: 53).

“Durante casi un siglo abundaron las noticias preñadas de *qués* y estériles de *cómos*, aun cuando la comprensión profunda del acontecer, el porqué de los seres humanos, depende de la descripción pormenorizada de los acontecimientos. Es decir, del drama” (Rodríguez, 2012: 14).

El Nuevo Periodismo rechazaba la superficialidad con la que la retórica objetivista retrataba la realidad y aspiraba a llevar al papel al hombre y a la sociedad de una forma más trascendente, propósito que se sustentaba en el drama como “principio articulador del arte poético, del que nacen todas las manifestaciones representadoras de la realidad” (Rodríguez, 2012: 15).

Para ello se modificó el proceso de recogida de información. Ya no solo interesaban los datos básicos (qué, cuándo, dónde, quién y por qué), sino los detalles humanos que mostraban al “hombre en acción, el drama” (Rodríguez, 2012: 16). Para conseguirlos, se realizaba un proceso de inmersión que implicaba la observación de los personajes en su hábitat durante largos espacios de tiempo, captando diálogos cotidianos y retratando su vida (Rodríguez, 2012: 16). No obstante, los *nuevoperiodistas* debían respetar el pacto de lectura entre los periodistas y los lectores que había surgido de la práctica del periodismo objetivista, por el que la prensa se comprometía a producir contenidos que respetarán siempre el principio de veracidad (Rodríguez, 2012: 14 -16).

Aristóteles argüía que los dramas imitan a los personajes en acción. Dicha mímesis es una acción connatural al hombre, una necesidad existencial que consiste en convertir a la realidad en un escenario y a su protagonista en actor (Rodríguez, 2012: 18 - 22).

“La vida es drama y el drama es la clave de la literatura y del periodismo. El drama es el eje sobre el que gira un interés natural del escritor y su audiencia. Sobre este cimiento se articulan las tramas (los temas) y los procedimientos (el reporterismo y los recursos narrativos) del macrogénero que nos ocupa: el periodismo literario” (Rodríguez, 2012: 22).

Si el Nuevo Periodismo transformó la novela postmoderna, el periodismo literario ha influido notablemente en los textos narrativos actuales. La distinción entre el ámbito literario y el ámbito periodístico, que antaño referían de una forma evidente a la separación entre ficción y realidad, ha dejado de ser tajante. Más allá de la tradicional novela histórica, existe una tendencia literaria en el panorama actual que incluye obras cuyo pilar es la realidad. En numerosas ocasiones, esto se hace a través de la inclusión de formatos periodísticos, como la crónica, el reportaje o las entrevistas literarias, lo que da lugar a una gran hibridación (Rodríguez, 2012: 25-26).

4.2 Entrevista y retórica

4.2.1 La simulación de la oralidad

El papel de la retórica en la entrevista va más allá de la persuasión acerca de una idea o un suceso presente en cualquier forma de lenguaje. La entrevista en sí misma realiza un ejercicio retórico para afirmar su condición de género que acerca la realidad.

“[El simulacro de lo oral] se usa como estrategia retórica para legitimar e imponer la especificidad de su variante discursiva [de la entrevista], para persuadir y convencer, para atraer la atención del lector y hacerle creer que se le está ofreciendo un encuentro casi presencial con el personaje” (Vidal, 1998: 253).

La relación principal que mantienen la entrevista escrita y la retórica es la simulación de la oralidad (Vidal, 1998: 253), que se manifiesta en la capacidad del texto escrito de la

entrevista para mostrar el diálogo en el que consiste la conversación como un testimonio auténtico (Arfuch, 1995: 24). En este intento de superar la frialdad de la escritura, podemos considerar a la entrevista un género *paraoral* (Vidal, 1998: 259).

Escribía, lúcido, Platón que las obras escritas recogen “palabras sin voz”. El desafío de la entrevista en prensa escrita es conseguir el *yo-aquí-ahora*, es decir, lograr plasmar la situación, el contexto, que en la oralidad forma parte de lo comunicado y de la transmisión de significado, problema que ya habían percibido –y utilizado en su crítica de la escritura- Sócrates y Platón (Vidal, 1998: 254 – 255). “En cualquier caso estamos –no lo dudemos- ante un asunto retórico, es decir, de efectividad en la persuasión”, ya que hasta Platón, a pesar de todo, escribió ampliamente sus teorías, puesto que se comprobó que la escritura tenía la capacidad de llevar a cabo la mimesis del diálogo, naciendo los fructíferos diálogos filosóficos (Vidal, 1998: 254 - 256). Por otra parte, la utilidad de la escritura y la entrevista no solo reside en dicha reconstrucción del encuentro, sino también en su conservación en el tiempo (Lledó, en Gobantes, 2011: 42).

En relación a la sensación de directo, hay que apuntar que esta mimesis realista se sustenta en una paradoja:

“Su credibilidad se construye con procedimientos propios de los géneros de ficción, literarios o mediáticos (formas de narrar, gestos, expresiones, entonaciones); su ‘objetividad’ puede derivar curiosamente de la puesta en escena, a veces exacerbada, de la subjetividad” (Arfuch, 1995: 24).

4.2.2 La representación visual y los signos de puntuación

Nos adentramos a continuación en los recursos utilizados para simular la oralidad. La entrevista en prensa aspira a comunicar una representación visual como estrategia persuasiva, bien sea con las indispensables imágenes que acompañan al texto o bien con recursos como los paréntesis que hacen referencia a gestos como sonrisas o signos diegéticos (Vidal, 1998: 259 - 261). En cuanto a la fotografía del entrevistado, se le retrata en el momento en el que se expresa para captar sus gestos y sus posturas particulares en el habla. Una imagen del entrevistado en una localización relevante también es persuasiva (Vidal, en Gobantes, 2011; 40).

La edición, siguiendo con aspectos gráficos, puede jugar igualmente un papel retórico, por ejemplo con sumarios atribuidos al entrevistado a modo de “bocata” de cómic, al igual que los deícticos, las interjecciones, los recursos retóricos de la oralidad o los signos de puntuación (Gobantes, 2011: 43).

Los signos de puntuación adquieren una relevancia especial en la entrevista, en tanto que se ocupan de expresar las situaciones de la oralidad (Gobantes, 2011: 43). “La sorpresa, la duda, la ironía, la digresión, las pausas, la admiración, el énfasis, las interrupciones presentes en un discurso oral llegan al texto a través de signos de exclamación (en su forma canónica o de forma heterodoxa, esto es, tres signos de apertura y tres de cierre), de interrogación, de la cursiva o las comillas, así como de los guiones y el paréntesis, los puntos suspensivos. . .” (Gobantes, 2011: 43).

Las comillas, como elemento que atribuye la palabra a su dueño, son un aspecto especialmente relevante en la oralización del texto. La tradición imponía la transmisión literal del discurso del entrevistado, incluso en el estilo indirecto, eliminándose únicamente y en algunas ocasiones las coletillas, redundancias, repeticiones o palabras desagradables. Malcolm advertía que nuestro discurso oral toma, en lugar de atajos o, al menos, caminos directos, desvíos que llevan a vacilaciones, repeticiones, selvas de sintaxis o contradicciones. Por ello, recomienda la traducción –adaptación- de las palabras del entrevistado, proceso que no es incluido habitualmente en los libros de estilo de medios de comunicación españoles (Gobantes, 2011: 43 - 44). Gobantes advierte de la compatibilidad de dicha maniobra con el respeto al significado que el entrevistado quiere transmitir (Gobantes, 2011: 44).

No obstante, un estudio de la investigadora Doris Johnson en la prensa de Navarra concluye que en la práctica la utilización rigurosa de la literalidad es poco utilizada. La mayor parte de los profesionales son flexibles en este sentido, identificándose con una visión del periodista como intérprete de la realidad en contraposición a la primera modalidad, portadora del espíritu objetivista que releva de responsabilidad al periodista (Johnson, en Gobantes, 2011: 406 - 407).

4.2.3 Fragmento y detalle, ficcionalización y figuras de cortesía

La entrevista puede ser vinculada con la idea de fragmentación en un doble sentido:

“Por un lado, [es] la reconstrucción de un retrato vivencial o de una historia que es la propia vida (nunca del todo compuesta), a partir de algunas pinceladas (un índice que muestra-señala una totalidad imaginaria de la ‘persona’). Por el otro, es la parte rescatada de algo perdido (los diálogos, gestos, textos, que se han quedado fuera de la transcripción o de la emisión)” (Arfuch, 1995: 93).

Aparecen, aquí, los conceptos de fragmento y detalle que sugirió el teórico italiano Omar Calabrese. Ambos se complementan en la entrevista, en la medida en que los detalles –anécdotas, microhistorias– constituyen o *rellenan* los fragmentos “de vida, de diálogos, de acontecimientos”. Los detalles pueden ser preguntas que aclaren fechas, hechos o maneras de suceder, de forma que, como desveladores de información, son necesarios y, como si de un indicio de un crimen se tratara, marcan el camino hacia la verdad (Arfuch, 1995: 94).

La entrevista no existiría sin personajes públicos admirados sobre los que la sociedad siente curiosidad, al mismo tiempo que dichos personajes necesitan entrevistas para darse a conocer o para expresar su mensaje. Se produce por ello una puesta en escena, que tiene en cuenta la escenografía y la tensión dramática del entrevistado. Hablamos, pues, de la ficcionalización del diálogo (Vidal, 1998: 249). En una entrevista escrita, el periodista, al plasmar la conversación en el papel mediante una narración, convierte al entrevistado en un personaje, al entorno de la entrevista en un decorado y a sus palabras en un texto literario y, además, se sirve de detalles para formar un todo al realizar esta construcción del personaje (Vidal, 1998: 249).

Ya habíamos introducido en el primer capítulo que una de las particularidades de la entrevista como conversación es su difusión pública, que provoca que los interlocutores modifiquen su comportamiento para causar una determinada impresión. No obstante, Goffman advierte de que ese proceso se produce siempre, ya que en nuestras relaciones sociales también nos preocupamos por la imagen que causamos (Goffman, en Gobantes, 2011: 51). Surge así la *imagen pública*, que es vulnerable y “una manera de ponerla a salvo consiste en no dañar ni amenazar a los otros”. Para proteger la imagen pública aparecen las estrategias de cortesía (Escandell, en Gobantes, 2011: 51).

De esta forma, como se producen tipos de acciones que amenazan los intereses de los interlocutores y, por tanto, su imagen pública, las estrategias de cortesía son

mecanismos que utiliza el hablante para suavizar la amenaza (Gobantes 2011: 52), aunque no para eludirla, en tanto que a menudo el periodista debe realizar preguntas agresivas que pueden perjudicar la imagen del entrevistado. Si bien Casalmiglia aportaba tres alternativas en torno a un enunciado amenazante, evasión, mitigación y reparación (Casalmiglia, en Gobantes, 2011: 52), las exigencias profesionales del periodismo reducen esa terna eliminando la opción de la evasión (Gobantes, 2011: 52).

El término cortesía parece implicar hoy en día una idea de insinceridad, no obstante, Leech se aleja de dicha connotación y propone las máximas de generosidad, tacto, aprobación, modestia, acuerdo y simpatía para el principio de cortesía (Leech, en Gobantes, 2011: 52). Se concluye, pues, que la cortesía, si bien no es ideal, puede jugar un rol importante en la entrevista (Gobantes, 2011: 53), sin difuminar la actitud investigadora del periodista.

4.2.4 Figuras retóricas propias de la oralidad

Destacan las figuras de amplificación, que son un instrumento que utiliza el hablante para derribar las barreras que opone el lenguaje a la expresión más aproximada posible a la realidad (Marchese y Forradellas, en Gobantes, 2011: 44 - 46). Se distinguen dos tipos de figuras de amplificación: argumentativas y acumulativas (Spang, en Gobantes, 2008: 407). Entre las primeras, las más importantes son la dubitación, que lleva a mostrar una duda fingida en el comienzo o desarrollo del discurso (Bleiberg y Marías, en Gobantes, 2011: 46), dejando a los lectores la opción de escoger entre dos o más ideas de un mismo asunto (Spang, en Gobantes, 2011: 45); y la corrección o epanortosis, en la cual se atenúa, matiza o contradice una idea ya dicha en la conversación (Spang, en Gobantes 2011: 46), siendo posible, y habitual en la entrevista, la autocorrección (Gobantes, 2011: 46).

Por otra parte, hay que decir también que la reticencia, la dubitación y la autocorrección crean una sensación de sinceridad, en tanto que, paradójicamente, la “coherencia excesiva” produce una impresión de incoherencia (Perelman y Olbrechts-Tyteca, en Gobantes, 2011: 46).

En cuanto a las figuras acumulativas, se destacan la expansión, la acumulación, la enumeración y la digresión (Gobantes, 2008: 408). La expansión se produce cuando encontramos términos cuya ausencia no modifica las relaciones sintácticas entre los

elementos de un enunciado. Engloba a las figuras iterativas con dependencia de un término base, como las enumeraciones. Además, la expansión denota improvisación. Los límites entre acumulación –es una forma de-, enumeración y expansión son a menudo difusos (Marchese y Forradellas, en Gobantes, 2011: 46). Las enumeraciones pueden ser completas, cuando hay un elemento de coordinación que une los dos últimos términos, o incompletas, cuando los miembros de la enumeración están ligados por yuxtaposición y se produce asíndeton (Marchese y Forradellas, en Gobantes, 2008: 410).

Por su parte, la digresión se da cuando un término o frase independiente se intercala en un texto uniforme, con cuyo tema puede ser complementario, indiferente o contrario (Spang, en Gobantes, 2008: 410). En la misma línea, el exabrupto consiste en mencionar un personaje o hecho de forma inesperada para hacer hincapié emotivamente en una experiencia del hablante con dicho personaje o hecho (Vidal, en Gobantes, 2008: 411).

Encontramos también las figuras de omisión, por oposición a las de amplificación, puesto que consisten en la economía del lenguaje, eliminando elementos que pueden ser necesarios para la buena comprensión, de forma que pueden provocar problemas de entendimiento (Vidal, en Gobantes, 2008: 411). Un ejemplo sería la elipsis o supresión de elementos ante la presencia de un contexto común o del refuerzo de la comunicación no verbal (Gobantes, 2008: 412).

El contexto juega un papel relevante también en la reticencia, mencionada párrafos arriba, ya que permite deducir el significado de los puntos suspensivos que dejan incompleta una frase. Es un recurso puede denotar falta de capacidades, miedo del hablante de resultar molesto para los oyentes, etc (Spang, en Gobantes, 2008: 412).

Figura habitual es el anacoluto, que remite a una incoherencia sintáctica del discurso. El énfasis refiere una intensificación de la voz o los gestos para resaltar un término o idea y se expresa en el lenguaje escrito con un subrayado o con los signos de puntuación. El hipérbaton es la alteración del orden del discurso y su forma más común en la entrevista es “la que hace comenzar la frase por el objeto de atención o de reflexión del entrevistado”. La paráfrasis, sostén de este trabajo, es la transcripción de una información determinada con una forma diferente a la original (Gobantes, 2008: 414).

La silepsis se produce cuando encontramos una frase incoherente gramaticalmente, pero lógica semánticamente. “Se hace concordar un adjetivo o el verbo y el nombre al que se refiere respecto a la idea que expresa y no a la norma gramatical” (Marchese y Forradellas, en Gobantes, 2008: 417). Un ejemplo sería: “La mayoría de los alumnos vienen a clase”. Como vemos, numerosas figuras retóricas son tales debido a errores gramaticales del hablante (Gobantes, 2008: 417).

5. Análisis del caso de Jot Down

5.1 Jot Down

Jot Down es una revista cultural online que apareció en mayo de 2011. Sus creadores, todos ellos provenientes de ámbitos externos al periodismo, sentían cierto desencanto con los contenidos que les ofrecía el mercado mediático, de forma que comenzaron un proyecto que pusiera a disposición de los lectores los textos periodísticos que a ellos mismos les gustaría encontrar en un medio de comunicación, como afirma Ángel Luis Fernández, cofundador y editor de Jot Down (Rodríguez y Albalad, 2013: 1).

Si bien el deseo de sus creadores era llevar a cabo una revista en papel, la red supuso una alternativa, ante la fuerte inversión que requiere un medio analógico y, sobre todo, ante el riesgo y la incertidumbre que rodean a un medio en papel en la actualidad (Rodríguez y Albalad, 2013: 1)

No obstante, Internet les ha permitido alcanzar relevancia, primero gracias a portales de valoración de noticias y, después, a través de las redes sociales, plataformas en las que participan de manera muy activa. De esta forma, ya con un cierto número de seguidores detrás, en junio de 2012 publicaron su primer número en papel, en octubre de 2012 otro número especial sobre series de televisión y desde comienzos de este año sacan a la luz un número por trimestre (Rodríguez y Albalad, 2013: 1 - 2).

En cuanto a la inclusión de contenidos en la revista, se añaden varios artículos al día y dos entrevistas cada semana. La libertad en torno al tema es amplia y la única exigencia, según Fernández, es la calidad. Agrupa diversos géneros: reportajes, crónicas, artículos de opinión y entrevistas (Rodríguez y Albalad, 2013: 2).

Uno de las características principales de Jot Down es la larga extensión de sus textos, ya sean reportajes o entrevistas. Fernández explica que su pretensión es evitar la superficialidad, por lo que llegan a publicar piezas de más de 10.000 palabras (Rodríguez y Albalad, 2013: 1). Este fue uno de los aspectos que influyó en nuestra decisión de escoger Jot Down como medio a analizar, puesto que no es habitual en la actualidad encontrar un medio de comunicación que desafíe la limitación espacial del periodismo, permitiendo la realización de piezas de gran profundidad.

Otro aspecto llamativo en el diseño de la revista, realizado en blanco y negro. De igual forma, son ya una marca de referencia sus excelentes fotografías, principalmente en la edición de las entrevistas.

5.2 Método del análisis de caso

El objetivo del presente análisis es observar cuál es la influencia a efectos prácticos de la retórica en la entrevista periodística en prensa escrita, con especial atención a los recursos retóricos utilizados para trasladar a la escritura un diálogo llevado a cabo oralmente. Dichos recursos serán los encargados principales de persuadir al lector acerca de la autenticidad, proximidad y veracidad del encuentro en el que consiste la entrevista, aspectos que son la especificidad discursiva de dicho género. Prestaremos atención igualmente a los elementos que hacen discurrir la entrevista como una narración, en la que la presentación sucesiva de detalles nos lleva a construir una imagen global del personaje.

De esta forma, nos serviremos principalmente de las figuras desarrolladas en la segunda parte del capítulo 4, concretamente en el subepígrafe 4.2 *Entrevista y retórica*. No obstante, incluiremos a las entrevistas en un marco normativo que las caracterice, tanto con un afán clasificador como con una intención analítica, puesto que consideramos que diferentes aspectos incluidos en otros capítulos del presente trabajo, además de otros sobre los que no correspondía el desarrollo de un fundamento teórico como la extensión o el tipo de personaje seleccionado para la entrevista, pueden también aportar a la observación del funcionamiento retórico de la entrevista y al propósito persuasivo de los periodistas.

Así, los elementos tenidos en cuenta son los siguientes: tipo de entrevista, tipo de titular, tipo de personaje entrevistado, extensión y número de preguntas, tipo de entradilla, tema y disposición de las preguntas, tipo de preguntas, recursos gráficos, signos de puntuación y figuras retóricas de la oralidad. Aunque la utilidad del análisis de los cuatro primeros aspectos citados para el objetivo propuesto puede ofrecer más dudas, consideramos que pueden descubrir datos interesantes y, en cualquier caso, ofrecen un marco clasificador que organiza el posterior estudio.

El número de entrevistas seleccionadas es cuatro. Todas ellas estaban incluidas en Portada, la sección principal de la revista online, que destaca ocho entrevistas de interés

que constituyen la apuesta principal de este medio de comunicación. Consideramos que el propósito del estudio hacía más oportuno un análisis exhaustivo de cada entrevista para poder estudiar cómo influían los recursos en la formación de la narración, en la reconstrucción del personaje y en la simulación de la oralidad, de forma que la gran extensión de las entrevistas de Jot Down hacían que la posibilidad de realizar un estudio exhaustivo de un número amplio de entrevistas excediera el alcance y la extensión de un trabajo de fin de grado.

De esta forma, el presente estudio no aspira a establecer conclusiones inapelables, sino a ofrecer una serie de valoraciones útiles y argumentaciones convincentes gracias a las cuales se pueda comprender tanto la filosofía de las entrevistas de Jot Down como la influencia de la retórica en las entrevistas.

Antes de adentrarnos en el análisis, incluimos algunas observaciones previas acerca de estándares de uso de los signos de puntuación. La gran mayoría de entrevistas usan el estilo directo y hay que destacar que las respuestas del entrevistado no son incluidas entre comillas, sino que se sustituye este elemento por la presentación en negrita de las preguntas y sin negrita de las respuestas. Destacamos también que se utiliza la negrita para los nombres propios y la cursiva para las obras artísticas y las palabras o expresiones extranjeras.

5.3 Análisis de caso

5.3.1 Entrevista a Luis María Anson

Tipo de						
Entrevista	Titular	Entradilla	Personaje	Nº palabras	Nº preguntas	
Personalidad	Escaparate	Resumen	Periodista	8.230	48	

- Titular:

Luis María Anson: “Urdangarin ha hecho un daño infinito a la monarquía, un borrón que tardará mucho en ser olvidado”

- Entradilla:

Sin duda el modelo de periodista decano en España, Luis María Anson (Madrid, 1935) esconde bajo notable erudición su papel de eminencia gris, no poco sagaz, de la causa de Juan de Borbón. Conversador astuto, que pasa rápido del silencio a la respuesta instruida, ha sido un referente inexcusable del periodismo conservador a través de la dirección de ABC en los años 80 y su fundación de La Razón como proyecto personal en 1998. Ahora, director de El Imparcial, todavía disfruta como un adolescente contando anécdotas de esa pequeña Corte en Estoril que bien merecería un Foxá.

Como vemos, la entradilla muestra algunos detalles valiosos –que ayudan a formar una imagen global del entrevistado– acerca de cómo se desenvuelve en la conversación y que a su vez dan información sobre su carácter.

- Tema de las preguntas:

La primera pregunta es si el periodismo ha sido para él una vocación. Vemos aquí la presencia de uno de los cuatro biografemas que definió Arfuch: infancia, el ser común, la vocación y la afectividad. No hay presencia del ser común ni de la afectividad, aunque sí observamos preguntas relativas a la infancia más adelante.

La segunda está relacionada con su adhesión a la idea de la monarquía y tras esto comienza un bloque de cuestiones acerca de la educación, tanto de su experiencia personal como de la situación en general. Avanza desde la infancia cronológicamente hasta llegar a su entrada en ABC.

El bloque principal se compone 20 preguntas y comprende cuestiones sobre política, historia y algo de actualidad: Cánovas, monarquía, Juan de Borbón, justicia social, iglesia, Franco, Urdangarín, etc. Algunas de ellas demandan opiniones acerca de cuestiones de relevancia, pero muchas otras aspiran a conseguir informaciones personales del entrevistado, en tanto que se le puede considerar una figura socio-política importante en España o, como mínimo, un conocedor de detalles interesantes.

Por último, aparecen algunas preguntas sobre la época en la que fue director de ABC y más actuales sobre su actual periódico, El Imparcial.

- Tipo de preguntas y conflicto:

Por otra parte, suele haber más de un enunciado interrogativo en cada inquisición, es decir, más de una pregunta cada vez. Otras veces, encontramos citas o afirmaciones del periodista, que espera que el entrevistado responda, confiando en el pacto de cooperación de Grice, que es respetado generalmente, más allá de la violación puntual de alguna de las máximas con el objetivo de significar. Quizá ello se deba a la actitud conciliadora del periodista, que no realiza preguntas agresivas, ya que no busca conseguir información que el entrevistado quiera esconder, sino simplemente conocer en profundidad las opiniones y anécdotas de un personaje popular y culto que resulta interesante para los lectores. Observamos, pues, ante la falta de conflicto, simpatía dentro del principio de cortesía.

- Recursos gráficos:

Encontramos seis fotografías: una abre la entrevista, otra la cierra y el resto están repartidas por el texto. Están realizadas en una biblioteca, presumiblemente propiedad de Anson y quizás su despacho personal.

La primera: aparece hablando tranquilo, recto, las manos casi encima de la mesa con un gesto calmado. Parece tranquilo, sosegado. Aparece su mesa también y parte de la puerta. Es un plano medio y su rostro está relajado.

Esta segunda imagen es un primer plano, con la librería de nuevo al fondo, y Anson parece ya más involucrado en la conversación, con el ceño fruncido y una expresión más expresiva del rostro. Elocuente es el gesto de las manos, que esta vez están alzadas, a la altura de la cabeza y abiertas, en una posición habitual de personas y conversaciones pasionales. Casualidad o no, esta imagen da comienzo al bloque de preguntas políticas.

En la tercera observamos un plano detalle de sus manos, precedidas por las mangas de la camisa y la americana, una sobre la otra, con los dedos entrecruzados. Sugiere reflexión y poso e incluso sabiduría. La imagen se encuentra en medio del bloque político, a la altura de varias preguntas de carácter histórico-político sobre asuntos de los cuales Anson tiene información de primera mano.

La cuarta es muy parecida a la segunda, aunque desde otro ángulo y en un plano más cercano y vuelve a mostrar al entrevistado gesticulante y vehemente. La quinta es un

plano detalle de una mesita en la que aparece la mitad de una lámpara, un cenicero y un retrato de un Anson joven, de unos cuarenta años. Como vemos, estos detalles colaboran en la formación de la imagen del entrevistado que se forman los lectores.

Relajado, sonriente y posando en su biblioteca con la mirada perdida encontramos al entrevistado en la última fotografía, último elemento de la entrevista. Es la única en la que no es retratado hablando.

No hay duda de que las imágenes son uno de los elementos persuasivos principales en esta entrevista, en tanto que colaboran notablemente en la construcción del personaje, dándonos a través de detalles algunas informaciones como su pasión al hablar, sugiriendo una imagen reflexiva y segura del entrevistado, reforzando la proximidad con él y contribuyendo al discurrir de la narración, en tanto el orden y la selección de las fotografías son premeditados. Igualmente, la biblioteca se convierte en el decorado y ayuda a expresar connotaciones que derivan en una impresión de hombre culto, leído y conocedor de la historia, características que coinciden con la visión que imprime el texto –ya en la entradilla se introduce la erudición y astucia en la conversación del entrevistado-.

- Signos de puntuación:

En cuanto a los signos de puntuación, si bien tienen una presencia notable, no observamos una gran utilización retórica dada su potencialidad. Encontramos a menudo el uso de comillas para reflejar el estilo indirecto cuando el entrevistado, al contar una anécdota, expresa una frase de otra persona. Por ejemplo –nótese que la cursiva la hemos añadido nosotros para hacer más visible el ejemplo–: *De tonta no tenía nada Isabel II: Cánovas le dice “... aquí la opinión dice que...”*. Y ella responde “Canovitas, a mí no me hables de opinión: la opinión se cambia” [Risas].

Podemos observar tres aspectos en este mismo extracto; primero, el uso de los dos puntos para dar entrada a la anécdota, cuando aun no se trata de una frase textual de otra persona: *De tonta no tenía nada Isabel II: Cánovas le dice...*; segundo, la frase textual no es introducida por dos puntos, sino que la revista considera suficiente las comillas: *Y ella responde “Canovitas, a mí... ”*, aunque cuando el extracto citado es más largo sí

son usados los dos puntos; y tercero, la inclusión de una aclaración acerca de una reacción del entrevistado entre corchetes: *[Risas]*. No obstante, más allá de este recurso anunciando la risa, que es utilizado en numerosas ocasiones, no encontramos otras aclaraciones de este tipo en el resto de la entrevista que hagan referencia a otros sentimientos o acciones mostradas o realizadas por el entrevistado. En este caso, por ejemplo, podría tener sentido una aclaración, en tanto que la frase del entrevistado se complementa con un gesto que el lector no puede ver: *...estamos hasta aquí económicamente*.

En lo referente a la interrogación, están presentes dos utilizaciones. Una de ellas es en las citas textuales, ya mencionadas, que realiza el entrevistado: *A mí me interesó mucho aquello, y mira lo que son las cosas: jugando al tenis con gente muy elegante les pregunté “¿quién me puede hablar de esto?”*. El otro es la presencia de una muletilla muy recurrente en el lenguaje oral y que es presentada también en esta transcripción de la entrevista: *Aquello era una cosa que se cantaba, ¿no?*

Las exclamaciones, en cambio, no están presentes en el texto, a pesar de que existen algunas situaciones en las que, pensamos, en lo oral se ha enfatizado en un grado suficiente para aparecer la posibilidad de incluirlas: *Pensé “caray, yo tampoco lo entiendo”, ya que pensaba que la república es mucho mejor*.

Las comillas, además de la utilización ya comentada, aparecen también para mostrar una variación en la entonación que escenifique una connotación que va más allá del significado literal de una palabra, por ejemplo: *Ahora, no es verdad que se expresara “la derecha”*. En este caso, Antón demuestra que no comparte totalmente la utilización de la derecha en este caso, sino que es la palabra que otra gente utilizaba.

Se recurre también a los guiones, para remarcar que una información ha sido aclarada – utilizando, por tanto, un tono diferente- por el entrevistado, introduciéndose como un inciso o pequeña parada en el discurrir del discurso: *De aquel artículo, “La monarquía de todos” —que me llevó al exilio durante un año y pico—, lo esencial era la defensa de que la soberanía nacional no reside en el rey, reside en el pueblo*.

Es importante también la presencia de los puntos suspensivos como sinónimos de pausa o silencio del entrevistado, teniendo en cuenta el gran valor de significado que este puede poseer: *Ganamos a su equipo con el nuestro, a pesar de todo... en fin, son viejos*

recuerdos o Solo ha habido un jugador de balonmano que ha hecho más daño que aquello... y se llama Urdangarin.

- Figuras retóricas de la oralidad:

Acabamos con un repaso a las figuras retóricas de la oralidad presente en el texto. En primer lugar, observamos frecuentemente la corrección y autocorrección, por ejemplo: *No tengo ninguna tradición familiar; periodística tampoco o Engañó a don Juan, este se murió sin saberlo, ya que su posición era más leal a la monarquía que a su persona.*

Igual de habitual es la expansión: *Soy una persona de la clase media española, sin títulos,...*, y abundantes son también las enumeraciones, tanto completas como incompletas.

No es corriente por el contrario la dubitación o la reticencia, en tanto que Anson es un personaje seguro y con una experiencia en los medios de comunicación que le da tablas a la hora de enfrentarse a una entrevista, como reconoce el periodista en la entradilla. Encontramos, sin embargo, alguna: *Torcuato le llegó a dar tres portadas, cuando ganó una chica llamada Pepita... Pepita Sañer o algo así...*

5.3.2 Entrevista a Worl Mulmerstein

Tipo de					
Entrevista	Titular	Entradilla	Personaje	Nº palabras	Nº preguntas
Personalidad	Escaparate	Resumen	Hijo de un personaje polémico	4.250	32

- Titular:

Wolf Murmelstein: “Con seis años ya llevaba puesta la estrella amarilla que distingüía a los judíos”

- Entradilla:

Hemos hablado con el único hijo de Benjamin Murmelstein, Wolf Murmelstein, quien estuvo de niño en Terezín junto a su padre. Tiene 77 años, vive en Lasdispoli (una localidad a las afueras de Roma) y aunque lleva medio siglo en Italia aún habla el italiano con un fuerte acento alemán. “Yo solo soy el hijo. El hijo de un hombre que cumplió con su deber y que murió en el 89 con gran sufrimiento”, se presenta.

La entradilla es mucho más larga de lo normal (por ello no la hemos incluido en este punto, pero está en el anexo), ya que no se limita a introducir al personaje, sino que explica la historia del padre del personaje, que no es un saber común entre los lectores españoles como lo es la figura de Luis María Anson, por ejemplo. El fragmento incluido arriba corresponde al último párrafo de la entradilla, que es el único que da información sobre el entrevistado. Se trata, pues, de una entradilla a modo de resumen, aunque podríamos hablar también de una modalidad de cita, debido a la frase textual del entrevistado que cierra la entradilla. Nuevamente, la entradilla aporta un dato ilustrativo respecto a la conversación, en este caso referente a su acento.

-Tipo de entrevista:

Antes de nada, hay que decir que Worf Murmelstein es un personaje diferente a los habituales en las entrevistas de Jot Down. Es el hijo de Benjamin Murmelstein, un rabino judío que llegó a formar parte del órgano directivo del campo de concentración de Terezín. De esta forma, el interés del entrevistado es ‘ser hijo de’.

Por otra parte, en cuanto al tipo de entrevista, en este caso es una hibridación entre la entrevista temático-informativa y la de personalidad, puesto que, por una parte, el entrevistado es interesante en su condición de testigo y experto en la vida de su padre y las acciones de los judíos en el régimen nazi, pero, por otra, son importantes sus opiniones sobre diversos asuntos y se le pregunta también por sus sentimientos y vivencias, tanto en su infancia durante el nazismo, como en los últimos años, en los que adquiere importancia en la entrevista su trayectoria como defensor de su padre y otros judíos atacados por la comunidad hebrea. Concluimos, por tanto, que es una entrevista de personalidad.

- Tema de las preguntas:

En cuanto a la estructura de presentación de las preguntas, hay un primer bloque con 9 preguntas acerca de los recuerdos y las sensaciones del entrevistado sobre su padre y su vida en el gueto. Después, un segundo con 13 preguntas en las que se repasan las actividades que realizaba su padre y las críticas que se le han hecho y el entrevistado da opiniones y también informaciones sobre aquello. Por último, aparecen 10 preguntas como último bloque, en las que se le pregunta sobre sentimientos personales, ya sea hacia la comunidad judía, la polémica de la banalidad del mal o su nacionalidad y lengua.

- Tipo de preguntas y conflicto:

La gran mayoría son preguntas muy escuetas, de apenas una línea, y directas. Muchas de ellas son afirmaciones, que esperan –siguiendo el principio de cooperación de Grice– ser comentadas.

Se mantiene una línea uniforme, sin grandes saltos. No hay demasiadas repreguntas. Se sigue un guión previamente elaborado con apenas rupturas, aunque sí hay algunas preguntas derivadas de las respuestas del entrevistado, en general para incidir en asuntos

de carácter polémico. Precisamente, observamos preguntas algo más incisivas que en la entrevista anterior, dado el escabroso tema de la entrevista. Por ejemplo: *A su padre se le ha acusado de haber colaborado con los nazis en la deportación de miles de personas desde Terezín a los campos de exterminio o Cuando su padre veía que personas encerradas en el gueto eran trasladadas, ¿a dónde pensaba que les mandaban?*

Como vemos, son realizadas preguntas conflictivas, pero con bastante cuidado, siguiendo la línea de la revista, de forma que podemos distinguir aquí la actuación del principio de cortesía, mitigando la amenaza para la imagen pública del entrevistado, aunque no evadiéndola.

- Recursos gráficos:

En cuanto a los recursos gráficos, se vuelven a incluir 6 fotografías y distribuidas de la misma forma que en la entrevista anterior, es decir, una al comienzo tras el titular, otra al final y las otras cuatro dosificadas a lo largo del texto, reforzando el desarrollo de la narración. La primera es un primer plano de Mulmerstein con una mirada penetrante e inquisitoria. El plano medio que retrata la segunda imagen nos muestra a la entrevistadora y el entrevistado en una habitación del entrevistado, quizá el salón, con una pequeña biblioteca y tapices y cuadros cubriendo las paredes. El escenario nos habla con fuerza acerca del estilo de Mulmerstein.

En cuanto a la tercera, es un primer plano del entrevistado en una posición de lamento, con las manos cruzadas sobre la cabeza, inclinada hacia abajo, y tapándose los ojos. Esta imagen abre el bloque de preguntas acerca de la actuación de su padre en el nazismo, colocación oportuna en tanto que se quiere transmitir el sufrimiento y la exasperación del entrevistado en torno a la polémica que envolvió a su padre, a cuya defensa ha dedicado gran parte de su vida.

La cuarta, similar a la segunda, aporta una visión del salón y el entrevistado desde otro ángulo. La quinta, al igual que pasara en la anterior entrevista, es un plano detalle de las manos del entrevistado, imagen que nos vuelve a sugerir reflexión. La última muestra a Mulmerstein hablando a la vez que realiza un gesto que demanda atención con su dedo índice.

- Signos de puntuación:

Nos adentramos en el análisis de los signos de puntuación. A diferencia de la anterior entrevista, en la que nos sorprendió la ausencia de exclamaciones, en este caso sí son utilizadas en algunas ocasiones para trasladar un mayor énfasis, entonación o intensidad mostrada por el entrevistado: *En el gueto de Terezín muchos llamaban cerdo a mi padre, gritaban “Murmelschwein, Murmelschwein!” o ¡No es verdad! No se sabía nada...*

Varias veces detectamos preguntas retóricas, como *¿Mi padre era un general de las SS? Le digo esto para poner de relieve lo absurdo que ha sido todo*, cuya utilización, como decía Aristóteles, solo es eficaz cuando no hay riesgo de que el oyente ponga una objeción.

Destacamos la ausencia de interjecciones y un número mucho menor de comillas que en la anterior entrevista, debido a que el entrevistado no cita textualmente de una manera tan habitual. De igual forma, realiza muchas menos pausas o silencios, aunque encontramos un uso interesante de los puntos suspensivos, en el que se traslada un énfasis con pausa del entrevistado, que quiere remarcar o dar valor al significado de la frase: *Imagínese lo que debía de ser para un judío de la época un viaje desde Viena a Shangai... o Recuerdos, recuerdos...*

- Figuras retóricas de la oralidad:

En lo referente a las figuras de la oralidad, observamos alguna dubitación: - *¿Cuántos años tenía usted cuando estuvo en el gueto?* - *Siete, ocho años...*, enumeraciones, completas e incompletas: *Había judíos practicantes, judíos agnósticos, medio judíos...* varias expansiones: *Pero la verdadera ofensa fue el que no me permitieran recitarle la oración judía para que el difunto tenga paz, una oración que para nosotros es muy importante* y correcciones: *Pero como Israel Zolli, el gran rabino de Roma que se convirtió al catolicismo y que daba clases en el Instituto Bíblico, a partir de ese momento no debía saber nada, no debía decir nada o ¡No es verdad! No se sabía nada, absolutamente nada.*

5.3.3 Entrevista a Gian Francesco Giudice

Tipo de					
Entrevista	Titular	Entradilla	Personaje	Nº palabras	Nº preguntas
Personalidad	Escaparate	Descriptiva	Científico	5.090	30

- Titular:

Gian Francesco Giudice: “Una sociedad que alega que en tiempos de crisis no hay que invertir en ciencia es miope y suicida”

- Entradilla:

Gian Giudice nos recibe en su despacho del CERN. Para aquellos cuya imagen de un laboratorio se haya forjado en las novelas de Dan Brown, conviene aclarar que la pieza tiene poco de high-tech. Es pequeña, frugal hasta lo monástico, equipada con muebles funcionales y vetustos y carece de aire acondicionado. Pero, al menos, Gian tiene derecho a despacho propio, algo que no está al alcance de la mayoría de la comunidad científica—estudiantes, post-docs y visitantes—que tienen que conformarse con despachos compartidos. En el CERN hay poco espacio y mucha gente, lo que quiere decir que el talento por metro cuadrado es uno de los más altos del mundo.

Gian es un tipo serio. Es todo pose. La cara de póquer, las gafas de comisario político, la barbilla puntiaguda, no son más que disfraces que ocultan a un tipo tímido y apasionado, profundamente enamorado de su oficio. Un rato de conversación, antes de empezar la entrevista, nos deja distendidos y de buen humor. No, Gian tiene tan poco que ver con el Dr. Sheldon Cooper de The Big Bang Theory como el CERN —el auténtico— con la caricatura irrisoria que Dan Brown dibuja a trazo grueso en

Ángeles y Demonios. De hecho, tanto Giudice como el gran laboratorio, son harto más interesantes que sus réplicas ficticias. Aunque no dan tanta risa.

Esta entradilla se centra en la descripción, tanto del lugar de trabajo del entrevistado, es decir, del decorado de la narración, como del entrevistado y del propio encuentro. Aporta al lector informaciones sobre las que atenerse al leer la entrevista. Por otra parte, podría considerarse también de parodia por su analogía con el ejemplo de The Big Bang Theory, pero pensamos que su valor descriptivo es más fuerte.

- Tipo de entrevista:

Es una entrevista de personalidad en la que no hay una gran cantidad de preguntas acerca del mundo privado del entrevistado, sino que las cuestiones se centran en sus opiniones y preferencias sobre la actualidad y las teorías científicas.

- Tema de las preguntas:

En esta entrevista hay una estructura de preguntas menos definida que en las anteriores. Así, la mayoría de las preguntas demandan al entrevistado opiniones acerca de avances o teorías científicas, así como situaciones de actualidad relacionadas con el mundo científico. Solo al final se realizan varias preguntas -una en medio del texto, algo fuera de lugar- que buscan una información más personal del entrevistado.

- Tipo de preguntas:

Suelen ser preguntas escuetas y no hay una actitud agresiva del entrevistado, sino más bien condescendencia, en tanto que, como se dice en el texto, los entrevistadores pertenecen al mismo campo que el entrevistado. Además, hay que destacar que el tema, también influye, ya que los contenidos científicos particulares en tanto que a menudo es necesario un conocimiento de base para comprenderlo. Esta es una de las razones por las que no cuenta con demasiado hueco en la prensa y, a su vez, de la actitud amistosa del entrevistador en este caso.

- Recursos gráficos:

Si bien hay una imagen menos que en las dos primeras entrevistas, su función es la misma. La primera abre el texto, la última lo cierra. La primera es un primer plano de

Giudice con la mirada perdida y en una posición relajada. Al fondo, se ven, cortados por el encuadre, algunos papeles fijados en las paredes de, según se dice en la entrevista, su despacho. La segunda inmortaliza al entrevistado hablando, divertido y relajado, y capta un gesto de su mano. El primer plano que constituye a la tercera fotografía también lo retrata dialogando, pero esta vez con un gesto más serio.

La cuarta muestra un cuaderno de notas con ecuaciones, contenido que forma parte del decorado de la narración y actúa como detalle en la construcción del personaje. En cuanto a la última, el entrevistado aparece sonriente, aunque sin enseñar los dientes, en el exterior de su centro de trabajo, junto a un objeto que, presuponemos, es un artilugio científico, o al menos esa es la impresión que da.

- Signos puntuación:

Remarcamos la presencia de expansiones: *Un zeptómetro es una unidad de medida, usada muy raramente, que equivale a una billonésima de billonésima de milímetro.* Es novedosa la utilización de las comillas con un fin retórico; se usa en una ocasión para remarcar un tono diferente en la oralidad: *Por decirlo de alguna manera, sentimos la flecha del tiempo, que es la que marca nuestra evolución como sistemas biológicos.*

No están ausentes las preguntas retóricas e incluso una encadenación de estas: *Tanto, que no podemos evitar preguntarnos: ¿continuará siempre así, o cambiará? ¿Es posible que, en algún sitio al que aún no hemos llegado se oculten auténticas complicaciones? No lo sabemos.*

Observamos también puntos suspensivos al final de una frase indicando el énfasis del entrevistado y paréntesis para incrustar aclaraciones, en este caso actuando como autocorrección: *Pero no se trata de la misma substancia que inventaron los físicos del siglo XIX (en realidad inventaron más de una) o Esto es lo bonito de la ciencia, y creo que de la física en particular, que lleva al límite...*

En este ejemplo: *Una vez más, la “sencillez” a la que me refería antes, comprobamos el uso de las comillas para transmitir una variación en la oralidad, probablemente una intensidad tonal distinta. Igualmente vemos de nuevo los corchetes para anunciar carcajadas: Y Van Der Meer [Risas] y el uso de las exclamaciones: a menudo me ocurre... ¡en la ducha!.*

- Figuras retóricas de la oralidad:

Destacan las dubitaciones: *Se nos abren, por tanto, dos alternativas: o bien que el camino lógico era totalmente erróneo, o que quizás no era totalmente erróneo, pero incluía.*

5.3.4 Entrevista a José Luis Garcí

Tipo de					
Entrevista	Titular	Entradilla	Personaje	Nº palabras	Nº preguntas
Personalidad	Escaparate	Resumen	Director de cine	7.988	51

- Titular:

José Luis Garcí: “No volveré a hacer cine, y lo digo con nostalgia jubilosa”

- Entradilla:

Dicen los que le admirán que José Luis Garcí tiene una cultura cinematográfica inagotable y que su biblioteca sobre el asunto supera los 3000 libros. Libros todos completamente analógicos, vamos, de papel, leídos y releídos, nada de digitalizados en un libro electrónico, porque él no tiene ni móvil, ni correo electrónico, ni ordenador, ni tableta. Por no tener, no tiene ni coche, ni ninguno de esos cachivaches que nos ayudan y a la vez nos esclavizan. Quedamos en el Instituto Cervantes de Nueva York donde se conmemoran los 30 años del Oscar a su película Volver a empezar. Confieso que le conozco no sé si mucho, pero sí desde hace mucho tiempo. Le conozco desde mi infancia. Escribía con mi padre, José María González-Sinde. Hacían películas juntos, incluso las familias veraneaban juntas. Bueno, nosotros veraneábamos y ellos escribían en bañador Meyba y con un sombrerito que a Garcí le caía muy bien y le daba un aire muy simpático de guionista americano de los años 50, allí con la Olivetti frente a un bungalow. Siempre ha sido simpático, siempre ha sido un excelente conversador. Siempre ha dicho muchos tacos, pero muy bien dichos, muy bien colocados. Siempre ha sido castizo sin ser vulgar. Siempre ha sido muy madrileño y, por lo tanto, muy de Nueva York.

Esta entradilla recoge diversos tipos de texto: narración, descripción, resumen. No obstante, nos decantamos por resumen, ya que la narración y la descripción están presentes solo en pequeñas dosis. De nuevo encontramos referencias a la forma de conversar el entrevistado, en este caso al uso de palabras malsonantes y su dominio del diálogo. De la misma forma, se aporta información sobre otras facetas, pequeños detalles en base a los que nos formamos una imagen.

- Tema de las preguntas:

La estructura de las preguntas es la siguiente: 5 sobre su relación con Nueva York, después un gran bloque central sobre sus opiniones y anécdotas sobre el cine, muchas de ellas en general y otras sobre “su” cine y finalmente unas cuantas preguntas acerca de sus planes futuros, cinematográficos o no.

- Tipo de las preguntas:

Si bien la mayoría de las preguntas son breves, abundan más las cuestiones largas que en el resto de entrevistas, sobre todo al final. Esto puede deberse a la confianza de la entrevistadora con Garci. Dicha familiaridad se demuestra en el diálogo, ya que la entrevistadora conoce muchas anécdotas personales del entrevistado y la conversación se desarrolla en confianza. Esta característica concreta es propia de las entrevistas conversacionales, aunque esta es una entrevista de personalidad. El principio de cooperación es respetado, de igual forma que el de cortesía, aunque esa confianza ya mencionada evita formalismos. De hecho, la entrevistadora advierte al comienzo del abuso de los insultos por parte de Garci.

- Recursos gráficos:

Los recursos gráficos vuelven a ser relevantes, con la presencia de 6 fotografías, colocadas de la misma forma que en las anteriores entrevistas (una al principio y otra al final). En el primer plano de la primera imagen observamos a Garci en el momento de hablar, haciendo un gesto característico consistente en llevar su dedo índice a los labios, con la mirada clavada hacia su derecha.

La segunda es similar, con un plano más abierto, y aparece también el sofá y la parte de arriba de su traje. Vemos ahora otro gesto diferente, que denota sus ademanes explicativos al dialogar y llaman la atención también sus ojeras. En este caso la

localización o decorado tiene una influencia menor, ya que se advierte al comienzo del texto que no es la casa de Garci, sino el Instituto Cervantes de Nueva York. No obstante, no da información, no del personaje, sino del diálogo.

La tercera es un primer plano en el que vuelve a mostrarse a Garci gesticulando ostensiblemente. Lo mismo ocurre con la cuarta, en la que sus gestos no dejan lugar a dudas: está realizando una enumeración. La quinta nos da una visión diferente, al ofrecernos un plano medio en el que vemos el resto de su vestimenta y la posición de sus piernas, cruzadas, dando una impresión de tranquilidad a pesar de sus continuos gestos con las manos.

La sexta y última nos ofrece una imagen de la entrevistadora junto a Garci, en la que este le está mostrando algo a aquella en el ordenador. Volvemos a ver una gran vehemencia, seguridad y pasión en los movimientos de un Garci que es retratado algo desgarbado. Concluimos, pues, que es notable la información que obtenemos de estas fotografías, que aportan detalles que nos dicen mucho sobre el entrevistado y sobre el encuentro y permiten la (re)construcción del lector.

- Signos de puntuación:

En esta entrevista, debido a la profesión del entrevistado, se nombran numerosas películas, siempre entre cursiva, por lo que su uso es muy abundante: *Vimos The last picture show en el Village y una que no me gustó nada que fue La naranja mecánica [se ríe]*. Observamos también que se ha cambiado en este caso la manera en la que se anuncia la risa, aunque solo es una cuestión de forma. No obstante, en esta entrevista se incluye una aclaración entre corchetes -más allá de la risa-, algo que no sucedía en las anteriores: *[Garci escucha en silencio y sin pizca ni de asombro ni de conmoción, como si todo eso del reconocimiento fuera algo ya innecesario]*. Nos da información acerca de la reacción del entrevistado a unos halagos, ayudando a la plasmación del diálogo en la escritura.

Los corchetes son usados en otra ocasión, pero su función es contar una información sobre lo que el entrevistado y la entrevistadora hacen después de mantener la conversación, y que esta última considera de relevancia, por lo que cierra el texto con su inclusión: *[Se vuelve a reír. El público espera para la proyección de Volver a empezar. Presentamos la película y después, cuando creo que nos vamos a tomar una cerveza o,*

mejor, uno de esos Dry Martinis que tanto le gustan, Garcí sube a la cabina de proyección para comprobar que está todo en orden: la imagen, el sonido. Después de tantos años, contempla el arranque de la película que habrá visto centenares de veces. Nos cuenta anécdotas del rodaje. Se complace en la belleza de Gijón en esos planos generales “como acuarelas” sobre los que se desplaza Antonio Ferrandis. Los títulos de créditos corren, va leyendo los nombres “este muerto, el otro también, y este, y este”. El tiempo pasa, pero no para Garcí. Él está irredimiblemente vivo]

Destaca también el uso de palabras malsonantes por parte del entrevistado (la entrevistadora lo ha respetado, aunque quizá ha eliminado algunas), aspecto que ya anunciando en la entradilla de la entrevistadora: *... cuando estábamos subiendo veo un tío que bajaba y le digo a Mercero “no te lo vas a creer, pero ese que baja es López Vázquez”, y él me dice “no me jodas” y le digo “coño, ahí lo tienes”*. Vemos también en este extracto una cantidad abundante de citas textuales expresadas con comillas, algo que se repetirá a menudo en la entrevista, ya que Garcí cuenta muchas anécdotas sobre diferentes personas.

Corriente es también el empleo de deícticos por parte del director de cine: *Cosa que por ejemplo en la Unión Soviética no ocurría porque allí estaba prohibido el cine americano y cuando ellos venían aquí se quedaban muy impresionados, electrizados*. Por otra parte, observamos una silepsis: *...siempre he encontrado gente a la que, aunque no le gustara el fútbol, como a tu padre, no daban la tabarra contra el fútbol*.

En este punto observamos un extracto en el que se presenta entre guiones una aclaración muy larga, de 5 líneas. Este intenta ordenar una serie de frases algo caóticas que en lo oral son bien comprendidas e incluso habituales, pero en la escritura son de difícil comprensión e inadecuadas: *Sin embargo un día que estábamos leyendo, como yo leo bien y tu padre me había visto muchas veces en los rodajes con los actores —porque, a estas alturas no se puede ser más que sincero, no ser sincero es un pecado, yo creo que dirijo muy bien a los actores y tengo un buen tono que cogí escuchando al Cuadro de Actores de Radio Madrid, donde eran geniales todos: Pedro Pablo, Juana Ginzo... y fijándome mucho en José Luis Alonso en el María Guerrero cuando tenía yo 15 años— ... total, que un día[...]*.

- Figuras retóricas de la oralidad:

En el último ejemplo detectamos además una autocorrección y algunas expansiones, figuras que no son extrañas a lo largo de la entrevista. Una autocorrección, por ejemplo, es: *Suelo ver una película todos los días en casa, y ya sé que no es excusa, que si quieres ir al cine vas, pero es que de todos los cines que yo conocía, no existe ninguno.*

Nos encontramos con una marca de la oralidad en el siguiente ejemplo, en el que Garcí cambia su discurso debido a una reacción de la entrevistadora, que ha influido con una carcajada en el emisor. Podemos sacar a colación la teoría del dialogismo y a Umberto Eco y su lector modelo, que proclamaban el papel activo del receptor en la conversación: *En el palco solo éramos del Atleti Cerezo y yo, y qué caras, incluida la del rey, porque el rey es del Madrid. Sí, sí, no te rías. Su Majestad es del Madrid.*

Acabamos con un ejemplo que demuestra las dificultades para reflejar el discurso oral en el papel, en concreto cuando el entrevistado cuenta anécdotas que incluyen citas de otras personas. En este caso, Garcí cuenta el argumento de una película que planeaba y no hizo finalmente: *Piden una cerveza y siguen discutiendo; él es uno de esos tíos bordes y pesados, y ella va al baño y él empieza a llamarla en la puerta, sal ya de una puta vez, y se mete en el baño y entendemos que le está pegando.* Pensamos que en la frase *sal ya de una puta vez* se deberían haber incluido comillas, ya que es una cita textual de un hipotético personaje, aunque imaginamos que en la conversación oral el tono, las pausas o incluso el cambio del timbre de voz de Garcí no dejaban lugar a dudas sobre la atribución de la frase al –jamás creado- personaje de la película.

6. Conclusiones

Procedemos a desglosar las conclusiones a las que hemos llegado:

1. Los titulares son en la inmensa mayoría de los casos una frase textual del entrevistado y, en concreto, tratan de un titular de escaparate, dada quizás la dificultad del titular como resumen. Encontramos, asimismo, tres entradillas de tipo resumen y una descriptiva. No obstante, la descripción está presente en todas ellas debido a su valor para aportar detalles significativos, si bien en ocasiones no es predominante. En cuanto a la extensión, como hemos podido deducir del recuento del número de palabras (8.230, 4.250, 5.090, 7.988) y preguntas (48, 32, 30, 51) no hay límites. Así lo reconoce Fernández, confundador de Jot Down (Rodríguez y Albalad, 2013: 1). A nuestro parecer, quizás sería recomendable un proceso de edición de las entrevistas de mayor alcance, puesto que, si bien el formato es interesante, en algunas ocasiones la impresión que producen los textos es algo caótica.

2. Todas las entrevistas son de personalidad y, aunque el grado de aproximación al mundo interior del entrevistado es variable, aspiran a conocer valoraciones, anécdotas e impresiones de los entrevistados. Además, yendo más allá, podemos relacionar estas entrevistas con el concepto de conversación tranquila expresado por Cantavella, puesto que su amplitud de espacio implica que el encuentro ha durado una cantidad de tiempo considerable, en la que se ha podido dialogar con pausa, algo muy extraño en los medios de comunicación actuales.

Por otro lado, estas entrevistas no se dirigen a conseguir una información exclusiva que el entrevistado se resista a dar –como ocurre a menudo en las entrevistas temáticos-informativas-, sino que el propósito es conocer en profundidad al personaje y sus opiniones acerca de determinados temas. En definitiva, el principio de cooperación de Grice es claramente respetado, más allá de alguna violación puntual de las máximas con un objetivo comunicativo,

3. La actitud de los entrevistadores -o de sus preguntas- hacia los entrevistados no es agresiva, sino más bien de simpatía, una de las manifestaciones del principio de cortesía de Leech. Podemos atribuir esto a diversos factores, por ejemplo a que es habitual que el entrevistador y el entrevistado se conozcan, ya sea personalmente o profesionalmente. No obstante, la razón principal es la filosofía de las entrevistas comentada en el párrafo

previo. Así, vemos como la imagen pública del entrevistado no se ve amenazada en exceso. Una excepción sería la entrevista a Wolf Mulmerstein, en la que se realizan preguntas algo más conflictivas, pero aun en dicho caso, el entrevistado, aunque no la evita, intenta mitigar la amenaza para el entrevistado.

4. Los elementos que tienen una mayor influencia en la función retórica de la entrevista son la entradilla y las imágenes. Ambos adquieren un papel muy importante, más si cabe ante la escasa presencia de incisos aclaratorios que expliquen gestos, reacciones o escenificaciones de sentimientos de los entrevistados o que informen de sucesos narrativos del encuentro conversacional. Son, por tanto, junto con los signos de puntuación, los recursos que llevan a cabo la transmisión del discurso oral al papel.

5. En lo referente a la entradilla, en todas ellas encontramos pequeños detalles acerca de la vida cotidiana del entrevistado, de su casa o lugar de trabajo, de su carácter o de su forma de dialogar. Estas pequeñas informaciones dibujan fragmentos, referentes a la vida profesional o personal del entrevistado, o incluso a facetas más concretas. De esta forma, el lector va formando en su cabeza una idea del personaje. Además, las entradillas contribuyen notablemente a la narración, también presente en la entrevista, desvelando informaciones acerca del decorado y del encuentro.

6. Respecto a los recursos gráficos, son sin duda uno de los símbolos de referencia de la revista. Son siempre imágenes de gran calidad en blanco y negro, que juegan con el enfoque y en las que predominan los primeros planos y planos detalles. En la mayoría de las entrevistas encontramos 6 fotografías y ya su colocación es relevante, puesto que son ellas quienes hacen avanzar la narración, informándonos acerca del encuentro y del entrevistado: dónde se desarrolla el diálogo, cuales son las posturas del entrevistado, sus gestos al hablar, etc. Una de ellas es colocada siempre tras el titular, antes de la entradilla, y otra al final, cerrando el texto. El resto se presentan a lo largo de la entrevista, y a menudo la impresión que dan coincide con el sentimiento que transmite el entrevistado en las respuestas cercanas a la imagen. Por otra parte, considerando al entrevistado un personaje, el decorado, es decir, su casa o su lugar de trabajo, proporcionan una información importante.

7. Los signos de puntuación tiene un papel menos importante en la persuasión del que esperábamos, considerando las posibilidades que ofrecen. Por ejemplo, el uso de los

corchetes encerrando una observación acerca de la conversación es escasísimo y solo está presente para anunciar la risa del entrevistado. La excepción es la entrevista a Garci, en la que se usa en alguna ocasión más para explicar una reacción del director ante una afirmación de la periodista. Por otra parte, es habitual el uso de comillas para recoger frases textuales de otras personas citadas por el entrevistado, recurso muy importante a la hora de contar anécdotas. No encontramos apenas exclamaciones, algo que nos extraña dada su utilidad para remarcar el énfasis o un aumento en la intensidad de la voz. Tampoco detectamos interjecciones ni demasiadas muletillas. Sí son frecuentes los puntos suspensivos para expresar pausas o silencios, ya sean dubitativos o intencionados. Los guiones son bien utilizados para ordenar los discursos, sirviendo para contener aclaraciones que realiza el entrevistado y que en la oralidad se manifiestan mediante un cambio de tono.

8. Por otra parte, las figuras retóricas de la oralidad más usadas son la autocorrección, la expansión, la enumeración y la dubitación, en la medida en que son habituales en el discurso oral y la gran extensión de las entrevistas propicia que se produzcan. Por otra parte, también los hipérbaton y algunos anacolutos están presentes, aunque apenas los hemos remarcado dada su corriente aparición en la oralidad.

9. Concluimos, pues, que la simulación del directo se consigue principalmente gracias a las fotografías, con la ayuda de la entradilla. Colaboran también los signos de puntuación, pero su escasa utilización impide un alcance mayor de la consecución de la proximidad y autenticidad del relato, es decir, de la efectividad de la persuasión de la entrevista, en la que la importancia de la retórica es indudable.

7. Bibliografía

- Arfuch, Leonor: *La entrevista, una invención dialógica*, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 1995.
- Aristóteles: *Retórica*, Alianza Editorial, Madrid, 2012.
- Briz, Antonio: *Las unidades de la conversación*, RILCE. Revista de Filología Hispánica, 16.2, 2000, pág. 225-246.
- Cantavella, Juan: *Manual de la entrevista periodística*, Editorial Universitas, S.A., Madrid, 2007.
- Chillón, Albert: *Drama, narración y contingencia en la estela de Ortega y Benjamin*, en Rodríguez, Jorge Miguel: *Contar la realidad. El drama como eje del periodismo literario*, 451 editores, Madrid, 2012.
- Chillón, Albert: *Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*, Aldea Global, Barcelona, 1999
- Gobantes, Maite: *Empezar es difícil: sobre el lead del reportaje*, en La mirada del periodista. En prensa, Libros del K.O, Madrid, 2013.
- Gobantes, Maite: *Fundamentos teóricos de la entrevista periodística escrita*, Facultad de Fisofía, Universidad de Murcia, 2008.
- Gobantes, Maite: *Retórica de la entrevista periodística*, Hesperia. Anuario de filología hispánica XIV-2, Universidad de Zaragoza, 2011.
- Gobantes, Maite: *Teoría de los titulares. Apuntes, Proyecto de comunicación en prensa*. Universidad de Zaragoza, 3º Grado en Periodismo, 2011/2012.
- Gorgias: *Elogio a Elena*, Vorsokr 82 B 11, 6-9
- Haverkate, Henk: *La semiótica del diálogo*, Editions Rodopi B.V., Amsterdam, 1987
- López Paz, Fernando: *Los saldos de una vieja polémica. El New Journalism y las convenciones del periodismo objetivista*, en Rodríguez, Jorge Miguel: *Contar la realidad. El drama como eje del periodismo literario*, 451 editores, Madrid, 2012.
- Perelman, Chaïm y Olbrechts-Tyteca, Lucie: *Tratado de la argumentación. La Nueva Retórica*, Gredos, Madrid, 1989
- Rodríguez, Jorge Miguel: *Cómo un cuento. Como una novela. Como la vida misma...*, en Rodríguez, Jorge Miguel: *Contar la realidad. El drama como eje del periodismo literario*, 451 editores, Madrid, 2012.
- Rodríguez, Jorge Miguel y Albalad, José María: *El periodismo narrativo en la era de internet: las miradas de Orsai, Panenka, Anfibia, FronteraD y Jot Down*, en Ángulo Egea, M: *Mirada crónica*, Libros del K.O (en prensa), Madrid-Mexico D.F., 2013.

- Vidal, David: *La entrevista en prensa*, en Balsebre, Armand; Mateu, Manuel y Vidal, David: *La entrevista en radio, televisión y prensa*, Cátedra, Madrid, 1998.

Otras fuentes

- Diccionario online de la Real Academia Española de la Lengua:

<<http://www.rae.es/rae.html>>

- Diccionario de sinónimos online WordReference:

<<http://www.wordreference.com/sinonimos>>

Anexo entrevistas

1. Entrevista a Luis María Anson:

Luis María Anson: “Urdangarin ha hecho un daño infinito a la monarquía, un borrón que tardará mucho en ser olvidado”

Publicado por **Julio Tovar**



Sin duda el modelo de periodista decano en España, Luis María Anson (Madrid, 1935) esconde bajo notable erudición su papel de eminencia gris, no poco sagaz, de la causa de Juan de Borbón. Conversador astuto, que pasa rápido del silencio a la respuesta instruida, ha sido un referente inexcusable del periodismo conservador a través de la dirección de ABC en los años 80 y su fundación de La Razón como proyecto personal en 1998. Ahora, director de El Imparcial, todavía disfruta como un adolescente contando anécdotas de esa pequeña Corte en Estoril que bien merecería un Foxá.

¿De dónde viene su vocación periodística? ¿Cuáles fueron sus influencias para dedicarse a la prensa?

No tengo ninguna tradición familiar; periodística tampoco. Por lo tanto, se trata de una vocación espontánea. Estudié en el colegio del Pilar, empecé a escribir unos artículos en la revista de los curas que se llamaba *El Pilar*, con 11 años o 12. Luego había una revista de los chicos llamada *El Pilarista*, que por cierto dirigió **Juan Luis Cebrián** durante unos años. En esa revista empecé a trabajar, fui subdirector, y me di cuenta de lo que quería: había nacido para el ejercicio del periodismo, y es una profesión de la que llevo más de 60 años viviendo. No he aceptado nunca ni puestos

políticos ni empresariales, algunos muy suculentos que me han ofrecido, y me he mantenido en el ejercicio de la profesión.

¿Cómo llegó a ser monárquico? ¿Influencia familiar?

Pues no creas. Soy una persona de la clase media española, sin títulos, y cuando tenía 16 años en conversación con amigos llegamos a la conclusión algunos de que había otra fórmula para evitar la colisión. Se quería evitar la guerra incivil entre un Ejército que no quería el cambio y una sociedad que quería el cambio —sobre todo nosotros los jóvenes— utilizando el parachoques de la monarquía. Era lo que permitiría al Ejército establecer que las verdades esenciales, la bandera o la unidad de la patria, no se iban a tocar, y sin embargo permitiría hacer todo lo que se hace en las monarquías europeas. Los países más libres del mundo, no lo olvidéis, más justos y económicamente desarrollados, culturalmente más progresistas eran las monarquías europeas: Suecia, Noruega, Bélgica, Holanda, Dinamarca... como sigue ocurriendo ahora.

Llegué a esa conclusión y yo, que no he pertenecido a ningún partido político, que he estado al margen de cualquier actividad política, lo que sí trabajé mucho es en la defensa de una institución que podría evitar un trauma nacional, como pasó en Portugal. Después, con mucha sangre y muchos disgustos en este sentido, estoy muy satisfecho: por aquel entonces éramos muy pocos, apenas centenares de personas en España. Y de la clase media española menos. Y la monarquía ha proporcionado a España grandes épocas de prosperidad y de seriedad. Estoy satisfecho de haber trabajado por la monarquía que encarnaba **don Juan** en su exilio de Portugal.

Emilio Castelar, en su biografía de Lord Byron, tiene una frase agudísima que define de manera brillante las libertades de la monarquía inglesa: “Es el país donde las libertades políticas están más aseguradas; pero donde la tiranía de las costumbres es más acusada”.

No digo que no. Esto puede que fuera así en aquella Inglaterra de la **reina Victoria**, que era muy severa en todas las cuestiones de costumbres, y respondía a lo que quería la sociedad. Eso no es así en el resto de monarquías europeas. Las monarquías que han sido las más libres respecto a costumbres han sido la noruega y la sueca. Mucho más que otros países, que repúblicas como la francesa o como la finlandesa.

¿Cuáles fueron sus compañeros de pupitre en el colegio del Pilar? ¿Es una matriz de hombres poderosos en España?

No, más bien creo que en el colegio del Pilar daban una educación que en aquella época no era la dada en los demás colegios; tenía más libertad e independencia. Eso hizo que se formasen personalidades acusadas, aparte de que era un colegio muy exigente en los estudios. Tuve de compañeros en clase a gente como **Antonio Garrigues** —hoy una de las grandes figuras de la abogacía—, con otros compañeros de no menos relieve como **Rafael González Gallarza, Juan Bielza** y algún jugador de fútbol de primer orden como **Juan Ramón Marsal**, que luego sería célebre.

Luis Antonio de Villena nos dijo que la educación era un poco más liberal que en el resto de colegios del franquismo.

Sí, eso es así. Solo jugábamos al fútbol y al tenis; yo era muy aficionado al tenis. Fuimos campeones nacionales escolares de fútbol incluso. Antonio Garrigues era un jugador espléndido, mucho mejor que yo. Ganamos a su equipo con el nuestro, a pesar de todo... en fin, son viejos recuerdos.

Cuéntenos algo sobre el premio extraordinario del franquismo por su bachillerato.
Eso era una fórmula... creo que no se ha mejorado ese bachillerato. Lo creó **Pedro Sainz Rodríguez**, en el año 38-39, y significaba que lo sustancial en ese tipo de educación era crear un cuerpo atlético. Es decir, todas las disciplinas que se realizaban tenían como objeto que el chico tuviera un cuerpo atlético y luego eligiera lo que

quisiera: Derecho, Arquitectura o Ingeniería. Era una formación absolutamente integral. Para que el Estado supiera que los colegios estaban haciéndolo de manera adecuada, se estableció un examen de Estado, lo que ahora es la selectividad, pero una cosa muchísimo más rigurosa y exigente.

Y, efectivamente, se hacía un examen con catedráticos de universidad, y ahí el colegio el Pilar, el año en el que yo salí, tuvo 25 premios extraordinarios de los 40. Tuve la suerte de quedar el primero.

Villena nos defendía también algo curioso: que la educación en el último franquismo era mejor que en democracia.

Yo no lo creo. La educación en dictadura nunca es mejor que la educación en libertad; que a lo mejor fuera más exigente, y la gente aprendiera más historia o más matemáticas no lo discuto. Pero el conjunto de la educación en los chicos que ahora salen de bachillerato como ciudadanos libres, conscientes de sus derechos, es mejor a lo que salía en la época de **Franco**, que era una catástrofe. Discrepo totalmente. No creo que nada sea peor para un pueblo que una dictadura, más si es una dictadura larga y producto de una guerra incivil, lo que hace que todo sea peor todavía.

La gente joven no se puede creer lo que fue esa dictadura, no tenéis idea. **Jacinto Benavente**, que era premio Nobel, pasó la guerra neutralmente. El régimen, al llegar, lo consideró enemigo por vivir en Madrid. Y Franco le dejaba estrenar las obras, pero no usar su nombre. En el Teatro Lara había carteles como *El alfiler en la boca* por el autor de *La Malquerida*. Al día siguiente el crítico del *ABC* utilizaba esta fórmula de eufemismos. Franco, hasta que **Picasso** rompe su carné de comunista luego de lo de Hungría, no permitió hablar del pintor malagueño, no existía.

Cosas más concretas: el suicidio no existía en España. Cuando se suicidó **Juan Belmonte**, **Luis Calvo** dio la noticia, pero la censura lo tachó. Tuvo que inventarse “... mientras limpiaba un revolver se le disparó” ya que la España de Franco era demasiado feliz para que alguien se suicidara en ella. La gente no tiene idea de lo que fue aquello, y lo padecimos especialmente los medios de comunicación. Llevabas el periódico con un gran esfuerzo hecho a las tres de la madrugada, y la censura te deshacía medio periódico: te tachaba los artículos.

Nos tacharon un anuncio de la cafería Iowa, quizá por ser el nombre en inglés. La censura eran dos exseminaristas, **Juan Aparicio** y **Juan de Dios**, y luego llegó **Adolfo Muñoz Alonso** que era lo mismo. Se habla de eso, y la gente dice “batallitas de los abuelos”, porque no te puedes creer que fuera censura. Don Juan un día me llamó y contaba que en una regata en Brighton quedó tercero, y la censura llegó a tachar el nombre de **Juan de Borbón**: solo salían el uno, el dos y el cuatro.

Es el tiempo del célebre anuncio que rescató Carandell de una sombrerería: “Los rojos no llevaban sombrero”.

Era terrible. Aunque es verdad que lo que sí es cierto es que la educación en algunos colegios era muy exigente, y los alumnos aprendían.

Por los textos del tiempo, era difícil entrar en la Escuela Oficial de Periodismo.

¿Cuáles fueron los profesores que más calaron allí en su forma de ver el mundo?

La escuela de periodismo tenía un examen de ingreso con una media de tres años, lo que unido a la carrera eran seis años. Todos los catedráticos de la escuela de periodismo eran profesores universitarios. Entre ellos había algunos extraordinarios, excepcionales, y me referiré a uno solo: **José Luis Sampedro**. Daba economía para periodistas, y luego ha sido compañero mío en la Academia de la lengua. Ha sido un escritor formidable, un novelista extraordinario y un ensayista de primer orden: le tengo una admiración total. Ideológicamente estábamos totalmente separados, pensábamos cosas

muy distintas, pero era un hombre honrado, un intelectual de primer orden y una persona cabal. Disfruté mucho con sus clases.



A los 20 años, llega al ABC de los Luca de Tena, que guardaba todavía ese prestigio de gran diario literario gracias a Azorín, Foxá y otros autores. ¿Cómo era el ambiente?

Es algo también ininteligible para las nuevas generaciones. *ABC* era todo. Ahora hay televisión, radio, etc. Entonces solo había el parte de la radio y todos los periódicos eran menores, quitando *La Vanguardia* en Barcelona. El *ABC* en aquel tiempo era todos los diarios actuales combinados más TVE y la SER: era la referencia. Quien no figuraba en *ABC*, no existía en la vida periodística. Durante muchos años fue así, aunque luego surgió un periodista brillante, **Emilio Romero** con el diario *Pueblo*, y comenzó a hacerle frente a lo que significaba el *ABC*. El *ABC* de Luis Calvo era un diario crítico con la dictadura, y lo que hizo fue incorporar firmas hostiles a la dictadura con artículos intrascendentes: **Pérez de Ayala** escribía sobre Horacio, y **Julio Camba** sobre sus experiencias en Alemania. Las firmas eran elegidas por las posiciones ideológicas.

Es un tipo de “posiblismo” parecido al de Castelar en el diario *El Globo*, que publicaba escritores críticos con la Restauración en artículos literarios en el tiempo de la ley de prensa restrictiva. Respecto a este tipo de artículo literario, tan liberal, ¿sobrevivió a la Guerra Civil? ¿Cómo llegó a él?

Sí, es parecido. No conocía el método de Castelar, lo he leído poco. Sobre los textos literarios, tuve mucha influencia de don Juan que era un hombre educado en la Inglaterra liberal, y su objeto era una monarquía como la inglesa. Eso me influyó mucho en mi formación más que cualquier posición escorada a la derecha. Eso sí, por ciertas razones psicológicas, como he sido tan amante de la poesía, de la pintura, del teatro, aprendí a reconocer el mérito allí donde se daba. Jamás me ha importado si el poeta era comunista, de extrema derecha o lo que fuera... No te digo ya los músicos: yo lo que

quiero es oír la música y que me guste, ver un cuadro y lo mismo; al margen de ideologías.

Eso hizo que se formase periodísticamente en mí, profesionalmente, un espíritu liberal que he llevado a lo largo de mi vida. En los medios donde he estado he reconocido el mérito allí donde se ha producido, y siento una enorme satisfacción de haber publicado a **Marcelino Camacho** —líder de CC. OO.— que estuvo diez años escribiendo para *ABC*. Lo mismo hizo **Rafael Alberti** o **Paco Rabal**. Venían porque no se sentían bien acogidos por otros medios; veían rápidamente que el *ABC* les reconocía el mérito que tenían y les dejaba libertad completa.

Quizá también llegué por el estudio de la historia: a mí Castelar no me ha influido nada, pero **Cánovas del Castillo** sí. Yo hubiera sido canovista a finales del siglo XIX, y su legado ideológico luego de su asesinato en Santa Águeda en 1897 llegó hasta 1923. España era uno de los países más libres de Europa comparativamente por aquel tiempo. Un país como Suecia era más restrictivo en libertades que la España de 1910.

Raymond Carr suele citar algo totalmente desconocido en su célebre *Historia de España: el sufragio universal masculino se aprueba antes en España que en el Reino Unido. Adulterado, eso sí, pero con unas libertades altísimas.*

Era verdad, eso. Cánovas del Castillo tuvo una visión muy profunda del mundo que venía, y procuró adaptarse a él: montó un tinglado bipartidista con Sagasta que funcionó divinamente, y dio gran prosperidad a España.

¿Cómo se decidía la legendaria “Tercera de ABC”?

Eso nace de don **Torcuato**, el fundador, que se dio cuenta de la gran importancia que tenía el mundo intelectual, y especialmente la literatura. Consideró siempre que el periodismo es un género de la literatura, y la literatura es la expresión de la belleza por medio de la palabra que produce un placer puro inmediato y desinteresado. Este placer puro se sintió en el siglo XVI español, especialmente con la poesía, en el XVII con el teatro, en el XVIII con el ensayo, en el XIX con la novela y en el siglo XX ha sido con el periodismo. Una buena parte de los escritores españoles, de **Azorín** a **Unamuno** pasando por **Ortega y Gasset** o **Ramiro de Maeztu**, han hecho una parte sustancial de su obra en los periódicos.

Esto le llevó a don Torcuato a destinar la página noble del periódico, la tercera, a la expresión intelectual, literaria por supuesto, buscando que fuera lo más actual posible. Ahora, no es verdad que se expresara “la derecha”; lo hacía más bien todo el espectro ideológico, desde la derecha a la izquierda más avanzada. Allí estuvieron **Ramón Pérez de Ayala**, **Mariano de Cavia**, Azorín, Unamuno... es decir, eran gentes de lo más diverso en el espectro. Es verdad que **José María Pemán** ocupó en la primera época del franquismo esta una y otra vez, pero también lo hacía Pérez de Ayala.

El Manifiesto de Sandhurst (1874), pergeñado por Cánovas, finaliza con esta frase: “Sea la que quiera mi propia suerte ni dejaré de ser buen español ni, como todos mis antepasados, buen católico, ni, como hombre del siglo, verdaderamente liberal”. Su carta en ABC (de 1966): “De cara al futuro no hay más monarquía posible que la monarquía de todos, al servicio de la justicia social y de los principios de derecho público cristiano”. ¿Se incluye usted en esa tradición monárquica consensuada?

Sí. De aquel artículo, “La monarquía de todos” —que me llevó al exilio durante un año y pico—, lo esencial era la defensa de que la soberanía nacional no reside en el rey, reside en el pueblo. El papel de esa soberanía había sido secuestrado por las fuerzas armadas en la guerra civil. Por lo tanto, el esfuerzo que había que hacer era devolver la soberanía nacional al pueblo español.

Después había dos cuestiones muy complejas que no se pueden reducir en poco tiempo: una de ellas es que eso había que ponerlo al servicio de la justicia social, el signo de nuestro tiempo. ¿Cómo se interpretaba esta justicia social? Esto puede interpretarse como lo hacían **Marx** o **Lenin**, como se hacía en la Inglaterra victoriana, pero creo que la más certera interpretación, la más inequívoca, era la *Rerum Novarum* de **León XIII**, y toda la obra legislativa posterior de **Juan XXII**, **Pablo VI** y **Juan Pablo II**. Por otro lado, “al servicio del derecho cristiano” era un método de definirse como católico sin ser tan intransigente como Cánovas. En el tiempo de Cánovas probablemente sería así, pero en ese tiempo estaba fuera de la juventud.

La juventud está fuera del viejo dogma cristiano, pero no del derecho público cristiano. Este es el que aplicamos en Occidente, que lo ha creado el cristianismo. Ese derecho público, nacional e internacional, está totalmente vigente en la actualidad, está vigente en la declaración de derechos del hombre y es el que está vigente en la ONU.

En los discursos del Sexenio, donde Cánovas está fuera del juego político, defiende contra la Internacionalla necesidad de utilizar la caridad cristiana para evitar la desigualdad. A final de la Restauración, llega a establecer una comisión efímera de asuntos sociales.

No estoy muy seguro. Creo que el conjunto del pueblo español buscó lo que en esa época se podía, y se ensayaron muchos proyectos políticos. **Prim** buscó otra dinastía, y propuso en inicio a los **Hohenzollern Sigmaringen** que quedaron en el habla popular bajo “Ole, ole, si me eligen...” [Risas]. Recabaron en un hombre muy modesto, muy honesto, llamado **Amadeo de Saboya**, pero a Prim lo asesinaron, y no se pudo hacer nada. Efectivamente, Cánovas presidía una minoría dado el odio popular que se tenía a **Isabel II**.

Cánovas llega a prohibir a Isabel II la vuelta a España.

Se lo prohibió, sí. Ni siquiera le permitió asistir a la coronación del hijo. Las cartas que publicó **Melchor Fernández Almagro** son inteligentísimas, y son de puño y letra de los dos. De tonta no tenía nada Isabel II: Cánovas le dice “... aquí la opinión dice que...”. Y ella responde “Canovitas, a mí no me hables de opinión: la opinión se cambia” [Risas].

¿Es cierto que Franco llegó a decir por su artículo “Anson es el mayor enemigo del régimen”?

Sí, es cierto. Está en el diario que publicó **Francisco Franco Araujo**. Esto salió el día 21 de julio, y el 22 se escribió en el diario “Luis María Anson es el mayor enemigo del régimen”. En esa época ya sabes lo que significaba literalmente: el exilio.

¿Cómo llega a la causa juanista, a este nuevo alfonsismo político?

La idea de la monarquía está en **Ernest Renan**, en ese libro *La reforma intelectual y moral de Francia* del XIX. Ahí Renan dice una frase que a mí me impresionó una barbaridad: “La monarquía es una concepción tan profunda que no está al alcance de todas las inteligencias entenderla”. Pensé “caray, yo tampoco lo entiendo”, ya que pensaba que la república es mucho mejor. Renan defiende que el rey ejerce una función de arbitraje y moderación que no se da en la república, donde el más válido puede ser no elegido por la política de los partidos. Y no era tan reaccionario: su *Vida de Jesús* la metieron en el índice de libros prohibidos, y era un escritor ateo. A mí me interesó mucho aquello, y mira lo que son las cosas: jugando al tenis con gente muy elegante les pregunté “¿quién me puede hablar de esto?”.

Me dijeron: “Está de vuelta **Eugenio Vegas Latapie**”, que había sido secretario de don Juan, también perteneciente a la clase media española y de una gran honradez. Él fue el que me explicó, luego de llamarle por teléfono, la idea de la monarquía y le escribió a don Juan diciéndole que yo había formado un grupo, y así es como fui. Latapie me

comentó que tuviera cuidado con pensar que los favores fueran agradecidos por la aristocracia, pero don Juan estaba hecho de otro modo, era un hombre muy humano y muy sólido, el exilio le había enseñado muchas cosas; era muy distinto de un príncipe reinante.



¿Estaba tan decidida la partida por la monarquía en las últimas etapas del régimen? ¿Pudo Franco llegar a consolidar una dictadura militar sin usar la baza monárquica?

No. Franco tenía un endiosamiento de tal calibre, era Dios, uno y trino, que no concebía ni un regente, ni concebía a un general, ni a un político: solo concebía a un descendiente de los **Reyes Católicos**, especialmente **Felipe II**. Ahí no hubo nunca duda: Franco iba a nombrar un monarca. Pero podría haber prescindido de **don Juan Carlos**, o usar al propio **don Hugo Carlos**: eso es distinto. Él siempre jugó con bolas malabares al aire con varios nombres: don Juan, **don Alfonso**, don Juan Carlos, Hugo Carlos, etc. Pero nunca tuvo en la cabeza algo que no fuera una monarquía.

Solo tenía esa idea la Secretaría General del Movimiento, que jugaron mucho con la regencia, una regencia que recayera en **José Antonio Girón de Velasco**. Pero la idea que tenía Franco de la monarquía era como la de Marruecos o Irán.

¿Qué posibilidades tuvo la candidatura de Alfonso de Borbón al trono de España?

Inicialmente tenía muy pocas. Franco no quería mucho a Alfonso XIII, pero sí mucho a la reina **Victoria Eugenia**. Era una cuestión del hijo y el nieto, a ver quién salía bien para sus ideas. En mi libro de don Juan reproduczo una cita fidedigna: “si el hijo nos sale rana, como nos ha salido el padre, tendremos que pensar en don Alfonso de Borbón Dampierre”. Don Alfonso habría sido una solución si don Juan Carlos no hubiera sido dócil como luego lo fue.

Pero claro, luego vino una circunstancia, la boda con **Carmencita**, que volvió otra vez a traer esta candidatura, pero ya era tardía. Si llega a hacerlo antes de 1969 con ella quizá

el trono habría sido para él. La familia en los 70 presionó otra vez a Franco para cambiar la candidatura y que diera marcha atrás, pero Franco nunca daba marcha atrás: él pensaba que no se equivocaba nunca. Pedro Sainz Rodríguez esto lo explicaba muy bien: "... cualquier día tenemos un accidente de helicóptero, muere don Juan Carlos, y queda don Juan el apestado y don Felipe con apenas tres años, con más de 25 años para llegar a ser rey según la ley de sucesión, y el regente sería don Alfonso de Borbón o un posible rey".

No creo que los pistoleros de Falange, de **Arias Navarro**, estuvieran muy lejos de perpetrar una operación así. El libro de Girón de Velasco, que era un hombre honrado desde su punto de vista, cuenta cómo los pistoleros de Falange dejan matar a **Carrero Blanco**. El argumento era que era que "querían coger a todo el comando"; no lo hicieron y volaron a Carrero Blanco. Porque Carrero era la continuidad del juancarlismo, y cuando muere Franco dice esa frase que solo **Paul Preston** ha entendido "No hay mal que por bien no venga". Y es que Franco se estaba dando cuenta ya de que su familia no estaba siendo bien tratada por los príncipes, y que muerto Carrero tenía muchas más posibilidades.

Muere Carrero y Franco descaballa a todo el juancarlismo (**López Rodó, López Bravo**, etc.) y no nombra a **Torcuato Fernández Miranda**; nombra a Carlos Arias Navarro, que era el responsable del asesinato como ministro. Carlos Arias nombra todo un equipo de falangistas puros menos a **Herrero Tejedor**, cercano a don Juan Carlos. A este se lo cargan a los tres meses en un accidente sospechoso que ha investigado **Campo Vidal**. Es muy difícil... pero es cierto que Franco se murió antes de que llegara el "accidente" del príncipe. Pedro Sainz Rodríguez lo veía perfectamente posible.

Los falangistas solían corear "no queremos reyes subnormales" en los mítines. La extrema derecha era fuertemente antimonárquica.

No ha habido una campaña ni en la República, ni en los últimos años de Alfonso XIII... que se pueda comparar ni la décima parte a lo que era la Secretaría General del Movimiento pergeñando textos contra la monarquía. "Don Juan era masón, no sabía español, era un borracho...": era la denigración constante. Solo ha habido un jugador de balonmano que ha hecho más daño que aquello... y se llama **Urdangarin**. Franco quería la monarquía pero no una alternativa monárquica: dejaba que eso saliera adelante.

¿Cree que Urdangarin puede acabar con la institución?

Urdangarin ha hecho un daño infinito a la monarquía, un borrón que tardará mucho en ser olvidado. No creo que les haya hecho daño al rey y al príncipe; el rey cuando dijo que la ley está por encima de su familia, y que avala las decisiones de los jueces y magistrados recibió la mayor ovación que ha recibido en el Congreso. El príncipe también ha evitado resultar provocativo. En fin, ellos no van a salir perjudicados... pero a la institución monárquica le ha hecho un daño enorme.

Cuéntanos algo sobre el mundo de Estoril, que Alfonso Ussía nos contaba mediante tipos tan curiosos como el mismo Pedro Sainz Rodríguez.

Alfonso Ussía era todavía demasiado joven, llegó más tarde, iba su hermano **Pedro**. Su padre tardó todavía en entrar en el consejo privado, lo hizo en la última hornada. Alfonso cautivó a don Juan, fueron muy amigos, y cuando iba a Madrid se quedaba en casa de este. La hermana de Alfonso fue la verdadera amiga, **Rocío**, que fue secretaria, enfermera, asistenta... una chica estupenda que se desvivió por atender a don Juan. Alfonso era una persona muy lúcida y se hizo alguien totalmente leal a don Juan; lo conoció en las comidas, en las cenas, donde se metía a todo el mundo en el bolsillo.

Pedro Sainz Rodríguez era el mentor áulico de don Juan, y tuvo una gran política de alcance profundo. Engañó a don Juan, este se murió sin saberlo, ya que su posición era

más leal a la monarquía que a su persona. Se consideraba un Jano bifronte: por un lado era leal a don Juan, pero por el otro lado pensaba en la monarquía a largo plazo. Tenía la idea, inicialmente, de que Franco no duraría mucho tiempo, de que moriría en un atentado, y luego viró a esa posición. Efectivamente, en el 67-68, con la mayoría de edad de Juan Carlos, hace gestiones para volver a España. Franco estuvo de acuerdo en su vuelta, pero le dijo “no haré nada hasta que muera la reina Victoria Eugenia”. La reina muere el 15 de abril de 1969, y para junio Pedro Sainz está de vuelta, contribuyendo a las jornadas de jura como heredero del príncipe de finales de julio.

Era de una gran sagacidad. Cuando fue ministro en Burgos, con una gran mesa de despacho y un gran cuadro de Franco con gorro cuartelero, entró una vez un capitán llamado **Ochoa**. Y una vez tiró su gorra al cuadro de Franco diciendo “se lo voy a colgar de un cuerno”. Don Pedro se levantó diciendo “Protesto, protesto, eso es injusto, ni siquiera en eso se parece a Napoleón” [Risas].

Le llegaba la gente y le decía: “Pero hombre, don Pedro, ahí está Franco, los pantanos, los 100 millones de toneladas de acero, 30 años en el poder”. Él respondía: “No me cuenten Vds. cosas. Ahí tienen a **Somoza**, un gánster, un tirano, 35 años en el poder. **Trujillo** otro gánster. Eso es como si Vds. me dicen que hay una roca al lado del mar y encima de la roca hay un filósofo, y pegada a la roca hay una lapa. Viene un golpe de mar y se lleva al filósofo. ¿Quién es más inteligente?” [Risas].

Era un tipo con cosas formidables: cuando ya le acosaban con los éxitos económicos del franquismo y no sabía cómo defenderse, decía: “Señores, ¿qué se puede esperar de un hombre cuya poesía favorita es “Oigo patria tu aflicción” de **Bernardo López García**?” [Risas].

Ussía nos comentaba que era experto en mística... y en meretrices.

Él era un experto en literatura mística, lo sabía todo, y ganó el Nacional de literatura. Además, le gustaban mucho las mujeres, siendo un señor gordo y muy especial. Por ejemplo, en el cine cogía dos butacas: la suya y la delante para que no le taparan la proyección [Risas]. A Carrero, cuando este le reprendió por su actitud le dijo “hombre, no me voy a pasar el día cascádomela”, cosa que al admirante le impresionó mucho. **Doña Carmen** una vez le pilló saliendo de un chalé con el coche oficial, y pensó que era un buen restaurante, “seguro que ahí se come muy bien, tenemos que ir un día...”. Franco investigó y era una casa de fulanas. Franco lo contó en el Consejo de Ministros, abroncándole, y don Pedro le respondió “hombre, no iba a ir andando...” [Risas]. Era un tipo fantástico.

¿Fue realmente un demócrata convencido Juan de Borbón? ¿Podría haber llegado a producirse la restauración democrática con él?

Sí, sin ninguna duda. Don Juan tenía una idea de la monarquía que era la británica, no concebía otra cosa.

Aprendió de los errores de su padre.

Él defendía siempre a su padre, nunca le oí hablar mal de él, aunque sabía que se había equivocado. Y el día 23 de febrero recordó a don Juan Carlos que Alfonso XIII había aceptado el golpe de Estado de **Primo de Rivera** y fue eso lo que le hundió. Tenía las ideas muy claras, aunque era respetuoso con la memoria de su padre. Él se había formado en Inglaterra, en la marina británica, y creía en una monarquía parlamentaria, no constitucional. Fíjate la diferencia: la constitución puedes hacerla como quieras, pero en una parlamentaria está en el Parlamento, no en el rey. La hubiera llevado a toda costa.

¿Representa la monarquía en España el consenso o es un mito canovista?

No... La monarquía la tienes que ver en relación con las distintas épocas. La monarquía ha sido una copa: el pueblo necesitaba alimentarse, leche; el pueblo necesitaba

divertirse, coñac. No se puede hablar de la monarquía de Felipe II o **Carlos V** en relación con la actual. La monarquía era aquello de "... el mejor alcalde, el rey". Era real. La gente de todas las condiciones pensaba que el rey representaba la ley y la justicia. En principio, y salvo alguna excepción como el caso de **Fernando VII**, los reyes actuaban como poder moderador al estar por encima de los partidos. El rey no tiene nada porque lo tiene todo, y tiene la ventaja de aunar en el consenso a todas las gentes en uno. Eso es así históricamente en sus diversas etapas.

Alfonso XIII tuvo la excusa de ser demasiado joven, y probablemente cualquiera en esa edad se habría equivocado. Él no hizo más que cometer errores, enfrentarse a lo que opinaban los ministros creyendo que había que hacer otra cosa, como en el caso de la guerra de Ifni. Al aceptar el golpe de Primo de Rivera es cuando se terminó todo.



Robespierre acepta la monarquía en la Revolución francesa como un marco legal hasta que Luis XVI se fuga a Varennes, y viola la ley.

La monarquía en un Estado moderno es una cosa muy pequeña, lo que pasa es que no se ve así. Lo más lejano a una cosa nostálgica en muchos sentidos es la corona. En estos momentos en el mundo hay 198 países, y ahora mismo la ONU ha hecho un informe de los países por calidad de vida y desarrollo. Entre los diez primeros países hay siete monarquías parlamentarias. Entre los 15 primeros hay 11: España ocupa el lugar 19. Entonces, la monarquía como fórmula de gobierno está entre los mejores países del mundo. Y también hay repúblicas, pero si me preguntas si prefiero la república austriaca o la monarquía del vaina de Arabia Saudí, prefiero la primera. La clave está en que el sistema sea un sistema de representación que resida en la mayoría, que resida en el pueblo. Existen tres poderes: el ejecutivo, el legislativo y el judicial, pero existe un cuarto poder titulado, el poder histórico. Este poder tiene una persona a la que ha sido otorgado por convencimiento histórico, y se establece que lo que haga está bien hecho.

Os voy a poner algunos ejemplos: el tres de agosto de 1945 EE. UU. lanza una bomba atómica sobre Hiroshima y tres días después sobre Nagasaki. Japón tiene un poder histórico, el emperador; 126 emperadores de padres a hijos desde **Jinmu-Tenno** en el 360 a. C. hasta nuestros días. Quiero hacer una salvedad sobre nuestras dinastías, en comparación, que no pasan de 300 años: ahí las concubinas valen [Risas]. El emperador coge el micrófono y se dirige al pueblo: a cualquier persona que hubiera dicho en Japón que había que rendirse la habrían fusilado por alta traición, pero era el emperador. El pueblo tenía la idea de que el emperador solo podía decir aquello que convenía a la nación, así que la rendición se produjo. Otro ejemplo: estamos en el año 1957 y los norteamericanos retiran el apoyo al Reino Unido en Suez. El Imperio británico, que era global, se empieza a desmoronar. Dimitió **Anthony Eden**, que era el primer ministro, y la reina tiene que convocar elecciones. Los consejeros le dicen que no lo haga, que hay mucha inestabilidad, y llama a **Churchill**. Este le dice “a **Butler**, que tiene la mayoría en los comunes”. Llama al **marqués de Salisbury**, y este le dice “No, Butler es una persona de sangre, sudor y lágrimas: debemos buscar a alguien que acepte lo que ha ocurrido”. Así que elige a **MacMillan**: la única decisión que ha tomado en sus 60 años de reinado. Ningún británico pensó que lo hizo a favor de un partido: lo hizo porque era lo que convenía a Inglaterra.

Otro ejemplo que viví yo: se puso enfermo **Miquelarena**, que se ponía enfermo a cada poco con cada problema, y Luis Calvo me envió el año 58 a París. El Gobierno de **Pflimlin** había dicho que entregaba Argelia, mientras los militares se oponían, estableciendo rumores de *coup d'etat*. El Gobierno había llegado a montar sacos terreros por la Concorde y los Champs Élysées, con soldados con la ametralladora detrás. A los periodistas nos decían que no nos iban a disparar, lo cual era un alivio. **Guy Mollet**, viendo las amenazas de las facciones golpistas, se dio cuenta de que había que buscar el poder moderador, el poder histórico, y contactó con **De Gaulle**, pactando condiciones (elecciones democráticas, leyes, etc.) para frenar la escalada. Los franceses, por la circunstancia excepcional de la resistencia, veían en De Gaulle una figura comparable a la de un monarca: lo que decía era el bien de Francia. Eso y no otra cosa es la monarquía.

Aquí en España esto ha pasado una vez, recientemente: cuando la monarquía actúa el 23F. El ciudadano medio dice “... este tipo podía tener más poder con el golpe, y no lo ha querido. Lo hace por el bien del país”. Ahí es donde empieza la monarquía en España. No es una forma de Estado, es un poder histórico.

Ruth Benedict, discípula de Franz Boas, analizaba muy bien el sentido histórico de la monarquía japonesa en *El Crisantemo y la espada*: el emperador actúa como elemento de estabilidad y cohesión del país, a imitación de las monarquías del Pacífico.

No conozco esa obra, y es una pena porque el tema de Japón me apasiona.

Poca gente conoce su proyección exterior, en los 60, cuando fue periodista de guerra y sacó un libro olvidado, *La negritud*. ¿Fue una experiencia decisiva en su vida?

Sí, desde luego. He recorrido 128 países: primero por *ABC* y luego como corresponsal de la Agencia EFE. Siempre en situaciones de crisis, guerra, etc. He sido corresponsal de guerra siete veces en Vietnam, dos en Israel y una en Camboya. Era una época donde no había móviles, época de tribus, y te la jugabas, pero estoy muy satisfecho. Ahora me horroriza cualquier viaje porque los que yo hacía no eran de turismo: eran de padecimiento y sufrimiento. No he conocido el viaje turístico. Pero profesionalmente me siento muy orgulloso: contribuyó a formarme y a tener un entendimiento global del mundo. En esa época de los 128 países solo había 142 en el mundo, y ahora hay 190.

Luego había un club de los 100: los que habíamos estado más de 4 días en 100 países distintos. Éramos muy pocos, la mayoría eran gente de turismo, fuera del periodismo.

Usted y su hermano son elementos clave en la Transición: Agencia EFE y RTVE ¿Existió un plan mediático para intentar calmar los ánimos, no alentar posiciones encontradas, en estas cadenas oficiales? De eso acusaba Hermano Lobo, en el tiempo, a actuaciones como la entrevista de Solzhenitsyn.

No sé si fuimos tan claves: mi hermano **Rafael** tenía amistad con **Adolfo Suárez**, y fue una cosa fugaz. Nunca se dedicó del todo a eso, y se centró luego en la gastronomía, sin tener una gran incidencia en la vida pública. Yo la he tenido por los siete años en la Agencia EFE y 15 en *ABC*. Y eso fue una presencia social, cultural y política... pero en fin: yo no he querido ser más que un periodista, y siempre que me han puesto entre los diez más influyentes de España me reía. He ejercido el periodismo lo mejor que he podido, y no he querido aceptar las ofertas políticas que me han ofrecido. Si llego a aceptar ser ministro de Información y Turismo, como **Andrés Reguera**, nadie se acordaría de mí ya. Menos mal que dije que no [Risas].

¿Era factible un referendo monarquía-república en la Transición? ¿Cree que la monarquía está refrendada con la aprobación de la Constitución del 78?

Yo creo que está refrendada. Y un referendo monarquía-república no significa nada, si no dices qué monarquía y qué república. ¿Qué república? ¿Una república como la República Democrática Popular de Corea? ¿Como China? ¿Como Cuba? Yo la república finlandesa la voto. Una monarquía como la de Noruega también. Pero no una como Arabia Saudí. Significa muy poco... Se tiene que encuadrar un referendo en una Constitución en la que esté la libertad de expresión, de manifestación, de reunión, el laicismo, etc.

Todos aquellos predicamentos sustanciales en una Constitución que definan y defiendan todos los derechos del hombre. Luego podrá a usted gustarle más que haya un presidente o un rey, pero fíjense bien en eso: en Australia un 79% votó a favor de la monarquía, siendo una de las naciones más avanzadas del mundo. En un sistema parlamentario si el jefe del Estado no hace nada más que la moderación y la representación no resulta tan molesto. Con **Felipe González**, **Narcis Serra** habría sido presidente; con **Aznar** es posible que **Federico Trillo**. ¿Habrían sido mejores árbitros que el rey? Es evidente que no.

En un sistema parlamentario la monarquía funciona muy bien. En una conferencia que di en la Universidad de Murcia cuando expliqué esto, ante las críticas, pregunté: “¿Cómo se llama el presidente de Alemania?”. Y no respondió nadie. Entonces dije: “¿Y si les pregunto quién es la reina de Inglaterra?”, todo el mundo soltó una carcajada. En las dos funciones de arbitraje y moderación de la representación el sistema ha inventado la herencia precisamente para eso, para que no dependa de la elección cuando tienes que arbitrar o moderar.

¿Llegará a contar su versión del 23F? Confirmó el libro crítico de Jesús Palacios, que veía en el golpe un encubrimiento “gaullista” de la crisis política.

Jesús Palacios se ha aproximado un 70% a lo que realmente sucedió. El otro 30% queda pendiente. Creo que él habló con **Alfonso Armada**, que todavía sigue vivo con más de 90 años, y es el único que se ha aproximado. No creo que lo llegue a contar: soy un profesional del periodismo, y el *off the record* es una realidad. Si rompes esto nunca jamás vendrá nadie al despacho a contarte una historia. Hay que trazar mecha ahí.

Cuando publicamos en el *ABC* los *Sonetos del amor oscuro* de **Federico García Lorca** tuve un problema similar. Ahora ha muerto **Juan Ramírez de Lucas**, crítico de arte y arquitectura de *ABC*, y la familia ha dicho que los sonetos están dedicados a él. El

día que se publicaron los sonetos en el *ABC* Ramírez de Lucas se presentó en mi despacho y me dijo: "Nunca se lo he contado a nadie, pero fui el último amante de Lorca". Me contó pelos y señales de su relación con él. Luego le pregunté "¿Todos esos sonetos están dirigidos a ti?". Y me dijo "No, hombre no, esos están dirigidos al vaina de **Raúl**, que era un cretino que le trajo por la calle de la amargura, un cretino que lo despreciaba...".

Y este *off the record* lo he mantenido hasta la muerte de De Lucas, para que se pueda conocer su versión. Frases como "tu desdén era un Dios" no se referían a esa relación, miren ustedes, ya que De Lucas era un muchachito de 17 años que le hizo inmensamente feliz. En fin, que no puedo hablar del 23F [Risas].



En 1982 llega a la dirección del diario *ABC*. ¿Fue una decisión consensuada o hubo tensiones con los Luca de Tena? Creó en ese diario un estilo tremendista, muy polémico, con esas portadas contra el felipismo. ¿Influencia de los tabloides británicos?

Esto es muy fácil: **Guillermo Luca de Tena** tenía el periódico hundido, vendía menos que *Diario16*, pero aquello era el *ABC*, mantenía su espíritu. Me llamó para decirme que no quería enterrar el periódico, como había pasado con el *Arriba*. "Como director de EFE lo harás muy bien", me dijo. Yo me quedé atónito con las ventas, y dije "¿Pero esto...?".

Acepté porque me había formado en *ABC* y porque era el bombero que llaman en un incendio que no se puede apagar. Me enalteció mucho personalmente ya que era un hombre de *ABC*. Al empezar, en enero-febrero del 83, me di cuenta de que aquello era un cadáver, y necesitaba un *shock*, no había nada que hacer. Por eso empezamos a hacer unas portadas muy fuertes, muy tremendistas, para buscar la atención del público. Me favoreció mucho que estaban ya los socialistas, y que nadie les criticaba.

Mucho antes que **Antonio Herrero**, no había nadie diciendo nada malo de los socialistas. Así, empezó a subir el periódico y lo conseguimos salvar. Había unos equipos profesionales muy buenos, y tuvimos mucha suerte.

Hablamos con Diego Manrique de la polémica respecto al grupo punk *Las Vulpes* en TVE, de la que fue usted dedo acusador. ¿No fue esto un poco exagerado en perspectiva?

Seguramente sí. Aquello era una cosa que se cantaba, ¿no?

Cantaban “Me gusta ser una zorra”, y se las acusó de salir diciendo ordinarieces en un medio público.

Hubo mucha polémica en el tiempo, y seguramente exageramos, como muchas otras cosas. Era el momento en que me di cuenta de que teníamos que ser muy provocadores en cualquier aspecto: el social, el político, el cultural, para ir recuperando lectores. Luego ya no, y a los tres años de hacer el periódico se volvió al *ABC* clásico, con su tono literario, sereno y tranquilo.

¿A quién hubiera preferido de director de *ABC* después de su marcha? ¿A Zarzalejos o a Jiménez Losantos?

No, yo hubiera preferido a **Joaquín Vila**. Pero hubo una intervención, no diré de quién, me puse de acuerdo con Luca de Tena y nombramos a **Paco Jiménez Alemán**, que creo lo hizo muy bien.

Luca de Tena le llamó “desagradecido” después de su marcha de *ABC* en el 97. ¿Se llegaron a arreglar estas relaciones?

Mantuve unas relaciones a distancia, de serenidad. Luego, cuando una de sus hijas dijo algo cuando murió Guillermo que no me gustó publiqué un artículo de respuesta. Créeme: el desagradecimiento fue de él. Yo le enriquecí a él, y le saqué el *ABC* adelante.

¿No le apenó el cierre de *Blanco y Negro*? La gran gaceta ilustrada, nuestro particular *Life*.

Yo dirigí *Blanco y Negro*, lo llevé a 200.000 ejemplares, le cogí una simpatía tremenda... y cuando fui director de *ABC*, que ya no existía la revista, lo convertí en suplemento dominical, para rescatarlo y por todo aquello que había significado. Pero luego estos vascos que llegaron lo volvieron a liquidar. Son cosas que pasan: la vida periodística es así.

***La Razón*, creada en 1998, fue ante todo una iniciativa suya. ¿Se siente orgulloso de su creación?**

Sí, mucho. Fue una cosa muy difícil de hacer, y es un periódico que sigue con vida. Ten en cuenta que en el reinado de don Juan Carlos han desaparecido 16 periódicos; queda el *ABC*, *El País* y *La Razón*. Y yo he estado en dos de ellos: en un 50%. Me falta citar *El Mundo* también.

¿Cree que hay muchos diarios de derechas en España? Especialmente tras el cierre de *Público*.

Después del cierre de *Público*, puede que tengas razón. Lo que pasa es que los diarios de derechas, salvo los de extrema derecha que son muy pugnaces, suelen dar coba a la izquierda. No creo que la izquierda sufra demasiado por esto.

¿Por qué abandonó *La Razón*?

Eso lo expliqué en una carta a **Lara**, con el que me llevo a partir de un piñón. Mira, yo presidía el Consejo Editorial del Grupo Planeta y, por lo tanto, de mí dependía todo en cuanto a orientación ideológica. Y al pobre Lara no le quedó más remedio, se lo impuso la Generalitat, que comprar el *Avui*. Me encontraba, entonces, cada mañana con un periódico que defendía la unidad nacional y otro que defendía la independencia de

Cataluña. Para un empresario como Lara no pasa nada, pero para un periodista era insostenible. No te puedes imaginar las cartas que recibía.

¿Recibía cartas críticas?

Era terrible, no te lo puedes ni imaginar. Hizo un concurso el *Avui* en el cual daba 10.000 euros al catalán que matase más españoles en una Cataluña del 2100 en un juego de ordenador. Eso lo conseguí cortar. Luego salió un editorial diciendo "... cuando vengan a Barcelona los militares españoles no pueden venir con sus madres porque aquí la prostitución está prohibida".

Esto, que parece nuevo, es estrictamente igual que lo que se publica en los diarios y semanarios vinculados a la Lliga para 1900.

Bueno, exacto. Llegué a recibir cartas de 150 militares, que estaban preparadas, ya que coincidían en un mismo final "... también la reina es madre de militar". Se referían al príncipe Felipe. El problema de Lara no era el *Avui*: el problema es que tiene una compañía de seguros, una compañía aérea, unas editoriales... no le quedó más remedio que estar a bien con la Generalitat; pero yo no.

No puedo seguir en esas condiciones. Había hablado con la *Revista de Occidente* para recuperar *El Imparcial*, y vincularlo al mundo digital de Internet —como *El Mundo digital*—, y pensé que era el método de apartarme sin ruido ni problemas del periódico que he fundado, y que se ha asociado a mi nombre. Siempre he mantenido una muy buena relación con Lara, porque hicimos el periódico de común acuerdo, y ahora que tiene cáncer de páncreas me escribió una carta preciosa.

¿Qué pasó con su colaboración en el concurso de Miss España? Últimamente ha estado vinculado a diversas corruptelas y favores.

Te lo explico, porque no puede ser más fácil: *Miss España* fue un concurso que creó Torcuato Luca de Tena, fundador de *ABC*. Lo crea en el año 1928, y luego Franco lo prohíbe. Torcuato le llegó a dar tres portadas, cuando ganó una chica llamada Pepita... **Pepita Sañer** o algo así...

Todos tienen nombres de *La Codorniz*, es fantástico.

Bueno, Franco lo prohibió... pero cuando lo autoriza los que crean el concurso invitan a Torcuato Luca de Tena nieto. Torcuato no pudo ir y me dijo: "¿No te importaría ir? Te lo vas a pasar genial: chicas guapas, y esto lo hizo mi abuelo" [Risas].

Y la verdad es que me divirtió muchísimo el concurso. Luego me hicieron presidente del jurado unos años, y me mantuve un tiempo, seis u ocho. Pero de pronto entró la televisión y ahí me di cuenta de que más que un concurso se convertía en un negocio. Escribí una carta donde decía que me iba por la aparición de la retransmisión en directo en televisión, y de los enjuagues que yo empezaba a ver que había... esa chica de Alicante que pagaba el padre para que saliera. Yo no quiero saber nada de esto.

¿Qué pretende con el diario *El Imparcial* que ha fundado con Varela Ortega y el apoyo de la Fundación Ortega-Marañón?

No, no pretendo yo: es una idea de la Fundación Ortega-Marañón. Ellos buscaron esta cosa de los *headhunter* y se decidieron por mí para hacer un periódico impreso... y les dije que no: hay que hacer un periódico digital, que ya es absurdo hacer un periódico impreso. Lo intentaron, y el periódico es un periódico muy intelectualizado, vinculado al mundo de la Universidad, y que no habla de **Belén Esteban** [Risas].

Tiene la idea de la Fundación Ortega, que se ha unido con la Marañón, de crear un órgano "en español" no "español". Con 500 millones de posibles lectores como hispanohablantes, y ya tenemos muchos colaboradores de Argentina, México, Colombia, etc. Tenemos la mala suerte de que se nos ha ido la publicidad a un 40%, y estamos hasta aquí económicamente. Pero si la Fundación quiere continuar con el periódico, continuará, vamos ya para seis años.

El periódico ha conseguido sus objetivos, impacto de visitas, y en Colombia tenemos más de 20.000 personas que nos pinchan todos los días, y es la gente de la Universidad, las profesiones liberales vinculadas a ella. Sigue los principios de Ortega y Gasset.

Entrevistamos a Fusi, hace poco, muy vinculado a esta Fundación.

Es un gran historiador, bastante ecuánime, y muy canovista. Un gran defensor de don Juan también. Sobre el periódico, en fin, esperemos a ver lo que pasa.



2. Entrevista a Wolf Murmelstein

Wolf Murmelstein: “Con seis años ya llevaba puesta la estrella amarilla que distingüía a los judíos”

Publicado por [Filomena Rodríguez](#)



*Se les considera ratas miserables, traidores de la peor especie. Los jefes judíos de los guetos nazis sospechosos de haber colaborado con los nazis en el exterminio de su propio pueblo han sido siempre objeto de un desprecio profundo. Pero entre todos ellos tal vez el que se lleva la palma es el rabino **Benjamin Murmelstein**, el único de los tres dirigentes judíos del gueto de Terezín, en la antigua Checoslovaquia, que no fue asesinado durante la guerra. “Como me han asegurado todos los supervivientes de Terezín, Murmelstein merecía haber sido ahorcado”, escribió de él el famoso estudioso de mística judía **Gershon Sholem**.*

*Al concluir la Segunda Guerra Mundial Benjamin Murmelstein fue sentado por colaboracionismo en el banquillo de los acusados de un tribunal popular checoslovaco, que tras 18 meses de investigaciones sentenció que los hechos no subsistían. Pero la sombra de la sospecha le perseguió hasta su muerte en 1989 en Roma, ciudad a la que se había trasladado más de 40 años atrás. Hasta tal punto era abominado que cuando llegó a Roma en 1947 el entonces rabino jefe de la ciudad, **David Prato**, le invitó a marcharse inmediatamente indicándole que si no lo hacía no garantizaba su seguridad.*

Y cuando murió, el que fuera el rabino jefe de Roma en ese momento, Elio Toaff, no permitió que fuera enterrado en la tumba de su esposa en el cementerio judío de Roma, ni que le fuera recitada la oración fúnebre judía.

Cuando el cineasta francés Claude Lanzmann realizó después de 11 años de trabajo esa monumental y estremecedora obra maestra de casi nueve horas de duración titulada Shoah sobre el exterminio de los judíos a manos de los nazis, entre las 350 horas de entrevistas que grabó con supervivientes del Holocausto había varios rollos que recogían las conversaciones que mantuvo con Benjamin Murmelstein en Roma en el verano de 1975. Lanzmann, que siempre se ha interesado por los héroes ambiguos, por los personajes equívocos que habitan en la zona gris, no utilizó las declaraciones de Murmelstein. Pero tampoco conseguía sacarse de la cabeza la historia del gran traidor, del responsable judío del gueto de Terezín que antes había estado al frente de la oficina de inmigraciones judías de Viena fundada por Adolf Eichmann.

Así que 30 años después, Lanzmann ha transformado todo ese material en un documental de casi cuatro horas que ha presentado fuera de concurso en la pasada edición del festival de Cannes, que lleva por título Le dernier des injustes (El último de los injustos), y en el que rehabilita la figura de Benjamin Murmelstein, presentándole no como un traidor sino como un héroe que, a diferencia de quien optó por largarse, permaneció en su puesto y ayudó a salvarse a muchos judíos, aunque para ello se viera obligado a sacrificar a otros.

Hemos hablado con el único hijo de Benjamin Murmelstein, Wolf Murmelstein, quien estuvo de niño en Terezín junto a su padre. Tiene 77 años, vive en Lasdispoli (una localidad a las afueras de Roma) y aunque lleva medio siglo en Italia aún habla el italiano con un fuerte acento alemán. “Yo solo soy el hijo. El hijo de un hombre que cumplió con su deber y que murió en el 89 con gran sufrimiento”, se presenta.

¿Cuándo fue la primera vez que oyó insultos contra su padre?

Tenía siete años. En el gueto de Terezín muchos llamaban cerdo a mi padre, gritaban “Murmelschwein, Murmelschwein!”. “Schwein” significa cerdo en alemán y transformaron nuestro apellido, Murmelstein, en Murmelschwein. Ese fue el primer insulto que oí.

En la Enciclopedia Británica se dice que su padre era temido y odiado.

Si, claro que lo era. Si se quiere mantener el orden en una comunidad heterogénea y condenada al encierro como la que había en el gueto de Terezín uno no se hace muchos amigos, no resulta muy simpático. El lugar en sí mismo no era nada agradable, se lo puedo asegurar. Era un lugar en el que solo se pensaba en lo inmediato, por la mañana se pensaba en la tarde y por la tarde en la noche. Lo más lejos en lo que se pensaba era el día siguiente.

¿Le preguntó alguna vez a su padre por qué le insultaban?

No, nunca. Veía poco a mi padre. Sus obligaciones le ocupaban a tiempo más que completo. Esa es la realidad.

Cuando le veía, ¿cómo era su padre?

Cuando le veía estaba nervioso, cansado y tampoco me dedicaba gran atención. No se puede decir que no se ocupara de mi educación, hizo lo que se podía. Pero no hablaba de ciertas cosas en casa. Mi padre sabía tener el pico cerrado. Por eso sobrevivimos: en esa época era necesario mantener el más absoluto secreto, y aún así no era suficiente. Recuerdo haber oído decir una vez al comandante de Terezín que los judíos hablábamos demasiado. Y ahora déjeme que le cuente cómo funcionaba el gueto de Terezín: si el comandante hacía la vista gorda se respiraba, pero si la gente se desmadraba un poco, si hablaba demasiado y la cosa podía llegar a oídos de los superiores del comandante, entonces este actuaba con mano dura. El comandante no quería correr el riesgo de

acabar en el frente, para él Terezín, el frente judío, era un puesto cómodo, bastante más cómodo que el frente ruso.



¿Cuántos años tenía usted cuando estuvo en el gueto?

Siete, ocho años...

¿Recuerda aquellos días?

Claro que los recuerdo. Recuerdo que en 1942 en Viena, con seis años, ya llevaba la estrella amarilla que distinguía a los judíos, mientras que algunos que después de la guerra se convertirían en antifascistas de profesión por aquel entonces aún escribían basuras sobre la defensa de la raza en periodicos. Hay ciertas cosas que nadie me puede decir porque yo estuve allí.

¿Cómo era el gueto? ¿Cómo olía?

Era una comunidad muy mezclada. Había judíos practicantes, judíos agnósticos, medio judíos... Me acuerdo de una niña, muy mona, que era la tercera generación de bautizados de una antigua familia judía. Sus cuatro abuelos se habían convertido al catolicismo, pero para la oficina de la raza era judía, debía llevar la estrella amarilla y estar encerrada en el gueto. Recuerdos, recuerdos... Yo, por motivos varios, hice una vida bastante apartada, estaba casi todo el tiempo en casa con mis padres. Como mi padre era funcionario teníamos una pequeña casa e incluso un teléfono. Me acuerdo que un día, muy temprano por la mañana, sonó el teléfono. Aún oigo a mi padre respondiendo al aparato: "Pero señor teniente, solo son las siete", dijo. El teniente alemán estaba tan borracho que no era capaz de distinguir si eran las siete o las ocho. Porque por las noches montaban juergas. Era mejor que montaran juergas, así nos dejaban en paz. Y si nos dejaban en paz era porque había uno que se ocupaba de mantener el orden, y ese era mi padre.

¿Iba usted a la escuela?

No, la educación escolar estaba prohibida a los judíos.

Pero he leído que en Terezín funcionaba una escuela clandestina.

Si, pero yo no la frecuenté mucho. Dado el cargo de mi padre, me encontraba un poco fuera de lugar en todos lados.

¿Cómo mantenía su padre el orden?

Para mantener el orden mi padre ordenaba arrestos durante algunos días sin recurrir al llamado tribunal del gueto, porque las sentencias del tribunal de gueto debían de ser presentadas al comandante, y esto era algo que se debía de evitar en el propio interés del acusado. Mi padre recurría a procedimientos policiales: al que montaba follón lo ponía tres días en arresto y luego lo sacaba y lo mandaba de vuelta al trabajo. Eso era todo. La única superviviente romana de Auschwit, **Settimia Spizzichino**, me contó una vez que la jefa judía de su barracón había apaleado con un bastón a su hermana. Lo hizo porque debía demostrar a la jefa alemana que sabía mantener el orden y, sobre todo, porque si no le hubiera apaleado hubiera sido mucho peor. Esa era la situación, y es necesario entenderlo. Es necesario entender cuál era la situación cuando mi padre estaba dos horas de pie ante el comandante nazi para darle el informe diario. Tenía que ser capaz de ofrecer respuestas inmediatas, no podía pararse a reflexionar. Y lo mejor para todos era que se mantuviera callado sobre lo que hablaba con el comandante. El último comandante de Terezín era un vienes de clase obrera, mecánico de profesión, y al no ser un intelectual era menos malvado, menos fanático que otros.



A su padre se le echa en cara el haber hecho el juego a los nazis, el haber sido cómplice por ejemplo de la pantomima propagandística alemana que pretendía hacer creer al mundo que el gueto de Terezín era un bonito modelo de convivencia judía en lugar de lo que realmente era: un centro de concentración donde se reunía a los judíos antes de trasladarlos a Auschwitz u otros campos de exterminio. Su padre dirigió los trabajos para dar un lavado de cara al gueto y que diera el pego cuando fue visitado por una delegación de la Cruz Roja Internacional.

Llevar a cabo esos trabajos era la única manera de conseguir mejorar un poco las condiciones del gueto, hacerlo un poco menos triste, menos feo. Eso es lo que la gente no entendía. Era la única manera de obtener alguna cosa, y desafío a cualquiera a que me diga qué otro modo había de obtener algo. Todos esos filósofos y charlatanes varios que se atreven a juzgar a mi padre se olvidan del hecho de que **Hitler** llegó al cargo de canciller del Reich el 30 de mayo de 1933 de manera legal. Era un Gobierno sujeto de derecho internacional hasta la rendición firmada por **Karl Dönitz** con efecto el ocho de marzo de 1945. Los nazis eran un poder constituido e internacionalmente reconocido. ¿Qué podía hacer mi padre? La gente no piensa esto. Para crear las condiciones para que el gueto fuera visitable se nos impuso trabajar 70 horas a la semana. Era menos de lo que se trabajaba en Auschwitz, donde se trabajaba unas 84 horas a la semana. **Adolf Eichmann** vino a ver Terezín el cinco de marzo de 1945 y dio su visto bueno a los trabajos que habíamos realizado. Si quiere que le diga la verdad, mi padre fue acusado de hacerle el juego a los nazis sobre todo por el grupo chescolovaco de Terezín, que no llevaba nada bien que mi padre fuera de Viena. Porque allí también había localismos. Era una comunidad en detención forzosa, muchos miraban mal a mi padre porque venía de fuera, de Viena, y porque era un *Judenrat*, un miembro del consejo judío, es decir, una persona que había sido designada por los nazis como uno de los responsables judíos del gueto.

¿Su padre podría haber rechazado asumir ese cargo?

Los alemanes dieron la orden de constituir los consejos judíos. Quien había escapado y estaba seguro no tenía de qué preocuparse. Mi padre era rabino en un barrio de Viena y se mantuvo en su posición mientras otros se ponían a salvo. Lo hizo porque era su deber, y porque lo contrario habría sido una impiedad. Por cumplir con su deber mi padre se tuvo que relacionar con personas que tenían instinto criminal, y si alguno no lo tenía se lo inculcaban. Pero mi padre consideraba que un rabino o dirigente de la comunidad tenía la obligación de continuar en su puesto, que debía formar parte del consejo judío y afrontar la muerte, como los propios rabinos ortodoxos dijeron. Uno de ellos dijo incluso que si la comunidad era condenada a muerte y por un medio u otro se podía salvar una parte de ella, los dirigentes tenían que salvar esa parte, tenían que salvar lo salvable. Y eso es lo que hizo mi padre.

“Un cirujano, cuando está operando, no puede llorar”, le dijo su padre a Lanzmann.

Eso es. Había que salvar lo salvable. Y salvar lo salvable en el caso de mi padre significaba aceptar el cargo de miembro del consejo judío de Terezín y hacer lo que pudiera. Es así de simple. Quien no estaba allí, quien estaba a salvo, no sabe nada. Y al menos debería tener el buen gusto de callarse.

A su padre se le ha acusado de haber colaborado con los nazis en la deportación de miles de personas desde Terezín a los campos de exterminio.

¡No es verdad! No se sabía nada, absolutamente nada. Mi padre tuvo las primeras noticias alarmantes en 31 de diciembre de 1944, cuando llegó al gueto un grupo de eslovacos que habían logrado información sobre los campos de exterminio de manera clandestina. Hasta entonces no sabíamos nada de los campos de exterminio.

Cuando su padre veía que personas encerradas en el gueto eran trasladadas, ¿a dónde pensaba que les mandaban?

Mi padre se encontró en octubre de 1944 en una situación terrible, cuando empezaron los transportes. Obtener la exención del transporte por este o aquel motivo era un regateo terrible. Había que estar allí para entenderlo. Por supuesto, mi padre tenía malos presentimientos, pero nadie era capaz de imaginar lo que estaba realmente ocurriendo, nadie lo sabía. Circula la teoría de que **Leo Baeck**, un gran rabino alemán que estaba

encerrado en Terezín, lo sabía. Pero es absurdo. Esa tesis tiene dos versiones. Una de ellas sostiene que Baeck fue informado en 1942 en Berlín a través de un conocido suyo no judío de lo que sucedía en Auschwitz y en los campos del este. Es absurdo, porque en Berlín quienes sabían eso eran personas que es obvio que no podían ser amigos de un judío como Baeck. La otra versión, más difundida, es que alguien que escapó de Auschwitz acudió a Terezín para informar a Baeck. De nuevo absurdo. Los propios tribunales del pueblo checoslovacos admiten que las primeras noticias alarmantes sobre los campos de exterminio solo se conocieron a finales de diciembre de 1944.

Dicen que en el propio gueto de Terezín había una cámaras de gas.

En el gueto comenzó a construirse una estructura sospechosa, un edificio sin aberturas al exterior. Y no solo eso: no había un proyecto escrito para la construcción de esa estructura, solo instrucciones orales. De vez en cuando venían peces gordos de las SS a visitar esa estructura, y a mi padre no le llamaban para que acompañara a esas visitas, como solía ocurrir habitualmente. Todo eso hizo que surgieran fuertes sospechas. Mi padre fue a ver al comandante, como consta en los actos judiciales del tribunal popular, y le dijo que esa estructura estaba generando inquietud y temor entre los habitantes del gueto, y que si se desataba el pánico se podría producir una fuga en masa. El comandante le dijo que era un almacén para víveres y alimentos, pero después de hablar con mi padre se fue tres días a Praga y al regresar dio orden de suspender la construcción. Mi padre antes de ir a hablar con el comandante dejó instrucciones precisas sobre qué hacer en caso de que fuera retenido. Tenga presente que mi padre llevaba siempre consigo una ampolla de veneno para, en caso necesario, poder ingerirla inmediatamente. Era una precaución necesaria en esa época.



¿Nunca tuvo la tentación de utilizar esa ampolla?

La persona que la había preparado, un farmacéutico que se encontraba en Terezín, le quitó la ampolla de veneno a mi padre al terminar la guerra.

¿Por qué?

Para evitar que pudiera hacer uso de ella cuando fue arrestado por los soldados checoslovacos.

Antes de su traslado al gueto su padre dirigió en Viena la infame oficina de inmigraciones judías creada por Adolf Eichmann, el cerebro de la “Solución Final”.

Sí, antes de Terezín mi padre llevaba la oficina de inmigraciones judías en Viena. Y le puedo decir que durante un período de tiempo utilizó mucho el paso por España. **Franco** se comportó bien, no cerró la frontera al paso de los judíos, así que muchos atravesaron España para llegar a Lisboa y desde allí embarcarse a América. Era un trabajo difícil. No se trataba de organizar excursiones turísticas, para entendernos. Además de la ruta a través de España, había otra que atravesaba Rusia y Manchuria hasta Shangai. Imagínese lo que debía de ser para un judío de la época un viaje dese Viena a Shangai... Y aquellas eran las últimas vías de salvación desde el 39 al 41.

Supongo que ya en la época de responsable de la oficina de inmigraciones judías comenzarían las críticas contra su padre.

Sí. Se decían cosas absurdas, como que mi padre había enseñado el hebreo a Eichmann, una mentira como una casa. Eichmann ni siquiera era capaz de distinguir unos garabatos de las letras del alfabeto hebreo, mi propio padre lo pudo constatar. Es verdad que Eichmann, cuando lo capturaron en Buenos Aires, recitó las primeras palabras de la más importante oración judía. Pero no se lo enseñó un rabino. Después de la guerra Eichmann fue a parar a un campo de refugiados y allí se hacía trueque con todo: dos paquetes de cigarillos por una oración judía con la que te daban luego dos latas de sardinas. Solo allí pudo aprender esa oración. También se decía que mi padre, cuando está al frente de la oficina de inmigraciones de Viena, aceptaba dinero a través de su hijo universitario por ayudar a judíos a salir del país. Su hijo era yo y en esa época aún no había cumplido los tres años, lo que ya lo dice todo sobre las habladurías que corrían.

Tras la liberación del gueto de Terezín su padre fue detenido por soldados checoslovacos y juzgado por colaboracionismo con los nazis.

Un tribunal del pueblo llevó a cabo una investigación instructoria durante 18 años y escuchó a todos los testigos, incluidos aquellos que por lo general no se pueden escuchar en un tribunal religioso. Y sentenció que los hechos no subsistían. Se debe aceptar ese fallo y punto. Y nadie pueden arrogarse el poder de juzgar sin saber lo que ocurrió. En la Biblia se dice que no hay que juzgar si no se quiere ser juzgado. En los dichos rabínicos se dice que no hay que juzgar a tu compañero si no has estado cerca de él. Sin embargo, ese principio con mi padre no se respetó. ¿Mi padre era un general de las SS? Le digo esto para poner de relieve lo absurdo que ha sido todo. Ha sido una situación dura para mí, muy dura. Pero por suerte siempre he encontrado también gente que me ha tratado bien.

A pesar de esa sentencia, la sospecha de ser un traidor y un colaboracionista siempre acompañó a su padre. El entonces rabino jefe de Roma, Elio Toaff, ni siquiera permitió que fuera enterrado en el cementerio judío de Roma.

Mi padre está enterrado en el cementerio judío en Roma, lo que no permitieron es que fuera sepultado en la tumba de mi madre, nos obligaron a enterrarlo en el confín del cementerio. Ahora está en buena compañía, junto a algunos supervivientes de Auschwitz que posteriormente han sido enterrados próximos a él. Pero la verdadera ofensa fue el que no me permitieran recitarle la oración judía para que el difunto tenga paz, una oración que para nosotros es muy importante. Cuando me negaron eso yo sufri un auténtico *shock*, y me acordé de cosas que ya creía haber olvidado.



¿Ha sentido alguna vez la tentación de renegar de la religión judía, visto como ha tratado la comunidad judía a su padre?

En el 48 a mi padre le ofrecieron la posibilidad de renegar, la posibilidad de colocarlo en una universidad americana con una cátedra a la altura de sus estudios. Pero como **Israel Zolli**, el gran rabino de Roma que se convirtió al catolicismo y que daba clases en el Instituto Bíblico, a partir de ese momento no debía saber nada, no debía decir nada. Mi padre entendió enseguida que no se fiaban de él. En nuestra familia algunas cosas eran impensables, completamente impensables. Usted me pregunta ahora por qué no he abandonado la comunidad. No lo he hecho en primer lugar porque según los principios con los que me han educado es algo inconcebible. Y no lo he hecho porque el estar dentro de la comunidad me ha permitido también dar nuestra versión.

¿Pero aún es usted religioso? ¿Acude a la sinagoga, reza?

A la sinagoga he ido hasta que mis problemas de salud me lo han impedido. En abril de hace siete años tuve una infección del sistema nervioso. El medico me dijo que se debía a que el estrés había debilitado mis defensas. Todavía estoy en tratamiento neurológico y el médico me ha prohibido acudir a la tumba de mi padre para que no me altere. Rezar, rezo, pero en las oraciones del Yom Kippur, cuando hago la profesión de fe, no digo que creo en las enseñanzas de los maestros. En las enseñanzas de los primeros maestros sí creo. Pero después vinieron maestros que hablaron de más y en cuyas enseñanzas no puedo creer.

¿Usted perdoná?

No se trata de eso. ¿Qué debo perdonar? El problema con mi padre es que hubo gente que se arrogó poderes que nadie le había dado, yo no puedo cometer ese error. Cada uno se las verá con el padre eterno, no conmigo. Yo lo que he pedido es ser escuchado. Pedí ser escuchado por un comité rabínico, y pedí ser escuchado junto con el miembro italiano del comité Auschwitz quien, como otros muchos supervivientes de Auschwitz,

estaba de mi parte. ¿Extraño, no? Pedí ser escuchado, pedí poder hacer frente a todas las acusaciones que se hacían contra mi padre. Pero hicieron de todo para no escucharme. Yo no debo perdonar, es Dios el que debe perdonar ciertas cosas.

Tampoco a su padre le escucharon. Ni siquiera le permitieron ofrecer testimonio en el juicio contra Adolf Eichmann que se celebró en 1961 en Jerusalén.

Mi padre se ofreció en dos ocasiones a declarar, pero no le llamaron. El caso es que él habría podido decir cómo vio a Eichmann en persona participar en la Noche de los Cristales Rotos en Viena. El mal no es banal, por mucho que se empeñe **Hanna Arendt**, y mi padre lo sabía. Mi padre la Noche de los Cristales Rotos vio a Eichmann destrozar la sinagoga principal de Viena. Una investigadora alemana ha publicado la fotografía de esa sinagoga de Viena antes y después de esa noche. Los de las SS saquearon el arca sagrada en la que se guardaba la Torá, violaron los rollos sagrados de la Torá, y mi padre lo vio con sus propios ojos. Yo nunca tuve el valor de preguntarle hasta dónde había llegado la furia destructora de Eichmann. Pero vi esa fotografía y lo entendí. No era algo banal, por mucho que se empeñe Hanna Arendt, la discípula del filósofo nazi **Heidegger**. Lo que ocurre es que Eichmann pretendió hacer creer eso durante el juicio en Jerusalén. Esa gente eran asesinos, punto. Y Eichmann no era un simple ejecutor de órdenes.

Ahora que menciona usted a Hannah Arendt: en su libro “Eichmann en Jerusalén” ella sostenía que los dirigentes judíos se tenían que haber negado a asumir los cargos de responsables de los guetos que les impusieron los nazis.

¿Qué sabía Arendt de todo eso? Ella escapó, se puso a salvo mientras otros tenían que vêrselas con esos criminales. Ahora se estrena el filme de **Margareth von Trotta** sobre Hannah Arendt, en el que la presenta como una heroína. Qué quiere que le diga.

¿Ha vuelto en alguna ocasión a los lugares de su infancia, a Terezín?

No. ¿Para qué?

¿De dónde es, de dónde se siente?

Nací en Viena y he vivido la mayor parte de mi vida en Italia. Pero no sé de dónde me siento. No tengo una lengua madre. La lengua que mejor conozco es el italiano, y mi pasaporte es italiano.

¿En qué lengua sueña?

En italiano, y también en alemán y en húngaro. En inglés no, porque el inglés solo lo he utilizado por trabajo, para comunicarme con la empresa americana de la que era representante en Italia. Era la empresa de una persona que estimaba a mi padre y que me echó una mano ofreciéndome un empleo.

Lleva usted toda la vida tratando de lavar la memoria de su padre.

La de mi padre y la de otros. He escrito en defensa del rabino de Salónica **Zevi Koretz**, acusado en un modo increíble. He escrito en defensa de todos. Y lo que he buscado no ha sido solo defender a mi padre, sino la verdad histórica. Mi padre ya no necesita la justicia terrena, pero es importante que se conozca la verdad histórica. Soy uno de los pocos que aún luchan por la verdad histórica. No soy una persona erudita, he realizado estudios técnicos. Primero de contabilidad y después de economía y comercio. Me licencieé en 1962 en Roma. Me hubiera gustado hacer la tesis sobre las causas económicas y sociales de la Segunda Guerra Mundial pero no fue posible, el titular de la cátedra era antisemita, hostil a los judíos, se percibía rápidamente. Así que no pude hacer esa tesis. Pero siempre me ha interesado la historia y me considero un aprendiz de historiador.

¿No ha tenido nunca dudas sobre el comportamiento y la integridad de su padre?

No, nunca, ninguna duda. Yo estaba allí.



3. Entrevista a Gian Francesco Giudice

Gian Francesco Giudice: “Una sociedad que alega que en tiempos de crisis no hay que invertir en ciencia es miope y suicida”

Publicado por [Samuel Sacristán](#) y [Juan José Gómez Cadenas](#)



Gian Giudice nos recibe en su despacho del CERN. Para aquellos cuya imagen de un laboratorio se haya forjado en las novelas de **Dan Brown**, conviene aclarar que la pieza tiene poco de high-tech. Es pequeña, frugal hasta lo monástico, equipada con muebles funcionales y vetustos y carece de aire acondicionado. Pero, al menos, Gian tiene derecho a despacho propio, algo que no está al alcance de la mayoría de la comunidad científica —estudiantes, post-docs y visitantes— que tienen que conformarse con despachos compartidos. En el CERN hay poco espacio y mucha gente, lo que quiere decir que el talento por metro cuadrado es uno de los más altos del mundo.

Gian es un tipo serio. Es todo pose. La cara de póquer, las gafas de comisario político, la barbilla puntiaguda, no son más que disfraces que ocultan a un tipo tímido y apasionado, profundamente enamorado de su oficio. Un rato de conversación, antes de empezar la entrevista, nos deja distendidos y de buen humor. No, Gian tiene tan poco que ver con el Dr. Sheldon Cooper de The Big Bang Theory como el CERN —el auténtico— con la caricatura irrisoria que Dan Brown dibuja a trazo grueso en Ángeles y Demonios. De hecho, tanto Giudice como el gran laboratorio, son harto más interesantes que sus réplicas ficticias. Aunque no dan tanta risa.

La primera pregunta es obligada: ¿qué es el zeptoespacio?

El zeptoespacio es un lugar fabuloso que existe en una escala diminuta del espacio-tiempo. Un zeptómetro es una unidad de medida, usada muy raramente, que equivale a una billonésima de billonésima de milímetro. Para acceder a esa región infinitesimal del espacio-tiempo es necesario un microscopio poderosísimo. Eso es lo que es, en el fondo, el LHC. Un microscopio capaz de resolver distancias del orden de los 100 zeptómetros. Hemos especulado acerca de este extraño territorio desde hace décadas, intentando imaginar cuáles son las leyes de la física allí, y ahora vamos a poder ver cómo es en realidad. No hace falta decir que este es un momento extremadamente excitante para todos nosotros.

Un poquito más difícil: ¿cómo funciona el tiempo en el zeptoespacio?

El tiempo del zeptoespacio lo define la teoría de la relatividad de **Einstein** y es bastante diferente del que percibimos en la vida cotidiana; estamos acostumbrados a pensar en el tiempo como un río en el que estamos inmersos y cuya corriente nos arrastra. La imagen ha sido glosada por poetas de todos los tiempos y está muy cercana a nuestra percepción sensorial. Pero el genio de Einstein mostró que la realidad es muy distinta. Lo cierto es que el concepto de *tiempo* es muy similar al de *espacio*. Para una partícula elemental no existe una gran diferencia entre ambos.

¿Significa que el tiempo, tal como lo entendemos, es realmente una construcción de un ser biológico?

En efecto. Es algo que recreamos en nuestro cerebro a partir de un fenómeno físico que, sin embargo, afecta a nuestra experiencia sensorial. Por decirlo de alguna manera, *sentimos* la flecha del tiempo, que es la que marca nuestra evolución como sistemas biológicos. En concreto, envejecer es una consecuencia de la tendencia de todos los sistemas, incluyendo nuestros propios cuerpos a estados de mayor entropía. Pero las leyes físicas, en el ámbito de sistemas elementales (como un electrón, por ejemplo) no distinguen entre espacio y tiempo. La diferencia que hay entre el “tiempo cotidiano” y el “tiempo de la física” es un buen ejemplo de lo que hacemos los físicos: partimos de conceptos obvios en la vida diaria, para después abstraer nociones más fundamentales subyacentes a estos. Un ejemplo muy bonito lo tienes en **Galileo**, que empieza observando fenómenos corrientes —sus famosos experimentos en los que lanza bolas metálicas desde la torre de Pisa son probablemente una leyenda, pero sirven para ilustrar lo que digo— y acaba por dar con una ley fundamental que, además, no tiene nada de intuitiva, porque lo que nos indica nuestro sentido común es que cualquier cuerpo en movimiento se para al cabo de un rato si no ejerces sobre él una fuerza. Pero eso ocurre por culpa de la fuerza del rozamiento. Si sobre un determinado cuerpo no se ejerce ninguna fuerza (por ejemplo, una nave espacial que se mueve en el vacío) ese cuerpo se mueve indefinidamente a velocidad constante. La Enterprise solo necesita encender sus motores para acelerar, no para desplazarse a toda velocidad por la galaxia. Galileo es el primero que da con una ley fundamental que se opone a nuestra experiencia cotidiana, y la deduce utilizando un método riguroso de observación y contrastación de resultados. En ese sentido, me atrevería a decir que es el primer científico moderno.

Las respuestas filosóficas a las preguntas existenciales del tipo “de dónde venimos” o “por qué estamos aquí”, qué disciplina las resolverá, ¿la cosmología o la física cuántica?

Ambas están conectadas. Uno de los mayores avances de la física en las últimas décadas ha sido la comprensión de que las leyes que se derivan de la observación del micromundo pueden ser utilizadas para comprender la estructura y evolución del universo. La física que domina los primeros instantes del cosmos es física de partículas elementales; nuestro profundo entendimiento de las interacciones entre estas permite establecer un modelo que predice propiedades del universo que podemos observar billones de años más tarde. Un ejemplo es la existencia del fondo de microondas, cuyas características concuerdan de manera espectacular con las predicciones de los modelos teóricos basados en el Big Bang.



Steve Weinberg, con quien trabajaste en Texas, dijo que cuanto más comprensible es el universo menos sentido parece tener. ¿Compartes esta afirmación tras el descubrimiento del Higgs?

Yo diría que cuando más profundicemos en la comprensión de las leyes físicas, más sorpresas encontraremos. Una de las mayores, desde mi punto de vista, es que las leyes parecen cada vez más simples. Nuestra investigación no nos revela un cosmos complicado y misterioso sino más bien al contrario. Por supuesto, esa sencillez solo es evidente cuando se utiliza el lenguaje matemático apropiado y hay que tener en cuenta que comprender ese lenguaje requiere esfuerzo y preparación. Pero, al final, las leyes de la naturaleza pueden expresarse en términos de ecuaciones sencillas. Por poner un ejemplo particularmente hermoso, considera la ecuación de **Dirac**, que rige el comportamiento de las partículas elementales como los electrones y de cuya estructura el mismo Dirac dedujo la existencia de la antimateria (esto es, electrones de carga positiva) antes de que esta se detectara experimentalmente. La ecuación puede escribirse en una sola línea y, sin embargo, su capacidad de explicar el universo es fabulosa: de ella deducimos una propiedad tan asombrosa como la existencia de la antimateria.

Eso sí, no hay que confundir sencillez con trivialidad. La naturaleza no es insulsa, no es trivial, igual que no lo es una fuga de **Bach**. A primera vista, ambas pueden parecernos muy complicadas, pero los principios que las rigen son muy puros y simples. Para los físicos, esa sencillez es un gran misterio. Tanto, que no podemos evitar preguntarnos: ¿continuará siempre así, o cambiará? ¿Es posible que, en algún sitio al que aún no hemos llegado se oculten auténticas complicaciones? No lo sabemos. La investigación realizada en el LHC está, literalmente, abriendo una nueva puerta a lo desconocido. ¿Qué vamos a encontrar? ¿Más de lo que ya sabemos, o algo total y radicalmente nuevo? Quién sabe. En mi opinión, esa es una de las lecciones más importantes que aprenderemos del LHC.

Siempre que los físicos teóricos se encuentran en dificultades acaban inventándose un éter. ¿Es el campo de Higgs un éter?

Bien, ciertamente existen analogías. En el caso del campo de Higgs estamos tratando con una substancia que llena todo el espacio-tiempo; así que, en efecto, en ese sentido es una especie de éter. Pero no se trata de la misma substancia que inventaron los físicos del siglo XIX (en realidad inventaron más de una). No necesitamos un éter, por ejemplo, para explicar la propagación de la luz en el vacío, ya que las ecuaciones de **Maxwell** predicen que las ondas

electromagnéticas, de las cuales la luz es solo una pequeña parte, pueden propagarse en el vacío sin que haya nada que vibre (a diferencia de las ondas de sonido, así que todas esas explosiones atronadoras de *La guerra de las galaxias* demuestran que los realizadores de Hollywood no entienden o no les interesa un concepto elemental, ya que al no poder propagarse el sonido en el vacío, las naves espaciales explotan en silencio en las guerras estelares). Una vez más, la “sencillez” a la que me refería antes: la ecuación de Maxwell hace innecesario un tipo de éter. Tampoco lo necesitamos para definir un sistema de referencia absoluto, es un concepto superfluo en la teoría de la relatividad. El campo de Higgs no tiene nada que ver con esos honorables difuntos. De hecho, los experimentos del LHC, hasta el momento, nos confirman que, en este caso, el “éter” está ahí, llenando todo el espacio...

Es muy, muy misterioso conceptualmente, ¿no?

Cierto, pero también lo es el carácter constante de la velocidad de la luz, al menos hasta que lo piensas y te dices a ti mismo: ¿por qué no? Fíjate que la alternativa que se les ocurría a los científicos del XIX (el éter lumínico) era menos natural. Un universo en el que no se puede viajar a más velocidad que la luz se nos antoja hoy en día más elegante que otro en el que las velocidades fueran arbitrarias a cambio de rellenarlo de una sustancia intangible, de propiedades casi mágicas, cuya única misión fuera proporcionar un sistema de referencia. En fin, ya lo hemos hablado. Nuestra intuición no es necesariamente la mejor guía al universo.

Así que, en cierto modo, es la naturaleza la que decide.

En efecto. Nuestros sentidos pueden jugarnos malas pasadas. Por seguir con el ejemplo de la velocidad de la luz, nuestra intuición nos dice que por mucha ventaja que le lleve la tortuga a **Aquiles**, llega un momento en que este la alcanza. La teoría de la relatividad parte de la idea de que esa obvia intuición falla si la tortuga es un rayo de luz. En ese caso no hay Aquiles que lo alcance. La idea nos deja anonadados porque los humanos nos movemos a velocidades muy bajas comparadas con la de la luz y ocurre que a velocidades bajas Aquiles sí que puede alcanzar y sobrepasar fácilmente a la tortuga. De ahí que no hayamos desarrollado la intuición de que en el universo la velocidad de la luz es una constante y, en cambio, otros conceptos pueden cambiar de forma aparentemente absurda. Por ejemplo, el tiempo puede dilatarse para acomodar las leyes de la física a la existencia de esa constante. Que la física haya sido capaz de deducir esas leyes tan alejadas de nuestra experiencia cotidiana y además las haya demostrado experimentalmente, es asombroso.

Stephen Hawking señala en una de sus conferencias que fue una suerte no llegar a ser estudiante de Fred Hoyle, como pretendía, porque habría tenido que defender el estado estacionario. ¿Hasta qué punto influye el paradigma dominante en el establishment científico?

Uhm... Se trata de una pregunta difícil de responder, porque, hasta cierto punto, creo que a estas alturas yo mismo formo parte del *establishment*, ¿no? [Risas]. El lenguaje de la ciencia del que hablábamos antes, tan elegante y económico, gracias a su estructura matemática, es en parte responsable de que, una vez que ciertas ideas cuajan, sea difícil cambiarlas. Los cambios de paradigma se dan de vez en cuando, aunque es cierto que son bastante infrecuentes. A veces, esos saltos se producen gracias a experimentos que no sabemos explicarnos con el viejo paradigma. Eso ocurre con la revolución copernicana. O, por poner un ejemplo que todos en este despacho conocemos, con el descubrimiento de los neutrinos [Risas]. Otras, la teoría es la que se adelanta y los experimentos la confirman más tarde, como es el caso de la teoría general de la relatividad. Por supuesto, ahora que el LHC está en funcionamiento todos esperamos grandes cambios y revoluciones. En realidad, los físicos están deseando romper el molde y adentrarse en territorio desconocido, pero es muy difícil salirse de los propios conocimientos de uno, lo que en inglés se denomina *think out of the box*. Cuesta mucho salirse de esa caja de conocimiento adquirido, que puede convertirse en una cárcel para la mente. Aun así, creo que nuestro campo está muy abierto a nuevas ideas. Yo espero que con el LHC estas ideas llegarán.



El último Premio Nobel relacionado con el CERN, que consistió en el descubrimiento de W y Z por el físico Carlo Rubbia, ¿cómo lo compara con el de Higgs?

Y Van Der Meer [Risas].

Claro, y Van Der Meer...

Creo que ambos fueron verdaderamente fundamentales. El descubrimiento del W y el Z resultó crucial a la hora de establecer los profundos principios de simetría en los que se basa la física moderna y, en ese sentido, cambiaron nuestra forma de entender el mundo. Algo parecido ocurre en el caso del Higgs: es un descubrimiento a la vez muy esperado y revolucionario. Sobre todo, porque no se trata únicamente de un elemento final que añadimos a nuestro conocimiento, sino más bien una puerta que se ha abierto a un nuevo territorio.

¿Crees que este descubrimiento merece el Nobel?

La respuesta corta es "sí". Puedo añadir que me parece muy desafortunado que las reglas del Premio Nobel no permitan recompensar el trabajo experimental, porque los experimentos que han descubierto el Higgs requieren de miles de físicos e ingenieros y, en ese sentido, es completamente injusto identificar solo a tres personas como los receptores del premio. Es necesario modernizar esas reglas, en el siglo XIX, o a principios del XX, sí podías hacer un experimento con tres personas. Hoy quizás se puede hacer en algunos campos, pero no en este, desde luego. Si tuvieras que dar un Premio Nobel a alguien por la exploración robótica de Marte, ¿a quién se lo darías? A la NASA, posiblemente. Desde este punto de vista, el CERN merecería el premio. Y la NASA también.

Déjeme provocar un poco: en el caso del Higgs, quién ha influido más en el éxito, ¿los físicos teóricos o los experimentales?

[Risas] Trabajamos con el mismo objetivo, pero de una forma completamente diferente. Creo que este resultado no podría haber sido posible sin la teoría o sin la experimentación. Esto es lo bonito de la ciencia, y creo que de la física en particular, que lleva al límite esta interacción entre teoría y experimento, porque en ambos campos estamos trabajando al nivel más alto de sofisticación. En el nuestro, con un nivel de matemática avanzada; en el suyo, a un nivel más alto de instrumentación y análisis. El descubrimiento del Higgs es un triunfo colectivo del campo. Pienso que parte del éxito que toda esta historia ha tenido entre el público también se

debe a esto, porque se ve como un éxito de la ciencia en conjunto. La teoría de Higgs no viene de uno o dos individuos, aunque lógicamente **Peter Higgs** y otros son pioneros de esta, detrás hay toda una generación de físicos teóricos y, posteriormente, de físicos experimentales, que desarrollaron el proyecto. Creo que por eso mucha gente puede sentirse parte del mismo, en la medida en que ven que es en verdad un esfuerzo humano que implica a toda la sociedad, sin barreras nacionales, por ejemplo. No hay nada patriótico en ello, esto no es un éxito de Suiza, Alemania o Inglaterra. El CERN es un laboratorio internacional. Yo diría que el descubrimiento del Higgs participa del auténtico espíritu olímpico, la competición entre los experimentos es una excusa que esconde una noble causa común.

¿Hay vida después del Higgs?

Sin duda. Como he dicho, creo que el Higgs es un principio, no un final. Por eso me entran escalofríos cuando oigo las palabras "la partícula de Dios". Para mí, aparte del significado religioso, que podríamos discutir, eso da la impresión de capítulo final, de último elemento, lo que claramente no es el caso. De hecho, el sector de Higgs es el elemento más sucio de la teoría, el que no comprendemos bien, el que no comparte las simetrías del resto de las partículas, en el que tenemos que trabajar para entenderlo. Y, a su vez, es el sector que puede ayudarnos a comprender muchas de las cuestiones fundamentales con las que empezamos al principio. La cuestión es si lleva esta escalera a la simplicidad, hacia una mayor simetría que seguir, o si nos enfrentamos ahora a un cambio de paradigma.

¿Cuáles son tus candidatos favoritos para la nueva física entonces? ¿SUSY, modelos compuestos, supersimetría?

Soy muy neutral. [Risas] De veras, soy muy neutral. Y he de decir que me volví aún más neutral tras los últimos acontecimientos, o más bien ante la falta de ellos. No ha habido descubrimientos en física de partículas antes de la primera fase del LHC (sin contar las oscilaciones de neutrinos, eso es otra historia). Esto ha limitado mucho el espacio de lo plausible en nuestras teorías, lo cual me hace pensar que la mayoría de las ideas con las que jugamos no eran completamente correctas. Así que ahora estamos en el proceso de remodelación. Si tuviera que apostar, repartiría mi dinero en campos muy diferentes, no pondría todo mi dinero en una sola acción. Hubo un tiempo en que las teorías supersimétricas parecían inevitables, muchos físicos daban la supersimetría por segura y parecía que descubrirla era una simple cuestión de tiempo. Ahora ya no parece tan obvio, ¿verdad?

La supersimetría es una bellísima idea, es un nuevo concepto de espacio-tiempo, añade un nuevo tipo de dimensión con propiedades matemáticas diferentes. En cierto modo fue una revolución conceptual, así que existían motivos para que mucha gente creyera en ella. Sin embargo, ahora sabemos que la supersimetría, al menos en la forma que esperamos, no aparece. Se nos abren, por tanto, dos alternativas: o bien que el camino lógico era totalmente erróneo, o que quizás no era totalmente erróneo, pero incluía elementos que se encuentran a un nivel más alto de complejidad y en los que no tuvimos el ingenio de pensar. Y ambas opciones son interesantes, ya veremos. Para responder a estas cuestiones necesitaremos pasar a la segunda fase del LHC, y se necesitará una energía más alta. Antes de que eso ocurra, no podremos decir la última palabra.

Hablamos al menos de otros cinco años.

Quizá menos. Podría ser que en tres o cuatro años ya empiezemos a tener una buena imagen de lo que el futuro depara a la física.

¿Cuál es tu momento eureka?

Me ocurre raramente. Nunca sucede cuando estoy sentado en mi escritorio con notas y hago mis cálculos; a menudo me ocurre... ¡en la ducha! Aunque no creas que es algo tan inusual. Es como si el proceso de crear tuviera dos partes, una en la que tienes que sudar y hacer tu trabajo y otra de idea feliz, que llega cuando estás relajado y menos te lo esperas.

¿Qué tal se le da el deporte a Gian Giudice?

Corro, aunque menos que antes, porque tengo un problema con un tobillo, pero hago mucho senderismo en la montaña, natación y ciclismo. El momento eureka también me llega a menudo en mitad de la actividad deportiva.

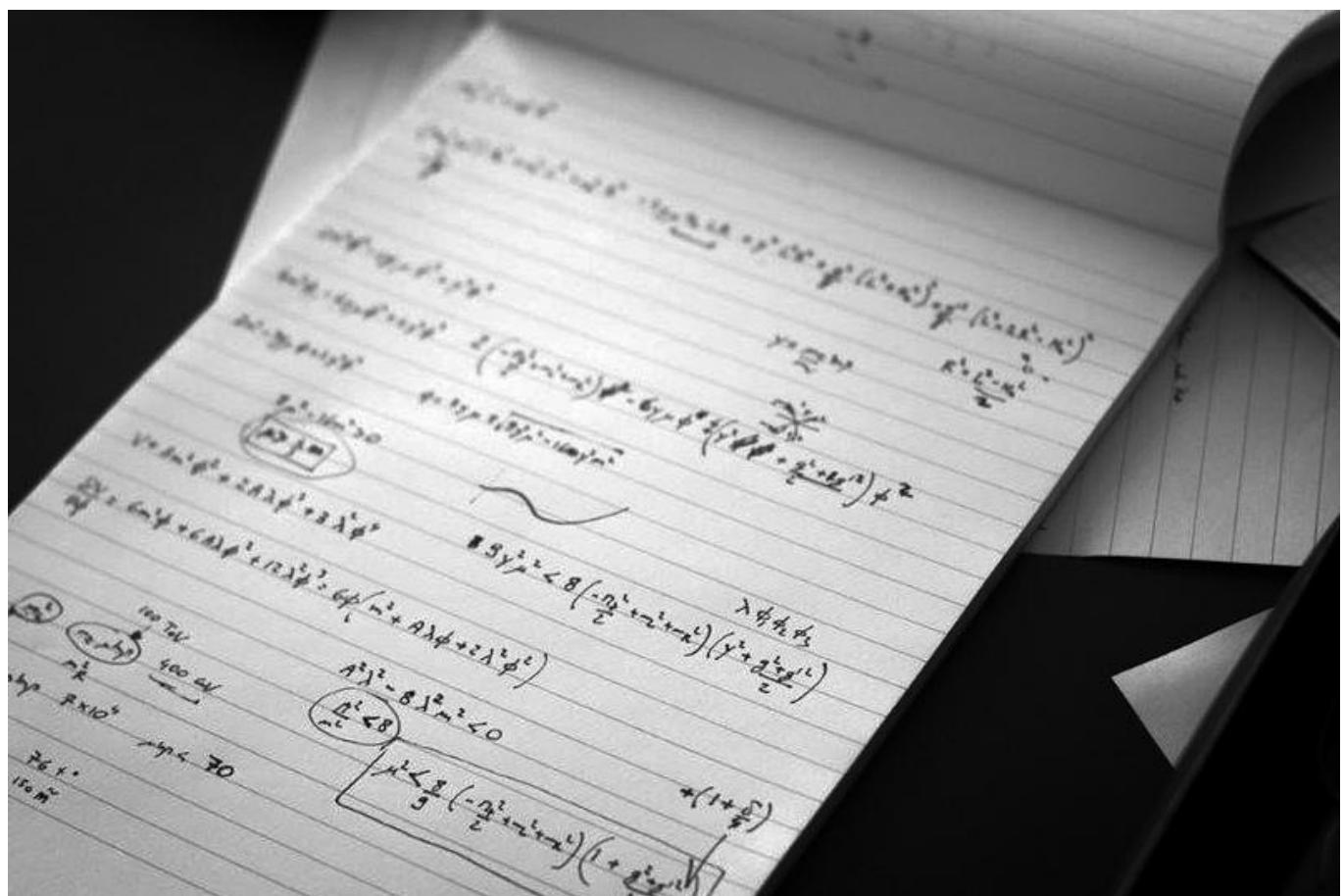
Los fondos que reciben los laboratorios como el CERN o Fermilab tienen su origen en la investigación nuclear. ¿Qué queda de la investigación con fines militares en este tipo de centros, aparte del nombre?

Queda un poco de investigación en física nuclear, un campo que no tiene mucho que ver con el de la energía nuclear y nada en absoluto con el de las armas nucleares, pero casi todo es física de partículas. En el CERN no se realiza ninguna investigación militar. Esta cuestión es muy importante. Puede parecer algo trivial, pero tienes que pensar que el CERN fue construido poco después de la Segunda Guerra Mundial. En una época en la que la palabra "nuclear" estaba cargada de significado. La gente mantenía fresca en la memoria la idea de lo que eso significaba, por lo que el hecho de tener un laboratorio donde se reunían alemanes, británicos y franceses bajo el paraguas de lo nuclear parecía algo muy temible; así que se estableció en las reglas que en el CERN no se realizaría ninguna investigación bélica, y también está escrito en dichas reglas que toda la investigación que se realice aquí ha de ser accesible y abierta a todo el mundo. Esa fue una actitud realmente visionaria. La gente que fundó el CERN en esa época tenía esos ideales, según los cuales la ciencia tiene que estar separada del interés nacional o militar y, al mismo tiempo, unir a países que pocos años atrás estaban luchando unos contra otros. En el nombre de la ciencia, este es un legado que considero muy importante.

El CERN de hoy en día va aún más allá, es un lugar abierto y extremadamente plural. El ideal de juntar a gente de países diferentes aboliendo cualquier tipo de prejuicio ya no necesita reforzarse mediante reglas. El CERN es, en el mejor sentido de la palabra, una gran torre de Babel. Aquí se juntan docenas de nacionalidades, se habla un guirigay de lenguas, pero todos nos entendemos y tenemos objetivos comunes. En ciencia cuentan más las ideas que la raza, el sexo o el color de la piel. No somos perfectos, claro está, pero el tipo de trabajo que hacemos casa muy mal con los prejuicios.

¿Así que el CERN es una torre de Babel, confusión lingüística incluida?

Sin duda. En la cafetería puedes escuchar, en cualquier momento, 20 lenguas diferentes. El inglés es nuestra lengua franca, pero la mayor parte de los físicos que pasan temporadas largas en el CERN acaba hablando tres o cuatro idiomas. Vuelvo a lo de antes. Cuando tus amigos y compañeros de trabajo son italianos, norteamericanos, israelíes, palestinos, argentinos, brasileños, franceses, chinos, indios, turcos, españoles, japoneses, rusos, belgas, griegos, o suecos, resulta difícil desarrollar una actitud cerrada hacia otras culturas.



El CERN es la catedral de la física. ¿Qué razones nos puedes dar para seguir invirtiendo grandes cantidades de dinero en esta época de crisis?

Pienso que apoyar la ciencia básica es algo que la sociedad siempre debería hacer. Si miras atrás en la historia, siempre verás que los grandes saltos tecnológicos fueron conducidos por ideas que vienen de la investigación fundamental. Una sociedad que alega que en tiempos de crisis no hay que invertir en ciencia y menos aún en ciencia básica es miope y suicida.

Sin embargo, esa parece ser la política del Gobierno de España en este momento.

¡Pues hay que hacer exactamente lo contrario! Y eso, a pesar de que proyectos como el LHC ofrecen, en general, un beneficio solo a largo plazo; quiero decir que si fueras a preguntarme, por ejemplo, cuáles serán las aplicaciones del bosón de Higgs, sinceramente y echando mano de toda mi imaginación, no podría responder. El quid de la cuestión es que eso no significa que mañana mismo no pueda aparecer una aplicación sorprendente, directa o indirecta. Por expresarlo con un ejemplo, el descubridor del electrón, **Thompson**, no habría acertado jamás a imaginarse la electrónica. Además, un proyecto como el del LHC resulta en beneficios derivados, los famosos *spin-off*, que provienen de la tecnología avanzada que se necesita para obtener esos resultados; y *esos spin-off* suelen aparecer a corto plazo. El ejemplo más conocido, en el caso del CERN, es la invención de la WWW, pero hay muchísimos más. Por ejemplo, de la investigación en detectores y aceleradores, surgen muchas aplicaciones en diagnosis por imagen, tratamientos contra el cáncer, tecnología de la información... todas esas aplicaciones que no han sido planeadas solo pueden surgir en un entorno en el que se pueden hacer grandes inversiones no enfocadas a entregar un producto a corto plazo.

¿Qué físicos españoles han tenido relevancia en el CERN?

La física teórica en España es excelente. Existe una escuela muy buena que siempre ha producido gente excelente. Puedo darte algunos nombres como ejemplo, pero me dejaré varios igualmente importantes en el tintero y pido por favor a mis colegas españoles que nadie se enfade. Sin contar a los dos físicos teóricos españoles científicos de plantilla del CERN, **Álvaro de Rújula** y **Luis Álvarez-Gaume**, entre mis colaboradores destacaría a **Alex Pomerol**, **Mariano Quirós** y **Luis Ibáñez**. Tampoco puedo dejar de nombrar a **Pilar Hernández**, una de las físicas más punteras del país. Fue colega mía durante muchos años aquí en el CERN. Y ya que la menciono quiero señalar que España, junto con Italia, son los dos países europeos que producen el mayor número de mujeres en el campo de la ciencia. ¿Curioso, verdad? Porque si preguntas al hombre de la calle de qué nacionalidad son las mujeres que se dedican a la ciencia probablemente nombrarán Escandinavia, Holanda o Alemania. Y, al menos en la física teórica de partículas, los países que van a la cabeza son Italia y España. Creo que ese dato nos dice algo bueno de nuestras sociedades.

El CERN cuenta con legiones de excelentes físicos, y está un paso por delante científicamente de Fermilab en Estados Unidos. Sin embargo, la divulgación científica en física proviene casi siempre en su totalidad de Estados Unidos; ¿a qué se debe?

Creo que el motivo está relacionado con la forma en que se financia la ciencia. En los Estados Unidos, el apoyo del público es realmente crucial para obtener financiación. Cuando el Congreso tiene que decidir sobre un proyecto el congresista lo apoya o no pensando en sus votantes. Aquí no ocurre lo mismo. Considera el ejemplo de la NASA. La investigación espacial ha sido y es todavía algo muy interesante para el gran público. Los proyectos Apolo y posteriores (la estación espacial, el programa de transbordadores espaciales, la exploración robótica de Marte) fueron aprobados por una amplia mayoría de republicanos y demócratas, simplemente porque sabían que el sentir popular estaba a favor de esa ciencia. Sin embargo, los congresistas se opusieron al SSC (la versión USA del LHC que hubiera entrado en funcionamiento varios años antes que este y le hubiera dado, presumiblemente, el liderazgo a la física de partículas en ese país) porque la gente no sabía gran cosa de nuestro campo. La NASA, desde un primer momento, hizo un gran esfuerzo de divulgación, explicando al público lo que hacían, atrayendo su curiosidad. Así que en los Estados Unidos siempre ha existido esta tradición de que si quieras recibir financiación tienes que darte a conocer. En Europa esto ha sucedido menos, porque la financiación proviene de agencias gubernamentales que no responden directamente ante los votantes.

Pero esto está cambiando.

En efecto, está cambiando. Como de costumbre, los Estados Unidos van delante. Allí, la física de partículas, al igual que aquí, había hecho hasta no hace mucho tiempo bastante poco esfuerzo divulgativo. ¿Por qué? Porque no lo necesitaban, aún conservaban el prestigio que el

proyecto Manhattan dio al campo y contaban con el apoyo de los militares y los políticos, por lo que no tenían que esforzarse tanto para comunicar. Al finalizar la guerra fría la física de partículas perdió esos privilegios, y en los Estados Unidos se dieron cuenta rápidamente de que tenían que cambiar la forma en que la ciencia es percibida por la gente y atraer su atención, excitar la curiosidad, mostrar lo que hacían, por qué motivo lo hacían y por qué debería ser apoyada. El CERN se quedó atrás, porque al estar financiado por un Consejo de Estados toda esa problemática no le afectaba tanto. En los últimos años sí se ha hecho un esfuerzo de divulgación tremendo a todos los niveles, ofreciendo nuevos productos educativos, participando en proyectos, dando clases magistrales. Todo ese esfuerzo, probablemente, dará fruto.

Suelo bromear acerca de que hace diez años cuando la gente me preguntaba: “¿A qué te dedicas?”, yo decía: “Soy físico de neutrinos”, y me respondían: “¿Qué?”. Y ahora cuando digo lo mismo dicen: “¿De verdad?” ¿Qué está pasando en el CERN?”. Todo ha cambiado mucho.

No solo eso, sino que la gente expresa su opinión, está mucho más informada. Es uno de los grandes placeres de divulgar, uno comprende el interés que la ciencia despierta en el público.

¿Qué científicos son los que admirás, los que te llevaron a estudiar física?

Tengo que mencionar a mi director de tesis, **Ricardo Barbieri**, que no solo me enseñó física, sino también cómo pensar, y a Steven Weinberg, al que admiro en grado superlativo, porque la claridad de sus ideas es realmente única: sus contribuciones a la física son fundamentales, pero lo que más impresiona al leer sus artículos es la lógica, la lucidez con la que trata los problemas de principio a fin. Es sencillamente perfecto.

Gian Giudice tiene la reputación de ser un gran físico pero también la de ser una persona seria y estirada. Cuando leí tu libro hubo dos cosas que surgieron inmediatamente y que también lo han hecho en esta entrevista, el sentido del humor y una increíble pasión.

¿Cómo te las arreglas para mantener ambas cosas tan escondidas?

Posiblemente esta imagen de ser serio no la comparten mis amigos cercanos... [Risas] Soy una persona tímida, así que en un entorno más formal tiendo a retraerme. Con mis amigos, cuando no hay barrera de timidez, no creo que sea serio. Y es verdad que soy muy apasionado en lo que hago, y me siento extremadamente afortunado.

Hablando como un científico que lee el libro de otro científico, conseguiste sorprenderme tres veces. La primera, debido a la claridad del flujo, veo en tu forma de razonar esa lucidez que has aprendido de Barbieri y Weinberg. La segunda, por el sentido del humor tan delicioso del que haces gala. Y la tercera, precisamente, por la pasión: fue como si yo mismo me reconciliara con mi propia profesión, a veces uno se vuelve un poco cínico con el paso de los años, y se cansa un poco de todas estas imperfecciones con las que vivimos, y al leer esto pensaba: “¡Vaya! ¡Este oficio maravilloso al que se dedica Gian es también el mío!”.

Viniendo de ti, que eres un gran autor y un gran científico, me satisface mucho oír estos comentarios.

Si tuvieras que resumir toda la belleza de la física de partículas en una línea, ¿qué línea escogerías?

Quizá la ecuación de Dirac... aunque solo sea porque ya está escrita en piedra.



Fotografía: **Mónica Salido**

4. Entrevista a José Luis Garcí

José Luis Garcí: “No volveré a hacer cine, y lo digo con nostalgia jubilosa”

Publicado por Ángeles González-Sinde



Dicen los que le admirán que José Luis Garcí tiene una cultura cinematográfica inagotable y que su biblioteca sobre el asunto supera los 3000 libros. Libros todos completamente analógicos, vamos, de papel, leídos y releídos, nada de digitalizados en un libro electrónico, porque él no tiene ni móvil, ni correo electrónico, ni ordenador, ni tableta. Por no tener, no tiene ni coche, ni ninguno de esos cachivaches que nos ayudan y a la vez nos esclavizan. Quedamos en el Instituto Cervantes de Nueva York donde se conmemoran los 30 años del Oscar a su película Volver a empezar. Confieso que le conozco no sé si mucho, pero sí desde hace mucho tiempo. Le conozco desde mi infancia. Escribía con mi padre, José María González-Sinde. Hacían películas juntos, incluso las familias veraneaban juntas. Bueno, nosotros veraneábamos y ellos escribían en bañador Meyba y con un sombrerito que a Garcí le caía muy bien y le daba un aire muy simpático de guionista americano de los años 50, allí con la Olivetti frente a un bungalow. Siempre ha sido simpático, siempre ha sido un excelente conversador. Siempre ha dicho muchos tacos, pero muy bien dichos, muy bien colocados. Siempre ha sido castizo sin ser vulgar. Siempre ha sido muy madrileño y, por lo tanto, muy de Nueva York.

¿Qué has hecho estos días?

Antes de ayer estuve en el Moma y vi la exposición sobre **Allan Dwan**, un director clásico que me gusta mucho.

¿Cuándo viniste por primera vez a Nueva York?

Marzo del 72. Hace 41 años exactamente. Vine con **Antonio Mercero** y fuimos a ver *El Padrino*, que se estrenó en un cine de Times Square muy grande, como eran antes todos los cines. Me gustó tanto la película que nos fuimos a tomar una copa al bar de **Jack Demsey** que sale en *El Padrino*, es donde van a recoger a Michael Corleone. Fue un año bueno para el cine. Vimos *The last picture show* en el Village y una que no me gustó nada que fue *La naranja mecánica*. [se ríe] Eso en cuanto al cine. En Broadway vimos las que estaban de moda entonces: *Hair* y *Jesucristo Superstar*. Y charlamos con algunos mexicanos que querían que escribísemos unas cosas para televisión, que es para lo que vinimos. Y como pasa siempre no cuajó, naturalmente. Pero yo tengo un recuerdo estupendo de ese viaje y nos pasó una cosa muy curiosa: fuimos a ver la Estatua de la Libertad, la única vez en mi vida que he ido, y cuando estábamos subiendo veo un tío que bajaba y le digo a Mercero “no te lo vas a creer, pero ese que baja es **López Vázquez**”, y él me dice “no me jodas” y le digo “coño, ahí lo tienes”. Acabábamos de hacer con él *La cabina*. Y efectivamente era López Vázquez. Nos quedamos helados. Al que menos te podías esperar allí era a López Vázquez. Él también se quedó un poco desconcertado al vernos. Nos contó que venía en un viaje organizado por el Club Boccaccio este tan famoso en Madrid y Barcelona. Entonces Nueva York no tenía las Torres Gemelas inauguradas. Las veíamos, pero las estaban acuchillando, supongo, dándoles la última manita de pintura. Y por lo demás sentí como si estuviera en Atenas o en Alejandría, en una de las grandes ciudades de la Antigüedad.

¿Cómo ha cambiado desde entonces?

Ahora me parece: primero, que la gente viste con peor gusto; segundo, que no hay librerías, las han cerrado todas. En la Quinta Avenida estaba Brentanos, que ya no existe, Simon and Schuster que ya tampoco existe, Barnes and Noble que deben quedar tres, no está Doubleday al lado del Plaza... Maravillosas librerías. Y tercero, que nadie respeta los semáforos en rojo, cruzan de cualquier manera. Antes no, antes no cruzabas, no te fueran a ver y a decir algo. Por lo demás es una ciudad alerta, que es lo que siempre ha sido.

¿Y cómo era el Garcí que vino en 1972?

Tan paletó como luego descubrí que lo era **Julián Marías**, porque yo contaba las veces que había estado en Nueva York, pero luego ya cuando cumplí 50 veces lo dejé y me olvidé de ello. Él también lo hacía. La segunda vez que vine a Nueva York fue con tu padre y con tu madre en el 78. Habíamos estado en México para el estreno de *Asignatura pendiente* y decidimos venirnos aquí al hotel Pennsylvania, junto a Penn Station y el Madison Square Garden. Lo pasamos muy bien. Fuimos a cenar a Sardi casi todas las noches y le mandábamos postales a **Jorge Fiestas**, que era un tío muy cinéfilo que escribía en *Fotogramas*. Luego ya rodé *El crack* aquí, y luego al rodar *Volver a empezar* en San Francisco pasamos por aquí y ya cada año he venido al menos una vez.

¿Tú dirías que Estados Unidos es el país que culturalmente te resulta más próximo?

Hay una cosa muy clara, al ser nosotros occidentales y al no prohibir **Franco** el cine americano, Nueva York para nosotros era muy familiar, la primera vez que venías aquí conocías todo. Cosa que por ejemplo en la Unión Soviética no ocurría porque allí estaba prohibido el cine americano y cuando ellos venían aquí se quedaban muy impresionados, electrizados. Nosotros no, porque cualquier calle que veías ya la habías visto en una película, era como estar en casa. En el 94 recorrió todo Estados Unidos siguiendo el mundial de fútbol como comentarista para Televisión Española y como

cronista para *ABC*. Terminó el mundial en Pasadena y cogimos el avión de vuelta en Los Ángeles, pero yo me quise quedar aquí en Nueva York. Me despedí de los otros correspondentes en el aeropuerto, cogí un taxi y cuando por fin, después de pegarme ese recorrido por el país, entré en la ciudad por la calle 44, sentí que estaba en la calle Narváez o en el barrio de Salamanca. Sentí que estaba en casa. Me quedé un mes. No solo yo quiero a esta ciudad, sino que tengo la sensación de que Nueva York me quiere, me acepta, que soy uno más de la gente que pulula por aquí. La conozco desde niño. Ahora, tú me dices Guadalajara, pues he ido dos veces en mi vida, no sé nada de Guadalajara.

Has mencionado el fútbol. A ti siempre te ha gustado el fútbol y cuando yo era niña no era tan común que entre la gente del cine o de la cultura interesase el fútbol, o, si les gustaba, que lo confesaran abiertamente. Tú eras la única persona de mi entorno a quien le apasionaba. ¿Tú crees que el fútbol, igual que Nueva York, ha cambiado en estos 30 o 40 años?

Sin duda. Antes íbamos al fútbol cuatro. Por ejemplo **Carmelo Bernaola**, el compositor, escondía el *Marca* si lo llevaba. Yo le decía “Joder, saca el *Marca*, si no es un pecado, coño, no nos van a decir nada”. Y lo mismo a Mercero a quien también le gustaba mucho el fútbol. Se tenía la idea de que el fútbol era franquista y yo decía: “Coño, si esto lo han inventado los ingleses que han inventado casi todo lo bueno: la democracia, el cambio de pareja con **Enrique VIII**, el fútbol... No tiene nada que ver con Franco y eso del opio de los pueblos.” A mí siempre me ha gustado el fútbol tanto como el cine. Y siempre he encontrado gente a la que, aunque no le gustara el fútbol, como a tu padre, no daban la tabarra contra el fútbol. Me gusta el fútbol, pero no soy un fanático: si juega bien el Barcelona me gusta el Barcelona, y si juega bien el Milán, el Milán, pero no me llevo disgustos, como el otro día que estuve viendo el Madrid-Atleti y joder, vaya caras. Hay gente que se lo toma muy a pecho. En el palco solo éramos del Atleti **Cerezo** y yo, y qué caras, incluida la del rey, porque el rey es del Madrid. Sí, sí, no te rías. Su Majestad es del Madrid.

Hace 30 años del Óscar. ¿Dónde lo guardas?

En el mismo sitio. Siempre lo he tenido encima de los guiones encuadrados de las películas que han sido nominadas. Me gustaría decir como todos que lo tengo atrancando la puerta del cuarto de baño, pero no, me gusta tenerlo y verlo.

Encuadrinar los guiones es un gesto muy significativo. Los guiones en cine son poco más que prospectos o manuales de instrucciones. Una vez construido el artefacto, es decir, rodada la película, los guiones van a parar a la papelera. ¿Tienes tu Oscar encima de los guiones porque para ti el guión es la parte más ardua del proceso de hacer una película, la que te cuesta más o valoras más?

No, aunque yo siempre me he considerado fundamentalmente escritor. Una de las cosas en las que nunca he creído es en eso de que el director es la estrella. Estuve diez años haciendo guiones, sé lo que es un guión. Cuando tú te inventas una buena situación y llega el crítico del periódico de turno y dice “en el cine de Fulano una vez más vemos que...”, pues no vemos nada porque eso ni se le ha ocurrido a él ni lo ha escrito él ni lo ha pensado ni nada. Pero claro, vete a explicar a un crítico lo que es un guión o lo que es el montaje. Siempre he estado muy cerca del guión y, si no recuerdo mal, habría que mirarlo, en nuestra primera película, *Asignatura pendiente*, es la primera vez en la que sale el nombre del guionista en el cartel y en la fachada del cine. Dijimos que había que ponerlo y se puso. Y ahí estábamos los dos, tu padre y yo.

¿Siempre has escrito con pareja?

Sí, porque creo que eso que dice **Billy Wilder** es verdad. Es tener un frontón. Si escribes tú solo, te puedes despistar, pero si escribes con alguien a quien valoras porque

sabes que tiene talento, es mucho mejor. Funcionan más las parejas de guionistas que las parejas sentimentales. Tienes más confianza en la pareja de escritura, se confían muchos secretos, es una relación muy estrecha.

Cuando esas parejas rompen es más duro que el divorcio de un matrimonio.

Sí. Cuando yo empecé era un guionista contratado y escribía con el que tocara: **Eloy de la Iglesia, Pedro Olea, Giménez Rico, Mercero, León Klimovsky...** Pero cuando tu padre dejó X Films y decidimos tirarnos al ruedo, era algo muy raro que no me ha vuelto a pasar. Íbamos a mi casa, por ejemplo, por la mañana, yo escribía un folio y se lo pasaba. Él escribía modificaciones encima y me lo devolvía. Luego escribía él y me lo pasaba. Y listo. Fluía. Era una simbiosis muy rara que es muy difícil que te vuelva a ocurrir. Luego con **Horacio Valcárcel** he trabajado 30 años, hasta que él se ha jubilado.

¿Por qué dejasteis de trabajar juntos mi padre y tú?

¡Fue tu padre! Se fue a Estados Unidos. Le dije vamos a hacer una película de cine negro que luego fue *El crack*, pero inicialmente se llamaba *La caja china*, y él me dijo “yo ya no quiero saber nada de esto”. Y yo le dije “joder, a ver si ahora porque hayas tenido lo de la película...” *Viva la clase media*, que era estupenda, por cierto, y en la que cambiamos los papeles: yo por primera vez fui productor y él por primera vez fue director, pero seguimos escribiendo el guión los dos juntos. La película fue mal y habría mucho que hablar sobre por qué fue mal. El Partido Comunista se portó fatal y no les gustó nada esa visión que dábamos de los dirigentes que estaban en París cojonudos dando órdenes a los militantes de base, sin darse cuenta de que España había cambiado y aquí la gente lo que quería era tener un cochecito, su casita en la sierra...

A los partidos no les gusta la crítica interna.

Desde luego. No les gustó que no hubiera héroes. La película fracasó, tu padre tuvo una depresión muy grande y se largó a California. Me mandaba muchas postales, porque todavía era la época de las postales: “He estado con no sé quién que trabaja con **Francis Ford Coppola...**”, “He estado en los viñedos...”. Y yo le contestaba: “He empezado a escribir el guión de cine negro que te dije con Horacio Valcárcel”. Yo conocía a Horacio de antes, con Mercero. Y luego vino al estreno y todo.

¿Tanto cuesta superar el fracaso de una película?

Sí y no. Eso es lo que yo le dije a él: “Estás equivocado, esto va a pasar muchas veces. Ahora hemos hecho la tuya y luego haremos la mía, y luego otra vez la tuya y unas irán bien y otras mal”. Pero a él le dio un poco por la política, cosa por la que no le había dado nunca. Le nombraron director del Festival de Otoño y luego de Telemadrid. Estuve con él en el despacho el primer día y nos invitó a comer a tu tío y a mí. Pero yo le vi que estaba más en ese mundo, que le fascinó. Tuvo el *impasse* en el que le llamó **Dibildos** e hizo *A la pálida luz de la luna*, una película puramente de Dibildos que yo creo que no le interesó. Pero con el tiempo se vio lo que yo decía: que *Viva la clase media* era una película estupenda. Ganó en Karlovy Vary o un sitio de esos.



El protagonista de *Viva la clase media* es Emilio Gutiérrez Caba, pero tú haces un importante papel secundario. ¿Cómo te atreviste a trabajar como actor? Nunca más has repetido y no lo hacías nada mal.

Me lo pidió él. Yo no había trabajado en mi vida como actor. El papel era para **Antonio Gamero**. Lo escribimos para él.

La película narra las peripecias de dos militantes del PCE en la clandestinidad a principios de los 60. En parte era la propia historia de mi padre, de cómo conoció a Gamero trabajando en una discográfica, de sus dificultades en el partido y de la vitalidad y las peculiaridades del Gamero real. Aunque el personaje estaba inspirado en su vida, Gamero era mayor para hacer de sí mismo 20 años antes ¿no crees?

Pero no importaba, lo hubiera hecho bien. Sin embargo un día que estábamos leyendo, como yo leo bien y tu padre me había visto muchas veces en los rodajes con los actores —porque, a estas alturas no se puede ser más que sincero, no ser sincero es un pecado, yo creo que dirijo muy bien a los actores y tengo un buen tono que cogí escuchando al Cuadro de Actores de Radio Madrid, donde eran geniales todos: **Pedro Pablo, Juana Ginzo**... y fijándome mucho en **José Luis Alonso** en el *María Guerrero* cuando tenía yo 15 años—... total, que un día leyendo el guión me dijo: “¿Por qué no haces tú el papel?”, y yo dije: “Solo falta eso, yo no me quiero dedicar a ser actor”. Y él me dijo: “Pero te puede servir”, y yo le dije: “En eso tienes razón porque levantarme por la mañana y saber por qué los actores tienen las manos heladas y les palpita tanto el corazón antes de que digas acción...”.

¿Te cambió la manera de dirigir actores el haberte puesto en su lugar?

No, pero me gustó mucho la experiencia de estar más cerca, les entiendes mejor. Están desnudos realmente, literalmente, cuando tienen una escena muy difícil y no saben cómo meterle mano, o están equivocados, o piensan que el papel es de otra manera, o

tienen problemas personales. Entonces tienes que saber que a lo mejor hay que cambiar el plan de rodaje, esperar y hacer la escena más complicada más tarde. Es un poco como el surf, tienes que esperar la buena ola. Todos tienen una tabla más o menos apañada, saben nadar bien y son valientes, pero, coño, tienes que esperar la ola, y la buena ola a veces no llega. Cuando llega, tienes que saber cuál es y subirte a la tabla que te lleve a la playa. El cine no es más que guión y actores.

Y buenos técnicos. Tú has trabajado con algunos muy notables como Gil Parrondo, un director de arte que tiene varios Oscar entre otros reconocimientos.

Todos los técnicos son buenos. Es difícil que alguien no lleve el foco bien o no ilumine adecuadamente para que se vea o que no haga un decorado creíble. En España hay muy buenos técnicos, siempre los ha habido. Pero lo importante es tener una buena historia y unos buenos intérpretes.

Tú no fuiste a la famosa Escuela Oficial de Cine. ¿Cómo aprendiste?

No. El que fue es tu padre. En el coloquio de ayer lo dije, le dediqué a tu padre 20 minutos. Un día que estábamos en Burgos en el Hotel Almirante Bonifaz dando la charla esa de siempre: la crisis del cine español, qué hacemos con el cine, porque nos daban allí unas pesetas, tu padre me dijo: "Tú eres un director de cine cojonudo". Le contesté "Pero ¿qué me estás contando?", y él "te lo digo yo que en X Films fíjate todos los que veo pasar: **Manolo Gutiérrez, García Sánchez...**". Todos sus compañeros de la Escuela pasaban por allí haciendo cortos que él producía. Y me dijo "Porque tú no cuentas las películas como las cuentan ellos, las cuentas en planos". Y eso es verdad. ¿Cómo es la película? Un *western*: plano general enorme, está diluyendo, las montañas recortadas, unos relámpagos, ves la caravana que va avanzando, la cámara se mueve lentamente y entra la cara de un indio. Eso es un plano de **John Ford**. Otros escribirían simplemente "Va una caravana y los indios la atacan". Yo le dije: "Pero tú has ido a la escuela y yo no y me han dicho que hay que estudiar geometría para la puesta en escena, matemáticas, rollos de esos". Y él me dijo: "Talento y sensibilidad, no se necesita nada más. Lo otro lo aprendes en dos días". Y coincidió que me lo había dicho también el crítico **Alfonso Sánchez**, que eso de la escuela era un poco patraña, que allí solo se hablaba de política, lo cual era verdad, y nadie sabía rodar cuatro personajes alrededor de una mesa. Total que tu padre me dijo "¿A ti qué te gusta de verdad?", y le dije "el fútbol", y él me dijo "pues haz una cosa de fútbol". Y le dije "Pues vamos a hacer una tarde de domingo en España a través del fútbol, con el sonido de las radios, el *Carrusel deportivo*, la gente que acude al campo, los preparativos...".

Al fútbol. Casi un trabajo de antropología. Está muy bien ese corto.

Y ya sabes el resultado. En el Ministerio de Información y Turismo nos dieron cero puntos, es decir ni un duro. Y yo le decía pero ¿por qué? Es igual de malo que el de **Aute**, igual de malo que el de **Gutiérrez Aragón**, son todos iguales. ¿Por qué no nos dan nada? No me lo explico. Pegaba un plano con otro, era en color, la cámara estaba bien, habíamos rodado en el Bernabéu, en el Manzanares... Pon un recurso, le dije. Y tu padre recurrió la valoración del Ministerio y nos volvieron a dar cero puntos. Y fuimos a ver a **Marciano de la Fuente**, que era el subdirector, y nos dijo "Anda, venga, no seáis caras que ya habéis ganado mucho con todas las marcas de publicidad que sacáis". Se pensaba que nos habían dinero por cada anuncio que salía en las imágenes documentales o en el sonido de la radio. "Os lo habrán patrocinado", decía. Y yo le propuse a tu padre que me dejara hacer otro corto a mi aire. Barato, me advirtió. Y tanto que fue barato. Lo hice con fotos. Fue *Mi Marilyn*. Y con ese pegamos un zambombazo tremendo, para ser un corto se tiraron 30 copias. Lo hice llevándolo a mi terreno, sobre el despertar sexual de mi generación. Como yo trabajaba con Dibildos y él hacía películas con **Pepe Sacristán**, le pedí que lo narrara.



¿Os seguís viendo Pepe y tú?

Sí. El otro día cenamos juntos. Nos reunimos por la muerte de **Landa** para tomar unos Martinis a su salud. Aquel corto quedó muy bien. Se ganó mucho dinero con ese corto y entonces él, tu padre, tuvo la idea y me dijo: "Has hecho un corto de imagen, el del fútbol, y uno de montaje, el de Marilyn, ahora haz uno con actores". Y yo hice uno que tenía en mente, que era como la escena final de *Asignatura pendiente*, para ver qué era aquello del plano contraplano y para soltarme con una cámara. Y él lo vio en Valladolid. Yo estaba de jurado en el festival y tu padre presentaba una película polaca que se llamaba *La tierra de la gran promesa* de **Andrzej Wajda** y un corto que se llamaba *Testamento de un pueblo* de uno que se llamaba **Manuel García Muñoz**, alias **Chabrol**. Y le dije: "He renegado de todo lo que más me gusta en esta vida: Hollywood, y le hemos dado la Espiga de Oro a tu película, la polaca, aunque hay una americana que es impresionante, muchísimo mejor que la de Wajda, pero de lejos. Se llama *Alguien voló sobre el nido de cuco*". Él se reía. El caso es que él, al ver mi corto en Valladolid, dijo: "Vamos a hacer una película". Y yo le dije: "Con una condición, vamos a hacer el guión juntos. Yo nunca he dirigido. Tú nunca has escrito. Vamos a hacerlo juntos". Y el 6 de febrero empezamos con la primera escena esa de "La primera vez que vi a Elena...".

¿Cómo nacen las ideas para las películas?

Es imposible saber eso. Una película nace porque tienes una nota tomada en un papel, o porque estás cruzando una calle y ves algo. Estando en Beverly Hills haciendo la promoción de *El abuelo*, cada mañana me sentaba a leer el *LA Times* junto a una colonia de chalecitos que hay frente al Hilton. Y una de esas mañanas se detiene uno de esos coches que hay en California, de todos los colores, naranja, guinda, yo nunca he visto coches más bonitos que en Beverly Hills, se detiene un coche maravilloso y dentro una chica guapísima con gafas de sol llorando a lágrima viva. Yo no sabía si acercarme. No

paraba de llorar y en esto se abrió el semáforo y el coche desapareció. Y cuando vino Horacio la última semana para los actos del Óscar de *El abuelo* se lo conté como te lo he contado a ti ahora. “¿Cómo lo ves tú?”, me preguntó. Y yo le dije: “Coño, yo veo un coche cojonudo pero en blanco y negro como en los años 40 y la chica rubia como **Lana Turner**”; era la imagen de **Lydia Bosch**, que era perfecta. Y así empezamos *You are the one*, con una chica llorando y escuchando a **María Callas** con el *Amami, Alfredo* que probablemente lo llevara ella puesto en la radio del coche, pero eso ya no lo oí. Eso es una casualidad. Pero, ¿cómo salen otras películas? Es muy difícil saber. Por una depresión... quién sabe.

Las adaptaciones que has hecho, ¿cómo las eliges?

Eso lo tienes metido desde hace muchos años. Otra vez fuimos a desarrollar un guión tu padre y yo al Hotel Arcipreste de Hita y me contó no sé qué anécdota que había pasado en la urbanización donde vivíais vosotros, y le dije: “Para, para”, y de ahí sacamos *Las verdes praderas*. Porque le dije: “Sería bonito contar la vida de un ejecutivo de medio pelo, su casa de la sierra, la bombona de butano, el frío que siempre hace, los atascos, la suegra, el vecino pesado...”, y en dos horas nos salió la película. Nunca nos había salido una película tan rápidamente. Y a partir de ahí abandonamos la idea anterior y empezamos a estructurarla en un fin de semana.

Siendo como eres tan aficionado y experto en ciencia ficción, ¿cómo es que nunca te ha atraído dirigir cine fantástico?

En primer lugar porque entonces, y te estoy hablando del Antiguo Testamento, en aquella época en España los laboratorios no estaban preparados.

Pero tú has trabajado en todas las épocas, en el Antiguo Testamento y en el contemporáneo.

Pero antes tú marcabas un encadenado y se ponía de otro color la película. Ahora sí salen estupendos, pero antes no se podía hacer cualquier truco. Y a mí lo digital nunca me ha gustado. No hay ni un plano retocado digitalmente en ninguna película que yo haya hecho. Incluida *Sherlock Holmes*. Claro, me costó un año encontrar las localizaciones, porque cuando salen de Lhardy en 1890, se supone que es una calle de Madrid, pero está rodado en Alcalá de Henares. Otra calle, en San Martín de la Vega. Así hice la película. Diez meses tardé en localizarla plano a plano. Y luego los sitios de verdad: Lhardy es Lhardy, o el Teatro Español, ¿por qué no puede ser el Covent Garden? O los jardines de El Capricho que pueden ser unos jardines ingleses. La estación de Delicias o la de Goya, que ya no existe. Pero Madrid, no hay un solo plano de calle de Madrid que sea digital. Reconstruimos la ciudad como era, decorado a decorado. Eso es un trabajo de orfebre que a lo mejor ya no vale para nada.

Hiciste una serie de televisión, *Historias del otro lado*, que estaba muy bien. En televisión sí te atreviste con la ciencia ficción.

Sí. Y el mejor capítulo estaba dedicado a tu padre. Se llamaba “Semiosis”, era maravilloso. Pero es muy difícil ver una película de ciencia ficción que te guste mucho, incluso una de las que más me gustan, *Blade Runner*, tiene un fallo gordo: no hay teléfonos móviles. Por cierto, *Blade Runner* es México D. F.: los tenderetes que se mojan... es una película que tiene mucha cultura maya. Voy a ver todas las de ciencia ficción, me gustan mucho, aunque algunas que se hacen ahora como *Oblivion*, menos.

¿Y las series?

Sí, me gustan, pero yo soy clásico, reaccionario y conservador, porque prefiero *El ala oeste de la Casa Blanca* a *The Wire*. A mí lo del tresillo ese en el descampado me harta en el tercer episodio. Me gusta mucho *Mad Men*, porque además veo a **Hitchcock**, las chicas taconeando por Madison de las películas de **Jean Negulesco** que era el Nueva

York que a mí me gusta, el de los 40, la posguerra, los primeros 50 con el Scope hasta *El apartamento*.

¿Vas mucho al cine?

Antes muchísimo, sobre todo a la sesión de cuatro. Desde hace año y medio he dejado de ir con la frecuencia que iba antes. Suelo ver una película todos los días en casa, y ya sé que no es excusa, que si quieras ir al cine vas, pero es que de todos los cines que yo conocía, no existe ninguno. Yo voy caminando a todas partes, y fíjate: el Ibiza, el Sáinz de Baranda, el Tívoli, el Salamanca, el Alcántara, el Benlliure... ¡no queda uno! Se dice pronto. Solo voy al que antes era el Narváez que ahora es el Renoir Retiro, pero son cuatro salitas de nada y la pantalla es como esta ventana. Entre que la tele que muchos tenemos en casa es cojonuda y se ve de maravilla en alta definición, los DVD son muy buenos y las pantallas de los cines son como la de tu salón, es muy cómodo verlo en casa donde además la gente no habla y te puedes servir una copa. Aun así yo me siento mal, tengo un pesar, como si yo no debiera hacerlo, porque yo no soy videófilo, soy cinéfilo con k, como lo dirían los griegos: *kinephilos*. Y he acabado siendo videófilo, un ser sedentario que no se mueve de la butaca, que no sale de casa y que no va persiguiendo películas por las líneas de metro, o en taxi, o en autobús, o como te desplazas hasta el cine. Es un paso muy grande, es como envejecer de una manera más brutal de la que tú esperas envejecer. Pero te acostumbras. En el último mes he visto, aparte de *Oblivion*, una que no le gusta a nadie, pero a mí me ha gustado mucho, la de Hitchcock y su mujer. Es una película sin pretensiones, rodada con una sencillez y una naturalidad... **Helen Mirren** está atractiva. Él está estupendo.

A mí también me encantó.

Pues por lo visto solo nos ha gustado a nosotros dos.

A parte de que sea infrecuente ver el cine en salas, ¿en qué otros aspectos ha cambiado la industria?

Supongo que mucho, pero yo no me he preocupado nunca de lo que es la industria. Sé que los laboratorios están desapareciendo todos. Es una cosa terrible.

¿La última película la rodaste en digital?

Sí, en una de estas cámaras que es más barata y que no cuenta ya los metros de película que gastas, porque no hay película. Luego es un horror, porque le falta potencia. Cuando vas a etalonar dices: súbelo, y no se sube. Yo tuve un problema fotográfico en *Ninette* y varios momentos de la película estaban cortos de negativo. El fotógrafo tuvo que irse para hacer otro trabajo, y en los laboratorios Fotofilm me recomendaron a un tío de Barcelona que es el mejor etalonador que ha habido en España. Me fui allí y vi lo que era etalonar de verdad. Era impresionante ver trabajar a **Angel Santacreu**. Vi los trucos para levantar una película cuando está corta de luz. Esos 12 días fueron una experiencia increíble, de lo que yo he aprendido en cine es a lo que tengo más cariño. Pero ese oficio se ha perdido, ahora todo es digital y hay muchos problemas con lo digital para hacer la foto exactamente que tú quieras. Los trucos se notan mucho. Pero bueno, oye, es el cine de ahora, el que vais a hacer vosotros, salvo que lo hagáis con un teléfono móvil, que está al caer.



¿Rodaste más tomas por ser digital, te juntaste con más material en la mesa de montaje? Es algo que suele ocurrir con el digital.

No. Rodé como siempre, prácticamente a toma única, como he rodado toda mi vida.

¿Cuál es la parte entonces que más disfrutas de hacer una película?

Siempre ha sido el montaje, porque ahí se une la parte del escritor con la parte del director. Es una reescritura con imágenes, modificas todo. Yo por eso no me creo a los directores que dicen “yo tengo la película en la cabeza”. Ni de broma. ¡Qué cojones vas a tener la película si luego llegas al montaje y cambias todo! Yo nunca he rodado con *story board*. Me parece un disparate. Para eso está el oficio de director. Tardé varias películas en descubrir que eso que los críticos y los listos llamaban la puesta en escena era la mirada: ¿qué es lo que quiero ver? ¿A ella? Pues me pongo aquí. Que los quiero ver a los dos, pues me coloco allá. Es la mirada. Hay muchos tipos de cine, yo no tengo nada en contra del cine experimental, pero el nuestro, el narrativo, es así.

¿Y producir?

Cuando yo era guionista le pedí a Dibildos la oportunidad de ser productor. Todo el mundo le pedía dirigir, pero yo quería producir. A él le impresionaba, porque para los problemas de producción yo proponía soluciones narrativas, de guión, sin destruir la película. Y me ha dado mucha tranquilidad saber producir, porque así no me ha dicho nunca nadie lo que tengo que hacer. Yo no sé lo que será el cine de autor, pero yo las he dirigido, las he escrito, las he producido y últimamente las monto también. Llega un momento cuando has rodado mucho en que sabes lo que quieras. Hay mucha teoría del cine, pero es mucho más sencillo. Que una película funcione o no funcione es difícil saberlo hasta que la tienes lista.

Por eso es un negocio de alto riesgo.

Sí. Y si te queda aburrida eres el primero que lo sabes. Te puedes decir “a mí no me interesa ningún tipo de cine más que el contemplativo, relajado”, pero es teoría que

pones luego. Los críticos buenos son los que te hacen saber de tu película algo bueno que tú no has visto. Lo malo ya lo sabes, te estás diciendo que pase esa escena ya de una puta vez, ¿pero cómo no la corté? Nadie te va a decir lo que es malo de tu película, sin embargo hay cosas que has hecho bien y no lo sabes. Eso es lo que tiene que hacer un buen crítico: descubrir.

Tú admirabas mucho al crítico Alfonso Sánchez. ¿Era mejor Alfonso Sánchez que los críticos de hoy?

Cuando eres joven crees que los mayores no tienen la pasión que tienes tú por el cine, y no es verdad. Yo me encontré a Alfonso Sánchez que, como Julián Marías, era un loco del cine. Con ellos podías estar horas hablando de John Ford y de **Raoul Walsh**. Te creías que eras el único al que le gustaba Raoul Walsh, el único que piensa que *La esclava libre* es una obra maestra, y resulta que no, que le gustaba a más gente.

¿Dirías que te ha ido mejor con la Academia de Hollywood que con la nuestra?

No. Con la Academia de Hollywood me ha ido muy bien, pero con esta también. Yo no me puedo quejar, han seleccionado mis películas para ir a Hollywood tres o cuatro veces y me han nominado muchas veces. Lo único que con la de Hollywood nunca tuve ningún problema y con la de España he tenido algunos. Después de que tú me invitaras a volver a la Academia siendo presidenta, he hablado con **González Macho**. He hablado con todos los que habéis sido presidentes de la Academia y está llena de amigos míos.

¿Crees que tu afinidad con los académicos de Hollywood tiene que ver con la procedencia de tu cine, que en apariencia es muy local, pero bebe del cine clásico de Hollywood?

El mío es un cine muy tradicional, sigue el ABCD de lo que ha sido el cine. Ese cine no es moderno, es de mover poco la cámara, como si hubiera pasado el sarampión antes. La mayor sorpresa que me he llevado en mi carrera es cuando en 1995 me llamó **Robert Redford** para llevar a Sundance *Canción de cuna*, primera película española que fue a ese festival. Y yo pensé “se deben referir a otra película que se llama igual y han confundido el título”. Y no, es que **Arthur Penn** había estado en Valladolid y había visto la película. Fui a hablar con Redford y le pregunté: “Por curiosidad, ¿qué pinta una película como esta en el festival de **Soderbergh**, de **Tarantino**...?”. Y él me contestó: “Tu película no es moderna, sino de siempre, y recuerda a **Leo MacCarey** y **Ford** y te vas a llevar una sorpresa”. Efectivamente, en el pase estaba con **Yvonne Blake**, la diseñadora de vestuario, y el público era muy joven, gente de veintitantos años... Pues faltando 20 minutos no paraban de llorar, la sala entera una congoja. Acabó la película y recibí una ovación de las mayores de mi vida. Y me dije, esto se debe a **Gregorio Martínez Sierra** y a **María Lezárraga**, los autores de la obra original, porque tiene un misterio enorme. ¿Sabes que **Orson Welles** quiso hacerla? El pase en Sundance es de lo que más me ha desconcertado porque cada uno pertenece a una época y creo que la época que he vivido de niño es una época que no volverá más, es irrepetible. Es como el Siglo de Oro: **Quevedo**, **Shakespeare**, **Cervantes**, **Lope de Vega** no se repiten. Los impresionistas del XIX lo mismo. Nunca volverá a ocurrir que haya un periodo en el cine como ese entre los 30 y los 60 donde estén **Hitchcock**, **John Ford**, **Fritz Lang**, **Billy Wilder**, **Raoul Walsh**, **Buñuel**... Es imposible. Nunca.



¿Crees que el que tu padre pintara te ayudó a tener una imaginación visual?

Es posible, pero sobre todo me ha ayudado luego con el color, me ha llevado hacia unos colores más pop. En cine he tenido apoyos, pero influencias pocas. Tu padre influyó mucho en mí con sus consejos. Recuerdo una frase textual que me dijo: "Esto es como los toros (a ninguno de los dos nos gustaban los toros, pero la metáfora servía), procura llevarte pensada la faena. Luego vas a rodar y te sale otro toro, no es el que esperas y a lo mejor no le puedes torear de largo o tienes que llevártelo a las tablas, pero procura pensar en la faena". Y siempre le hice caso. En *Asignatura pendiente* arriesgamos todo. No cobrábamos nada, pusimos nuestros sueldos como parte de la producción. Yo pedí un crédito a la SGAE y tu padre dejó el trabajo.

¿Eso ahora se podría hacer? ¿Aconsejarías a alguien que lo hiciera, o la industria se ha vuelto mucho menos accesible para esas iniciativas?

Sí, hay que hacerlo. Yo hasta mucho tiempo después incluso hipotequé la casa, y si te sale bien, te sale bien y si te sale mal, te sale mal. Por ejemplo con *Volver a empezar* nos daban una miseria, y yo dije no voy a venderla por poco dinero, me la como con patatas. La estrenamos en el Coliseum y fue un fracaso y en efecto me la comí con patatas, pero luego vino lo del Óscar y ahí ganamos dinero. Y me arrepiento de haber vendido *El crack*, por ejemplo. Porque si tuviera *El crack 1*, con *El crack 2* hubiera hecho *El crack 3* y hubiera tenido una miniserie de seis horas.

¿No te planteas retomar *El crack 3*?

Lo quise hacer con Alfredo Landa antes de que enfermara tanto, y él estaba de acuerdo. Teníamos la escena de arranque, ya sabes que *El crack* siempre empieza con una escena en punta. Era un Landa retirado ya con 70 años que vive en un pueblo perdido junto al mar y está en un bar jugando al mus al anochecer, la tele encendida. Un coche que se detiene y baja una pareja, vienen discutiendo. Piden una cerveza y siguen discutiendo; él es uno de esos tíos bordes y pesados, y ella va al baño y él empieza a llamarla en la

puerta, sal ya de una puta vez, y se mete en el baño y entendemos que le está pegando. Entonces el personaje este viejo, un poco a lo **Jean Gabin**, se levanta, entra en el baño y ve que la mujer está sangrando por el labio, él le está pegando. Entonces Landa se dirige al tipo como para atizarle, pero ella le agarra, le impide hacer nada contra su novio y permite que su novio si quiere zurre a Landa. Salen a la barra. El tío paga y mientras está pagando, el viejo detective se queda mirando a la chica como diciendo “encima de que soy la cara por ti”, y hace como un gesto de pegarle, baja la mano, pero finalmente le da una bofetada que la tira contra el suelo. El novio se queda mirando y Landa le advierte “ni se te ocurra moverte”. Todo el mundo se queda electrizado. El novio la ayuda a levantarse, salen y se meten en su coche. Landa vuelve a su mesa y sigue su partida como si tal cosa. No es una situación muy políticamente correcta que fuera a gustar mucho a las mujeres de ahora, lo sé, pero es una buena situación para el cine. Y como no la voy a hacer se puede contar. Era una historia de un tío un poco como yo: sin móvil, sin coche, sin Internet, sin correo electrónico. Viene a verle el nieto de Hipólito, el personaje de Bódalo, para decirle que lo que él tiene no lo tienen ellos, ni Scotland Yard, ni nadie, que es intuición, y que a ver si les ayuda a encontrar a la niñita esa inglesa que desapareció en Portugal. Total que le convencen y le ponen una ayudante que es una mujer policía y van a Lisboa e investigan. Cuando Landa después del ictus se cayó y empeoró, me llamó su mujer y lo llevamos a la clínica del Rosario donde está **Ventura Anciones**, el médico que me salvó a mí el cuello cuando tuve el ictus. Seguí yendo a visitar a Alfredo, veíamos juntos el fútbol, pero ya estaba muy mal y no se pudo hacer la película.

¿Qué asuntos te interesan? ¿Qué estás preparando, cuál es tu siguiente proyecto?
Ninguno.

¿Cómo que ninguno?

Nada. No voy a volver a hacer una película.

¿No?

Pero te lo digo con nostalgia jubilosa. No me importa nada.

¿Por qué?

Porque he descubierto lo de escribir más y ahora voy a sacar otro libro que se llama *Noir* sobre cine negro. También escribo relatos. Lo que no voy a volver a hacer es ir a dar la paliza a nadie para convencerle de que me compre los derechos de antena. Eso se ha acabado.

¿No crees en este modelo que tenemos, en el que las televisiones públicas y privadas tienen obligación por ley de invertir en cine español?

No es que no crea, es que yo no voy a volver a pasar por eso de si el comité ha dicho y que ahora uno, que no sé quién es, me diga que el guión no le gusta y luego otro... No. Eso se ha acabado.

¿Pero estás abierto a encargos?

No soy yo muy director de encargos. Estoy mal acostumbrado. Al haber producido yo mis películas tendría que tener a un tío que supiera mucho y que entendiera mucho lo que es hacer una película. Creo que yo podría producir bien a otros.

¿Sabes que tienes grandes admiradores entre directores y guionistas más jóvenes? Admiran tu independencia, tu capacidad de llevar tus gustos y criterios personales hasta sus últimas consecuencias.

No lo sabía. Yo solo sé que he entrado en el circuito de los homenajes y eso es el final. Pero no me importa. [se ríe] Está bien, es bonito venir a Nueva York, que te hagan una retrospectiva, ir a la Universidad del Sur de California...

Mira lo que dice Roberto Santiago, por ejemplo: “Nunca olvidaré la madrugada del 83, escuchando a Pumares en Antena 3 Radio, la retransmisión en directo de

los Óscars. Cuando por primera vez ganó una película española puso el Aleluya de Haendel...”.

O mira lo que ha escrito José Recuenco, un montador joven: “Lo escuchaba en su programa de radio nocturno *Volver a empezar* que emitía Antena 3 Radio. Allí descubrí su fascinación por los VIPs y la posibilidad de llevarse el periódico del día siguiente antes de venderse en los kioscos, sus paseos por el Retiro madrileño, su amor por el boxeo, el fútbol, la novela negra, la tortilla de patatas, Gloria Laso y su defensa de la música clásica más popular. Tiene la especial habilidad de captar el *sprit du temps*, el *Zeitgeist*, en castellano: el espíritu de la época”.

[Garci escucha en silencio y sin pizca ni de asombro ni de conmoción, como si todo eso del reconocimiento fuera algo ya innecesario]

Estos fans me piden que te haga algunas preguntas: quién es mejor, ¿Falcao, Hugo Sánchez o Gárate?

Falcao.

También quieren saber quién era más tocapelotas, ¿Landa, Sacristán o Fernán Gómez?

Entre Landa y Sacristán. Fernando era una maravilla, un hombre encantador, todo lo contrario de la imagen que tiene la gente. He trabajado con varios actores que eran directores, como él y **Marsillac**, y cuanto mejores directores son y más saben del oficio, mucho mejor. Un actor en cuanto entra en el set sabe si el director toca el piano o no. Yo no sé cómo rueda **Mario Camus**, ni Mario Camus como rueda Pedro Olea, nadie hemos visto rodar a nadie, pero un actor ha pasado por todos y sabe enseguida si ese director toca el violín o no tiene ni puta idea. Yo procuro que lo sepan de antes porque siempre ensayo. Eso lo pusimos de moda tu padre y yo, antes no lo hacía nunca nadie. Con *Asignatura* teníamos el problema de que Pepe Sacristán estaba rodando *Hasta que el matrimonio nos separe* en Santander. Y **Fiorella Faltoyano**, como nosotros, vivía en Madrid, así que viajábamos hasta Burgos para ensayar en una habitación de hotel. No sé qué pensaría los del hotel, que hacíamos un *ménage à trois* todos metidos allí. Con Fernán Gómez en *El abuelo* igual. Pero con un actor como él tienes que calibrar muy bien. Cada actor es de una forma. A **Agustín González** había que pararlo, porque no paraba de moverse y se te salía de cuadro. Fernán Gómez era más sobrio. **Cayetana** venía de otra formación, otra generación. Tienes que ahormarlos y que cada uno en su estilo resulte armónico. Es un concierto: la madera, el metal, la cuerda... Ahí no tengo problema al dirigir. Puedo tener problema con el eje, que es un coñazo el eje, hasta que te lo saltas tres o cuatro veces y te lo aprendes.

Una última pregunta. ¿Crees que este es un momento de desencanto parecido quizás a esos que tú retrataste tan bien en las crónicas sociales de tu primera etapa?

No lo sé ni me importa. Aquellas películas, la trilogía de la Transición, es una obra de José María González-Sinde y mía. *El crack* y *Volver a empezar* son ya obras mías, pero son todas historias del presente. Luego llegó un momento en que me dejó de interesar el presente. Después de leer a **Ortega**, me dije yo quiero ir más atrás y tomar perspectiva, conocer mi país como el pintor que se aleja del cuadro para verlo. A lo mejor en eso sí me influyó mi padre, un pintor se echa siempre para atrás. La única vez que he sentido la llamita es tras la masacre de Atocha. Porque tiene todo: es épica, es historia, hay misterio, es un *thriller*, es un drama. Es una historia fantástica. Pero creo que la tiene que hacer alguien joven, con más energía, a mí me ha pillado mayor. Sería una película española buena, de envergadura, estilo **Costa Gavras** con esa música de **Theodorakis**. Ahí empieza otra etapa de la historia de España. Es la única vez que he sentido motivación para hablar del presente, porque con la última, *Sherlock Holmes*, me he ido todavía más atrás, me he ido al siglo XIX.

Entonces ese es tu plan de futuro: escribir, todos los días ver una peli y todos los días leer.

Sí. Leo mucho. Pero yo a un libro le doy 20 páginas. Si no me convence, digo como Borges “no soy el lector ideal de este libro”.

[Se vuelve a reír. El público espera para la proyección de *Volver a empezar*. Presentamos la película y después, cuando creo que nos vamos a tomar una cerveza o, mejor, uno de esos Dry Martinis que tanto le gustan, Garci sube a la cabina de proyección para comprobar que está todo en orden: la imagen, el sonido. Después de tantos años, contempla el arranque de la película que habrá visto centenares de veces. Nos cuenta anécdotas del rodaje. Se complace en la belleza de Gijón en esos planos generales “como acuarelas” sobre los que se desplaza Antonio Ferrandis. Los títulos de créditos corren, va leyendo los nombres “este muerto, el otro también, y este, y este”. El tiempo pasa, pero no para Garci. Él está irreductiblemente vivo]



Fotografía: **Esther Montoro**