

CULTURA, LENGUAJE Y REPRESENTACIÓN

Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I - Volumen 20 - Noviembre 2018

DISCURSOS  
en la  
frontera

Discourses  
at the  
frontier

Cultural Studies Journal of Universitat Jaume I - Volume 20 - November 2018

CULTURE, LANGUAGE & REPRESENTATION



UNIVERSITAT  
JAUME I  
ISSN: 1697-7750

## Comité editorial / *Editorial Board*

---

### DIRECCIÓN / EDITORS

Ignasi Navarro i Ferrando – ignasi.navarro@uji.es  
Jorge Martí Contreras – jmartí@uji.es

### COORDINACIÓN DEL MONOGRÁFICO / GUEST EDITORS

Enric Portalés Llop (Universitat Jaume I)  
Daniel P. Grau (Universitat Jaume I)  
Adéla Kot'átková (Universitat Jaume I)

### COMITÉ CIENTÍFICO / ADVISORY BOARD

José Luis Blas Arroyo (Universitat Jaume I)  
Freda Chapple (University of Sheffield)  
Marianna Chodorowska-Pilch (University of Southern California)  
Santiago González Fernández-Corugedo (Universidad de Oviedo)  
Giuseppe Grilli (Università degli Studi Roma Tre)  
Georges Laferrrière (Université du Québec à Montréal)  
Humberto López Morales (Comisión Permanente de las Academias de la Lengua Española)  
Juan Vicente Martínez Luciano (Universitat de València)  
Emilio Ridruejo Alonso (Universidad de Valladolid)  
Carmen Silva Corvalán (University of Southern California)  
Ezra Talmore (Editor, *The European Legacy*)  
Hernán Urrutia Cárdenas (Universidad de Deusto y del País Vasco)  
Vicent Salvador Liern (Universitat Jaume I)

### COMITÉ DE REDACCIÓN / REVIEW EDITORS

Antonio Ballesteros González (Universidad de Castilla-La Mancha)  
Rafael Beltrán Llavador (Universitat de València)  
José Luis Blas Arroyo (Universitat Jaume I)  
María José Coperías Aguilar (Universitat de València)  
Juan Carlos Fernández Serrato (Universidad de Sevilla)  
María José Gámez Fuentes (Universitat Jaume I)  
Adéla Kot'átková (Universitat Jaume I)  
Jorge Martí Contreras (Universitat Jaume I)  
María del Pilar Moliner Marín (Universidad de Salamanca)  
Eloísa Fernanda Nos Aldás (Universitat Jaume I)  
Luis Pablo Núñez (Universidad de Granada)  
Sonia París Albert (Universitat Jaume I)  
Santiago Posteguillo Gómez (Universitat Jaume I)  
José Ramón Prado Pérez (Universitat Jaume I)  
Francisco José Raga Gimeno (Universitat Jaume I)  
Elizabeth Russell (Universitat Rovira i Virgili)  
Auxiliadora Sales Ciges (Universitat Jaume I)  
Salomé Sola Morales (Universidad Santiago de Chile)  
Miguel Teruel Pozas (Universitat de València)  
Mónica Velando Casanova (Universitat Jaume I)  
Fco. Javier Vellón Lahoz (Universitat Jaume I)

**CULTURE,  
LANGUAGE  
AND REPRESENTATION**

Cultural Studies Journal  
of Universitat Jaume I  
Volume 20 – November 2018

**CULTURA,  
LENGUAJE  
Y REPRESENTACIÓN**

Revista de Estudios Culturales  
de la Universitat Jaume I  
Volumen 20 – Noviembre 2018

**Discourses Discursos  
at the en la  
frontier frontera**

© Del text: els autors i les autores, 2018

© D'aquesta edició: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2018

Edita: Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions

Campus del Riu Sec. Edifici Rectorat i Serveis Centrals. 12071 Castelló de la Plana

Fax: 964 72 88 32

<http://www.tenda.uji.es> e-mail: [publicacions@uji.es](mailto:publicacions@uji.es)

ISSN: 1697-7750

DOI revista: <http://dx.doi.org/10.6035/CLR>

DOI volum: <http://dx.doi.org/10.6035/CLR.2018.20>

Dipòsit legal: CS-34-2004



Reconeixement-CompartirIgual CC BY-SA

Aquest text està subjecte a una llicència Reconeixement-CompartirIgual de Creative Commons, que permet copiar, distribuir i comunicar públicament l'obra sempre que s'especifique l'autoria i el nom de la publicació fins i tot amb objectius comercials i també permet crear obres derivades, sempre que siguin distribuïdes amb aquesta mateixa llicència. <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode>

# Índex / Contents

## PART I. CREACIÓ LITERÀRIA

- 11 El poeta com a mèdium. Notes sobre Josep Palau i Fabre i Carl Gustav Jung  
ENRIC BALAGUER
- 21 *Si algú em demana mai...* Diàlegs en la poesia de Vicent Salvador  
JOSEFA ANTONIA BERENGUER
- 39 Paul Cézanne en l'inici literari de Joan Vinyoli  
FERRAN CARBÓ
- 51 La plasmació de la ironia en l'assaig periodístic de Joan F. Mira  
SERGI SERRA ADSUARA

## PART II. MITJANS DE COMUNICACIÓ

- 65 El lloc web editorial com a epitext virtual públic. Paràmetres i indicadors  
GEMMA LLUCH, DARI ESCANDELL
- 81 La veu institucional dels editorials en les revistes podològiques especialitzades  
CECILIA MACIÁN
- 95 Anàlisi dels discursos periodístics en premsa espanyola al voltant dels fets relacionats amb el *procés*  
AINA MONFERRER PALMER. TERESA BELLIDO CALDUCH
- 113 Ironia, sarcasme i altres recursos en l'expressió periodística de Joan Fuster. El cas de les *Notes d'un desficiós* (1979-1984)  
NEL·LO PELLISSER
- 129 (Des)cortesia, agressivitat i emocions. La resposta dels lectors a la sentència de la Manada  
ENRIC PORTALÉS

### **PART III. ESPAI I IDENTITATS**

- 149 El valor simbòlic dels colors en l'imaginari popular: anàlisi contrastiva del sentit idiomàtic en català i espanyol  
JOAN BORJA I SANZ
- 167 Escriptura i identitat nacional: la traducció de les «Guías de España» de Josep Pla i Joan Fuster  
DANIEL P. GRAU
- 183 «Callastres» o l'heterotopia literària de Jordi Pere Cerdà  
JOSEP MARQUÉS MESEGUER
- 199 La narració identitària com a vehicle de les emocions.  
ADOLF PIQUER VIDAL

### **PART IV. PRAGMÀTICA I ESTILÍSTICA**

- 217 El *Llibre dels fets* de Jaume I. Expressions idiomàtiques i metadiscursives  
MARIA CONCA
- 239 L'anteposició i la posposició de l'adjectiu qualificatiu en el corpus comparable COVALT  
JOSEP R. GUZMAN
- 255 La idiomàticitat de cinegrames o gestos de negació i d'afirmació: un estudi comparatiu alemany-català amb metodologia de corpus  
HEIKE VAN LAWICK
- 269 La comunicació electrònica i l'oralització discursiva  
ANNA I. MONTESINOS LÓPEZ
- 285 La traducció al català i al castellà de les UF modificades creativament en la novel·la *Midnight's Children*, de Salman Rushdie  
MARIA D. OLTRA RIPOLL
- 301 Veritat, coneixement i política en Tucídides: els escenaris discursius  
FAUST RIPOLL DOMÈNECH
- 311 **Autores / Authors**
- 313 **Estadísticas / Statistics**

## Editorial

---

The issue of *Culture, Language and Representation* that you hold in your hands represents an effort to recognize Professor Vicent Salvador, who left the position of editor a few months ago. The criteria that are the hallmark of this scientific publication remain unchanged. Among them, we emphasize interdisciplinarity and innovation, and we thought this would be a good opportunity for those of us who consider ourselves disciples of Vicent to offer a collection of research articles marked by diversity. However, there are many who consider themselves disciples of Dr. Salvador. That is why, in order to put some restraints on a publication that might otherwise have become too voluminous, we decided to limit submissions to those who had been Vicent's doctoral students.

Out of this desire to showcase the interdisciplinarity that characterized Vicent Salvador's research, we decided to allow each contributor to choose the topic on which they wanted to write their article, as long as it complied with the goals and quality standards of the journal. Thanks to this decision, a great diversity of fields are represented in this monograph. Meanwhile, the large quantity of contributions is explained by the fact that Dr. Salvador supervised an unusually large number of theses, at least by the standards of the Humanities, with the effort, dedication and generosity that the field requires. All of this indicates our supervisor's wide range of interests. In this sense, the title of the monograph –*Discourses at the frontier*– seems to us very eloquent. From the literary analysis that marked the beginning of Vicent Salvador's research, a number of paths branched off throughout his career, and his disciples have worked to continue progressing along all of them.

We conceived the volume as a circle that opens with a prologue by Dr. Sebastià Serrano, who was Vicent Salvador's thesis supervisor, and closes with the contributions of most of the doctors whose theses were supervised by Dr. Salvador. The monograph consists of nineteen articles in all, which we have split into four blocks. The very multidisciplinary nature of the articles means that they could have been arranged in any number of ways, but we think a common thread makes it possible to read them as all of a piece. The first section, "Literary Creation", consists of writing about poetry –including one text in particular about the poetic work of Vicent Salvador himself– and essays. The second, "Media", includes works on journalism, both in its traditional form –newspapers and magazines– and in the digital realm, covering a range of topics including politics, the law and health. "Space and identities" addresses issues related to the identification of collective and national imaginaries. Finally, "Pragmatics and Stylistics" collects studies on phraseological units, translation, orality, speech and semiotics.

Despite the academic, professional and even personal obligations of most of the participants, the response to our call was extraordinary. As editors, we can only show our gratitude to colleagues, who have always been extremely helpful in the process of elaboration and revision. We want to extend our gratitude to Adéla Kořátková, Vicent's current doctoral student, without whom this project could not have come to fruition.

The final thanks, however, goes to our master and men-

## Presentació

---

El número de *Cultura, Lenguaje y Representación* que teniu a les mans pretén ser un reconeixement al professor Vicent Salvador, que en va deixar de ser el director ara fa uns mesos. Continuant amb els criteris que caracteritzen aquesta publicació científica, entre els quals destaquen la interdisciplinarietat i la innovació, hem pensat que seria una bona oportunitat perquè qui ens considerem deixebles de Vicent poguem oferir-li un recull d'articles d'investigació marcats per la diversitat. Certament, el conjunt d'aquells que es podrien considerar deixebles del Dr. Salvador pot resultar extensíssim. És per això que, per posar algun límit a una publicació que hauria pogut resultar excessiva, ens vam decidir per fer una crida exclusivament als qui vam ser doctorands seus.

Precisament amb voluntat de mostrar la interdisciplinarietat que ha caracteritzat l'obra investigadora de Vicent Salvador, vam optar per permetre que cada doctor triés el tema sobre el qual volia escriure el seu article, sempre que s'ajustés als objectius i als estàndards de qualitat de la revista. La diversitat investigadora del monogràfic, generat amb aquests paràmetres, –i també el nombre, perquè el Dr. Salvador ha dirigit una quantitat inusualment elevada de tesis, si més no per al que sol ser habitual en l'àmbit humanístic, amb l'esforç, la dedicació i la generositat que això exigeix– il·lustra a la perfecció l'ampli ventall d'interessos del nostre mestre. En aquest sentit, el títol que hem volgut donar al monogràfic –*Discursos en la frontera*– ens sembla ben eloqüent. Des de l'anàlisi literària que marca l'inici de la investigació de Vicent Salvador mateix s'obren camins diversos que els seus deixebles hem intentat d'aprofitar.

Hem organitzat el volum com una mena de cercle que s'obre amb un pròleg de qui va ser el seu director de tesi, el Dr. Sebastià Serrano, i es completa amb les aportacions de la majoria dels doctorands del Dr. Salvador. Tot plegat, el monogràfic consta de dinou articles, que hem organitzat en quatre blocs. Potsar la distribució podria haver estat una altra, precisament per la pluridisciplinarietat que presenten, però pensem que s'hi pot establir un fil conductor que en facilitarà la lectura conjunta. El primer, «Creació literària», incorpora escrits sobre lírica –entre els quals un en concret sobre l'obra poètica de Vicent Salvador mateix– i assaig. El segon, «Mitjans de comunicació», engloba treballs al voltant del periodisme, tant en la versió clàssica –diaris i revistes– com en la digital, amb una temàtica diversa que inclou àmbits polítics, judicials o sanitaris. «Espai i identitats» aborda qüestions relacionades amb la identificació dels imaginaris col·lectius i nacionals. Finalment, «Pragmàtica i estilística» recull estudis sobre unitats fraseològiques, traducció, oralitat, discurs i semiòtica.

Malgrat les obligacions acadèmiques, professionals i fins i tot personals de la major part dels participants, la resposta a la nostra crida ha estat extraordinària. Com a editors, no podem més que mostrar el nostre agraïment als col·legues, que s'han mostrat sempre extremadament col·laboratius en el procés d'elaboració i de revisió. Volem fer extensiu el nostre agraïment a Adéla Kořátková, actual doctoranda de Vicent, sense la qual aquest projecte no hauria pogut veure la llum.

L'agraïment final, però, ha de ser per al nostre mestre. Tot

tor. Although this set of articles was compiled without his direct supervision –the confidentiality of the intended surprise meant it could not be otherwise– the attentive reader will be able to trace the outlines of his soul as a researcher, because, Vicent’s disciples are characterized by the very habit of looking at reality with his commitment, with his good nose to sniff out what is important, with the sort of curiosity that leads to interdisciplinarity and (we would like to think) to quality research. We hope to have been worthy of his dreams and obsessions, of his mentorship, after all.

*Daniel P. Grau, Enric Portalés*, editors  
Universitat Jaume I

i que aquest conjunt d’articles s’ha elaborat sense la seva supervisió directa –la confidencialitat de la sorpresa hi obligava–, el lector atent podrà resseguir-hi la seva ànima investigadora. Perquè el que identifica qualsevol dels deixebles de Vicent és, precisament, el vici de mirar la realitat amb aquella voluntat, amb aquell nas, de tastolletes que tan clarament condueix a la interdisciplinarietat i –volem pensar– a fer una recerca d’alta qualitat. Esperem haver estat dignes seguidors de les seves dèries i de les seves obsessions, del seu mestratge, al capdavant.

*Daniel P. Grau, Enric Portalés*, editors  
Universitat Jaume I



## Pròleg

---

Em fa molt de goig d'escriure unes paraules de presentació per a un llibre producte de l'afecte d'una colla de doctors i doctores que han fet el viatge de la tesi doctoral ben acompanyats del seu director, el professor Dr. Vicent Salvador. Emocions, sentiments, fonamenten les memòries, estimulen al màxim els punts de més creativitat de la intel·ligència, ajuden a prendre les decisions més correctes, mouen la vida de les persones i les societats. Són a la base de les arts, de la ciència i de la cultura en general. I ara deixo que la meua *memòria episòdica*, a la meua ment, em passi, com si fos una pel·lícula ben excitant, moltes de les imatges que guardo del professor Salvador i que puc verbalitzar en relats a fi de construir una narrativa salvadoriana conduïda pel fil d'emocions que hi han donat sentit.

Ara mateix, em puc veure amb el Dr. Joaquim Molas al costat, tornant de València a Barcelona en l'Euromed, i ben entretinguts en una conversa interessantíssima sobre l'estat de la teoria de la literatura a casa nostra. Devia ser a les acaballes del segle passat i parlàvem d'en Vicent Salvador, amb motiu d'una tesi que havia dirigit i que tot just acabàvem de jutjar. Per a mi, en Vicent era qui millor coneixia els fonaments del nou paradigma marc per a aquesta disciplina. Recordo com em vaig engrescar en parlar de tota la informació que el Dr. Salvador era capaç de processar, de manera molt profitosa, sobre la teoria de models i de com els noms de Popper, Kuhn, Lakatos, Nagel, Black, Russell, Wittgenstein, Bunge o Poincaré li eren ben familiars. Tenia totes les eines per a navegar per l'univers de les teories!

De fet, ja recordo amb molt de plaer com d'estudiant, a les meves classes de la Universitat de Barcelona, la teoria el començava a enlluernar i, molt més endavant, quan decidí engagar la seva tesi doctoral, realitzà una vertadera immersió, conscient o no, en tot un conjunt de qüestions, problemàtiques molt interessants i que suscitaven la seva curiositat, i en què tot abocava al sublim àlbum dels models. En les nostres converses sobre el fet poètic com un tipus de fenomen lingüístic ens estremíem de pensar en models matemàtics que el podrien abraçar, potser una mica com ho fem avui en referir-nos als correlats neuronals, a la circuiteria neuronal subjacent a l'activitat literària. Un cervell literari? O, més ben dit, una *zona literària* del cervell? I qui sap si uns algorismes configuradors de la literatura? Un programa literari? En Vicent sempre ha estat molt caut a l'hora de parlar de les aplicacions del modelatge.

Conegué bé els models i se n'enamorà, encara que, és bo de dir-ho, sempre ha sabut mantenir les estructures prefrontals del cervell ben connectades, amb les capacitats de distanciament ben a punt. El Dr. Salvador va saber veure molt aviat com els avenços en ciència cognitiva, sociologia del coneixement, filosofia analítica o neurociència mostraven que no només el nostre llenguatge està estructurat metafòricament sinó també els nostres processos cognitius. Que conceptualitzem les experiències en termes figuratius a través de metàfores, metonímies, ironies, paradoxes, etc., i els mecanismes que els fonamenten poden explicar com pensem, com raonem o com imaginem.

Constatem com el Dr. Salvador coneix bé els procediments formals que permeten de bastir i vestir les teories. Tanmateix, em permeto de dir que excel·leix en una dimensió ben fonamental de tota ciència no formal, com és el cas de la lingüística, i té un *ull empíric* excel·lent, que li permet de visitar, amb gran aprofitament, una extensa varietat de racons i raconets de la geografia dels espais del llenguatge i de les llengües, li permet de

tastar les expressions lingüístiques més diverses i, amb tot l'amor del món, esbrinar-ne les característiques i fer-ne una *botànica*, una sistemàtica.

Al llarg dels anys he conegut molt poca gent amb la seva capacitat per a enumerar i degustar els fets lingüístics, fins al punt que algun cop he pensat que el Dr. Salvador, davant d'aquests fets lingüístics, deixa que els problemes que li plantegen bullin durant un cert temps per sota del lindar de la consciència fins a fer emergir la seva proposta. Durant aquest temps d'incubació, tal com fa el poeta –i en Vicent és un poeta excel·lent–, el seu cervell deu generar tot un seguit de connexions inusitades, sorprenents, pròpies d'aquell pensament anomenat *divergent* capaç d'optimitzar la fluïdesa a fi d'obtenir un cert nombre de respostes. Mostra flexibilitat, és a dir, capacitat de produir idees que poden ser diferents entre si i que poden fer canviar de perspectiva, i originalitat en explorar el grau de raresa de les idees produïdes. Fluïdesa, flexibilitat i originalitat són components fonamentals de la creativitat. En Vicent Salvador és una persona molt i molt creativa. Em fa goig de constatar com aconsegueix d'harmonitzar, a l'hora d'acabar qualsevol problema del camp de les ciències del llenguatge, el seu domini dels aparats teòrics dels diferents marcs i una manera ben especial, amb un tacte personalíssim, d'aproximar-se als tresors de la base empírica fent sonar la millor música de cara a obtenir els millors resultats de qualsevol model teòric.

M'he referit a la creativitat com una de les característiques fonamentals de la personalitat del professor Vicent Salvador. Sovint hem d'entendre aquesta creativitat com el resultat de la confluència de trets que en altres persones es donen com a molt separats, oposats. És així, per exemple, que el puc veure com una persona divertida, amb un bon sentit de l'humor, que expressa tan bé aquest somriure sorneguer que el caracteritza, enjogassat amb el seu treball, que li forneix molt de plaer, una persona amb una actitud lúdica, però, això sí, disciplinada i molt rigorosa. El seu caràcter lúdic el pot manifestar sobre una base sòlida feta de tenacitat, resistència i perseverança. Sap molt bé que qualsevol idea meravellosa demana molt d'esforç per a ser presentada correctament en el si de la nostra societat científica. Des de la literatura fins a les ciències de la salut, el professor Salvador ha pogut acaronar moltes idees meravelloses que ha sabut explorar, sobretot, en aquelles zones frontereres del coneixement, àrees interdisciplinàries que guarden els secrets més fascinants.

Em vull permetre de confessar que quan el vaig conèixer, a les meves classes, em va fer l'efecte de ser una persona molt intel·ligent, molt, i tímida, introvertida. I amb els anys i la coneixença, i l'afecte, encara l'hi veig. Tanmateix, cada cop més em vaig anar adonant com és també una persona molt extravertida. Sí, el veig com una persona que sap gaudir de la solitud, que no li fa por, que la tolera bé. De fet, potser només aquelles persones capaces de tolerar estar soles excel·liran, a la llarga, en el conreu de la major part dels camps del coneixement. Ara bé, tal com passa amb moltes ments creatives, ell insisteix contínuament en l'intercanvi d'idees, i, sobretot, quan n'atalaia una de meravellosa li manca temps per a comentar-la amb col·legues, alumnes o persones amigues. Com ha salvat practicar aquests intercanvis i com ha convençut altres persones tant de la fecunditat de les idees com de la fascinació per l'aventura de desplegar tot el seu coneixement, n'és una bona mostra aquest llibre que ara presentem. El Dr. Vicent Salvador és un excel·lent científic i un mestre d'una qualitat extraordinària.

*Sebastià Serrano*

Professor emèrit de la Universitat de Barcelona

Doctor honoris causa per la Universitat Jaume I

**PART I.**  
**CREACIÓ LITERÀRIA /**  
**LITERARY WRITING**



# El poeta com a mèdiu. Notes sobre Josep Palau i Fabre i Carl Gustav Jung

## The poet as a medium. Notes on Josep Palau i Fabre and Carl Gustav Jung

ENRIC BALAGUER  
UNIVERSITAT D'ALACANT

Artículo recibido el / *Article received*: 2018-06-07  
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2018-09-28

**RESUM:** L'obra poètica de Josep Palau i Fabre presenta moltes concomitàncies amb la de Carl Gustav Jung. En aquest escrit tractem d'explorar les nocions que els dos autors mostren sobre el concepte d'individuació, l'ombra, l'ús metafòric de l'alquímia, l'inconscient col·lectiu, la idea d'*anima* i d'*animus*, i al voltant del coneixement autèntic.

**Paraules clau:** individuació, alquímia, hermafrodita, l'ombra (segons Jung), elements arcaics en el subjecte, el doble, la pedra filosofal, la metamorfosi.

**ABSTRACT:** The poetic works of Josep Palau i Fabre have much common ground with the writings of Carl Gustav Jung. This paper explores the two authors' notions of concept of individuation, and their approaches to shadow, the metaphorical use of alchemy, the collective unconscious, and the ideas of *anima* and *animus* and of authentic knowledge.

**Keywords:** individuation, alchemy, hermaphrodite, shadow (according to Jung), archaic elements in the subject, the double, the philosopher's stone, the metamorphosis.

## 1. UNA ULLADA A L'ALQUÍMIA EN LES OBRES DE CARL GUSTAV JUNG I DE JOSEP PALAU I FABRE

En els seus escrits, Josep Palau i Fabre no esmenta en cap moment l'obra de Carl Gustav Jung; en canvi, sí que ho fa de la de Sigmund Freud. No obstant això, una simple ullada a *Poemes de l'Alquimista* i a l'obra psicològica –i també filosòfica– de Carl Gustav Jung ofereix múltiples concomitàncies.<sup>1</sup> En la biblioteca de l'escriptor català, actualment en la Fundació Palau de Caldes d'Estrac, només hi ha un llibre del suís, *Teoría del psicoanálisis*, publicat a Barcelona el 1937. Però si no hi ha cap rastre més, el simple fet que Palau anomenés a la seua obra *Poemes de l'Alquimista*, publicada en una primera versió el 1952, i que fera d'aquesta figura emblemàtica un transsumpte del seu posat creador –recordem que l'Alquimista és l'autor, per això l'escriu en majúscula– ens convida a acarar l'obra de Palau amb la del psiquiatre suís, que publicava uns quants anys abans, el 1944, *Psicología y alquimia*, després de descobrir que moltes de les imatges dels somnis dels seus pacients coincidien amb figures i situacions recollides en tractats alquímics. El poeta català recorda que l'alquímia la trobem a l'origen de la nostra literatura, en la figura de Ramon Llull; també un poeta de l'època moderna ben estimat per ell, Arthur Rimbaud, s'hi va sentir atret. Aquests casos són, sens dubte, dos precedents importants a l'hora d'esbrinar els motius inspiradors de l'alquímia per a Palau, juntament amb el del psiquiatre suís.

Tant per a Carl G. Jung com per a Josep Palau i Fabre, l'alquímia és una metàfora de la transformació de què és capaç l'individu en la seua realització personal, així com també el camp d'estudi, el laboratori, que constitueix l'autoanàlisi i l'autoconeixement en cada individu. L'alquímia en els dos escriptors representa el viatge interior que cada persona realitza de manera fecunda i efectiva. El que comporta aquest viatge interior és l'acceptació de l'individu en tots els seus trets singulars, un fet que, en produir-se, assenta les bases de la realització. En termes de Jung, es tracta del *si-mateix* o procés d'unificació de la persona en el seu conjunt. Per arribar-hi, hom ha de dur a terme la individuació o l'autodesenvolupament encaminat a integrar les múltiples facetes de la psique per tal d'esdevenir un *self*, un *si-mateix*, ço és una unitat separada, indivisible, i dotada d'un sentiment d'integritat psíquica. L'individu –recordem que vol dir *indivisible*– és així conscient de la seua realitat en fer seu tot allò que en terminologia jungiana forma part de *l'ombra*: «aqueixa personalitat oculta, reprimida, inferior i culpable,

---

1. Hem avançat algunes de les tesis sobre aquesta relació en el treball «Josep Palau i Fabre i Carl Gustav Jung: una lectura jungiana de *Poemes de l'Alquimista*», presentat al Simposi Internacional Palau i Fabre (1917-2008). L'Alquimista, que tingué lloc entre el novembre del 2017 i el març del 2018 a Barcelona i Caldes d'Estrac.

la majoria de vegades, que amb les seues últimes ramificacions arriba al regne dels avantpassats animals, i comprén així tot l'aspecte històric de l'inconscient»<sup>2</sup> (Jung 1989, 7). *L'ombra* és allò que l'individu ha anat rebutjant o amagant d'ell mateix: des d'instàncies més pulsionals, instintives i més incivilitzades fins a trets de caràcter que ha decidit reprimir atés el context social i educacional.

Per al psicòleg suís, l'alquímia era, d'alguna manera, un contrapunt laic del cristianisme, incapaç d'incorporar els integrants diversos i contradictoris de l'individu tot proclamant, de manera febaent, la unilateralitat de la llum, el triomf del bé i de les forces positives. L'alquímia, en canvi, ens recorda com la vida de cada individu està formada per forces oposades, accions contradictòries, que busquen ser reconegudes i acceptades. «Sense l'experiència d'allò contradictori no existeix cap experiència de totalitat» afirma a *Psicología y alquimia* (Jung 1989, 22). I aquesta experiència de totalitat, de concepció unitària de l'ésser, és allò que busca tot individu per tal de sentir-se realitzat.

Palau i Fabre, en el pròleg de *Poemes de l'Alquimista*, descriu precisament l'objectiu de la seua escriptura com: «Un afany de veure-m'hi absolut, d'abastar-me amb el meu propi esguard» (Palau 1991, 12). Podem preguntar-nos si no es tracta d'un objectiu concomitant amb les aspiracions jungianes enunciades en el procés d'individuació, d'aconseguir el *si-mateix*. Les notes que acompanyen els poemes, que constitueixen un exemple de metapoesia incorporada a la pròpia obra —una innovació postmoderna *avant la lettre*—, es proposen aclarir-ne les motivacions i peculiaritats. Ens hi diu així, que concep «la poesia entesa no com un fi en ella mateixa, sinó com un mitjà d'exploració, o d'experimentació, com per als altres ho poden ser el microscopi o la música —com a l'edat mitjana s'empraven els metalls» (Palau 1991, 197). És a través de la paraula, «l'instrument de més precisió que m'ha estat donat per a conèixer» (Palau 1991, 197), que el poeta es llança a l'aventura exploratòria, una aventura que s'inicia, realitza les seues etapes i clou. Ho fa amb un poema significatiu i rotund: «Comiat» (Palau 1991, 193), que dona compte de la culminació del procés. El poema, si l'acarem amb l'alquímia, recobra un sentit especial i un significat contundent. En el relat «La tesi doctoral de diable», que dona nom al recull de contes publicat el 1983, Palau hi fa una exemplificació de l'alquímia. El protagonista, Abyz, escriu una tesi que es titula «El tot», bo i emprant l'alquímia, que «era la sola via de coneixement que volia comprendre-ho tot a la vegada: física, química, metafísica, símbol i realitat tangible, a través d'un mètode intuïtiu que no desdenyava la sensualitat i la voluptat de la recerca» (Palau 1983, 92). S'hi descriu l'aspiració a la totalitat, la integració del conjunt d'estrats, nivells i perspectives que formen la realitat als nostres ulls.

---

2. La traducció d'aquest i de la resta de textos de les versions en castellà és nostra.

## 2. VIATGE INTERIOR: PROCÉS D'INDIVIDUACIÓ

Podem llegir *Poemes de l'Alquimista* com un reflex del procés d'individuació a través del qual el jo poètic realitza un recorregut d'autoconeixement i d'autoacceptació, un exercici d'integració de les seues diverses realitats. El resultat final explicaria allò que confessa Palau, «l'Alquimista ja no sóc jo» (Palau 1991, 198). Ha assolit una nova identitat, fruit d'haver incorporat *l'ombra*, d'haver-hi assumit, en definitiva, la seua diversitat. «Hi ha la meua vida i la meua mort reals en aquests poemes» (Palau 1991, 198) diu Palau a l'inici de les notes. I ho podem prendre com la confessió d'una aventura espiritual. Certament tot camí religiós, començant pel cristianisme i la cerimònia de la missa, presenta la necessitat d'abandonar allò que som i renàixer.

Però concretem el procés. En el primer llibre de poesia, *L'aprenent de poeta*, hi trobem poemes amorosos d'una intensitat manifesta com «Excés de la primavera», que clou amb uns versos exultants: «Els amants estimen massa / Ai, primavera que passa!» (Palau 1991, 29). El poemari, però, acaba amb composicions com «Versos tristos», on sentència «No tinc somnis als ulls perquè el cos me'ls prenía: / frisances de la pell i carn que s'extasia» (Palau 1991, 70), i, sobretot, amb «Fragments del superhome», que dona pas a una confessió punyent (Palau 1991, 71):

[...] Sento la vida  
com un bell somni no acomplert,  
com la meitat d'una altra vida  
que s'ecolés, braços oberts.

...

No sóc meitat, sinó ferida:  
un tros de carn tempestejat.  
No sé el que sóc. Fantasiejo

Uns versos més avall, afirma: «Que antic que sóc!», una asseveració que podem connectar amb la idea de Jung segons la qual en cada individu hi ha una relació amb el fons de les generacions passades i de la humanitat sencera. «Hi ha elements arcaics que es poden inculcar en l'ànima individual sense que procedesquen de la tradició» (Jung 2015, 39), afirma el suís en la seua esplèndida autobiografia intel·lectual: *Recuerdos, sueños, pensamientos*.

Si mirem el món sentimental de Palau expressat en la seua poesia, es troba presidit pel desig carnal. Aquest fet serà evocat en diverses composicions com ara «El cavaller» (Palau 1991, 55), i molt especialment amb «La sabata», una composició emblemàtica, on dona compte de la relació amb una prostituta. «L'home no plora / pel ulls, plora pel sexe» (Palau 1991, 121), diu el poeta amb



un to de confessió desafiant i rebla el clau amb l'afirmació contundent: «Josep Palau no és àngel ni és un infant model» (Palau 1991, 121).

La lluita entre l'ombra i la llum, la carnalitat i l'amor pur, configura un bon bocí de la dialèctica d'aquests dos primers llibres: *Aprenent de poeta* i *L'Alienat*, en composicions com ara «Paraules» (Palau 1991, 95), «Ombres d'Anna» (Palau 1991, 104), «Passa la llum per amagats camins» (Palau 1991, 107), «Me'n vaig amunt, car per la llum / l'ànima tinc endiumenjada».

Hi ha un desig persistent de trobar-se, de veure's reflectit en l'escriptura. Aquest anhèl, el trobem en poemes tan significatius com «Poeta-Narcís» (Palau 1991, 50), que és potser un dels millors per il·lustrar la duplicitat que l'individu percep de tant en tant. També a «Mirall» (Palau 1991, 93) tenim una imatge pertorbadora que s'hi vincula amb el fons de l'individu. Mirem el primer (Palau 1991, 50):

Vers: sigues igual a mi.  
Jo em veig si tu em veus.  
Som una o dues veus?  
Quina, però, és de qui?

Aquest contacte amb l'inconscient, que al capdavant desvetla un ésser dual, és àmpliament descrit de C. G. Jung a *Recuerdos, sueños, pensamientos* (2015, 60-64). Hom es percep amb una mena de fons autònom, la forma del qual emergeix de tant en tant. A través de l'escriptura, Palau descobrirà que tot i veure's un altre, a la fi, sempre reafirmarà la seua personalitat primera. Aquest experiment el conduirà per diversos derroters. En llegir alguns poemes, pensarà si és la veu dels autors o la seua. I aquesta sensació el menarà, de manera atenta, a un procés de lector, o d'executor de poemes planificats per Rosselló-Pòrcel, un poeta a qui admirava enormement.

Un impuls salvatge sembla emergir del fons de la seua psique. «Per mi sabreu el mal, sabreu la bava que destil·len els homes...», anuncia a «Imitació de Dante» (Palau 1991, 97), que entronca amb un text tan angoixós com «Paradís atroç» (Palau 1991, 124), o «Idil·li» (Palau 1991, 125), que té alguna cosa de rabelaisià, o «El geni» (Palau 1991, 135), on fa una apologia del crim, tot fent una al·lusió al Lady Macbeth. Potser escauria ací recordar aquella percepció de Jung segons la qual en cadascú de nosaltres hi ha quelcom de criminal, quelcom de geni, quelcom de sant. Hom vol ser bo i per això s'ha de reprimir allò dolent. A través d'això som *persones*, terme que vol dir *màscares*. Els *Poemes de l'Alquimista* són un reflex d'aquesta presa de consciència que dona compte de la diversitat que acompanya l'individu. Al costat de la llum hi ha les tenebres, al costat de la vida, la mort; en veïnatge amb Apol·lo, el sol, hi ha Dionís, la lluna. Si el poeta descobreix una faceta plenament dura o salvatge en les seues instàncies

més profundes, també deixarà pas a confessions punyents com la que representa «Cant espiritual»: «No crec en tu, Senyor, però tinc tanta necessitat de creu- / re en tu, que sovint parlo i t'imploro com si existissis» (Palau 1991, 182). Materialitat i espiritualitat, esglai i joia, rebel·lia i humilitat...

Tot porta al que en l'alquímia és acceptació i incorporació, per descobriment, d'allò que som. La immersió en el bany d'aigua, una etapa del procés alquímic, sembla perfilar-se en el poema «La gran cursa del mar»: «una aigua només aigua i aigua i aigua» (Palau 1991, 106); en altres poemes il·lustra les diverses etapes del procés alquímic des de l'incest, el coit entre el rei la reina, la mort i la putrefacció –que s'anomena *nigredo*. Aquesta etapa podria estar expressada en el text «Aigües saturades»: «L'aigua lenta del Sena podreix el crim del rostre» (Palau 1991, 189).

El *llapis* o la pedra filosofal, allò que Jung identificava amb el *si-mateix*, havia generat aspiracions com les de Gerhard Dorm, el mestre alquimista del segle XVI, que proclamava: «Transformeu-vos en pedres filosofals vivents!». Potser aquest anhel explica el poema «Pedra», dedicat a Xavier Zubiri, que encapçala «Poemes epigramàtics» (Palau 1991, 43):

Dura com l'aigua dura.  
Arrel d'ella mateixa.  
En èxtasi perenne  
la pedra perpetua  
la pedra, imatge pura,  
i la idea de pedra  
se'ns fa del tot madura

El nou naixement *o rebis* pot estar reencarnat en el text «Conte», en què un príncep infantia un fetus que el devora. És potser la metàfora del canvi profund que comprén la mort i la resurrecció? El penúltim poema, «Hölderlin» (Palau 1991, 192), presenta encara una dicotomia en veure's al mirall: el jo poètic es mira i no s'hi veu. No hi ha encara la unió dels oposats que condensa el poema «Comiat» (Palau 1991, 193):

¿On podré dir, on podré deixar dit, on podré inscriure  
la polpa del fruit d'or sinó en el fruit,  
la tempesta de la sang sinó en la sang,  
l'arbre i el vent sinó en el vent d'un arbre?  
¿On podré dir la mort sinó en la meva mort,  
morint-me?  
La resta són paraules...  
Res no sabré ja escriure de millor.  
Massa prop de la vida visc.

Els mots se'm moren a dins  
i jo visc en les coses.

A la fi, el procés ha desembocat en allò que en l'alquímia s'anomena *unus mundus*. El món de l'individu s'ha unificat, perquè aquest ha pogut fondre els oposats. El «món u» és la frase que els alquimistes diuen sobre el lligam entre l'esperit, l'ànima i la matèria. En la psicologia de Jung és la interrelació entre la psique i el cos. Si tenim en compte nocions com la de la sincronicitat, Jung confiava posar les bases entre la psicoteràpia i la física. Del poema, cal remarcar l'al·lusió a l'or, «la polpa del fruit d'or», que podem relacionar amb el resultat final que buscava aconseguir l'alquímia: el material tan apreciat. Però l'or és una metàfora de consciència de l'individu en posseir una identitat, una autopercepció completa d'ell mateix.

D'una altra banda, aquest «comiat» de la poesia, de l'escriptura, és una manera d'acabar amb la duplicitat, el doble, que com hem vist en el poema «Poeta-Narcís», desvetlla l'escriptura. El mirall és en la poesia de Palau un objecte pertorbador. En el poema d'aquest nom es demana «¿Doble o meitat?» (Palau 1991, 93), perquè, al capdavant, és un objecte que ens encara amb nosaltres mateixos.

### 3. «LES METAMORFOSIS DE CRORIMITEKBA»

Un dels textos més pertorbadors de *Pomes de l'Alquimista* és sens dubte «Les metamorfosis de Crorimitekba» (Palau 1991, 141-146), un relat d'escenes visionàries i imatges lacerant. Amb una inventiva fantasmagòrica, ens trobem amb el protagonista, que és «un petit escarabat calcari» que travessa aigües espesses (el *nigredo* de l'alquímia?). El personatge es disfressa d'home i surt al carrer. Se'ns diu que havia tingut formes molt diverses: conill, caragol, bou, ase, balena...; amb totes les naturaleses es lliurava amb força al coit i cada vegada mutava de naturalesa. Havia passat per tots els estadis i formes, havia esdevingut fins i tot un homuncle, aquest ésser creat en el procés alquímic.

Avançant la història, Crorimitekba travessa milers d'anys, es metamorfoseja en multitud de formes i copula amb ell mateix. De nou, l'hermafroditisme ens remet a l'alquímia, en què el nou naixement o *rebis* és un hermafrodita alat. En el relat de Palau, Crorimitekba és el déu actual que va polvoritzar el primer déu amb cop de fal·lus i succions de vagina.

Per a Palau, el relat és com una explicació de l'univers: «Si atens aquests fets, lector, comprendràs moltes coses d'aquestes que es diuen –amb noms pomposos– la vida, la mort, el bé i el mal, etcètera» (Palau 1991, 146). El to de faula no pot passar desapercebut, i el de llegenda sagrada tampoc. Al capdavant ens explica la divinitat o, si volem, l'ingredient *numènic*, que diria Jung.

En l'etapa cinquena de l'alquímia, es produeix la conjunció i el rei i la reina tenen un coit en l'aigua de l'inconscient. És una tornada als inicis –la massa confusa o caos desencadenant–, moment en què és concebut *el llapis*. La figura de l'escarabat té tradició en el simbolisme alquímic, un ésser vivent originat en si mateix. Per a Paracelso, la primera matèria és un *increditum* i en tota l'alquímia, en la seua condició de mercuri, com la serp o els dracs, té doble sexe, es fecunda i s'il·lumina a ella mateixa (Jung 1989, 282). Per al psiquiatre, el símbol unificador de l'alquímia té caràcter de *numen*, ço és de divinitat, en la mitologia pagana, un ésser unificat que no necessita res de fora. És una divinitat en tant que principi que explica l'univers. La individuació, en la mesura que és realitzar un *si-mateix*, assoleix atributs *numènics* (Jung 1989, 301).

#### 4. ALTRES ASPECTES DE L'OBRA DE PALAU I FABRE QUE PODEM RELACIONAR AMB LA DE JUNG

Amb el que duem dit no hem esgotat el conjunt d'aspectes que podríem relacionar entre l'obra de Palau i Fabre i el conjunt de textos i conceptes jungians. En una síntesi molt el·líptica ens tocaria parlar de l'al·lusió a l'ombra de místics com sant Joan de la Creu o Hamlet o Goethe que trobem en *Poemes de l'Alquimista* i que reforça les interpretacions del psicòleg suís.

Els concepte d'inconscient col·lectiu de Jung ens obriria múltiples portes de la poesia de Palau, per a qui com diu a «El mèdium» (Palau 1976, 63):

El poeta és un mèdium. De qui o de què? En primer lloc, de les forces obscures de la naturalesa, del vegetal i del mineral sobretot, que intenten, en un esforç suprem, d'expressar-se a través d'ell; en segon lloc, dels seus avantpassats, de les ànimes que sobreviuen en ell i que, a voltes, arriben a fer-se presents fins a la transparència; i finalment, d'ell mateix...

Tota la poesia de Palau està travessada per residus arcaics que apareixen en poemes com «Vella memòria dels boscos» (Palau 1991, 105), «L'arena de l'amor» (Palau 1991, 103) o «El coit» (Palau 1991, 131), on diu que «Tota la natura / és present en aquest fast» i en fa una aproximació que té ressonàncies *numèniques*. Per a Jung, un aspecte que comentarà des de múltiples perspectives és que tenim, evidentment, una vida personal, però en gran mesura, també «som representants, víctimes i promotors d'un esperit col·lectiu, la vida dels quals equival a segles» (Jung 2015, 114).

No és gens difícil trobar tampoc en la poesia de Palau referències a l'*anima*, dels homes, un arquetipus que Jung hi establia, juntament amb el d'*animus*

per a les dones. Es tracta de la personificació d'una naturalesa femenina en l'inconscient de l'home i d'una naturalesa masculina en l'inconscient de la dona. Aquesta doble sexualitat psíquica correspon al fet biològic que un predomini de gens masculins decideix en la determinació del sexe. No obstant això, som portadors de les dues naturaleses, per bé que la segona pot restar completament inconscient. A *Poemes de l'Alquimista* tenim diversos poemes que podrien donar compte d'aquesta realitat. Però potser el poema «Sol» és el més explícit (Palau 1991, 187):

Estic sol.  
Sol en la meva família.  
Sol entre els amics –sí, entre els meus amics.  
Sol en la meva pàtria sola.  
Sol entre les dones –sobretot sol entre les dones.  
I una noia està sola dins meu de fa molts anys.

Per a Jung, el conegut complex d'Edip, tan central en les tesis del seu col·lega Freud, té una explicació diferent, car hi veu una manera de renaixement. Aquesta forma de veure'l pot encaixar també amb la visió de Palau, segons es desprén d'alguns poemes. Així ho trobem, per exemple, en «Sonet intrauterí» (Palau 1991, 122), on escriu: «Jo vull desnèixer en tu. Tot home vol desnèixer en un / amor, un si. / Ah! Fes-me petit, fins que jo sigui pols estremida, / pol·len del teu ventre». El poeta català hi plasma el desig de tornar a la unitat originària i de superar, també, les divisions de l'individu.

Per un altre costat, i amb això posem punt i final a la nostra aproximació, hauríem de destacar com per a Palau i per a Jung, el coneixement, l'accés a l'explicació del món és un exercici en què participen instàncies diverses del subjecte i que va més enllà de la racionalitat. Palau ens diu a *Poemes de l'Alquimista* que «la comprensió més profunda no és racional sinó afectiva, potser orgànica» (1991, 200), mentre que per al suís, segons confessava a *Recuerdos, sueños, pensamientos*, «el vertader coneixement rau en un instint, en una participació mística amb els altres» (Jung 2015, 69). Tots dos autors hi veuen el coneixement d'una manera molt pareguda i proclamen que, al costat de l'halo racional i conceptual de la cultura enciclopèdica, tot saber autèntic passa per l'interior de la persona i a través de mitjans i operacions que no suposen dades fredes i objectives. El coneixement del món i dels altres passa per l'autoconeixement i aquest comprén també un coneixement dels altres i del món.

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Jung, Carl Gustav. 1951. *Aion. Análisis para una historia de los símbolos*. Zurich: Rascher.
- . 1964 [1933]. *El yo y el inconsciente*. Barcelona: Editorial Luis Miracle.
- . 1989 [1944]. *Psicología y alquimia*. Barcelona: Plaza y Janés.
- . 2015 [1961]. *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Barcelona: Seix Barral.
- Palau, Josep. 1976. *Quaderns de l'Alquimista*. Barcelona: Proa.
- . 1983. *La tesi doctoral del diable*. Barcelona: Llibres del Mall.
- . 1991. *Poemes de l'Alquimista*. Barcelona: Proa.
- . 2005. *Obra Literària Completa II. Assaigs, articles i memòries*. Barcelona: Galàxia Gutenberg.
- Wehr, Gerard. 1969. *Carl Gustav Jung*. Barcelona: Caixa Catalunya, Edicions 62.

## *Si algú em demana mai...* Diàlegs en la poesia de Vicent Salvador

*Si algú em demana mai...* Dialogues in Vicent Salvador's poetry

JOSEFA ANTONIA BERENGUER  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN JUAN

Artículo recibido el / *Article received*: 2018-03-02  
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2018-09-28

**RESUM:** Aquest treball ofereix algunes reflexions personals entorn de la producció poètica de Vicent Salvador. Es parteix de la idea que, com a esdeveniment enunciatiu, la *poiesi* de Vicent Salvador instaura el diàleg com el seu principi organitzador. En efecte, el jo del poeta recrea la presència d'un altre, porta al discurs altres veus o proposa al receptor/lector la possibilitat de crear una relació intersubjectiva alhora que l'involucra. En aquestes reflexions, des d'una perspectiva funcional-cognitiva, s'analitzen alguns procediments discursius gramaticals que integren l'ordit del text, com a petjades lingüístiques del ritual comunicatiu. Aquest és el cas de les clàusules condicionals, les formes interrogatives i imperatives que modelen diferents melodies-modalitats amb una particular càrrega subjectiva, potenciada per la lectura en clau lírica.

**Paraules clau:** poesia, diàleg, interrogació, construccions condicionals, formes imperatives.

**ABSTRACT:** This work consists of some personal reflections on the poetic works of Vicent Salvador. This text is founded upon the idea that, as an enunciating event, Vicent Salvador's *poiesis* establishes dialogue as its organizing principle. In fact, the poet's first person *I* acts to shape the presence of an *other*, opening up the poetic discourse to a range of voices as it draws in the audience/reader, inviting him or her to engage in an inter-subjective relation with the work. The reflections in this paper use a function-cognitive approach to analyse the interplay of some of the procedures at work in the grammatical discourse of Salvador's texts, examining these strategies as though following a trail of linguistic footprints left behind by the ritual of communication. Among these grammatical phenomena are the use of conditional clauses and interrogative and imperative forms to shape different melodies and modalities, each with its own subjective character. This subjective nature is heightened when the poems are read lyrically.

**Keywords:** poetry, dialogue, interrogation, conditional clauses, imperative forms.

## 1. LINGÜISTA, CRÍTIC LITERARI, POETA EN LLENGUA CATALANA

Caminar per l'obra de Vicent Salvador no resulta una tasca senzilla. La seua producció no solament és extensa sinó que també es bifurca en variades facetes: lingüista, crític literari, assagista, poeta, a més de traductor i editor. Tanmateix, en el sentit de Michel Foucault (2008, 24) pot advertir-se en aquesta amplitud d'interessos «al autor como principio del discurso, como unidad y origen de sus significaciones, como foco de su coherencia». Vicent Salvador és, sobretot, l'estudiós de la llengua catalana i de la literatura catalana, i poeta en llengua catalana.

D'acord amb la hipòtesi d'Edward Sapir (pres de Whorf 1974, 125) que «Vemos, oímos y experimentamos de cierta manera porque los hábitos lingüísticos de nuestra comunidad nos predisponen a ciertas selecciones de interpretación», estudiar la llengua catalana, la cultura produïda en aquesta llengua i escriure en aquesta llengua és un principi ètic: és el compromís i la responsabilitat de l'intel·lectual que defensa, i s'hi dirigeix, un grup que veu i interpreta el món des d'aquesta llengua.

Aquest «gusto por las palabras y la introspección, por la relación entre las palabras, las cosas y la sociedad donde se alojan» (Salvador, autobiografia) és la motivació d'estudis incisius, pulcres i originals de gramàtica, d'anàlisi del discurs i de crítica literària.

La responsabilitat, entesa com la coherència entre el discurs que es pronuncia i el món, com la combinació de l'amplitud de la informació amb el rigor del raonament (Todorov 2002, 189), es manifesta en la pràctica de Salvador com a escriptor i pensador i permet, en aquest sentit, veure en ell un humanista: «l'home –i la dona– és quan el món s'asseu a una cadira i reflexiona» (Salvador 2000, 128).

I en aquest procés de reflexió i coneixement, la literatura és una pràctica i una acció humanista. Com a llenguatge verbal està destinada als lectors agregant sentit i forma a les seues vides (Todorov 2003, 197). En un to similar, en un dels seus assaigs sobre literatura, Salvador (2000, 19) conclou: «Però sobretot hi ha un camp en què la literatura conserva una funcionalitat intacta: l'educació de les emocions».

En aquesta idea, es construeix el capital cultural literari de Vicent Salvador, una cultura literària amplíssima, manifestada en els seus versos (Meseguer 2002). No solament és un lector compulsiu, àvid, ambiciós, sinó també un analista. Ha publicat llibres sobre crítica i estudis literaris i nombrosos articles en els quals les referències a escriptors, poetes, assagistes i dramaturgs són veus que dialoguen en acord o desacord: Ausiàs March, Espriu, Vidal Alcover, Llompart, Martí i Pol, Estellés, Fuster, Sanchis Guarner, Garcia Grau, Sánchez Cutillas, Carner, Canals, Valor, Vinyoli, Cernuda, Lorca, Dante, Petrarca, Pavese i altres.



En el poema XIV («Als vells poetes») d'*Argiles* reconeix, emotivament, el deute contret amb els poetes que li han marcat un itinerari en l'aprenentatge d'un llenguatge poètic per a expressar la subjectivitat i l'amor (A, «Llibre de blaus», XIV, 36):

Tu saps tot el que he begut  
dels vells poetes,  
[...]  
i com estime els vells poetes  
que m'han ensenyat a parlar-te.

De l'extensa obra de Salvador, un segment reduït és el focus d'atenció d'aquest treball: la seua producció poètica, amb tota la cautela i el plaer que se sent d'explorar aquest món. Interessa estudiar com, en l'espai poètic, es construeix un diàleg de confiança amb un altre, un lector/tu virtual. Situem els poemes en una instància comunicativa, amb el convenciment que el poeta, sensible als lliscaments semàntics de les paraules, s'aventura a combinacions originals i aconsegueix que les formes del llenguatge es revestisquen d'una particular potència significant.

## 2. LA POÈTICA: «HO SOSPITAVES: FER VERSOS ÉS LLEGIR-SE EL COS AL CAPDAVALL»...

La labor poètica més important de Salvador apareix en quatre llibres: *Argiles* (1980), *Ritual de cendra* (1981, Premi Ciutat de València-Jordi de Sant Jordi de poesia), *Calabruix* (1984, premi Ausiàs March de poesia de Gandia) i *Mercat de la sal* (1992, Premi Octubre-Vicent Andrés Estellés de poesia). Altres poemes apareixen en publicacions col·lectives.

Les seues conviccions sobre la poesia es troben nítidament exposades en *Poesia, ciutat oberta* (2000), en els seus estudis crítics i també en els seus poemes. Poden il·lustrar-se a través de la seua pràctica poètica: el poema I, que obre la secció «Elegies» de *Mercat de la sal*, constitueix un exemple. El text s'inicia amb un vers de Jaume Vidal Alcover, poeta mallorquí, que després es reprèn i reformula en el desenvolupament (*MS*, «Elegies», I, 47).

### I

Ara sí que som lliure iestic sol  
Jaume Vidal Alcover

Quin any noranta-dos ens han portat les ones,  
amb peixos que devoren els dits dels pianistes

i niuen a les conques on fullaven mirades.  
 Voleu exposicions? Només en sé d'aquesta:  
 La universal d'un cos morint-se –el del meu pare.  
 [...]
   
 Ara sí que sóc lliure i estic sol, ara sí.  
 Una mort beu de l'altra, la rubrica. [...]

Inspirat per la mort del pare, el poema expressa el sentiment contradictori de pèrdua i d'alliberament que suscita la mort. L'acte d'escriptura emergeix d'una experiència personal afectiva i de reflexió; en conseqüència, també, d'aprenentatge: «Desconfieu de la poesia que no prové d'una devastació profunda. [...] La llavor germina en la foscuria que la podreix» [...] (Salvador 2000, 132).

El recurs polifònic de la citació adverteix que aquest discurs és continuïtat d'un discurs iniciat per uns altres: en el poema se sent la veu de Vidal Alcover. És a dir, s'inscriu en aquell mateix paradigma temàtic i tonal, mort i elegia, només que en el cas que s'il·lustra, la vivència individual es manifesta des d'una perspectiva original. A través de percepcions físiques i una imatgeria visual, tàctil i de moviment («amb peixos que devoren els dits dels pianistes / i niuen a les conques on fullaven mirades.», «La mort avança en mil rengleres de soldadets de plom») s'evoca clarament el sentir dolorós, punyent i la constatació de l'esdeveniment segur que derivarà en un canvi d'estat. El diàleg s'activa amb el lector d'una manera expressa per mitjà de la pregunta-resposta: «Voleu exposicions? Només en sé d'aquesta: / [...]».

En el poema «La cuina de l'escriptura», que evoca la perspectiva d'Ausiàs March, el difícil i incompreensible acte d'escriure s'interpreta, d'una manera humorística però no per això menys conceptual, a partir de la metàfora *escriure és cuinar* (Lakoff i Johnson 1991). S'articulen enginyosament els constituents del sistema culinari amb els de la gramàtica de la llengua en un poema que, estructurat en dos segments, adopta la forma de la transmissió d'una recepta de cuina, dirigida al lector/escriptor, amb el qual es dialoga. El primer segment comprèn una sèrie de consells, però el segon, en un gir sorprenent, encapçalat pel connector adversatiu *ara, això sí*, posa en focus, amb un fort pes argumentatiu, el caràcter creador i singular del procés poètic similar al caràcter creatiu del bon cuiner. En aquest procés, el treball de la paraula, la cerca de la densitat semàntica, resulta una tasca fonamental i ineludible (*La lletra ferida*. Castelló: Colla Rebombori, 2010, 59).

#### La cuina de l'escriptura

Veus? ací entre els papers, les lletres i les comes  
 es preparen els plats de l'àpat de dissabte.  
 Has posat a remull alguns predicatius

amb gotetes de llima, i un pessic de metàfora  
en l'olla del corder.

[...]

Ara, això sí, no oblides que el bon cuiner no perd  
l'ocasió de fer del seu ofici alquímia,  
interrogant els mots i esprement els silencis  
com qui agafa pel coll una frase comuna  
i li fa perbocar secrets inconfessables,  
com qui busca a l'orfos l'origen de les veus

La metàfora permet a més una altra interpretació. Contempla la contracara de l'acte d'escriure: l'acte de llegir. El menjar és vital per a l'home i també és un plaer. Des d'aquesta metàfora, es pot inferir la rellevància que adquireix la poesia com a plantejament vital, emergeix també des d'allò corpori i constitueix un plaer per al lector. El poeta, com el bon cuiner, ha de tenir cura del paladar del lector-comensal. La poesia dona lloc a la trobada, a una relació, a una comunicació.

### 3. PERSPECTIVES DE LECTURA

La *poiesi* de Vicent Salvador es caracteritza pel to autobiogràfic i per un profund compromís amb la paraula poètica (Meseguer 2002, 46). Cadascun dels seus poemes és un retall d'alguna instància, d'alguna sensació, d'alguna reflexió experimentada que posa al descobert per a un receptor disposat a escoltar-lo. Salvador (1994, 85) caracteritza l'assaig i la lírica com a discursos essencialment egotistes, organitzats entorn de «la referència al propi jo: un jo, el de l'escriptor, que és alhora subjecte i, en un grau o altre, objecte de l'enunciació».

El poema resulta així una projecció de l'autor que es perfila a través de les afirmacions, les interrogacions, els dubtes, els desigs, les passions, les emocions, les seleccions temàtiques i lingüístiques (Salvador 1994, 87). És la presència explícita del *jo*, en primera instància, el principi de coherència de la seua poètica, de què deriva l'elaboració d'una llengua salvadoriana en què poden distingir-se tres codis, a manera d'isotopies: el del domini cognitiu de la naturalesa i el del domini cognitiu de la cultura; tots dos codis s'entrecreuen mitjançant un tercer codi de sensacions físiques i psíquiques que verbalment articula formes i expressions lingüístiques variades.

Aquests codis constitueixen un canemàs que permet una de les possibles lectures de la poètica de Salvador. El del domini de la naturalesa comprèn un conjunt de signes vinculats a la terra, a l'aigua, l'aire i el cel; a les plantes, els animals i els cossos; al temps físic i al foc. El domini de la cultura inclou signes que nomenen espais creats per l'home, textos, citacions, escriptors i persones

estimades. Aquests codis (Barthes 2009, 385) són font d'emergència de les veus amb les quals els poemes parlen especialment de l'amor, de la mort, de la infància a partir d'un procés de rememoració, en un intercanvi comunicatiu íntim i confidencial.

Els signes de cada codi, segons els poemes, es despleguen en cadenes d'imatges més o menys específics i presenten una major o menor freqüència d'aparició. Així la terra es dissemina com a pedres, sorra, argila, muntanyes; l'aigua com a mar/sal, pluja, gel, ones, rius; el foc com a cendres, flames, fum, llum, fogueres. L'aire apareix com a vent, alè, i el temps físic com a nit, dia, matinada, albada, primavera, estiu, tardor.

Pel que fa al codi de la naturalesa, els més freqüents són els signes polisèmics aigua, terra, aire i foc. Però els que es despleguen amb major amplitud i en forma més especificada són els relatius al domini nocional del cos humà (cor, ulls, boca, llavis, dits, mans, pell, pits, calavera, carn, veu, ungles, rostre) i de la vida animal i vegetal. Aquesta última xarxa conceptual envaeix quasi tots els poemes amb matisos variats: inclou ocells, coloms, papallones, cavalls, rossinyols, abelles, peixos, flors, roses, gesmil, lliris, cireres, fulles, arbres, llavors, blat...

Els signes del món natural (ocell, rius, cel, tarda, capvespre, ametllers) i les sensacions físiques (perfums, blanc i rosa, escalfe, cride) són, en el poema següent d'*Argiles*, el camp de generació de les metàfores i les sensacions que al·ludeixen a la vivència de la mort/absència de l'ésser estimat que perviu en el record en un acte voluntari (A, «Llibre de blaus», VII, 29):

*(In absentia)*

Com un ocell caigut,  
entre les mans escalfe el teu record.  
Et cride cap als llavis i les llums  
i et convoque a un capvespre d'ametllers.  
Les cançons antigues de l'amor,  
vénen pels mil camins de la tarda,  
per dreteres de perfums [...]

En el mateix llibre, el poema III suggereix que el contacte amb el món de la naturalesa, representada per elements vitals com la dacsca, l'aigua, el temps (albada) i el foc, dona lloc a la creació literària (A, «Llibre de blaus», III, 25):

Tres mots senzills  
com la dacsca i l'aigua,  
com l'albada i el foc.  
[...]  
I heus ací el miracle  
de l'estiu que ha mort:

Ha nascut per a tu  
la paraula,  
han florit els mots.

Quant al codi cultural, l'espai, particularment la casa («cova humida», *C*, II, 27, «clot de terra calenta», *A*, 77), es destaca en el poemari, com a lloc primitiu, refugi privat i hospitalari, prolongació de l'home, enfront d'espais de la cultura agrícola i urbana i d'espais oberts del domini natural (*MS*, «Itinerari», IV, 24):

Però em queda la casa, que ressona. [...] Perquè, digueu-me: ¿què és un home sense un lloc on fer-se fort i traure fulla i acollir l'hoste que pot venir un dia?

Com a perspectiva de lectura, es torna rellevant el codi cultural dels noms propis, de les citacions, de personatges de contes i d'expressions lingüístiques. Aquests signes constitueixen pistes que requereixen del lector un saber històric, geogràfic, literari, artístic o de la tradició per a la interpretació del sentit. És el cas d'aquest poema en prosa (*MS*, «Personatge», III, 33):

Demà mateix, es diu. Ajorna cada nit la cerimònia, perquè el temps és no-res si bé es mira, i qui diu quatre dies diu quatre llunes o un mil·lenni de goig i desesper. Però l'empeny un vent d'iràs i no-tornaràs. Amb llagrima eixut ha convocat Chaplin, Louis Armstrong, Marc Chagall, tiradores de cartes, arlequins i algun profeta bíblic [...]

Assimilable a un fragment narratiu, el *jo* poètic es desdobla i simula un narrador amb perspectiva de personatge que descobreix al lector la lluita interior del protagonista –el mateix *jo* poètic– per superar la frustració o la pèrdua de l'amor. El recurs a la intertextualitat es maneja amb tal mestratge que és quasi imperceptible. El poeta porta al text signes del món de la cultura artística, creences («Chaplin, Louis Armstrong, Marc Chagall, tiradores de cartes») i veus de la saviesa popular, no exemptes d'ideologia («perquè el temps és no-res si bé es mira», «un vent d'iràs i no-tornaràs»).

La integració de perspectives, des de diferents camps nociònals (el natural, el cultural, les sensacions físiques, corporals i psíquiques), es manifesta en combinacions d'imatges dispars («em palpe el cor en viu –ostra roent», *C*, 21; «la memòria no és un fòssil, sinó el plàncton marí que genera més vida», *MS*, v, 25; «amor com una casa, com una catedral de fosca gàrgola», *MS*, VII, 44) que desnaturalitzen els objectes i la realitat. Aquestes combinacions creen un univers poètic polifònic, sacsegen incessantment el lector en el procés de desxiframent dels signes i tradueixen la mirada de l'enunciador que atorga coherència a tota la seua *poiesi*.

#### 4. DIÀLEG I CONFESSIÓ EN LA POESIA DE VICENT SALVADOR

La majoria dels textos de la poètica estan emmarcats en la primera persona. Les descripcions d'ambients, l'evocació, les reflexions es fan des d'aquesta perspectiva. Si el *jo* no es manifesta gramaticalment o s'infereix per les seues modulacions, és el *tu*, esmentat, invocat, el que instal·la el *jo*, per crear el simulacre d'una relació (Benveniste 1966).

El *jo* poètic crea un diàleg, a manera d'una conversa íntima i de confiança, en el qual transmet la seua subjectivitat. Aquest tret, que no és aliè a la poesia lírica en general, ha estat àmpliament estudiat pel nostre poeta. En *Fuster o l'estratègia del centaure* (Salvador 1994, 92) assenyala com a meta de la lírica (més enllà de les semblances amb l'assaig) la confiança privada i despertar, en el lector, emocions i sensacions.

La confessió i l'acte de confiança (Vanderveken 1988, 173), com a declaració d'una cosa personal sota la promesa del silenci, és una experiència del *jo* poètic que «contiene inseparablemente la dimensión de una travesía y de un peligro» (Jorge Larrosa, pres de Collado i Simón 2017, 38).

Seguint aquesta idea, pot dir-se que l'escriptura de Salvador apareix lligada a l'experiència com a cosa viscuda i a la memòria com un acte contra l'oblit. Es mobilitza el passat en la creació poètica en un acte nou de coneixement o de re-coneixement per a protegir-lo i integrar-lo al present, encara que siga dolorós, a la recerca d'una identitat. Aquesta recuperació, en l'àmbit individual i social, salvaguarda també la memòria col·lectiva perquè no desaparega. Al mateix temps, l'acte de remembrança, preocupat pel passat, sol qüestionar-lo i intenta una transformació.

El record no pot eludir el *jo* enunciator, textualitzat a través de marques gramaticals. Com diu Salvador (1994, 70) «El jo s'exhibeix gramaticalment perquè, al capdavant, no és sols l'autodesignació de l'enunciator, el seu *nom* discursiu, sinó l'objecte mateix de l'enunciació. Si bé es mira, el jo [...] és el nom que es dóna el locutor *quan parla de si mateix*». Així els poemes dissenyen la imatge de la pròpia identitat i l'escriptura poètica esdevé testimoni de vivències.

El *jo* és (auto)examinat minuciosament pel poeta, interrogat, mostrat en les seues limitacions, en la seua cerca, en els seus dubtes, en la seua necessitat de saber, en el seu dolor i en les seues frustracions, també en els seus odis i les seues contradiccions. Exemples emblemàtics d'aquesta tematització del *jo* són dos poemes que pertanyen al llibre *Mercat de la sal*: el que constitueix la porta d'entrada al llibre i el poema II de la secció «Elegies». En el primer, el *jo* enunciator es presenta al lector revelant-li la seua edat, el seu recorregut, la maduresa aconseguida, el seu present i una perspectiva de revitalització futura, tant afectiva com social,

simbolitzada en *la sal* com a element sanador i preservador i en *el mercat*, com a espai de trobada, reunió (*MS*, 7):

A quaranta anys m'escampe com el blat ros, madur  
de sols i pluges, dut per un vent de copa alta  
[...]  
He après que amor és guerra, que la mort és callada,  
que la llavor no frisa i el most és generós,  
[...]  
faig doblers de la por, me'ls embutxaque  
i enfile vers la plaça del mercat de la sal.

En el segon, al·ludeix a la seua genealogia familiar de la mateixa manera que en altres versos declara la seua filiació poètica i literària (*MS*, «Elegies», II, 48):

Sóc fill de botiguer, no ho puc negar ni vull.  
Duc el meu dietari. [...]

En la comunicació poètica, el *tu* és l'interlocutor, perfilat la majoria de les vegades per marques lingüístiques i de vegades només suggerit. El pronom de segona persona, singular o plural, les flexions verbals i els vocatius construeixen discursivament aquest participant. De vegades és un *alter ego*, la pròpia imatge del *jo* objectivada en la distància, ja en el passat o en el present («Et veig, ara, infant de fum», *C*, 37). Altres vegades, és la persona estimada la dipositària dels sentiments d'amor/odi («T'ofriré al matí geranis d'odi, un odi pà·lid com la teua pell», *RC*, 57). Unes altres, els records, les sensacions, els personatges de ficció, l'amor, la mort... («¿On ets tu, capità, príncep valent?», *C*, 48). Finalment, sobre aquest *tu* es pot projectar el lector i, a través d'ell, la relació amb uns altres («Porteu-me allà en les nits insomnes», *C*, 59).

En aquesta situació dialògica, el *tu* és aconsellat, convidat a la reflexió, a la ironia i fins i tot advertit («No et deixes enganyar: és el poeta el centre del seu món de fusta i vi», *MS*, VII, 17). Coordenades temporals, insinuades o clarament indicades, situen els interlocutors, sobretot quan el record no pot escapar al temps ni al lloc.

El diàleg es constitueix en un dels eixos estructuradors de la poesia de Salvador. Fins i tot els poemes en què les petjades de la primera i la segona persona no s'evidencien es poden situar paradigmàticament amb relació a la primera persona, atès que el fet poètic s'enuncia des de la mirada subjectiva de l'enunciador (*A*, «L'espai del cant», 71):

Interior  
PAPALLONES de cera

per petita cambra.  
Flors esborrades  
al llit d'antany  
descorden càlides imatges [...]

La interacció es realitza lingüísticament en una alternança de varietats de llengua i de maneres (oralitat i escriptura, formes elaborades i formes col·loquials), per crear contrastos lingüístics. L'espai del poema es converteix en torn de parla orientat cap a un *tu* perquè compartisca el punt de vista del poeta (A, «Llibre de blaus», I, 23).

Ja ho sé, amor meu, ja ho sé.  
Però avui he de vendre't  
per un grapat de versos pobres.

En les ocasions de l'autodiàleg, la polifonia es percep en canvis de tons i modulacions diferents que creen l'efecte d'escenes teatrals amb aparts que mostren el discórrer del *jo* en diferents nivells de la seua interioritat (MS, 7):

A les nits foradades inventarie estels  
i dols –tanta riquesa que he anat portant a l'illa.  
A l'aguait del dissabte –no fos que siga l'últim–  
esbosse personatges de tinta en el paper.

El diàleg va més enllà del poema; es dialoga en i amb l'espai estètic de la literatura, de l'art i de la tradició popular. Les veus de poetes catalans, valencians, mallorquins, des dels trobadors (Guillem de Berguedà) fins a poetes contemporanis (Estellés), d'escriptors italians (Dante, Petrarca, Pavese), espanyols (Cernuda), àrabs (Omar Khayyam), anglesos (Shakespeare, Scott, Wittgenstein, Carroll), francesos (Flaubert), entre altres, i les veus del poble circulen en els versos de Salvador formant part del seu llenguatge. En disseminar aquests noms o al·lusions, el poeta declara la seua genealogia estètica i literària i queda inscrit en l'espai discursiu que ha elegit i dissenyat. «Florirà el mar com la nit de Sant Joan» és el primer vers del poema IX, A, «Llibre de blaus», 31, en el qual ressona el vers d'Ausiàs March «Bullirà el mar com la cassola en forn». L'esquema sintàctic i cognitiu de la comparació serveix de base per a descriure el moviment i el paisatge sempre canviant del mar contraposat a l'estat d'amargura del *jo*.



## 5. ESTRATÈGIES DEL DIÀLEG

Entre els diferents procediments lingüísticodiscursius que configuren la instància comunicativa, ens ha cridat l'atenció, per la seua posició estratègica, per la seua força en la relació amb el *tu* i per la seua incidència en la construcció del sentit, l'ús de les formes interrogatives, condicionals i imperatives.

En la poesia de Vicent Salvador, la confessió al lector expressa una relació entre les experiències vitals pretèrites i els desigs, accions futures, en molts casos, reparadores del *jo*. D'acord amb aquesta idea, les interrogacions, les condicionals i les formes d'imperatiu són l'eina gramatical apta per a al·ludir a les incerteses, als mons possibles o alternatius i a les obligacions i volicions.

### 5.1 *Dubtes, incerteses, cerques: les preguntes*

La interrogació té una recurrència significativa en el pla retòric per a la construcció del diàleg. L'acte de parla interrogatiu conté una incògnita i comunica la intenció d'obtenir la informació que hi manca. La resposta, des del punt de vista de la interacció, s'imposa i s'estableix un intercanvi, parella adjacent de dos termes: pregunta-resposta. El fluir discursiu s'organitza i s'expressa mitjançant una forma gramatical clausular, l'oració interrogativa, allotjada en un motlle rítmic i fònic que emergeix com una modalitat enunciativa marcada en el clima de la confessió asseverada.

Si bé interrogar és desitjar saber alguna cosa, en molts casos, les preguntes no són l'expressió d'una mancança sinó una manera d'atenuar una asserció. Llavors, interrogar adquireix un altre sentit: apel·lar i interpel·lar. Així, les preguntes i les respostes són «màscares de la relació dialèctica» (Barthes 1995, 324).

En la poètica de Vicent Salvador, la interrogació es manifesta en diferents formats i adquireix diferents sentits comunicatius.

L'enyorança té un relleu excel·lent en els poemes de *Calabruix*. En aquest acte de reminiscència, la pregunta sol cridar l'atenció al lector; el transporta, a través d'imatges sensorials bastides amb fragments de cançons, noms de personatges i fórmules rituals de relats, a una dimensió màgica –al temps de la infància, dels contes i les llegendes i a l'àmbit d'una ciutat envoltada per la naturalesa, en la qual no hi ha lloc encara per a les institucions ni els prejudicis socials (C, «Tomba-Tossals», IV, 56):

Temps era temps un poble clar hi havia.  
Amb castells d'aigua-succe, capdenanos,

gengantots i, a l'estiu, melons d'Alger  
fets fanals.

Recordeu la maltempsada?

La fórmula lingüística «temps era temps» fa arrelar aquest poema en la tradició de les rondalles valencianes. L'acte poètic breu i singular suggereix l'àmbit i els personatges del conte meravellós. El canvi de modalitat sorprèn el lector i origina l'intercanvi. Abruptament, la pregunta «Recordeu la maltempsada?» involucra l'interlocutor, que ha de pensar i sentir per a reconstruir l'esdeveniment narratiu, compartit amb el poeta, que trenca l'atmosfera d'encant.

En el fragment següent, la pregunta retòrica emfatitza l'oblit i indaga sense esperar la resposta, sobre una tradició literària d'herois en l'atmosfera nostàlgica d'una ciutat encara en boires (C, «Terra Amarga», 48):

Tots esperen el dia,  
diamant de la llum burinador gojós  
dels escuts de la nit.  
¿On ets tu, capità, príncep valent  
que menes els vaixells entre el rocam  
cap a la mar de Grècia [...]

Altres preguntes constitueixen una cerca en el procés intern del poeta: interrogacions parcials que posen el focus en el què, en el quan, en el com; interrogacions que conviden l'interlocutor a reflexionar des del punt de vista del parlant –irònic, sarcàstic, pessimista– («¿Hi ha res més trist que un Nadal sense oli?», *MS*, vi, 26). Apareix la pregunta negativa que orienta cap a la resposta positiva («¿No sentiú trémer els cànters al rebost?», *MS*, vi, 43), la pregunta amb una funció fàtica que apel·la a l'atenció del lector per facilitar l'intercanvi comunicatiu i la progressió de la informació i del pensament («¿Saps?, a vegades la memòria no és fòssil, sinó el plàncton marí que genera més vida». *MS*, v, 25); i la pregunta eco, elusiva, maniobra hàbil del parlant en la gestió del diàleg («¿Que qui m'ha dit el joc de tota alquímia?», C, iii, 55).

Mitjançant els actes interrogatius, el poeta assumeix com a lloc d'enunciació diferents posicions: el lloc de l'home que no sap, el del que pregunta pel passat i que cerca o el lloc del que vol confirmar la seua perspectiva, el seu saber o les seues intuïcions. En preguntar, el poeta «des-cobreix», reflexiona, dubta i qüestiona. La interrogació, en aquesta poètica, apareix com l'actitud que orienta en la trajectòria de l'existència (Collado i Simón 2017, 34).

## 5.2 Alternatives del possible: els esquemes condicionals

Les construccions condicionals són estructures lingüísticodiscursives binàries generalment vinculades al discurs acadèmicocientífic i argumentatiu: el primer constituent s'interpreta com una condició, una causa de caràcter hipotètic que possibilita un efecte.

En el desenvolupament argumentatiu, l'estructura condicional opera com un entimema, és a dir, un sil·logisme incomplet que constitueix un recurs efectiu de persuasió. Involucra l'oient en el procés inferencial: ha de descobrir l'implícit a partir del que suggereix el parlant i del que ell mateix coneix (Barthes 2009, 172-173).

Aquesta relació lògica (si *p*, llavors *q*) pròpia de les condicionals centrals o prototípiques (Sweetser, pres de Salvador 2002) s'aplica a condicionals perifèriques en què la condicionalitat evoluciona, per un procés de subjectivització, a aspectes de coneixement i cap al nivell de les relacions interpersonals (actes de parla amb força il·locutiva particular).

Precisament en la poesia de Vicent Salvador, l'esquema condicional es desplaça des de l'ordre lògic fins al nivell de la funció textual i interpersonal, i projecta a aquests nivells els trets característics de la condicionalitat: conjectura o alternativa de situació futura i poder persuasiu. Un exemple de l'ús de la condicionalitat és el poema següent (*MS*, «Abril», I, 37):

### I

Si algú em demana mai  
pel llibre de la vida, hauré de dir-li:  
no sé com naix l'amor ni com prospera,  
ni sé on se'n va, a quina oculta riba.[...]

En aquest poema, encapçalat pel període condicional, el *jo* discursiu instaura un diàleg en diferents direccions o amb diferents interlocutors: un *tu* indefinit (*algú*) que demana, el mateix *jo* discursiu i el lector. El connector *si* de la condicionalitat és el nexa que sembla enllaçar amb un torn de parla previ i facilita la continuïtat del discurs dialogal. En el poema, el primer constituent modalitza l'oració de la qual forma part limitant l'abast de l'acte de parla que assenyalava el segon component: la modalitat hipotètica d'una possible situació de demanda d'un parlant indefinit actua, com a acte preparatori, per a l'enunciació de la resposta que modula vers al compromís o l'obligació. Tots dos matisos de l'intercanvi imaginat pel *jo* discursiu són situables en un pla prospectiu.

Aquest intercanvi suposat pel locutor s'incrusta en el diàleg que instal·la el pacte de lectura entre el *jo* poètic i el lector i es constitueix en el tòpic del poema. En realitat és com una excusa del *jo* poètic per a confessar, no sols al possible

interlocutor demandant, sinó també al lector, en un discórrer que modula, en tons, modalitats i veus, les seues incerteses, les seues certeses i les seues sensacions contradictòries amb relació al sentiment de l'amor ja perdut. En aquest procés d'introspecció, el futur s'albira en l'últim tram del poema. El *jo* es desdobra i es constitueix en *tu*, convocat pel vocatiu «vida meua». La nominació del *jo*, en aquest desdoblament, desplega els trets sèmics de «vida» (cos/ànima) que necessàriament realitzarà un acte de purificació i renaixement en l'aigua.

Una altra situació dialògica és la que també inicia la construcció condicional en el sonet següent de *Ritual de cendra* (RC, 51):

Si torne a fer l'amor amb tu, serà  
tot un defici llarg de fingiment.  
Serà un bell exercici d'odi tendre,  
un ritual de cendra i de violes.

El diàleg simulat, despulat de petjades del context situacional, s'estableix amb el *tu* prototípic de la poesia lírica: la persona estimada, només al·ludida. En el primer quartet, la pròtasi sembla replicar, en eco, a una intervenció anterior de la persona estimada (Què passarà si tornem a fer l'amor?) i permet explicitar un dels diferents camins possibles mitjançant l'acte d'advertiment del *jo*. L'anunci quasi profètic de la situació/simulació, descrita amb imatges contraposades, s'expressa a través de les formes de futur de conjectura o modal («serà un bell exercici d'odi tendre, / un ritual de cendra i de violes») i anticipa la destrucció de l'amor, manifestada en l'últim tercet.

La figura fònica que dibuixa l'esquema condicional forma part del principi constitutiu del text (Jakobson 1988, 42), ja que crea un ritme que convoca l'oient a participar amb la seua expectativa sobre una mesura sonora. L'estructura binària de la construcció condicional es converteix així en principi fònic, sintàctic i retòric que organitza el poema. És una estratègia que el poeta-argumentador usa per a comprometre el destinatari en un trajecte intel·lectiu amb indicis més o menys explícits i conduir-lo cap al seu món interior de sensacions i conviccions.

### 5.3 *Desigs, obligacions, actuacions: les formes imperatives*

Les estructures d'imperatiu constitueixen una modalitat específica del discurs que pot modular des de l'obligació (ordre o mandat, exhortació) com a forma prototípica fins a la proposta i la invitació com a formes perifèriques. La presència de la segona persona en la forma verbal implica la primera, el parlant, i aquesta trobada dona lloc a una relació dialògica i social particular. Des del punt

de vista pragmàtic, com les preguntes, la modalitat imperativa involucra el *tu* perquè realitza un acte futur, l'intima a realitzar un comportament verbal o no verbal.

En la poètica de Vicent Salvador, les formes imperatives són figures que es perfilen clarament sobre el fons de la confessió o la confidència declarada del *jo*.

En el poema «Bri d'arrel», crida especialment l'atenció el caràcter d'element natural de l'interlocutor cap a qui s'orienta el *jo*. L'apel·lació a un *vosaltres* plural està indicada no solament pel morfema flexiu verbal sinó també pel vocatiu i la seua aposició: «olors tendríssimes, tarongina i gesmil».

Amb un procediment que recorda Proust, aquest *tu*, pura sensació olfactiva, és la clau que obre l'univers dels records, de la infància (A, «Destriant fils d'aigua», 45):

Bri d'arrel  
 I ARRIBEU, olors tendríssimes,  
 tarongina i gesmil,  
 en les ales subtils de la nit.  
 [...]
 Avant.  
 Empenyeu la porta i entreu,  
 convidades de pau.  
 Envaïu els murs  
 [...]
 Aromeu les estances del foc  
 [...]
 Tot serà pàlpit nu  
 sobre el llit de l'amor.  
 I la terra, i la terra.  
 Tot serà bri d'arrel.  
 I blancor.

El poema s'organitza des de dues modalitats. La primera part s'inicia amb versos citats de Cesare Pavese que ressonen en la segona part. Un enunciator, amb modalitat asseverativa, descriu el moment de somieig, a través de sensacions i percepcions vinculades a l'aire, a l'aigua, al foc i a la terra, els quatre elements de què s'origina i es nodreix la vida.

La modalitat imperativa domina el segon tram, però no es tracta d'un mandat o una exhortació. La forma imperativa s'acosta a l'expressió de desig. És una invitació a les animades sensacions i al record a entrar a l'espai de la casa, lloc primitiu, sagrat, *proyección del cuerpo* i *garantía para el amor y la reproducción* (Barthes 2003, 97). La força d'aquestes sensacions, la infància a la fi, agent al qual s'encomana l'acció transitiva d'entrar i envair la casa, presagia esperançadament tornar a l'arrel, a la terra, símbol de fecunditat i regeneració que alimenta els éssers animats.

El verb imperatiu transita també per l'última secció de *Calabruix* en versos mínims, creant escenes de diàleg mitjançant advertiments, avisos i ordres: «No sigueu malcreguts, porteu-m'hi prest / escorça [...]» (C, II, 54).

## 6. NOMÉS PER ACABAR

Hem dit que el diàleg és un dels principis estructuradors de la poesia de Vicent Salvador. És més, la poesia és un pretext per a establir un acte de comunicació, en el qual es configura un enunciator amb una identitat complexa que mostra una evolució personal i que no pot deslligar-se d'una col·lectivitat, els trets essencials del qual són la tradició literària i l'espai valencià. L'univers poètic confessa una herència i vivències d'aquest context natural i cultural: amors i desamors, pèrdues i memòria.

A partir del que rep, de les seues seleccions i preferències i del que comparteix en la construcció dels seus poemes, el poeta ens llega un món poètic ple de sensacions físiques, emocions i sentiments, matisos, mirades singulars en què s'instal·la un *tu* (vosaltres) i se'l convoca a l'experiència del gaudi, del descobriment i també de la reflexió.

En una poètica que transgredeix l'atemporalitat del gènere líric, la poètica de Salvador assenyala un camí, un «a-venir» en el qual l'aigua, la terra, la sal, la cultura mateixa, la infància reconstruïda en la memòria són alguns mòbils que operen en el canvi. Per dir-ho amb la veu del poeta: «Hi ha una certesa: demà serà dissabte i cal traure la vida al mercat de la sal.» (MS, Abril, II, 39).

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Barthes, Roland. 1995 [1982]. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Buenos Aires: Paidós.
- . 2003 [2002]. *Cómo vivir juntos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- . 2009. *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- Benveniste, Émile. 2007 [1966]. «La filosofía analítica y el lenguaje». En *Problemas de Lingüística General*, tom 1. Mèxic: Siglo XXI, 188-197.
- Boretti de Macchia, Susana. 1997. *Estructuras interrogativas*. Buenos Aires: a-Z editora.
- Collado, Adriana i Gabriela Simón. 2017. «“Yo vivo de preguntar, saber no puede ser lujo”». Figuras del aprendizaje en Silvio Rodríguez». En *II Jornadas Nacionales de Voces e Imágenes Latinoamericanas*. San Juan: Editorial UNSJ, 31-41.

- Foucault, Michel. 2008 [1973]. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- Jakobson, Roman. 1988. *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra.
- Lakoff, George i Mark Johnson. 1991. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Meseguer, Lluís. 2002. «Poesia i pensament de Vicent Salvador». *Aiguadolç: Revista de Literatura* 27: 31-46.
- Pérez Montaner, Jaume i Vicent Salvador. 1993 [1981]. *Una aproximació a Vicent Andrés Estellés*. València: Quaderns 3 i 4.
- Salvador, Vicent. 1994. *Fuster o l'estratègia del centaure*. Picanya: Edicions del Bullent.
- . 2000. *Poesia, ciutat oberta. Incursions en el discurs poètic contemporani*. València: Tàndem.
- . 2002. «Les construccions condicionals i les concessives». En *Gramàtica del català contemporani*, vol. 3, dirs. Joan Solà, Maria Rosa Lloret, Joan Mascaró i Manuel Pérez Saldanya. Barcelona: Ed. Empúries, 2977-3025.
- . 2012. *Figures i esbossos. Estudis sobre literatura valenciana contemporània*, Alacant: Institut Alacantí de Cultura Juan Gil-Albert.
- . «Autobiografía de Vicent Salvador». En *La lingüística en España. Autobiografías de intelectuales*, eds. Xavier Laborda et al. <http://cort.as/-BjJj> [consulta: 1 de febrer de 2018].
- Schwenter, Scott. 1996. «From hypothetical to factual and beyond: refutational si-clauses in Spanish conversation». En *Discourse and Cognition: Bridging the Gap*, ed. Jean-Pierre Koenig. Stanford: CSLI Publications.
- Todorov, Tzvetan. 2003 [2002]. *Deberes y delicias. Una vida entre fronteras. Entrevista con Catherine Portevin*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Vanderveken, Daniel. 1988. *Les actes de discours*. Liège: Piere Mardaga Ed.
- Whorf, Benjamin. 1974. «La relación entre lenguaje y pensamiento y conducta habituales». En *Antología de estudios de etnolingüística y sociolingüística*, comp. Paul Gardin i Yolanda Lastra. Mèxic: UNAM.

## REFERÈNCIES DEL CORPUS DE POEMES

Els exemples del corpus, a l'interior del text, s'identifiquen amb les inicials del llibre en cursiva, el nombre del poema, en alguns casos, i la pàgina.

*A*: *Argiles*, 1980. València: Tres i Quatre.

*C*: *Calabruix*, 1984. Gandia: Ajuntament de Gandia.

*MS*: *Mercat de la sal*, 1993. València: Tres i Quatre.

*RC*: *Ritual de cendra*, 1982. València: Prometeu.





# Paul Cézanne en l'inici literari de Joan Vinyoli<sup>1</sup>

## Paul Cézanne in the early works of Joan Vinyoli

FERRAN CARBÓ  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Artículo recibido el / *Article received*: 2018-04-11  
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2018-09-28

RESUM: A partir de la revisió de la influència literària de Rilke en l'inici poètic de Joan Vinyoli, aquest treball aprofundeix en l'interès que el poeta txec li va traslladar per la pintura de Cézanne i per la seua doctrina de la composició artística. L'aprofundiment d'aquesta relació interdiscursiva entre pintura i poesia s'exemplifica en la hipertextualitat que hi ha en dos poemes primerencs de Vinyoli, provinents dels seus dos primers poemaris, basats cadascun en dos quadres del pintor francès i elaborats des de la transformació seriosa o transposició en paraules.

*Paraules clau:* Cézanne, Vinyoli, quadres, poemes.

ABSTRACT: Starting with a review of Rilke's literary influence on the early poetic writings of Joan Vinyoli, this paper goes on to delve more deeply into how the Czech poet shared with Vinyoli his interest in Cézanne's paintings and in the French artist's doctrine of artistic composition. The interdisciplinary relationship between painting and poetry can be deeply appreciated in the hypertextuality between two early poems by Vinyoli, one from each of his first two books, both poems based on paintings by the French artist and both featuring greatly transformed or transposed words.

*Key words:* Cézanne, Vinyoli, paintings, poems.

---

1. Aquest treball s'ha beneficiat de l'ajuda del projecte d'investigació del Ministerio de Economía y Competitividad FF12017-86542-P, titulat *La literatura de segundo grado: las relaciones hipertextuales en la literatura catalana desde el «Modernisme» hasta 1939*. Hi ha més informació sobre l'activitat del grup investigador, així com una base de dades sobre estudis d'ironia, que inclou estudis sobre relacions hipertextuals iròniques, en <http://www.uv.es/ironialitcat/>.

## 1. RILKE, CÉZANNE I VINYOLI

El 26 de setembre de 1934 Joan Vinyoli va publicar al diari *La Publicitat* la seua primera traducció: es tractava del poema de Rainer Maria Rilke, del poemari *Das Stundenbuch*, que comença en aquesta traducció pel vers «Tu, Déu veí, si quan la nit s'acala» (Bota-Gibert 2016, 290-291). Quatre mesos després, el 16 de gener de 1935, va editar al mateix diari la seua segona traducció, el poema «De si una volta algú t'hagi amat», del mateix autor i llibre. Havia descobert el poeta de llengua alemanya a la revista *D'Ací d'Allà*, mitjançant un fragment de l'obra *Quaderns de Malte Laurids Brigge*, publicat el 1932, que el va captivar i que, segons recordava anys més tard, deia: «la poesia no és cosa de sentiments sinó d'experiències» (Busquets 1982, 84). A l'editorial on treballava des del 1930, Labor, va preguntar pel poeta txec i Manuel Sánchez Sarto li va regalar aquell *Das Stundenbuch*, d'on sorgiren aquestes primeres traduccions. Poc després llegia, també en alemany, *Neue Gedichte*, un llibre del qual aprendria, a més, una poètica. Segons Jordi Llovet, «Vinyoli va conèixer la poesia de Rilke i va adonar-se que allí residia la veu d'un home que s'assemblava a ell mateix» (1986, 57). El poeta de Praga va condicionar els seus inicis, va motivar aquelles primeres traduccions, va accentuar la necessitat de la seua millora progressiva d'alemany i va generar la posterior realització d'altres traduccions; també va originar indirectament la coneixença de Carles Riba, un altre traductor del mateix poeta de llengua alemanya, qui, en llegir els textos de *La Publicitat*, va voler conèixer el nou traductor de Rilke i així es va convertir en una nova influència per al jove poeta barceloní. Joan Teixidor recorda com Vinyoli arriba «a la poesia pròpia a través dels poemes dels altres» (1986, 115).

L'any 1954 Vinyoli va publicar, al volum *Homenatge a Carles Riba en complir seixanta anys*, la seua versió de quatre textos (els III, VIII, IX i XXII) de *Sonets a Orfeu*, els quals foren revisats posteriorment a l'hora d'incorporar-los el 1983 dins el llibre *Versions de Rilke*. El 1975, a la seua *Poesia completa 1937-1975*, va incloure una secció dedicada a traduccions de Rilke, on, a banda d'aquests quatre sonets, hi havia «Tors arcaic d'Apol·lo», «Dia de tardor» (inclosos després a *Versions de Rilke*) i «L'hort de les oliveres» (incorporat a *Noves versions de Rilke*) (Carbó 1991, 95).

Aquell poeta de llengua alemanya no sols havia determinat el seu començament literari, sinó que també en va condicionar el final. Com confessà a Martí i Pol en la correspondència entre tots dos, en carta del 4 de maig de 1982, es dedicava intensament a treballar poemes de Rilke (Vinyoli, Martí i Pol 1987, 110), del qual ja tenia traduïts quaranta textos; o en carta del 15 de febrer del mateix any ja havia manifestat que «Cada dia, o gairebé cada dia, treballo en la traducció de poemes de Rilke» (Vinyoli, Martí i Pol 1987, 45). El resultat fou que el 1983, un any

abans de la seua mort, publicava sis versions de poemes rilkeans a la revista *Reduccions* i sobretot el llibre *Versions de Rilke* (amb vint-i-set textos), que li havia encarregat Joan Oliver; i el 1985, l'any següent a la mort, pòstumament, s'editava *Noves versions de Rilke* (amb vint-i-vuit textos). Al pròleg del primer llibre, el poeta català indicava que presentava «un petit mostrari de poemes d'aquest autor que en molt atentes i reiterades lectures he anat fent meus» (Vinyoli 1983, 9). Aquest *fent meus* cal entendre'l en el sentit que estableix Segimon Serrallonga (1983) quan parla d'una comunió entre els dos escriptors i d'aconseguir en la versió una «repoetització». També el 1983 el poeta havia publicat el conjunt *Cants d'Abelone*, el qual tenia escrit des del 1979, obra que agafava la protagonista del títol a l'autor dels *Quaderns de Malte Laurids Brigge* i que, a més, situava com a text inicial una versió del «Cant d'Abelone» procedent del mateix llibre. Rilke sempre va ser, sense cap mena de dubte, el seu poeta de capçalera.

Prèviament a la lectura del poeta de llengua alemanya, Vinyoli ja intentava d'escriure poesia. El 15 d'agost de 1927 havia obtingut un primer premi literari, per un poema intítulat «Montserrat»: la viola d'or dels jocs florals de Santa Coloma de Farners, indret on estiuejava des del 1922. El 1929 tenia acabats dos poemes més (Solà 2010, 31-32). El 1931 va editar els primers textos literaris a *Juventus*, la revista del col·legi de jesuïtes (Macià 2001, XIV). A mitjan anys trenta va publicar més textos solts, coetanis a les primeres traduccions de Rilke: el 1934 i el 1935 a *La Veu de Catalunya* (respectivament, els poemes «En mon cant m'elevo» i «Jo sé el camí», i «Aniversari» i «Primavera»), el 1935 a *Quaderns de poesia* («In memòriam de M. G.» i «A una noia que s'adorm en un jardí»), i el 1936 a *La Publicitat* («Somnieig» i «Ventall») (Solà 2010, 68-69; Carbó 1990). Finalment el 1937, a Barcelona i publicat per Edicions de la Residència d'Estudiants, va aparèixer el seu primer llibre de versos: *Primer desenllaç*. Va tardar onze anys a editar-ne el segon, *De vida i somni* (1948). Les citacions preliminars de cadascun d'aquests dos poemaris eren totes dues de Rilke, respectivament, «O Leben, Leben, wunderliche Zeit...» i «Einzig das Lied überm Land heiligt und feiert».

Si la poesia d'autors com Rilke fou important en el seu aprenentatge autodidacte, també ho fou la pintura. El treball de cada dia a l'editorial, des dels setze anys, li va permetre de contemplar reproduccions d'obres artístiques, algunes de les quals també l'atreïen poderosament. Per l'esment que en fa en els seus inicis, un d'aquests pintors fou Paul Cézanne.

El 1907 Rainer Maria Rilke es trobava a París i va veure al Salon d'Automne l'exposició commemorativa de Cézanne, qui havia mort l'any anterior a Ais de Provença. Impressionat per l'obra del pintor, el poeta txec va escriure, diàriament, un conjunt de dènou cartes a Clara Westhoff, la seua esposa, entre el 6 i el 24 d'octubre de 1907, les quals confirmen que l'impacte de l'art d'aquest pintor

fou tan rellevant o més que el de l'escultor Auguste Rodin, a qui l'escriptor de Praga havia conegut el 1902 també a París, amb qui treballà com a secretari i sobre qui va publicar estudis. De l'escultor havia après que l'obra d'art necessita treball i paciència, la qual cosa va traslladar als seus escrits mitjançant la voluntat d'aplicar l'ofici de poeta.

Rilke el 1908 pensava fer un estudi monogràfic sobre Cézanne, el qual, però, no va poder realitzar: de fet, va reconèixer que aquest pintor havia estat el seu principal model perquè li havia aportat l'observació minuciosa per tal d'aprehendre el món tal com es presenta davant els ulls, el fet de no donar entrada al sentiment, l'acceptació de tot allò real, l'intent de captar el que és essència i el d'aconseguir el poema-cosa (Pagni 1978, 14). Amb la influència de Rodin i Cézanne, el poeta txec va escriure poemes plàstics com si fossen pintures o escultures. Per a Rilke, segons carta del 20 d'octubre de 1907, calia (Rilke 1978, 53):

[...] llegar a un grado tal de imparcialidad, como para negarles una palabra incluso a los vagos recuerdos de sensaciones, a las preferencias y prejuicios heredados, y utilizar así de manera anónima y nueva en la propia tarea, toda la fuerza, el asombro y la voluntad que surge de ellos.

Aquest camí de l'exigència de l'objectivitat impedia la subjectivitat reflexiva i fou la base de l'obra *Neue Gedichte*: fou el llibre on Rilke es basava en la disciplina, partia de la contemplació pacient i amb voluntat creadora intentava el poema-cosa. De fet, els poemes d'aquest llibre foren especialment rellevants per als primers textos de Vinyoli.

Per Rilke va arribar la influència de Cézanne al jove poeta de *Primer desenllaç*. Si en el pintor el color de les pinzellades adquiria un protagonisme determinant, ple de matisos, i alhora tenia una funció constructiva, així també havien de servir els mots i els recursos literaris. De fet, Rilke ho plantejava en la carta sobre Cézanne, del 23 d'octubre de 1907: «si tan solo se lograra observar un cuadro así como se mira a la naturaleza: entonces, en tanto se trata de algo que *es*, tendría que ser posible enunciarlo.» (1978, 61). Tots dos poetes intentaren de fer amb el llenguatge com els quadres: captar el que es veu, el que és, però no amb colors sinó amb paraules. I, efectivament, el que es veu podia ser, de vegades, un quadre.

## 2. DOS QUADRES, DOS POEMES

Al llarg de la seua trajectòria poètica hi ha una clara relació de Vinyoli amb l'art, especialment amb la pintura. Des del poema «Ventall», publicat el 5 de gener de 1936 a *La Publicitat*, fins a «Cançó blava», inclosa a *Domini màgic*

(1984), amb la referència a Paul Klee, pels seus textos apareixen Cézanne, Tintoretto, Braque, Magritte, Rembrandt, Van Gogh, Chillida, Tàpies, Sironi i Klee, entre d'altres. Segons assenyala Adrià Creus, quan la sensibilitat de Vinyoli arriba al món visual, «S'hi acosta [...] com una resposta a un estímul que succeeix en el seu interior, mai com una contemplació distanciada, d'entès, sinó com una vivència de fruïdor. Sap de les connexions que corren pel món de l'essència» (2006, 189). Sebastià Goday diferencia entre quan s'hi fa referència a un quadre o un artista i quan s'hi al·ludeixen citacions artístiques o elements de reconeguda tradició artística. Entre els primers, per exemple, al poemari del 1937 hi ha «La dama que es despulla el pit (Tintoretto)», text que en la segona edició de l'obra, el 1975, en incorporar-se aquesta a *Poesia completa 1937-1975*, en fou suprimit. El quadre de Tintoretto amb aquesta dama es troba al Museu del Prado. Entre els segons, hi ha aquell «Ventall» aparegut a *La Publicitat* el 1936, un sonet dedicat a Emili Grau-Sala i motivat per una sèrie de ventalls pintats el 1935, que aquest va exposar a Barcelona (Goday 2006, 268-269). Ja des dels inicis, hi ha, doncs, aquesta relació, la qual pot respondre, a més d'una vinculació cultural, a pràctiques d'ècfrasi, d'interdiscursivitat i fins i tot d'hipertextualitat.

És ben interessant de recordar el text del 10 de març de 1968 dictat per Vinyoli a Montserrat Ainaud (Solà 2010, 274):

[...] m'agradaven massa els coloms, entre altres coses, els arbres, els ocells i, en general, totes les coses, fins al punt que, per mal o per bé, sempre estic, quan el treball no m'abassega, en actitud d'adoració davant de tot. Sóc un exagerat i en definitiva un pobre home. Tinc dret a dir-ho perquè ja tinc cinquanta-tres anys i comprenc profundament Cézanne.

Comprenia el pintor francès, li interessaven els seus quadres i potser també el fet que s'havia retirat de la vida pública per dedicar-se sobretot al seu art. A *Primer desenllaç* hi ha el poema «Neu fonent-se a Fontainebleau (Cézanne)» i a *De vida i somni* hi ha «La casa abandonada (Cézanne)», dos poemes primerencs, respectivament dels llibres de 1937 i 1948, que tenen com a subtítol el cognom d'aquest pintor. Cal observar que al primer dels dos poemaris hi havia «La dama que es despulla el pit (Tintoretto)», i al segon, «Talla catalana, segle XV»: tots dos tenen també una base artística però es troben desvinculats del pintor francès. Cal recordar que els dos poemaris anaven encapçalats per dues citacions preliminars de Rilke.

Cadascun dels dos primers poemes esmentats estava motivat, concretament, per un quadre de Cézanne. Per a l'autor, aleshores la contemplació era essencial en la creació poètica, així com també l'elaboració. Si el quadre havia sorgit de la contemplació d'un paisatge al bosc de Fontainebleau, el poema partia de la contemplació del quadre (un segon grau), sobre la qual s'aplicava amb paciència la

disciplina i l'ofici. L'any 1955 Vinyoli havia escrit el «Pròleg» per al seu poemari *El Callat*, un text crític en què feia, en tercera persona malgrat referir-se a ell mateix, un repàs dels criteris que havien presidit la seua producció anterior, la dels seus primers llibres de poemes, i hi confessa (Vinyoli 1975, 415):

Aquest «sentit del poema» creu l'autor haver-lo tingut des del començament. Les *Estances*, de Riba, i les *Neue Gedichte*, de Rilke, l'hi havien ensenyat. De les *Neue Gedichte* havia après també una tècnica poètica que en aquell temps li va ser molt útil: consistia a concentrar voluntàriament l'esperit en ell mateix o en la cosa que fos per extreure'n substància lírica. Calia només un nucli vague d'interès sobre el qual aplicar l'atenció, perquè l'objecte (paisatge, cosa, record) s'anés destacant i prenent sentit, i s'establís, en rars moments, entre ell i el que pensava, un vivent contacte.

El primer quadre *Neu fonent-se a Fontainebleau*, del 1880, pertany al període de maduresa de l'artista i és un oli sobre llenç. Es troba actualment al Museum of Modern Art de Nova York. És un paisatge de natura, nevada. La composició mostra com tres zones: la inferior és tota blanca amb la neu sobre el sòl i sobre les grans pedres; la superior és un cel cobert color blau fosc que, tanmateix, mostra algunes clarianes on apareix el color groc i una mica taronja, com anunciant l'aparició del sol encara tapat; i la intermèdia que enllaça ambdues zones horitzontals mitjançant la verticalitat dels arbres són foscos troncs despulats i branques pelades, sense fulles, que porten del blanc de la neu a la lluminositat anunciada en alguna franja del cel. Hi ha una doble gradació, d'una banda, en el color blanc de la neu i, de l'altra, en els matisos cromàtics del cel. El color de les pinzellades no sols construeix el conjunt sinó que alhora aporta matisos a les zones esmentades.

En la primera edició del llibre, el poema de Vinyoli formava part del conjunt «Dues pintures», justament després del poema «La dama que es despulla el pit (Tintoretto)», dins la secció «Temes diversos». En l'edició definitiva del 1975 és el poema catorzè del llibre. L'únic canvi del poema entre ambdues edicions és que al vers setè apareixia «extasiada» i des del 1975 apareix «extenuada». El poema és el següent:

Neu fonent-se a Fontainebleau  
(Cézanne)

Hi ha un silenci pietós,  
un ert secret en cada cosa,  
com un repòs antic; no gosa  
l'aire passar murmuriós.

Només un sol a penes blanc  
 s'estén a frec de la nevada  
 que es va fonent extenuada;  
 rígid i negre cada blanc.

Mai no diré si aquest país  
 –pendissos, ombres i clotades–  
 fou dels amants un paradís.

Però hi haurà branques fullades:  
 oh laberint per als ocells  
 que revindran en dies bells!

Els paratextos són un títol i un subtítol. El subtítol és un aclariment entre parèntesis per als lectors: és una referència que enllaça amb el pintor. El títol, fa un enllaç extern amb un quadre concret. Cézanne va elaborar una pintura contemplant un paisatge nevat al bosc de Fontainebleau i Vinyoli escriu un poema sobre el quadre del pintor. S'hi apunta una relació hipertextual. A més a més, internament, el títol és temàtic ja que resumeix el contingut del text i, a més, incorpora i destaca dos mots de la segona estrofa: *nevada* i *fonent*.

El poeta escriu un sonet, amb els catorze octosíl·labs, distribuïts en dues estrofes de quatre versos i dues de tres. La rima consonant és *abba cddc efe fgg* i alterna paraules agudes i planes. El sonet és una composició de perfecció, adient per a tractar el quadre contemplat (segurament mitjançant alguna reproducció fotogràfica) i també per tal de presentar un paisatge perfecte; i l'octosíl·lab, d'art menor, aporta la brevetat en sintonia amb la neu que es desfà. El contingut del quadre i del poema presenten una perfecció que és transitòria, perquè es troba sotmesa al temps.

Les dues primeres estrofes transposen en paraules el paisatge del quadre de Cézanne. A la primera hi ha silenci, quietud, repòs...; es crea un àmbit d'estatisme, de perfecció i quietud, que, tanmateix, palesa un interès, perquè les qualificacions dels adjectius aporten matisos: *pietós*, *secret*, *murmuriós*... Però encara no s'hi explicita ni la neu ni els arbres, ni el sol, els quals apareixen a la segona estrofa. La nevada remet al sòl, el sol remet al cel, i els arbres a la connexió d'ambdós. El cel i el terra comparteixen l'adjectiu de color *blanc*, i, en canvi, i per contrast, els arbres es caracteritzen pel *negre*. Són adjectius qualificatius de colors, en sintonia amb la pintura de pertença. També el sol i la neu es troben sotmesos a transformació mitjançant el verb que els relaciona: *va fonent-se*. En canvi, els arbres es caracteritzen, també en contrast, per l'adjectiu *rígid*. Dinamisme i estatisme, com blanc i negre, són pols contraris que es combinen en aquestes dues primeres estrofes.

Les altres dues, de tres versos cadascuna, resolen la situació. Vinyoli llavors complementa el quadre de Cézanne en tant que aporta i desenvolupa, en cadascuna de les estrofes, un abans i un després de l'escena del pintor: és a dir, un passat i un futur. La tercera estrofa introdueix per primera i única vegada en tot el poema un *jo* poètic (amb el verb *diré*), una primera persona en l'enunciació, la qual suggereix la vinculació del passat d'aquest paisatge, un indret paradisiac i, a més a més, hi fa un esment explícit dels *amants* (l'amor). Aquest paisatge abans va poder ser un paradís, per la bellesa, per la perfecció, per l'amor. La quarta estrofa projecta l'escena al futur (els temps verbals són de futur): s'hi anuncia la transformació de la primavera amb els ocells, les branques fullades i la bellesa dels nous dies que arribaran.

Vinyoli parteix del quadre de Cézanne, que sobretot recrea a les dues primeres estrofes: amb un paisatge de final de l'hivern. Després, en les altres dues, l'amplia i el complementa mitjançant una incursió en el passat (per la plenitud del paradís i dels amants, potser l'estiu) i una altra en el futur (la primavera). El poeta opta pel dinamisme del pas del temps a través de les estacions de l'any i per la transformació del paisatge que comporten, la qual cosa ja havia estat apuntada pels grocs del cel del pintor. Penetrar en l'essència del quadre de l'artista francès ha motivat en l'autor barceloní la constatació dels detalls que traspuen l'efecte del progressiu pas del temps sobre el paisatge de la natura.

El segon quadre, «La casa abandonada», és un oli sobre llenç del 1879, també del període de maduresa. Presenta, com a central, una casa abandonada, amb la porta i la finestra tancades. El quadre té un primer pla, a la dreta, on hi ha un camí que aboca a la casa abandonada, tot en tonalitats suaus de marrons (des de groguenc i ocre); en un segon pla hi ha, a l'esquerra, una zona d'arbres verds, amb tonalitats intenses; en el pla del fons hi ha una altra casa al cim d'un turó i, damunt, el cel blau. Hi ha una perspectiva, un estatisme i quietud, un silenci d'abandonament i de solitud; tot plegat és un espai per a la contemplació silent. La llum una altra vegada aporta matisos i tonalitats cromàtiques dels colors aplicats alhora sobre la perspectiva des de la qual es presenta la casa, central en el quadre, i els diferents plans del fons, els quals afegeixen el contrast de la intensitat de les tonalitats i el dels colors.

El breu poema té petites diferències entre ambdues edicions, la primera del 1948 i la definitiva del 1975: on tenia al vers segon l'adjectiu *blanca* ara té *grisa* (tots dos són colors) i al vers sisè on tenia *per al* ara té *són pel*. Al vers setè en la primera edició darrere el guionet hi anava un punt i coma i no pas coma. Tant en la primera edició com en la definitiva de *De vida i somni*, era el poema cinquè. El text definitiu és el següent:



La casa abandonada  
(Cézanne)

Que sol i estrany aquest camí  
que es perd on queda, grisa i sola,  
la casa trista: cap destí  
no s'hi atura, tot s'isola.  
Finestra closa –les teulades  
són per la pluja i són pel sol  
només–, ombrívols, glaçades,  
les hores cauen al seu volt.

Els paratextos són, una altra vegada, un títol i un subtítol. Hi ha un enllaç extern amb la pintura (en llegir-los abans de llegir els versos) i de connexió interna respecte al text (en llegir-lo). El subtítol és un aclariment entre parèntesis per als lectors: la referència al cognom del pintor, autor del quadre. Llegir *a priori* el cognom condiciona la lectura del text. El títol copia el mateix del quadre concret i s'hi apunta la relació hipertextual. Cézanne va pintar un quadre sobre un paisatge i Vinyoli escriu un poema sobre aquest quadre del pintor. A més a més, internament, el títol és temàtic ja que resumeix el contingut del text.

El poema és un conjunt de vuit octosíl·labs (el mateix metre que en el poema anteriorment comentat), amb rima consonant encadenada, on en els quatre primers els imparells rimen acabant amb paraula aguda i els parells amb plana; cosa que s'inverteix en els quatre darrers. La brevetat del vers d'art menor i del conjunt del text recrea el quadre, com en un estil proper a l'estètica postimpressionista, com era el del pintor.

El poema sorgeix com l'acumulació de dos conjunts de quatre versos. El primer conjunt es refereix al camí (perdut) que arriba a la porta de la casa, com al quadre, no transitat, la qual cosa deixa la casa abandonada, deshabitada i isolada, on ningú arriba ni s'atura. Els matisos els incorpora sobretot l'adjectivació, una mena de pinzellades lèxiques al conjunt: *sol*, *estrany*, *grisa*, *sola*, *trista*. Són adjectius de percepció visual i de sensacions. La qualificació de *trista* per a la casa, la humanitza. S'hi remarca la solitud.

La segona agrupació amb el sintagma *finestra closa* ratifica l'abandonament. El temps com oratge (*sol*, *pluja*) sobre la teulada integra la casa en la natura, com un element més del paisatge. De fet, els matisos dels adjectius *ombrívols*, *glaçades* porten a moments de fullatge als arbres i de glaç, a la primavera i a l'hivern. Els últims versos hi afegeixen una dimensió temporal diferent: el pas inexorable del temps (les *hores* del dia i potser de la vida).

Una altra vegada es parteix del quadre de manera fidel, però el poeta aporta, a la part última, una dimensió temporal que amplia la contemplació estricta, i situa

en els paràmetres de qui el mira o de qui escriu el text. Si abans la neu era més fugaç i transitòria, ara la casa està sotmesa de manera permanent a l'abandonament que ha comportat el pas del temps.

### 3. CLOENDA

Gérard Genette va sistematitzar la pràctica hipertextual entesa com «toute relation unissant un texte B (que s'appellerait *hypertext*) à un texte antérieur A (que j'appellerait, bien sûr, *hypotext*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire» (1982, 11-12). Els hipertextos poden ser produïts mitjançant dos tipus de relació: per transformació o per imitació; i, a més, es poden diferenciar per la funció o règim lúdic, satíric o seriós, la qual cosa genera sis possibilitats hipertextuals: la paròdia o transformació lúdica, el *travestissement* o transformació satírica, la transposició o transformació seriosa, el pastitx o imitació lúdica, la *charge* o imitació satírica i la *forgerie* o imitació seriosa.

Els textos anteriorment revisats mostren un «vivent contacte» de Vinyoli amb Cézanne, com passava quan feia versions de poemes de Rilke. Quan el poeta barceloní variava la llengua d'un text del poeta txec, intentava una transformació seriosa formal (Genette 1982, 238-243) basada en un canvi de llengua que buscava equivalències. Quan escrivia poesia a partir d'una pintura de Cézanne, entre manifestacions artístiques de codis diferents, també hi havia literatura de segon grau. A més de l'ècrasi de la retòrica, de la interdiscursivitat (Segre, 1982), la interartisticitat (Kolarova, 2008) o la intermedialitat (Wolf 1996; Klein 2017, 22-23), es produeix una transformació seriosa, la transposició.

Si bé els colors del pintor reproduïen objectes i alhora els omplien de matisos, el poeta pren el quadre com un objecte més i intenta d'aconseguir que el llenguatge diga el quadre amb paraules, així com el quadre pintava un objecte o paisatge de la realitat contemplada. On hi havia un quadre, Vinyoli va fer un poema; on hi havia colors, hi ha paraules.

### REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Abrams, Sam D. 2006. «Rembrandt». En *I cremo tot en cant, Actes del Ir. Simposi Internacional Joan Vinyoli*, eds. Xavier Macià i Pep Solà. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 85-94.
- Bota-Gibert, Josep. 2016. «Un poema i una traducció de Vinyoli, publicats l'any 1934». En *Joan Vinyoli i la poètica postsimbolista*, eds. Margarida Casacuberta i Natàlia Juan. Barcelona: L'Avenç, 289-295.

- Carbó, Ferran. 1989. «El cromatisme en la poesia de Joan Vinyoli». *Reduccions* 43: 89-109.
- . 1990. *Joan Vinyoli: escriptura poètica i construcció imaginària*. València/Barcelona: Institut de Filologia Valenciana/Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- . 1991. *Introducció a la poesia de Joan Vinyoli*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Creus i Boix, Adrià. 2006. «Vinyoli, lletra, paraula, poesia i plàstica». En *I cremo tot en cant, Actes del 1r. Simposi Internacional Joan Vinyoli*, eds. Xavier Macià i Pep Solà. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 189-202.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil.
- Goday, Sebastià. 2006. «Vinyoli i l'art». En *I cremo tot en cant, Actes del 1r. Simposi Internacional Joan Vinyoli*, eds. Xavier Macià i Pep Solà. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 261-272.
- Klein, Irene. 2017. *Màrius Torres i la música*. Universitat de València: treball de final de màster.
- Koralova, Vassilena. 2008. «The Artistic Phenomenon as an Intermedial Structure in the Arts». *Applied Semiotics* 20. <http://cort.as/-BjJp>.
- Llovet, Jordi. 1986. «Vinyoli i la poesia alemanya». En *Joan Vinyoli*, autors diversos. Barcelona: Universitat de Barcelona, 55-62.
- Macià, Xavier. 2001. «Apèndix i notes explicatives i complementàries». En *Obra poètica completa, Joan Vinyoli*. Barcelona: Edicions 62/Diputació de Barcelona, 579-697.
- Pagni, Andrea. 1978. «Introducción». En *Cartas sobre Cézanne*, Rainer Maria Rilke. Buenos Aires: Editorial Goncourt, 7-14.
- Rilke, Rainer Maria. 1978. *Cartas sobre Cézanne*. Buenos Aires: Editorial Goncourt.
- . 1981. *Quaderns de Malte Laurids Brigge*. Barcelona: Proa.
- Segre, Cesare. 1982. «Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per a una fenomenologia delle fonti». En *La parola ritrovata*, eds. Franco Brioschi, Costanzo Di Girolamo i Ivano Paccagnella. Palermo: Sellerio, 15-28.
- Serrallonga, Segimon. 1983. «Del Llibre d'amic als Cants d'Abelone». *Reduccions*, 20: 57-64.
- Solà, Pep. 2010. *La bastida dels somnis. Vida i obra de Joan Vinyoli*. Girona: CCG/ Fundació Valvi.
- Teixidor, Joan. 1986. «De Rilke a Hölderlin». En *Joan Vinyoli*, autors diversos. Barcelona: Universitat de Barcelona, 113-117.
- Vinyoli, Joan. 1936. «De si una volta algú t'hagi amat». *La Publicitat*, 16 de gener de 1935.

- . 1937. *Primer desenllaç*. Barcelona: Edicions de la Residència d'Estudiants.
- . 1948. *De vida i somni*. Barcelona: Ariel.
- . 1954. «Quatre sonets a Orfeu». En *Homenatge a Carles Riba en complir seixanta anys*, autors diversos. Barcelona: Josep Janés editor.
- . 1956. *El Callat*. Barcelona: Els llibres de l'Óssa menor. Pròleg de l'autor.
- . 1975. *Poesia completa 1937-1975*. Barcelona: Ariel.
- . 1983. *Versions de Rilke*. Barcelona: Proa.
- . 1985. *Noves versions de Rilke*. Barcelona: Empúries.
- . 2001. *Obra poètica completa*. Barcelona: Edicions 62/Diputació de Barcelona.
- Vinyoli, Jaon i Miquel Martí i Pol. 1987. *Correspondència. Barcelona/Roda de Ter*. Barcelona: Empúries.
- Wolf, Werner. 1996. «Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung von Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs "The String Quartet"». *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 21(1): 85-116.

# La plasmació de la ironia en l'assaig periodístic de Joan F. Mira<sup>1</sup>

## The expression of irony in Joan F. Mira's journalistic essays

SERGI SERRA ADSUARA  
UNIVERSITAT JAUME I

Artículo recibido el / *Article received*: 2018-08-08  
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2018-09-28

**RESUM:** La ironia és un fenomen enunciatiu d'ampli abast que supera amb escreix una limitada adscripció a certes figures retòriques com ara l'antífrasi. Aquest treball examina com J. F. Mira fa servir de manera versàtil la ironia en el seu articulisme assagístic per tal de potenciar la connivència amb el lector mentre hi vehicula funcions persuasives. Particularment, identifiquem les balises variades amb què Mira senyala l'aparició del fenomen irònic siga amb modulacions de to que abasten tot el text o bé amb segments lingüístics molt puntuals. Així comprovem que el factor del contrast entre components discursius resulta clau en l'estratègia d'ambigüïtat argumental que la ironia posa en funcionament en aquest assaig seriat, que fluctua entre la prosa d'idees, el conversacionalisme i el caràcter estètic del discurs literari.

*Paraules clau:* J. F. Mira, ironia, assaig seriat, contrast, ambigüïtat argumental.

**ABSTRACT:** Irony is a discursive phenomenon that comes in many forms and cannot be defined merely by the use any single specific trope such as antiphrasis. This paper examines how J. F. Mira makes versatile use of irony in his journalistic essays in order to make the reader more complicit, all in the service of conveying persuasive arguments. More specifically, we identify the varied signposts that Mira uses to point to the emergence of irony in his texts, whether by means of variations in tone that last throughout a particular text or with language confined to smaller portions of his writing. Thus, we observe that the contrast between different discursive components is a key part of the writer's strategy of argumentative ambiguity, a strategy that is implemented via irony in this series of essays, marked by fluctuations in register between the prose of ideas, a conversational tone and an aesthetic character of literary discourse.

*Keywords:* J. F. Mira, irony, essay series, contrast, argumentative ambiguity.

- 
1. Aquest article és el resultat d'una elaboració profunda dels continguts del capítol «L'estudi del fenomen irònic» (202-229) de la tesi doctoral *L'assaig seriat de Joan F. Mira: anàlisi pragmaestilística i virtualitats per a l'educació discursiva*, defensada per Sergi Serra Adsuara en la Universitat Jaume I el 26 de juliol de 2017, <http://hdl.handle.net/10803/405418>.

## 1. L'ASSAIG I LA IRONIA

Tant en l'articulisme assagístic com en la narrativa, l'escriptor i antropòleg J. F. Mira recorre sovint a la ironia, fent-ne una de les qualitats del seu estil. Aquells qui n'han llegit les novel·les situades a la ciutat de València recordaran com els protagonistes respectius contrasten contundentment amb la dinàmica social que els encaixa.<sup>2</sup> Aquesta tensió genera un conflicte que el narrador resol sovint a través de la ironia, amb alguns episodis obertament humorístics. Ensenms, Mira aprofita el perfil psicològic d'aquests personatges –diletants i professors– per encabir-hi digressions de caràcter intel·lectual que despleguen temàtiques i tons semblants als del seu articulisme assagístic. Aquest transvasament de recursos és una característica de la literatura del segle XX, que ha anat esborrant les fronteres entre certs gèneres, com ara la novel·la i l'assaig.

D'antuvi, aquest treball revisa aquelles nocions teòriques que expliquen quins són els mecanismes discursius que activen la ironia a fi d'analitzar-ne les formes i les funcions a partir d'un corpus de textos recollits en els deu llibres de Mira que han rescatat una part dels seus articles de la volatilitat que devora el paper de periòdic, on van ser publicats originàriament. Aquesta operació vol demostrar la varietat d'usos que pren la ironia en mans de l'escriptor valencià alhora que descriu un tret rellevant del seu estil assagístic.

La nostra anàlisi té en consideració la gamma de registres amb què maniobra el gènere ja que, pel topall baix, cal que siga llegidor, amb les concessions al conversacionalisme i l'evitació de clixés acadèmics, mentre que, pel topall alt, el seu mestissatge s'endinsa pels marges de la literatura quan estira les opcions estilístiques que la llengua li proporciona. Fet i fet, l'assaig seriat transita per registres diversos, però sempre mostra un bri de confiança amb el lector, que percep gratificat com l'*ethos* amb què l'autor s'hi presenta desplega una deliberació subjectiva que sembla disposar-se espontàniament mentre es plasma en el paper.

Per un altre cantó, aquest hibridisme faculta els assagistes a abordar els dilemes contemporanis, admetent-ne les contradiccions sense la peremptorietat de brindar-hi respostes absolutes. L'articulisme assagístic es forja amb aquestes limitacions en efectuar una selecció provisional i inacabada de la informació (Salvador 2012). Així, conforma un trencadís d'assumpes i estils amb què accepta la incapacitat de proposar respostes sistemàtiques als temes tractats. Aquesta assumpció acosta l'assagista a la conducta irònica atès que, com l'ironista, palesa una modèstia –més o menys impostada– que s'allunya de la divisa concloent de l'academicisme rigorós.

---

2. *Els treballs perduts* (1989), *Purgatori* (2003) i *El professor d'història* (2008).

No és gens estrany que s'hagen establert analogies entre l'assaig i la ironia, vist que totes dues nocions comparteixen trets substancials. No sobta, per tant, que la ironia se n'haja considerat una característica distintiva, ja que evita una premsuositat que desvirtuaria el caràcter immanent de l'assaig (Lukács 2016, 20):

Me refiero aquí a la ironía que consiste en que el crítico está hablando siempre de las cuestiones últimas de la vida, pero siempre también en un tono como si se tratara sólo de imágenes y de libros, sólo de los inesenciales y bonitos ornamentos de la vida grande; y ni siquiera en esto de lo más íntimo de la interioridad, sino solo de una hermosa e inútil Superficie.<sup>3</sup>

El capteniment amb què l'assaig enraona va de la mà d'una ironia juganera que en preserva la llibertat formal de manera que s'escapoleix de les ortodòxies retòriques. Ben lluny de certificar veritats sublimes, l'ofici de l'assagista té connexions ben antigues amb la ironia.

## 2. UNES CLAUS INTERPRETATIVES

L'etimologia del terme recorda l'*ieron*, el personatge del teatre grec que encarna la figura del fals ximple, aquell que dissimula una picardia esmolada mentre apareença una conducta ingènua. La màscara de l'*ieron* representa el negatiu de la fotografia de l'*alazon*, el presumptuós personatge inflat de fanfarroneria que ensopega amb la seua idiotesa. Amb aquest duet del teatre grec, Pere Ballart (1994, 39-44) exposa que la ironia no es pot desvincular d'una entremaliada ocultació que persegueix aconseguir alguna finalitat persuasiva en la interacció social. La figura de Sòcrates ha personificat l'actitud de l'*ieron* ja que les seues estratègies dialèctiques s'adapten com un guant a la simulació del qui, fent veure que no en sap, desvela la ignorància o les contradiccions del proïsme. En els textos platònics –pròxims a la concepció moderna de l'assaig– hi ha la primera aparició escrita del mot, tot mantenint aquesta accepció originària de fingiment.

La inèrcia acadèmica va provocar que, durant segles, s'entengués la ironia com una figura que se cenyia a la substitució d'un significat literal per un altre d'antifràstic. Malgrat que tant Ciceró com Quintilià ja havien desmarcat la ironia d'aquest reductivisme, la dèria d'ubicar-la en el calaix dels trops xoca amb la versatilitat del fenomen, que pot circumscriure's a una expressió verbal concreta

---

3. Per al crític hongarès la ironia és un ingredient intrínsec de l'obra dels grans assagistes. Pel seu cantó, G. López-Pampló desplega una concepció de l'assaig basada en cinc idees fonamentals, tot considerant que la ironia hi és un tret freqüent i coherent, però no indispensable del gènere (Ballart et al. 2017, 143).

o bé planar sobre fragments més extensos del discurs (Hutcheon 1981), com més avall analitzarem.

Tot i algunes impugnacions a la manera d'entendre les figures retòriques per part de l'estètica romàntica,<sup>4</sup> hauran d'arribar els corrents pragmàtics de la segona part del segle XX per advertir que l'eficàcia de la ironia ocorre quan l'orador i l'auditori comparteixen certs codis socials, complicitat que permet que la ironia actue com un argument indirecte en la interacció. Aquesta idea és clau quan parlem del discurs literari, perquè l'absència dels factors d'immediatesa de què gaudeix l'intercanvi oral obliga l'autor i el destinatari a suplir aquesta mancança amb altres condicionants contextuals, com ara el pacte comunicatiu que cada gènere estipula. Pel que fa a l'assaig seriat, el factor principal sobre el qual s'assenta aquest context comunicatiu és la construcció de l'*ethos* prediscursiu. En el cas de Mira, la seua dilatada trajectòria ha fomentat, d'ençà de l'any 1974, la complicitat entre l'*ethos* que l'autor hi projecta i els lectors a fi de fer efectiva tant la identificació com la interpretació de l'actitud irònica.

En *El gest poètic* (1984), programa teòric que obria lúcidament vies d'investigació en l'estudi de la literatura catalana, Vicent Salvador es feia ressò de les aportacions més innovadores dels lingüistes que abordaven la ironia a principis dels anys vuitanta del segle XX. Salvador hi destaca *Les ironies comme mentions* (Sperber i Wilson 1978); *Ironie, satire, parodie* (Hutcheon 1981); *Éléments de pragmatique linguistique* (Berrendonner 1981); *L'ironia. La contraddizione consentita* (Mizzau 1984). La teoria de l'ús i la menció ens acostava una distinció cabdal per explicar el mecanisme que s'engega quan diem quelcom irònicament. Els parlants quan fem ús d'un terme li assignem un valor semàntic ple perquè volem vehicular-ne el significat, mentre que quan emprem una expressió com a *menció* provoquem que l'enunciat es designe a si mateix en deixar en suspens el significat que convencionalment trasllada. Aquesta operació esdevé una connotació autonímica (Maingueneau 2009, 197-181), és a dir que representa un enunciat que s'emet directament però que implica que el subjecte de l'enunciació no es fa càrrec del contingut. Així, la ironia és un fenomen polifònic ja que l'ironista se n'espolsa la responsabilitat en assignar-lo a un altre enunciadador que hi és ressaltat amb alguna intenció. La ironia funciona com un *eco*, que s'entén com una mena de citació que alhora reflecteix una distància crítica (Sperber i Wilson 1992, 75-76):

[...] we have analysed irony as a variety of echoic interpretative use, in which the communicator dissociates herself from the opinion echoed with accompa-

---

4. Els romàntics expliquen com l'enginy irònic era capaç de donar continuïtat als contrastos conceptuals del seu moviment artístic. F. Schlegel utilitza el terme *witz* com allò que pot ressaltar una dissemblança insospitada entre realitats mitjançant la mordacitat i la ironia (Surghi 2016, 82-84).



nying ridicule or scorn. The recognition of verbal irony, and of what it communicates, depends on an interaction between the linguistic form of the utterance, the shared cognitive environment of communicator and audience, and the criterion of consistency with the principle of relevance.

Pel que fa a l'ambivalència argumentativa exposada per Berrendonner (1987), el mecanisme de menció implica una contradicció entre la literalitat i el conjunt de la situació comunicativa. Aquesta escissió manifesta una ambigüitat sustentada en la incomptabilitat entre allò expressat i la intenció que hi batega. Habitualment l'ironista mostra l'ambigüitat argumental a través d'algun joc de contrastos, que és el senyal que s'haurà de discriminar a fi de detectar la ironia i, automàticament, deduir la intenció persuasiva que el parlant ha deixat entreveure-hi. Com tot seguit exemplificarem, les formes del contrast que assenyalen la ironia en l'articulisme de Mira poden ser tan diverses com ara certes disparitats de registre, entonació, significat o posicionament ideològic.

Nogensmenys, la funció de l'enunciat irònic no actua obligatòriament en oposició hostil respecte a l'enunciació que recupera. Ben mirat, la contradicció que s'evidencia obra com una paradoxa que suggereix una discrepància sense explicitar-la. Quan un autor emprà la ironia es redossa en aquesta paradoxa argumental i aconsegueix així sortir indemne de l'eventualitat de ser acusat de transgredir determinades normes de cortesia, atès que pot escudar-s'hi dient que ell no ha encetat cap polèmica. Salvador afirma que la ironia és una tècnica neutra que actua com «una paradoxa argumentativa, és a dir, una polisèmia perfectament circular per mitjà de la qual el discurs defuig i burla la jerarquitització de sentit que les normes institucionals li imposen. Funció, per tant, més defensiva que polèmica» (1986, 144).

Això explica que la ironia siga un recer on protegir-se de l'hostilitat que els qui detenten el poder infligeixen als dissidents. Marcel Ortín estudia respectivament la funció de la ironia en Josep Carner (Ortín 1996) i Joan Fuster (Ortín 2017), tot explicant com, entre altres motius, el marc polític patit al llarg de la trajectòria pública de cadascun d'ambdós autors incideix en la classe d'ironia que fan servir.<sup>5</sup> El fingiment de la ironia faculta els escriptors per sobreposar-se a les coaccions de la censura a través d'un control de les emocions que es reflecteix en la modulació entremaliada del llenguatge.<sup>6</sup> Pel que

5. Recordem que el Grup de Literatura Catalana de la Universitat de València ha publicat diferents treballs durant l'última dècada sobre la ironia en la literatura catalana contemporània.

6. Parlem de la censura en l'any 2018 en què múltiples autes i sentències judicials derivades de l'anomenada *lleï mordassa* dictaminen des de la prohibició de celebrar a Madrid actes polítics sobre un referèndum sobiranista a Catalunya fins a penes de presó a autors de cançons, tot passant per la impossibilitat d'exposar determinades obres en la fira ARCO o per castigar amb multes quantioses una revista satírica.

respecta a Mira, però, comença a administrar aquest recurs durant les últimes fuetades de la dictadura, una època d'alt voltatge social que coincideix amb la primera etapa en què l'autor valencià veu publicades les seues col·laboracions periodístiques, en les quals hi ha una ironia més punyent que en anys posteriors, on la seua maduresa com a escriptor conflueix amb una atenuació qualitativa de la ironia.

Altrament, en el cas d'un discurs monogestionat i escrit com és l'articulisme assagístic de Mira, caldrà que els textos duguen inscrits determinats senyals que permeten la descodificació del gest irònic, vist que la descoberta d'aquests signes és una condició *sine qua non* per tal que el lector identifique la contradicció establerta entre l'enunciat mencionat i la finalitat amb què s'esmenta. Quan l'interlocutor hi detecte la paradoxa, podrà esvair l'ambigüitat argumental del missatge i tot plegat garantirà l'èxit de la persuasiva fórmula irònica. En concret, el desvelament a què convida la ironia reclama un destinatari amb *l'ull despert*, que perceba el joc de mans que l'autor efectua, tot detectant les balises lingüístiques, paralingüístiques, tipogràfiques, contextuals... que l'escriptor ha deixat més o menys explícitament en el trajecte. L'articulisme de Mira és un terreny adobat a l'aparició de la ironia ja que fa germinar aquesta parcel·la de connivència entre l'autor i el lector com tot seguit passem a analitzar.

### 3. IRONIES QUE ABASTEN TOT EL DOMINI TEXTUAL

A fi de passar de l'especulació abstracta a la concreció de l'anàlisi discursiva, ens acollim al factor que resulta clau per ordenar la gran diversitat del fenomen irònic: el contrast de valors argumentals. Així, doncs, els comentaris que farem sobre la manera com Mira maneja la ironia giraran al voltant d'aquest eix contrastiu, decisió que evita que ens hi acostem intuïtivament.

Tot i ser inhabitual en l'assaig seriat de Mira, començarem amb un fragment d'un text marcadament paròdic on la ironia s'escampa per tot el domini textual. Es tracta de «Carta als de la caca, l'orina, la morgue i companyia», publicada l'any 1978 (*Punt de Mira*, 1987, 109-110):

Últimament he vist com us expliqueu, i no, tios, no em va el vostre rotllo ni la marxa espiritosa que gasteu. El meu rotllo, si us he de ser sincer, és un altre, i ja l'explique en porcions cada setmana, que en uns tres anys, o siga unes cent-cinquanta setmanes, ja hauré pogut donar-ne una primera idea. Demane paciència als interessats, i si no, escriure un llibre. D'acord, tios i ties, això dels llibres és una cosa carca i tal [...]

Només que a mi, tot aquest rotllo vostre de les escopinades i de les imperdibles, de pintar-se de verd i de creure que heu descobert la pólvora, em resulta

barat, depriment i sobretot avorrit. Perdoneu, i si pot ser, perdoneu-me la vida. Gràcies. Un amic.

L'autor simula adreçar-se als joves *punks* de finals dels anys setanta del segle XX a través d'un registre que s'assembla al dels seus ficticis interlocutors. La ironia s'hi provoca per diferents classes de contrastos: per una banda, la pura paròdia d'imitar grotescament el registre verbal dels *punks*, decisió que sorprén el lector per la distància entre l'estil habitual de l'autor i el llenguatge que ací empra, i, per una altra, el contrast de valors argumentatius que produeix el fet de criticar amb justificacions coherents la conducta poca-solta d'aquests joves *rockers*, utilitzant el registre de l'oponent dialèctic per a menystenir el seu nihilisme estètic. Al remat, l'estil que identifica els *punks* passa a ser una carcassa buida que no se sosté davant dels arguments de fons. Aquest text és un exemple peculiar de la primera etapa de Mira, en la qual certes estratègies discursives s'hi mostren amb més contundència. Tot i que, com afirma Antoni Maestre (2006, 154), la paròdia s'associa a la postmodernitat perquè és una pràctica de metaficció sustentada en el concepte de l'art com a artifici, l'estil de Mira ha estat coherent amb els seus postulats estètics i, per això, no ha estat gens habitual l'ús de les tècniques post-modernes en la seua trajectòria posterior.

En «Locucions i frases fetes» (*Punt de Mira*, 1987, 225-226), l'autor planteja també una ironia *in extenso*. El conjunt del text està confeccionat amb unes llistes d'enumeracions fraseològiques per qüestionar l'estil d'alguns escriptors que volen fer gala d'un gavadal de vocabulari afegint indiscriminadament ací i allà lèxic de color tradicional, decisió que evidencia una ostentació artificiosa del vocabulari. La ironia hi suavitza la crítica amb l'avantatge que l'autor queda a redós de la ironia, aconseguint no semblar que parla des de la petulància didàctica quan blasma l'actitud creativa de determinats companys de gremi.

Un altre article en què la ironia deixa petja en tot el text és «Arròs, llamàntol, la creació del món». A diferència dels dos articles anteriors, la ironia no emana del contrast argumental suscitat per la impugnació d'un estil expressiu. En aquest cas, la contigüitat de dues nocions distants desencadena la figuració. El mateix títol presenta els tres conceptes que vertebrun un assaig que es desenvolupa juxtaposant en el mateix nivell semàntic un dels grans temes de la humanitat, la creació del món, i un efímer plaer quotidià. El final del text corrobora aquest contrast entre la creació divina i la destresa eucarística del cuiner (*Paradís, pestes, kalàixnikovs*, 2006, 224):

Jo –passats els mesos i amb algun premi gros que m'ha caigut–, reflexionant sobre els processos creatius, que formen part del meu ofici, ara mateix no sé qui té més mèrit: si el del Nostre Senyor inventant el llamàntol i l'arròs, o el del cuiner descobrint com combinar-los. El que és segur és que, davant d'aquets invents, un escriptor és ben poca cosa.

La posada en escena de Francisco Camps com a extint president de la Generalitat Valenciana (2003-2011), quan estava envoltat de gravíssims episodis de corrupció al juliol de 2011, és l'assumpte que aborda «L'últim discurs» (*La condició valenciana*, 2014, 213-215).

I un argument suprem: aquesta «Comunitat» és la més pròspera d'Espanya i d'Europa, la que més progressa, l'exemple universal, la més envejada del continent o del planeta, etcètera. I per això mateix, per l'enveja i per l'odi, ens volen destruir, volen matar la nostra il·lusió de futur, i etcètera, i això pretenen fer-ho destruint-me a mi: som els millors, i per això em persegueixen.

La intervenció de Camps és un bon exemple d'una ironia de destí segons la qual hi ha una flagrant contradicció entre el que el personatge expressa i la contundència de la realitat, que en desacredita les paraules implacablement amb una ganyota d'ironia dramàtica. Aquest context està emmarcat pel coneixement que el lector té del context de crisi econòmica que es viu de forma dramàtica al País Valencià des de l'any 2008. El caràcter eufòric del lèxic pronunciat pel senyor Camps és un exponent de com les seues paraules naveguen a la deriva en una situació social tempestuosa. Camps interpreta un *alazon* que, per la seua fàtua vanitat, pensa –o ens ho vol fer creure– que continua actuant en un decorat ple de luxe quan la realitat s'ha imposat brutalment. Mentre ell manté artificialment el paper del nou ric fanfarró, els operaris ja han hagut de revendre a preu de saldo un *atrezzo* de cartó pedra comprat a preu d'or, una política que ha deixat la majoria social en bancarrota.

Malgrat que l'*ethos* irònic i el satíric poden ocupar certes zones d'intersecció (Hutcheon 1985), l'articulisme de Mira no sol caure en la humiliació colèrica a què la sàtira acostuma a caure. La sàtira podria haver estat una eina punyent per criticar individus allunyats del caràcter i els gustos de l'autor com ara els *punks*, els escriptors matussers, i aquest grotesc president de la Generalitat Valenciana. L'*ethos* satíric s'acarnissa amb el contrincant, a qui considera més un enemic que un interlocutor dialèctic a fi de reformar la moral social. En canvi, les diverses versions de l'*ethos* irònic no esgrimeixen armes dialèctiques amb què menysprear l'oponent d'una forma tan contundent, atès que la ironia fomenta vies d'observació per tal d'assegurar una distància crítica que ajude a la reflexió. Així, el jo discursiu se separa dels efectes vinculats a sentiments d'humiliació, hostilitat, revenja, odi.... I, tanmateix, en casos com els comentats pot provocar emocions semblants a la riota, el menysteniment, la compassió o la pena.

#### 4. IRONIES LIMITADES A SEGMENTS TEXTUALS ESPECÍFICS

Ara comprovarem la flexibilitat de l'assagista a l'hora de fer servir la ironia a través de manifestacions que no estenen el seu cromatisme per tot el discurs, sinó que se cenyeixen a un segment puntual del text. Una opció és l'antífrasi. Des del mateix títol «Maleïts pobles» Mira contradiu, sense esmentar-lo, Fernando Savater, un dels personatges de la intel·lectualitat espanyola que més el fatiga per la seua obcecació contra la diversitat nacional dels estats (*Déus i desastres*, 2001, 203):

Els crims són cosa dels pobles. Els estats són innocents. Visca l'Europa dels estats. Que visca i que dure molts segles. Com fins ara. Maleïts pobles, en efecte. Maleïts pobles.

L'antífrasi irònica s'hi produeix per un maneig polifònic d'un enunciat que el jo discursiu vol que el lector identifique per la *menció* que fa de les paraules d'altri, no per l'ús del seu significat literal. En ocasions, la ironia polifònica se subratlla gràcies als recursos tipogràfics de les cometes o la cursiva. És una opció que Mira sovinteja més durant els primers anys de publicació d'articles periodístics –destaca el nombre d'aquests recursos tipogràfics en el recull *Punt de Mira*– que d'ençà dels anys noranta. Heus ací que en el moment en què Mira encara no té una trajectòria pública consolidada ressalta amb signes diversos la intenció comunicativa d'aquells termes susceptibles de ser interpretats irònicament. Quan amb el desplegament del seu assaig seriat va assentant un *ethos* prediscursiu reconoscible pels lectors, la necessitat d'assenyalar les ambivalències de sentit amb marques tipogràfiques minva apreciablement ja que la complicitat entre autor i lectors fa sobrerer aquestes alertes.

En l'ús d'aquests recursos, que hi subratllen la ironia, copsem una influència més ressaltada de l'estil de Fuster en aquesta etapa de l'articulisme de Mira, atès que l'autor de Sueca emprava amb assiduitat la cursiva, les cometes, les exclamacions... a fi d'advertir-nos del joc semàntic que besllumaven alguns mots. Veiem un exemple d'aquests senyals de polifonia irònica extret d'una columna titulada –ja entre cometes– «“Papanatismo”» amb què Mira al·ludeix a unes declaracions d'Alfonso Guerra, vicepresident del Govern espanyol (1982-1991) –*Punt de Mira*, 1987, 269–:

Recorde tot això i més coses, senyor vice-president, perquè jo sóc una miqueta *papanatas*: no per comparar, Déu me'n guarde!

Per anar concloent apuntarem un parell d'exemples que es basen en el contrast entre dues expressions. La contigüitat de dues formes de caràcter diferent pel que fa al to, l'estil, el registre, la varietat... suscita un efecte torbador que és el senyal que dona peu a interpretar-ne l'ambigüitat argumental. Així ocorre en qualificar la noció *novel·la* amb l'objectiu de desacreditar la classificació de l'etiqueta «novel·la urbana» a través d'una sèrie de complements que en ridiculitzen gradualment la subclassificació fins a l'absurd (*Déus i desastres*, 2001, 196):

[...] no sé què és. Ni la novel·la rural, ni la provincial, la suburbana, la central, la perifèrica, la d'horta o la de secà.

Una altra opció per sacsejar el discurs apareix quan hi ha una cohabitació de registres i tons que manifesten una dissonància que projecta una contradicció. Succeeix en certs articles que tanca amb un enunciat brevíssim que provoca un esquinçament amb el to anterior per llevar ferro al que acaba de dir (*Déus i desastres*, 2001, 171):

[...] ni deixaren d'adorar dimonis i ídols d'or, plata, bronze, pedra i fusta, que ni poden veure ni sentir ni caminar; ni es van apartar de l'assassinat i l'enverinament, de la immortalitat —«porneias»—, és clar —i dels robatoris.» Traducció meua, aquest final. Paraula de Déu, i tal dia farà un any.

Comptat i debatut, aquest tipus de fenomen irònic se sustenta en una conscient manipulació expressiva generada per la contigüitat de dos elements de caràcter distant. Aquesta escissió revela una contradicció anticlimàtica. Si hem comprovat a través de les anàlisis que estem fent que la ironia no va sempre de la mà de l'humor, Mira parla, en l'article «Demanar la lluna», de les expectatives frustrades que ha provocat l'arribada de l'home a la Lluna, text on conviuen la ironia, la rialla, el canvi de registre i un anticlímax literalment físic (*Déus i desastres*, 2001, 212):

Vuit anys després, en efecte, els americans tenien la lluna en la mà, no en el reflex de l'aigua d'un poal, que és on la teníem des del temps de Plató. I quan ja hi van posar la mà o el peu, sembla que ningú no va sentir la veu del seny, que era la d'aquella peixatera de la història (la contava Vicent Andrés Estellés, poeta), que anava en el tramvia del Grau, en una plataforma atapeïda, i un home li començà a clavar mà dissimuladament sota les faldes, fins que se sentí ben alta la veu de la dona: ja té vostè la mà en la figa, i ara què? Ara no res: l'imprudent enretirà la mà, dissimulà, i la vida continua més o menys com abans.

## 5. A TALL DE CONCLUSIÓ

La dissimulació irònica no deixa ditades tan palpables com les de l'escena relatada per Estellés, però tampoc no passa inadvertida una vegada que ha estat percebuda. La vida continua transcorrent quan els lectors la percebem, però alguna alteració causa en els receptors ja siga un somrius, una cavil·lació sobrevinguda, una commiseració envers el contrincant dialèctic, un dubte inesperat sobre idees que crèiem fixades o, potser, la vivència d'un escepticisme que, tanmateix, ens compromet de manera lliurement crítica.

Al capdavant, les anàlisis que hem efectuat corroboren, per una banda, la simbiosi que hi ha entre la ironia i l'assaig seriat de Mira, i, per una altra, la centralitat que la ironia té en el seu estil. Com també observem en altres autors contemporanis, la ironia de Mira esdevé un component estilístic indestriable de la condició literària de la seua obra. Aquest ús implica que hi entren en joc aspectes neuràlgics de la literatura contemporània com ara l'ambigüitat argumental, la convergència de veus, la convivència contrastiva de registres i realitats, l'elusió que activa els implícits, la connivència entre l'autor i el lector...

A més, la ironia col·labora singularment a fi que l'assaig pugui anul·lar el to greu amb què s'expressen altres discursos dogmàtics. Entre d'altres recursos, gràcies a la ironia, l'assaig pot escapolar-se tant de la frivolitat com de la sentència doctrinària. L'articulisme de Mira és paradigmàtic d'aquest doble allunyament, vist que els continguts que aborda aporten informacions artístiques, socials, històriques, lingüístiques, etc. que es troben als antípodes de les temàtiques fútils que s'oregen impunement en la premsa diària. Malgrat que l'autor fa gala d'aquests vasts coneixements, la ironia és un dels ferments que actua com a antídote del to didàctic, característica que acostaria l'assaig seriat a l'estil més circumspecte del tractat acadèmic.

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Ballart, Pere. 1994. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Berrendonner, Alain. 1987. «De la ironía, o la metacomunicación, la argumentación y las normas». En *Elementos de pragmática lingüística*. Barcelona: Gedisa, 143-199.
- Hutcheon, Linda. 1981. «Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía». *Poétique* 45: 173-193.
- . 1985. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Londres/Nova York: Methuen.

- Lukács, Georg. 2016. *Qué es el ensayo*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Maestre, Antoni. 2006. *Humor i persuasió: l'obra periodística de Quim Monzó*. Alacant: Universitat d'Alacant.
- Maingueneau, Dominique. 2009. *Análisis de textos de comunicación*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Ortín, Marcel. 1996. *La prosa literària de Josep Carner*. Barcelona: Quaderns Crema.
- . 2016. «Les formes breus de la ironia en Joan Fuster». En *Joan Fuster i la ironia*. València: Universitat de València, 87-113.
- Surghi, Carlos. 2016. «Apostilla a sobre la esencia y forma del ensayo». En *Qué es el ensayo*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 37-94.
- Salvador, Vicent. 1986. *El gest poètic*. València: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- . 2012. «Assagistes valencians contemporanis: un diàleg intertextual». En *Figures i esbossos*. Alacant: Institut Alacantí de Cultura Juan Gil-Albert, 25-43.
- Serra, Sergi. 2017. *L'assaig seriati de Joan F. Mira: anàlisi pragmaestilística i virtualitats per a l'educació discursiva* [tesi doctoral]. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I. <http://hdl.handle.net/10803/405418>.
- Sperber, Dan i Deirdre Wilson. 1992. «On verbal irony». *Lingua* 87: 53-76.



**PART II.**  
**MITJANS DE COMUNICACIÓ /**  
**MEDIA**



# El lloc web editorial com a epitext virtual públic. Paràmetres i indicadors<sup>1</sup>

## The publishing house website as a virtual public epitext: Parameters and indicators

GEMMA LLUCH

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA - ERI LECTURA

DARI ESCANDELL

UNIVERSITAT D'ALACANT

Artículo recibido el / *Article received*: 2018-07-23  
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2018-09-19

**RESUM:** El lloc web d'una editorial s'entén com un epitext virtual públic format per un conjunt de documents i de recursos dirigit tant als lectors com als compradors dels llibres que presenta. L'objectiu de la investigació és dissenyar un model metodològic per a analitzar com les empreses editorials construeixen els seus aparadors virtuals i com comuniquen el contingut que s'hi allotja. Per a la seua construcció, partírem en una fase inicial d'una revisió bibliogràfica que va visualitzar la mancança d'investigacions sobre aquests llocs web concrets; com a conseqüència, es van adaptar els primers resultats a l'objecte d'anàlisi. La investigació que presenta aquest article avança l'estudi anterior (Escandell i Lluch, 2016) amb la utilització de l'eina en sis editorials i l'ampliació de la revisió de la literatura. El resultat final és doble: per una banda, es proposa una eina metodològica que ha permès detectar, classificar i analitzar dades segons els paràmetres resultants –presentació, contingut general, mitjans socials, usabilitat, usuari i contingut textual–; i, per l'altra banda, l'ús de l'eina ha aportat una primera conclusió sobre com les sis editorials es presenten a Internet. Així, encara que un lloc web permet visibilitzar l'editorial i els seus productes i fer-los guanyar reputació, i, sobretot, crear una comunitat amb el comprador del llibre, cinc de les editorials analitzades mantenen una comunicació essencialment analògica ja que no integren els seus usuaris en la comunicació.

**Paraules clau:** epitext virtual, anàlisi mediàtica, comunicació digital, imatge corporativa, investigació en mitjans, llibres, avaluació, indicadors.

- 
1. Article elaborat en el marc del projecte d'investigació «Los espacios virtuales para la promoción del libro y la lectura. Formulación de indicadores para evaluar su calidad y efectividad» FFI2015-69977-R (MINECO/FEDER), Proyectos I+D+I del Programa Estatal de Investigación, Desarrollo e Innovación. Ministerio de Economía y Competitividad de España. Convocatòria 2015.

**ABSTRACT:** A publisher's website can be understood as a virtual public epitext made up of a set of documents and resources that are addressed to both readers and purchasers of the books presented. The objective of this research is to design a methodological model to analyse how publishers construct these virtual "shop windows" and how they communicate the content of these pages. We began the construction of this model by conducting a literature review, pointing to a lack of research on these specific websites. Consequently, the first results were adapted to the object of analysis. The research presented in this paper advances on the work of a previous study (Escandell i Lluch, 2016) by using the tool created on six Publisher websites and by expanding the literature review. The final results are twofold. Firstly, we have created and applied a methodological tool that has allowed us to detect, classify and analyse data according to a series of parameters: presentation, general content, social media, usability, intended user and textual content. Meanwhile, using the tool has provided an initial conclusion about how the six publishers studied present themselves on the Internet. Although a website allows a publisher to make itself visible, to develop a reputation for itself and its products, and above all to create a community with book purchasers, five of the publishers analysed communicate in an essentially analogic fashion, as they do not integrate their users into their communication.

*Keywords:* virtual epitext, media analysis, digital communication, corporate image, media research, books, evaluation, indicators.

## 1. INTRODUCCIÓ

L'entorn digital ha obligat les editorials a enfrontar-se a nous reptes, entre els quals destaca la separació conceptual entre el llibre-com-a-suport i el llibre-com-a-text. Michael Bhaskar (2014, 92) proposa treballar el «contingut» en combinació amb dos conceptes complementaris: el «marc», entès com allò que emplena el contingut, i el «model», és a dir, la interacció de factors causals, de fites, de motivacions i d'apuntaments ideològics que històricament han modelat el contingut. Aquesta proposta metodològica situa la cultura analògica i digital en una línia contínua, connectada amb organitzacions específiques.

En actualitzar la proposta metodològica de Bourdieu (1993) i Genette (1997), Bhaskar (2014, 100-111) identifica «marc» amb «epitext» i l'entén com el material de màrqueting que presenta una obra al seu públic. Mal·leables i pragmàtics, aquests mecanismes distribueixen i presenten el contingut, creuen fronteres culturals i tecnològiques i permeten veure els mitjans (digitals i analògics) com a part d'un mateix espectre, en comptes de concebre'ls i presentar-los com a illes separades. Aquests investigadors coincideixen en el fet que la producció cultural

mai no s'experimenta de manera crua i directa, perquè sempre hi participen construccions anteriors i externes: els «models».

Un tipus de marc és l'epitext públic virtual que Lluch et al. (2015) defineixen com els mitjans socials creats tant per les empreses editorials per a la venda de llibres com per les institucions per a la promoció de la lectura. Són eines i plataformes d'Internet que inclouen documents tipològicament múltiples, la funció dels quals és comentar, difondre, modificar i ampliar el contingut del producte editorial (llibre, col·lecció, autor, etc.). Els més utilitzats són els llocs webs, els blogs, els fòrums de lectura, les xarxes socials, els canals de YouTube o els tràilers de llibres.

L'ús d'aquests elements ha canviat per complet la promoció del llibre. En concret, Lluch et al. (2015) destaquen: *i*) el protagonisme assolit per l'autor i el lector, ja que els permeten construir una veu mitjançant la qual creen converses; *ii*) la personalització del llançament d'un nou llibre a un lector o comprador concret, i *iii*) la substitució gradual de la crítica especialitzada escrita en els mitjans tradicionals per l'opinió del lector compartida en els mitjans socials.

L'epitext públic per excel·lència és el lloc web o conjunt de pàgines agrupades sota el domini d'una empresa, un espai virtual que reuneix informació textual o audiovisual, a més d'incloure enllaços a uns altres continguts. L'editorial l'utilitza com un aparador virtual dirigit tant a lectors com a compradors, per a donar a conèixer novetats, promocionar el catàleg i els autors o vendre els llibres; en definitiva, per a establir una comunicació directa amb el seu client: el lector i comprador dels seus llibres. Aquesta última funció és la que adquireix una major importància: segons les dades recollides el 2015 per Nielsen's Books and Consumer, tot i que la via més habitual de descobriment d'un llibre segueix sent la biblioteca, la llibreria o els catàlegs, el 37% de les vendes es va realitzar després del descobriment en un lloc web de llibres (Walter 2016, 6).

Paradoxalment, malgrat la seua importància, hi ha pocs estudis que analitzen aquests epitextos virtuals i que confirmen la hipòtesi de treballs com els de Celaya (2012), Önder (2013) o Lluch et al. (2015), en què es constata que la comunicació segueix sent molt similar a la de l'era analògica; principalment, perquè no integren els usuaris en els processos de creació, participació i difusió. Així, doncs, aquesta investigació dissenya i experimenta una eina per a obtenir, classificar i analitzar les dades textuals dels llocs web editorials.

## 2. LA INVESTIGACIÓ SOBRE ELS LLOCS WEBS

La investigació s'encetà amb una revisió bibliogràfica dels estudis sobre el tema per tal de conèixer la metodologia utilitzada i les dades resultants (Escandell i Lluch 2016). La recerca es va restringir als articles publicats entre 2000 i 2015

en les bases de dades Dialnet i E-LIS amb el descriptor «anàlisi web(s)» en les matèries de filologia, humanitats, educació, informació i documentació. Finalment, es van analitzar els 68 títols procedents de la selecció manual, a partir de la lectura dels resums i les paraules clau, fet que va permetre construir una primera plantilla adaptada a l'objecte d'anàlisi.

Ara, la investigació que presenta aquest article ha ampliat la recerca bibliogràfica i ha aplicat la plantilla a sis editorials per verificar-ne la utilitat. S'han triat editorials amb un destinatari múltiple i amb llibres dirigits al mercat general i al circuit escolar; d'aquesta manera, l'eina permet analitzar si l'editorial adapta o no la comunicació al lector dels llibres, al comprador potencial a qui adreça els productes i als circuits de lectura en què els situa.

La taula 1 presenta les dades del corpus analitzat a partir del destinatari, el format i l'idioma d'edició. S'hi ha fet servir un codi d'identificació, i no el nom concret de cada editorial, d'acord amb les pautes habituals d'aquest tipus d'investigació, ja que l'interès no és reunir dades d'unes editorials concretes, sinó construir una eina metodològica que serà posteriorment utilitzada per a avaluar l'eficàcia comunicativa d'un corpus més ampli.

**Taula 1. Editorials analitzades mitjançant la versió «beta» de la plantilla d'anàlisi**

<b>Codi</b>	<b>Destinatari</b>	<b>Format</b>	<b>Idiomes d'edició</b>
sw-01	Infantil	Tots	Català, castellà
sw-02	Infantil, adult	Àlbum il·lustrat i llibre per a prelectors	Castellà, gallec, català, èuscar, portugués, italià, anglés
sw-03	Infantil, juvenil i mediador	Tots	Castellà
sw-04	Adult	Llibre de butxaca	Castellà
sw-05	Infantil, juvenil i mediador	Tots	Català
sw-06	Infantil	Àlbum il·lustrat	Castellà

### **3. RESULTATS. PLANTILLA D'ANÀLISI: PARÀMETRES I INDICADORS**

La taula 2 mostra de manera gràfica el resultat final de la investigació: un model per a la recollida de dades, la seua classificació i posterior anàlisi que, com ja s'ha explicat, és la conseqüència de la revisió bibliogràfica prèvia i de la seua

aplicació a sis llocs webs. A més a més, la selecció dels paràmetres i indicadors s'ha efectuat entenent que aquest espai té una doble funció (Gil 2016, 230): d'una banda, la d'aparador que mostra llibres, col·leccions o autors; de l'altra, la de botiga que aspira a vendre directament els llibres que mostra.

**Taula 2. Plantilla d'anàlisi de llocs webs editorials**

<i>Referència web</i>	Referència completa del lloc web
<i>Paràmetre 1. Presentació general</i>	Indicador 1.1. Dades que presenten l'empresa editorial
	Indicador 1.2. Dades que presenten els productes
<i>Paràmetre 2. Contingut general</i>	Indicador 2.1. Pàgina d'entrada
	Indicador 2.2. Pàgines i subpàgines
	Indicador 2.3. Recursos multimèdia
<i>Paràmetre 3. Mitjans socials</i>	Indicador 3.1. Tipus de mitjà social
	Indicador 3.2. Freqüència de l'activitat
	Indicador 3.3. Participació
	Indicador 3.4. Fidelització
<i>Paràmetre 4. Usabilitat</i>	Indicador 4.1. Arquitectura de la informació i ergonomia
	Indicador 4.2. Accés a la informació i indicadors de navegació
<i>Paràmetre 5. Usuari</i>	Indicador 5.1. Adequació al lector o comprador
	Indicador 5.2. Contingut textual que l'apel·la
	Indicador 5.3. Continguts creats pels usuaris
<i>Paràmetre 6. Contingut textual</i>	Indicador 6.1. Tipus de continguts
	Indicador 6.2. Forma de classificar i relacionar els continguts
	Indicador 6.3. Estil textual

A continuació, es presenta cada paràmetre i indicador amb els comentaris dels resultats de la investigació.

### ***Referència web***

La primera dada de l'eina d'anàlisi és la informació completa del lloc web. A la manera d'una referència bibliogràfica, ofereix informació sobre el nom com-

plet de l'editorial, l'URL, l'empresa de disseny o de gestió, el domini contractat, la data d'actualització del contingut, etc.

### ***Paràmetre 1. Presentació general***

El primer paràmetre analitza com es presenta l'editorial: el tipus de contingut, l'extensió, el lloc on s'emplaça la informació, la forma de destacar-la, l'estil utilitzat, el públic al qual s'adreça el text i la manera de presentació dels productes en la pàgina principal.

La primera anàlisi ha mostrat com les editorials només usen un breu text en què defineixen les seues polítiques comercials, informació que sovint s'amplia en els seus mitjans socials. Cinc editorials utilitzen *i*) un relat curt que resumeix la trajectòria de l'empresa; *ii*) una descripció dels productes incidint en el tipus de destinatari dels llibres, les temàtiques, els gèneres o els valors i destacant la qualitat dels continguts i els marcs, i *iii*) arguments d'autoritat, com la relació de premis rebuts. Només una editorial no segueix aquesta norma, ja que utilitza el text «Qui som?» per a descriure les dades que «lectors, pares, professors, llibreters...» hi poden trobar i el presenta com un punt d'informació i cercador de llibres.

En la presentació dels productes, cinc editorials ho fan de manera similar perquè, majoritàriament, mostren els productes a través d'un text escrit on descriuen les característiques de les col·leccions de manera molt general. Només un cas difereix de la norma, ja que la presentació està dissenyada per al lector o comprador dels seus llibres: el públic juvenil i el mediador docent.

#### **Indicador 1.1. Dades que presenten l'empresa editorial**

L'anàlisi de la presentació general de l'editorial considera aspectes relacionats amb la informació que inclou el text, la forma i el lloc on se situa, però també, la tipografia escollida i la relació amb la resta de la pàgina, el disseny gràfic, el contingut (els ítems escollits), l'estil i la variabilitat segons el destinatari a qui es dirigeix, la llengua o llengües i el registre lingüístic.

#### **Indicador 1.2. Dades que presenten els productes**

Quatre de les editorials analitzades presenten conjuntament els indicadors 1.1 i 1.2 i les altres dues no n'inclouen dades sobre els productes en la presentació general. Tanmateix, com que aquesta investigació està pensada per a avaluar l'eficàcia comunicativa d'aquests espais en una futura investigació, s'hi analitzen per separat per a conèixer la manera que té l'empresa de mostrar-ne el conjunt dels productes (llibres, col·leccions, autors, etc.), les dades que tria, el destinatari de la informació o la manera de presentar-los.



## ***Paràmetre 2. Contingut general***

El segon paràmetre analitza el contingut general que s'inclou en les diferents pàgines, tant el textual com el vehiculat a través dels recursos multimèdia. Atesa la importància d'aquests recursos, s'hi proposa un indicador específic per a analitzar-los.

### **Indicador 2.1. Pàgina d'entrada**

La pàgina d'entrada és l'aparador principal, raó per la qual aglutina finalitats comunicatives múltiples: retenir el lector, informar de manera ràpida de les dades destacades, distribuir amigablement els continguts o guiar l'usuari envers aquells apartats que per motius d'espai no s'hi han pogut incloure. A més, si l'editorial publica llibres per a infants o adolescents, pot presentar continguts específics dirigits al lector i al mediador. Per tant, cal analitzar els elements que hi allotja, la forma de classificar-los, l'existència de pestanyes o *links* que redirigeixen el lector a pàgines o subpàgines, el tipus de menú que guia l'usuari pel lloc web, el cercador intern que permetrà arribar fins a una dada concreta o la presentació de continguts en forma de text o recursos multimèdia.

La primera anàlisi corrobora que la finalitat principal de la pàgina central és mostrar les novetats; en quatre de les sis editorials avaluades, la forma de presentar-les no difereix de l'aparador físic d'una llibreria, ja que només inclou la portada i repeteix les dades que apareixen en el llibre físic. Només dues de les editorials enriqueixen la informació amb altres epitextos, com tràilers, ressenyes audiovisuals a YouTube o enllaços a les ressenyes dels blogs dels lectors.

### **Indicador 2.2. Pàgines i subpàgines**

Aquest indicador analitza les pàgines a les quals s'accedeix des de la plana principal i les subpàgines específiques; també, l'accés que s'hi incrusta dedicat a la promoció d'un autor o al llançament d'una novetat. És important descriure, classificar i analitzar l'objecte o el contingut que allotgen, la finalitat que tenen, el lloc en què apareixen i la interacció que es proposa al lector. A més a més, s'ha d'analitzar la relació que guarda amb la pàgina principal pel que fa a disseny, contingut o estil, com també si presenta alguna singularitat.

### **Indicador 2.3. Recursos multimèdia**

L'anàlisi dels recursos multimèdia diferenciarà el format utilitzat del contingut. Així mateix, és important analitzar quan i com s'hi incorporen i amb quin tipus de producte; també, si es porten a terme de manera sistemàtica o només aleatòria, és a dir, sense seguir un patró clar. Es tindrà en compte, per això, si l'autoria recau en la pròpia editorial o si s'hi ha utilitzat recursos aliens com crítiques audiovisuals d'un booktuber o un tràiler d'un llibre realitzat per una escola, per

citar alguns dels resultats de l'anàlisi. En el corpus analitzat, els formats que s'hi utilitzen són el tràiler de llibre, fotografies, el documental audiovisual o el podcast, mentre que el contingut que s'hi inclou és la portada, dades sobre l'autor, la gènesi del llibre, la presentació o les valoracions de *booktubers*. Aquests elements s'utilitzen només per al llançament d'algun llibre.

### ***Paràmetre 3. Mitjans socials***

Tradicionalment, les editorials han utilitzat el correu electrònic i els butlletins de novetats per a informar els usuaris de les novetats o dels actes de presentació dels nous llibres, però Gil (2016, 165) o Millán (2015) ja detecten un desplaçament de la promoció i la publicitat a la xarxa. Així, doncs, cal analitzar si els llibres o les col·leccions i els autors més lligats a les editorials tenen pàgines de Facebook, webs, blogs, comptes de Twitter, d'Instagram o de Pinterest i tràilers. També, si l'editorial promou accions perquè pàgines de recomanació de llibres, blogs especialitzats o *booktubers* es facen ressò de les novetats. Per tant, els mitjans socials (González Fernández-Villavicencio 2016, 17) són eines imprescindibles per a empreses com les editorials perquè permeten que els usuaris generen continguts, els compartisquen o els associen.

Ara bé, aquesta primera aproximació ha detectat deficiències substancials en la gestió i la dinamització de les possibles comunitats de lectors i compradors, o en la gestió de la marca, ja que o bé els lectors no interactuen ni creen nou contingut o, quan ho fan, no el vinculen amb el lloc web.

Així, doncs, aquest paràmetre no només analitza el tipus de mitjà social que s'hi utilitza, sinó també el contingut que es comparteix i el que genera la proposta de comunicació amb l'usuari.

#### **Indicador 3.1. Tipus de mitjà social**

L'anàlisi ha detectat un ús generalitzat dels principals mitjans. La taula 3 arreplega i classifica els seguidors, tot i que cal recordar que aquesta és una dada que només és indicativa de l'audiència assolible i que, en una anàlisi en profunditat, caldria completar amb els criteris de les investigacions citades.

Twitter i Facebook són els preferits, Instagram s'utilitza per a mostrar les portades dels llibres i YouTube, per als tràilers. En el cas de Facebook, s'hauria de diferenciar entre perfil i pàgina, però encara hi ha empreses que utilitzen el perfil amb fins comercials. Amb tot, cada vegada és més freqüent que l'editor compte amb un perfil professional i associe la marca editorial amb la pàgina.

**Taula 3. Mitjans socials emprats per les editorials**

	<b>Twitter</b>	<b>Facebook</b>	<b>Instagram</b>	<b>YouTube</b>	<b>Blog</b>	<b>Issuu</b>	<b>Flickr</b>	<b>Google+</b>	<b>LinkedIn</b>
sw-01	1.836	5.662	1.960	712	Sí	0	0	1	82
sw-02	24.215	37.929	21.700	891	Sí	491	0	17	+ 500
sw-03	20.711	120.291	2.559	1.611	Sí	58	46	57	17.928
sw-04	160.063	20.281	5.706	0	Sí	0	0	0	0
sw-05	5.729	5.704	313	409	Sí	0	0	2	0
sw-06	1.423	8.013	0	0	Sí	0	0	45	0

*Font.* Elaboració pròpia [data de recollida de dades: 23-08-2017]

### Indicador 3.2. Freqüència de l'activitat

Per a conèixer l'aportació de la marca, cal analitzar si les icones destinades a compartir-ne la informació s'ubiquen en la pàgina principal, en les subpàgines, etc. També pertoca valorar el grau de correlació i transferència d'informació entre els diferents mitjans socials adscrits al lloc web.

Les sis editorials analitzades situen Twitter i Facebook en la seua pàgina principal, mentre que Instagram i YouTube tendeixen a ser incloses en les pàgines de llibres concrets, llocs des d'on es redirigeix la informació; a més, totes compten amb un blog ubicat en una subpàgina a la qual s'accedeix des d'un enllaç a la principal. Sobre el grau de correlació entre els diferents mitjans, l'anàlisi ha detectat que l'autonomia dels mitjans socials d'algunes editorials contrasta amb el missatge homogeni llançat des d'altres, en què la mateixa imatge i text, habitualment concís, s'aprofita de forma genèrica.

### Indicador 3.3. Participació

Aquest indicador complementa l'anterior atés que analitza quantitativament el nivell d'interacció i reaccions per part dels usuaris. L'anàlisi ha mostrat que aquest índex és força baix en el conjunt dels llocs web editorials objecte d'anàlisi.

### Indicador 3.4. Fidelització

El trànsit al lloc web de l'editorial procedeix majoritàriament dels mitjans socials; per tant, cal analitzar-ne les visites procedents d'aquests mitjans i el grau de fidelització que generen.

### ***Paràmetre 4. Usabilitat***

Aquest paràmetre té un caràcter més universal, ja que fa referència als aspectes tècnics del lloc web. La usabilitat situa el focus d'atenció en el funcionament del lloc, en la facilitat (o dificultat) amb què l'usuari és capaç de navegar pels diferents indrets, en la rapidesa amb què es pot aprendre a utilitzar-lo o en el grau d'amigabilitat amb l'usuari (Nielsen i Loranger 2006, 17). Els indicadors que s'hi inclouen analitzen l'arquitectura de la informació, l'ergonomia, la usabilitat, la navegació, l'accés, els navegadors, els idiomes, etc. Encara que el propòsit principal d'aquesta investigació és l'anàlisi textual, no és possible una anàlisi completa sense tenir en compte aquest paràmetre.

#### Indicador 4.1. Arquitectura de la informació i ergonomia

Els aspectes que s'hi analitzen tenen a veure amb la forma visual i estètica (color, fons, gràfics, fonts, imatges), la relació amb els continguts o la funció que hi realitzen. Alhora, es tindrà en compte el tipus de divisió en nivells i subnivells, les rutes i indicadors de navegació web, les seues possibles formes d'ús i la manera de distribuir els elements. Una dada important és la forma de classificar els llibres; per exemple, les cinc editorials amb productes infantils i juvenils utilitzen la franja d'edat del lector a qui adrecen el llibre com a criteri de classificació i no el nivell educatiu, com s'ha fet tradicionalment. L'anàlisi s'estendrà a les diferents versions (ordinador, telèfon o tauleta), a la qualitat d'aquestes versions i a la freqüència en les actualitzacions i obsolescències.

#### Indicador 4.2. Accés a la informació i indicadors de navegació

Encara que les dades que aporta l'anàlisi de les sis editorials mostren unes estructures senzilles, no es pot descartar que el grau de complexitat augmente en un futur. Per tant, és important analitzar la forma d'accedir a les pàgines, a la informació i, sobretot, avaluar els indicadors de navegació que s'hi incorporen i si varien depenent del contingut que marquen o del públic a qui es dirigeixen. En aquest sentit, també cal consignar els logos i altres elements gràfics o els missatges descriptius que tenen com a finalitat guiar-ne la recerca. En conseqüència, la simplicitat i relació directa dels gràfics amb el missatge que marquen i la brevetat o la forma dels missatges textuais són elements que cal recollir i analitzar. En tots els casos, cal tenir en compte si són missatges adreçats a un públic adult o infantil.

### ***Paràmetre 5. Usuari***

Aquest paràmetre analitza els mitjans i la forma que té l'editorial de comunicar el contingut a l'usuari, així com el grau i la manera de participació activa amb el producte ofert. La hipòtesi de partida és que les opinions expressades pels consumidors potencials i el grau d'interactivitat amb els administradors comporten un impacte i condicionen, en certa mesura, la difusió i èxit del producte, amb el consegüent augment de les vendes. Per verificar-ho, aquest paràmetre analitza com s'adequa el contingut al possible comprador, quin tipus d'informació es comparteix i quins missatges envien els usuaris. Òbviament, és important analitzar com es personalitza a partir d'un comprador-lector concret.

#### **Indicador 5.1. Adequació al lector o comprador**

Aquest indicador compila les dades sobre la presència i l'ús d'eines que possibiliten la interacció del públic amb els continguts o entre els usuaris. Concretament, els ítems que se'n descriuen i classifiquen són la possibilitat i la forma que té l'usuari de registrar-s'hi i els continguts als quals accedeix; la interacció amb el lloc web a través, per exemple, d'eines que permeten puntuar o valorar els llibres; la presència d'apartats per a inserir comentaris d'opinió i l'opció de modificar-los, de valorar les opinions d'altres usuaris, etc.

#### **Indicador 5.2. Textos dirigits al destinatari**

Els textos adreçats directament a l'usuari busquen l'atenció per retenir-lo i fer que s'interesse pel producte que s'hi mostra i, sobretot, animar-lo a deixar-ne l'opinió per atreure nous usuaris. Aquest indicador ha de descriure i analitzar quina finalitat té, on s'hi ubica, si la forma és gràfica, audiovisual o textual o si apel·la directament a l'usuari, entre altres factors.

#### **Indicador 5.3. Textos creats pels usuaris**

Un lloc web d'una editorial ha de proposar necessàriament una interacció amb els usuaris fins al punt de permetre'ls inserir vídeos, fotografies o missatges de text. Cal analitzar el tipus de presència dels usuaris, la guia que se'ls ofereix per a provocar-hi la interacció; de la mateixa manera, si es permet la valoració dels productes o si hi ha rèplica per part d'altres usuaris o de l'administrador.

### ***Paràmetre 6. Contingut textual***

Anteriorment, s'han citat estudis que afirmen que aquests llocs web mantenen una comunicació essencialment analògica, tot i que no és un problema exclusiu de les editorials. Izquierdo et al. (2017), Velandia Taula et al. (2017), Ojeda et al. (2012) o Cuenca i Estepa (2004) arriben a la mateixa conclusió en analitzar els llocs web educatius i els usos que els professors en fan: tot i que les

eines proposen una interacció amb l'usuari, encara cal investigar sobre un tipus de continguts pensat per al nou mitjà i educar l'administrador per a saber-los usar.

Per tant, és important dedicar l'últim paràmetre a l'anàlisi textual dels continguts. En la introducció, ja s'ha advertit de l'escassetat d'estudis sobre aquest aspecte; entre els pocs estudis cal destacar el d'Hilera et al. (2012), que avalua la llegibilitat dels continguts textuals de 40 webs universitaris, concretament, la dificultat sintàctica dels textos en anglès i castellà, amb una adaptació al castellà del programa RES (*Flesch reading ease score*), que mesura el grau de comprensió d'un text en funció de la mitjana de paraules per frase i de síl·labes per paraula.

Cal considerar també el d'Önder (2013), que analitza l'estructura genèrica i els elements de promoció de la ressenya publicitària que acompanya els 95 llibres de ficció més venuts per Internet d'Amazon Regne Unit i d'Okuoku Turquia (companyia que ven llibres *on line* escrits en turc o traduïts a aquesta llengua). Els resultats suggereixen que les ressenyes publicitàries dels llibres Amazon Regne Unit posseeixen una estructura esquemàtica de sis moviments: *a*) elogis per a l'autor, *b*) descripció del llibre, *c*) justificació del llibre amb l'establiment d'un nínxol, *d*) promoció del llibre, *e*) currículum de l'autor i *f*) pàgina web/blog de l'autor; dels quals *b*, *d* i *e* són obligatoris. No obstant això, les ressenyes publicitàries dels llibres Okuoku tenen una estructura esquemàtica de cinc moviments, en part diferents: *a*) elogis per a l'autor, *b*) descripció del llibre, *c*) implicació del lector en el llibre, *d*) promoció del llibre i *e*) currículum de l'autor; dels quals *b* i *d* són obligatoris. Önder conclou que la ressenya publicitària dels llibres de ficció venuts per Internet fa servir l'art de la publicitat mitjançant l'ús d'expressions favorables i els usos innovadors de les estratègies retòriques per a aconseguir que el lector compre el llibre.

El resultat de l'anàlisi inicial ha mostrat que el principal contingut textual és aquell que presenta els llibres (sense oblidar les col·leccions o els autors). L'aplicació de l'eina ha detectat una diferència notable entre les editorials: encara que totes coincideixen en l'ús d'uns elements mínims (referència bibliogràfica completa del llibre, presentació, reproducció de la portada, possibilitat de compartir la informació en els mitjans socials), difereixen en la quantitat de contingut aportat i en la interacció que proposen amb el lector.

Un bon exemple d'això són les pàgines dedicades a un llibre concret i que compten amb un apartat des del qual es convida el lector a deixar un comentari. En cinc dels casos analitzats no es comptabilitza una participació significativa; aquest factor és preocupant perquè, després de realitzar un rastreig d'aquests títols per la xarxa, s'ha constatat que són molt comentats en els mitjans socials. Per tant, el llibre provoca converses entre els lectors, però l'editorial no és capaç de provocar-les en el seu lloc web.

La utilització de l'eina metodològica ha aconsellat incloure aquest paràmetre per a analitzar tres aspectes relacionats amb el contingut que allotja el lloc web: el tipus de dades, la forma de classificar els continguts i de relacionar-los i l'estil utilitzat per a fer-lo accessible i atractiu.

#### Indicador 6.1. Tipus de continguts

Aquest indicador descriu i analitza el tipus de contingut que s'hi inclou, la finalitat i el destinatari. En les conclusions de l'estudi sobre la importància de les metadades per a la descoberta i la venda de llibres, realitzat per Nielsen Book per al Regne Unit i els Estats Units (Walter 2016, 21), s'hi destaca que els títols que inclouen totes les metadades bàsiques juntament amb la imatge de coberta, incrementen les vendes un 75% als EUA i les dupliquen en el mercat britànic; tan sols la presència de la imatge de coberta implica un augment en les vendes del 51%. A més, els títols amb elements descriptius que afegien paraules clau van vendre un 28% més que la resta.

L'anàlisi ha mostrat que les editorials inclouen contingut sobre el llibre (coberta, argument, referència bibliogràfica i gènere), les col·leccions i els autors. De fet, les que s'adrecen al circuit escolar inclouen continguts de caràcter educatiu per a la utilització de la lectura a l'aula. En un dels casos, s'hi destaca el contingut creat pels lectors fora del lloc web, però en els sis casos ni es propicia ni és factible la creació en el mateix web.

#### Indicador 6.2. Forma de classificar i relacionar els continguts

L'anàlisi del paràmetre 4 es complementa amb aquest indicador atés que analitza la forma de classificar i vincular els elements, concretament, de connectar-hi textualment els continguts.

El resultat de l'anàlisi ha mostrat la importància de *i*) proposar a l'usuari un itinerari de lectura que interrelacione llibres, autors o col·leccions i *ii*) connectar els continguts generats per l'editorial amb aquells altres que els lectors han creat en els mitjans socials. D'altra banda, també s'hi ha constatat la importància de les subpàgines (vegeu l'indicador 2.2); en aquest sentit, l'anàlisi de Pérez-Montoro (2014) sobre els llocs web institucionals universitaris s'ha adequat a aquesta investigació, ja que les sis editorials analitzades són dotades, tan bon punt han estat creades, d'una entitat textual pròpia.

#### Indicador 6.3. Estil textual

L'estil textual utilitzat en un lloc web no pot ser igual a l'utilitzat en paper. Piñeiro et al. (2017) destaquen la importància de l'ús de títols i subtítols, la senyalització de paraules o l'extensió dels paràgrafs per adequar l'estil a l'escriptura en pantalla. No obstant això, l'anàlisi inicial de les sis editorials mostra com

el contingut principal, el text que presenta el llibre, és el mateix que apareix a la contraportada del llibre paper; així mateix, l'anàlisi també revela que el registre lingüístic que usa és sempre el mateix, és a dir, no s'adequa al perfil i origen dels usuaris freqüents amb, per exemple, l'ús de marques d'emissor i receptor, recursos retòrics, llenguatge col·loquial, ús d'emoticones, etc.

Per tant, aquest indicador analitzarà els blocs del text i l'organització visual, l'ús de títols i intertítols, el tipus de paràgraf, l'adequada connexió formal i semàntica entre blocs, l'ordre dels continguts o la concisió del missatge, el registre, l'adequació a l'usuari, l'objectivitat, la claredat, el ritme, la quantitat de vocabulari conegut, entre d'altres aspectes.

#### 4. CONCLUSIONS I DISCUSSIÓ

Gil (2016, 78) afirma que, en l'època d'Internet, el client ha deixat de ser audiència per a esdevenir part del negoci. Per a la seua millor captació, suggereix que l'editor ha de tenir en compte tres eixos crítics: tenir visibilitat per a quan l'usuari necessita i busque el producte editorial; participar, proposar, suggerir activament converses que afavorisquen una reputació en la xarxa, i aprofitar la tecnologia per a crear vincles permanents amb el client-usuari. L'eina resultant de la revisió bibliogràfica i l'assaig en sis editorials demostra que el lloc web és l'espai adient, capaç de dur a terme aquests tres objectius: visibilitzar, guanyar reputació i crear una comunitat amb el comprador del llibre.

El principal repte dels editors és saber integrar el lector en els processos de creació, participació i difusió dels llibres. Autors com Laura Gallego (a través dels seus fòrums) o editorials com SM (amb promocions pioneres com ara la trilogia *Delirium*) ofereixen exemples de bones pràctiques que podrien implementar-se (Lluch 2017; Celaya 2012; Gil 2016). La principal conclusió de la investigació mostra com el lloc web és el principal mitjà de promoció i venda i, alhora, de comunicació i interacció amb el lector-comprador. L'editor que no l'entenga d'aquesta manera desaprofita l'eina més potent que té.

Així, doncs, els resultats de l'estudi permeten obtenir dades textuais per a una posterior avaluació de l'eficàcia comunicativa del lloc web editorial. La següent fase de l'estudi es completarà amb les propostes d'investigacions com les de González Fernández-Villavicencio (2016), tot i que caldrà decidir quines mètriques quantitatives cal definir, com es defineixen les mètriques qualitatives o quines eines s'utilitzen per a mesurar-les. A més, caldrà interpretar la relació que s'estableix entre una major qualitat de comunicació amb el lector i un augment de les vendes.



D'altra banda, atès que la lectura proposa una relació emocional amb el lector, intuïm que estudis com els revisats per Serrano-Puche (2016) obriran també una línia d'anàlisi, ja que interessaria analitzar de quina manera aquests llocs web presenten les lectures a través de la manifestació de les diverses emocions i afectes dels usuaris. D'aquesta manera, analitzaríem la capacitat que poden tenir les editorials, des dels llocs web, per a crear contingut amb els lectors dels seus llibres. Segons Jenkins, et al. (2015, 180-270), si aquestes empreses són capaces de fer-ho crearan públics, més enllà de compradors, i potenciaran la col·laboració, en comptes de la mera participació. D'aquesta manera, les dades aportades arran de la interacció amb els lectors seran fonamentals perquè l'editorial propose productes a la mida dels seus clients. Però perquè això siga possible, el lloc web ha de transformar-se en un espai virtual de comunicació, de creació de públics i nínxols culturals, i, de moment, les dades no ho reflecteixen.

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Bhaskar, Michael. 2004. *La máquina de contenido. Hacia una teoría de la edición desde la imprenta hasta la red digital*. Mèxic: FCE.
- Bourdieu, Pierre. 1993. *The Field of Cultural Production: Essays on Arts and Literature*. Cambridge: Polity Press.
- Celaya, Javier. 2012. «Tendencias digitales en el mundo del libro». En *Libros electrónicos y contenidos digitales en la sociedad del conocimiento: mercado, servicios y derechos*, eds. José Antonio Cordón et al. Madrid: Pirámide, 51-68.
- Cuenca, José M. i Jesús Estepa. 2004. «La didáctica del patrimonio en Internet. Análisis de páginas web elaboradas por centros de interpretación del patrimonio cultural». En *Formación de la ciudadanía: las TICs y los nuevos problemas*, eds. M<sup>a</sup> Isabel Vera i David Pérez. Alacant: Universitat d'Alacant. <https://goo.gl/D4g4AH>.
- Escandell, Dari i Gemma Lluch. 2016. «Com avaluar webs editorials. Procediment metodològic preliminar basat en investigacions similars». *EDUcación y TECnología. Propuestas desde la investigación y la innovación educativa*, ed. Rosabel Roig-Vila. Barcelona: Octaedro, 1599-1608.
- Genette, Gerard. 1997. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gil, Manuel. 2016. *Manual de edición*. Bogotá: CERLALC.
- González-Fernández-Villavicencio, Nieves. 2016. *Métricas de la web social y bibliotecas*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.

- Hilera, J. Ramón, Luis Fernández i Esther Suárez. 2012. «Evaluación de la legibilidad de webs de universidades». *El profesional de la información* 21: 468-474. <http://dx.doi.org/10.3145/epi.2012.sep.04>.
- Izquierdo, Jesús, Verónica de la Cruz-Villegas, Silvia Patricia Aquino Zúñiga, María del Carmen Sandoval Caraveo i Verónica García Martínez. 2017. «La enseñanza de lenguas extranjeras y el empleo de las TIC en las escuelas secundarias públicas». *Comunicar* 50: 33-41. <https://doi.org/10.3916/C50-2017-03>.
- Jenkins, Henry, Sam Ford i Joshua Green. 2015. *Cultura transmedia. La creación de contenido y valor en una cultura en red*. Barcelona: Gedisa.
- Lluch, Gemma. 2017. «Los jóvenes y adolescentes comparten la lectura». En *¿Cómo leemos en la sociedad digital? Lectores, booktubers y prosumidores*, ed. Francisco Cruces. Madrid: Ariel/Fundación Telefónica, 29-51.
- Lluch, Gemma, Rosa Taberner i Virginia Calvo. 2015. «Epitextos virtuales públicos como herramienta para la difusión del libro». *El profesional de la información* 24: 797-804. <http://dx.doi.org/10.3145/epi.2015.nov.11>
- Millán, José Antonio. 2015. Edición y difusión del libro. *El profesional de la información* 24: 699-703. <http://dx.doi.org/10.3145/epi.2015.nov.01>.
- Nielsen, Jakob i Hoa Loranger. 2006. *Usabilidad. Prioridad en el diseño web*. Madrid: Anaya Multimedia.
- Ojeda, Fernando, Francisco Perales i José Gutiérrez. 2012. «Evaluación de la calidad de webs y blogs sobre educación ecológica». *Cultura y Educación* 24: 77-93. doi:10.1174/113564012799740812.
- Önder, Neslihan. 2013. «Generic structure and promotional elements in best-selling online book blurbs a cross-cultural study». *Ibérica. Revista de la Asociación Europea de Lenguas para Fines Específicos* 25: 171-194.
- Pérez-Montoro, Mario. 2014. «Políticas universitarias de difusión de la información a través de la propia web institucional». *El profesional de la información*, 23: 190-194. <http://dx.doi.org/10.3145/epi.2014.mar.12>.
- Piñeiro, Valeriano, Juan José Igartua i Felipe Marañón. 2017. «El diseño de las sedes web municipales de España. Una propuesta metodológica para su análisis». *Revista española de Documentación Científica* 40. doi: <http://cort.as/-BjKG>. 2017.1.1368.
- Serrano-Puche, Javier. 2016. «Internet y emociones: nuevas tendencias en un campo de investigación emergente». *Comunicar* 46: 19-26. <http://cort.as/-BjKY>.
- Velandia-Mesa, Cristian et al. 2017. «La investigación formativa en ambientes ubicuos y virtuales en Educación Superior». *Comunicar* 51: 9-18. <http://cort.as/-BjKf>.
- Walter, David. 2016. *Nielsen Book US Study: The Importance of Metadata for Discoverability and Sales*. Nova York: Nielsen Book Services Ltd.

# La veu institucional dels editorials en les revistes podològiques especialitzades

## The institutional voice of lead editorials in specialized podiatry journals

CECILIA MACIÁN  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Artículo recibido el / *Article received*: 2018-09-11  
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2018-09-24

**RESUM:** Dins el motlle macrogenèric que són les revistes especialitzades podològiques, els gèneres més acadèmics són els articles d'investigació i els de revisió. Les altres seccions, començant per l'editorial quan n'hi ha, tendeixen a activar la cohesió grupal i reforçar el sentit identitari d'una manera més visible. Els editorials exerceixen el càrrec de portaveu dels editors, sovint del gremi sencer i, com a porta d'entrada a la publicació, opten sovint pel format epistolar o se serveixen de titulars cridaners que s'aproximen a la retòrica periodística, ben ensinistrada en els usos metafòrics, com veurem. En aquest treball observarem en gran mesura la funció de la veu institucional a l'hora de dirigir les inèrcies professionals del col·lectiu en general. Aquesta influència és possible gràcies als editorials de les revistes especialitzades, on s'encarnen diferents tipus de discurs. Així podrem observar diferents perspectives d'editorials amb funcions i finalitats molt variades, que al capdavall intenten marcar el full de ruta general de la professió.

*Paraules clau:* editorials, revistes especialitzades, gremi professional, comunitat de pràctica.

**ABSTRACT:** In general terms, among the materials published in podiatry journals, articles reporting research and literature reviews represent the most academic genres. Other sections, especially lead editorials, when they are published, tend to appeal more to group cohesion and reinforce a sense of identity in a more visible way. Editorials act as the voice of a journal's publishers, and often of the whole professional group. As the opening text of a journal issue, editorials are often presented as letters from the editor, or they use the sort of attention-grabbing headlines that are often present in journalistic rhetoric, often highly effective in the use of metaphor, as this paper will show. This article focuses on the function of the institutional voice as it acts to guide the professional direction of the field of podiatry in general. This influence is possible thanks to the editorials in the specialized journals, where different types of discourse coexist. We will observe different approaches taken by editorials

with a wide range of functions and purposes, but which, overall, work to set the course of the profession as a whole.

*Key words:* editorials, specialized journals, professional group, practical community,

## 1. INTRODUCCIÓ

La primera apreciació que s'imposa en abordar el tema dels editorials en les revistes especialitzades de podologia és que aquest gènere pot semblar moltes vegades ambigu o marginal pel que fa a aquest tipus de publicacions i a les revistes científiques en general, que exhibeixen com a gènere prototípic el de l'article original d'investigació. L'editorial, per la seua banda, s'allunya notablement d'aquest prototip i, a més, té una tradició pròpia al marge de la literatura científica, concretament en l'àmbit de la comunicació social que correspon al discurs periodístic. Aquests dos factors conflueixen en la percepció d'aquest gènere com a perifèric, híbrid i a vegades fins i tot postís. L'editorial, quan n'hi ha, tendeix a activar la cohesió grupal i reforçar el sentit identitari d'una manera més visible. Els editorials exerceixen el càrrec de portaveu dels editors, sovint del gremi sencer i, com a porta d'entrada a la publicació, opten freqüentment pel format epistolar o recorren a titulars cridaners que s'aproximen a la retòrica periodística, ben ensinistrada en els usos metafòrics.

En efecte, en els estudis sobre el discurs acadèmic, els editorials són sovint marginats, bé perquè no mereixen l'interès suficient dels estudiosos, bé perquè hi ha nombroses publicacions periòdiques de tipus científic o professional que no en tenen o els redueixen a simples notes informatives. Un treball que podríem citar com a punt de comparació (Morales 2010) se centra en altres gèneres diferents del que ara analitzarem.

Si revisem els manuals de periodisme, en aquest tipus de discurs el gènere sí que ocupa un lloc rellevant i és comparat sovint amb els articles d'opinió (incloses les columnes) i a vegades amb un gènere menor però curiós com són les anomenades cartes al director. Aquestes últimes, les cartes, s'aproximen als altres dos gèneres en la mesura en què la seua funció principal sol considerar-se que és l'expressió d'una opinió degudament argumentada. No obstant això, es diferencien radicalment dels altres tipus genèrics pel fet que els seus autors són en essència escriptors novells o, almenys, aliens a la professionalitat periodística. Diríem que es tracta, en certa manera, d'esponanis que es llancen a l'arena. De totes maneres, cal precisar que, si girem la mirada cap a les publicacions especialitzades, les cartes al director poden investir-se d'un caràcter professional en la mesura que els lectors d'aquestes publicacions són precisament agents de l'àmbit de la professió o de l'especialitat.

Fins i tot en algunes revistes d'aquest tipus poden obrir-se una espècie de tribunes d'opinions personals com a *position papers* en què es dona via lliure als lectors per a argumentar postures que sovint deriven en diàlegs, o debats amb un o altre grau de polemicitat. En el nostre corpus no apareixen mostres d'aquest gènere, per la qual cosa ens limitem ací a constatar-ne l'existència en altres mitjans.

Tornant ara al terreny del periodisme general, podem afirmar que les cartes al director són, per tant, un gènere d'opinió propi de lectors particulars aliens en principi a la professió. En això es basa l'oposició establida entre aquest gènere i els altres dos abans esmentats, entre els quals s'estableix un altre tipus, al seu torn (article d'opinió i cartes al director) de contrast, que és el que confronta l'expressió de l'opinió personal amb la de l'opinió institucional de l'òrgan periodístic de què es tracte. Un altre tret que pot contribuir a establir aquesta última posició consisteix en el fet que les cartes al director tenen el que podríem dir una orientació fonamentalment *retrospectiva* (tendeixen a comentar fets ja passats), mentre que els editorials, tot i que partiquen sovint de circumstàncies anteriors o de fets que ja s'han esdevingut, exerciten en general una mirada cap al futur, una proposta *programàtica* (veurem aquesta actitud en molts dels editorials reivindicatius sobre la professió podològica que apareixen en el nostre corpus). Com hem vist, aquest quadre funcional no és exactament el propi de les revistes especialitzades, però sens dubte condiona d'alguna manera la categorització dels editorials d'aquestes revistes, encara que només siga per la inèrcia d'una tradició tan potent en la nostra societat com és la del discurs periodístic general.

En un estudi sobre els editorials de les revistes mèdiques (Pulido 1987) s'assenyala la brevetat com a tret propi d'aquest tipus de textos (segons l'autor, entre 400 i 1.000 paraules), juntament amb una elevada llibertat de composició en l'estructura, al mateix temps que s'enumeren per al gènere les comeses o tasques assignades següents:

1. Informació real sobre el problema.
2. Recopilació de dades recents i rellevants respecte al tema.
3. Calibratge dels fets per a jutjar-ne la validesa i l'aplicació en l'assumpte.
4. Presentació d'hipòtesi i resultats alternatius.
5. Selecció de la solució que sembla més lògica i convenient.

En un altre treball sobre el mateix tema (Carnet i Magnet 2006), es planteja d'una manera lúcida una altra característica d'aquest gènere: la duplicitat establida entre una dimensió intrínseca (atenció a la comunitat discursiva o professional de què es tracte) i una altra de tipus extrínsec (obertura més enllà dels límits de l'especialitat que a vegades pot assolir la generalitat de l'opinió pública). Per a Carnet i Magnet, els editorials impliquen l'editor, enfront de la resta de gèneres

de les publicacions mèdiques, i constitueixen indubtablement part del discurs mèdic. Per a aquests autors caldria distingir entre dues categories dins del gènere:

1. la dels editorials que es dirigeixen a un cercle d'especialistes, p. ex., *The New England Journal of Medicine* i *The Journal of the American Medical Association*;
2. els que es dirigeixen a la comunitat científica en general i que a través d'aquesta pretenen exercir una influència en l'ampli marc dels debats socials, p. ex. *The Lancet* i *The British Medical Journal*.

El treball esmentat, que se centra en l'examen d'aquesta segona classe d'editorials, indica que el punt de partida sol ser algun assumpte o tema d'actualitat, però el seu abast final és més ambiciós i recorre una gamma temàtica extensa (Carnet i Magnet 2006, 238):

The topics appearing in the editorials we analyzed can be classified under the seven following heading: current medical issues in the UK, current medical issues in other countries, public health, scientific research implementation, ethical problems, regulations and health systems, medical training reforms. In fact, these different headings can also be considered as both factual and evaluative.

Lògicament, aquesta última apreciació que es fa en la cita sobre la doble condició –factual i avaluativa– que el gènere posseeix té una alta rellevància.

## 2. DESCRIPCIÓ DEL CORPUS D'ANÀLISI

Pel que fa al nostre corpus, podem constatar que s'adscriuria més aviat a la primera categoria que no pas a la segona en la classificació d'aquests autors, encara que això no és obstacle perquè els editorials estudiats tracten alguns dels temes que acabem d'enunciar i combinen aquestes dimensions indicades de factualitat i avaluació. Ara bé, resulta indubtable que el seu públic és clarament el de l'especialitat podològica, i més exactament el de la comunitat professional corresponent. Aquesta característica es manifesta d'una manera descarnada (fins i tot descarada si es vol dir així) en la *Revista Española de Podología* i la revista *El Peu*, mentre que en la tercera publicació que analitzem, *revistadepodologia.com*, són molt escassos i més breus, i fan gala d'una certa càrrega retòrica tendent a encobrir, o almenys a maquillar, aquella orientació endogàmica professionalitzadora. Probablement el fet de tractar-se d'una publicació en línia obliga a dissimular l'endocentrisme per ser, en aquest cas, una publicació assequible de manera immediata i gratuïta a potencials sectors de públic general.

Durant la primera etapa d'aparició de publicacions periòdiques d'aquesta especialitat sorgeix la *Revista Española de Podología* (REP), que editava la Federació Espanyola de Podologia (FEP). Es fa ara necessària l'explicació d'aquest organisme i el seu vehicle de divulgació, la REP de la FEP. Aquesta federació estatal consistia en una agrupació de les diferents associacions territorials de podòlegs, que al seu torn constituïen la federació, amb un equip rector de nivell estatal format pels diferents presidents autonòmics.

Aquest model d'associacionisme encara es conserva en el nou marc dels col·legis professionals autonòmics. Ara hi ha el Consell General de Col·legis Professionals, que continua editant la *Revista Española de Podología*, la qual en l'actualitat s'ha convertit en el suport més prestigiat del territori espanyol en referència a les publicacions podocientífiques.

Una vegada presentada la *Revista Española de Podología*, descriurem la revista *El Peu*, publicada pel Col·legi de Podòlegs de Catalunya. Aquesta revista, que en principi és el mitjà de comunicació científica per al territori català exclusivament, també té com a receptors els col·legiats de la Comunitat de Madrid i de Galícia. D'altra banda, la subscripció és lliure i qualsevol professional de la podologia o d'altres especialitats que vulga rebre-la només ha d'inscriure's a la revista sense necessitat d'estar col·legiat.

Les revistes científiques electròniques, igual que altres recursos d'informació en la xarxa, han d'adoptar els instruments desenvolupats per a localitzar, identificar i descriure el seu contingut, i per a facilitar als usuaris la recuperació de la informació que ofereixen a través d'Internet. En aquest sentit, resulta cada vegada més interessant que les publicacions incorporin *metadades*, és a dir, informacions descriptives sobre si mateixes, estructurades mitjançant etiquetes pròpies dels llenguatges que operen en la xarxa: HTML, XML, etc.

Algunes de les informacions que es poden aportar sobre cada recurs, mitjançant la utilització de *metaetiquetes*, són: títol, creador, matèria, paraules clau, descripció, editor, data, tipus de recurs, identificador (DOI, ISBN, etc.), idioma, cobertura, etc. Hi ha diferents projectes o formats relatius a la inclusió de metaetiquetes en els recursos electrònics, entre els quals destaquen per la seua aplicació i la seua acceptació el Dublin Core (<http://purl.org/dc/>) i el RDF (*Resource Description Framework*; <http://www.w3.org/RDF>). Encara que aquests són referents obligats a l'hora de parlar de metadades, no tenen rang de normes internacionals.

La nostra tercera revista és una publicació electrònica que comença a editar-se a l'abril de 2005. Es denomina *revistapodologia.com* i té la peculiaritat que disposa de dues versions publicades, una en espanyol i una altra en portuguès. Aquesta revista és absolutament gratuïta i el caràcter bilingüe que presenta fa que siga el referent en publicacions científiques podològiques a tot Llatinoamèrica. Cal remarcar que aquesta iniciativa que en principi pot semblar modesta sens dubte és un gran repte

professional, ja que en aquest tipus de països la podologia actualment no té el grau d'estudis universitaris, ni tan sols d'estudis professionals reglats. És per això que en l'anàlisi següent observarem algunes diferències substancials quan comparem les publicacions espanyoles amb *revistapodologia.com*, d'origen llatinoamericà.

Com podem comprovar, els editorials de les revistes podològiques ací examinats són bastant peculiars, pel seu grau d'orientació a la professió, que propicia tot tipus d'inèrcies gremialistes. Per aquesta raó no és fàcil el seu encaix en el marc teòric que solen traçar els estudis sobre les revistes científiques pròpiament dites, la tradició de les quals està lligada al prestigi i la responsabilitat de determinades àrees de la medicina. Per exemple, no podem imaginar que, en els editorials de revistes d'especialitats mèdiques, l'argumentació reivindicativa d'una parcel·la o competència d'actuació es plasme en un editorial. Tanmateix, en el cas de la podologia, la seua situació professional, considerada generalment menor o subalterna, permet i fins i tot fa convenient sovint un to reivindicatiu de competències o parcel·les d'actuació que li són moltes vegades discutides o directament negades.

En un altre treball sobre els editorials de les revistes científiques en l'àmbit xilè (Sabaj i González 2013), els autors insisteixen en la importància de l'estudi de textos d'aquest gènere que, segons ells, «tienen un alto grado de aparición en las áreas de ciencias de la salud y humanidades (frente a su baja proporción en dominios como en el de las ciencias de la tierra o las ciencias exactas)» (Sabaj i González 2013, 71). En aquest treball s'intenta definir el gènere a partir dels propòsits comunicatius que es persegueixen (en això coincideixen exactament amb els plantejaments de Swales i els seus deixebles), que per als autors citats serien els sis propòsits següents:

1. agraïments
2. opinions
3. discurs de la revista sobre la revista
4. homenatges
5. informació sobre esdeveniments de la comunitat
6. presentació dels articles del número

Tota aquesta gamma de propòsits es troba representada en el nostre corpus, encara que no sempre és fàcil de delimitar en la diferenciació categorial. Segurament la sisena d'aquestes finalitats enunciades és la menys freqüent en el corpus examinat, mentre que la més reiterada és la cinquena, informació sobre els esdeveniments de la comunitat, juntament amb la segona, pel que fa als comentaris que fixen la posició col·legiada sobre la pràctica professional i les polítiques educatives que l'afecten. Per descomptat, els agraïments i els homenatges (per exemple, mitjançant un article necrològic) són també presents en les revistes



podològiques ací estudiades, però sens dubte el propòsit més caracteritzador de l'estil col·legial de les publicacions correspon a la informació sobre esdeveniments científics de la comunitat. Sabaj i González insisteixen precisament en aquesta dimensió de foment de la col·legialitat (2013, 72):

[...] la segunda función más prominente de los editoriales de las revistas científicas, independiente del área de la ciencia, corresponde a la información sobre eventos científicos de la comunidad. Estos textos tienen un carácter netamente divulgativo, y sirven como un nexo entre los intereses de la revista y los de la comunidad en los que esa revista está inserta.

En un altre punt del mateix treball es rebla aquesta idea en to conclusiu (Sabaj i González 2013, 76):

Los editoriales de las revistas científicas, en este sentido, son un medio privilegiado para entender las relaciones que se crean entre los miembros de una comunidad discursiva en particular. Estos textos reflejan la representación que cada comunidad tiene respecto de la producción y la difusión de la ciencia, en cada área específica, esto es, la forma en que, simbólicamente y estratégicamente, se comunican los miembros de una comunidad discursiva.

Després de presentar tot un seguit de contribucions a la caracterització del gènere que ens ocupa, procedirem ara a una descripció d'aquest camp del nostre corpus, a partir d'una classificació tipològica que hem dissenyat a aquest efecte i que representa les diferents actituds que poden adoptar-se en un editorial o part d'aquest. La taula següent està basada en els models d'editorial d'acord amb el predomini, o almenys la presència, d'algunes de les actituds característiques següents:

- Proteccionistes
- Explicatives
- Gremialistes/identitàries
- Procedimentals
- Paternalistes

Hem d'apuntar la circumstància que, sovint, els textos extrets per a l'anàlisi i l'exemplificació són susceptibles de presentar ambigüitat classificatòria, ja que un mateix text pot correspondre en cadascuna de les seues parts a un model d'actitud diferent, i no sempre és fàcil determinar quin és el model dominant.

**Taula 1. Caracterització dels models d'editorial (elaboració pròpia)**

<i><b>Models d'editorial</b></i>	<i><b>Caracterització d'actituds</b></i>
<b>Proteccionistes</b>	<p>De forma general fan referència a la postura de protecció o d'intervencionisme que adopten els organismes que publiquen les revistes analitzades, en pro del bé de la professió i dels professionals que la representen, com per exemple:                      [Con esta regulación se inicia la transformación de las enseñanzas universitarias oficiales en un proceso que se desarrollará de modo progresivo hasta el año 2010 y en el cual han participado todos los agentes académicos y sociales implicados, entre los que se encuentra este Consejo General]  <i>Rev. Esp. Pod. (16)1: 5</i>                      [Tanto desde este Consejo General y desde los propios Colegios Profesionales como desde las Universidades, se está trabajando conjuntamente desde hace ya más de dos años, para la adaptación de los estudios de podología a este nuevo marco europeo]  <i>Rev. Esp. Pod. (16)3: 109</i></p>
<b>Explicatius</b>	<p>Informen sobre els punts fonamentals del creixement acadèmic i professional de la podologia parant esment als canvis, sempre amb un perfil generador d'il·lusió i importància, però sense abandonar la prudència i la denúncia en els casos en què la podologia és minoritzada, com a continuació podem observar:                      [Esta formación podrá articularse mediante cursos, seminarios u otras actividades investigadoras e incluirá la elaboración y presentación de una tesis doctoral. La superación del ciclo dará derecho a la obtención del título de Doctor, que representa el nivel más elevado en la educación superior]  <i>Rev. Esp. Pod. (16)1: 5</i>                      [Hemos realizado un breve repaso de estos dos reales Decretos, de muy reciente aparición, que sin duda permitirán diseñar los nuevos títulos universitarios en armonía con las tendencias existentes en la Comunidad Europea]  <i>Rev. Esp. Pod. (16)1: 5</i></p>

<b>Models d'editorial</b>	<b>Caracterització d'actituds</b>
<b>Gremialistes / identitaris</b>	<p>Estan pensats per a crear i generar una autoimatge pròpia de la podologia i els seus professionals. Recorren a idees comunes que la gran majoria de professionals comparteixen i en què veuen reflectida la seua activitat i la seua personalitat professionals, com podem comprovar en els següents exemples:</p> <p>[Después de este pequeño periodo vacacional de Semana Santa, que esperamos hayan sido un tiempo de descanso para todos, continuamos trabajando convencidos de que seguiremos afianzándonos y creciendo como profesión]</p> <p><i>Rev. Esp. Pod. (16)2: 57</i></p> <p>[Estamos profundamente convencidos de que nuestros ciudadanos deben ser atendidos por profesionales competentes y especialistas en las patologías de los pies. Esperamos vuestra colaboración]</p> <p><i>Rev. Esp. Pod. (16)2: 57</i></p>
<b>Procedimentals</b>	<p>Es troben molt pròxims als explicatius, però, mentre que els explicatius fan referència a qüestions clau del creixement professional, els procedimentals apunten les circumstàncies menors sobre aspectes d'actualització o normativa bàsica que la podologia i els seus professionals han d'atendre de manera normalitzada. Es dona per fet que el procediment explicitat l'assumeixen plenament la podologia i els seus professionals i no hi ha lloc a matisacions o discussió; ho il·lustren els següents exemples:</p> <p>[Entendiéndose por acreditación, la valoración que un organismo externo hace de un individuo, institución o actividad docente utilizando criterios y estándares previamente establecidos]</p> <p><i>Rev. Esp. Pod. (17)1: 5</i></p> <p>[[...] con una escala Licker. Los elementos concretos a valorar del perfil pedagógico de una actividad son: objetivos de la actividad, organización y logística, pertinencia de la actividad, metodología docente, evaluación y duración de la actividad]</p> <p><i>Rev. Esp. Pod. (17)1: 5</i></p>

<i>Models d'editorial</i>	<i>Caracterització d'actituds</i>
<b>Paternalistes</b>	<p>Fins i tot poden dirigir-se en tercera persona al col·lectiu; normalment agraeixen una actitud general que anteriorment ha sigut sol·licitada pels òrgans de govern. A vegades es formulen després d'algun revés administratiu o jurídic per part de les administracions i tenen la finalitat de calmar i generar tranquil·litat. També són formulats quan es vol fer partícip tot el gremi amb l'actitud i se sol·licita fer pinya amb aquest amb l'eufemisme de la cohesió interna. En definitiva, aquest subgènere editorial podríem dir que és el <i>lubrificant</i> de les relacions entre els professionals i els òrgans rectors de la podologia, per exemple:</p> <p>[En dicho catálogo solamente sale el nombre de las titulaciones de Grado que están incluidas en él, entre ellas naturalmente la Podología] <i>Rev. Esp. Pod. (16)3: 109</i></p> <p>[Han sido muchos los compañeros que han querido aportar su experiencia y conocimientos enviando alguna ponencia o algún póster. Desde estas líneas os agradecemos toda vuestra colaboración, ya que sin la aportación de los profesionales podólogos no sería posible la celebración de estos eventos] <i>Rev. Esp. Pod. (16)3: 109</i></p>
<b>Exhortatius</b>	<p>S'hi troben per descomptat les ordres, que estan dirigides tant als professionals mateixos com a institucions estatals, grups polítics o laboratoris, en què es llança la sol·licitud d'alguna acció de forma poc discreta i més aviat directa, sense digressions dialèctiques. L'ordre estrictament no sol ocupar més de dues línies i després d'aquesta es canvia completament de temàtica, com podem observar a continuació:</p> <p>[Los profesionales debemos promover la capacidad de autoaprendizaje para la adaptación de los cambios del entorno y desarrollar estrategias intersectoriales que permitan la integración de los objetivos del sistema sanitario y educativo] <i>Rev. Esp. Pod. (16)2: 57</i></p> <p>[Recordaros la celebración del xxxvi Congreso Nacional de Podología que celebraremos durante los días 7 al 9 de Octubre en A Coruña, y la importancia que tiene la asistencia masiva a estos eventos en estos momentos de cambios que se avecinan] <i>Rev. Esp. Pod. (16)4: 161</i></p>

<b>Models d'editorial</b>	<b>Caracterització d'actituds</b>
<b>Socioprofessionals</b>	<p>S'hi produeix una doble comunicació dirigida als professionals i possibles beneficiaris i inclouen aspectes que són beneficiosos per a aquests.</p> <p>[Cabe destacar también, que la Federación de Diabéticos Españoles con la cual el Consejo General tiene firmado un convenio de colaboración, realizó en Zaragoza su II Congreso Nacional en el que reclamaban de forma firme la inclusión del servicio de Podología dentro de las prestaciones sanitarias de la seguridad social]</p> <p><i>Rev. Esp. Pod. (16)6: 253</i></p> <p>[Desde estas líneas, queremos transmitir nuestro convencimiento de que las normativas que definen nuestras competencias son claras, y esperamos de una vez por todas, que se contemple la figura del Podólogo como profesional autorizado a realizar prescripción dentro de su campo profesional. Seguiremos informando]</p> <p><i>Rev. Esp. Pod. (17)3: 97</i></p>

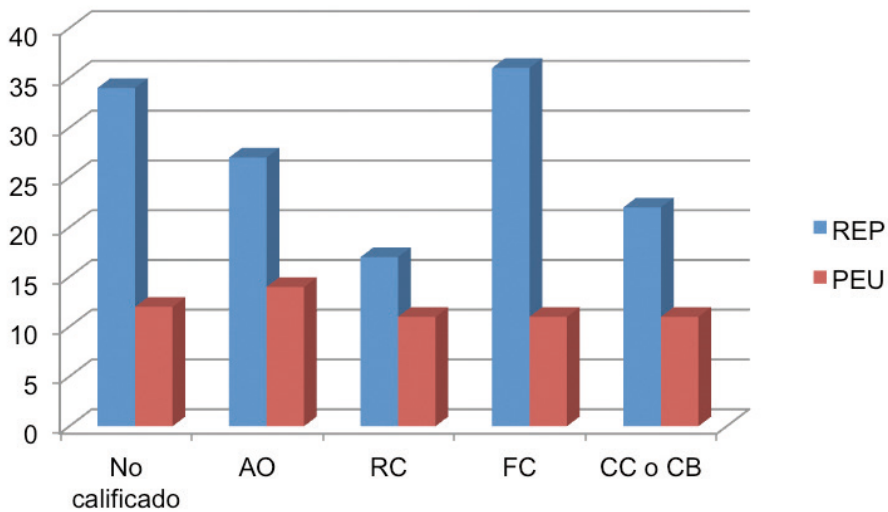
### **Conclusions**

En l'estudi dels tipus d'articles que apareixen amb major prevalença en cada revista, les opcions amb major prevalença en la revista REP van ser els de formació continuada –FC– (26,5%) i els no qualificats (25%), seguits dels articles originals –AO– (19,9%), els casos clínics –CC o CB– (16,2%) i de revisió de conjunt –RC– (12,5%). En la revista *El peu*, tanmateix, el tipus d'article més prevalent va ser AO (23,7%), seguit dels no qualificats (20,3%) i, finalment, els RC, FC i CC o CB, amb un 18,6% per als tres casos. Quan es consideren els percentatges en el total, els FC són els més prevalents (24,1%), seguits pels no qualificats (23,6%), els AO (21%), els CC o CB (16,9%) i els RC (14,4%). En la taula 2 i el gràfic 1 podem observar el valor percentual del pes que té cada tipus d'article dins del corpus d'estudi.

**Taula 2. Nombre total, percentatge dins de la revista i percentatge dins del total de les dues revistes de cada tipus d'article**

<i>Tipus de relació</i>	<i>Recompte i percentatge</i>	<i>REP</i>	<i>PEU</i>	<i>Total</i>
<b>No qualificat</b>	N	34	12	46
	% dins de revista	25,0 %	20,3 %	23,6 %
<b>AO</b>	N	27	14	41
	% dins de revista	19,9 %	23,7 %	21,0 %
<b>RC</b>	N	17	11	28
	% dins de revista	12,5 %	18,6 %	14,4 %
<b>FC</b>	N	36	11	47
	% dins de revista	26,5 %	18,6 %	24,1 %
<b>CC o CB</b>	N	22	11	33
	% dins de revista	16,2 %	18,6 %	16,9 %
<b>Total</b>	N	136	59	195
	% dins de revista	100,0 %	100,0 %	100,0 %

**Gràfic 1. Nombre total d'articles de cada tipus en cada revista**



El resultat del nostre examen dels editorials del corpus podria sintetitzar-se de la següent manera:

- a) L'editorial és un subgènere del gènere article o article d'opinió la particularitat més notable i identificadora del qual és que encarna d'una manera més o menys directa o indirecta la veu institucional del col·lectiu responsable de la revista.
- b) Els editorials en aquestes revistes no tenen títol i l'extensió és habitualment molt moderada.
- c) La veu autorial del text pot expressar-se en primera persona del singular referida a un càrrec institucional de la publicació que correspon al signant del text. Pot adoptar el plural «nosotros» com a representant de l'equip de la revista o bé utilitzar un «nosotros» inclusiu que contingui també els lectors com a membres del col·lectiu professional. Un cas particular, de certa rellevància retòrica es dona quan la veu autorial s'autodesigna en tercera persona (per exemple: «la Presidenta...»), amb la qual cosa el jo enunciatiu es ficcionalitza amb una certa teatralitat, tal com han subratllat reiteradament els estudiosos del discurs autobiogràfic.
- d) L'editorial tendeix a adoptar un to o un estil més aviat formal, però, atesa la temàtica habitual, el grau de terminologització tendeix a ser baix en el nostre corpus. El to afectiu es manifesta sovint en encapçalaments del tipus «Queridos compañeros/compañeras».
- e) Els models expressius més reiterats responen als tipus següents: informacions gremialment rellevants, exhortacions (carta o to epistolar), reflexions davant la col·lectivitat i argumentacions a favor d'interessos comunitaris.

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Calnan, James i Andras Barabas. 1973. *Writing medical papers. A practical guide*. Londres: William Heinemann Medical Books Limited.
- Huth, Edward. J. 1982. *How to write and publish papers in the medical sciences*. Filadèlfia: ISI Press.
- Magnet, Anne i Didier Carnet. 2006. «Letters to the editor: Still vigorous after all these years? A presentation of the discursive and linguistic features of the genre». *English for Specific Purposes* 25: 173-199.
- Morales, Óscar. 2010. *Los géneros escritos de la odontología hispanoamericana. Estructuración retórica y estrategias de atenuación en artículos de investi-*

- gación, casos clínicos y artículos de revisión* [tesis doctoral]. Universitat Pompeu Fabra. <http://cort.as/-BjKq>.
- Pulido, Marta. 1987. «El editorial». *Medicina Clínica* 92: 413-414.
- . 1989. «El artículo de revisión». *Medicina clínica* 93(19): 413-414.
- Roland Charles G. 1976. «Thoughts about medical writing. XXXVI. Writing an editorial». *Anesth Analg (Cleve)* 55: 534-535.



# Anàlisi dels discursos periodístics en premsa espanyola al voltant dels fets relacionats amb el *procés*

An analysis of the Spanish press's discourse on issues connected with the *procés*

AINA MONFERRER PALMER  
UNIVERSITAT JAUME I  
TERESA BELLIDO CALDUCH  
UNIVERSIDÀ D'UVIÉU

---

Artículo recibido el / *Article received*: 2018-05-03  
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2018-09-06

**RESUM:** Aquest article és una revisió del les construccions identitàries que s'observen en els discursos de la premsa espanyola i catalana al voltant del tema del procés sobiranista català. S'analitza un corpus de notícies i d'articles d'opinió centrats en sis talls transversals en l'extens eix cronològic del *procés*. Partim de conceptes com el d'ideologia lingüística i les construccions dialèctiques i simbòliques de les narratives identitàries, tot analitzat des del prisma de l'anàlisi crítica del discurs i de la sociolingüística.

**Paraules clau:** identitat, ideologia lingüística, narratives identitàries i construcció simbòlica.

**ABSTRACT:** This article is a review of the identity constructions that are observed in the discourses in the Spanish and Catalan press connected with the issue of the Catalan sovereignty process. We analyse a corpus of news and opinion articles focusing on six key episodes in the extensive chronological history of *El Procés*. This work is based on concepts such as linguistic ideology and the dialectic and symbolic constructions of identity narratives, all analyzed from the perspectives of critical discourse analysis and sociolinguistics.

**Keywords:** identity, linguistic ideology, identity narratives and symbolic construction.

## 1. INTRODUCCIÓ

Convé començar perfilant el concepte d'*ideologia* amb el qual treballlem, ja que pot ser problemàtic o controvertit. D'una banda, segons Schieffen et al. (1998), les *ideologies lingüístiques* són un conjunt de creences sobre les llengües i les seues varietats que determinen pràctiques lingüístiques, discursives i socials. A més a més, estan relacionades amb la identitat i posen llum sobre la interacció entre diferents grups lingüístics i socials.

D'altra banda, d'acord amb Woolard (1991, 237), la *ideologia* té quatre aspectes principals:

- El component intel·lectual i conceptual de la cultura, que defineix nocions bàsiques sobre temes determinats com per exemple l'honor, el treball o les llengües.
- La definició dels interessos o experiències d'una posició social particular, encara que puguem veure's com a veritats universals.
- La definició pot girar, per tant, entorn de la mistificació, la distorsió i fins i tot la falsedat.
- La ideologia té, freqüentment, una connexió íntima amb el poder social i la seua legitimació.

Dit això, per a autores com l'anteriorment esmentada, les *ideologies lingüístiques* constitueixen un pont entre l'estructura social i l'ús de les llengües, tal com s'il·lustra en la següent figura.

**Figura 1.** Il·lustració del concepte d'*ideologies lingüístiques* en relació amb la llengua i la societat



Les *ideologies lingüístiques* es poden plasmar en les narratives identitàries, els components de les quals són similars als de les altres narratives, és a dir, són episòdiques, segueixen una linealitat temporal ocupada per successos cronològics, compten amb micronarratives –centrades en els personatges– i macronarratives –més generals, que abasten antecedents històrics i successos actuals. Són, a més, narratives bastant similars a les de l'entreteniment.

També poden plasmar-se en els usos lingüístics, per exemple en l'estil o en la tria lingüística, en l'ús argumentatiu de certes metàfores, símbols o referents i, en ocasions, també en el tipus d'arguments d'autoritat (a quina autoritat apel·lem per a definir o legitimar la nostra identitat).

Aquest estudi combina l'anàlisi del discurs amb la sociolingüística per tractar d'entendre nocions complexes com la identitat o la nació, que quan són enteses de forma diferent en un mateix territori, poden ser font de conflicte. L'esmentat conflicte quedarà reflectit en el discurs mediàtic. Aquest treball se centra en el conflicte identitari català focalitzat en el *procés sobiranista*. Tot seguit, n'oferim una breu i simplificada cronologia.

1. Revisió del model d'autonomia de Catalunya dins d'Espanya. Des de l'aprovació de l'Estatut l'any 1979 fins a la reforma de l'Estatut, el 2006.
2. Proposta d'un nou Estatut per a Catalunya, impulsada per José Luis Rodríguez Zapatero en negociacions amb Artur Mas durant l'any 2005.
3. Modificació de l'Estatut a les Corts Generals i rebuig de diversos articles per part del Tribunal Constitucional, la qual cosa es va percebre per certs sectors de la població catalana com una humiliació, l'any 2006. A partir de 2007, es generalitza el sentiment de desencant entre els catalanistes.
4. Inici de la promoció d'un referèndum d'independència com a resposta al bloqueig de l'Estatut en la seua forma original. Manifestacions multitudinàries i cícliques a partir de l'any 2009.
5. Victòria de la independència en el referèndum i proclamació de la República Catalana com a hipotètic final del *procés*. Posterior aplicació de l'article 155 i exili i empresonament de polítics catalans l'any 2017. Aquest any es recordarà com un punt climàtic en la cronologia del *procés*.

La construcció de la identitat catalana i de la identitat espanyola ha experimentat la necessitat d'anar més enllà de la identificació amb la llengua, des de molt abans de l'any 2007. Ho recorda Pujolar (2007, 125):

Such a debate gives rise to two constitutive tensions, first over who counts as a Catalan speaker and second over the relationship between speaking Catalan and being Catalan. As I will show, the former issue is very much dominated by the philological perspective, while the latter is the basis of a division between different strands of Catalan nationalism that can be characterized as either ‘ethnic’ nationalism or ‘civic’ nationalism. ‘Ethnic’ constructions of Catalan identity on the basis of cultural properties –mainly, native language– are confronted by more inclusive, ‘civic’ conceptions based on citizenship, i.e. participation in political institutions and in civil society.

Com ja ha apuntat Pujolar, el discurs de l’espanyolisme a Catalunya, és a dir, de Ciutadans i del PP, critica el nacionalisme ètnic del catalanisme quan diu que els catalanistes els discriminen i no els consideren catalans, sinó una mena d’«espanyols infiltrats» o «altres catalans», tal com apunta significativament el títol del documental d’Arcadi Espada *Gente que vive fuera* (2014). Pujolar afirma en el seu estudi que la majoria de notícies analitzades sobre polítiques lingüístiques en català seguien el catalanisme cívic en lloc de l’ètnic (2007, 138), tot i que pensem que, malgrat aquest intent, el nacionalisme ètnic traspua subtilment aquí i allà.

Per a evitar aquest problema que els catalans que no parlen català no se’n senten, Pujolar (2007, 139) detecta que:

As many actors realized that traditional images of Catalonia as a homogeneous community no longer held, they strived to work out a new framework where language retained its position as a national symbol even for native speakers of other languages. There was the need to produce an image of the nation that could potentially mobilize these ‘other’ Catalans for the national cause or, at least, avoid their explicit alienation.

## 2. METODOLOGIA I DESCRIPCIÓ DEL CORPUS

D’acord amb aquesta introducció, ens plantegem un objectiu principal, que és analitzar com es plasma discursivament el conflicte sociopolític català en el discurs de la premsa catalana i espanyola.

A més, partim de dues hipòtesis. La primera és que existeixen dos blocs en el conflicte, l’unionista i l’independentista, i per tant dos discursos, un corresponent a cada bloc. La segona és que tots dos blocs estableixen la seua identitat a partir de les seues respectives narracions en oposició amb l’altre bloc. En paraules de De Fina (2006, 356-357),

Cognitive representations form basic schemata in which people represent social dimensions and social relationships. These schemas allow members of a group to answer questions on who they are, what the criteria for membership in their group are, how they relate to members of other groups and what their goals and values are. [...] Based on Ban Dijk's proposal, it is possible to conceptualize these representations as including membership categories associating defining properties (who are we? who are others? what do others call us?). [...] Through these representations, narrators convey not only their own way of looking at themselves and the members of their groups, but also interpretations of how others categorize them.

Així, doncs, analitzarem com s'autorepresenten els dos blocs a través del relat que construeixen en els mitjans de comunicació afins i com aquesta construcció identitària es consolida i es reformula dialècticament per les dues bandes, tot i que veurem que en aquest cas és el bloc independentista el que domina a l'hora de construir identitats i replantejar els conceptes a través de les denominacions que fa servir, com en el cas de la paraula *procés*.

Per aconseguir el nostre objectiu i contrastar-ne les hipòtesis, hem seleccionat una sèrie de periòdics de tiratge nacional i autonòmic que podem observar en la següent taula.

**Taula 1. Premsa que hem analitzat en aquest estudi segons biaix ideològic**

<b>Premsa unionista</b>	<b>Tercera via i proreferèndum</b>	<b>Premsa independentista</b>
La Razón ABC El Mundo El País	Público eldiario.es La Vanguardia El Periódico	Ara <sup>2</sup> Vilaweb

L'eix esquerra-dreta en aquest cas queda difuminat o distorsionat, ja que encara que els mitjans d'esquerres solen mostrar-se més proclius o solidaris amb el *procés*, la correlació no és absoluta (com veurem més avant, en els discursos d'*El País* o *El Periódico*), i menys encara en el cas de l'opinió.

A més, per facilitar la cerca, la selecció i l'anàlisi dels articles, vam establir una sèrie d'eixos cronològics que podem observar a continuació:

1. Caldria matisar que la catalogació del diari *Ara* com a independentista en el seu conjunt s'ha de presentar amb moltes cauteles. Tot i que molts dels seus autors es mostren a favor de la independència, des de la direcció editorial hi ha hagut una gran prudència a l'hora de mostrar-hi un decantament incondicional.

El referèndum del 1 d'octubre (1-O).

La detenció d'alguns líders independentistes.

La fugida d'altres líders del mateix bloc.

La suspensió de l'autonomia de Catalunya amb l'aplicació de l'article 155 de la Constitució espanyola.

Les eleccions autonòmiques del 21 de desembre (21-D).

El debat d'investidura.

Al capdavant, el corpus per a l'anàlisi està format per seixanta texts periòdics, entre notícies i articles d'opinió, un per tema i per mitjà de comunicació.<sup>2</sup> Els hem triat de manera aleatòria tot introduint les paraules clau en el cercador de Google. D'aquesta manera, hem intentat recollir un corpus divers tant pel que fa als temes i episodis del *procés* com pel biaix ideològic del mitjà. Hem analitzat sense fer diferències els texts en castellà i en català, ja que recullen les mateixes referències i metàfores. Segons Pujolar (2007, 121-122):

Insofar as languages and identities are connected with access to material resources and symbolic power, these processes are consequential for the economic and social prospects of different profiles of speakers of Catalan, Spanish or both (or other) languages. The mass media in particular is an important site for the construction of collective, in this case, national consciousness (Billig 1995; Gal and Woolard 2001). In Catalonia, the market of the printed press is dominated by media written in Spanish, which creates a scenario of struggles between Catalan and Spanish political projects in the public sphere.

També coincidim amb Pujolar quan diu que «in Catalonia, the media market presents a predominant orientation towards Spanish markets, which contributes to sideline Catalan language issues and benefits Spanish nationalism» (2007, 126). De fet, la major part de la premsa, també catalana, és en castellà o en edició bilingüe en què la versió catalana se supedita a l'espanyola. L'excepció són *Ara* i *Vilaweb*, amb un biaix ideològic marcadament independentista, sobretot el segon.

---

2. En l'enllaç <http://ainamonferrer.com/?p=888> podeu consultar l'annex amb el llistat d'articles que hem analitzat.

### 3. ORGANITZACIÓ I ANÀLISI DE LES DADES

Taula 2. Resum de l'anàlisi discursiva sobre la premsa del *procés*

<i>Paraules i expressions de la premsa sobre el procés</i>	
A favor del referèndum	Espanyolisme
<i>Dret d'autodeterminació dels pobles.</i> Hi ha un ús preferent dels termes <i>autodeterminació, dret a decidir</i> i <i>referèndum</i> .	En canvi, <i>plebiscit</i> és la paraula preferida pels mitjans espanyolistes perquè no implica decisions legals, només consultes polítiques, o en cas de fer servir <i>referèndum</i> o <i>consulta</i> , van acompanyades de l'adjectiu <i>il·legal</i> .
Lèxic que remet al franquisme: <i>repressión, exilio, refugiado</i> .	Ridiculització de l'adversari: <i>cantonalismo democionónico, resabios carlistas, felonía separatista...</i> Hem observat que en els articles d'opinió més radicalment contraris al referèndum, especialment d' <i>ABC</i> i de <i>La Razón</i> , els autors fan servir un espanyol d'estil arcaic, que recorda una manera d'escriure de temps franquistes i que és reflex d'una ideologia conservadora, amb referents culturals antics i dirigits a un públic conservador de certa edat.
Puigdemont apareix com a <i>presidente en el exilio, refugiado en Bélgica...</i> I és equiparat simbòlicament amb altres figures catalanes en l'exili: Lluís Companys, Josep Tarradellas, Pau Casals; <i>de camino al exilio</i> . Apareix com un heroi o fins i tot com un màrtir.	Es considera que Puigdemont fa un ridícul internacional, que viu en una realitat virtual (en oposició al govern virtual que defensa l'altre bloc). És titllat de <i>falso mártir</i> i es destaca el luxe en què suposadament viu en l'exili, denominat en alguns casos amb el referent de <i>Dolce Vitta</i> . És representat com un polític fugat que abandona les seues responsabilitats i abandona els catalans donant preferència als seus interessos personals.
S'autodenominen com la República Catalana. I, accidentalment, Mariano Rajoy va fer servir aquesta denominació.	El leitmotiv: infondre la por a través de la fuga dels empresaris i dels riscos econòmics que la independència implicaria.

<b>Paraules i expressions de la premsa sobre el procés</b>	
<b>A favor del referèndum</b>	<b>Espanyolisme</b>
Espanya apareix assimilada metonímicament a Madrid i a <i>las instituciones españolas</i> , a Moncloa, al govern central i al govern de l'Estat.	El <i>secessionisme</i> apareix com a ens abstracte que inclou tot tipus de manifestacions catalanes deslleials amb Espanya i que s'oposen al constitucionalisme ( <i>tenemos la ley de nuestra parte</i> i <i>el gobierno de la nación</i> ).
Es fa mediàtic el cas de l'obra d'art exposada en ARCO sobre els presos polítics catalans, que va ser censurada.	Soto del Real, en oposició a la denominació <i>presos polítics</i> , és una presó que té una significació prèvia, ja que és el centre penitenciari en què compleixen condemna la majoria dels polítics corruptes. Vegeu «L'ús de la corrupció com a arma llancívola».
L'aplicació de l'article 155 és considerat un <i>cop d'estat</i> .	La declaració unilateral d'independència (DUI) i el referèndum, entre d'altres accions del <i>procés</i> , són considerades <i>golpe de estado</i> .
<i>Las cloacas del estado</i> : concepte que s'ha fet mediàtic durant l'any 2017 per a parlar de la corrupció en les institucions de l'Estat des de les forces progressistes, és a dir, de la influència dels poders fàctics en el govern espanyol. L'independentisme s'apropia d'aquest terme per destacar la corrupció del govern.	Metàfora: <i>coser España; España se rompe</i> . Aquesta metàfora remet a metafritzacions posteriors sobre el territori espanyol, tot activant antics imaginaris cartogràfics com el de la castissa <i>piel de toro</i> que Espriu va fer servir per a titular un llibre de poemes i que remet a una llarga dialèctica entre identitats peninsulars.
Es construeix una situació d'oposició dicotòmica entre el Mediterrani i la Meseta, tot activant la dialèctica d'injustícia centre-perifèria que s'ha materialitzat discursivament en polèmiques mediàtiques com la de la reivindicació de l'eix Mediterrani.	S'autoidentifiquen amb l'Estat i amb la llei, en contraposició a l'independentisme, que queda deslegitimat dins del sistema. S'omet la consideració de l'espanyolisme com a nacionalisme. L'espanyolisme no s'autoconsidera <i>nacionalista</i> perquè és un terme disfòric.
Els referents internacionals de l'independentisme són el model bàltic, la constitució islandesa, el dret a decidir escocès, les noves tecnologies del govern d'Estònia, Nelson Mandela.	Referents internacionals negatius associats amb els independentistes són la <i>balcanització</i> , Burundi, Veneçuela, ETA, Crimea (Ucraïna).



<i>Paraules i expressions de la premsa sobre el procés</i>	
<b>A favor del referèndum</b>	<b>Espanyolisme</b>
Defensen que un govern virtual, des de l'estranger, és factible, des de la Casa de la República, a Brussel·les (posteriorment Berlín). Ho justifiquen remeient a l'ús que fa el govern estonià de les noves tecnologies.	Es creen estats imaginaris: Tabàrnia, creació d'Albert Boadella, mecanisme fet servir per l'anticatalanisme. Es defineix Tabàrnia (allò urbà, avançat i espanyol de Catalunya) en oposició a Tractòria (allò rural, folklòric i desvinculat de les avantguardes). Per tant, es crea una metàfora complexa que permet el mapatge ( <i>mapping</i> ). Tractòria, en referència satírica a les manifestacions de tractors a favor del referèndum.
Hi ha un ús banal del terme <i>democràcia</i> .	Hi ha un ús banal del terme <i>democràcia</i> .
Metàfora del <i>camí</i> : transmet esperança als independentistes i serveix per a evitar la desmoralització, tot projectant un final independent del camí. En aquest sentit, hem trobat altres tries lèxiques en el bloc politicomediàtic independentista que projecten els fets cap al futur i un hipotètic final feliç i que per tant infonen esperança als seus partidaris. Són paraules com <i>procés</i> , <i>el llarg camí</i> , <i>l'endemà</i> , o també l'espot publicitari de la CUP «Anaven lents perquè anaven lluny» (2015).	Victòries simbòliques del catalanisme: tota la premsa ha assumit la denominació <i>procés</i> per fer referència al procés sobiranista, amb tota la imatgeria que això implica. També hi ha l'errada de Rajoy quan va fer referència a la República Catalana; la victòria retòrica independentista quan aconseguix que els contraris analitzin detalladament les qüestions del dret internacional i les possibilitats legals encara existents de l'independentisme. En referir els seus arguments, els legitimen (Lakoff 2004).

### ***Puigdemont***

No hi ha narració si no hi ha personatges, protagonistes i secundaris. En el cas que ens ocupa, un dels protagonistes és Carles Puigdemont. Observem clarament una construcció simbòlica oposada d'un dels personatges principals del relat sobre el *procés* en cada un dels blocs. Per part de la premsa catalanista, Puigdemont apareix representat com un heroi, o fins i tot com un màrtir, per haver hagut d'anar-se'n del país. Des de la perspectiva macrotextual del relat, Puigdemont es vincula a grans personatges catalans que varen haver d'exiliar-se en acabar la Guerra Civil espanyola. En els texts periodístics on s'al·ludeix a aquest personatge, apareixen referències explícites que el vinculen amb el president Taradellas o fins i tot amb el violoncel·lista Pau Casals. Ambdós varen fugir després del conflicte bèl·lic i no varen tornar a trepitjar Espanya fins a la mort de Franco.

En els articles i notícies sobre la fugida d'aquest polític gironí, abunden la metàfora de l'exili i la dels refugiats, que activen dos marcs cognitius que col·loquen clarament el catalanisme, personificat en Puigdemont, com a víctima d'un estat opressor, dubtosament democràtic, que controla la llei i que té el poder. És, al cap i a la fi, la referència a l'analogia bíblica de David contra Goliat o la dels palestins contra Israel.

### **Reapropiació de conceptes**

Hem observat un fenomen que té lloc de manera bidireccional i que és la resemantització de termes clau en la premsa política espanyola i catalana, que varen ser encunyats per una de les parts però que s'han aconseguit imposar a l'altra part de manera més o menys voluntària. És el cas dels termes *democràcia*, *democràcia real* o *procés*. El catalanisme ha aconseguit generalitzar entre l'espanyolisme la paraula *procés* per a referir-se a tot el que està passant al voltant del desig sobiranista d'una part dels catalans. Es tracta d'un triomf discursiu dels catalanistes, que han aconseguit imposar la visió dels fets com un *camí* que es dirigeix cap a un punt final diferent del de partida, objectiu del sobiranisme. En canvi, aquesta construcció metafòrica no encaixa amb el que vol l'espanyolisme, que és que no canvie res i que tot continue com està, és a dir, en paraules seues de metàfora tèxtil, que Espanya no es trenque o s'esgarre i que, per tant, no s'haja de tornar a cosir.

Hem observat també una mena de *tour de force* discursiu per tal d'establir una denominació de les votacions de l'1 d'octubre. L'espanyolisme ha evitat la paraula *referèndum* fins al punt que no ha pogut eliminar-la del seu repertori lèxic i ha decidit (involuntàriament, és clar), d'afegir-li un adjectiu marcadament disfòric (*referèndum il·legal*) o fins i tot substituir-la per una paraula sense implicacions legals com és *plebiscit*. No es podia deixar circular lliurement per les pàgines dels seus periòdics una paraula amb tant de prestigi internacional com *referèndum*. Per tant, es van començar a fer servir paraules més austeres o asèptiques com ara *votació* o *plebiscit*, aquesta última difícil d'apreciar per gran part dels lectors generalistes. I, òbviament, s'ha evitat la paraula *eleccions*, que és la normal a l'Estat espanyol per a referir-se als processos sufragistes legals i oficials.

Entre les paraules i expressions que hem trobat en els texts periodístics analitzats sobre el *procés* que hi estaven a favor, hi ha la referència al «derecho de autodeterminación de los pueblos». Aquesta referència enllaça amb el dret internacional i especialment amb els drets humans de l'ONU. De fet, en el discurs del sobiranisme, hi ha hagut diversos episodis que s'han vinculat en aquest sentit, com ara en el mes de març de 2018, quan aquests periòdics s'han fet ressò de l'admissió a tràmit de les querelles contra Espanya de Jordi Sánchez i de Carles

Puigdemont pel tractament jurídic rebut. Sota aquests discursos hi ha la premissa que el *procés* es troba sota l'aixopluc del dret internacional, constantment rebatuda des de la premsa espanyolista i sobretot amb el missatge de la por al potencial desastre econòmic.

També hi ha la referència al franquisme, amb paraules com ara *repressió*, *exili*, o les al·lusions a personatges històrics catalans represaliats per la dictadura. Amb aquests referents, el sobiranisme català vol construir el discurs de víctima i col·locar l'Estat espanyol en el punt de mira del dret internacional com a estat poc democràtic.

Curiosament, la paraula *democràcia* és utilitzada com a arma llancívola per les dues parts. És un mot positiu tant per als uns com per als altres, però li donen un sentit diametralment oposat. Per als catalanistes, a l'Estat espanyol hi ha una manca flagrant de democràcia per tal com s'està afrontant el *procés* de manera violenta (repressions policials de l'1 d'octubre), poc dialogant i punitiva (empresonaments).

En canvi, en la premsa espanyolista, hem trobat la referència a la manca de *democràcia* (o fins i tot de *democràcia real*, terme manllevat per la premsa conservadora espanyola al moviment del 15M, actualment materialitzat en Podemos) per part dels sobiranistes catalans per organitzar un referèndum il·legal, és a dir, per saltar-se les normes i regulacions de la llei que s'ha votat democràticament i per la qual vetllen els representants polítics votats per tots. Així, doncs, pel seu ús viciat i poc coherent, la paraula *democràcia* està perdent definició i força en l'imaginari dels lectors de premsa espanyols i catalans, tot convertint-se en un mot buit de significat. La col·locació *presos polítics*, amb història i personatges destacats en la política internacional com ara Nelson Mandela, Luther King, Benazir Bhutto, Malala, etc., ha estat utilitzada de manera persistent per la premsa catalanista, així com per la premsa en espanyol a favor del dret a decidir, és a dir, el que hem anomenat *tercera via*.

Un altre concepte que el catalanisme ha fet servir amb efusivitat ha estat el de República Catalana. L'espanyolisme mediàtic ha intentat ometre'l o bé fer-lo servir amb sorna, tot i que en algun cas l'ha fet servir gairebé involuntàriament (són famoses les declaracions de Mariano Rajoy en aquest sentit, en el discurs del qual abunden aquest tipus de clavades de pota fins al punt que gairebé s'han convertit en una estratègia retòrica per a despistar l'oposició mediàtica).

És també remarcable la utilització oposada d'una mateixa metàfora per part dels dos blocs. Es tracta de la de *cop d'estat*. Per als catalanistes, l'aplicació de l'article 155 es considera en aquests termes, mentre que per als espanyolistes, el que és un cop d'estat són el referèndum de l'1 d'octubre, la declaració unilateral d'independència (DUI) o fins i tot el *procés* en general. Per tant, observem dos intents oposats de dibuixar la realitat ideològicament.

En ambdós casos, la qualificació de *cop d'estat* és perniciosa i poc objectiva. Bàsicament, apel·la als sentiments.

Pujolar (2007, 142) afirma que «It is also relevant to note that Spanish linguistic nationalism is generally much more “ethnic” and excluding». En la nostra anàlisi, aquesta actitud espanyolista etnicista, bel·ligerant i poc objectiva s'observa en articles d'opinió conservadors de l'ABC, *La Razón*...

### ***La corrupció com a arma llancívola***

En un sentit semblant hem trobat que es fa servir el concepte de corrupció, que es converteix en una arma llancívola recíproca. Quan en la dialèctica mediàtica s'acusa un bloc de corrupte, immediatament la rèplica és la mateixa acusació en direcció contrària. Sol començar el catalanista acusant de corrupte l'espanyolista (siga periodista, polític, per escrit, per televisió o ràdio...), amb els referents ben coneguts de Bàrcenas, Soto del Real, polítics valencians, l'expresident murcià, polítics madrilenys... Llavors, l'espanyolista replica amb l'argument de la corrupció entre polítics convergents, amb el cas més evident dels Pujol, del cas Palau i del 5% de comissions que es cobraven.

A banda d'això, des de la premsa espanyolista moderada (*El País*, *Público*, *eldiario.es*), però també des de la catalanista, hem trobat l'adquisició d'una nova col·locació que s'ha fet famosa durant l'any 2017. Es tracta del concepte de *cloacas del estado*. Aquesta expressió es va fer famosa arran d'uns reportatges de la cadena SER amb aquest mateix títol, i d'un capítol de *Salvados* de Jordi Évole, tot de l'any 2017, en què es feia servir aquesta expressió lligada a personatges com ara Jiménez Villarejo. Aquesta metàfora del clavegueram de la gestió pública a gran escala a l'Estat espanyol dibuixa tot un paisatge en la ment del lector de tipus Gotham City, en què els negocis tèrbols són manejats clandestinament per grans executius que es relacionen amb els polítics del govern espanyol, i que tota aquesta corrupció inherent al sistema espanyol es desenvolupa a l'ombra de la informació mediàtica. La premsa catalanista ha adoptat l'expressió *cloacas del estado* provinent originalment de l'espai mediàtic espanyol més progressista per a titllar més subtilment el govern espanyol de corrupte. Trobem que de nou es fa palesa una coincidència argumentativa en la *tercera via*, de la qual parlarem més endavant.

També s'ha constatat una dicotomia en els referents internacionals citats per uns i altres. La premsa catalanista apel·la als casos positius dels països bàltics («modelo báltico»), a la constitució islandesa o al referèndum d'Escòcia com a models i processos internacionals legals per emmirallar-se, mentre que la premsa espanyola prefereix activar referents internacionals que han acabat en tragèdia per la voluntat d'autodeterminació de part de la ciutadania, com

ara el conflicte dels balcans (*la balcanización*), Burundi, Veneçuela o Crimea, tot semblant en els lectors una imatge de por a un hipotètic conflicte bèl·lic que poguera esclatar al país arran del *procés*. Aquesta por que s'intenta provocar per part de la premsa espanyolista enllaça clarament amb el referent relativament proper de la Guerra Civil espanyola, conflicte del qual encara queden nombroses víctimes vives i que forma part del subconscient traumàtic de la població espanyola. Per tant, es tracta de referents molt potents i efectius per a generar por.

### *El dilema llengua-nació*

Veiem en l'article de Pujolar el que seria el germen de les postures actuals del PSC i de Podemos (2007, 143): «In the debate analysed, most actors were seeking to reconstruct a more open, inclusive, 'civic' conception of the nation, which explicitly recognized the legitimacy of speakers of other languages within the Catalan nation». Estem parlant del que s'ha anomenat *tercera via*.

Woolard (1992), en el segon capítol del llibre, quan l'autora parla d'una crisi en el concepte d'identitat, hi destaca la polèmica que va existir en els eslògans polítics per al referèndum de l'Estatut d'autonomia l'any 1979 (Woolard 1992, 36-37):

A la Barcelona del 1979 i 1980, definir la identitat catalana va convertir-se en una mena d'esport nacional [...]. Les crides polítiques de la campanya del referèndum eren uns intents conscients de superar les fronteres lingüístiques que havien arribat a Catalunya amb la immigració. En declarar que tothom era català, els polítics sentaven els termes del discurs sobre la qüestió nacionalista. [...] es va posar de manifest allò que s'havia convertit en una qüestió fonamental a Catalunya: el problema de definir i simbolitzar la identitat de grup, donats els grans canvis forjats per la massiva immigració del segle XX.

D'aquesta època és el famós eslògan del polític catalanista Jordi Pujol quan deia que «català és tot aquell que viu i treballa a Catalunya». Aquest dilema identitari s'ha allargat i fins i tot s'ha reactivat amb el *procés*. De fet, la qüestió del supremacisme català s'ha fet servir per part d'un sector de l'espanyolisme com a argument en contra de l'independentisme. Això es veu en titulars com ara aquest d'*El País* del 20 de novembre de 2017: «El supremacismo nacionalista hasta los apellidos. La pureza de sangre que se deduce de los apellidos de la lista de Puigdemont siempre acaba por ser una mala noticia para la sociedad moderna». El personatge polític d'ERC Gabriel Rufián actua com a exemple viu de contraargument a aquesta crítica, entre d'altres. Ja que és un clar descendent de *xarnegos*, és a dir, d'immigrants del sud d'Espanya que es varen instal·lar al cinturó industrial

de Barcelona durant el s. XX, convertit ara en un dels principals personatges mediàtics abanderats de l'independentisme.

### *Els topònims*

La denominació dels llocs físics en els texts de premsa analitzats també aporta dades interessants per a l'anàlisi. Des del biaix ideològic catalanista, hi predominen les referències metonímiques a Espanya com a Madrid, govern de Madrid, o Moncloa. A més, com es pot observar en altres texts, hi ha preferència per la denominació d'Estat espanyol per sobre d'Espanya. En el sentit de les denominacions dels estats, destaquem el joc de paraules molt ric semànticament que trobem en el títol del documental de la cineasta independentista Isona Passola, de l'any 2009, titulat *Cataluña-Espanya*. Seguint amb la dialèctica mediàtica que es crea entre els dos blocs que ens ocupen, aquest documental i un altre titulat *L'endemà* (2014) van tenir una resposta per part dels espanyolistes amb el documental *Gente que vive fuera* (2014), dirigit per un altre dels cofundadors de Ciudadanos, Arcadi Espada.

També quant als topònims, hem observat que els llibres d'estil dels mitjans de comunicació espanyols recomanen l'ús dels topònims propis dels llocs de parla catalana, que en són els més exactes, en detriment de les traduccions que se'n van fer al castellà, que sovint estan associades amb el franquisme. És el que hem observat que es fa en totes les notícies analitzades. En canvi, alguns columnistes marcadament conservadors en fan servir els noms castellanitzats, com ara Llérida i Girona. Aquest fet coincideix amb la idea intuïda que els columnistes més conservadors –especialment els de l'*ABC* i *La Razón*– fan servir sovint un estil de redacció marcadament obsolet quant al lèxic i les estructures sintàctiques, que s'allunya de l'espanyol estàndard actual dels mitjans de comunicació generalistes. Tractarem de constatar aquest aspecte en futures investigacions.

### *El llenguatge bel·licista i de guerra freda*

Hem trobat que sobretot des de la premsa unionista, tot i que de vegades també des de la independentista, es fa servir un llenguatge ple de referents i d'imatges pertanyents al llenguatge de la guerra i de la violència en general. Ho observem, per exemple, amb la referència a l'activació del 155 com a *toma de control* per part de l'Estat; o bé quan es diu que el 155 és un *botón rojo*, que ens recorda a les decisions més polèmiques dels moments de tensió de la Guerra Freda. De fet, la premsa conservadora espanyola representa Espanya com si foren els EUA durant la Guerra Freda, fent servir un llenguatge de potència internacional. D'aquesta manera, s'activa el potent referent cinematogràfic nord-americà entre els lectors en què els bons són els americans i l'amenaça és quelcom subtil i relacionat amb

el comunisme que en qualsevol moment pot fer esclatar el conflicte bèl·lic, és a dir, la violència física.

En oposició a aquesta construcció narrativa, l'independentisme tracta de presentar-se internacionalment com un moviment pacífic i com a víctima indefensa davant d'un estat opressor i poc dialogant. Ho veiem clarament en els articles d'opinió que alguns dirigents catalans han enviat a periòdics com *Público*, com ara el d'Oriol Junqueras («Sonriendo, perseverante y con unidad de acción», 9-11-2017) i la carta de Jordi Cuixart a Muriel Casals («Estimada Muriel», 14-02-2016). En aquests texts d'opinió, es destaca la paciència i el pacifisme de l'activisme independentista, i fins i tot Junqueras sol destacar vehementment la seua pertinença a moviments catòlics.

Els independentistes volen fer palés que compten amb un gran suport internacional i per això en la seua premsa afí es destaquen sempre les notícies en aquest sentit, en què l'ONU admet a tràmit la demanda de Puigdemont de vulneració de drets per part de l'Estat espanyol, o quan algun polític o personatge públic internacional es posiciona a favor del dret a decidir, com ara quan el premi Nobel de la pau Ahmed Galai, al setembre de 2017, demanava que els catalans tingueren dret a decidir.

### *El tema de la tercera via*

La *tercera via* és un altre tipus d'identitat que naix del rebuig al sentiment de pertinença a cap dels dos blocs establerts: ni al dels unionistes espanyolistes ni al dels catalanistes independentistes. Dins de la tercera via, hi trobem tot un maremàgnum de matisos. D'una banda, hi hauria un espanyolisme que s'autoidentifica amb la llengua espanyola però no amb l'autoritarisme ni amb la discriminació de la resta de nacionalitats de l'Estat. Aquí es trobarien sensibilitats federalistes i algunes a favor del referèndum, però sempre des de l'esquerra espanyola i amb un punt de vista centralista. Podemos i la part més progressista del PSOE s'hi trobarien. En aquest sentit, voldríem destacar una construcció mediàtica molt interessant que ha sorgit també l'any 2017 i que és l'estat imaginari de Moderdònia per part d'uns humoristes de la cadena SER. Es tracta d'un no-estat que sorgeix com a paròdia i crítica a l'Estat espanyol tal com es concep actualment.

La creació d'aquest estat imaginari per part d'uns humoristes d'esquerres espanyols que connecten amb els mil·lennials no deixa de ser un mecanisme discursiu crític efectiu, que s'ha convertit en viral i que critica l'Espanya anticatalanista i castissa del PP i de Ciudadanos. Posteriorment, hi ha la creació de l'estat imaginari de Tractòria, fent servir el mateix mecanisme paròdic que prèviament havien fet servir des del programa *La vida moderna* de la cadena tal. Tabàrnia és una crítica que vol ser sarcàstica i que vol atacar l'estructura identitària impulsada

mediàticament pels independentistes, en què la majoria dels catalans volen la independència, o almenys el referèndum. Amb Tabàrnia, Albert Boadella, cofundador de Ciudadanos, tracta de deconstruir la imatge identitària de Catalunya impulsada pels independentistes, tot reorganitzant-la simbòlicament i associant Tabàrnia amb el progrés i la prosperitat econòmica de les ciutats, diametralment oposada a l'altre país que inventen, Tractòria, que ocuparia la ruralitat folklòrica catalana.

#### 4. CONCLUSIONS

D'acord amb les hipòtesis plantejades, i després de presentar l'anàlisi del corpus, podem afirmar que les conclusions del nostre estudi són les següents. En primer lloc, no trobem dos, sinó tres blocs en els discursos de la premsa. Aquest tercer bloc es diferencia de l'unionisme i de l'independentisme, rebutjant la ruptura institucional i la via penal com a solucions al conflicte, tot i que és un bloc intermedi complex i divers quant als matisos. En segon lloc, encara que els blocs van construir les seues narratives, l'independentisme mostra una major iniciativa en l'establiment dels temes, els actors i els episodis del relat, i generalment l'unionisme tracta de subvertir-los constantment amb l'argument de la llei.

Quant a la tria lingüística, s'ha observat abans que l'ús de l'espanyol és predominant en la premsa espanyola, òbviament, però també en la catalana. Els periòdics que fan servir exclusivament el català són marcadament partidaris de la independència de Catalunya, és a dir, del *procés*. En aquests periòdics, predominen les metàfores i el lèxic que alimenten el *procés*. Després hi ha una sèrie de periòdics que s'escriuen en espanyol (independentment de si tenen o no la versió traduïda al català o alguns columnistes que el fan servir), que estan a favor del referèndum, tot i que no volen el trencament de Catalunya amb Espanya, segons la seua línia editorial. Es tracta de *Público*, *eldiario.es* (ambdós de tirada espanyola) i *La Vanguardia* (de tirada catalana).

Aquests periòdics són els que mostren més sobrietat emocional. Finalment, hi ha els diaris espanyolistes clarament en contra del referèndum. Dels que hem analitzat, són *El País*, *El Mundo*, *ABC* i *La Razón*. Els dos primers, tot i que es posicionen clarament en contra del *procés*, mantenen un llenguatge menys bel·ligerant i més actual, mentre que els segons fan servir una llengua agressiva en contra del *procés* i d'estil arcaic que recorda la veu del nacionalcatolicisme, tant en la forma (adjectius, substantius, sentenciositat, etc.) com en el fons (els arguments que fan servir, així com els referents historicoculturals).



Per a properes anàlisis deixem, entre d'altres, la revisió de les persones de l'enunciació: parlar de *nosaltres* (com el *Nosaltres els valencians* de Joan Fuster), o en tercera persona, etc., així com la manera de referir-se a l'alteritat. Pujolar afirma que en la majoria d'articles en català analitzats es parla amb el *nosaltres* (2007, 132-133), que, de fet, és la forma més ambivalent d'identificació amb l'audiència.

A més a més, queda pendent analitzar com es veu el procés des d'altres òptiques contigües, com ara la d'altres territoris de parla catalana o bé des d'altres territoris amb conflictes identitaris, i contrastar què ocorre amb el discurs identitari sobre els mateixos aspectes però en altres mitjans, com ara la xarxa social Twitter.

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Carriscondo, Francisco. 2017. «La ideología lingüística de la Administración Trump y su reflejo mediático en la prensa española». *Glosas* 3: 10-16.
- De Fina, Anna et al. (eds.). 2006. *Discourse and Identity*. Cambridge: CUP.
- Duchêne, Alexandre i Monica Heller. 2008. *Discourses of Endangerment. Ideology and Interest in the Defense of Languages*. Londres: Continuum.
- Kroskrity, Paul. 2000. «Regimenting Languages. Language Ideological Perspectives». En *Regimes of Language. Ideologies, Politics and Identities*, ed. Paul Kroskrity. Santa Fe: School of American Research Press, 1-34.
- Lakoff, Robin. 2004. *No pennis en un elefant*. Barcelona: Viena.
- Mar-Molinero, Clare i Patrick Stevenson. 2006. *Language ideologies, policies and practices. Language and the future of Europe*. Nova York: Palgrave Macmillan.
- Pujolar, Joan. 2007. «The future of Catalan: Language endangerment and nationalist discourses in Catalonia». En *Discourses of endangerment*, eds. Alexandre Duchêne i Monica Heller. Nova York: Continuum, 121-148.
- Schieffelin, Bambi B., Kathryn A. Woolard i Paul V. Kroskrity. 2000. *Language Ideologies. Practice and Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Schieffelin, Bambi B. et al. 1998. *Language Ideologies. Practice and Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Woolard, Kathryn. 1992. *Identitat i contacte de llengües a Barcelona*. Barcelona: La Magrana.
- . 1998. «Introduction. Language Ideology as a Field of Inquiry». En *Language Ideologies. Practice and Theory*, eds. Bambi B. Schieffelin et al. Oxford: Oxford University Press, 3-47.



# Ironia, sarcasme i altres recursos en l'expressió periodística de Joan Fuster. El cas de les *Notes d'un desficiós* (1979-1984)

Irony, sarcasm and other resources in the journalistic works of Joan Fuster. The case of the *Notes d'un desficiós* (1979-1984)

NEL·LO PELLISSER  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Artículo recibido el / Article received: 2018-07-24  
Artículo aceptado el / Article accepted: 2018-09-20

**RESUM:** L'expressió irònica és un dels trets discursius de l'assagista i columnista Joan Fuster i Ortells (1922-1992). Aquest registre, que emprava mitjançant diferents procediments, està també present en la seua producció periodística, un conjunt discursiu gens menyspreable per la seua rellevància dins del periodisme d'idees de la segona meitat del segle XX, tant en català com en espanyol. En el seu cas, l'ús d'aquest recurs i les diferents manifestacions i gradacions amb què l'empra estava condicionat, entre altres aspectes, pel públic al qual s'adreçava i, per tant, per la capçalera on publicava els seus articles i columnes, l'assumpte o assumptes dels quals parlava, el context històric i temàtic del text i, és clar, el moment vital de l'autor. En aquest text s'analitza l'ús que fa Fuster d'aquesta expressió irònica en les 253 *Notes d'un desficiós* que va publicar a la cartellera d'espectacles *Qué y Dónde* de València entre els anys 1979-1984.

*Paraules clau:* discurs periodístic, columnisme, ironia, premsa valenciana, transició.

**ABSTRACT:** Irony is among the discursive techniques employed by the essayist and columnist Joan Fuster i Ortells (1922-1992). This register, which the writer used in different ways, is also present in his journalistic production. This journalistic body of work has a significant place within "the journalism of ideas" in Catalan and Spanish of the second half of the 20th century. Fuster's uses of this resource and its the different ways and degrees to which he employed it were conditioned by aspects such as the intended audience, the newspaper where a given article or column was to be published; the issue or issues being addressed, the historical and thematic context of the text and, of course, events in the author's life. This paper analyzes Fuster's use of ironic expression in 253 *Notes d'un desficiós* newspaper columns, which were published in the *Qué y Dónde* event listings guide of the city of València between 1979 and 1984.

*Key words:* journalistic discourse, newspaper column writing, irony, valencian press, transició.

## 1. INTRODUCCIÓ

Entre la primavera del 1979 i la del 1984, Joan Fuster va publicar setmanalment a la cartellera d'espectacles *Qué y Dónde* de València una columna breu amb el títol de «Notes d'un desficiós». El vincle amb aquesta publicació, que havia aparegut un any abans, naix per la seua amistat amb Vicent Ventura i la d'aquest amb J. J. Pérez Benlloch, tots dos membres del Consell de Direcció de la cartellera. Però és a partir del nomenament d'aquest últim com a director del setmanari la primavera del 1979 quan Fuster s'hi incorpora com a columnista. La primera de les col·laboracions es va publicar el juny del 1979 i la darrera el maig del 1984. N'aparegueren 253 al llarg de 254 setmanes, ja que n'hi ha una de repetida (números 81 i 137).

Amb l'inici d'aquesta col·laboració, Fuster tornava a publicar de forma regular a la premsa de València després d'una absència de vora quinze anys. Havia deixat de fer-ho el 1962 arran de la campanya en contra seua pel llibre *El País Valencià* que va amplificar i instigar la premsa de la ciutat de València. En aquells moments, els atacs foren més per la visió que donava del País que per les referències a la catalanitat dels valencians, un assumpte que esclataria més tard al si de la societat valenciana, en els anys de la denominada *Transició*. Durant aquest període, Fuster, conscient del caràcter excepcional d'aquest moment històric, desplegà, també a través de la premsa, una intensa activitat pública. La idea central és la reivindicació conjunta de les llibertats polítiques i nacionals.

L'objecte del present treball és la ironia i altres registres expressius, com el sarcasme, la burla o la sàtira, per a la qual cosa es recorre a l'anàlisi textual de les 253 columnes que Fuster va publicar en *Qué y Dónde*, considerades la part més conjuntural de la seua producció periodística (Beltran 1993b, 102). Per a la identificació dels textos, s'ha emprat l'edició de Pellisser i Pérez Moragón, publicada per la Institució Alfons el Magnànim (2017), de manera que la numeració que acompanya els exemples correspon a la paginació d'aquest volum, precedida de l'abreviatura *Ndd* del títol de la columna.

## 2. LA IRONIA EN FUSTER

Una de les claus de l'estil de Fuster és la ironia, la «ironia antimetafísica», com afirma Salvador (1994, 145). La ironia, el procediment enginyós pel qual s'afirma o se suggereix el contrari d'allò que es diu, de manera que pugua quedar clar el vertader sentit del que pensa l'emissor, és, per si mateix, un mitjà de persuasió i, per tant, una eina rellevant de l'articulisme en general i del de Fuster en particular, com a mecanisme expressiu que s'usa en benefici de l'eficàcia del text.

És, també, un recurs que posa en relació el subjecte amb el discurs. Al respecte, diu Salvador (1994, 146) que:

el Fuster sorneguer, deutor de Pla, es mira amb escepticisme de filòsof rural tota mena de construccions ideològiques. Així, atia amb acidesa, per mitjà de l'adjectivació punyent o dels escaients incisos, o bé de la definició paradoxal, les inèrcies que molts segles de discurs sobre la filosofia, l'amor o la pàtria ens han llegat de manera imperceptible.

Aquest escepticisme a què al·ludeix Salvador, el definí Fuster en l'entrevista que li va fer Montserrat Roig el 21 de desembre de 1977 per al programa *Personatges*, de TVE-Catalunya, com un mètode per a «posar a prova les teues idees permanentment, i les idees dels altres, és una desconfiança inicial, si tu vols, però no per abolir un principi de veritat sinó per depurar-lo».<sup>1</sup> Per la seua banda, M. Vázquez Montalbán assenyala que la tendència de Fuster a la ironia, a l'humor, no deixa de ser una clara manifestació del seu pensament crític. Vázquez Montalbán parla d'«ironia activa», per a referir-se a l'autor de Sueca, de qui diu que «en tiempos de creencias, explícitas o implícitas, Joan Fuster inauguró entre nosotros el recurso a la ironía activa» (1988, xx).

En Fuster, la ironia és un recurs recurrent i força extens que abasta des de la ironia subtil fins a l'escarni cruel, passant pel sarcasme, la paròdia, la insolència i, fins i tot, l'absurd, això que Calaforra qualifica com «diversos matisos d'irreverència» (2006, 166). En aquest sentit, subratlla Beltran (1993a, 203) que en les col·laboracions en premsa de Fuster hi ha un ventall de manifestacions d'aquest recurs que van des de l'«amenitat sarcàstica» del recull d'articles *Contra Unamuno y los demás* (1975), on fa una refutació desenfadada, sarcàstica, dels tòpics intel·lectuals del nacionalisme espanyol, fins al Fuster de «l'efecte àcid cap als rituals col·lectius» de *Combustible per a falles* (1967) i al Fuster «vitriòlic, condensadament agressiu» de *Notes d'un desficiós* (1980).

L'estudi de la ironia fusteriana ha centrat l'esforç de diferents autors com ara Gregori (2001), Calaforra (2006), Sòria (2008), Viana (2008) i, més recentment, els aplegats en el volum *Joan Fuster i la ironia* (2017) com Ballart, Malé, Ortín, Espinós i López-Pampló. Una part significativa d'ells han emmarcat el recurs a la ironia en un camp més extens que han denominat riure, comicitat o humor.

Sobre aquesta qüestió, Ballart fa una distinció «imprescindible» entre l'humorístic i l'irònic (2017, 24), cosa que també fa Casasús (2000, 12) des d'una perspectiva periodística. Calaforra, per la seua banda, també assenyala dues

---

1. «Montserrat Roig entrevista Joan Fuster», 2003, 197-214. En *De viva veu. Entrevistes (1952-1992). Afers*.

possibilitats diferents de burla des del punt de vista pragmàtic: l'humorisme (neutre i inofensiu) i la conjunció entre la ironia i l'esperit crític, que se serveix de la sàtira i el sarcasme amb una intenció reformadora (2006, 166).

Gregori incideix en l'humor com un mecanisme «dessacralitzador» que posa les coses al seu lloc (2001, 102), el que per a Fuster ve a ser una «vàlvula d'escapament, un dels mecanismes de defensa que l'home pot fer servir per a rebel·lar-se, una subversió dels valors imposats» (Gregori, 106). Per altra part, Sòria diu que, per forjar la seua prosa, Fuster practica dues operacions simultànies de traducció amb resultats molt brillants (2008, 69):

D'una banda, fa davallar de la trona, o de l'estrada, els trucs de l'oratória per convertir-los en eines del col·loqui; de l'altra, desdobra la seua pròpia veu, aprofitant que té més d'una opinió sobre les coses, i projecta en el paper un debat intern, fent ús de tots els recursos distanciadors que li forneixen l'escriptura (parèntesis, guions, cometes, cursives, interrogants, incisos, etc.). La constant ironia del to contribueix a sostenir aquest desdoblament.

D'aquesta manera, en Fuster la ironia hi seria per partida doble en tant que practica un periodisme d'idees, una mena d'assaig curt que adopta la forma de columna periodística. És més, Ballart situa la ironia com el tret més característic de l'assaig: «assagista, ironista» (2017, 37), afirma. Ara bé, segons aquest autor, Fuster no només és irònic per assagista, «sinó [també] per un tarannà i unes idees que li aboquen a ser-ho» (Ballart 2017, 37).

Tornant a Calaforra, per a aquest autor l'expressió irònica apareix en Fuster en totes les seues variants possibles: com a trop retòric, com una forma d'humorisme i com una actitud vital (2006, 163). I afegeix que la ironia té en l'autor de Sueca una funcionalitat instrumental, en la qual distingeix tres usos: una manera d'escriure deliberada; la seducció del moralista, cosa que el porta a assenyalar l'ambivalència de la ironia com a recurs retòric i com a actitud intel·lectual; i l'ús de la ironia com a diversió (Calaforra 206, 167-172).

Ballart també incideix en el fet que la ironia no és un recurs innocent, un exercici estilístic més, sinó que seria la conseqüència forçosa d'una situació adversa, una forma de revoltar-se: «Un món que no fos perfecte –un món sense desigualtats, sense persecucions, sense dolor, sense por i sense dubtes– faria perfectament supèrflua la ironia, que jo no vacil·laria ja a definir com un valor, més que avantatjós, supervivent –salvavides» (2017, 16).

Per últim, segons Sòria (2008), alguns trets de l'estil fusterià com la ironia mordaç a què acostuma venen del discurs extraordinàriament *desconfiat* que és el seu. D'ací parteix «la tendència desmesurada al conreu del trop» i el fet que molts dels seus articles «humorístics» són desacreditadors, com també que siga un «cultivador singularment jovial i imaginatiu de l'art de la insolència [...]». La

seua suspicàcia, recolzada en aquell ús continuat del trop degradant, li consent d'arribar amb molta desimboltura a l'exabrupte o a l'insult, a l'anihilació verbal de l'adversari. Sovint, al darrere del seu humor, es trasllueix el compromís personal del polemista, o del fiscal, no la imparcialitat distant del jutge», remata (2008, 64).

### 3. ANÀLISI DE LES NOTES D'UN DESFICIÓS

En una primera lectura de les *Notes d'un desficiós* es posa de manifest l'ús intens i recurrent del registre irònic mitjançant diverses manifestacions i gradacions. Al respecte, cal tenir present que quan Fuster comença a publicar les *Notes d'un desficiós* ja ha entrat en vigor la Constitució espanyola (1978) i estan portant-se endavant els treballs de negociació i redacció de l'Estatut d'autonomia del 1982. Estem enmig de la denominada *Transició* i en el moment previ a la «Batalla de València».

Per tant, a banda d'atendre els canvis que es viuen al carrer, en les columnes de *Qué y Dónde* Fuster s'ocupa del procés polític d'instauració del sistema democràtic i constitucional. Però la decepció envers la Constitució del 1978 havia marcat un punt d'inflexió sobre les expectatives i les aspiracions «nacionals» d'un sector de ciutadans, del qual Fuster forma part. Són els anys del Consell Preautonòmic, de l'Estatut, de la «batalla» dels símbols i de la denominació de la llengua, és el declivi de l'UCD i la victòria del PSOE. I són els anys, també, dels atacs amb bomba de què va ser objecte primer el 1978 i després el 1981.

Una anàlisi més detallada d'aquestes *Notes d'un desficiós* mostra un ús significatiu del registre irònic quan fa referència a personalitats de distints camps, en especial als protagonistes del procés polític i, en particular, a aquells que tenen un paper rellevant en la configuració del procés autonòmic: en primera instància, els polítics de l'UCD, amb especial èmfasi en Fernando Abril Martorell, un del protagonistes –juntament amb Alfonso Guerra i Emilio Artard– del pacte que va modificar els acords de l'Estatut de Benicàssim i la seua tramitació per la via de l'article 143 de la Constitució en lloc del 151. Així, entre els epítets desqualificadors que dedica a Abril n'hi ha alguns de ben carregats d'ironia, com quan el titlla d'«estadista valencià» (*Ndd*, 242); quan posa en qüestió la seua suposada centralitat ideològica: «Si l'Abril és “centro”, la resta de la humanitat serà més d'esquerra que Déu: el Fraga mateix» (*Ndd*, 166); o quan a compte de la seua incompetència política ironitza sobre els seus coneixements com a enginyer agrònom, que era, a més de les ciències polítiques, el seu àmbit de formació i la seua activitat professional abans d'arribar a la política (105):

¿Com un enginyer agrònom, que ni tan sols sabrà distingir una col d'una bleda podia haver estat erigit en factòtum de tota l'economia espanyola? Ah! No se sap mai: un pur misteri. Una certa alta burgesia hi creia. ¿Però sabia, sap el senyor Abril què és una col, què és una bleda? De les taronges, provinents del Marroc, sí que en tenia notícia, supose, a través dels seus votants. ¿I què?... El problema, ara, és què farà el Madrid oficial i «que agradece los servicios prestados» amb aquest personatge. Jo, si fos el president Suárez, l'enviaria d'ambaixador d'Espanya a Laos o el Congo exbelga.

Una altra personalitat de l'UCD que és objecte dels seus atacs és Emilio Attard, peça clau amb Abril Martorell en l'estratègia anticatalana per a imposar la simbologia «blavera» en l'Estatut d'autonomia, de qui critica el seu desconeixement del valencià normatiu d'aquesta manera: «fetitxe de l'UCD sempre ha manifestat que no entiende el valenciano culto» (*Ndd*, 39). Un altre és el president del consell preautonòmic, el borrianenc Enric Monsonís, a qui retrau que emprara el castellà en una intervenció a Aitana, la desconexió de TVE, per a la qual cosa ironitza recurrent a una fonètica castellana de sainet: «An castellano m'antienen todos, pensava, segurament, Monsonís» (*Ndd*, 161). També és objecte d'un recurs recurrent en Fuster, com és l'«animalització o *cosificació* dels individus» (Salvador 1994, 129): «El porquet de Sant Antoni, que ara torna a ser “liberal” i no passa de ser un troglodita, com tots els altres» (*Ndd*, 245). A compte de la fesonomia del seu rostre escriu en una altra ocasió que «Monsonís no té una cara precisament de premi Nobel» (*Ndd*, 161).

Entre els destinataris del recurs irònic també hi ha les formacions polítiques d'esquerres, en aquest cas els socialistes valencians, entre altres raons per la seua tebiesa en la defensa dels símbols i per les seues claudicacions. I de forma específica, el senador socialista Alfons Cucó, a qui qualifica de «blaver» per unes declaracions en què parla de «reconduir els símbols», en consonància amb les consignes del partit, a compte de les quals Fuster afirma el següent (*Ndd*, 215):

Jo tinc por que el meu amic Cucó, si s'esforça en el revisionisme, acabe militant en Alianza Popular. “Blavero” ja ho és, perquè l'obliga la disciplina del partit. I tant se val... No seré jo qui vote Cucó amb aquests antecedents “reconductius” i “revisionistes”. Potser tornarà a ser senador. A mi, els senadors me la bufen.

D'altres són el vicepresident del Consell preautonòmic del País Valencià, Felip Guardiola: «el tenorino Guardiola» (*Ndd*, 244), i el vicepresident del Govern espanyol, Alfonso Guerra, peça clau en la conformació final del marc autonòmic: «El Guerra dels collons és una miserable còpia de Fraga, però una mica més divertit que el Fraga. Don Alfonso utilitza els recursos dels Quintero i de Muñoz Seca, i Fraga no sap ni tan sols que Fernández Flórez era el seu paísà. Ni Valle Inclán, és clar» (*Ndd*, 246).



També hi ha en les seues al·lusions els comunistes, personificats en el líder autonòmic d'aquesta formació, Vicent Ruiz Monrabal, a qui li diu «la llàntia votiva de Sedaví» (*Ndd*, 245) i «el fantasma clerical de Sedaví (que en la seua primera campanya electoral firmava papers “nacionalistes” redactats per Amadeu Fabregat)» (*Ndd*, 242).

Altres noms de la política que apareixen, tant de la dreta com de l'esquerra, són l'arquitecte i polític Carlos Manglano: «un individu visceralment feixista» (*Ndd*, 213); l'expresident del Consell preautonòmic, Josep Lluís Albiñana: «un fals “mandamàs”, preautonòmic» (*Ndd*, 111), Vicent Giner Boira: «el Titino» (*Ndd*, 251), o el president d'Unió Valenciana Vicente González Lizondo: «un ridícul colló de *concejal* de l'Ajuntament de València [...] s'ha atrevit literalment a afirmar això: Joanot Martorell escribió muchas de sus obras en portugués y luego las tradujo a otros idiomas, entre ellos el suyo...» (*Ndd*, 268).

També hi ha en aquestes *Notes d'un desficiós* mostres d'autoironia, com quan el porten a la discoteca el Molí, a Sueca, la nit de cap d'any del 1981 i descriu el que veu allà mentre reflexiona sobre el pas del temps.

Per allà circulaven, gimnàsticament, una sèrie de criatures delicioses. I m'entrà un atac de malenconia. Don Ramon de Campoamor, que era un poeta com una catedral, definia el problema: *Las hijas de las madres que amé tanto / me besan ya como si fuera un santo*. Ui, si em van besar! Galta per ací, galta per allà: igual que una relíquia. O és que no m'he convertit en una relíquia?... (*Ndd*, 121).

D'altra banda, a més de les al·lusions a personalitats individuals, també recorre a la ironia per a referir-se a institucions, col·lectius i organitzacions, com l'Església catòlica: «L'episcopat celtibèric, que encara té la mentalitat dels concilis de Toledo alegrement visigòtica» (*Ndd*, 45); al govern autonòmic: «Els burros del tríode parlamentari» (*Ndd*, 54); a les bandes de música «La gran merdeta reaccionària de la solfa» (*Ndd*, 122); o a la plataforma *neoblavera* impulsada per l'empresari Paco Domingo en els anys 80 «Valencia 2000», a la qual afegeix sempre l'abreviatura «a.C.» per a incidir en el caràcter arcaic dels seus plantejaments.

Unes altres de les manifestacions de la ironia significatives en el corpus d'anàlisi són aquelles en què recorre als jocs de paraules, a l'humor lingüístic (Malé 2017); per exemple, mitjançant les contraccions lèxiques, com ara *Limno* (*Ndd*, 33), el Festival de *Benidor* (*Ndd*, 35), *Drecha* (*Ndd*, 39), o quan empra les alteracions fonètiques, molt més habituals, entre les quals trobem exemples com «reliquion», «formassion del Espiritu Nazzional», «Frente de Cubentudes» i «educassion física» (*Ndd*, 45), «personalitat balensiana» (*Ndd*, 50-51), «requion» (*Ndd*, 54), «requionalistas bien antandidos» (*Ndd*, 93) «por sus frutos los conoseréis...» (*Ndd*, 166), «Santa Teressita del Nyinyo Quesús» (*Ndd*, 197), per citar-ne algunes.

Aquests jocs amb les paraules, amb finalitat irònica, també els realitza a partir d'estrofes de cançons i de poemes, que en ocasions modifica o altera fonèticament, com ara quan incorpora la primera estrofa de la tornada de la cançó del suís Werner Thomas popularitzada a Espanya l'any 1981, transcrita per Fuster de la següent manera: «Pacaritos por aquí, pacaritos por allá» (*Ndd*, 243). En altres casos, modifica algunes de les paraules de l'estrofa del vers o de la cançó, per exemple, el poema «Lorito real», del veneçolà Manuel Felipe Rugeles, que empra i adapta per a ironitzar sobre la indefinició de les posicions al voltant de «la qüestió nacional» d'algunes formacions polítiques (*Ndd*, 93):

Seria ben d'agrair que els *loritos reales* del PSOE, de la UCD o de qualsevol altre partit, fossen més cautelosos a l'hora d'explicar-se. ¿Que són *requionalistas*? Doncs bé: que ho siguen, que no per això s'acabarà el món. I que no tinguen vergonya de confessar-ho, caram! En el trist món de la política valenciana, el que cal és que les posicions respecte al “problema nacional” queden clares. I no ho oblidem: els *requionalistas*, ho creguem o no, són “nacionalistes” de l'altra banda. Tant com els d'AP, FN, FE i *tutti quanti*. *Lorito real para España y Portugal...*

També recorre amb freqüència a la modificació d'algunes estrofes de lletres de cançons, sobretot d'aquelles que o bé són populars o bé tenen una major càrrega significativa, com ocorre amb la lletra de l'*Himno del Frente de Juventudes*, de J. Villanueva, que en la tornada diu «Montañas nevadas, banderas al viento» i que Fuster, en una columna dedicada als incendis que assolaren les comarques valencianes l'estiu del 1979, transforma en «montañas quemadas, baandeeras al viento» (*Ndd*, 46). Ocorre igual quan agafa la primera estrofa del *Gaudeamus igitur*, l'himne universitari internacional, que diu «Gaudeamus igitur / iuvenes dum sumus» i la converteix en «pasturemus igitur / psoemes dum sumus. Dum sunt» (*Ndd*, 251) per a criticar l'alcalde socialista de València, Ricard Pérez Casado, i el seu regidor de cultura, Vicent Garcés, per l'absència del valencià en el material de promoció de la Mostra de Cinema del Mediterrani. També quan, referint-se a F. Abril Martorell, recorre a l'estrofa de *Camisa azul*, l'hime de las JONS, que diu «La juventud está en nuestras filas / y nuestro es también el porvenir» per a afirmar que «Blas Piñar és superflu: L'abril “està en nuestras filas / y nuestro es también el porvenir”» (*Ndd*, 162). A partir d'ací, i tractant-se d'Abril Martorell, a qui ja ens hem referit anteriorment, no deixa passar l'ocasió de reblar el clau de l'escarn qualificant-lo de feixista (*Ndd*, 162):

El 23 de febrer, potser el senyor Abril es va amagar sota un escó, i pensava que era una “marianita-pineda” quan, en el fons, el coronel Tejero era el seu aliat: el dels canons contra Euzkadi i el de la cirurgia dràstica i els ganivets assassins per al País Valencià. Un feixista sempre és un feixista. I l'Abril no sap dissimular que ho és.

Altres exemples els trobem quan ironitza sobre el cant d'estil, per a la qual cosa es refereix a un imaginari «xiquet de Benicollons» a qui li fa cantar una estrofa que adopta la forma d'aquesta classe de cançó popular: «Entre todas las regiones / es Balensia la primera...» (*Ndd*, 218) o quan recorre a una nadala popular per a ironitzar sobre la festa en clau anticlerical: «Entre frares i monges / i beatetes / li tocaren al Ninyo / les castanyetes... Al·leluia!» (*Ndd*, 222).

L'anècdota és un altre dels dispositius als quals recorre Fuster en les seues columnes, un recurs, cal recordar, força emprat per Eugeni d'Ors en el *Glossari*. En el cas de les *Notes d'un desficiós*, trobem anècdotes protagonitzades o viscudes pel mateix autor, altres de contades per algun dels seus interlocutors o que bé formen part de la cultura popular i, altres, recollides en les seues notes de lectura, procedents de llibres, diaris i altres escrits. Una part molt significativa d'aquest conjunt s'emmarca en el camp de la comicitat, de l'humor. Entre els nombrosos exemples d'aquestes peripècies és especialment significativa la protagonitzada per l'alcalde de València, Ricard Pérez Casado, en un ple municipal, a partir de la qual Fuster (*Ndd*, 123) centra la burla en els representants municipals d'Unió Valenciana:

L'altre dia, en un pleno, el senyor alcalde de València va tenir l'acudit de pronunciar una frase en alemany: una cita de Wittgenstein. I ai mare!, la que s'hi va armar. Els edils de la dreta, que només saben un cert castellà d'anar per casa, van témer vés a saber què. ¿Els hauria insultats? ¿Hauria proferit alguna insolència pancatalanista? ¿O és que volia prendre'ls el pèl? [...] Vicentín Blasco, per exemple, treia foc pels queixals, i deia coses així com: “Yo no entiendo el alemán porque no soy nazi”, frase que pot passar a la història per moltes raons. En tot cas, l'episodi ha servit per a demostrar el nivell cultural dels personatges, amb independència de si saben o no alemany [...]. Jo suggeriria al senyor alcalde que, en una pròxima ocasió, òbriga el debat dient: *Dominus vobiscum*. Estic segur que el nét de don Vicent contestarà amb unció: *Ecce ancilla Domini*... I el consensus políglot quedarà restablert. Hem arribat a l'extrem d'una falta de sentit del ridícul que fa plorar...».

També hi ha rastres d'ironia quan recorre a la sentència: la «tendència a la sentenciositat» és un altre dels trets de l'estil fusterià, segons Salvador (1994, 146). Tot plegat són dispositius al servei d'una persuasió enginyosa que, en aquest cas, adopta la forma de la provocació per a fer reflexionar el lector, com quan diu, per exemple: «ens sobren les muntanyes» o «el valencià de regadiu és arboricida: només tolera els arbres que rendeixen un material exportable» (*Ndd*, 46), com també «les discoteques són, de fet, l'anti-quaranta-hores victorioses» (*Ndd*, 68), o «cal ser “maniac sexual” tant com siga possible» (*Ndd*, 142). Aquestes sentències només es poden interpretar en el context d'una argumentació, perquè, com ocorre en aquest darrer cas, aïllades podrien generar un efecte diferent del que persegueixen en resultar excessivament provocadores.

Com hem comentat adés, és en les columnes en què aborda les qüestions més punyents de la política on es mostra més sarcàstic, amb especial èmfasi en aquelles on tracta aspectes relacionats amb el «fet nacional», segons la seua expressió (*Ndd*, 76), i tot el que va associat a la construcció del marc autonòmic, on el recurs a la ironia en els diferents graus està més present. També hi apareixen referències a la construcció de l'Estat democràtic, i al capdavant, a tot el que configura la bastida de la monarquia parlamentària i l'Estat de les autonomies instaurat al llarg de la denominada *Transició*. Quan Fuster escriu les *Notes d'un desficiós*, la Constitució espanyola està ja en vigor, d'ací que les al·lusions a aquest marc legal siguin menors tot i que no falten les referències, sobretot per a insistir en la necessitat de ser canviada (*Ndd*, 216).

[...] la constitució vigent –ho he dit moltes vegades– bàsicament m'interessa en tant que pot ser canviada, i només he prestat atenció als articles que es refereixen a aquesta possibilitat.

Però és quan es refereix a l'Estatut d'autonomia, a allò que va transcendir sobre la seua negociació i les expectatives que recull el seu articulat, quan es fa palès un ús més intens de les diverses expressions de la ironia, sobretot les formes de traç gros. D'una banda, hi ha «el sostre autonòmic» que, segons la classe política, serà «Tan alto como la luna» (*Ndd*, 117), afirma en una mostra més d'ironia. També, és clar, hi ha la qüestió dels noms i dels símbols, de la qual és significativa la columna «Les terceres vies», on el sarcasme s'escampa per tot el text (*Ndd*, 59):

Entre la quadribarrada amb blau i la quadribarrada sense blau –sempre quadribarrada–, per exemple, hi cabria inventar una eixida neutral: les quatre barres inevitables, però amb unes llistetes blaves, color rosa i ocre, i, en comptes de l'escut del Consell, la Mare de Déu dels Desemparats. ¿La llengua? Ni català ni valencià municipal: el «catancià», amb l'ortografia del poeta Bayarri. Quant al nom, ni País Valencià ni Regne de València: «Lo Regne del País Valencià de València». I així, qui no quedarà content, serà perquè no voldrà... La llàstima és –llàstima per als polítics d'esquerra– que la gent de la Dreta Paleolítica no està disposada a cedir. A la Dreta Paleolítica, tant se li'n fot el nom, la bandera i la llengua. I més coses. L'«enfrentament» entre els valencians, que tant preocupa l'esquerra i –aparentment– la dreta, és irreversible: com tots els altres enfrontaments, de classe, ideològics, polítics, que arrosseguem de segles. Ara hi ha l'enfrontament que es basa en el sentit «nacional»... Ah, m'oblidava de la musiqueta: ¿*limno* o la Muixeranga? Ho he estat reflexionant, i arribe a la conclusió que podria ser allò del *Corasón santo, tú reinarás, tú nuestro ancanto siempre serás*. M'hi apunte.

Esgotat el temps de la negociació, de les propostes més o menys fonamentades, també dels sarcasmes, com hem vist, l'Estatut esdevé una realitat decebedora. Per això, quan entra en vigor escriu (*Ndd*, 208):

Posen en marxa l'Estatut i plaf! el primer dia ja falla [...]. Un repàs al text de l'Estatut fa la impressió que es tracta d'un paper confeccionat per aficionats a la política en una tertúlia de casino de poble, i, damunt, amb desgana. I amb aquestes perspectives, ja podem preparar-nos: tindrem divertició per a anys.

Quan aborda aquestes qüestions, la reprovació mitjançant la ironia la focalitza en els partits polítics, això que en l'àmbit autonòmic denomina «la pastisseria unitària de Benicàssim» (*Ndd*, 211), és a dir, la connivència entre esquerres i dretes; una dreta que no es pot sostreure de les formes del règim anterior i una esquerra acomplexada (*Ndd*, 195):

Jo, modestament, els invitaria a un nou pacte: ¿per què no adopten el Corassón Santo, tu reinará? Si hem de construir una Comunidad Valenciana unitària i tal, seria la millor solució. Perquè, contra el que diuen les males llengües, la Comunidad Valenciana será de derechas, o no será...

Potser per aquest motiu s'havia mostrat tan crític amb el senador socialista Alfons Cucó arran d'unes declaracions sobre els símbols. Davant això, Fuster retrau als socialistes que governen la ciutat de València l'existència encara d'un símbol franquista enmig de la plaça de l'Ajuntament: «El partit d'aquest senyor, que mana localment, encara no ha reconduït un "símbol" de bronze que hi ha al centre de la ciutat de València: estic segur que el reconduirà» (*Ndd*, 206).

La decepció que el procés de gestació de l'Estatut, com abans el de la Constitució, van representar per a Fuster la mostra en aquesta confessió: «Jo no he llegit mai el text de la Constitució espanyola ni el de l'Estatut de Benigànim, amb la beateta Inés patrocinant-lo. No vaig votar l'una i no em demanaren el vot per a l'altre», escriu el maig del 1983 (*Ndd*, 242), encara que no era la primera vegada que ironitzava a compte de la denominació de l'Estatut de Benicàssim i la localitat de la beata Inés en aquestes *Notes d'un desficiós*. Un any abans, ho havia fet d'aquesta manera: «Un repàs al text de l'Estatut fa la impressió que es tracta d'un paper confeccionat per aficionats a la política en una tertúlia de casino de poble i, damunt, amb desgana» (*Ndd*, 190).

L'ús que Fuster fa de la ironia i d'altres recursos retòrics no sempre es localitza en algun o alguns elements del text. Hi ha ocasions, com s'ha assenyalat, en què la marca de la ironia s'escampa per tota la columna, ja que aquesta va incorporada en l'estratègia argumentativa que va desplegant quan posa davant l'espill un fragment de realitat i va descobrint les anomalies, els desacords, les contra-

diccions, com en el cas en què es riu de l'ortografia de l'Acadèmia de Cultura Valenciana (*Ndd*, 113) o quan escriu sobre la denominació del territori autònic en «Una proposta» (*Ndd*, 190). En aquest punt cal esmentar la funció assignada a les cometes i als punts suspensius, molt en particular en les codes finals amb què tanca moltes de les columnes.

#### 4. CONCLUSIONS

Tot i tractar-se d'un tret de l'estil de Fuster, en les col·laboracions de *Qué y Dónde* es constata una presència molt significativa d'aquest recurs que mostra, a més, un ventall de gradacions que van des de la ironia subtil fins a la burla i el sarcasme de traç gros, dins del marc d'un humor hàbil i mordaç que s'ajusta al registre oral, tan característic en la seua prosa assagística.

Sobre aquesta circumstància cal dir en primer lloc que les *Notes d'un desficiós* representen, probablement, la part més conjuntural de tota seua producció periodística. A això hi degué contribuir el fet que, a diferència d'altres capçaleres on havia col·laborat, el públic lector de *Qué y Dónde* responia a un segment determinat més concret que el de la major part de capçaleres de premsa on havia col·laborat. En aquest cas, tractant-se d'una guia d'espectacles de la ciutat de València i de les comarques de la rodalia, aquest públic estava format majoritàriament per joves universitaris, professionals qualificats i d'altres persones interessades en la vida cultural de l'àrea urbana i periurbana de València, cosa que configurava una mena de magma més o menys homogeni. Autor i lectors compartien un univers de referències socioculturals comú, a la qual cosa contribuïa el fet que estaven escrites en valencià. Ho reconeix el mateix Fuster quan manifesta que «el caràcter de la revista» i «la clientela» determinaven «els temes», l'incitaven a un «enfocament descarat» i suggerien una «sarcàstica atenció a les anècdotes locals» (1980, 13).

D'altra banda, quan Fuster publica aquestes columnes, fa temps que viu un procés progressiu de desencís, pràcticament des dels primers compassos de la denominada *Transició*. Des del seu «escepticisme equilibrat» i davant l'evolució de la política estatal en general i de la seua plasmació autònica en particular, davant les concessions i l'actitud timorata de l'esquerra, davant la política pusil·lànim dels socialistes valencians després, les expectatives de Fuster van decreixent al mateix temps que s'incrementa el sentit crític de les seues intervencions. D'ací que Pérez Moragón haja qualificat el període que va del 1976 al 1982 pel que fa a la trajectòria biogràfica de Fuster com d'«esperances frustrades» (2002, 308-312).

Davant això, l'expressió irònica es mostra com un camí possible, com una manera de manifestar el seu enuig davant una realitat decebedora sobre la qual

s'havia avançat amb les seues propostes. Així, l'expressió irònica esdevé una eina contra el poder, una manera de revoltar-se davant situacions adverses, una reacció contra la injustícia. L'expressió irònica és a més d'un recurs per a agradar, per a persuadir, una actitud intel·lectual: la «humilitat sarcàstica» és un dels pocs recursos que queden als intel·lectuals, arriba a dir Fuster. Com ens recorda León Gross (1996, 244-245), la ironia és una manera d'usar la intel·ligència per a tractar d'evitar l'agressió d'allò que ens irrita. Però a més, aquest recurs també pot tenir un sentit pragmàtic, és a dir, un sentit provocador, mobilitzador inclús, en un segment de lectors més sensibles a les aproximacions temàtiques que fa Fuster en aquestes col·laboracions. Aquesta expressió irònica s'escampa al llarg de les *Notes d'un desficiós* mitjançant diferents registres i manifestacions, com si embolcallara els arguments amb les marques de la ironia i, en alguns casos, fins i tot, els substituïra, per a resultar com més persuasiu millor.

Ara bé, Fuster es reconeix càustic, fins i tot irascible amb el pas dels anys, però aclareix que les seues dianes «estan ben triades». Una de les més importants són els polítics i els partits que els acullen. I és que, com ha recordat Salvador (1994, 124), per a Fuster «escriure és sempre escriure contra algú».

Fuster es mostra càustic, irònic, sobretot davant els episodis més rellevants de la política i, en particular, quan aborda la qüestió autonòmica. Al respecte, el febrer del 1978 havia escrit això: «Jo sempre he postulat una altra cosa: no l'autonomia. Però l'autonomia era i és una alternativa, i vaig ser, a consciència, un dels promotors de l'Estatut d'Elx». Són les coses de la vida»<sup>2</sup>. Cal recordar que Fuster va ser, amb Josep Benet, Max Cahner, Eliseu Climent, Rafael Ribó i Enric Solà, aquest últim com a principal redactor, un dels impulsors de l'avantprojecte d'estatut d'autonomia per al País Valencià, que es va enllestir a València el febrer del 1976 i que es coneix com a Estatut d'Elx. Per a Fuster es tractava de posar damunt la taula un model al marge dels partits polítics, una proposta molt ambiciosa en termes d'autogovern on, entre altres aspectes, en l'article 10, assenyala que «quedant sempre estèlvia la personalitat políticoadministrativa del País Valencià, podrà aquest mancomunar-se amb el Principat de Catalunya i les Illes Balears per a l'exercici d'una o més de les competències estatutàries». Al capdavall, aquesta era la referència que Fuster tenia present durant la negociació de l'Estatut d'autonomia, però, com assenyala Muñoz, entre el procés autonòmic de recuperació nacional, tal com es recull en l'avantprojecte de l'Estatut d'Elx que Fuster va promoure i allò que finalment es va plasmar en la realitat, la distància és massa gran (Muñoz 1994, 152-153).

---

2. «Ja som preautonòmics?». (*Reporter, País Valencià*, 8/2/1978). Reproduït en *Destinat (sobretot) a valencians*.

Més enllà del caràcter conjuntural de les columnes de *Qué y Dónde*, al qual hem fet referència, el to irònic, proper a la irritació, sembla que es va generalitzar en altres escrits periodístics d'aquells anys. En aquell context, la ironia es presentaria com una manera de veure el món que desencadena la necessitat d'enfrontar-se a aquest mitjançant actes de justícia que en darrer terme contenen la contradicció de la certesa que no es pot fer justícia (León Gross 1996, 245-246). Com recorda Mortara (1991), l'etimologia llatina del vocable *ironia* també remet a la noció de simulació. Aquesta simulació seria la manera de fer real en el marc discursiu de la columna una realitat anhelada per molta gent, entre ells Fuster, que s'esvaï com el fum pels embulls de la política més abjecta d'aquells anys.

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Ballart, Pere. 2017. «L'argument irònic, o el curtcircuit de les idees». En *Joan Fuster i la ironia*, Pere Ballart, Jordi Malé, Marcel Ortín, Ximo Espinós, Gonçal López-Pampló. València: PUV, 11-42
- Beltran, Adolf. 1993a. «Una professió feta d'eventualitat». En *Fuster entre nosaltres*. València: Generalitat Valenciana, 201-204.
- . 1993b. «El periodisme, un mitjà per a reflexió». En *Joan Fuster: Dies i treballs*. València: Generalitat Valenciana, 95-106.
- Calaforra, Guillem. 2006. *Dialèctica de la ironia. La crisi de la modernitat en l'assaig de Joan Fuster*. València: PUV.
- Casasús, Josep Maria. 2000. *Periodismo irónico*. Barcelona: Assua.
- Fuster, Joan. 2017. *Notes d'un desficiós*, eds. Nel·lo Pellisser (pròleg) i Francesc Pérez Moragón. València: Alfons el Magnànim.
- Gregori, Carme. 2001. «L'humor segons Joan Fuster». *Quaderns de Filologia. Estudis literaris I*: 101-118. València: Universitat de València.
- Leon Gross, T. 1996. *El artículo de opinión*. Barcelona: Ariel.
- Malé, Jordi. 2017. «El discurs humorístic de Joan Fuster». En *Joan Fuster i la ironia*, P. Pere Ballart, Jordi Malé, Marcel Ortín, Ximo Espinós, Gonçal López-Pampló. València: PUV, 43-85
- Mortara, Bice. 1991. *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.
- Pérez Moragón, Francesc. 2002. «Alguns moments de la vida de Joan Fuster». *Afers, fulls de recerca i pensament* 42/43: 275-317.
- Porcel, Baltasar. 2003. «Joan fuster, indagador». En *De viva veu. Entrevistes (1952-1992)*. Catarroja/Barcelona/Palma: Afers, 55-66.
- Salvador, Vicent. 1984. *El gest poètic*. València: Universitat de València, Institut de Filologia Valenciana/Institut de Cinema i Ràdio-Televisió/Edicions del Bullent.



- . 1994. *Fuster o l'estratègia del centaure*. Picanya: Dèdal.
- Sòria, Enric. 2008. «Quaestiones et disputationes. Estratègies d'un retòric escèptic en el paradís del pensament». En *Joan Fuster: llengua i estil*, ed. Manuel Pérez Saldanya. València: PUV, 59-73.
- Vázquez Montalbán, Manuel. 1988. «Joan Fuster y la reconstrucción de la razón». *Cartelera Túrria. Extra Joan Fuster* 1265 (2/8 de maig): XXI-XII.
- Viana, Amadeu. 2008. «Ironies de Babel. L'escriptura indirecta en Joan Fuster». En *Joan Fuster: llengua i estil*, ed. Manuel Pérez Saldanya. València: PUV, 75-107.



# (Des)cortesia, agressivitat i emocions. La resposta dels lectors a la sentència de la Manada

## (Im)Politeness, Aggressiveness and Emotions. Readers' Responses to *La Manada* Verdict

ENRIC PORTALÉS  
UNIVERSITAT JAUME I<sup>1</sup>

Artículo recibido el / *Article received*: 2018-08-06  
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2018-09-06

**RESUM:** La digitalització dels mitjans de comunicació escrits ha permès l'aparició d'un nou gènere d'opinió que hauria de respondre al nom de *comentaris dels lectors*. El gènere neix com una variació de les cartes al director, però no hi comparteix la majoria de les característiques pragmaestilístiques.

La finalitat d'aquest treball és analitzar els trets d'aquest gènere en dos mitjans de comunicació catalans (*Ara* i *El Periódico*) arran de la publicació de la sentència de l'Audiència Provincial de Navarra sobre el cas conegut popularment com *la Manada* (26 d'abril de 2018). La nostra intenció final és veure com es manifesta la cortesia verbal en els comentaris dels lectors, no tant en la valoració de la sentència mateixa, sinó en la qualificació dels comentaris dels altres lectors.

*Paraules clau:* comentaris dels lectors, (des)cortesia, emocions, pragmàtica.

**ABSTRACT:** The rise of digital written media has allowed for the emergence of a new genre of opinion writing that is often known as *Readers' Comments*. The genre was born as a variation on the tradition of letters to the editor, but it does not share most of the older genre's stylistic or pragmatic traits.

The aim of this paper is to analyse examples of this genre that appeared in two Catalan media (*Ara* and *El Periódico*) as a result of the verdict of Provincial Court of Navarra in the case popularly known as *La Manada* (April 26, 2018). Our objective is to see how verbal politeness manifests itself in readers' comments, not so much in the response to the verdict, but in the ratings given to the comments of others readers.

*Key words:* readers' comments, politeness, emotions, pragmatics.

---

1. Aquest treball s'inscriu en el projecte P1-1B2015-62, Funcions educatives a l'entorn de les emocions, la imaginació i la construcció d'identitats, de la Universitat Jaume I.

## 1. INTRODUCCIÓ

L'ús generalitzat dels suports digitals per accedir a qualsevol tipus d'informació ha obligat els mitjans de comunicació escrits a incorporar versions disponibles a la xarxa perquè els usuaris puguin consultar-les des dels diferents aparells tecnològics (telèfons mòbils, tauletes o ordinadors tradicionals) i establir (amb diversa fortuna) els requisits que en permeten l'accés (López García 2008). Hi ha mitjans als quals es pot accedir gratuïtament, amb majors o menors restriccions de contingut, i d'altres que només es poden llegir a través de subscripció de pagament. Aquesta disponibilitat ha fet possible que els ciutadans puguin intervenir amb comentaris a les notícies publicades i, fins i tot, crear una mena de diàlegs amb altres usuaris que en deixen en una mateixa notícia, semblants als fòrums que es van iniciar amb l'aparició de portals socials, professionals, etc., a Internet (Micó 2006). Ara bé, els comentaris que hi poden desfer els lectors estan reservats als que s'hi registren, cosa que hauria d'impedir, en principi, intervencions ofenedores, perquè la identitat dels participants no és del tot desconeguda. Tanmateix, la diferència amb les tradicionals cartes al director o altres vehicles de participació ciutadana en l'àmbit periodístic és que qualsevol persona pot usar un nom que no es relacioni directament amb una identitat. L'ús de símbols, acrònims, neologismes i expressions diverses impedeixen el reconeixement del lector en alguns mitjans.

Els comentaris dels lectors es caracteritzen per la immediatesa; poden expressar la seva opinió en el mateix moment que el diari faci pública una notícia, la qual cosa provoca, en la majoria dels casos, que apareguin expressions poc acurades o poc raonades (tant pel que fa al contingut, com a la correcció gramatical i ortogràfica). Un altre dels trets que atorga més llibertat a aquests comentaris és l'anonimat; el fet que en la majoria dels casos els lectors usin pseudònims provoca també una manca de responsabilitat sobre allò que es diu («Aquí todo el mundo es muy valiente detrás de un nick», diu un dels lectors d'*El Periódico*). Però, pot ser que la característica més definitiva del gènere sigui la interacció: els comentaris estan pensats perquè els lectors puguin establir una mena de tertúlia entre ells i així el gènere s'assembla a una conversa quotidiana amb molts punts en comú amb la interacció oral.

I aquesta serà precisament la nostra línia de recerca en aquest article, esbrinar si els comentaris a les notícies dels diaris segueixen un estil respectuós amb els continguts que s'hi publiquen i amb les valoracions que en puguin fer altres lectors o, si, per contra, podem rastrejar mostres de cortesia verbal, descortesia o, fins i tot, anticortesia en la mostra que hem treballat.

## 2. DESCRIPCIÓ DEL CORPUS

La sentència del Tribunal Provincial de Navarra sobre l'acusació de violació d'una jove contra un grup de cinc homes (conegut popularment com la Manada) en les festes de Sant Fermí a Pamplona el 7 de juliol de 2016 va atiar una forta polèmica en els mitjans de comunicació i entre els partits polítics i va provocar manifestacions populars de repulsa a tot l'Estat.

Resulta lògic, doncs, que la polèmica tingués un ressò extraordinari en les xarxes socials, en les cartes al director i, naturalment, en els comentaris a la notícia de la sentència publicada el 26 d'abril de 2018. El diari *Ara* la titulava «La Manada condemnada per abusos però no per violació», i va rebre 85 comentaris. En *El Periódico* preferien «Els jutges exculpen “La manada” de violació i desencadenen la indignació social» i els lectors hi van escriure 626 comentaris.

El primer que sobta és el desequilibri en la quantitat de participacions. Les darreres xifres de l'Oficina de Justificació de la Difusió corresponents a l'any 2017 certificaven unes vendes dels diaris en paper a Catalunya de 141.000 exemplars d'*El Periódico* (tant en català com en espanyol) i 79.000 de l'*Ara*, que es publica exclusivament en català. Hem de tenir en compte, però, que *El Periódico* és un diari d'abast estatal que ven diàriament, segons aquestes dades, 457.000 exemplars a tot Espanya. A més, els lectors que escriuen són els usuaris de les versions digitals dels diaris: l'*Ara* només permet la participació dels subscriptors, mentre que *El Periódico* obre la possibilitat a tots els lectors amb la sola obligació de registrar-s'hi.

La diferència en la política de participació, la difusió i l'abast territorial dels mitjans justificaria, sens dubte, el desequilibri pel que fa al nombre de participants.

Pel que fa a la llengua dels comentaris, hem de destacar que quasi tots els apareguts en l'*Ara* són en català (llevat de 4), mentre que en *El Periódico*, que no distingeix entre els comentaris apareguts en la versió castellana i la catalana, solament 28 empen el català.

## 3. LA (DES)CORTESIA LINGÜÍSTICA

La importància de la cortesia des del punt de vista lingüístic s'esdevé, al nostre parer, arran del plantejament de les màximes conversacionals de Grice (1967) i de la consideració que aquesta cortesia es pot gramaticalitzar.

Lakoff (1973) dubta que les màximes de Grice funcionin en la vida real i enuncia les regles de la competència pragmàtica (*Rules of Pragmatic Competence*),

que es podrien concentrar en la necessitat de ser clar en les exposicions i també cortès.

Tanmateix, considerem que és Goffman (1981) qui introdueix un concepte fonamental en l'estudi de la cortesia, el de la imatge (*face*) que mostra el locutor. A partir d'aquest concepte i de la teoria dels actes de parla (Austin, 1962), Brown i Levinson (1978, 1987) desenvolupen el seu propi model que diferencia entre la imatge positiva, que es desprèn d'allò que els interlocutors atribueixen al locutor i que dedueixen pels seus atributs, i la imatge negativa, que es construeix a partir de les valoracions dels interlocutors en el devenir mateix de la interacció. El concepte més referit d'aquesta teoria és, sens dubte, el de *Face Threatening Act* (FTA), els actes amenaçadors de la imatge. Per evitar-los, Brown i Levinson proposen una sèrie d'estratègies de cortesia que es basen en tres factors: la gravetat dels actes amenaçadors de la imatge (FTA), la distància social que s'estableix entre els interlocutors, que anomenen relacions horitzontals, i les relacions de poder, o relacions verticals.

La primera de les estratègies que plantegen per contrarestar els efectes en la cortesia negativa és la necessitat d'emetre actes de parla indirectes (Searle 1976) per evitar que la imatge de l'interlocutor se senti danyada. Una altra seria evitar l'ús de dítics verbals, temporals o personals. Per exemple, l'ús d'un condicional seria menys agressiu, tant si es tracta d'una proposició completa com si únicament es fa servir el verb en aquest temps; de la mateixa manera que una expressió impersonal reduiria la força imperativa d'una ordre.

Recórrer a eufemismes per manifestar valoracions o visions de la realitat resulta també molt útil per reduir l'efecte amenaçador dels actes de parla, cosa que és ben habitual en el llenguatge popular i protegeix no sols la imatge del receptor sinó també la de l'emissor mateix.

Altres fórmules més específiques són la petició prèvia (*per favor, si us plau*, etc.), l'ús de verbs modals, generalment en temps condicional (*podries, t'importaria*, etc.), l'excusa o la justificació (*em sap greu*, etc.) i encara l'ús de minimitzadors (*una mica de*, diminutius, etc.), modalitzadors que limiten l'abast de les afirmacions (*jo crec, en la meva opinió*, etc.), aquelles expressions que poden evitar una reacció negativa (*espero que no t'importuni*, etc.) o l'adulació directa de l'altre (*com que ets tan amable*, etc.).

Més senzilles són les estratègies per evitar les amenaces a la cortesia positiva, com ara, l'expressió de gratitud (*gràcies*, etc.) o l'expressió hiperbòlica de les apreciacions positives (*extraordinari*, etc.) i la minimització de les negatives (*una mica salat, un xic cru*, etc.).

Considerem que la proposta de Brown i Levinson fa un desenvolupament extraordinari de les estratègies mitigadores dels efectes negatius sobre els parlants dels actes de parla, però no compartim que aquesta pugui ser una teoria d'abast

universal, si més no, en la mateixa gradació. En català, per exemple (també en espanyol), la profusió d'expressions corteses en segons quins àmbits podria resultar afectada<sup>2</sup> i produir efectes contraris en el decurs de l'intercanvi comunicatiu; en canvi, en altres llengües, com l'anglès, l'expressió cortesa forma part de l'actuació lingüística corrent i podria, de fet, no apaivagar els efectes negatius de la descortesia.<sup>3</sup>

La divisió de Leech (1983) entre els elements pragmàtics (implicatures conversacionals) i els gramaticals (implicatures convencionals) de la interacció oral fa que aquesta teoria sigui més fàcilment aplicable a les diferents cultures i llengües. Justament en la mateixa línia de la reflexió de Payrató (2012, 143):

Un tema que ha donat en pragmàtica tanta bibliografia com la cortesia no es pot continuar tractant només des de l'angle verbal, oblidant que qualsevol enunciat (oral) s'aparella amb multitud de trets vocals i no verbals que el marquen com a cortès o descortès en una escala de graus.

Fraser (1990) descobreix l'existència d'un contracte conversacional, una mena d'acord entre els participants que es basa en els drets i les obligacions dels interlocutors, encara que, posteriorment, arriba a la conclusió que allò que es manifesta de manera evident o comprovable en la conversa és l'absència de cortesia, la rudesa, i no tant la presència d'aquest principi (Fraser 1990, 233):

Politeness is a state that one expects to exist in every conversation; participants note not that someone is being polite –this is the norm– but rather that the speaker is violating the CC.

Coincidint precisament amb aquesta reflexió, des de finals del segle passat i durant el transcurs de l'actual, la recerca internacional s'ha centrat de manera extraordinària en la tipificació de les estratègies referides a la manifestació de la descortesia en la interacció oral. Probablement hi ha contribuït la dificultat d'establir convencions universals i la necessitat d'atendre a una quantitat ingent de variables contextuals per a l'anàlisi de la cortesia. En canvi, sembla molt més evident la identificació de les estratègies descorteses en la interacció oral:

- 
2. Considerem que només en alguns àmbits l'expressió «*Posa'm aigua*» resultaria descortesa, i, per contra, una altra expressió com «Puc oferir-te alguna cosa de beure?» es veuria afectada.
  3. Les estructures en anglès «*May I help you?*» o «*Would you like something to drink?*» formen part de la interacció habitual i no creiem que siguin considerades corteses.

One way in which there is an obvious difference between politeness and impoliteness is that impoliteness has its own set of conventionalised impolite formulae. (Culpeper 2011, 425)

Dissortadament, no tenim en català una producció teòrica equivalent sobre el fenomen de la (des)cortesia com la que podem consultar en altres llengües (sobretot en anglès, però també en espanyol) com fa notar precisament Payrató (2016), un dels autors que més s'hi ha dedicat.

#### 4. ANÀLISI CONTRASTIVA DELS COMENTARIS DELS LECTORS

La sentència del judici contra la Manada<sup>4</sup> va condemnar-ne els integrants a nou anys de presó i cinc anys més de llibertat vigilada per un delictes d'abusos sexuals a la víctima, una jove de 18 anys. Els jutges no trobaren evidències que demostrassin que hi havia hagut un delictes de violació (càrrec que se'ls imputava inicialment), i aquesta valoració provocà una gran quantitat de protestes en forma de manifestos, declaracions de col·lectius i, sobretot, manifestacions públiques a tot l'Estat.

A les protestes generalitzades (fins i tot les d'algun càrrec en actiu del govern de Rajoy) va contribuir el fet que un dels magistrats va emetre un vot particular en el qual demanava l'absolució dels acusats dels càrrecs que se'ls imputaven i en condemnava únicament un d'ells pel furt del telèfon mòbil de la víctima. També atia la indignació social que un dels membres del col·lectiu era agent de la Guàrdia Civil i encara un altre, soldat de l'Exèrcit espanyol.

##### 4.1 *Comentaris envers la sentència en el diari Ara*<sup>5</sup>

Com ja havíem apuntat més amunt, en la versió digital de la notícia en el diari *Ara* els lectors hi van fer 85 comentaris, dels quals només un manifesta una opinió favorable a la sentència amb el lacònic:

[1] Crec que és just.

---

4. Sentència 38/2018 de la Secció Segona de l'Audiència Provincial de Navarra, Procediment sumari ordinari 426/2016. Es pot consultar sencera en: <http://cort.as/-8mmo>.

5. Tots els comentaris que reportem a partir d'ara com a exemples apareixeran sense manipular-ne l'ortografia ni la tipografia.



Un altre empra el recurs a l'*areté* (Maingueneau 2010) o al desconeixement (Portalés 2017) per manifestar els seus dubtes o concedir una certa possibilitat d'acceptació de la sentència. L'*areté* es defineix com la presentació d'un locutor inexpert en els temes de què parla (en aquest cas, judicials) i mostrar així una imatge positiva d'ell mateix.

[2] No em sembla correcta aquesta sentència però no sóc ni jutge ni fiscal ni advocat. La justícia d'aquest món es pot equivocar i molts pics s'equivoca. Sols la Divina no s'equivoca. Espero no obstant que el Tribunal Suprem rectifiqui.

La resta en fan valoracions negatives, bé de la justícia espanyola en general, bé dels magistrats i, sobretot, del que va emetre el vot particular.

Alguns comentaris remetent al franquisme, al feixisme o al masclisme per justificar l'actuació dels jutges:

[3] justícia franquista i corrupta

[4] l'altra cara del feixisme

[5] Com es nota que les lleis estan fetes per homes i la justícia l'administren també majoritàriament els homes.

Altres manifestacions es refereixen a la diferent valoració dels delictes quan els acusats són catalans i han sigut detinguts per manifestar suport al procés de creació d'una república:

[6] És clar... no són catalans... no hi ha agreujant de terrorisme, rebel·lió, sedició i odi...

Hi ha qui fa referència a l'endarreriment de la justícia espanyola:

[7] No hem retrocedit al franquisme, no, això és l'edat de pedra.

Val a dir que la major quantitat de respostes negatives se les enduen els jutges del tribunal i particularment el magistrat que no va veure proves d'agressió sexual en la causa. La pitjor de les crítiques es deriva d'una suposada connivència d'aquest jutge amb els acusats i dels gustos sexuals perversos que se li atribueixen. Sembla que els lectors manifesten la seva indignació amb aquesta identificació:

[8] Que és membre de la manada també?

[8a] Segurament, i potser s'ho va passar bé i tot veient el vídeo.

Moltes intervencions dels lectors mostren la seva disconformitat amb la sentència a través de les emocions. Els estats anímics que va provocar el veredicté es manifesten en diversos graus des de la incredulitat, la impotència o la ira. És destacable que el nom «vergonya» o l'adjectiu «vergonyós» apareguin en nou comentaris i «fàstic» en sis ocasions. Aquests mots marquen clarament les emocions que va despertar el cas en un grau ascendent per arribar a d'altres expressions menys corteses, disfèmiques o, fins i tot, insultants:

[9] gran merda de justícia

[10] Quin collons!

[11] bèsties de la manada

En el mateix sentit, la manifestació de les emocions, trobem dos exemples de suport i condescendència cap a la noia que va ser víctima de les agressions:

[12] Una abraçada per a la noia.

[13] Pobre [*sic*] noia.

I deixem per al final intencionadament l'expressió que considerem més irada i, per tant, menys reflexiva, com correspon, en general, a les proclames públiques. Només dues paraules que expressen la disconformitat amb la sentència i la ràbia que provoca:

[14] Violació, castració.

L'estudi de la manifestació de les emocions a través del llenguatge és d'una actualitat innegable. Des que la pragmàtica hi va parar compte (Caffi i Janney, 1994), les emocions han esdevingut un vertader pal de paller aplicat a moltes i diverses disciplines. No podem entrar en l'anàlisi i la discussió acadèmica d'aquestes manifestacions a través de la llengua (Torrent Lenzen 2005 i 2009), però sí que voldríem destacar que el gènere dels comentaris dels lectors en els mitjans digitals és terra adobada perquè es manifestin les emocions més primàries: per la immediatesa de la comunicació, per la semblança amb la conversa informal, per la interactivitat, etc.

De fet, com destaca Angenot (2010) i exemplifica Piquer (2016), les emocions poden ser més eficaces en el discurs argumentatiu que una precisa construcció argumental basada, fins i tot, en dades o expressions de veracitat.

#### 4.2 *Comentaris envers la sentència en el diari El Periódico*

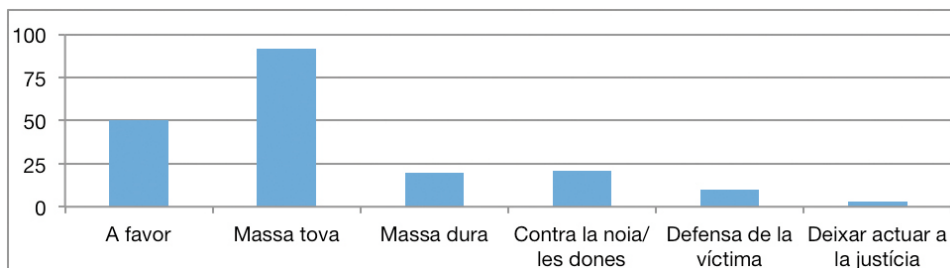
No totes les intervencions dels lectors d'*El Periódico* manifesten algun judici directe sobre la sentència del tribunal navarrès (recordem que hem analitzat 626 comentaris): només 196 (un 31%) s'hi refereixen; la resta fan judicis o manifesten opinions sobre el que han dit altres lectors.

Si entre els comentaris dels lectors del diari *Ara* trobàvem quasi unanimitat en la qualificació negativa de la sentència judicial, els que ara ens ocupen no sols són unànimes, sinó que també expressen valoracions ben diverses.

Hi ha 92 comentaris que consideren que la resolució del tribunal ha sigut massa tova (un 46,9%) i 50 que la consideren justa (un 25,5%). També, com ocorria entre algun lector de l'*Ara*, hi ha deu intervencions que manifesten suport o solidaritat cap a la víctima (un 5,1%). Ara bé, i aquí apareixen les novetats, 20 comentaris (un 10,2%) consideren la sentència massa dura, bé perquè no s'hi van trobar proves que justifiquessin la violació o l'agressió sexual, bé perquè no creuen la narració de la noia, i 21 (un 10,7%) expressen la seva condemna de l'actuació de la noia o de les dones en general. Finalment, tres lectors demanen

que es deixi actuar la justícia, tant si aquesta resolució és definitiva com si hi ha recursos a instàncies superiors, sia per part dels acusats sia per part de la víctima (un insignificant 1,5%). Ho veiem tot plegat en un gràfic:

**Figura 1. Comentaris que reaccionen a la sentència judicial en *El Periódico***



Com en el cas dels comentaris anteriors, molts lectors mostren la seva disconformitat amb la sentència atacant la justícia espanyola, els jutges, amb una expressió poc agressiva, com ara:

[15] Me parece poca condena.

[16] La justicia de este país es blanda e injusta.

D'altres manifesten major descortesia per l'ús de difemismes:

[17] Bueno, esta es la cagad... de la semana, una de tantas de los juzgados españoles.

[18] Violación? 20 años para cada uno y a cagar!

O pel recurs a la ironia o a l'humor:

[19] Los jueces navarros dicen que si se confiesan de sus pecados a un cura del opus dei navarro, les aplicarán un atenuante...

[20] Si eso no es violación yo soy, a pesar de tener bigote, Santa Teresa de Jesús.

Com és lògic, tornen a aparèixer comentaris que relacionen la decisió judicial amb el masclisme:

[21] Es uno de los casos más graves de incompetencia judicial con tufo a machismo visceral.

[22] El Poder judicial es un mundo cerrado, arcaico y visceralmente machista.

O d'altres que també suposen una pena major si els condemnats haguessin sigut catalans i estiguessin relacionats amb el procés independentista:

[23] Seguro que si el violador llevara una camiseta amarilla en vez de una de GC la condena por actos terroristas sería muy superior.

[24] Subirse a un coche de la guardia civil es violencia, 5 machos penetrando a una chica en un portal y robándole el mobil no.

Novament, hi ha lectors que manifesten la seva opinió recurrent a l'expressió d'emocions. Els mots «vergüenza», «vergonzoso» o el verb «avergonzar» aparei-

xen en nou ocasions i «asco» en una sola ocasió. Alguns es pregunten si els jutges tenen filles amb la intenció de remetre, precisament, a l'àmbit emotiu.

I acabem amb l'expressió equivalent de la proclama que ja havíem vist en l'anterior mitjà:

[25] Castración ya!!!

Com es pot veure, els lectors d'ambdós diaris fan servir els mateixos recursos per manifestar la seva repulsa a la sentència del tribunal. Tanmateix, volem fer notar que hi apareixen menys comentaris contraris a la resolució en *El Periódico* que no pas en l'*Ara*, parlant, òbviament, en percentatges. Si en l'*Ara* només apareixia un comentari a favor de la condemna, en *El Periódico* podríem dir que sumant els que hi estan a favor, els que la consideren massa dura, els que culpen la noia o les dones en general i els que reclamen que es deixi treballar la justícia, els resultats ens donarien gairebé un empat, cosa que —cal dir-ho— ens ha sorprès, com ha sorprès un dels lectors que, en resposta a un dels comentaris crític amb la sentència per massa tova, diu:

[26] Hoy esperaba comentarios como el tuyo de forma mayoritaria, me he vuelto a equivocar.

En el conjunt de comentaris que mostren conformitat amb la sentència, trobem poques manifestacions de descortesia, ja que la majoria remetent a la manca de proves sobre la resistència de la noia, a l'aplicació del principi *in dubio pro reo* o a la consideració que són els jutges qui han de valorar les proves dels fets i emetre'n un veredict, lliures de les pressions populars i mediàtiques.

Per contra, és en la crítica al comportament de la noia (o de les dones en general) que podem rastrejar més comentaris ofenedors cap al col·lectiu femení: de la consideració que la noia no es va resistir prou a les demandes o les exigències del grup de joves, que podríem considerar neutra [27], a d'altres que, amb insults, ironies o desqualificacions valoren molt negativament l'actitud d'algunes noies que es presten a relacions sexuals i després se'n penedeixen [28] i [29], contraposant-la al comportament masculí [30]:

[27] Pudo decir no.

[28] calentabraguetas que creen poder controlar la situación cuando quieran.

[29] la niña quería tema y ser malota y cuando vio que la cosa iba en serio...

[30] Los chicos no fingen después ser unos «espíritus puros».

Acabem aquest apartat amb dues narracions que considerem especialment ofenedores i que ens sorprenen perquè en l'apartat dels comentaris existeix la possibilitat d'esborrar-ne si es consideren inapropiats,<sup>6</sup> cosa que fa suposar que no s'hi han considerat ni pels participants ni tampoc pels responsables del mitjà.

---

6. En el web apareix el següent text quan algun comentari ha sigut esborrat: «Este comentario ha sido eliminado por incumplir alguna de las normas de participación en nuestro foro».

La primera és un relat suposadament verídic d'una experiència sexual per justificar aquella expressió popular relacionada amb la violació, «Quan una dona diu no, en realitat vol dir sí», que ha engegat tot de campanyes amb el rotund «No és no»:

[31] Años ha, en mi coche con una amiga estaba besándola y acariciándola, cuando quise pasar a mas ella empezó a gritar No, No, No, siendo yo una persona educada me reincorporé en mi asiento y mientras ponía el coche en marcha seuí oyendo No, No, No mientras ella se quitaba los pantis.

L'altra narració és un exemple que justificaria la violació per les fantasies sexuals d'algunes dones, que transcrivim, com l'anterior, amb fidelitat a l'original:

[32] Pregunta a las mujeres, a ver cuantas de ellas tienen como fantasia estar rodeada de pollas en un portal. Ojalá no tengas nunca una hija que te llegue a casa llena de esperma de 5 tios que se la han ido pasando de rabo en rabo en un portal.

Resulta evident que cap de les dues intervencions té intencions cortesanes o respectuoses ni amb la víctima ni amb les dones en general.

Per compensar, hi trobem algunes manifestacions de suport a la víctima que resumim en aquesta que considerem la més emotiva entre les poques que s'hi han escrit:

[33] Mi más sincero apoyo a esta muchacha, a esta mujer, mis más sinceros deseos que se recupere de aquel 7 de julio y de este 26 de abril...

### 4.3 *Diàlegs entre els lectors del diari Ara*

Alguns dels comentaris provoquen la intervenció d'altres lectors que hi contesten, n'afinen la informació, manifesten el seu acord o desacord, etc. En el cas del mitjà que ens ocupa, 14 comentaris mereixen respostes d'altres participants, però poques vegades estableixen un vertader diàleg virtual. La majoria dels misatges reben una resposta (11) o dues (2), i solament un comentari és mereixedor de tres respostes dels lectors.

En general, aquestes intervencions es mouen dins del que consideràrem paràmetres cortesans, ja que la funció predominant és reforçar les afirmacions dels comentaris inicials, mostrar-hi aprovació o contestar alguna pregunta plantejada. Fins i tot un lector que s'equivoca en la seva intervenció serà corregit per un altre sense usar cap qualificatiu, ni tan sols referir-se al seu error:

[34] Com es nota que les lleis estan fetes per homes i la justícia l'administren també majoritàriament els homes.

[34a] Al tribunal hi havia una magistrada. El 70% dels nous jutges són dones.

La resposta evita atacar la imatge del lector per la seva inexactitud i només n'ofereix les dades sense cap tipus d'element tipogràfic que pugui remetre a la reprensió, la burla o l'escarni.

Altres vegades, el recurs a adverbis terminats en *-ment* en les respostes reforça les afirmacions dels comentaris inicials, així com l'ús de l'adverbi *potser*, que tendeix a protegir la imatge de l'interlocutor (Portalés 2017):

[35] Un magistrat diu que els absolguin. Que és membre de la manada també?

[35a] Probablement, i potser s'ho va passar bé i tot veient el vídeo...

L'ús d'una estructura concessiva, gramaticalitzada o no, manifesta una clara mitigació de la part sobre la qual es polemitzar, malgrat que, en el fons, es tracti d'una vertadera contraargumentació o, com l'anomena Piquer (2016, 133), un «argument de reserva»:

[36] Ja, però el PP només vol aplicar penes exemplars als seus adversaris polítics...

També protegeix la imatge de l'interlocutor el recurs a la col·lectivitat: incloure en un díctic plural de persona el locutor i la resta d'individus d'ideologia suposadament afí amb la intenció de mostrar la pertinença a una identitat col·lectiva convergent, encara que en realitat sigui una crida a mantenir un punt de vista diferent d'aquell que s'ha pronunciat:

[37] No ho perdem de vista, això...

Un dels lectors, que intervé tres vegades, empra tot un seguit d'expressions que demostren una actitud respectuosa i educada –potser una mica condescendent i tot– amb la resta de lectors. Ho fa amb una sèrie de recursos que podem considerar cortesos com ara l'adulació, la gratitud, l'estructura concessiva (en aquest cas no gramaticalitzada), l'ús del condicional, la inclusió dels participants en la col·lectivitat, el judici epistèmic o la petició cortesa (Portalés 2017). Ho podem veure en alguns exemples:

[38] A més de lo molt i bé que s'ha comentat, qui vulgui comparar, amb tots els respectes... Moltes gràcies.

[39] Exacte tot això que dius! Tal vegada caldria que fóssim del tot conscients, crec jo... Moltes gràcies!

Només hem trobat un cas d'una resposta a un comentari que podríem considerar descortesa. El lector, que en contesta un de previ, l'acusa d'errar en la seva valoració dels fets d'una manera contundent malgrat que el que pretén és reblar el clau d'allò que planteja el locutor primer: justificar que la sentència s'ha produït per la filiació filofeixista dels magistrats espanyols.

[40] T'equivoques, els codis penals de l'extrema dreta preveuen per aquests casos la pena de MORT pels agressors.

#### 4.4 *Diàlegs entre els lectors del diari El Periódico*

Els comentaris d'aquest mitjà presenten una dinàmica ben diferent de la que acabem de veure. Dels 626 comentaris a la notícia, 395 són respostes a intervencions d'altres lectors i estableixen un total de 111 converses. De fet, si en el diari *Ara* era estrany trobar casos de respostes múltiples en el que podríem considerar una conversa multigestionada, en el cas que ens ocupa és el més habitual. Certament, el que resulta inusual és trobar-hi una sola resposta. Les intervencions més polèmiques reben més de vint comentaris, encara que hem de reconèixer que els participants solen ser els mateixos, també aquells que resulten ser els més crítics i els que inicien les polèmiques.

Els lectors d'*El Periódico* que participen en aquesta secció conformen un col·lectiu de persones conegudes entre si a través d'aquest ciberespai que estableixen una interacció semblant a la d'una conversa oral distesa i sovint agressiva, amb la sola diferència –a banda de l'evident manca d'oralitat– que els missatges apareixen alternativament i no hi ha, per tant, interrupcions ni pauses.

Ben al contrari del que acabem de manifestar en analitzar la descortesia en els comentaris de l'altre diari, on ens ha costat de trobar expressions descortesques o amenaçadores de la imatge dels interlocutors, aquí la majoria de les intervencions es mostren hostils i es llancen fàcilment a la desqualificació i la polèmica. Aquest seria un clar exemple d'aquelles situacions comunicatives que «lejos de pretender quedar bien con nuestro interlocutor, nuestro interés se centra en deteriorar y destruir su imagen» (Fuentes i Alcaide 2008, 13). Els comentaris d'*El Periódico* esdevenen un vertader fòrum d'opinions on els participants, desinhibits, no controlen –o controlen poc– la seva dicció ni tampoc les conseqüències que se'n puguin derivar, fet i fet, com en una conversa informal cara a cara.

Hem dit més amunt que els participants es coneixen a través del ciberespai, cosa que podria considerar-se inversemblant atès que la majoria usen un pseudònim inidentificable, però algunes mostres de familiaritat donen a entendre que han tingut converses anteriors i semblen ser assidus d'aquests fòrums:

[41] Cada día eres más penoso y lamentable, Santi.

[42] no empecemos que ayer después de bastantes líneas escritas tuvo Ud. que darme la razón.

Certament, molts dels noms d'usuari es repeteixen i alguns donen molt de joc a la discussió grollera i irada. Probablement, el fet de tenir relació a través del fòrum hi contribueix.

També considerem que una certa familiaritat ajuda a una dicció directa i sense embuts que permet la desqualificació, tant pel que fa als orígens o la veracitat de la informació que aporten els interlocutors com als locutors mateixos, allò que coneixem com a fal·làcia *ad hominem*. Vegem-ne alguns exemples:

[43] Ha entendido usted el comentario?

[44] A ver, desarrolla esa portentosa idea.

[44a] No la entenderías.

[45] A este personaje no merece la pena ni contestarle.

En l'últim exemple [45] destaca a més l'ús del demostratiu «este» que identifica despectivament l'interlocutor (Fuentes i Alcaide 2008, 44), al qual hom es refereix en tercera persona marcant-hi encara una distància major, i el mot disfòric «personaje», una expressió emprada sovint com un insult, com en aquests altres dos casos:

[46] Vamos, que la sentencia obedece más al grado intimidatorio en el que se encontraba la muchacha en vez de a los actos de los 5 personajes.

[47] Se puede ver en personajes como Trump.

Sens dubte, la mostra principal de descortesia són els insults directes sense cap tipus de filtre: des dels tous *bobo*, *tonto*, passant per altres de més pujats de to com ara *retrógrado*, *baboso*, *inútil*, *homófobo*, *zafio*, *inculto*, *estúpido*..., fins als més greus: *chuloputas*, *borderline*, *HDLGP* [hijo de la gran puta], etc. Els insults apareixen regularment en les converses llargues quan la indignació dels participants s'ha desbordat. La majoria d'aquests que hem reportat pertanyen a una conversa amb 26 intervencions i que s'encetava amb la defensa de la decisió dels jutges emparant-se en la seva formació i coneixement de la causa. El lector introduïa un mot escrit incorrectament («errepentidos») i la crítica d'aquest error («¿errepentidos? ¿Es usted enemigo de la lengua castellana y de Gerona?») provoca la majoria dels insults que acabem de veure.

El grau d'agressivitat verbal s'incrementa amb les acusacions que s'intercanvien els interlocutors i les que emeten contra col·lectius socials o polítics (particularment independentistes catalans, dones i homosexuals):

[48] Los independentistas que os dedicais a pegar ancianas y mujeres entre varios, es mejor que calleis.

[49] ¿Las chicas con las camisetas empapadas de vino, y que en los momentos de euforia se levantan las camisetas, enseñan las domingas y se tiran desde lo alto de una fuente sobre los brazos de los mozos que las contemplan desde abajo, cómo se denominan? ¿Chicas femichachipirulis o cashondas de género?

[50] Y usted que HDLGP. Y tonto pero del culo (porque ha demostrado que es por donde le dan sus amigos para comprobar la velocidad de ensanche de sus esfínteres de maricón).

Aquí, a més de les acusacions, podem trobar d'altres marques de descortesia com ara l'ús de disfemismes (*culo*, *maricón*), la ironia o el sarcasme («Perfecto, Sr. Magistrado del tribunal supremo de tractoría», «Adiós, insigne jurista»), la ridiculització («Juju, eres de los que se bajan los pantalones y se agachan?»), jocs de paraules («cashondas de género») o la metàfora («Estáis mal de la olla, inde-



pes»). Pel que fa a la tipografia, també els destacats (majúscules, per exemple) contribueixen a interpretar les intervencions més irades.

Malgrat que la majoria dels comentaris podrien ser qualificats de descortesos, n'hi ha alguns que s'expressen amb formes que podríem considerar corteses. En general, es tracta de comentaris que es posicionen a favor d'altres lectors amb expressions d'afirmació («por supuesto que no»), l'ús d'intensificadors per destacar l'encert d'un altre comentari («Gran ejemplo», «perfecto»), d'adverbis o adjectius que reforcen la idea d'algú altre («Totalmente de acuerdo contigo», «interesante comentario»), la concessió a què ens havíem referit ja més amunt («Todo eso está claro, pero...») o el recurs a verbs valoratius o epistèmics («Creo que habrá que pulir algo más los argumentos»), entre altres.

Un exemple ens resulta especialment significatiu si el comparem amb 34 i 34a, quan un lector creu que tots els magistrats que han intervingut en la sentència són homes, la qual cosa dona peu a justificar el masculisme del tribunal i un altre li fa notar que entre els jutges hi havia una dona. Havíem dit que en l'*Ara* la resposta al comentari inicial es podria considerar neutra. Per contra, en *El Periódico*, el lector afegeix a la informació correcta un atac a la imatge de l'interlocutor en forma de retret pel desconeixement del cas: «lee un poco la sentencia, ya sabemos que opinar es gratis».

Finalment, voldríem destacar que, contràriament al que es podria suposar, aquí (en els comentaris apareguts en *El Periódico*) l'ús de formes de tractament de respecte no impedeix que el resultat sigui del tot descortès (com ara en l'exemple 50), quan les expressions més dures van acompanyades d'aquest tractament.

## 5. CONCLUSIONS

Considerem que tenim bastants elements de judici per concloure que hi ha moltes diferències pel que fa a la manifestació de la cortesia entre els participants en els comentaris dels dos diaris. D'una banda, els missatges responen a diferents estímuls: en l'*Ara*, la majoria són reaccions a la lectura de la notícia i al desig de manifestar-ne una opinió; en canvi, en *El Periódico*, el gruix respon a l'estímul d'altres comentaris, si fa no fa, el que sol esdevenir en una conversa informal. És fàcil d'imaginar un grup de persones a la barra d'un bar alimentant una conversa que es va tornant més agressiva a mesura que augmenten les dosis d'alcohol. D'una altra, la identificació dels participants amb pseudònims resta responsabilitat, compromís amb el discurs mateix i, sobretot, amb les conseqüències que es puguin derivar dels comentaris emesos pels lectors d'*El Periódico*, malgrat que molts es coneguin en aquest entorn virtual.

Atesos els resultats de l'anàlisi detallada dels comentaris d'ambdós diaris i la intenció inicial de la nostra recerca, podem concloure que els lectors del diari *Ara* són cortesos en les seves intervencions: en general, empren recursos que contribuirien a aquesta valoració (verbs modalitzats o epistèmics, concessions, adverbis de confirmació, etc.). Només podríem destacar l'ús d'estratègies descorteses (ironia, insults, desqualificacions) en aquells comentaris que pretenen danyar la imatge dels protagonistes de la notícia: els jutges del tribunal o els acusats.

Per contra, hauríem de concloure que els comentaris apareguts en *El Periódico* són majoritàriament descortesos, tant els que s'adrecen als protagonistes de la notícia com, i sobretot, els que ho fan a altres lectors participants en el fòrum. I, encara més, són abundants les intervencions que ataquen durament els participants identificats com a partidaris del procés d'independència i aquelles que repercuteixen negativament en la imatge pública de les dones, considerant-les mentideres, hipòcrites, etc.

No voldríem generalitzar erròniament una valoració simplista de considerar els lectors d'un diari més cortesos que els d'un altre, però, en aquest cas, creiem que es pot demostrar que les característiques del fòrum de comentaris d'ambdós diaris són ben diferents: en *El Periódico* molts dels participants es coneixen i solen polemitzar en altres fòrums semblants, cosa que els proporciona un bagatge que permet expressar-se amb una major llibertat, desinhibició i vulgaritat. En canvi, els comentaris de l'*Ara* evidencien que no existeix aquesta familiaritat, no hem trobat un sol exemple que la justifiqui, i, per tant, les interaccions esdevenen més formals i respectuoses.

Finalment, tampoc no hem trobat entre els lectors de l'*Ara* cap desqualificació dels participants suposadament independentistes (entenem que la ideologia defensada pel mitjà hi contribueix) ni tampoc cap al col·lectiu de dones, qüestionant la veracitat de les denúncies de violacions o considerant que existeix una suposada *acció feminista* que contribuiria a la indignació popular per la sentència del cas conegut com la Manada.

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Angenot, Marc. 2010. *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Austin, John L. 1962. *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press.
- Brown, Penelope i Stephen Levinson. 1987. *Politeness*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Caffi, Claudia i Richard W. Janney. 1994. «Toward a pragmatics of emotive communication». *Journal of Pragmatics* 22: 325-373.
- Culpeper, Jonathan. 2011. «Politeness and impoliteness». En *Pragmatics of society*, vol. 5, eds. Karin Aijmer i Gisle Andersen. Berlín: Walter de Gruyter GmbH & Co, 391-436.
- Fraser, Bruce. 1990. «Conversational mitigation». *Journal of Pragmatics* 4/4: 341-350.
- Fuentes, Catalina i Esperanza Alcaide. 2008. *(Des)cortesia, agresividad y violencia verbal en la sociedad actual*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía.
- (eds.) 2009. *Manifestaciones de la descortesía y agresividad verbal en diversos ámbitos comunicativos*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía.
- Goffman, Erving. 1981. *Forms of talk*. Pennsylvania: University of Pennsylvania.
- Grice, Herbert Paul. 1967. «Logic and conversation». En *Studies in the Way of Words*, ed. Paul Grice. Harvard University Press, 41-58.
- Lakoff, Robin. 1973. «The logic of politeness or minding your p's and q's». En *Papers from Ninth Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society*. Chicago Linguistic Society, 292-305.
- Leech, Geoffrey. 1983. *Principles of Pragmatics*. Londres: Longman.
- López García, Xosé. 2008. *Ciberperiodismo en la proximidad*. Sevilla: Comunicación Social, Ediciones y Publicaciones.
- Maingeneau, Dominique. 2010. «El enunciador encarnado», *Versión* 24: 203-225.
- Micó, Josep Lluís. 2006. *Periodisme a la xarxa*. Vic: Eumo.
- Payrató, Lluís. 2012. «L'anàlisi del discurs al segle XXI: reflexions crítiques a l'entorn del context comunicatiu i la multimodalitat». En *L'ull despert*, ed. Vicent Salvador. València: Tres i Quatre, 105-149.
- 2016. «Estudis de pragmàtica i anàlisi del discurs sobre la llengua catalana: un repàs de l'etapa 1997-2012». *Estudis Romànics* 38: 55-88.
- Piquer, Adolf. 2016. *L'argumentació. Teoria i pràctica*. Alzira: Bromera.
- Portalés, Enric. 2017. *Argumentació i educació discursiva: el gènere cartes al director en l'ensenyament*. Benicarló: Onada.
- Searle, John. 1980. *Actos de habla*. Madrid: Cátedra.
- Torrent-Lenzen, Aina. 2005. «Indexicalitat i comunicació verbal d'emocions en català». En *Miscel·lània Joan Veny* 6. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 257-284.
- 2009. «Polifonía de las emociones». *Estudis Romànics* 31: 7-34.



**PART III.**  
**ESPAI I IDENTITATS /**  
**SPACE AND IDENTITIES**



# El valor simbòlic dels colors en l'imaginari popular: anàlisi contrastiva del sentit idiomàtic en català i espanyol

The symbolic value of colors in the folk imaginary:  
a contrastive analysis of idiomatic meaning in Catalan  
and Spanish

JOAN BORJA I SANZ  
UNIVERSITAT D'ALACANT

Artículo recibido el / *Article received*: 2018-08-26  
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2018-09-11

**RESUM:** Tenint en compte que cada llengua pot organitzar una determinada conceptualització del camp semàntic dels colors segons les circumstàncies geogràfiques, històriques i culturals de la corresponent comunitat lingüística, en aquesta aportació provem de mostrar, per mitjà d'una anàlisi contrastiva d'unitats fraseològiques i expressions idiomàtiques –des de perspectives epistemològiques pròpies de la lingüística cognitiva i de l'etnoepètica–, les capacitats distintives del català i de l'espanyol per a connotar simbòlicament els colors en les respectives literatures populars.

*Paraules clau:* etnoepètica, colors, català, espanyol, lingüística contrastiva, lingüística cognitiva, conceptualització, simbolisme.

**ABSTRACT:** Each language has the capacity to organise a certain conceptualisation of the lexical field dealing with colours according to the geographical, historical and cultural circumstances of its corresponding linguistic community. Thus, the aim of this paper is to identify the distinctive features that Catalan and Spanish use to connote colours symbolically in their respective folk traditions. To this end, this study has carried out a contrastive analysis of set phrases and idioms has been carried out based on an epistemological perspective often used in cognitive linguistics and ethnopoetics.

*Keywords:* ethnopoetics, colours, Catalan, Spanish, contrastive linguistics, cognitive linguistics, conceptualisation, symbolism.

## 1. INTRODUCCIÓ

En el camp semàntic dels colors és sabut que cada llengua organitza d'acord amb les pròpies adherències culturals la concepció dels diferents efectes que la llum, segons la longitud d'ona, produeix sobre la retina. Es tracta –per expressar-ho així– d'una *organització del món* que depèn de les concretes circumstàncies geogràfiques, històriques i culturals que involucren la comunitat lingüística responsable de l'evolució i la configuració del sistema lingüístic. És prou conegut, com a exemple, el fet que les llengües sami, parlades a Lapònia, disposen d'un total de vint-i-un termes diferents per a expressar el color blanc. Però potser no ho és tant que fins i tot entre llengües romàniques tan properes com el català i l'espanyol hi ha també diferències remarcables en la concepció i l'organització del camp semàntic dels colors: especialment en la capacitat que cada color pot arribar a tenir com a símbol o convenció en l'expressió de sensacions, emocions, nocions i abstraccions. En aquesta aportació ens proposem mostrar, des de perspectives epistemològiques pròpies de la lingüística cognitiva i de l'etnopoètica, les capacitats distintives del català i de l'espanyol per a connotar simbòlicament els colors en les respectives literatures populars, i això per mitjà d'una anàlisi comparada de les corresponents unitats fraseològiques i expressions idiomàtiques.<sup>1</sup>

## 2. BLAU

En el cas del color blau, sense anar més lluny, tot sembla indicar que popularment, en català, aquest color pot servir per a l'expressió de la intensitat.<sup>2</sup> Les circumstàncies geogràfiques del domini lingüístic de la llengua catalana, íntimament vinculat a la mar Mediterrània, poden haver contribuït decisivament a aquesta capacitat expressiva. El blau és, per antonomàsia, el color del cel i de la mar. I encara més: d'acord amb un curiós fenomen òptic, també el color de les muntanyes en la llunyania pot ser assimilat a aquest color. Aquest fenomen, precisament, és el que habilita la bellíssima imatge poètica que trobem just a l'inici

- 
1. Cal assenyalar, en aquest sentit, que el tractament d'uns colors i altres resultarà per força desigual, segons el major o el menor grau de divergència quant a la capacitat per a connotar uns determinats valors simbòlics en les dues llengües objecte d'estudi. Així mateix, tot i que en algun punt concret del treball s'aporten referències il·lustratives sobre el valor connotatiu d'un o un altre color en els idiomatismes d'altres llengües diferents del català i l'espanyol, aquestes referències són només a tall d'exemplificació: encara que fóra òbviament interessant dur a terme anàlisis comparades que involucren tercers, quarts o cinquens idiomes, aquestes depassarien, per raons òbvies, els límits i els objectius de la present aportació.
  2. A aquesta idea, si més no, apunten algunes de les expressions que tenim en consideració en aquest apartat: *blau de fam*, *blau de ràbia*, *blau de son*, *blau de fred*, *blau de riure*, *blau de vergonya*, etc.



del llibre *Matèria de Bretanya*, quan l'autora Carmelina Sánchez-Cutillas descriu la badia d'Altea amb les paraules següents (Sánchez-Cutillas 1976, 25):

La mar vivia en una badia molt gran. Un dels cantons d'aquella badia que era la casa de la mar s'anomenava la Punta de l'Albir i l'altre cantó el Morro Toix, i cap al racó de l'Olla suraven els crestallets de la Illeta i de l'Illot. L'Aitana i el Puigcampana eren dues muntanyes punxegudes i migjornenques que de tant de mirar-se l'aigua se n'havien tornat blaves.

Així, doncs, no ha de semblar estrany que en una cultura vinculada a paisatges i espais geogràfics dominats pel color blau –el blau del cel i de la mar, i també el de les muntanyes–, aquest color pugui connotar nocions d'intensitat. Així, per exemple, un idiomatisme d'ús viu i habitual en moltes comarques valencianes és *estar blau de fam*. Es tracta d'un ús recollit, per exemple, en el treball lexicogràfic de l'alcoià Eugeni Reig *Les nostres paraules* (2008, 62):

#### blau de fam

Que té molta fam, que té moltes ganes de menjar.

La locució *blau de fam* és d'ús habitual a Alcoi (a on també s'usa molt la paraula *esfambrat* i la seua variant *alfambrat*).

*Estic blau de fam i morat de fred. Jo me'n vaig a casa a dinar i a pegar una becadeta. Tu, si tens ganes de passejar més, passeja tu soles.*

I amb aquest mateix sentit apareix, per exemple, en la rondalla «Esclafamuntanyes», d'Enric Valor; en «La raboseta bordeta i el rabosot bacorot», recollida per Jordi Raül Verdú; en el relat «Les desgràcies del llop», recopilat per Josep Bataller a Beniarrés; o en *A la contra*, de Francesc Gisbert:

Estem blaus de fam i morats de fred. D'avui en avant farem crides pels pobles i masos de la contrada a fi de donar compte dels nous oficis que tindrem. (Valor 1976, 26)

—Cabilda –va dir la raboseta sense immutar-se, després d'haver-se acabat ja tota la gerreta de mel. Ell, que continuava sense assabentar-se de res, quan va acabar de segar el bancal, blau de fam com estava, li va dir:

—Anem-nos-en a la gerreta de la mel. (Verdú 2001, 101)

Ella li contesta:

—Resulta que els meus fillets encara no estan batejats. Bateja'ls, i després te'ls menges.

—Vinga, afanyem-nos, que estic blau de fam. Dis-me com s'ha de fer –contesta el llop, molt impacient. (Bataller 2001, 122)

Ell sempre estava blau de fam i menjava com un tro. (Gisbert 2009, 18)

A Mallorca resulta possible documentar una expressió semblant, igualment intensiva: *estar blau de ràbia*. Apareix, sense anar més lluny, en la literaturització que Antoni Maria Alcover va fer de la rondalla «Guardau-vos de pedra rodona, de ca qui no lladra i d'homo roig» (Alcover 1957, 30):

— ¡Maldement no'm sentísseu tant! diu en Bernat. Sobretot, vos dic que sou una cuca molla, que sou manco que allò que put, si no vos voleu provar amb mi. Es gigant ja tenia totes ses formigues en es cap des tió. Estava blau de ràbia.

Aquest tipus d'expressions idiomàtiques en què el color blau assumeix un sentit poderatiu i intensiu són òbviament recollides en el *Diccionari històric del valencià col·loquial*, de Joaquim Martí Mestre, que encerta també a proposar una associació d'aquest color amb el fred i la congelació, per oposició als valors connotatius del color roig (Martí Mestre 2006, 84):<sup>3</sup>

Reig (1999:109) recull a Alcoi estar blau de fred, com també de fam, de son i de bulla 'badar-se de riure'; a Beneixama estar (algú) blau de fam 'tenir molta fam' i de son 'tenir molta son' (Gascón, 1999: 347). El color blau s'associa sovint amb el fred, amb la congelació, per oposició al roig, relacionat amb el foc i la calor...

Resulta relativament senzill exemplificar l'ús de tals idiomatismes en recreacions literàries contemporànies. Així, el ja citat novel·lista Francesc Gisbert, fa servir l'expressió *blau de fred* en el seu llibre *A la contra*: «En veure'l entrar, xop i blau de fred, va començar a riure.» (Gisbert 2009, 105). I no cal eixir de l'obra del mateix Gisbert per a exemplificar un ús literari de l'idiomatisme *blau de son*, referit a una son màxima, ponderativa, intensa, superlativa. En la novel·la *El fantasma de la torre* podem llegir (Gisbert 2002, 26):

Això de treballar de valent en una època en què acostumava a no fer ni un brot, m'havia baldat els músculs i capolat els ossos. Vaig caure al llit blau de son, igual que el meu germà.

3. Més recentment, en el llibre *El borum i els gospins*, sobre «el lèxic tradicional d'Alcoi en l'obra de Joan Valls Jordà», Eugeni Reig (2017, 55-56) dedica una extensa entrada al terme *blau* com a «vocable que s'usa com a ponderatiu», en què recull les locucions adjectives *blau de fam* («Es diu de qui té moltíssima fam»), *blau de son* («Es diu de qui té moltíssima son»), *blau de fred* («Es diu de qui té moltíssim fred»), *blau de bulla* («Es diu de qui riu molt i molt a gust, amb moltes ganes. De qui es bada de riure»), *blau de riure* («Es diu de qui riu molt i molt a gust, amb moltes ganes. De qui es bada de riure»); i també la locució verbal *fer blau (algú)* («Pegar-li una bona pallissa»). En aquesta entrada, també explica que «és molt emprada la frase feta "blau de verga i sense milotxa" que s'aplica a qui, no sols no aconsegueix allò que pretén, sinó que damunt ix escarmentat de l'intent». I aporta, a més, un clar exemple d'aquest ús ponderatiu de *blau* en la poesia de Joan Valls: «Aquell any els Reis venien / a peu i sense camells. / Una copiosa nevada / de dos pams en el carrer / va obligar als tres monarques / a fer ruta de romers / i, complidors, vindre a Alcoi / blaus de fam i blaus de fred.»

També l'especialista en narrativa juvenil Mariano Casas Gómez, de València, fa servir, igualment, *blau de son* en *El lleó del Rif* (Casas 2009, 81):

Ens van conduir a una estança on hi havia una mena de llits baixos, i allà, blau de son com estava, vaig poder dormir per fi durant hores.

Quant a l'expressió *blau de riure*, la podem documentar en les *Rondalles valencianes* d'Enric Valor. Concretament, en «El xiquet que va nàixer de peus» i «L'amor de les tres taronges»:

Bernadet, fet puça, estava blau de riure i no perdia punt. (Valor 1975, 293)  
El príncep, a primeries, no en féu massa cas; però, a poc a poc, s'interessà per la gràcia i l'espontaneïtat popular, per l'humor heroic que malgastava la pobresa, i, darrerament, en moltes ocasions, es feia blau de riure. (Valor 1976, 128)

No debades, en un dels articles de la sèrie «Parlem bé» –publicada en el periòdic *Jornada* entre novembre de 1962 i gener de 1964–, el mateix Enric Valor tracta el tema «*Risa no és valencià*», en què recorda (Valor 1979, 338):

«Que rissa», «Estar mort de rissa» i «Això dóna rissa» són calcs del castellà, formes híbrides i en tot cas rebutjables. Deu dir-se:  
–Quines rialles! (o Quant de riure!).  
–Estava mort de riure. (Millor encara: *Estava blau de riure*, o *Estava esmortit de riure*).  
–Això fa riure.

Sempre amb el mateix sentit intensiu que en les locucions adjectives anteriors, podem documentar, encara, l'expressió *blau de vergonya*. Així, per exemple, en les *Històries marginals*, de Josep Lozano (1982, 135), podem llegir:

Ara en tenia la certesa. Ho havia estat tota la vida. Li agradaven els hòmens. Des de sempre lluitant contra el dubte i contra el desig, conformant-los amb les més absurdes interpretacions, i hui la vellesa l'havia traït. Era i ho seria fins a la mort, malgrat la seua voluntat, malgrat les seues perorates. Es féu blau de vergonya.»

S'entén, per tant, que idiomatismes com *estar blau de fam*, *estar blau de ràbia*, *estar blau de son*, *estar blau de fred*, *estar blau de riure*, *estar blau de buïlla*, *fer-se blau de vergonya* expressen un grau intens i superlatiu, respectivament, de la necessitat de menjar, de la irritació i la contrarietat, de la necessitat de dormir, de la sensació tèrmica baixa, de l'expressió de l'alegria, de la diversió sorollosa o del sentiment de ridícul, timidesa o humiliació. Aquests tipus de construccions, a partir del valor connotatiu del color blau amb sentit intensiu

i ponderatiu, no es produeixen de la mateixa manera en espanyol. Així, doncs, fora irrisori en aquesta última llengua l'ús d'expressions literalment equivalents del tipus *\*estar azul de hambre*, *\*estar azul de rabia*, *\*estar azul de sueño*, *\*estar azul de frío*, *\*estar azul de risa*, *\*estar azul de bulla* o *\*hacerse azul de vergüenza*.

En espanyol, si de cas, la intensitat per a les ganes de menjar es podria expressar per mitjà de la utilització (òbviamment intensiva) d'un verb com *morir*. *Estoy que me muero de hambre* o *Tengo un hambre que me muero* serien idiomatismes –aquests, sí– comuns en espanyol per a la significació de la fam amb valor ponderatiu: de la mateixa manera que, en italià, la intensitat s'hi sol expressar amb una locució com *Ho una fame da morire* o *Ho una fame da impazzire*. *Morirse* o *impazzire* ('perdre la vida' o 'perdre la raó') són –ja s'entén– nocions suficientment *extraordinàries* per a conferir a qualsevol concepte que es vulga una ponderació o intensitat màxima.

D'altra banda, en relació amb l'expressió intensiva de la irritació, l'enuig, el disgust i la contrarietat (*Estic blau de ràbia*, en català), no deixa de ser curiós que, en una llengua com l'anglès, la projecció connotativa siga possible a partir d'un altre color: el color groc. «I am Furious (Yellow)» és, precisament, el títol d'un episodi corresponent a la tretzena temporada de la sèrie de dibuixos animats *The Simpsons*, el qual, curiosament, va ser traduït al castellà amb el títol «Estoy furioso» a Hispanoamèrica, i l'alternativa «Estoy verde de rabia» [*sic*] a Espanya. Aquest valor connotatiu del color verd, en espanyol, resultaria equivalent al d'*Estic blau de ràbia*, en català. I ben mereixeria ser posat en relació amb el del conegut idiomatisme espanyol *estar* (o *ponerse*) *verde de envidia*.

Altres valors connotatius particulars del color blau, en català –divergents respecte del sistema idiomàtic espanyol–, serien els de locucions com *deixar blau* (*algú*) (amb el sentit de 'produir-li gran sorpresa'), *quedar blau* (amb el sentit de 'quedar absolutament estupefacte') o *ésser blau es fester* (expressió mallorquina que significa 'ser gran el conflicte'). I també ho seria el del significat de *blau*, com a substantiu, en el sentit de *blaiïra* o 'taca d'un blau moradenc produïda per l'extravasació de la sang en el teixit subcutani, de resultes d'una contusió'.<sup>4</sup> Cal observar que, mentre el color de la pell després d'un contusió s'assimila en català al color

4. Aquesta n'és la definició del *Diccionari de la llengua catalana* de l'Institut d'Estudis Catalans (DIEC), que hi reporta els exemples de contextualització següents: «*Ha caigut i s'ha fet un blau al genoll. Té tot el cos ple de blaus dels cops que ha rebut*». Per la seua part, el *Diccionari normatiu valencià*, de l'Acadèmia Valenciana de la Llengua (DNV), que en la quarta accepció de l'entrada *blau* remet a *blaiïra* com a entrada principal, s'hi refereix com a «Taca blavosa o moradencia de la pell o dels òrgans interns que resulta de l'extravasació de la sang en el teixit subcutani com a conseqüència d'un colp o d'una contusió». Òbviamment, aquesta assimilació de les contusions i les moradures corporals al color *blau* és la que es troba en l'origen d'unitats fraseològiques com *fer blau* (*a algú*), *fer blau de llenya* (*a algú*), *estar blau de fred*, etc.

blau,<sup>5</sup> en espanyol se'n desestima normalment aquesta possibilitat en benefici d'una assimilació única al color *morado*, que es troba en l'origen de termes com *moretón*, *moratón* o *moradura*.<sup>6</sup> Alternativament, en espanyol, a diferència del català, una taca produïda per una contusió també pot ser designada com a *cardenal*.<sup>7</sup>

### 3. VERD

El color verd, en català –com en moltes altres llengües–, serveix per a connotar els anys de la joventut, la vigoria i la immadura.<sup>8</sup> La locució nominal *els anys verds* serveix, per això, per a referir els anys esplendorosos de la joventut, d'una manera equivalent a altres locucions com *la primavera de la vida* o *la flor de la vida*. D'acord amb aquest sentit connotatiu de *verd*, sembla poder-s'hi constatar, en català –i no tant en espanyol–, l'existència d'una certa rendibilitat en l'encunyament d'unitats fraseològiques que prenen base en el contrast *verd/madur*, i que en castellà troben equivalències per vies alternatives. Així, l'expressió catalana *Fer-ne de verdes i de madures* trobaria equivalència en espanyol amb *Una de cal y una de arena*; *De més verdes en maduren* potser es podria traduir en espanyol com *Torres más altas han caído* (Balbastre 1977); la locució *Si són verdes o si són madures* vindria a ser com *A diestro y siniestro*; i *Vagin les verdes per les madures* potser equivaldria a *Lo comido por lo servido*. Fins i tot, aquest contrast recurrent en català entre verd i madur –molt menys productiu en espanyol– ha permès la construcció d'una unitat fraseològica com *Les coses d'aquest món, verdes i madures són*, amb el sentit que *En este mundo hay de todo: cosas buenas y cosas malas*. Etc.

D'altra banda, si bé és cert que en català, com en espanyol, el verd pot ser interioritzat com el «color de l'esperança» (hi existeix, fins i tot, la locució *color verd d'espera*),<sup>9</sup> també tenim que el verd hi pot representar la desesperança, la

5. En aquesta projecció semàntica el català va de la mà de llengües com el francès (*bleu*) o l'alemany (*blauer Fleck*).

6. Aquesta assimilació al morat també es produeix en català, en què paraules com *morat* i *moradura* són d'ús freqüent com a sinònims de *blau* o *blaiura*.

7. En espanyol, de més a més, hi ha l'adjectiu *cárdeno* –sense equivalència exacta en català–, que a més de significar *amoratado*, ofereix les dues accepcions següents: «Dicho de un toro: De pelo negro y blanco.»; «Dicho del agua: De color opalino.»

8. *The Green Years*, sense anar més lluny, és el títol de la cèlebre novel·la d'Archibald Joseph Cronin, publicada l'any 1944, sobre la infància i l'adolescència del petit protagonista, Robert Shannon. També és el títol de la pel·lícula que se'n va fer l'any 1946, dirigida per Victor Saville. Aquest títol *The Green Years* ha pogut ser traduït al francès com *Les Vertes Années*; i a l'italià com *Anni verdi*.

9. Segons el DNV, *verd d'espera* és el «Color imaginari que s'atribueix irònicament a les coses que s'esperen sense fonament».

bogeria, la histèria, la crispació i la desraó. Poden servir per a il·lustrar aquest fet algunes expressions idiomàtiques catalanes que resisteixen qualsevol temptativa de traducció literal a l'espanyol: *cap verd* (amb el sentit de 'frívol, eixelebrat, sense seny'), *fer ballar els ulls verds* ('fer perdre la raó, a algú'), *fer eixir els cabells verds* ('impacientar fins a la desesperació') o *fer eixir els ulls verds* ('molestar fins a la desesperació').<sup>10</sup>

#### 4. BLANC

Les connotacions del color blanc han permès, en català, la codificació d'un important repertori d'unitats fraseològiques populars que expressen l'extremitat d'aquest color, respecte de tota la resta, per mitjà de fórmules comparatives. Són d'ús corrent, en aquest sentit, expressions del tipus *blanc com la neu*, *blanc com un glop de llet*, *blanc com la paret*, *blanc com el gebre*, *blanc com un alabastre*, *blanc com les volves de la neu*, *blanc com la flor del codonyer*, *blanc com el paper*, *blanc com un llençol*, *blanc com la calç*, *blanc com la sal*, *blanc com el gesmil*, *blanc com un lliri* (o *com la flor de lliri*), *blanc com la cera*, *blanc com un mort*, *blanc com l'algeps*, etc.

No obstant això, el paradigma del color blanc sovint sol ser representat, en no poques unitats fraseològiques catalanes, per un producte tradicionalment essencial per a l'alimentació i la subsistència de les persones, com és la farina. D'aquesta manera, no solament existeix la comparació *blanc com la farina*, sinó també –i fins i tot– una comparació tan bella com *blanca com la flor de la farina*, i locucions verbals com *fer la farina blanca* (amb el sentit de 'fer bona una cosa'), o parèmies tan expressives com *Tot ho cria la farina, i ella blanca que blanca!*

Altres unitats lèxiques relatives al color blanc tenen a veure –tal com podem ratificar en l'apartat següent, referit al color negre– amb la tendència que sembla poder-se constatar en català de simplificar la conceptualització de la realitat d'acord amb una suposada dicotomia de simple contrast entre blanc i negre, la

10. No deixa de ser curiós el fet que, en llengües com l'anglès, vinculades a una geografia en què el color verd protagonitza els paisatges, es produeix un cert predomini de les metàfores en què el verd connota valors intensius o positius –d'una manera semblant al que hem vist per al blau en català. Així, s'hi poden documentar idiomatismes com *All green things are gay* o *The grass is always greener on the other side of the fence*. Aquesta última unitat fraseològica és, per cert, també coneguda en italià, amb una forma quasi idèntica: *L'erba del vicino è sempre più verde*. En canvi, en llengües com el portugués o el castellà, les possibles equivalències prescindeixen d'aquest valor connotatiu del color verd: *A galinha de minha vizinha é sempre melhor que a minha* o *La gallina de mi vecina más huevos pone que la mía*, en podrien ser les solucions alternatives. En català, l'idiomatisme que s'hi correspon millor, amb aquesta idea, potser fora: *El sant de fora sempre fa més miracles*.

qual permetria distingir, sense matisos –per exemple–, entre *pa blanc* i *pa negre* (quan en espanyol resulta més usual parlar de *pan moreno* o *pan integral*); o encunyar unitats lèxiques com el *blanquet* o l'*arròs blanc* (o *arròs blanquet*) –que en espanyol difícilment podrien ser denominats *\*blanquito* o *\*arroz blanquito*.

## 5. NEGRE

Tal com acabem de suggerir, en els idiomes catalans el negre se sol contrastar amb el blanc d'acord amb una certa propensió a la simplificació binària, que tendeix a projectar el color negre a objectes i conceptes que en realitat no ho són, completament negres, sinó que simplement són –això, sí– els més foscos en la seua espècie. A aquesta conclusió sembla apuntar, si més no, la consideració d'unitats fraseològiques com *suar la gota negra* (en espanyol, *sudar la gota* o *sudar la gota gorda*); *vi blanc*, *vi rosat* i *vi negre* [*sic*] (versus *vino blanco*, *vino rosado* i *vino tinto* [*sic*]); *De nit tots els gats són negres* [*sic*] (equivalent a *Por la noche todos los gatos son pardos* [*sic*]);<sup>11</sup> *Terra negra* [*sic*] *fa bon blat*, *i sa blanca el fa bulbat* (per contrast a *Las tierras morenas* [*sic*] *dan pan*, *y las blancas cardizal*); *El blanc al costat del negre ressaltava més* (contraposat a *Cuanto más bajan las sombras, más suben los resplandores*); o *On va dir negre, ara diu blanc* (oposat a *Donde dije digo, digo Diego*), etc.

D'altra banda, la contraposició entre blanc i negre no exclou, en català, una altra curiosa contraposició tradicional, entre el blau i el vermell. Fet i fet, *encarnat* i *blau* es conserva com a expressió per a designar un 'conflicte o conjunt de coses desordenades', i, de més a més, una parèmia espanyola com *Pon tu culo en concejo, y unos dirán que es blanco y otros que es negro* (o *Pon tu culo en concejo: uno te dirá que es blanco, otro que es bermejo*) té la sabuda versió catalana referida al blau i el vermell: *Posa ton cul en consell: els uns et diran que és blau; altres, que és vermell*.

Tanmateix –hi insistim– els extrems normalment tendeixen a ser significats amb els colors blanc i negre. Aquest fet és el que habilita una dita com *Blanc i negre fa burell*, que expressa l'equilibri d'una posició intermèdia de consens entre dues posicions extremes: la solució de la temprança. *Blanc i negre fa burell* és, en aquest sentit, un idiomatisme equivalent a *Entre molt i gens hi ha una mida* o *Entre poc i massa la mesura passa*, etc. En qualsevol cas, el color *burell* per a designar el 'gris fosc' sembla un concepte privatiu del català (sense una

11. Fins i tot, és curiós el capgirament que podem documentar en català en relació amb les supersticions projectades envers els gats negres. Contràriament a la percepció contemporània hi ha una parèmia tradicional que sosté: «Un gat negre dona sort» (Parés 1999, 470).

equivalència precisa en espanyol, volem dir):<sup>12</sup> de la mateixa manera que el color *pardo* de l'espanyol («Semejante al de la tierra o al de la piel del oso, y que tira a marrón o a rojizo», segons el diccionari de la RAE) resisteix la possibilitat d'una traducció exacta al català (on, segons el context, caldria parlar de *marró*, *terrós*, *bru*, *negre*, etc.).

## 6. ROIG

A diferència de les conceptualitzacions convencionals de l'espanyol, en català es pot constatar l'assimilació idiomàtica dels colors taronges i grocs intensos dins del camp semàntic de termes com *roig* i *vermell*. Així, doncs, una *yema de huevo* pot ser designada en català amb la unitat lèxica *vermell d'ou*.<sup>13</sup> D'aquesta manera, és possible, fins i tot, documentar una locució verbal com *fer un ou de tres vermells*<sup>14</sup> per a designar una acció o un fet absolutament rar i extraordinari.

D'acord amb aquesta propensió d'estendre el camp conceptual del *roig* o *vermell* fins a les tonalitats taronges i grogues intenses, en alguns parlars catalans l'adjectiu *roig*, referit al color dels cabells, pot referir-se tant a persones *pèl-roges* com a persones simplement *rosses*. Aquesta accepció de *roig* és la que fa possible idiomaticismes del tipus *Home roig i gos pelut*, *primer mort que conegut*, *Déu mos lliure d'home roig*, *pedra redona i gos pelut*, *Home roig, no et faci goig*, *Home roig, de la fornada de Judes*, *No et fies mai d'home roig, ni de gos pelut ni de*

- 
12. «Gris fosc» és la definició que aporten tant el DNV com el DIEC per a l'entrada *burell*. Cal observar, com a curiositat, que el diccionari de la RAE inclou l'adjectiu *burriel*, amb aquesta definició: «Dicho de un color: Rojo, entre negro y leonado». Tot i que actualment el terme *burell* és, en general, d'ús poc freqüent, diacrònicament ha tingut una productivitat important en català, ja des de l'edat mitjana. Tal com recullen els diccionaris, el *burell* és també el nom d'un «teixit bast de llana pura, sense aprest», de manera que el nom de la tela tendeix a confondre's amb el del color, sense seguretat que el nom d'un procedisca de l'altre, o a l'inrevés. Siga com vulga, en la literatura popular catalana es conserva una cançó que, referida a la figura del rei en la baralla de cartes, diu –amb múltiples versions–: «Rei, vestit de burell, les calces cagades i el *sombrero* vell». Aquest motiu apareix recreat en la literaturització que Enric Valor va fer de la rondalla «El jugador de Petrer»: «I aparegué l'altre rei / vestit de burell, / les calces arnades / i sense capell, / que cantaven de xics en el poble.» (Valor 1976, 204-205). També en una versió del romanç «El mariner i la donzella», recopilada per Francesc Martínez i Martínez a Altea, trobem *fossilitzada* en la lletra la paraula *burell*: «–Ai, de tres germanes que som / soc la més bella; / l'una porta faldellí d'òr, / l'altra de seda, / i io, pobreta de mí, / de burell i retorta.» (Martínez 1947, 199).
  13. El rovell de l'ou és conegut com a *vermell d'ou* especialment a les Balears. En espanyol no sembla tenir productivitat una hipotètica traducció literal com a *\*rojo de huevo*. Per contra, en italià, curiosament, del *tuorlo dell'uovo* sí que se'n pot dir, indistintament, *il giallo* o *il rosso*.
  14. Cal entendre amb el sentit de «fer un ou de tres rovells».



*pedra redona*. etc.<sup>15</sup> I, al mateix temps, habilita l'ampli repertori de cançons picardioses al voltant del motiu de la «xica roja»:<sup>16</sup>

Ai, xica roja, que guapa estàs! / Tens una cara com un cabàs. / Ix a la porta *lucero* meu, / que ací t'espera un terrós de neu.<sup>17</sup>

[Hi] havia un municipal / sentat en un portal, / baixava una descara[da] / i li tirà mà al par... / Partiren una taronja, / la feren [en] quatre tastons / i a dos que no e[l]s tocaren / se tocaren els co... / Corrien com a centelles / darre[re] d'una xica roja

Jo me'n sé una cançoneta, / que me l'ha ensenyat sant Pere, / que en *vore a* una xica roja, / se me'n van els ulls darrere.

Te'n recordes, xica roja, / la taronja que em tires? / I com era de la Xina, / enmig del cor em pegares.<sup>18</sup>

Fet i fet, el color roig no deixa de connotar en català motius llicenciosos, picardiosos o obscens, en contextos en què l'espanyol potser ho faria amb el color verd.<sup>19</sup> Tant el color roig com el color verd remetent a temes eròtics que –per cert– apareixen significativament combinats en aquests versos inclosos en *Lo romancer valencià*, de Francesc Palanca i Roca (1888, 55):

—Alli conten cuentos rojos  
Casi de color de foch,  
Y así conten cuentos verts...

- 
15. Aquesta prevenció davant la figura de l'*home roig* és el motiu recreat en la rondalla literaturitzada per Enric Valor «Home roig, gos pelut i pedra redona» (1976, 248-268); en la ja citada d'Alcover «Guardau-vos de pedra rodona, de ca qui no lladra i d'homo roig» (1957, 5-46); en la versió recollida per Maribel Guardiola i Vicent Beltran a Bolulla, «Home roig, gos pelut i pedra redona» (2005, 155-160); en la del Grup de Recerca Folklorica d'Osona a Roda de Ter, «L'home roig» (1984, 237-241); i en la de l'arxiduc Lluís Salvador d'Àustria-Toscana a Alaró, «S'homo roig» (1982, 88-91).
16. Tots els exemples reportats a continuació han estat documentats en la base de dades *Canpop. Cançoner popular valencià* (<http://www.canpop.org>; data de consulta: agost de 2018).
17. La lletra d'aquesta cançó ofereix múltiples versions: «Ai, xica roja, que guapa estàs! / Tens una panxa com un cabàs. / Obri la reixa, *carinyo* meu, / que aquí t'espera el Tio Bertomeu.»; «Ai, xica roja, que guapa estàs! / Si no t'aprimes no et casaràs. / Ix a la porta *lucero* meu, / que ací t'espera un terrós de neu.»; «Ai, xica roja, que guapa estàs! / Tens una cara com un cabàs, / unes mamelles com dos perols. / Ai, xica roja, que guapa estàs!»; «La xica roja que guapa està, / que lleva el monyo com un cabàs. / Vés a la porta *lucero* meu, / que allí t'aguarde valga-me Déu.»; etc.
18. Altres versions d'aquesta lletra documentables en la base de dades *Canpop* són: «Te'n recordes, xica roja, / de la se[t]mana passa[da] / que te pillaren e[l]s guàrdies / *revolcante* en la civà?»; «Te'n recordes, xica roja, / de la nit dels compromisos, / que damunt de les graelles / rostírem quatre xoriços?»
19. El DNV recull, com a desena accepció de l'entrada *roig*: «10. *adj.* Llicencios, obscè. *Li agraden els contes rojos.*»

Que tot ve á ser de un color!  
 Juen uns al sapo-queda,  
 Qu'es lo joch d'els palpadors!...  
 Los cuals al ficar les ungles  
 Busquen sempre puesto moll!...

I és d'acord amb aquesta connotació enjogassada i eròtica del color roig que es pot interpretar el sentit d'un idiomatisme precisament joiós com «El roig fa goig», recreat –per exemple– per Josep F. Sanmartín i Aguirre en els versos següents (Sanmartín 1895):<sup>20</sup>

Diu el llemosí refrà  
 que tot lo qu'es roig fa goig,  
 i per això es creu qu'és ja  
 l'epigrama valencià  
 per naturalesça *roig*.

## 7. GROC

També el groc, com els altres colors, ha permés la construcció d'unitats fraseològiques catalanes que divergeixen respecte del sistema idiomàtic de l'espanyol. Són potser particularment curioses, en aquest sentit, les que vinculen el groc amb la noció d'innocència o inexperiència, per comparació amb el color groc del bec dels ocells quan encara són menuts. Així, doncs, *ser del bec groc*, *no haver-li caigut el groc del bec (a algú)*, *tenir el bec groc* o *tenir el groc del bec* són idiomatismes que es poden fer servir per a expressar immaduresa o innocència (Martí Mestre 2006, 79):

Aquesta fadrina / pareix del bec groch, / i ans que se la pape, / aqueste arriot /  
 (...) yo só primer» (Mulet, 176).

De més a més, *fer del blanc groc* o *fer del negre groc* s'empra amb el sentit de 'fer veure una cosa per l'altra, enganyar'. Així podem documentar-ho ja en la llengua medieval del *Tirant lo Blanc* (Martorell 1490, 838):

seria just, si a la magestat vostra era plasent, concordàsseu ab la última rahó per no mostrar voler fer del negre groch.

---

20. Aquests versos de Sanmartín han estat reproduïts per Joaquim Martí Mestre en el seu *Diccionari històric valencià* (2006, 478) per a il·lustrar aquesta accepció de *roig* amb el sentit de 'llicenciós'.

Al costat del color blanc –i, fins i tot, amb freqüència superior–, el color groc serveix en català per a connotar la pal·lidesa de la pell com a conseqüència d'un esglai, una malaltia o qualsevol altre tipus de malestar físic. És d'aquesta manera que s'han pogut configurar idiomatismes del tipus *groc com un pa de cera* o *més groc que un pa de cera*, que podem il·lustrar, respectivament, en la *Rondalla de rondalles*, de Lluís Galiana, i en l'*Encisam de totes herbes*, de Joaquim Martí Gadea:

es posà groc com un pà de cera (Galiana 1769, 31)  
es feu mes groc qu'un pá de sera (Martí Gadea 1891, 247)

I amb aquest mateix sentit per a l'adjectiu *groc* s'han pogut construir, igualment, expressions populars com ara *més groc que una llima*, *tornar-se groc*, *tot groc*, *groc com la paret*, *groc de la indignació*, *més groc que una ceba*, *fer-se groc*, *groc com un mort*, *més groc que un paper*, etc. Podem rastrejar-ne exemples, sense excessiva dificultat, en les obres de Martí Gadea i Enric Valor, o en la premsa satírica de la València del XIX:

Si alguna volta s'arrima á un punt ahon hia reunió, es fá mes groc qu'una llima al vore qu'en la ocasió es guitarra sense prima. (Martí Gadea 1891, 209)

La que mencha fruyta verda sol tornarse groga y llecha [...] (Martí Gadea 1891, 63)

Un chaval d'Alfarrasí la tirava de valent, y al vores un bou corrent agarra y sen pucha á un pí.

—Che, Quiquet, ¿qué fas ahí? li va dir un paísà.

Y tot groc li contestà:

—Toreche al bou desd'así. (Martí Gadea 1891, 548)

Sí, està groc com la paret [...] (Valor 1983, 46)

Muhammad es féu groc i verd de la indignació. (Valor 1975, 100)

I el trageren del pou, més groc que una ceba. (Valor 1976, 37)

Quina por! Tot i que era el Roig, es tornà groc (Valor 1976, 314)

La duquessa anà tornant-se groga, groga, de la ràbia, del despit, del remordiment. (Valor 1975, 252)

El duc es féu vermell com un titot; la duquessa groga, groga, que semblava que anava a caure redona. (Valor 1975, 262)

aparegué el senyor del Benicadell, però no rialler i content com la vegada anterior, sinó groc com la paret i amb una mà en els renyons (Valor 1975, 407)

L'encarregat, mentrestant, esbufegava i es queixava de la colzada en l'epigastri, groc com un mort (Valor 1983, 46)

Y el tal se queda més groc que un paper [...] (Mole 1837: III, 68). (Martí Mestre 2006, 298)

Sempre d'acord amb aquesta capacitat expressiva del color groc per a designar o suggerir estats de malestar físic o anímic s'ha encunyat també en català un refrany com *Més val (o més m'estime) estar un dia (o un ratet [sic]) roig que tot l'any groc*.<sup>21</sup> Es tracta d'una parèmia que ja podem trobar en la *Rondalla de rondalles*, i que també fa servir el baloner Joaquim Martí Gadea en el seu *Encisam de totes herbes*:

més m'estime estar un ratet roja que tot l'any groga (Galiana 1769, 22)

Mes val estar un ratet roig, que tot l'any groc. (Martí Gadea 1891, 443)

No massa allunyat d'aquest valor connotatiu del color groc vinculat a situacions compromeses i a estats físics o anímics negatius trobem un curiós significat que pot arribar a assumir la forma plural *grocs*, substantivitzada, amb el sentit de 'males notícies':

Ara sí que n'hi ha de grocs; la ronda de l'espígol. (Galiana 1769, 33)

«Mes quant yo més descuidat / estava, recibix carta / que mon pare agonizant / estava de un gran síncope, / sense poder retornar. / Ara sí que y ha de grocs!» (Leon 1808, 7). (Martí Mestre 2006, 298)

I encara resulta possible documentar, semblantment, una altra accepció per a la substantivització de l'adjectiu *groc*, en català, per a la qual tampoc no existeix cap correspondència exacta en espanyol: amb el sentit de 'moneda d'or o daurada'. Efectivament: així com en espanyol col·loquial és freqüent sentir parlar d'una *rubia* per a referir-se a una moneda daurada –com ara la pesseta–, la projecció semàntica es produeix en català directament per mitjà del color

---

21. En espanyol existeix una unitat fraseològica equivalent: *Más vale ponerse una vez colorado que ciento amarillo*. En italià, curiosament, la fórmula encunyada amb aquest mateix sentit prescindeix del color groc i fa servir directament l'adjectiu *pallido*: *È meglio diventare rosso una volta che pallido tante*. Tampoc en francès la parèmia que s'hi correspon fa servir el valor connotatiu dels colors: *Faute de se fâcher une bonne fois, / On se fâche tous les tours*.

*groc*. Servisquen com a exemples il·lustratius citacions i contextos com els següents:

Cuants hi ha que només parlen de incorruptibilitat y desinterés, y si els relluix un groguet, u encara que siga blanquet, tot hu tiren a rodar (El Mole, 1837: I, 107). (Martí Mestre 2006, 297)

Una volta me vaen amostrar una peseta groga, y dien que valia quatre duros. Què és duro? (M 1837: I, 311). (Martí Mestre 2011, 510)

*El hombre compone y Dios dispone* dia u que yo conec, mirant a un atre morir-se de fam y ficant ell en la seua bolchaca unes bolsetes plenes de grocs, cuyos grocs en atre temps habien segut del que's moria de fam (El Mole, 1837: III, 91). (Martí Mestre 2006, 297)

## 8. COLORS IMPRECISOS

Fins i tot, l'expressió dels colors imprecisos –que no encaixen amb el nucli conceptual de cap dels colors essencials– pot produir-se en català per mitjà de formes idiomàtiques que no admeten traduccions literals a l'espanyol. Aquest és el cas, per continuar posant exemples, d'expressions com *de color d'ala de corb* (negrós), *de color d'ala de mosca* (grisenc), *de color de gos com fuig* (marronós), *de color de merda d'oca* (groguec verdós), *de color de catxumbo* (d'un color indefinit), etc.

## 9. CONCLUSIONS

Amb la revisió d'un repertori discret d'idiomatismes relacionats amb els colors hem pogut constatar que, fins i tot en llengües romàniques tan pròximes com el català i l'espanyol, s'hi produeixen matisos diferencials que suggereixen capacitats diverses per a la conceptualització i la connotació dels diferents tipus de freqüència de llum: opcions no sempre idèntiques en la *semantització* de la complexa paleta de colors que conforma la realitat visible. Així, per exemple, el color blau pot connotar en català una idea d'intensitat que no troba paral·lels precisos en espanyol. De més a més, segons com, el català –com el francès o l'alemany (però diferenciadament de l'espanyol)– pot estendre el valor semàntic del terme *blau* fins a arribar a assimilar-hi els colors de les contusions cutànies (els *blaus* o les *blaiïres*).

El color verd, per la seua part, sembla habilitar en català un major repertori d'idiomatismes amb un valor connotatiu com a 'jove' contrastat amb la noció de *madur*; i serveix, de més a més, en altres expressions idiomàtiques, per a connotar idees de desesperança, bogeria, histèria, crispació o desraó que no resulten massa convencionals en el sistema idiomàtic espanyol relatiu als colors.

El blanc i el negre, per la seua part, semblen tenir una especial productivitat en català per a l'encunyament d'idiomatismes en què el contrast entre *fosc i clar* se simplifica per mitjà d'aquest contrast bàsic i extrem entre *negre i blanc*. Quant al *roig*, no solament ofereix especials significacions en l'àmbit de les connotacions llicencioses i obscenes, sinó que en català sembla tenir una major propensió que en espanyol per a incorporar, dins de la seua àrea designativa, els matisos més intensos del taronja i del groc. I aquest últim color, precisament, pot connotar, en determinats contextos, valors d'innocència, immaduresa i inexperiència que resulten estranys en la llengua espanyola.

Ja se sap –i ja es veu–: per a gustos hi ha colors. I per als colors, el prodigi de les paraules i de les llengües. D'acord amb les premisses fonamentals de la lingüística cognitiva hem de convenir que cada sistema lingüístic és capaç de conceptualitzar la complexitat de la percepció d'una forma concreta i determinada, de manera que la representació de la realitat pot variar –i, de fet, varia– d'acord amb les diferències culturals entre les corresponents comunitats lingüístiques. Aquesta variació, evidentíssima en els casos de llengües i contextos geogràfics allunyats (i molt menor, òbviament, quan ens referim a contextos més semblants), és la que ens permet viure i veure –aprendre i aprehendre, comprendre i corprendre– el món en formes i maneres igualment variades i diverses.

Tal com sosté Vicent Salvador, «les llengües no són només estructures, sinó també usos, funcions socials, adherències simbòliques» (Salvador 2001, 71). Es tracta, en realitat, d'elements que es troben indissociablement units d'acord amb una relació dialèctica, de manera que les adherències simbòliques resulten indescribibles dels usos i les funcions socials, i poden arribar a consolidar-se condicionant i modificant la mateixa estructura de l'idioma. En aquest sentit, una simple ullada analítica a les expressions idiomàtiques referides al camp semàntic dels colors permet confirmar, efectivament, l'existència de capacitats distintives quant al valor connotatiu i simbòlic dels colors fins i tot entre llengües tan *pròximes* com el català i l'espanyol, procedents totes dues del mateix tronc comú del llatí.

«La paraula poètica revela nous aspectes del món, és a dir, *crea* coneixement i no es limita a dir les coses de forma més bella o més emotiva. *Dir* poèticament és, per tant, 'pensar, imaginar, configurar' unes representacions mentals del món i de la vida d'una manera diferent», assevera Vicent Salvador en un altre lloc –a propòsit de la paraula poètica estellesiana (Salvador 2013, 16). Les nostres conclusions apunten, parafrasejant les paraules del mestre, precisament

al fet que la paraula poètica de l'imaginari popular català també revela nous aspectes del món dels colors. I invita, en efecte, a «pensar, imaginar i configurar» unes representacions mentals dels colors del món –i de la vida– d'una manera diferent respecte de l'imaginari popular reflectit en els idiomatismes de la llengua espanyola.

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Alcover, Antoni Maria. 1957. *Rondaies mallorquines d'en Jordi des Recó. Tom XVI*. Palma: Moll, 5-46. [La primera edició de la rondalla «Guardau-vos de pedra rodona, de ca qui no lladra i d'homo roig» és de 1897].
- Arxiduc Lluís Salvador d'Àustria-Toscana. 1982 [1895]. *Rundayes de Mallorca*. Palma: Arxiu de Tradicions Populars.
- Bataller, Josep. 2001. *Rondalles de les comarques centrals valencianes*. Ontinyent: Caixa d'Estalvis d'Ontinyent.
- Galiana, Lluís. 1769. *Rondalla de rondalles*. [Citada per l'edició de Joan Pellicer de 1986. València: Universitat de València/IFV].
- Gascón, Francesc. 1999. *Rondalles de la Vall d'Albaida i l'Alcoià*. Ontinyent: Ajuntament d'Ontinyent/Institut d'Estudis de la Vall d'Albaida.
- Gisbert, Francesc. 2002. *El fantasma de la torre*. Alzira: Bromera.
- . 2009. *A la contra*. València: Tabarca.
- Grup de Recerca Folklorica d'Osona. 1984. *El folklore de Rupit-Pruit II: Narracions*. Vic: Eumo.
- Guardiola, Maria Isabel i Vicent Beltran. 2005. *Bolulla la caramulla. Cultura popular i llengua d'un poble de la Marina*. Alacant: Institut Alacantí de Cultura Juan Gil-Albert.
- Martí Gadea, Joaquim. 1891. *Encisam de totes herbes*. València: Imp. de Chusé Canales Romà.
- Martí Mestre, Joaquim. 2006. *Diccionari històric del valencià col·loquial (segles XVII, XVIII i XIX)*. Paiporta: Denes.
- . 2011. *Diccionari de Josep Bernat i Baldoví*. Paiporta: Denes.
- Lozano, Josep. 1982. *Històries marginals*. València: Eliseu Climent Editor.
- Martínez, Francesc. 1947. *Còses de la meua terra (la Marina). Terça tanda i darrera*. València: Diana.
- Martorell, Joanot. 1490. *Tirant lo Blanch*. València [citada per l'edició d'Albert Hauf de 2005. València: Tirant lo Blanch].
- Parés, Anna. 1999. *Tots els refranys catalans*. Barcelona: Edicions 62.
- Reig, Eugeni. 1999. *Valencià en perill d'extinció*. València: Arts Gràfiques Soler.
- . 2008. *Les nostres paraules*. València: Generalitat Valenciana.

- . 2017. *El borum i els gospins. El lèxic tradicional d'Alcoi en l'obra de Joan Valls Jordà: una aproximació*. Alcoi: Ajuntament d'Alcoi.
- Salvador, Vicent. 2001. *Els arxius del discurs: episodis valencians d'història social de la llengua i la literatura*. València: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
- . 2013. «La paraula poètica estellesiana». En *L'obra literària de Vicent Andrés Estellés. Gèneres, tradicions poètiques i estil*, ed. Vicent Salvador i Manuel Pérez Saldanya. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua.
- Sánchez-Cutillas, Carmelina. 1976. *Matèria de Bretanya*. València: Eliseu Climent Editor.
- Valor, Enric. 1975. *Obra literària completa. Volum I*. València: Gorg.
- . 1976. *Obra literària completa. Volum II*. València: Gorg.
- . 1979. *Millorem el llenguatge*. València: Tres i Quatre.
- . 1983. *Temps de batuda*. [Citat per l'edició de 1991. València: Tàndem].
- Verdú, Jordi Raül. 2001. *A la vora de la llar*. Alcoi: Editorial Marfil.



# Escriptura i identitat nacional: la traducció de les «Guías de España» de Josep Pla i Joan Fuster<sup>1</sup>

Writing and national identity: the translations of Josep Pla's and Joan Fuster's «Guías de España»

DANIEL P. GRAU

DEPARTAMENT DE TRADUCCIÓ I COMUNICACIÓ  
UNIVERSITAT JAUME I

Artículo recibido el / *Article received*: 2018-07-02  
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2018-09-24

**RESUM:** Josep Pla i Joan Fuster són considerats dos dels autors en llengua catalana més importants del segle XX, especialment valorats per les seves aportacions en el complex àmbit genèric de la no-ficció. Tots dos autors van fer de l'escriptura el seu *modus vivendi* i això els va portar a acceptar encàrrecs editorials de diversos tipus, tant en espanyol com en català. Entre aquests encàrrecs hi ha les seves contribucions a la col·lecció «Guías de España» (Edicions Destino, 1941-1977), la més representativa de les editades durant un període que se solapa amb la dictadura franquista. Aquestes guies –tres en el cas de Pla, una en el de Fuster– poden ser examinades des del punt de vista de la fixació de la identitat col·lectiva i nacional. En aquest article s'analitzen, a més, les estratègies emprades per tots dos autors per a situar-se identitàriament com a escriptors en llengua catalana, en incorporar-les posteriorment, traduïdes al català, a les seves respectives obres completes.

*Paraules clau:* descripció del territori, prosa turística, estratègies textuais, traducció, identitat nacional, Josep Pla, Joan Fuster.

- 
1. Aquest treball s'ha fet en el marc del projecte d'investigació «Funcions educatives de la literatura a l'entorn de les emocions, la imaginació i la construcció d'identitats» (P1·1B2015-62), de la Universitat Jaume I, i «La construcció discursiva del conflicte: territorialitat, imatge de la malaltia i identitats de gènere en la literatura i en la comunicació social» (FFI2017-85227-R), del Ministeri d'Economia, Indústria i Competitivitat. Una primera versió, en espanyol, es va presentar en el congrés «Translatio i la història de les idees», que va tenir lloc a la Universitat de Varsòvia del 19 al 21 d'octubre de 2017.

**ABSTRACT:** Josep Pla and Joan Fuster are considered to be two of the most important writers in Catalan in the twentieth century and are especially celebrated for their contributions to the highly varied genre of non-fiction. Both authors made their living from writing, which prompted them to take on various types of paid writing assignments both in Spanish and Catalan. Among these undertakings are their contributions to the series of «Guías de España» guidebooks (Edicions Destino, 1941-1977), the most representative of those published during the period which overlaps with the Francoist dictatorship. These guides –three in the case of Pla; one by Fuster– can be examined from the perspective of a definition of collective and national identity. This article also analyses the strategies employed by both writers to identify themselves as authors in Catalan when their translations of these works into Catalan were subsequently incorporated into their Complete Works.

*Keywords:* description of territory, travel literature, textual strategies, translation, national identity, Josep Pla, Joan Fuster.

## 1. INTRODUCCIÓ

Els motius que duen algú a escriure en una llengua diferent a la pròpia poden ser, indubtablement, molt diversos: la tradició, el prestigi, l'educació, la moda, la situació nacional, l'ambient sociolingüístic..., una mica de cada cosa o res de tot això. I això ho podem aplicar a qualsevol situació comunicativa. El que ens interessa ara, però, és circumscriure'ns a l'àmbit literari i preguntar-nos, per tant, les raons que empenyen alguns escriptors a abandonar la seva llengua per una altra que pot resultar-los més o menys aliena. Certament, si fem una ullada a la història de la literatura, en trobarem exemples nombrosos. En la Roma precristiana, molts escriptors eren bilingües i coneixien tant el llatí com el grec. No era insòlit, doncs, que, com apunta Jaime Siles (2013, 184), alguns escriptors romans fessin poesia en grec o incorporessin el grec –o un llatí hel·lenitzat– a la seva producció textual, un fet que, d'altra banda, no resultava estrany a un públic molt familiaritzat amb la llengua grega.

També en les llengües romàniques s'han donat fenòmens similars. No caldrà recordar, ara i ací, que la lírica culta castellana dels segles XIII i XIV està redactada en galaicoportuguès o que els nostres poetes lírics van escriure en occità –o a la manera dels trobadors– gairebé fins que Ausiàs Marc es decideix per sorprendre els seus contemporanis «lleixant a part l'estil dels trobadors». El Segle d'Or espanyol ens ofereix fins i tot alguns exemples puntuals d'escriptors que empenen fins a quatre llengües –espanyol, llatí, portuguès i italià– en un mateix poema, com ara

els casos de Luis de Góngora o Lope de Vega que reporten Jaime Siles (2013) i Karlo Budor (1989), els quals situen aquest exercici liricoestilístic entre el desig de superació i el caprici personal.

Finalment, si ens situem en la literatura contemporània i en el nostre espai cultural més restrictiu, ens trobem el cas paradigmàtic de Pere Gimferrer, que escriu en quatre llengües diferents: català, espanyol, francès i italià. És interessant fer una ullada a la reflexió que l'escriptor barceloní fa quan és inquirit sobre què el determina a escriure en una llengua o altra (Pons 2016):

Quan escric en una llengua jo em situo dins la tradició literària d'aquesta llengua. [...] Quan escric, doncs, sóc un poeta d'aquesta llengua i em dec a aquesta llengua, la que sigui. Què determina que triï una llengua o l'altra? [...] Hi ha un moment en què començo un poema i ho faig en una llengua, i llavors haig de continuar en aquesta mateixa llengua. [...] En el meu cas, no tinc una raó prèvia. La pregunta es podria ampliar cap a un altre destí més general, no demanar-me «Per què escric un poema en una llengua o l'altra?» sinó «Per què escric un poema?». Llavors jo aquí podria dir que quan escric tinc un *incipit*, i això ve en una llengua i en unes paraules. Però sóc contrari als que pensen que quan pensem ho fem amb paraules. [...] La gent pensa en idees i en imatges. El pas a la paraula és posterior i ja és un actiu volitiu. Ara, això és la meua teoria i la puc argumentar, però va en contra de la corrent neurolingüística [*sic*].

Ara bé, dit tot això, de vegades els motius que empenyen un escriptor –sobretot un escriptor d'una llengua minoritària o minoritzada– a escriure en una llengua aliena –aquesta sí, majoritària– són molt més prosaics i tenen a veure amb un fet tan senzill com aconseguir un jornal i poder passar casa. És el cas de Josep Pla i Joan Fuster. I m'atreviria a afirmar-ho de manera gairebé rotunda si analitzem –avanço, amb això, part de les conclusions d'aquest article– les seves obres completes.

## 2. PLA, FUSTER I LA PROFESSIONALITZACIÓ DE L'ESCRIPTOR

Proclamar que Josep Pla i Joan Fuster són dos dels autors en llengua catalana més importants del segle XX –especialment valorats per les seves aportacions en el complex àmbit genèric de la no-ficció– és un tòpic ja pràcticament irrefutable. A més a més, comparteixen el fet que tots dos van fer de l'escriptura el seu *modus vivendi* en un moment històric no gaire propici per a això –si és que mai hi ha hagut un moment propici per a fer-se escriptor professional–, la qual cosa els va portar a acceptar encàrrecs editorials de diferents tipus, tant en català com en espa-

nyol. Un altre fet remarcable és que, malgrat trobar-se en posicions ideològiques pràcticament antagòniques, el respecte intel·lectual entre ambdós els va dur a una profunda amistat i, també, a escriure l'un sobre l'altre, com molt bé ha mostrat Isidre Crespo (2002), entre altres. Aquestes *mirades mútues* i el diàleg constant entre tots dos ens resultaran ben profitosos. De fet, Fuster va arribar a definir la seva relació amb Pla com una «conversa que va durar molts anys» (*apud* Crespo 2002, 22), des que es van conèixer personalment a Sueca un dia de febrer de 1959 fins que l'empordanès va morir el 23 d'abril de 1981, o fins i tot més enllà, si tenim en compte que la darrera conferència que Fuster va fer uns pocs mesos abans de morir va ser, precisament, un homenatge a la seva amistat amb Pla.

Ja des del primer moment, Fuster posa èmfasi en la professionalització de Josep Pla com a escriptor, en unes reflexions que, com ja he apuntat en una aproximació anterior (Grau 2017, 52), ben bé es podrien aplicar a si mateix. Cal recordar que Joan Fuster és un bon coneixedor de l'obra de Pla i que redacta l'extensíssima introducció a la seva obra completa, publicada per Edicions Destino a partir de 1966:<sup>2</sup> les «Notes per a una introducció a l'estudi de Josep Pla» fusterianes abasten 72 pàgines, que, com veurem més endavant, contrasten amb les escasses tres pàgines amb què l'empordanès enllesteix la seva «Explicació inicial» a un conjunt de 47 volums –els 39 primers publicats a cura seva, amb pre-facis generalment també molt breus, i els darrers a càrrec de l'editor de Destino, Josep Vergés, que és qui passarà a signar els mots preliminars. De fet, després de comparar Pla amb Ramon Llull exclusivament pel volum de la seva producció, Fuster se centra a remarcar l'excepcionalitat que representa Josep Pla a Catalunya pel fet que «des del primer dia, havia resolt “professionalitzar-se”» (Fuster 1966, 12). I continua una mica més endavant (1966, 13-14):

La «professió» consisteix a «escriure»: a cobrar a canvi d'escrits, per dir-ho bé. [...] La solució que s'arbitra Josep Pla és el periodisme: escriure, sí, però bàsicament per als diaris i les revistes. Si aconseguíssim calcular quants articles i reportatges ha publicat Pla, en vernacle o no, la xifra –milers i milers– ens deixaria esfereïts. No descartarem el mèrit «literari» que pugui tenir, i té, el Pla «periodista». Però crec que calia precisar la seva «professionalitat». Les puntualitzacions no són mai supèrflues, i aquesta, ací, és essencial.

Per acabar puntualitzant la relació, gairebé per contrast, entre la professionalització i la vocació planianes (Fuster 1966, 14-15):

---

2. No podem oblidar que aquesta obra completa editada per Destino reprèn –o més aviat substitueix– el projecte anterior de l'Editorial Selecta, iniciat el 1956 i interromput per la mort de l'editor Josep Maria Cruzet el 1962.

És probable que la paraula «professió» desperti ressonàncies equívokes, en carregar l'accent sobre el costat econòmic. L'altra, «vocació», té un trèmolo romàntic ben poc atractiu. Seria pueril d'emprar-les, de cara a un escriptor com Josep Pla, sense un marge d'esfumadura. Pla no volia dissipar-se en l'amateurisme pàl·lid i sincopat que prepondera en els medis literaris del país, i un dia, de molt jove, optà per l'«ofici». Només en l'«ofici» podria trobar l'estímul i el compromís sever que endegarien la seva voluntat d'escriure. I només lliurant-s'hi íntegrament podria ser l'escriptor que aspirava a ser. No vacil·la en la tria.

I bé. Si diem que Fuster afirma que la solució que s'arbitra Pla és el periodisme, la que s'arbitra per a si mateix és relativament similar. Tot i que Fuster mai no es considera nominalment periodista, cosa que sí que fa Pla, la dedicació del suecà a la premsa periòdica, en format de diari o de revista, és gairebé tan intensa com la del de Palafrugell, tot i que potser en limita l'abast a una *casuística* textual relativament més reduïda. Un Pla que viatja pel món des de molt jove aprofitarà aquesta experiència per a dedicar centenars de pàgines als llocs visitats, mentre que Fuster, sedentari en part per obligació –fill únic, havia de tenir cura dels pares, ja grans–, en part per devoció, se centrarà en l'article de fons, el d'opinió, la polèmica o, a tot estirar, el reportatge. I la manera de concebre la professió, l'escriptura, també serà diferent. Per al Pla primordialment periodista el que compta és sumar –dit precisament en paraules de Joan Fuster–, continuar a partir d'allò que ja ha estat escrit. I ho fa sense gaires miraments, plagiant si cal.<sup>3</sup> El Fuster que tendeix sempre cap a l'assaig se situa potser en un espai un pèl més acadèmic, reconscible sobretot en el que podríem agrupar sota l'etiqueta d'«estudis literaris» però que amara tota la seva producció. Tot això es notarà en la manera que tenen tots dos d'acabar els seus textos, com veurem tot seguit, en entrar a analitzar les seves guies turístiques i la traducció d'aquestes per a incorporar-les a les obres completes respectives.

---

3. Em sembla que no és el lloc d'insistir en allò que podríem denominar «teoria del plagi» planiana, que Fuster presenta de manera extremadament brillant en el seu estudi introductori a l'obra completa de Pla que he esmentat suara i que conclou amb uns mots referits, precisament, al periodisme (Fuster 1966, 25):

La seva finalitat és pràctica: només busca que la informació i el comentari que redacta tinguin la solvència pròpia del cas, i per a obtenir-la no es privarà de plagiar. Els bons periodistes són bons, probablement, en la mesura que són uns plagiaris experts. L'ofici, pel seu mateix caràcter, obliga a l'«apropiació de materials» metòdica i espavilada.

### 3. LES «GUÍAS DE ESPAÑA» I LES OBRES COMPLETES: LA TRADUCCIÓ

Entre els molts encàrrecs que van rebre Pla i Fuster en la seva activitat literària «*pro pane lucrando*» hi ha diferents textos que podríem circumscriure en el que Pla mateix denomina «prosa turística».<sup>4</sup> Els llibres més representatius d'aquest subgènere són, ben probablement, els que Edicions Destino publica, en espanyol, dins la seva col·lecció «Guías de España». Cal matisar, això sí, el terme encàrrec, si més no si ens referim a la *Guía de la Costa Brava* planiana, amb què s'inicia la col·lecció. Ja he indicat en un altre lloc (Grau 2017, 9, 44-45) el pes que té Josep Pla en la concepció i l'impuls d'aquesta col·lecció. La primera edició d'aquesta guia, editada el 1941 amb un títol –*Costa Brava. Guía general y verídica*– i un format diferents –més petit i amb escasses fotografies–, sembla respondre més aviat a la pulsio creativa de Josep Pla que no pas a un encàrrec d'Edicions Destino, atès que se centra a descriure el seu territori privatiu més estricte, la seva comarca, i que en redacta un primer esborrany cap al final de la Guerra Civil. Aquesta pulsio, d'altra banda, no ha de ser forçosament antagònica a la voluntat de treure'n un rendiment econòmic, gairebé sempre present en Pla. La segona edició d'aquesta guia, del 1943, ja s'aproxima al format definitiu de la col·lecció –més gran i amb un reportatge fotogràfic que ocupa un espai molt més significatiu–, que s'anirà consolidant amb l'aportació següent, també de Pla: *Guía de Mallorca, Menorca e Ibiza* (1950), i quedarà del tot definida com una col·lecció que té la intenció d'abastar tot l'Estat espanyol amb *El País Vasco* (1953), de Pío Baroja.

El conjunt final són 16 guies publicades al llarg de més de trenta anys –la darrera és del 1977–, que comprenen pràcticament tot el territori de l'Estat –tret d'Extremadura i Lleó–, sense tenir en compte si es tracta de regions turístiques o no. La concepció preferentment literària del projecte –que m'ha dut a qualificar aquests llibres com a «guies d'autor»– determinarà l'elecció dels col·laboradors, entre els quals hi ha escriptors de prestigi més que reconegut, com ara, a banda dels ja esmentats, Carles Soldevila, José María Pemán, Gaspar Gómez de la Serna o Dionisio Ridruejo. Tots aquests autors, sense defugir les obligacions de descripció dels territoris i de les gents que els habiten pròpies de les guies turístiques,

---

4. Prenc aquest terme, que considero força encertat, del text de la sobrecoberta de la tercera edició de la *Guía de la Costa Brava*, publicada per Josep Pla el 1948:

Cuando se produjo la primera tirada, el señor Calleja, de Madrid, alto funcionario de la Dirección General del Turismo, afirmó, creo que por escrito, que la «Guía de la Costa Brava» era el primer libro que se editaba en España escrito en prosa auténticamente turística.

van incorporant elements característics de la seva dicció, amb la qual cosa reforcen la seva presència i individualitzen la seva aportació al gènere.<sup>5</sup>

Josep Pla és l'únic autor que fa més d'una guia per a aquesta col·lecció, les ja esmentades de la Costa Brava i les illes Balears, més *Cataluña*, del 1961. Joan Fuster publicarà el 1962 la seva: *El País Valenciano*. El que vull prendre en consideració en aquest article és, tanmateix, la reubicació d'aquestes guies en les seves obres completes, bàsicament, per a demostrar la voluntat que tots dos tenen d'identificar-se com a autors exclusivament catalans, malgrat el gran volum d'obra que publiquen en espanyol al llarg de la seva trajectòria.

Si bé és cert que no m'he detingut a fer-hi estadístiques –i no conec ningú que n'hagi fetes sobre aquest aspecte–, m'atreiria a afirmar que tant Pla com Fuster van publicar originàriament més pàgines en espanyol que no en català, sobretot si sumem als llibres –també alguns en espanyol– la presència constant de tots dos en publicacions periòdiques. Ara bé, quan es decideixen a compilar les seves obres completes, les editen només en català. Altres autors s'haurien decantat, potser per comoditat, potser per exhibir la seva capacitat creadora en ambdues llengües, per editar-les dividides en dos grans blocs: obra completa en català i obra completa en espanyol. Pla i Fuster prefereixen recórrer a la traducció –a l'autotraducció, generalment–<sup>6</sup> per a presentar-se com a escriptors exclusivament en llengua catalana, com a escriptors nacionalment catalans.

Les tres guies de Josep Pla constitueixen el volum 30 de la seva obra completa, que duu per títol, precisament, *Tres guies*. És el volum més extens dels 47: 1.128 pàgines. Per la seva banda, *El País Valencià* es troba en el volum III de les obres completes de Joan Fuster –només set en total–, presentat sota el títol *Viatge pel País Valencià*. En aquest cas, el llibre es completa amb altres materials de «tema valencià», d'acord amb l'etiqueta que fa servir el suecà. Es tracta d'alguns reportatges o articles de fons publicats en premsa o en revistes especialitzades –fins i tot una obra enciclopèdica– i d'escrits sobre la semblança de tres personatges valencians –Francesc Peris Mencheta, Vicent Blasco Ibáñez i Azorín–, la majoria també traduccions de l'espanyol.

Si hi ha una cosa en què difereixen d'entrada les obres completes de Pla i les de Fuster, és en el tractament dels elements introductoris. Si ens fixem, per exemple, en el primer volum de les obres completes respectives, veurem que, com ja he dit, Pla signa una «Explicació inicial» de tres pàgines escasses,

---

5. En un article anterior (Grau 2016) he fet una ullada general a la col·lecció –especialment a les guies publicades fins a la de Fuster– des del punt de vista de l'anàlisi del discurs. Per a un estudi de la col·lecció de caràcter més geogràfic, vegeu Arroyo (2008).

6. Per a una aproximació teòrica a l'autotraducció en el nostre àmbit lingüístic, vegeu Riera (1997), García de Toro (2009) i Ramis (2014).

seguida de l'extensa nota introductòria redactada per Joan Fuster, a la qual també m'he referit més amunt. El de Fuster té una introducció de 14 pàgines que signa ell mateix. És més, aquesta estructura es repeteix en tots els volums de l'obra completa que es publiquen en vida dels autors: breus explicacions de Pla; autopròlegs bastant més llargs de Fuster.<sup>7</sup> Pel que fa als volums corresponents a les guies, la diferència encara és més radical. Pla no fa cap comentari que serveixi per a explicar la maniobra editorial d'unir les tres guies de Destino i publicar-les, traduïdes al català, en un sol volum. Es limita a reproduir la traducció dels mots preliminars de cadascuna de les guies, d'acord amb l'edició que fa servir.<sup>8</sup> Així, *La Costa Brava* té un «Pròleg» de tres pàgines signat al Mas Pla de Llofriu al juny de 1975, és a dir, redactat específicament per a l'obra completa, que duu peu d'impremta de maig de 1976. *Mallorca, Menorca i Eivissa* comença amb unes «Paraules al lector» —una única pàgina— signades també al seu mas el mateix mes de juny de 1975. I, finalment, les quatre pàgines inicials de *Catalunya* corresponen a la «Nota preliminar a l'edició de la col·lecció “Imatge de Catalunya”», que Destino mateix havia publicat com a llibre autònom el 1971, amb una compaginació diferent de la de la col·lecció primitiva i d'aquesta de l'obra completa. Per contra, la «Introducció» del volum III de l'obra completa fusteriana té sis pàgines, dedicades, sobretot, a analitzar la recepció, no gaire amable per part de determinats sectors reaccionaris de la societat valenciana, que havia tingut *El País Valencià*.

Una altra gran diferència és la reflexió que fan tots dos autors sobre la praxi traductora aplicada a les seves obres completes. Novament, la de Pla és força superficial: en el volum primer, ni una referència. En *Tres guies* es limita a constatar que les guies originals havien estat redactades en espanyol —«per la força de les circumstàncies» (Pla 1976, 9) diu en el «Pròleg» a *La Costa Brava*— i a justificar la manca d'actualització dels llibres —que tenen diferents edicions— a partir d'un moment determinat, atès que la transformació del territori per l'arribada massiva del turisme —i, també, un cert esgotament per l'edat— no li ho permetien. Només hi ha petites referències que ens permeten pensar que la reflexió va una mica més enllà i abasta la gènesi dels projectes des del punt de vista lingüístic. «Pur atzar, car hauria pogut perfectament editar-se vint anys abans i ser potser el meu primer llibre», diu a continuació de les paraules citades anteriorment, a les quals no sé si podríem afegir «en català», sobretot si tenim en compte l'afirmació que trobem en la «Nota preliminar» a *Catalunya*:

7. Ja he comentat en un altre lloc (Grau 2017, 61, 287) la relativa al·lèrgia que té Fuster al pròleg al·lògraf. Per a un estudi exhaustiu de la tasca de Fuster com a prologuista, vegeu Devís (2001).

8. Cal recordar que les diferents guies planianes tenen més d'una edició. La de Fuster es quedarà en la primera.



«Sobre la base d'aquella guia de Catalunya he refet el llibre actual, escrit en la llengua en què fou pensat» (ibídem, 735).<sup>9</sup> Sempre és difícil saber en quina llengua pensa una altra persona –no sempre som capaços, de fet, de saber en quina llengua pensem els qui coneixem més d'una llengua amb bastant profunditat–, però resulta difícil imaginar un escriptor pensant en una llengua i redactant en una altra. En tot cas, ens duria a plantejaments més pròxims a la psicologia que no pas a la crítica literària, que ens connectarien amb els mots de Pere Gimferrer que he citat en la introducció d'aquest article. També és cert que en els mateixos termes s'havia expressat Fuster respecte a Pla: «no ha sabut concebre ni una sola línia de la seva obra en altra llengua que en català» (Fuster 1966, 16-17).

Les reflexions traductològiques de Joan Fuster són molt més profundes –o, com a mínim, més extenses. Les expressa, principalment, en la «Introducció» –signada a Sueca l'11 de juny de 1967– al volum I de les seves obres completes i, per tant, no estan referides exclusivament a la seva guia, sinó al conjunt de la seva producció en espanyol. Parteixen, en certa manera, d'una anàlisi de la situació sociolingüística de la llengua catalana i de la capacitat de professionalització dels escriptors catalans, amb la qual cosa remetien de manera òbvia al que he explicat una mica més amunt sobre la professionalització de Josep Pla. Com passava amb Pla, la seva condició de «jornaler de la ploma» no sols el duia a acceptar encàrrecs editorials de temàtica i format molt diversos, sinó a acceptar-los també en espanyol. Les obres completes acaben esdevenint per a Fuster l'excusa perfecta per a imposar al conjunt de la seva obra una unitat lingüística que el dia a dia no li ha permès (Fuster 1968, 15-16):

Per raons ben clares, he hagut d'escriure molt en castellà. Els diaris i les revistes on podia col·laborar no m'oferien cap alternativa [...] Sens dubte, hauria estat més just de reproduir ací aquests textos tal com van ser escrits. [...] Tanmateix [...] el meu bilingüisme és involuntari. Jo sóc, he volgut ser-ho des del primer dia, un escriptor «en català», i res més que això. [...]

---

9. He de deixar consignat que, com que aquesta publicació procedeix, com ja he dit, de la traducció que Destino publica el 1971 en la col·lecció «Imatge de Catalunya» i no es va modificar per a incorporar-la a l'obra completa, el lector hi trobarà una afirmació com la següent:

[...] i posat al dia tant el text com les fotografies, les quals són ara totes del senyor Francesc Català Roca, artista fotògraf incomparable com vostès tindran ocasió de constatar. Saber que l'obra seria inclosa en la col·lecció «Imatge de Catalunya» que Edicions Destino publica en català sobre les coses bàsiques d'aquest país ha estat per a mi extremadament agradable. (Pla 1976, 735)

Cap dels volums de l'obra completa planiana no inclou material gràfic i, per tant, *Tres guies* tampoc, amb la qual cosa l'afirmació anterior queda del tot descontextualitzada.

Portaré, doncs, la conseqüència fins a l'extrem de traduir tot el que inicialment va ser redactat i publicat en castellà. [...] L'escrit en castellà ha estat escrit –pensat– en castellà.<sup>10</sup>

Em sembla que les consideracions d'identitat nacional associades a la llengua d'escriptura són ben clares i contundents i no demanen gaire exegesi. També és ben clara la diferència mostrada respecte a Pla pel que fa a la concepció del material redactat en espanyol: allò que Fuster escriu en espanyol, ho pensa en espanyol –«amb paraules castellanés», diu. Sincerament, crec que és una actitud més honesta, però no hi insistiré.

Voldria concloure aquest article amb una breu anàlisi del tractament que donen Pla i Fuster a les citacions d'autoritat, que em servirà per a mostrar com la seva concepció i la seva praxi de l'escriptura afecten també la seva concepció i la seva praxi de la traducció. Ja he dit –i ho ha dit Fuster abans que jo– que Pla no té gaires miraments a l'hora d'aprofitar els materials d'altri. Això el duu a incorporar als seus textos –a les seves guies, en aquest cas– materials molt diversos, de vegades citant-ne la procedència i d'altres sense fer-ho o, si més no, sense fer-ho com ho esperàriem si hi apliquéssim el punt de vista de l'acadèmia. Però Pla no és un acadèmic, no és un investigador, sinó un periodista, i en la praxi del periodisme, aquests aprofitaments són del tot acceptats: cal recordar que la norma habitual de la premsa escrita prescriu, per exemple, que les declaracions de qualsevol personatge siguin reproduïdes en la llengua de redacció del mitjà i no en la llengua en què hagin estat fetes, independentment que aquesta sigui comprensible o no per al conjunt dels lectors. Així, doncs, com que, ja en la redacció original de les guies, les citacions passen a formar part, en certa manera, del text propi, Pla les tracta com a pròpies en traduir els llibres i, per tant, hi apareixen en català independentment que la font original sigui catalana o espanyola. En trobarem mostres en totes les guies, però n'esmentaré només un parell. Veiem, per exemple, l'ús que fa Pla d'*Historia del Ampurdán*, de Josep Pella i Forgas, un llibre que aprofitarà amb profusió al llarg de tota la *Guia de la Costa Brava*:

---

10. Tot i que en aquest fragment que reproduïxo Fuster se centra en la traducció per a donar unitat lingüística al conjunt de la seva producció, cal remarcar que tot seguit explicarà que també hi donarà unitat des del punt de vista gramatical i, per tant, uniformitzarà els seus escrits redactats originàriament en varietat lingüística valenciana: «Ho he homogeneïtzat tot: ho he fabricat, si se'm tolera el verb» (Fuster 1968, 17).

En los siglos más oscuros de la Edad Media, normandos y sarracenos invadieron innumerables veces este litoral y lo asolaron repetidamente. «Aparecieron los ligeros bajeles normandos (escandinavos) en el horizonte de nuestro mar –escribe el señor Pella y Forgas en su «Historia del Ampurdán»– en mitad del siglo IX y fué tanto mayor el terror que debió causar su aparición cuando la fama de su indomable fiereza, adquirida saqueando las costas del Báltico, Atlántico y Mediterráneo, vióse en evidencia en las poblaciones marítimas que pasaron a sangre y fuego.» (Pla 1955, 22)

En els segles més obscurs de l'Edat Mitjana, normands i sarraïns van envair innombrables vegades aquest litoral i el van assolar repetidament. «Aparegueren els lleugers vaixells normands (escandinaus) a l'horitzó de la nostra mar –escriu el senyor Pella i Forgas en la seva «Historia del Ampurdán»– a la meitat del segle IX i fou tant més gran el terror que degué causar la seva aparició quan la fama de la seva indomable feresa, adquirida saquejant les costes del Bàltic, l'Atlàntic i el Mediterrani, va veure's en evidència a les poblacions marítimes que van passar a sang i a foc.» (Pla 1976, 19-20)

Cal dir, d'entrada, que Pla no és precisament dels autors més acurats a l'hora de citar. Tot i que en aquest cas marca clarament amb cometes el text reproduït i en dona la referència del títol, hi comptem fins a vuit canvis en un text tan breu, que inclouen modificacions de puntuació i d'estil, canvis ortogràfics i correccions gramaticals. Ho podem comprovar si anem directament al text de l'historiador, jurista i polític de Begur, que diu exactament (Pella 1883, 319):

[...] aparecieron los ligeros bajeles de estos últimos en el horizonte de nuestro mar en mitad del siglo IX, y fué tanto mayor el terror que debió de causar su aparición, cuanto la fama de su indomable fiereza adquirida saqueando las costas del Báltico, Atlántico y Mediterráneo vióse en evidencia en las poblaciones marítimas que pasaron á sangre y á fuego.

Serà, com acabem de veure, sobre la reelaboració que li serveix per a *apropiar-se* del text de Pella que Pla farà la seva traducció, gairebé literal, per a la versió catalana de la guia. Aquest mateix procediment d'apropiació és el que aplica de manera sistemàtica en la seva producció, com podem comprovar en el segon dels exemples que presento. Em refereixo, ara, a un capítol complet de la *Guía de Mallorca, Menorca e Ibiza*, «El mueble anglomenorquín», que Pla bastirà a partir de fragments del llibre de Josep Claret *Muebles de estilo inglés desde los Tudor hasta la reina Victoria, con los grupos Colonial y Menorquín*, fins al punt que podríem concloure que més d'un setanta per cent del capítol són paraules de Claret, sia emprant les cometes per a marcar les citacions sia obviant-les. Pla es limita, pràcticament, a incorporar-hi els elements necessaris per a lligar les

diferents citacions de l'arquitecte gironí. En la versió catalana, com passava amb les citacions anteriors de Josep Pella, tot es tradueix, tret del títol del llibre. En el cas de Josep Claret fins i tot se'n n'ofereix la referència bibliogràfica: «(Editorial Gustavo Gili, Barcelona)». Heus-ne ací un fragment breu, a manera d'exemple –a diferència del que ha fet en passatges precedents, en aquest cas Pla no fa servir les cometes, tot i que és ben evident que es tracta, primordialment, d'una citació; sembla, però, que la manera d'introduir-la li basta de salconduit–:

He aquí un ligero resumen –siguiendo siempre la luminosa obra del señor Claret– del detalle de esos muebles. Las sillas Reina Ana tienen el paño central del respaldo liso, adoptando las formas de la época a que corresponden. Las patas cabriolé, en general sin adornar, llevan un disco en su extremo. Los asientos son anchos y cuadrados. Las patas pueden tener travesaños de unión o no tenerlos. El travesaño del asiento es recto o bien forma una ligera curvatura en su centro. (Pla 1950, 363)

Vet aquí un resum lleuger –seguint sempre la lluminosa obra del senyor Claret– del detall d'aquests mobles. Les cadires Reina Anna tenen la roba central del respall llis i adopten les formes de l'època a què corresponen. Les potes cabriolé, en general sense adornar, duen un disc a l'extrem. Els seients són amples i quadrats. Les potes poden tenir travessers d'unió o no tenir-ne. El travesser del seient és recte o bé forma una lleugera curvatura al centre. (Pla 1976, 583)

Novament resultarà pertinent anar a la font primària per veure la praxi planiana de la citació. Podem comprovar com Pla fa una lleugera reelaboració de l'original de Claret, que li servirà, principalment, per a alleugerir el text i fer-lo més entenedor i amè –una de les característiques essencials, gairebé obsessiva, de la prosa de l'empordanès. I aquesta reelaboració, que Pla ja ha assumit com a text propi –i que, en certa manera, el lector també assumeix com a text planià–, és la que li servirà de base per a la traducció catalana editada anys més tard. Amb tot, però, els mots continuen essent els de Claret (1967, 366):

Las sillas Reina Ana tienen el paño central del respaldo liso, adoptando formas semejantes a las de la época a que corresponden. Las patas cabriolé, en general sin adornar, llevan los *club-foot*, *claw-and-ball*, o un disco en su extremo. Los asientos son anchos y cuadrados. Las patas están unidas por tres travesaños torneados, uno delantero y dos laterales, o bien unidas en H. Hay sillas que no llevan travesaños. El travesaño del asiento es recto o bien forma una ligera curvatura en su centro.

Finalment, comprovarem que el tractament que dona Fuster a les seves citacions és radicalment oposat al que hi dona Pla. Com ja he dit, la seva manera

d'actuar s'aproxima més als criteris seguits habitualment en els usos acadèmics. Fuster se'ns presenta, amb això, més com un investigador, com un assagista, que no pas com un periodista. A més a més, cal insistir que, quan cita, Fuster és extremadament fidel a l'original. Pel que fa a la traducció, quan la citació original prové d'un text en espanyol, la manté en aquesta llengua en l'edició catalana. Com a criteri tipogràfic general, les citacions en espanyol van en rodona en *El País Valencià* i en cursiva en *El País Valencià*. Els exemples són innumerable, però em limitaré a oferir la citació que encapçala la seva guia:<sup>11</sup>

«La grande idea que se tiene de lo fértil, ameno y poblado del reyno de Valencia, parece exagerada y aun falsa si se entra por Aragón». Así comenzaba el abate Antonio José Cavanilles sus *Observaciones sobre la Historia Natural, Geografía, Agricultura, Población y Frutos del Reyno de Valencia*, en 1795. (Fuster 1962, 9)

«La grande idea que se tiene de lo fértil, ameno y poblado del reyno de Valencia, parece exagerada y aun falsa si se entra por Aragón.» Així començava mossèn Antoni Josep Cavanilles les seves *Observaciones sobre la Historia Natural, Geografía, Agricultura, Población y Frutos del Reyno de Valencia*, el 1795. (Fuster 1971, 17)

Les úniques modificacions que fa Fuster són les que van encaminades a regularitzar els usos ortogràfics –i només pel que fa a l'accentuació–, com veiem en acurar la seva citació amb el text original: «La grande idea que se tiene de lo fértil, ameno y poblado del reyno de Valencia, parece exâgerada y aun falsa si se entra por Aragon» (Cabanilles 1795, 1).

#### 4. CONCLUSIONS

La decisió que prenen d'antuvi Josep Pla i Joan Fuster de dedicar-se professionalment de manera exclusiva a l'ofici d'escriptor els porta a acceptar encàrrecs editorials tant en català com en espanyol. Ara bé, la dedicació contínua a produir textos de tot tipus en espanyol no modifica la seva actitud de considerar-se autors catalans, nacionalment catalans, i de sentir el català com l'únic idioma propi. Aquesta manera de concebre la seva obra literària es farà extensiva a les seves obres completes, on tots dos inclouran, traduïts al català, llibres –o altres papers– escrits i editats originalment en espanyol. Tanmateix, la seva praxi traductora diferirà lleugerament, en paral·lel a les diferències de concepció literària que tenen.

11. Per a una anàlisi més extensa, vegeu Grau (2017, 294-311) i per a una aproximació a Joan Fuster com a traductor d'obres d'altri o de Fuster traduït a altres llengües, vegeu Salvador (2006 i 2012) i Ardolino (2015).

Josep Pla, que se sent bàsicament periodista, farà sovint un exercici d'apropiació de materials d'altres autors, fins al punt que de vegades emprà els mots d'altri com si fossin propis. Per tant, a l'hora d'acarar la traducció dels seus llibres, tots aquests materials seran també traduïts. Per contra, un Fuster molt més assagista, amb un perfil diguem-ne més acadèmic, mantindrà en la llengua original tot el seguit de citacions d'autoritat que incorpora als seus escrits.

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Ardolino, Francesco. 2015. «Les traduccions literàries de Joan Fuster». En *Prosa i creació literària en Joan Fuster*, Francesco Ardolino et al. València: Publicacions de la Universitat de València, 11-40.
- Arroyo Ilera, Fernando. 2008. «Geografía, literatura e ideología en la segunda mitad del siglo XX: las “Guías de España” de Ediciones Destino». *Estudios Geográficos* LXIX, 265: 417-452.
- Budor, Karlo. 1989. «Sobre el plurilingüismo poético: ejemplos de Góngora y Lope de Vega». *Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia* 34, 113-127.
- Cabanilles, Antoni Josep. 1795. *Observaciones sobre la historia natural, geografía, agricultura, población y frutos del Reyno de Valencia*, volum I. Madrid: Imprenta Real. [Edició facsímil, València: Albatros, 2002].
- Claret i Rubira, Josep. 1967 [1946]. *Muebles de estilo inglés desde los Tudor hasta la reina Victoria, con los grupos Colonial y Menorquín*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Crespo, Isidre. 2002. *De Fuster a Pla, amb camí de tornada*. Gandia: CEIC Alfons el Vell.
- Devís, Anna M. 2001. *El llindar literari*. València: Tres i Quatre.
- Fuster, Joan. 1962. *El País Valencià*. Barcelona: Destino.
- . 1966. «Notes per a una introducció a l'estudi de Josep Pla». En *Obra completa I. El quadern gris*, Josep Pla. Barcelona: Destino, 11-83.
- . 1968. *Obres completes I. Llengua, literatura, història*. Barcelona: Edicions 62.
- . 1971. *Obres completes III. Viatge pel País Valencià*. Barcelona: Edicions 62.
- García de Toro, Cristina. 2009. *La traducción entre lenguas en contacto. Catalán y español*. Berna: Peter Lang.
- Grau, Daniel P. 2016. «El País Valencià de Joan Fuster en el context de la col·lecció “Guías de España” d'Edicions Destino». *eHumanista/IVITRA* 10: 246-258. University of California Santa Barbara.
- . 2017. *El dit sobre el mapa. Joan Fuster i la descripció del territori*. València: Publicacions de la Universitat de València.

- Pella i Forgas, Josep. 1883. *Historia del Ampurdán. Estudio de las comarcas del noreste de Cataluña*. Barcelona: Lluís Tasso i Serra. [Edició facsímil, Olot: Aubert Impressor, 1980].
- Pla, Josep. 1941. *Costa Brava. Guía general y verídica*. Barcelona: Destino.
- . 1943. *Guía de la Costa Brava*. Barcelona: Destino. [2a ed.].
- . 1948. *Guía de la Costa Brava*. Barcelona: Destino. [3a ed.].
- . 1950. *Guía de Mallorca, Menorca e Ibiza*. Barcelona: Destino.
- . 1955. *Guía de la Costa Brava*. Barcelona: Destino. [4a ed.].
- . 1961. *Cataluña*. Barcelona: Destino.
- . 1966. *Obra completa 1. El quadern gris*. Barcelona: Destino.
- . 1971. *Guía de Catalunya*. Barcelona: Destino.
- . 1976. *Obra completa 30. Tres guies*. Barcelona: Destino.
- Pons Alorda, Jaume C. 2016. «Pere Gimferrer: “Si un poema funciona, ja trobarà els seus lectors”». *Núvol. Punt de Llibre*. <http://cort.as/-BjL-> [consulta: 1 d'octubre de 2017].
- Ramis, Josep Miquel. 2014. *Autotraducció. De la teoria a la pràctica*. Vic: Eumo.
- Riera, Carme. 1997. «L'autotraducció com a exercici de recreació». *V Seminari sobre la Traducció a Catalunya. Quaderns Divulgatius* 8. Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, 45-52.
- Salvador, Vicent. 2006. «L'escriptor, de llengua en llengua. Joan Fuster i les traduccions». *Caplletra. Revista Internacional de Filologia* 40: 211-234.
- . 2012. *Figures i esbossos. Estudis sobre literatura valenciana contemporània*. Alacant: Institut de Cultura Juan Gil-Albert.
- Siles, Jaime. 2013. «Poesía escrita en otra lengua: Góngora, Borges, Gil de Biedma». En *Littératures en mutation: Écrire dans une autre langue*, eds. Françoise Morcillo i Catherine Pélage. Orleans: Paradime, 184-209.





# «Callastres» o l'heterotopia literària de Jordi Pere Cerdà

## *Callastres* or the literary heterotopia of Jordi Pere Cerdà

JOSEP MARQUÉS MESEGUER

UNIVERSITAT DE PERPINYÀ VIA DOMÍCIA – CRESEM / UNIVERSITAT JAUME I

---

Artículo recibido el / *Article received*: 2018-08-28

Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2018-09-28

RESUM: El poeta, dramaturg i novel·lista nord-català Jordi Pere Cerdà (pseudònim d'Antoni Cayrol; Sallagosa, 1920 - Perpinyà, 2011) mostra al llarg de la seua obra literària un interès significatiu per retratar la geografia física i humana de la seua Alta Cerdanya natal. L'atenció profunda per aquest territori demostra la inquietud d'un literat-explorador per recrear aquelles vivències més íntimes de l'autor. A la novel·la curta «Callastres», dins la seua obra *Col·locació de personatges en un jardí tancat* (1993), Cerdà configura una heterotopia literària d'aquest llogaret de la Cerdanya a partir de les coordenades imaginàries, emocionals i identitàries del mateix autor.

*Paraules clau*: heterotopia, alteritat, Jordi Pere Cerdà, gir espacial, Catalunya del Nord.

ABSTRACT: The North-Catalan poet, playwright and novelist Jordi Pere Cerdà (the pseudonym of Antoni Cayrol, Saillagouse, 1920 - Perpignan, 2011) shows throughout his literary work a significant interest in depicting the physical and human geography of the French Cerdagne where he was born. The close attention paid to this territory is evidence of the author's interest, as a literary explorer, in recreating his own most intimate experiences. In his novella *Callastres*, published in his volume entitled *Col·locació de personatges en un jardí tancat* (1993), Cerdà draws a literary heterotopia in this village in the French Cerdagne, formed from the author's own identity and his imaginary and emotional coordinates.

*Keywords*: heterotopia; alterity; Jordi Pere Cerdà; spatial turn; Northern Catalonia.

Jordi Pere Cerdà mostra al llarg de la seua obra literària un interès significatiu per retratar de manera primordial la geografia física i humana de la seua Alta Cerdanya natal. L'atenció profunda per aquest territori demostra la inquietud d'un literat-explorador per recrear aquelles vivències més íntimes del mateix autor. Atent, doncs, als detalls de fons de la vida, el viatge interior que emprèn Cerdà com a escriptor el farà descobrir elements considerats endòtics i d'altres que, en canvi, resultaran exòtics. L'entrecreuament d'ambdues consideracions apriorístiques en l'exploració espacial de la Cerdanya li permetrà practicar literàriament una espècie d'estranyesa observacional, tal com proposà Georges Perec (*défamiliarisation*) entorn de les experiències més quotidianes: «Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire?» (*apud* Bou 2013, 286-287). Tal com desplegarem en aquest article des d'un rerefons teòric geocrític (Westphal 2000, Tally 2013), la interacció que proposa Jordi Pere Cerdà entre allò més familiar i allò més estrany pretindrà descentrar la nostra mirada tot descobrint nous punts de vista sobre el que ens envolta i, amb aquests, nous llocs i nous espais en relació.

Del recull de novel·les curtes que agrupa *Col·locació de personatges en un jardí tancat* (1993)<sup>1</sup>, alguns lectors<sup>2</sup> han afirmat que és una de les publicacions que més fidelment referencia la realitat quotidiana dels pobladors de l'Alta Cerdanya a la segona meitat del segle XX, ja que aquests s'hi poden reconèixer tant en la toponímia com en el caràcter dels mateixos personatges georeferenciats. Dins d'aquesta obra, la narració que analitzarem en aquest article, «Callastres», es desenvolupa més enllà del seu evident caràcter referencial, tot constituint un espai imaginari ben particular. En efecte, Cerdà emprèn un viatge interior o local que parteix d'un fonament real per, tot seguit, visar l'obertura espacial mitjançant l'elaboració de la paraula poètica. Aquest *espai local*, real, esdevindrà el punt de referència necessari per a crear *altres espais* (o heterotopies) des de l'imaginari literari de l'autor (De Sousa Santos 2001, 199):

- 
1. Obra editada per primera vegada l'any 1984 (Perpinyà, Centre de Documentació i Animació de la Cultura Catalana/Éditions du Chiendent). L'edició de 1993 que prenem com a referència corregirà i ampliarà l'anterior.
  2. Marguerite «Guiguite» Bardes, amiga íntima d'Antoni Cayrol i de la seua família, afirma que l'obra li agrada perquè tant la terra com els personatges són Sallagosa mateix (conversa mantinguda amb Marguerite Bardes el 03-06-17 a Sallagosa). També Miquela Valls, professora de literatura catalana a la Universitat de Perpinyà Via Domícia, mantingué durant diversos anys consecutius la lectura d'aquesta obra en les seues classes; d'entre els seus alumnes, n'hi hagué un de cerdà que reconegué tots els topònims que apareixen a *Col·locació de personatges en un jardí tancat* (conversa mantinguda amb Miquela Valls el 15-06-17 a Perpinyà).

The local is not lived in a localist fashion, that is, it is not experienced as an orthotopia; the local aspires, rather, to invent another place, a heterotopia, or even a utopia. Since it derives from a deep feeling of emptiness and disorientation caused by the exhaustion of the dominant canons, the comfort provided by the local is not the comfort of rest, but a sense of direction.

La localització territorial cerdana on arrela la pulsio creativa del nostre autor no pot entendre's, doncs, com un destí per a una serena recreació literària, sinó més bé com un punt de partida des del qual Cerdà explorarà literàriament els elements d'un magma cultural vivent i en moviment. Des d'aquests paràmetres analitzarem el viatge interior, alhora que expansiu, que relata Cerdà a la novel·la curta «Callastres». En aquesta, l'autor pot fer al·lusió al pas de la ingenuïtat de l'infant a un major grau de maduresa, traçant un recorregut semblant al que el jove Cerdà, lector i somniador, realitzà amb el seu arrelament social i poètic al territori de la Cerdanya.<sup>3</sup>

A la narració, Cerdà situa en primer terme l'estranyesa geogràfica de Callastres o *Callastre*,<sup>4</sup> llogaret del municipi cerdà d'Estavar, limítrof amb la Sallagosa nadiua de Cayrol (Cerdà 1993, 39-40):

Anar a Callastres ens ve de revés mà. És un poble que queda apartat de totes les necessitats caminadores dels cerdans. Si no escapem a les lleis geogràfiques com històriques que la Universitat moderna ha desenvolupat a partir del desenrotllament humà, és impensable per a qualsevol esperit cartesià [...] negar que els homes de la dècada dels seixanta del segle vint, cerdans o no, vivim condicionats pel determinisme general de la nostra època. I això establert, qualsevol persona trobarà normal que fos condemnada la situació paradoxal de Callastres, ja que s'ha arremit<sup>5</sup> en la culassa suaument esglaonada d'una coma, d'un il·logisme tan patent, puix que no dóna vida a cap riu vigent, ni rec, ni torrent, sinó una font tan capriciosa que canvia d'ull cada set o vuit anys. [...]  
[...] Així és que si els romans havien fet de Callastres el punt de caiguda dins la plana de la *strata cerdana* que els menava fins a Júlia Líbica<sup>6</sup>, els temps moderns [...] ja havien desviat la rega històrica del tràfec.

- 
3. A més del seu compromís actiu com a passador tot assegurant la travessada cap a Espanya de fugitius arran de l'ocupació alemanya de França durant la Segona Guerra Mundial, cal també destacar l'interès de Cerdà per recuperar el folklore oral de l'Alta Cerdanya, un element que podem percebre en nombroses referències etnopoètiques al llarg de la seua obra literària. L'interès etnopoètic conduí Cerdà a la publicació de *Contalles de Cerdanya* (1961, Barcelona, Barcino), a l'ampliació de les anteriors a *La dona d'aigua de Lanós. Contalles de Cerdanya* (2001, Canet de Rosselló, Trabucaire) i a la publicació pòstuma de *Cants populars de la Cerdanya i el Rosselló* (Barcelona, Editorial Mediterrània, edició de Jordi Julià i Pere Ballart).
  4. *Callastre* (sense essa final), normativament, segons *Enciclopèdia.cat* (<http://cort.as/-BjL3>; data de consulta: 27-02-18).
  5. Del verb *arremir* o *arramir*, «arraconar o apartar d'enmig» (*Diccionari català-valencià-balear*).
  6. El nom més comunament usat per referir-se a l'època romana de Llúvia és *Iulia Lybica*.

Cerdà enceta el relat, doncs, indicant la raresa de Callastre sobre el territori: es tracta d'un poblat que, sobre el pla orogràfic i hidrogràfic, no pot ser sinó marginal perquè, amagat contra un turó, la seua terra «no dona vida a cap riu vigent, ni rec, ni torrent». La població viu, per aquest motiu, «condemnada» a l'«il·logisme» d'una ubicació que és «tan patent» que la pervivència de Callastre no es pot entendre «si no escapem a les lleis geogràfiques com històriques que la Universitat moderna ha desenvolupat a partir del desenrotllament humà». Tant és així que tots els elements físics semblen justificar el fet que una antiga via romana, la qual connectava el llogaret amb l'antiga vila de Llivia o «Júlia Líbica», hagués caigut del tot en desús amb l'arribada d'«els temps moderns», que preferien els passos de comunicació terrestre per la plana cerdana. La situació del poblat, doncs, no només era marginal des del punt de vista de la seua funcionalitat actual, sinó també des d'un punt de vista temporal: si el poblat tingué en algun moment certa significació dins la comarca, fou en tot cas en la llunyana època romana, com ho demostraria la «strata cerdana». En síntesi, el *cronotop* (en termes de Mikhaïl Bakhtin) que Cerdà assigna a Callastre a l'inici del relat no pot sinó resultar un element distòpic, observat des d'un punt de vista físic.

Si la ubicació de Callastre escapa a tota lògica humana referent als recursos naturals i a la xarxa de comunicació, el poblat sembla en canvi amanit dels elements necessaris per ser ric des d'un punt de vista imaginari, car no només conté traces d'un passat remot que alimenta tota mena de misteris i llegendes, sinó que alhora disposa d'elements actuals que semblen del tot extravagants, com una font juganera, «tan capriciosa que canvia d'ull cada set o vuit anys». Així, la manca d'interès que despertava el nucli poblacional des del punt de vista racional o «cartesià», no resultava tan insignificant si atenem els jocs dels infants pel terme (Cerdà 1993, 40):

Quan era mainatge, havia arribat, escasses vegades, que em portessin els nostres jocs fins a aquella *strata* que semblava limitar pel seu ample, allunyadíssim i alturós baluard, l'àrea immensa de la nostra descoberta del món. [...] Aquella direcció nord-oest va ésser als primers anys de la meua vida la nova ruta de les Índies oferta a la meua perspicàcia.

El narrador començarà a apropar-se al llogaret i a la seua antiga «strata» a causa de les «prospeccions geogràfiques del ninot que he estat jo» (Cerdà 1993, 40), això és, quan era un «mainatge» a Sallagosa. En un primer estadi, Callastre és observat com indret distant a l'espai de «jocs» per on s'estenia habitualment «l'àrea immensa de la nostra descoberta del món». La vella ruta romana, elevada des de la plana sallagosarda, es mostrava als ulls dels infants com el confí «nord-oest» del seu territori de joc, «ample, allunyadíssim i alturós baluard». Així, els petits exploradors s'hi aniran acostant decididament, traçant una imaginada

«nova ruta de les Índies», amb clara intenció d'eixamplar les seues experiències i, amb aquestes, el seu perímetre d'acció. Passa a passa, el narrador i els seus companys aniran afrontant reptes cada cop més allunyats del seu punt de partida; *Beuell* sembla constituir, però, un límit difícil de franquejar (Cerdà 1993, 41-42):

Enllà del cementiri començaven els horts, les colomines per la part baixa, el terrossell<sup>7</sup> per damunt del camí. Era un entrellat de parets d'argila, de camins petits i de recs i de rases, rics d'amagatalls, de sorpreses, de plaers sobtats, diversos i arriscats. [...] Saltant d'un camp a l'altre, cada dia portant-nos més lluny, [...] ja vorejàvem el torrent de Beuell. [...]

Beuell és un reguerot dels més petits que ragen per les comes del terme nostre; amb una camada el podíem traspasar. Si no ho fèiem era que de l'altra part, tancada, guardada i barrallada, començaven les deveses i prats del mas Rondola.<sup>8</sup> Eugassades i vacades hi pasturaven al salvatge. [...] Teníem el cap ple de contes i recontes sobre casos viscuts amb aqueix mal bestiar. [...] Però Beuell es presentava com una mena de paradís.

El paisatge natural i rural dels afores de Sallagosa esdevé el decorat idoni per a les prospeccions geogràfiques dels infants, «ple d'amagatalls, de sorpreses, de plaers sobtats, diversos i arriscats», sobrepassant cada estria que apareixia al seu pas: «parets d'argila», «camins petits», «recs i rases», tot «saltant d'un camp a l'altre». En canvi, «el torrent de Beuell», com apuntàvem, esdevé una autèntica frontera, no tant física («és un reguerot dels més petits»; «amb una camada el podíem traspasar») sinó construïda en el seu imaginari a causa dels perills, oïts en boca dels adults, que podia ocasionar el bestiar del mas Rondola, car «eugassades i vacades hi pasturaven al salvatge». Les històries que paralitzaven els infants a Beuell eren advertències orals constants que, en efecte, interrompien la seua mobilitat i limitaven la seua imaginació en favor de la seua seguretat: «teníem el cap ple de contes i recontes sobre casos viscuts amb aqueix mal bestiar». En contraposició als perills del món animal que els amenaçaven més enllà del límit fixat, Beuell els fornava «una mena de paradís» gràcies a la seua exuberància vegetal, entre la qual cal comptar la tendra degustació dels seus fruits: «quan finava el juliol disputàvem a les merles, de branc en branc, unes cireretes negrenques, d'una dolçor un xic aspra que ens irritava els corns dels llavis i estimulava el nostre plaer» (Cerdà 1993, 42).

7. Com a referència més pròxima a aquest substantiu, només hem pogut trobar el topònim Serrat del Terrossell, ubicat als afores de Llívia en direcció a Sallagosa. El mot *terrossell*, per aquest motiu i pel context d'ús al fragment citat, pot significar alguna elevació del terreny.

8. El mas Rondola es troba als afores del terme de Sallagosa, en la seua part nord; des d'aquest punt, Callastre se situa a l'oest. D'altra banda, aquest mas també dóna nom a un poema de Cerdà del seu primer poemari, «Els mossos del mas Rondola» (Cerdà 2013, 59-60).

En aquest punt, el deler dels moviments ingenus dels infants els permetia fondre's amb un paisatge amable que els ofería tot un entorn de plaers per descobrir. L'extensió del seu món abastava lliurement qualsevol indret que es proposaven recórrer o, en últim cas, tot aquell permès per les advertències dels adults, provinents del seu mateix món. Des del moment, però, que descobriran l'existència d'un personatge habitant fora del perímetre d'exploració dels infants, la seua visió espacial es veurà modificada. Victorina, una nena uns anys major que la colla d'infants on se situa el narrador, representa (des del punt de vista dels nens) aquell *altre* que viu en un lloc extraterritorial (Cerdà 1993, 43-44):

Els pares de la Victorina vivien per damunt del mas [Rondola], en la caseta d'una barrera del tren. Beuell era el seu pas pel camí de casa. [...] De cop, la Victorina es tornà l'esquirol que ha traspasat la frontera; prou sentíem que ella ens deixava presoners del nostre món de desitjos inconscients. Ella era l'enemic que havíem de percaçar, la cosa que ens calia avergonyir. Un instint destructor i encuriosit ens pujà al cap. Cada u portant el seu indi en el cos, ens avancem pel camí de la guerra [...]. Ens arrosseguem de genolls en els llocs de perill. [...] Entrem en terres desconegudes, passem les barralles del mas, ni ens frega l'esperit la por dels toros que pot haver-hi. [...] [...] Segurs d'haver vençut, donem l'assalt a la torre del castell que per cas és més aviat un cau enfondit entre marges.

La presència de l'altre, situat en un territori verge i temut pel grup on trobem el narrador, trenca la centralitat de la seua mirada sobre el territori. De sobte, apareix un altre jo que es mira el món des d'un punt transfronterer respecte al grup d'infants; la seua sola presència enllà de Beuell, com l'àgil «esquirol que ha traspasat la frontera», aconsegueix interpel·lar críticament el grup explorador. Victorina els fa evident que totes les seues gestes imaginades de conquesta del territori escapen a l'espai on se situa aquest personatge i, per aquest motiu, «prou sentíem que ella ens deixava presoners del nostre món de desitjos inconscients». Aquest personatge exterior els desperta, doncs, un incipient *gir espacial* (Tally 2013) que els fa prendre consciència de ser a l'interior d'un lloc concret. No obstant l'evidència d'aquesta alteritat sobre l'espai, la reacció del grup no tractarà de reconèixer la diferència que representa Victorina, ans tractarà de menysprear aquella mirada que, emmirallant-los des de l'altra banda dels seus límits, esmicolava les grandeses de les gestes que els infants imaginaven emprendre amb les seues exploracions: «ella era l'enemic que havíem de percaçar, la cosa que ens calia avergonyir». L'existència de Victorina serà, doncs, la major amenaça davant del relat heroic del grup, el qual optarà per defensar-se de manera egocèntrica (un comportament que podem trobar en els infants però també en els adults, si considerem la mirada colonialista que regeix les relacions internacionals en l'època de la modernitat i de la postmodernitat).

L'«instint destructor» del grup anirà acompanyat de l'esmolament de la seua curiositat exploradora: si volien ridiculitzar la Victorina, els calia eixamplar el seu radi d'acció i, per tant, transgredir la frontera de Beuell. Així, malgrat la por, «ens avancem pel camí de la guerra», «entrem en terres desconegudes» fins que «donem l'assalt a la torre del castell», tal com ells imaginem «un cau enfondit entre marges». Els infants, llavors, se senten «segurs d'haver vençut» en la seua gesta d'acostar-se a l'enemic extraterritorial. Tanmateix, com els infants desco-neixien el territori on vivia la Victorina, decideixen que «l'acompanyem devesa amunt» fins a casa seua (Cerdà 1993, 45). Amb aquest gest, doncs, el grup d'ex-ploradors acaba acceptant posar-se sota la tutela del nou personatge en el territori descobert, malgrat el relat orgullós i bel·licista esgrimit pels infants a l'hora de justificar els seus moviments transgressors. En el següent fragment podem copsar la consumació d'aquest gir espacial: la mirada madura i real de la Victorina serà presa en consideració per un narrador que, en canvi, es delectava amb el seu grup a crear una fantasia, més pròpiament de l'edat infantil, sobre aquells accidents geogràfics que trobava al seu pas. Des de casa de la Victorina, la nova visió de la «strata cerdana», ara ja observada des de ben a prop, palesava l'existència contraposada però respectada de dues visions sobre el territori (Cerdà 1993, 45):

Per primer cop vaig veure allà aquella ruta<sup>9</sup> estranya. No era cap camí de terra, que sempre van plens de fangassos i forats, era una ruta empedrada, ben llisa, tallada dret; una ruta estranya que no servia de res. Una ruta perquè sí. [...] Aquell empedrat havia resistit al temps. No era pas nou, no; era intacte. Semblava el coll d'una euga salvatge que portava el cap enllà de la meua vista. Una ruta en llibertat, una ruta per a res.

Vaig demanar amb un astorament que no podia explicar: «On va aquest camí?». De tot altre que la Victorina hauria vingut la resposta anhelada en la tensió de la meua esperança: «Al país de Mai t'he Vist», o bé: «Al país del sol i de la lluna», o encara: «Al país de l'arbre viu». [...] És ben cert que ella i jo no fèiem via per les mateixes terres de l'imaginatiu. Però què diré de les gràcies que li va merèixer, al fons de mi, aquella paraula que digué amb tanta naturalitat, amb una familiaritat fins i tot mig vexatòria:

— És el camí de Callastres.

Callastres entrava en el meu món.

La visió fantàstica de Cerdà permet recuperar l'interès per una antiga «ruta estranya que no servia de res» des d'un pla funcional, com ja hem comentat. Així, aquella «ruta empedrada, ben llisa, tallada dret», alimentava des de l'àmbit literari la imaginació del narrador, fins al punt de cobrar-hi vida: «semblava el

---

9. Cal entendre *ruta* en el sentit de camí o carretera, accepció d'ús habitual a la Catalunya del Nord.

coll d'una euga salvatge que portava el cap enllà de la meua vista». «Salvatge», «intacta», aquesta «ruta perquè sí», «per a res», «en llibertat», aconseguia l'efecte anhelat per Cerdà d'obrir el camp literari a l'experimentació imaginativa. Aquell «baluard» que de bell antuvi era observat llunyanament com el límit (*limes*) de la seua àrea de joc, ara apareixia com un lllindar (*limen*) que l'invitava, a través del pas que obria la ruta, a portar «el cap enllà» ampliant l'espai físic de l'individu i, de retruc, el seu espai imaginatiu. Aqueixa ruta, antiga fita política que enllaçava municipis propers esdevinguts transfronterers,<sup>10</sup> semblava ara retornar a Cerdà la necessitat d'usar aquella marca territorial com un propulsor poètic que transgredís tot impediment físic a fi d'abastar la seua llibertat.

Menava, doncs, a algun lloc concret aqueixa ruta impol·luta? «On va aquest camí?», es demana la veu narrativa. Com venim argumentant, una resposta basada en la realitat física no podia venir dels seus companys; «la resposta anhelada en la tensió de la meua esperança» transcorria en el món enigmàtic o invisible (com aquelles *città invisibili* d'Italo Calvino) engendrat en la fantasia dels infants: «“Al país de Mai t'he Vist”, o bé: “Al país del sol i de la lluna”, o encara: “Al país de l'arbre viu”». Havia de ser Victorina qui imprimís un component diferent de l'encanteri geogràfic dels infants, responent planament que la ruta misteriosa era de fet el «camí de Callastre». Tot i l'allunyament existent entre la resposta fantàstica que anhelava el narrador i la resposta prosaica rebuda per part de la jove («ella i jo no fèiem via per les mateixes terres de l'imaginatiu»), es produeix entre ambdues mirades una interacció que ajuda Cayrol a situar en una nova dimensió espacial l'*strata cerdana* de Callastre: «aquella paraula» simple de la Victorina aconseguí ressonar «al fons de mi», produint-li un sotrac íntim que li feia entendre que Callastre era abastable físicament («entrava en el meu món») i, per tant, es convertia en una nova oportunitat per a alimentar la seua imaginació des de la mateixa exploració del terreny. En síntesi, el fragment ens permet observar com aquest gir espacial (*spatial turn*, segons l'anomena Robert Tally 2013) d'expressió literària es forja en la interacció de les mirades de dos personatges (l'un representant la dimensió física, l'altre la dimensió imaginària), els quals, entrecreuant-se, permetran a la mirada explorar nous indrets.

Canviant de grup explorador, el narrador relata tot seguit com «poques setmanes després, un dijous, el pare em féu seguir en una de les seves expedicions» (Cerdà 1993, 45), el destí de la qual el conduí, per fi, al seu Callastre somniat a través de l'antiga ruta (Cerdà 1993, 46-47):

---

10. Recordem que Llívica, vila connectada per la mateixa *strata cerdana*, es convertí al segle XVII en un enclavament administratiu espanyol.



Aquell dijous anàvem [el pare, el narrador i els dos gossos d'atura] a Callastres. Vàrem seguir la ruta entre els horts que guardaven els secrets dels meus jocs, vam lliscar per sota Beuell com si desconegués l'encant del meu reialme; mon pare anava com a home segur del que fa i per on ha de passar. [...]

[...]

[...] En sortir de l'erm de la serra, Callastres ens sobtava amb un pomell de gerdor. Era el país de l'arbre viu. Era el país dels salzes.

Si adés era el *camí de Callastres* que prenía vida, ara és la vegetació d'aquest llogaret que es percep especialment animada. De fet, el narrador, un cop corrobora la presència captivadora dels salzes que hi troba, reprèn un dels apel·latius que ell imaginava sobre Callastre (esmentats en la penúltima citació, abans que li respongués la Victorina), tot caracteritzant el poblat com el «país de l'arbre viu» (45, 47). Aviat, doncs, «els secrets dels meus jocs», deixats enrere «entre els horts», s'estendran també per l'espai natural d'aquest nou indret. Igualment, la mirada de l'altre continuarà guiant les passes del narrador en l'exploració del nou espai liminar: si anteriorment fou la Victorina qui acompanyà el grup per l'espai extraterritorial, ara serà Ramon (fill d'un dels homes amb qui es troba el pare del narrador a Callastre) qui accedirà de seguida a mostrar-li l'únic «arbre que compta per a ell», tot un «secret [...] pregon» i «penyora més íntima que posseeix» el nen (50-51). A diferència de la Victorina, doncs, sembla que el narrador i el Ramon s'avenen més en el conreu de les «terres de l'imaginatiu», com caracteritzava el narrador a la penúltima citació. En efecte, el narrador sembla apreciar aquesta comunió imaginària quan observa l'arbre que el Ramon li fa descobrir amb entusiasme: «el seu arbre té l'encís d'un perfecte amagatall; és en un fons de prat que viu per ell sol, abrigat per una barrera de gatsalits.<sup>11</sup> L'arbre és sol. S'alça en una mena de túmul que han arribat a congriar totes les generacions de pagesos que s'han succeït a Callastres» (Cerdà 1993, 51). Tant Ramon com el narrador semblen fascinats per aquest íntim bosc de Callastre, on la presència del salze de Ramon domina un indret protegit per «una barrera» d'altres salzes. De cop i volta, ambdós personatges semblen haver sobrepassat un nou límit, ara de caire vegetal,<sup>12</sup> que els condueix a un indret enigmàtic, separat del món real dels adults on se situaven feia un moment (Cerdà 1993, 52-53):

Les ramades han baixat de les muntanyes, la broma enronda els cims, la gleva és humida, el fred que comença ens obliga a cercar l'abric dels marges i ence-

11. *Gatsalít* o *gatsaule*, és una espècie de salze (*FloraCatalana.net*: <http://cort.as/-BjL8>; data de consulta: 22-02-18).

12. En canvi, el límit de Beuell era compost d'aigua, i de pedra pel que fa al camí de Callastre.

nem focs amb brancs podrits, estelles molles i trossos de paper que guardem dins les butxaques. Aquí sí que semblaríem uns robinsons, un foc, una illa i la casa del salze, perduts en un món esborrat. Així deu ésser el mar que mai no hem vist; la possibilitat d'esborrar-ho tot, tant com els ulls en donen. Arraulir-se al voltant del braser, mig arrodits, cargolats dins d'una passivitat vegetativa, plens de somni interior, [...] de fred, de solitud; i la vida reduïda a la seva fragilitat nadiua de l'estona que passa, sense que cap plaer violent vingui a desaturar-ne la seva significació de temps que s'escola.

El replegament de l'escena transporta els dos personatges a un indret vegetal oníric que els fa desaparèixer de tota referència estable en el pla espai-temporal. Els moviments descendents i circulars que efectua cada element de l'escena creen la sensació de distanciament de la realitat, dins d'un espai clos i serè. Ho apreciem amb els ramats que «han baixat de les muntanyes», la «broma» que «enronda els cims», els nens arraulits, «arrodits», «cargolats» de fred entorn del «braser». Com a conseqüència, els dos «robinsons», aïllats del món exterior per mitjà de les boires i els gatsalits que els envolten, s'empeteixen al recer de «la casa del salze» de Ramon, situada al bell mig de l'escena. La caseta és el refugi plàcid per al «somni interior» dels dos personatges, talment com una «illa» que es manté enmig de la mar, allà on l'imaginari dels dos nens pot arrelar a través del salze. No hi ha, però, oposició entre els elements sinó més bé interacció, ja que els personatges semblen acceptar el seu replegament dins el «fred» i la «solitud» de «la vida reduïda a la seva fragilitat nadiua»; el seu món imaginatiu és fet d'instantanis únics (l'«estona que passa»), participant del moviment lent i etern d'una «mar» que amb el seu vaivé esborra constantment tota acció i permet renovar la vida. Constatem, així, que a través del somni la condició humana dels infants esdevé natura tant cèntrica (apuntalada a «la casa del salze») com excèntrica (acollint-se a l'origen reduït i fràgil de la vida «que s'escola»). Aquesta mobilitat acentrada de la mirada (dintre del gir espacial que apuntàvem) és el que permet la interacció entre tots els elements de l'escena. Per aquest motiu, el seu cronotop no podrà ser sinó una *línia de fuga* (en termes de Gilles Deleuze i Félix Guattari 1980) suau i harmoniosa, desfent-se i refent-se amb cada instant de vida renovada: és la línia descendent del bestiar que remuntarà de nou la muntanya, és la boira espessint-se per alleugerir-se després... I és, en definitiva, el «plaer» intangible dels infants, assegurant el balanceig dialogant entre el món físic i el seu món imaginari.

Aquest diàleg, circular per repetitiu, entre el somni i el territori anirà generant un moviment centrípet que esmunyirà els infants vers les profunditats de la mateixa terra. D'alguna manera, el salze de Ramon representava la torre de connexió entre l'imaginari dels dos infants i la terra que sosté l'arbre. Antenes i arrels, per expressar-ho més gràficament, queden unides per una mateixa finalitat exploratòria que serà compartida per ambdós extrems, és a dir, d'una banda els ulls

curiosos de Ramon i del narrador i, de l'altra, les arrels del salze en cerca d'una aigua subterrània i juganera (Cerdà 1993, 53-54):

— [...] El salze i l'aigua s'adiuen!  
[...].

A Callastres [...] succeeix que la font se'ls estronca [...] Els salzes tenen més sort que nosaltres, tenen boques a dins la terra que van endins a beure l'aigua. [Ramon] Posa l'orella contra l'escorça; al cap d'un xic es transfigura embadalit. [...] Pren l'arbre entre els seus braços, el palpa amb les mans amb un plaer que no entenc, però que deixa percebre un sentiment d'animalitat. [...] L'arbre no respon, no es mou, és en Ramon que es complau en la carícia que es plasma al tronc com si volgués entrar dins l'escorça. [...]

A Callastres no en tenen de pous perquè l'argamassa es mou i els tapa. [...] Em diu:

— Ja saps que a sota terra és ple d'aigua?

[...] És poc de dir que es tracta d'evidències contradictòries, el sotaterra<sup>13</sup> és ple d'aigua, es mou i tapa els pous, la font se'ls estronca i ells queden secs com penques de bacallà. Estic vivint un dia de descobertes.

El moviment de les arrels del salze pel subsòl, en cerca de l'aigua, és motivat pel moviment que efectua l'«argamassa», la qual va tapant i descobrint a l'atzar els punts d'aigua subterranis. Com a resultat d'aquests moviments, l'aigua realitzarà un tercer moviment en aflorar a la superfície per punts que periòdicament mudaran, tal com ja anunciava el narrador a l'inici del relat («una font tan capriciosa que canvia d'ull cada set o vuit anys», 39). Arrels, argamassa i aigua també participen, doncs, d'un vagareig constant (a l'igual que les «ramades», la «broma» i la «mar»), desterritorialitzant i reterritorialitzant (segons la terminologia de Deleuze i Guattari 1980) l'espai pel qual transiten. Quant als infants, si adés observàvem com el seu moviment de replegament feia envolar la seua imaginació en connexió amb l'entorn natural exterior, ara inicien una exploració física interna, comandada per Ramon, que els connecta amb el subsòl, concretament amb aquestes arrels, aigua i argamassa. El punt de connexió dels individus amb l'entorn continua sent el salze preferit de Ramon, la fusió dels quals és del tot estreta: «posa l'orella contra l'escorça», «pren l'arbre entre els seus braços, el palpa amb les mans amb un plaer que no entenc, però que deixa percebre un sentiment d'animalitat».

En aquest punt del relat, el narrador comença a dubtar de les prospeccions geològiques que emprèn el seu company. Sens dubte, el jo reconeix experimentar «un dia de descobertes» fascinants, però el capteniment imprevisible dels mo-

---

13. Substantivació del sintagma *sota terra* que equival, normativament, a *subsòl*.

viments subterranis sembla desconcertar-lo, car per a ell es tracta d'«evidències contradictòries». De fet, el narrador no entén aqueix «plaer» pregon que sent Ramon quan abraça l'arbre, «un sentiment d'animalitat» que sembla esborrar la petita i fràgil identitat humana dels dos individus dins del bosc, entaforant-se ara dins de la terra. Així, si Ramon exclamava meravellat que «el salze i l'aigua s'adiuen!», el narrador observa amb perplexitat com Ramon i el seu salze s'uneixen, «com si [el primer] volgués entrar dins l'escorça» de l'arbre. Al següent fragment, el narrador s'enfronta a «l'hora de la veritat», el moment culminant de decidir si accepta o no els oferiments de Ramon d'endinsar-se en l'espai inquietant que ofereixen els plecs mòbils de la geologia de Callastre (Cerdà 1993, 55-56):

Com podria jo imaginar que ha arribat per a mi l'hora de la veritat, que he seguit amb la meua curta vida el llarg camí que m'havia de menar en aquest punt d'espant indicible com el que se'n van a obrir les paraules d'en Ramon:

— És la porta de l'infern!

No veig cap porta. És un cercle més o menys encauat; en esfondrar-se, la terra ha quedat quebrallada<sup>14</sup> com un carnyot<sup>15</sup> [...]. El redó està calm, buit, erm, fet de terrossos [...]. Al pregon del meu pit sé que es desvetlla l'arrel del perill. El cràter em fascina, fascina igualment en Ramon. Aquest noi té el do de fer aparèixer els secrets amagats a la vista normal de les coses. Estic hipnotitzat per un encant horrorós.

— L'infern és el carbó!

[...]

— El carbó és com els formiguers ple de forats i de camins interiors!

[...]

— La porta és allà! Vols venir-hi? És un forat, veuràs!

[...] Sento una atracció d'infinít i de mort que em fa oscil·lar a la vora del cingle.

La situació viscuda pel narrador ha transitat de la serenor acentrada on s'acomodava la seua ànima esdevinguda «vegetativa», a l'«espant» de poder desaparèixer de la faç de la terra. Davant del «llarg camí» realitzat pel narrador, Ramon obre amb les seues paraules fantasioses un darrer llindar: «la porta de l'infern!». Tot i que el narrador no combrega amb la projecció imaginària del seu company («no veig cap porta»), la imatge buida del cercle de terra esfondrat li «desvetlla» instintivament una profunda sensació de «perill». No obstant, el «secret» fantàstic de Ramon (amagat «a la vista normal de les coses») li resulta ambivalent, ja que la imatge l'atrau al mateix temps que el repel·leix: «estic hipnotitzat per un

14. Clivellada o esquerpada (del substantiu *quebralla*; *Diccionari català-valencià-balear*).

15. Tros de carn malmesa (Figuera i Abadal 2010, 34).

encant horrorós». La paradoxa de l'escena pot ser entesa en uns termes semblants a una matisació que Cerdà va adreçar al crític Maurice Blanchot: el «sentiment d'animalitat» (1993, 53) de Ramon que es vol encauar en l'interior de la terra pot ser interpretat com «*la ceguesa de la instintivitat*» d'aquell que, creient retornar a l'origen de l'existència, «*somnia perdre's*» en «*la gran puresa ignorant de l'animal*» (Cerdà 2009, 211). Davant d'aquesta «falsa temptació» construïda inconscientment en l'espai imaginari més íntim de Ramon, el narrador intueix que aquest espai liminar, infernal, d'un terreny fet de «carbó», «ple de forats i de camins interiors» (1993, 56) no pot significar cap «*eixida*», «no és camí obert» (2009, 211) per a l'individu perquè suposa abandonar l'ecosistema humà per endinsar-se estrictament en els plecs de la terra.<sup>16</sup> Les entranyes carbonoses del salze, elevat sobre «una mena de túmul que han arribat a congriar totes les generacions de pagesos que s'han succeït a Callastres» (1993, 51), al·legoritzen la descoberta fascinant d'uns estrats que, com la mateixa vida i cultura humanes modelant successivament el territori, s'han anat depositant fràgilment sobre la terra. Retrobar aquest llegat del passat pot ser atractiu, tal com experimenta un narrador temptat a traspassar la «porta» que l'encabiria en el «forat» intern de la terra, però alhora suposa travessar un últim llinard espai-temporal per a la vida humana, el qual podria conduir a un autèntic no-lloc: per més que Ramon desitge ocupar físicament un indret (segons ell) ple de fantasia, la seua utopia es convertiria realment en una tràgica distopia, pel fet que el forat intern no assegura a l'individu poder experimentar perllongadament aquest territori. No debades, el narrador sent amb feredat que es troba «a la vora del cingle», és a dir, al darrer dels llocs que hom pot recórrer; la seua presència oscil·lant a la vora d'aqueixa porta infinita o abismal resulta un veritable llinard existencial, en tant que fixa el límit que separa la vida de la «mort».

L'amenaça que sent el narrador, doncs, ha ocasionat el trencament sobtat de l'encanteri oníric en què es trobava, envoltat de salzes i boira; el personatge necessitarà fugir per arrencar-se completament d'una escena esdevinguda malèfica, per a ell (Cerdà 1993, 56-57):

El cap em gira i necessito un esforç de repulsió immens per treure'm, d'una estrebada, del desfici on m'ha conduït. Sento esgarrifances de fred que em sacsegen, em sadolla un horror indescriptible, [...] l'atabalament és interior. Salto el marge, travesso la selva dels gatsalits perseguit per mil dimonis que m'ence-

16. «Blanchot, parlant de l'acte on fem retorn als orígens, en diu: *l'espai imaginari que és la intimitat del cor*. Diu: *l'acte concerneix la consciència que torna cap al seu inconscient, perquè cerca una eixida, perquè somnia de perdre's dins la ceguesa de la instintivitat pensant que ella li tornaria la gran puresa ignorant de l'animal!* I això no és! No pot ser! Blanchot ho escriu en un estudi que fa de Rilke. [...] Això no és veritat, no és camí obert. Falsa temptació!» (Cerdà 2009, 211).

nen les galtes. D'un prat a l'altre, de l'altre al camí, cap a la portalada de l'era promesa, a la meva salvació.

Vam marxar de Callastres, jo fent de guia a davant de l'escamot, el pare i els gossos al darrera [...]. Ni vaig tenir temps de girar-me en passar la serra, per guardar una última visió d'aquell Callastres que tant havia habitat els meus somnis. [...] La serra va quedar com una frontera entre Callastres i els meus pensaments.

El camí de retorn de Callastre que emprèn el narrador es converteix en «la meva salvació»: a diferència de «la porta de l'infern» que s'obria davant d'ell i que tant el turmentava internament, el personatge s'encaminarà «cap a la portalada de l'era promesa», representada per aquella àrea de joc tan familiar i plaent per a ell i la seua colla d'amics. Així, el seu trajecte explorador fins a Callastre es va desfent, es desterritorialitza obstacle rere obstacle: «salto el marge, travesso la selva dels gatsalits», «d'un prat a l'altre, de l'altre al camí». D'aquesta manera, el narrador, «fent de guia» de manera decidida en el camí de tornada (a diferència del de l'anada), ha deixat enrere la temptació salvatge d'endinsar-se en uns plecs geològics que només expliquen de manera inerta un passat impracticable des d'una dimensió física. La innocència aventurera de la colla d'amics, observada al principi del relat, evoluciona a la seua fi en la maduresa exploradora d'un narrador que ha après a limitar geogràficament les possibilitats que li ofereix cada dimensió cognitiva. En efecte, el fet de «marxar» «d'aquell Callastres que tant havia habitat els meus somnis» constata la necessitat del narrador de renunciar al Callastre real a fi de mantenir en el record el seu Callastre imaginat. Dit altrament, el personatge renuncia a la utopia que li oferia Ramon per a abraçar la seua pròpia heterotopia (García Olivo 2013, 407-408):

«La Utopía ha perdido su inocencia»<sup>17</sup> es el título, tan sugerente, de un texto de Sloterdijk. [...] Nuestro imaginario colectivo concibe la Utopía como un orden ubicado, en tanto posibilidad, en el futuro; y realizable 'aquí', en estos territorios. [...]

[...] caemos, en los brazos de la Heterotopía: luchar por una belleza y una dignidad que no 'soñamos' en el futuro, sino que 'vemos' en el presente, que percibimos hoy mismo, ya, aunque no aquí, nunca en nuestro territorio, solo y

---

17. L'entrevista de Fabrice Zimmer al filòsof Peter Sloterdijk fou publicada originalment en francès («L'utopie a perdu son innocence») per *Magazine Littéraire* al número 387 (maig de 2010). Enllaç original: <http://cort.as/-BjLF> (data de consulta: 25-02-18). La traducció de l'entrevista al castellà, realitzada pel filòsof Ramon Alcoberro, es pot consultar en el següent enllaç: <http://cort.as/-BjLx> (data de consulta: 25-02-18).

siempre en otra parte. Contra la Utopía (el Ideal aquí, pero mañana), sostenemos la Heterotopía (el Ideal hoy, pero en otra parte).

Mentre Ramon obria al narrador la porta d'un avenir immediat dintre del seu propi Callastre, el segon decideix arrencar-se d'aquell indret per tal d'establir una separació entre la seua experiència real i la seua experiència imaginada. Per aquest motiu, «la serra va quedar com una frontera entre Callastres i els meus pensaments»; si bé el narrador reafirma l'encantament vegetal fantasiejat amb Ramon al bosc de salzes del llogaret, no transportarà, en canvi, el seu somni al seu món físic, sinó que el mantindrà en el lloc que li és propi, dintre del seu imaginari. En síntesi, davant el perill de perdre's en un Callastre utòpic confonent el somni amb la realitat, el retorn de l'individu a casa separarà ambdues dimensions i convertirà el llogaret idealitzat en la seua heterotopia.

Jordi Pere Cerdà, d'una manera semblant a l'aprenentatge que realitza el narrador del relat, també emprendre com a escriptor una actitud heterotòpica: reconnectar, després del sofriment viscut a la Segona Guerra Mundial, amb l'oralitat cerdana, catalana, dels seus veïns, del seu món físic, per tal de traduir aqueixa herència cultural en una altra banda, en el seu emergent món literari.

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Bou, Enric. 2013. *La invenció de l'espai. Ciutat i viatge*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- Cerdà, Jordi Pere. 1993. *Col·locació de personatges en un jardí tancat*. Barcelona: Columna.
- . 2009. *Finestrals d'un capvespre*. Canet de Rosselló: Trabucaire.
- . 2013. *Poesia completa*. Barcelona: Viena Edicions.
- De Sousa Santos, Boaventura. 2001. «*Nuestra America. Reinventing a Subaltern Paradigm of Recognition and Redistribution*». *Theory, Culture and Society* 18: 185-217. <http://cort.as/-BjMC>.
- Deleuze, Gilles i Félix Guattari. 1980. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. París: Les Éditions de Minuit.
- Diccionari català-valencià-balear*. Institut d'Estudis Catalans/Editorial Moll. <http://dcvb.iecat.net/>.
- Enciclopèdia.cat*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana. <https://www.enciclopedia.cat/>.
- Figuera i Abadal, Manel. 2010. «El parlar de Cerdanya». *Mai Enrera. Revista d'activitats de muntanya, esport i cultura* 454: 32-35. <http://cort.as/-BjMR>.
- FloraCatalana.net. La flora del nostre entorn*. <http://www.floracatalana.net/>.

- García Olivo, Pedro. 2013. *Cadáver a la intemperie. Para una crítica radical de las sociedades democráticas occidentales*. Girona/Mislata/Crevillent: Logofobia & Colla Ecologista i Cultural «El Campanà». <http://cort.as/-BjMX>.
- Tally Jr., Robert T. 2013. *Spatiality*. Londres/Nova York: Routledge.
- Westphal, Bertrand (dir.). 2000. *La Géocritique. Mode d'emploi*. Limoges: Presses universitaires de Limoges.



# La narració identitària com a vehicle de les emocions<sup>1</sup>

## The identity narrative as a vehicle for emotion

ADOLF PIQUER VIDAL

UNIVERSITAT JAUME I / INSTITUT INTERUNIVERSITARI DE FILOLOGIA VALENCIANA

Artículo recibido el / *Article received*: 2018-08-28

Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2018-09-11

**RESUM:** En la lectura apareixen determinats signes que generen emocions en el lector. El present article és un repàs sobre aquells elements de la identitat que afavoreixen aquest procés quan es produeix una confluència de signes identificatius entre allò que la veu del narrador comunica i les vivències internes del receptor.

*Paraules clau:* literatura comparada, novel·la, narració, identitat, emocions.

**ABSTRACT:** In act of the reading, certain signs spark emotions in the reader. This paper reviews some of the elements of identity that can fuel this emotional process in a reader's mind when is a degree of commonality or confluence of identity between the content of the narration and the life experiences of the reader.

*Keywords:* comparative literature, novel, story, identity, emotions.

---

1. El present treball s'ha desenvolupat dins del Projecte de Recerca RETOS finançat pel Ministerio de Ciencia e Innovación (FFI-2017-85227-R) titulat *La construcción discursiva del conflicto: territorialidad, identidades de género e imagen de la enfermedad en la literatura y en la comunicación social*.

## 1. SEMÀNTICA DE LA IDENTITAT EN LA NARRATIVA

Els eixos de construcció de la narrativa, temps, espai, personatge, història..., passen a establir un discurs en el qual funcionen com a components bàsics en la comunicació. La relació autor-lector es regeix per la necessitat que té el primer que el segon identifique alguns d'aquests eixos narratius. La identificació dels personatges, dels espais, del temps contextual, incorpora –des del repertori del receptor– un seguit de coneixements previs a la lectura, i també assimilats al llarg del mateix procés d'avanç en el text, en la construcció del sentit on conflueixen components de la semàntica del mot i estructures supralingüístiques (Lotman 1978, 21-25). L'establiment d'un *framing* conté unes reaccions que podem anar intuïnt des de l'anàlisi del discurs emocional.

Al voltant de la història relatada giren, per tant, una sèrie de senyes culturals que el lector pot anar reconeixent. Així, quan a *Cañas y barro*, de Blasco Ibáñez, apareix un ambient com ara l'albufera valenciana, els lectors construïm una imatge mental en funció de com, quan i què recordem d'aquell lloc, o com l'imaginem. Segurament l'espai seria diferent cent anys enrere, però en aquest sentit la nostra visió de l'albufera està condicionada per la capacitat d'imaginació a partir de l'experiència prèvia. Per qüestions òbvies, un lector valencià té possibilitats de fer una reconstrucció espai-temps històric més fidel que no pas un lector d'un país remot. Però aquí entra en joc la qüestió de la proximitat, del coneixement més proper que té el receptor amb una experiència prèvia més estreta, amb un seguit de components culturals que es posen en marxa des de l'imaginari col·lectiu (Castoriadis 2007).

L'acostament del lector a l'obra, per tant, compta amb un constituent interpretatiu en el qual juga un paper important el criteri de proximitat. El lector valencià s'aproxima a aquell espai interpretant-lo com a «seu». Sovint ens trobem amb pobles i ciutats que fan lloança d'escriptors locals precisament per aquesta qüestió. Sense anar més lluny, *Tombatossals*, de Josep Pascual Tirado, s'aborda d'una manera molt diferent quan el lector és un castellanenc que quan no ho és. Allò que Umberto Eco anomenava *enciclopèdia del lector* (Eco 1979; Vicente 2002) passa per la incorporació d'aquests signes que són particulars, i sovint fan que el receptor jugue a sentir-se més partícip d'allò que se li conta en un relat.

Un altre cas, per exemple, seria tot allò que gira al voltant dels rituals religiosos i com els lectors de determinades creences poden interpretar unes narracions concretes des de l'alteritat/identitat. La literatura escrita per autors orientals, musulmans, aporta elements que cal conèixer perquè pertanyen a una identitat que a nosaltres, els occidentals, ens resulta aliena. En un altre sentit, determinats rituals que podrien identificar-se en un temps i en un espai concrets hui han per-

dut vigència perquè no són presents en la societat. Els cerimonials de la mort, posem per cas, tenien una tradició ancestral que la modernitat ha dissolt en bona mesura. Les «ploraneres» o l'acció de donar cops de cap als fèretres, han passat a formar part d'un record, de la memòria literària, i no són presents en la nostra esfera contemporània.

Quan un autor com ara Salman Rushdie abordava el tema de la religió en la seua cultura, els portaveus de l'integrisme islamista van córrer a qualificar d'heretge del discurs d'aquest. Podríem seguir citant escriptors i obres que han sofert marginació o persecució, precisament, per emocionar negativament determinats lectors de la seua cultura (religió sovint) i provocar-ne l'ira.

Amb aquestes explicacions prèvies ens permetem obrir una primera hipòtesi sobre si hi ha determinades novel·les que semblen més «properes» al lector. Aquests factors formen part de la interpretació de determinats signes. Ens interessa particularment establir fins a quin punt els eixos de la narració, quan recorren a signes identitàris, contribueixen a desvetllar components emotius en la recepció del relat. Resulta evident que la significació, la semàntica del relat, s'hauria d'apamar a partir de l'hermenèutica literària fonamentada en la significació del discurs, d'allò que va de la paraula a la construcció de la història. Volem, per tant, fer un recorregut per la semàntica del discurs narratiu, aquella que inclou el mot i el símbol.

## 2. LA NARRACIÓ PATÈTICA

La retòrica aristotèlica ja contemplava la importància del component emocional del discurs quan assumia que el *pathos* era essencial en la comunicació. Així, la lingüística es va plantejar en quin sentit això podria estar condicionat per la semàntica del mot. El lligam emocional del discurs poètic ha estat abordat a partir dels termes *isotopia patètica*.

El concepte d'isotopia ens porta a l'introduït per Greimas en la seua *Semàntica estructural* (1966), tractat més tard per Rastier (1976) quan parla d'una equivalència de definició i triplicació narrativa. Vicent Salvador (1984), per a traslladar-la al terreny de la teoria del poema, la definia com un element de coherència semàntica dels textos. De fet, aquesta aportació, aprofitada per al camp narratiu per Umberto Eco en el seu *Lector in fabula* (1979), marca una de les pautes que pretenem seguir.

La idea sobre la semanticitat del text aportada per Rastier, per Eco i per Salvador ens serveix per a plantejar-nos si aquest component textual, en alguna mesura, pot aparèixer en el relat. Salvador (1984, 199) encara fa un pas més enllà i aprofita la idea de Jean Cohen sobre el que s'anomenava isotopia patètica o

«isopatia». En aquest sentit, el punt de reflexió introduït s'aplicava a exemples del gènere líric; però conclou amb aquestes paraules: «El model de Cohen ens hi forneix, si més no, un concepte –el d'isopatia– que permet, bé que d'una forma bastant intuïtiva, caracteritzar el fenomen de la isotopia poemàtica en la seua especificitat respecte d'altres tipus de textos» (Salvador 1984, 203).

Caldria puntualitzar, sobre això, que la idea de Cohen parteix del concepte de llenguatge poètic com a desviació lingüística; però sempre des de les premisses de l'estructura oracional, cosa de la qual difereix l'aportació de Salvador. La qüestió seria, ara, si els components de patetisme que s'albiren en la lectura d'un poema podrien detectar-se en un text de tall prosaic, en un relat, posem per cas; fins i tot n'hi ha d'altres que contribueixen a generar emocions característiques de la novel·la i del conte.

Si fem una reflexió al voltant dels components emocionals que s'inscriuen en el fet poètic, ens adonem que el mot *–isopatia–* marcava una de les claus de la recepció efectiva del text poètic. En aquest sentit, des d'una perspectiva pragmàtica de la lírica, la clau de l'emoció que transmet el poema s'hauria de buscar en aquest eix interpretatiu per part del lector o del crític literari, que haurà de trobar el desllorigador dels significats redundants, escampats i repetits al llarg del text amb la voluntat de produir un efecte en la lectura. Això seria, amb expressions diverses de significació semblant, com l'acer dins del ciment d'un forjat, que recorre de dalt a baix les columnes i l'estructura, que no és visible quan s'ha acabat un edifici, tot i que li dona el seu disseny com a espai.

Pel que fa al text narratiu, convencionalment s'ha tractat aquest gènere com una opció menys escaient per a desvetllar l'emoció immediata a la lectura. Ara bé, caldria abordar els components semàntics del discurs des d'un prisma més ampli que no fos únicament el de la paraula en si. La semàntica estructural havia alçat la llebre de quelcom que després necessitaria un eixamplament en tant que, segons considerem, les emocions podrien moure's per un seguit de senyals del significat de cadascun dels materials de la construcció discursiva del relat. Aquesta construcció discursiva, enfocada des de les característiques cognitives d'un lector, arribaria a produir un efecte.

Anant per parts, una cosa tan aparentment neutra com ara l'espai pot arribar a constituir un punt de referència a la nostàlgia, al patriotisme, a carregar-se de significacions, com ara la muntanya apartada del món i en la qual el temps es queda congelat per a donar pas al pensament aprofundit, al debat ideològic i a la reflexió sobre l'existència humana (Tally 2013). Potser *La muntanya màgica* de Mann destil·laria un altre caliu sense aquest univers particular. L'espai on s'ambienta aquesta novel·la és un món totalment aïllat de la resta. En aquell microcosmos que és el sanatori per a tuberculosos, la resta del món sembla no

existir. Allí hi ha les inquietuds amoroses del protagonista, l'esfondrament en la reflexió al voltant dels aspectes fisiològics de la malaltia, el debat d'idees; tot això plegat mentre domina la incertesa del futur de cadascun dels individus que hi habiten.

Heus ací que des de diverses òptiques ens podríem endinsar en alguns elements emotius segons l'efecte que produeix en el lector empíric un tipus determinat de narració. Pensem, si de cas, en quina mena d'efectes buscaven escriptors com ara Edgar A. Poe amb el seu *L'esfondrament de la casa Usher* o Lovecraft amb relats com *Aire fred*. En les dues narracions apareixen individus sinistres que obren les portes del temor al narrador perquè resulten inquietants: la germana dels Usher en el primer cas, perquè és aparentment morta; i el doctor Muñoz en el segon, perquè la seua presència obre un corrent d'aire fred.

De les emocions que transmeten els personatges també podríem posar un exemple gràfic. Només cal recordar la reiteració amb què Mercè Rodoreda feia que la seua Natàlia-Colometa incidís en aquell dia que es va trobar sola i sense mare a *La Plaça del Diamant*. L'orfandat, la solitud, la manca de guia materna, s'endinsa en el pensament de la protagonista com un patiment continu que ve a fer-se evident amb el sotmetiment al mascle que l'anihila com a persona, com a dona. L'emoció es desvetlla a través d'aquest constant to trist de les coses que li succeeixen a la protagonista.

Caldria, per tant, obrir una reflexió: fins a quin punt la qüestió de la *isopatia* és sols i únicament aplicable a una teoria del poema, o si, més enllà, hi cap la possibilitat de trobar algun o alguns eixos de significat en la narrativa que conformen aquesta carcassa interior. Convenim que hi ha relats que arriben a commoure, a enfurismar, a fer riure. També convindrem que, en determinades ocasions, aquestes emocions van lligades a una identificació d'elements patètics del discurs narratiu: de gènere, política, social, nacional...

En una altra de les seues publicacions, Eco escrivia que «*El comte de Montecristo* és evidentment una de les novel·les més apassionants que mai s'hagin escrit i d'altra banda una de les novel·les *més mal escrites* de totes les èpoques i de totes les literatures.» (Eco 1987, 196). Això ens feia plantejar-nos quin és l'element que a hores d'ara encara fa que Montecristo siga literatura de consum i, fins i tot, serveixa de guió per a sèries televisives i pel·lícules sobre la mateixa història. El component emocional de la seua recepció no s'atura, per tant, en la bona utilització dels mots, dels períodes sintàctics, sinó en una altra cosa, en un peculiar sentit de la intriga (la restitució després d'una injustícia) que juga amb aquest personatge del qual el lector coneix la veritable identitat.

### 3. IDENTITAT

La identitat, les identitats, en una altra aplicació del mot, juguen a desencadenar emocions a través de l'assimilació d'aquestes amb la del lector. La capacitat per deslligar odís i simpaties, alegries i tristors, segons què i com ens sentim durant la lectura, ens aboca a elements de racionalitat dubtosa.

Pensem, per un moment, en els acudits patriòtics que es constituïen en expressions d'autoafirmació nacional: «Anaven en un avió un francès, un italià, un britànic, un alemany...». El riure, segurament, no es produiria segons quines foren les afeccions nacionals dels receptors; fins i tot això alça sospites dins de les diverses susceptibilitats nacionals i regionals que circulen per l'Estat, més quan allò afecta la utilització d'estereotips. Durant anys han aparegut acudits que hui es titllarien de masclistes, homòfobs o cruels amb els discapacitats. Imaginem per un moment com seria el sentiment d'alguna persona identificada amb el col·lectiu femení, gai o amb un problema de caire físic en sentir aquests relats.

En certa mesura, són necessàries unes adherències entre la conceptualització del món de l'emissor (autor) i la del receptor (lector) (Charaudeau 1992 i 2000). Charaudeau comenta com en el discurs polític o en els espectacles televisius l'emissor del missatge intenta configurar aquesta mena de complicitats que tenen a veure amb l'adobat del terreny per a fer efectiu el *pathos* retòric.

Tornant a un dels casos anteriors, la identificació amb una identitat nacional porta, també, a la construcció d'un relat diferenciat a l'hora de construir una pàtria (narrativament i argumentativament). Recentment hem vist una popular cantant entonant un particular himne a la pàtria que arribava a emocionar els sectors de la dreta política. Caldria plantejar-se quins valors poètics entren en joc per a enlairar l'esperit patriòtic d'aquest sector polític i si, realment, hi ha una construcció poètica que no arribem a trobar.

El sentit de la història canvia segons qui construesca la història nacional, com s'explique en una escola, com es relate en els llibres. Des de la instrucció pública, el model històric és aquell que es lliga a l'Estat i s'explica en la construcció d'una identitat nacional; d'ací que la pugna pel domini del relat històric siga un dels punts de conflicte entre determinades zones de l'Estat espanyol en l'actualitat i es posen els focus mediàtics sobre qui administra el relat de la història nacional.

Els himnes es construeixen, sovint, al voltant d'un fet històric, observats des de la subjectivitat. No produeixen les mateixes emocions l'*Himne de Riego* o la *Marxa Reial* escoltats per un monàrquic espanyol o per un republicà. Darrere d'això també s'amaga un relat històric i un posicionament ideològic previ, construït al voltant d'un marc referencial (Lakoff 2004). *La Marsellesa* relata l'enfrontament de la ciutadania contra la tirania. Sense la Revolució no hi hauria cançó i l'èpica del text no faria una apel·lació igual al fet que la ciutadania fran-

cesa defense amb les armes els valors de llibertat i d'igualtat. De la fraternitat no en parlarem ara.

Amb això volem dir que, quan un autor construeix un món autònom, tot i la seua autonomia, al llarg del text es detecten determinades mirades sobre l'univers d'artifici perquè no poden defugir lligams identitàris de l'autor. El narrador o els personatges van configurant una idea de l'espai, dels individus en si i dels fets que s'esdevenen; però és el lector qui amotlla allò que se li presenta en paraules dins de la seua ment, a partir de pinzellades conegudes prèviament. La percepció del món imaginari apareix esbiaixada cap a aquelles coses que el repertori (Iser 1972) li condiona. En aquest sentit, la identitat del lector i l'observació de la identitat dels personatges, la idea de la identitat de l'autor, entren en joc des d'una perspectiva pragmàtica.

Anna De Fina (2006) plantejava la manera com les construccions identitàries es poden configurar a partir d'un dialogisme amb d'altres. Des d'aquest punt de vista, la idea de conflicte (contrast) dialògic que es pot plantejar en la narració condueix a reforçar, desdir, reformar o reconvertir determinats aspectes identitàris; i això pot arribar a afectar el lector com a individu que entra en diàleg amb un conte o una novel·la que li presenta fets, espais, personatges i diàlegs sobre els quals pot aportar una nova concepció del món, de la vida i de qui és en realitat. Quan Harriet Beecher Stowe va publicar *La cabana de l'oncle Tom* en 1852, la societat nord-americana tenia una percepció de la identitat de la població esclava. En la novel·la es conta la venda de l'esclau, l'oncle Tom i del fill d'Eliza. Això produeix el conflicte de la separació familiar (Eliza del seu fill) que, al seu torn, provoca la reacció d'Eliza, que agafa la criatura i fuig a la cerca de la llibertat en Canadà. Aquesta obra va contribuir a conscienciar sobre aquest sector social al voltant dels efectes de la separació de les famílies a través de la identificació de les emocions produïdes pel trauma plantejat en l'obra.

Centrant-nos en allò que hem vist fins al moment es plantegen els següents punts de partida per a explicar quines claus narratives són les fites identitàries amb les quals es pot trobar el receptor —el lector de novel·les o de contes.

Abans hem al·ludit d'una manera indirecta a un component identitàri que marca la novel·la de Mercè Rodoreda. La condició de dona és un punt de partida sobre el qual descansa bona part de tot el que s'esdevé a la protagonista de la història. El patiment de Colometa, totes aquelles expressions que recorren el text tractant d'expressar els sofriments a causa de la seua condició femenina fan confluïr dos elements semiòtics clau per a la caracterització del relat: la identitat de dona i totes les coses negatives que li succeeixen per ser-ho. La conseqüència és l'emoció produïda al voltant d'una identificació concreta, amb els lligams ideològics que això pot comportar en la construcció identitària de la feminitat. La pregunta que ens assalta, acabada la lectura de *La Plaça del Diamant*, és quantes dones han esdevingut conscients de la seua condició femenina i del paper social que han hagut de jugar en llegir les tribulacions de Colometa?

#### 4. LES EMOCIONS DERIVADES DE LES IDENTITATS

Per a Charaudeau (2000) les emocions es produeixen a través de determinades marques semiòtiques que les posen en marxa. En el discurs televisiu és relativament més fàcil compaginar diversos codis que fan de la multimodalitat una pluja de signes a l'hora de deslligar l'element patètic. En la narració escrita, pel contrari, aquests signes corresponen al codi escrit i actuen segons les seues càrregues semàntiques, des dels símbols, connotacions com ara les indicacions de gestualitat, la recreació d'ambients concrets, els components dialògics i un seguit de modes introduïts amb el peculiar punt de vista del narrador, que és l'administrador de les dades per a la interpretació escaient a l'hora de construir les identitats de les coses que va presentant.

Pensem en el valor simbòlic d'un fluid corporal com la sang. En l'obra narrativa de Gabriel García Márquez la sang vessada esdevé un dels símbols de la mort: cas de José Arcadio Buendía, Santiago Nasar o Nena Daconte; també simbolitza els lligams amb el passat, amb la família, seguint una tradició cultural evident. El doll de líquid que viatja per Macondo a la recerca de la mare quan Buendía és assassinat, o el raig de sang sobre la neu que indica com s'escola la vida de Nena mentre recorda els plaers sexuals amb els negres en la seua pàtria. La vida que s'escola, fruïda, per Nena Daconte, és la sang que va perdent sobre la neu que la duu a la mort-condemna del matrimoni convencional.

Si aquest motiu narratiu simbolitza la identitat familiar o els nexes d'una nissaga, entenem que hi ha quelcom més enllà de la semàntica del mot que desperta el component emocional del relat. En aquest sentit, el lligam entre motius narratius identitaris i les emocions ens porta a obrir una nova reflexió. L'aplicació que fa Umberto Eco a la seua teoria de la narrativa ens pot servir de punt de partida per a tindre en compte que en el relat hi sol haver un eix central desvetllador de les reflexions emocionals. Quan Primo Lévy construeix el seu relat *Si això és un home*, tothom convé que hi ha un element central que arriba, fins i tot, a condicionar la biografia de l'autor. El que s'ha anomenat la zona grisa de les emocions del protagonista –i de l'autor–, que van del sentiment de culpabilitat per haver sobreviscut a l'holocaust nazi al de considerar-se una víctima per la seua condició de jueu, representa aquesta inquietud patètica que apareix com un mantra semàntic al llarg del relat. Al patiment de la repressió acaba sumant-se el patiment per la culpabilització. Aquesta disputa entre les causes de la supervivència i les causes de la mort per pertànyer a una identitat col·lectiva van escolant-se al llarg de tot el llibre.

Una de les emocions que més metaliteratura ha succitat ha estat la por. La literatura de terror passa per la voluntat de generar inquietuds davant el desconegut als seus lectors. De fet, alguns tòpics del terror tradicional en literatura giren



al voltant d'aquesta emoció i es debaten al voltant de com els éssers humans es formen al llarg de la seua existència amb narracions de por.

Un clàssic en aquest sentit és Bruno Bettelheim (1975) i els seus estudis psicoanalítics sobre la rondalla. Fet i fet, bona part de les rondalles emprades en la formació d'infants són una apel·lació a la por per a ensenyar als joves alguns camins de la vida. La por a la foscor, a endinsar-se en solitari dins dels boscs, tenia una finalitat formativa clara en les societats rurals on es feia servir. Pensem en una qüestió bàsica: el terror s'engendra també a partir de la por a allò desconegut (la no identitat). Sovinteja en tota la literatura romàntica de caire fantàstic la presència dels elements sobrenaturals com a espoleta que detona aquesta emoció. És a dir, la cosa no identificable, la no-identitat, causa esgarripança: allò que ve de la mort, allò que no és tangible (*L'Horla*, de Maupassant), les criatures extraordinàries i deformes (*El nou Prometeu*, de Mary Shelley), els dimonis (Mefistòfil)...

El codi terrorífic de la caputxeta menjada per un llop ferotge se centra en l'esglai que es volia produir en les noies que s'aventuraven a relacionar-se amb llops/homes desconeguts que els podien posar qualsevol mena de parany. Hänsel i Graetel eren empresonats i gairebé menjats per una vella bruixa en el bosc perquè s'havien endinsat en un món desconegut i havien estat atrets per l'aparença de la casa de dolços (de xocolata, segons versions més modernes) que els havia obert amablement les seues portes. Això se sustenta en el fet que la identitat del lector model estava ben definida i la por a través de la narració estava inoculada de manera efectiva en la dona púber i inexperta que podia caure fàcilment en les urpes de l'home, o bé en els xiquets als quals calia atemorir davant de tot allò desconegut, per molt abellidor que semblés.

L'emoció que suscita un relat com ara *L'esfondrament de la casa Usher*, d'Edgar Allan Poe, és tot un exemple de relat de terror, des de l'ambientació que hui resultaria tòpica: nit de tempesta i arribada d'un narrador solitari al vell casalí dels Usher, mort per malaltia de la germana de la família i cripta on es troba el cadàver. Els límits de la mort i el retorn dels morts entre els vius sustenten aquesta història que pretén desvetllar una emoció tan primària. L'inici de la història de Poe presenta l'arribada del narrador a una casa vella un capaltard tardoral de tempesta, amb vent, trons i llamps, el que hui considerariem un espai estereotipat des de l'angle de la creació d'un relat de terror.

La voluntat de crear un ambient solitari, «fosc», «silenciós», amb núvols que descarreguen tempesta i amb ombres ensenyorides de tot l'espai, marca una semàntica que apunta les inquietuds que el narrador vol transmetre. Al llarg de la narració comprovarem com aquestes inquietuds es traslladen als personatges, a la seua relació de frontera entre la vida i la mort. La desorientació per l'oratge i la no identificació dels límits de la biologia dificulten la identificació de les coses: no veure-hi clar, no saber si es tracta d'un viu o d'un ressuscitat, l'estabilitat del mateix edifici...

La indefinició del límit entre la vida i la mort s'identifica a partir de la germana d'Usher. És a dir, hi ha quelcom d'inquietant en el personatge fantasmagòric que és capaç de desencadenar les fúries sobrenaturals, el desconegut, allò aliè al món proper que permet determinar la identitat dels ésser vius (Milner 1982).

En el mateix sentit podríem parlar d'*El fantasma que pagava lloguer*, de Henry James, o de la seua *Un altre pas de rosca*, totes dues destinades a crear incerteses en el lector al voltant de l'existència de determinats fenòmens sobrenaturals. Aquestes dues narracions se situen en una frontera borrosa entre la cerca del terror o, simplement, la conceptualització indefinida de la realitat. Darrere d'això descansava la posada en dubte del concepte «veritat» i «realitat», tret identificatiu de la filosofia romàntica de Schlegel (Behler i Eichner 1988, 51) quan destaca la capacitat del geni dels autors per a «crear» un món autònom. Allò sublim del romanticisme, segons el teòric de l'estètica, consistia en l'expressió màxima de la creativitat a través de la imaginació, és a dir: la genialitat definida per la capacitat inventiva.

Un altre dels gèneres en els quals descansa una emoció inherent a l'ésser humà és l'eròtic. En aquest terreny podem destriar algunes matisacions que formen part d'una voluntat d'identificar el desig sexual a través de codis concrets que, sovint, també van units a la identitat sexual. De fet, els relats de contingut emocional de caire eròtic es podrien classificar segons tendències, la qual cosa implica una tria emocional per part de l'autor en el moment d'acabar-se a la construcció del text, i també una cooperació indubtable a l'hora de construir el sentit del text per part del lector model. La Justine de Sade cau en tots els paranys dels homes a causa de la innocència que arrossega. És la receptora de les accions del mascle amb poder absolut sobre el cos femení. El plaer sàdic (sotmetre físicament i mentalment l'altre) s'identifica amb un tipus de comportament que durant segles va estar considerat pervers i malaltís. D'ací la condemna a l'autor i la prohibició explícita dels seus textos: darrere hi havia la voluntat d'impedir que el lector pogués identificar-se amb aquests gustos.

D'altra banda, el procés d'identificació també es pot detectar en les obsessions. És el cas dels autors que cerquen reproduir els malsons de manera recurrent. Així, *L'home de sorra*, d'E. T. A. Hoffmann, manifesta l'obsessió de repetició freudiana (Pujante 2017, 265) a partir d'un conte que el jove Nathanael ha escoltat a la minyona de la casa: l'home de sorra agafa els ulls dels nens que no dormen i els fica en un sac per alimentar les seues criatures. El procés patològic del protagonista del conte esdevé una constant que desencadena la tragèdia a partir d'una «identificació» estranya d'aquell personatge de rondalla amb el personatge de Coppélius/Coppola. Nathanael s'obsessiona en el fet que Coppélius (desaparegut després d'un accident domèstic a la casa paterna del protagonista) és l'home de sorra, el personatge dolent del conte infantil, i l'identifica després

amb Coppola, un nou personatge que li sembla tant que Nathan arriba a creure que són el mateix ésser.

D'altra banda, el trauma infantil genera l'instint de relació amb la mort que se substancia amb l'enamorament d'un autòmata. El protagonista no és capaç de distingir un cos artificial d'un de natural. És a dir, Nathan s'enamora d'un cos fabricat, sense vida, com arrossegat per un principi de destrucció, empès cap a la tragèdia final quan creu haver estat víctima d'un parany de l'home de sorra (Coppola).

És a dir, sense un autor que vulga provocar determinades sensacions en el lector, i un lector que sucumbesca a aquestes per identificació amb la situació davant dels *frames* referencials presentats, no obtindríem un èxit en la comunicació de l'emoció. En l'exemple citat anteriorment l'autor incideix en l'obsessió del protagonista des de la infantesa, amb la creació repetitiva d'un personatge negatiu al qual culpa de tot allò que li esdevé.

La literatura d'humor tindria un nou factor emocional que s'ha de considerar dins del gruix de relats que plantegen una línia dominant quant a la temàtica i amb voluntat de desvetllar aquest sentit en els seus lectors. Més enllà del que podria ser un fragment o un capítol, quan la narració s'empra en una línia irònica, sarcàstica o humorística tota l'obra s'amera d'aquest sentit. Vegem un exemple en les aventures de *Huckleberry Finn*, de Mark Twain. El recorregut que fa l'autor per la societat, filtrada pels ulls d'un noi que viu en la marginalitat, posa en entredit comportaments i personatges estereotipats com ara els falsos predicadors, encarnats en la figura de Duc i de Rei, dos pícars que enganyen la població a costa de les conviccions religioses d'aquesta segona. El xicot, fill d'un pare alcohòlic que l'apallissa, representa la llibertat enfront dels aspectes socials que restringeixen aquesta. Encara ens podríem remuntar, en una línia semblant, a determinats passatges d'*El buscón* de Quevedo o de l'*Aventurer Simplicissimus*, de Grimms-hausen, veritables exposicions del fracàs continuat del pícar en el seu intent de supervivència i sàtira oberta de la societat del segle XVII.

Pere Calders, el qual tenia una destresa especial per a la caricatura, lligava el seu retrat de personatges amb trets identitàris per a construir una mena d'ironia sobre els estereotips que presentava (Piquer i Salvador 1999; Piquer 2012, 4-57). Així, el predicador que apareix en el vaixell *Panoramic* de *Ronda naval sota la boira* es caracteritza com un dogmàtic intransigent que considera els pecats dels passatgers la causa de la desgraciada situació que viu el vaixell.

El caràcter entremaliat que sovint s'atorga als infants fa que en molts dels contes de Calders els nens acaben ocasionant autèntiques desgràcies, com ara en «La ciència i la mesura» (*Cròniques de la veritat oculta*), on un grup de científics alemanys estaven encarregats d'una educació perfecta de les criatures. De passada, la ironia també recau sobre les teories científiques que s'autoproclamen infalibles.

Com veiem, la identitat de determinats personatges vol ser el focus en el qual es fixa el narrador per donar matèria primera d'anàlisi al lector. El nen amb un comportament concret, el predicador, el pícar fan referència a un estereotip que pot trobar les seues equivalències en la societat real. Aquí, mitjançant un procés d'inferències, el lector pot arribar a concloure el sentit irònic que li ha donat l'autor. Certament, com els centenars d'articles i de llibres de caire pragmàtic publicats sobre la ironia proclamen (Hutcheon 1994; Ballart 1994; Colebrook 2004), aquesta no es produeix si no és identificada pel receptor. Salvant l'obvietat, el somriure, reacció a l'emoció suscitada en la lectura, és l'efecte fisiològic que s'ha produït amb un acte de comunicació dissenyat pel pensament de l'emissor.

## 5. IDENTITAT, EMOCIÓ I NARRACIÓ

Amb aquests exemples hem volgut presentar un lligam entre determinats tipus de narració i emocions. No hi ha dubte que en la construcció del discurs es conjuminen aspectes lèxico-semàntics esparsos enllaçats entre ells i que donen coherència interna a allò que s'està relatant. En els exemples vistos abans, els mots que enllacen terror, mort, fosc, tempesta, solitud, silenci, desig, fàstic... havien servit per a donar unes pautes d'espai i de personatges molt concrets, destinades a transmetre un tipus d'emoció.

Ja hem apuntat que les emocions són resultat del procés de lectura, són una conseqüència de la recepció. Els mots en el discurs (Bednarek 2008, 7-9) són revisables pel que fa a les emocions des d'òptiques com ara el valor cognitiu, interlingüístic, antropolingüístic, diacrònic, funcional, sintàctic, d'anàlisi conversacional, estilístic, psicolingüístic o pragmàtic. És a dir, l'apel·lació a les emocions, la voluntat de desvetllar-les se serveix d'aquests components suara citats.

Bednarek (2008, 187) utilitza l'exemple de la mort de la parella en una situació ficcional com a punt de reflexió pragmàtica sobre la figura d'aquell que pateix directament la situació (protagonista) i del seu acompanyant, que comunica la notícia. Resulta evident que l'aparició inesperada de Thanatos afecta el lector, que, a través del procés cognitiu, identifica les vivències personals amb allò que ha esdevingut en l'univers de ficció. Des de ben petits convivim amb la mort i la tractem de maneres diferents; això deriva en una conceptualització del fet i situa el pensament del lector davant la possibilitat (o de la realitat viscuda) de pèrdua dels éssers estimats.

Des d'aquesta identificació, el temor a un fet biològicament inevitable ens situa davant del trauma al qual estem abocats com a éssers vius. Així, la mort ens afecta emocionalment més quan més propera la sentim. De la mateixa manera que la mort d'un Papa significa un trauma per als catòlics, o la del rei per als monàr-

quics, o la del pare/mare per a tota una família, podem dir que la identitat –les identitats– està relacionada amb les emocions de proximitat que deslliura la mort.

La identitat dels individus, els seus dimonis personals (traumes) localitzables en cadascuna de les narracions poden tindre coses en comú amb altres persones. Hi ha les identitats col·lectives que poden desvetllar un sentiment comú, unes emocions unides a la condició nacional, de gènere, etc. Potser enllaça molt bé a una adscripció col·lectiva en què es podria considerar –en terminologia marcusiana– com un *clan de germans*. El col·lectiu s'identifica amb un mateix pare (pàtria), o amb un mateix sentiment de culpa (jueus supervivents dels camps nazis, cristianisme i noció de pecat en els relats romàntics), o el sentiment de pertinença a una classe social. Totes aquestes identitats són desllorigadors de components emocionals. És el cas del sentit de culpa per desafiar els designis divins (*Frankenstein*), la consciència de desigualtat i l'ansia de justícia social (*Germinal*), els desitjos eròtics, el riure, la por, o l'atracció per la mort del suïcida. Tots susciten un univers emocional que, puntualment, es converteix en un punt d'interés metaliterari, sovint perquè ens acara amb la dicotomia raó-emoció.

La disputa entre les emocions i la raó en contrast és un clàssic d'algunes novel·les. Així, com exposa David Pujante (2017, 327), *La mort a Venècia*, de Mann, seria un text on es manifesta el contrast entre allò apol·lini i allò dionisiac. Si busquem un altre equivalent més proper a la cultura catalana, en trobaríem un en *Bearn o la sala de les nines*, de Llorenç Villalonga. Villalonga, en el seu repàs de caire filosòfic per la dualitat raó/instint juga a contraposar el racionalisme francès (Voltaire) amb l'*Sturm und Drang* (Goethe) i ho personifica en la concomitància de Don Toni de Bearn amb Faust, en la primera meitat del llibre. El dialogisme de la novel·la aprofundeix en aquesta percepció dual de la filosofia racionalista francesa en contrast amb la impulsivitat romàntica.

Aquesta aparent dicotomia ens porta, a hores d'ara, i després de fer un seguiment de les aportacions de les neurociències al fenomen de generació de les emocions en la construcció del món mental (Damásio 2010) a saber del cert que l'errada de Descartes en la seua concepció de l'ésser humà com a animal racional podria servir per a explicar-nos que, més enllà de les coses raonables que podem llegir, hi ha uns contes, unes novel·les, que formen part de factors secularment tribals, que desvetllen l'instint del sexe i d'allò que alguns anomenaren baixes passions, o que ens fan sentir el mateix que senten determinats personatges de la ficció.

Evidentment, si partim de la convenció narrativa, ja sabem que tot allò llegit és invenció d'un autor, relatat amb la veu d'un narrador. Sense les afinitats identitàries entre personatges i lector, sense la irracionalitat de la paraula que convoca la metàfora, el desajust semàntic o la mentida de la invenció d'algú que passa determinades angoixes, l'emoció literària seria la mateixa que la d'un tractat de matemàtiques o d'anatomia; un lluç bullit sense sal, que també alimenta.

Quan ens referíem a la cita d'Eco sobre Montecristo, ho fèiem amb la intenció de plantejar un repte, el de buscar quina era la clau del seu èxit. Eco ho contesta (1987, 211) amb la següent expressió: «el narrador aferra per les vísceres el seu públic ingenu». I és això el que intentem explicar-nos, com pot resultar «d'entranyable» un relat segons qui som, amb quines coses ens identifiquem.

La interpretació emocional i la identificació són la clau de pas de la qüestió hermenèutica plantejada. El parlant construeix una comunicació que pretén ser compresa pel receptor, el receptor intenta entendre allò emés, fins i tot arriba a interpretar-ho en una fase que passa per: a) percepció, b) identificació; c) descofificació; d) interpretació.

En aquesta fase *b* es troben les vísceres. És a dir, formen part d'un element primari, no reflexiu, que es pot analitzar en la resta del procés. La proximitat geogràfica o personal amb trets de la narració com ara els personatges, l'autor, l'espai; les inquietuds que desvetllen determinades incògnites de la intriga; la reacció davant de la injustícia; tots són factors que contribueixen a la generació de determinades emocions en la narració.

Aquí juga l'hermèutica, la interpretació de com funcionen determinades temàtiques narratives, personatges, arguments, espais simbòlics, fets contats en una societat, en un grup, més enllà del preciosisme amb què hagen estat abordades. Buscar una explicació a l'èxit de determinades novel·les per la seua perfecció lingüística, per la seua capacitat imaginativa, per la seua coherència textual seria balder. Sempre queda la incògnita de saber la raó per la qual som capaços de seguir un relat malgrat ser conscients de les seues imperfeccions. Aturar-nos a analitzar les emocions suscidades potser ens donaria alguna resposta.

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Ballart, Pere. 1994. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Bednarek, Monika. 2008. *Emotion talk across corpora*. Sydney: Palgrave Macmillan.
- Behler, Ernst i Hans Eichner (eds.). 1988 [1794-1801]. *Kritische Schriften und Fragmente*, volums I i II. Paderborn/Munic/Viena/Zuric: Ferdinand Schöningh.
- Bettelheim, Bruno. 1975. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.
- Castoriadis, Cornelius. 2007. *La institución imaginaria*. Buenos Aires: Tusquets.
- Charaudeau, Patrik. 1992. *Grammaire du sens et de l'expression*. París: Hachette.
- . 2000. «Une problematique discursive de l'émotion. A propos des effets de pathémisation à la télévision». En *Les émotions dans les interactions*, eds.

- Marianne Doury, Christian Plantin i Véronique Traverso. Lió: Presses Universitaires de Lyon, 125-155.
- Colebrook, Claire. 2004. *Irony*. Londres: Routledge.
- Damasio, Antonio. 2010. *El cerebro creó al hombre*. Barcelona: Planeta.
- De Fina, Anna. 2006. «Group identity, narrative and self representations». En *Discourse and Identity*, eds. Anna De Fina, Deborah Schiffrin i Michael Bamberg. Cambridge: Cambridge University Press, 351-357.
- Eco, Umberto. 1987 [1983]. *Dels miralls i altres assaigs*, trad. Josep Daurella. Barcelona: Destino. [Umberto Eco. *Sugli spechi e altri saggi*. Milà: Bompiani.]
- Greimas, Algirdas J. 1966. *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- Hutcheon, Linda. 1994. *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. Londres/ Nova York: Routledge.
- Iser, Wolfgang. 1972. *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. Munic: Wilhelm Fink V.
- Lakoff, George. 2004. *Don't Think of an Elephant: Know Your Values and Frame the Debate*. Chelsea: Green Publishing
- Lotman, Iuri. 1978. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Itsmo.
- Milner, Max. 1982. *La fantasmagorie*. París: Presses Universitaires de la France.
- Piquer, Adolf. 2012. *Narrativa catalana. Discurso y sociedad en la literatura del siglo XX*. Saärbrücken: Editorial Académica Española.
- Piquer, Adolf i Vicent Salvador. 1999. «Animalogia i ironia en el Realisme Màgic: a propòsit de Pere Calders». *Zeitschrift für Katalanistik* 12: 17-30.
- Pujante, David. 2017. *Eros y Tánatos en la cultura occidental. Un estudio de tematólogia comparatista*. Barcelona: Calambur.
- Rastier, François. 1976. «Semántica de las isotopías». En *Ensayos de semiótica poética*, eds. Greimas et al. Barcelona: Planeta, 106-140.
- Salvador, Vicent. 1984. *El gest poètic. Cap a una teoria del poema*. València: IFV/ Institut del Cinema [editor associat: Edicions del Bullent].
- Tally, Robert. 2013. *Spatiality*. Londres/Nova York: Routledge.
- Vicente Gómez, Francisco. 2002. «La construcción del lector: *Lector in fabula*. La cooperación interpretativa en el texto narrativo de Umberto Eco». *Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos* 3 (març). [Consulta: 3 de juny de 2018].





**PART IV.**  
**PRAGMÀTICA I ESTILÍSTICA /**  
**PRAGMATICS AND STYLISTICS**



# El *Llibre dels fets* de Jaume I. Expressions idiomàtiques i metadiscursives

## The Jaume I's *Llibre dels fets*: Idiomatic and metadiscursive expressions

MARIA CONCA  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Artículo recibido el / *Article received*: 2018-08-06  
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2018-09-24

**RESUM:** En aquest article, a partir de l'elaboració del corpus complet de les unitats fràsiques (UF) del *Llibre dels fets*, s'hi estudien contextualitzades algunes de les locucions, fórmules i parèmies, a fi d'analitzar-ne els aspectes formals i les connotacions conceptuals i estilístiques que hi aporten. Alhora, s'hi ha atès l'evolució diacrònica d'aquestes UF, i, en el cas dels proverbis, s'han contrastat amb documentació concordant. També s'hi han tingut en compte algunes expressions metadiscursives recurrents, que s'han analitzat com a marques d'autoria rellevants.

*Paraules clau:* literatura catalana medieval, locució, fórmula, parèmia, expressió metadiscursiva.

**ABSTRACT:** For the purposes of this article, a complete corpus of the phraseological units in the *Llibre dels fets* was compiled in order to study some of the idioms and proverbs in the text in the context in which they are used. The aim here was to analyze some of the text's formal aspects and the conceptual and stylistic connotations that emerge from them. At the same time, the diachronous evolution of these phraseological units has been observed and, in the case of the proverbs, illustrated with supporting documentation. Some recurrent metadiscursive expressions have also been considered and analyzed as significant markers of the text's authorship.

*Key words:* Medieval Catalan literature, idioms, proverbs, metadiscursive expressions.

## 1. INTRODUCCIÓ

*El Llibre dels fets* de Jaume I (1208-1276) és una gran obra literària del segle XIII, que ha merescut l'atenció de filòlegs i historiadors. L'obra ens ha pervingut en diverses còpies manuscrites posteriors al segle XIII i en una versió llatina de Pere Marsili (1313), a partir de les quals s'han fet edicions i estudis. En general, els estudis s'han centrat en els aspectes històrics: l'autenticitat dels fets narrats, els personatges que hi apareixen, la figura del monarca i el seu poder en el context medieval, les conquestes que realitzà, etc., i en els aspectes filològics: les diverses llengües que hi apareixen, l'anàlisi del lèxic, la qüestió de l'autoria, etc. Pel que fa a l'estudi de les unitats fràsiques (UF), podem dir que Ferran Soldevila (1971), en fer la seua edició, va extreure i anotar alguns dels proverbis que hi apareixien, com ja ho havia fet Sebastià Farnés (1854-1934; PCC 1992-1999); Jordi Bruguera (1981, 1999) va estudiar la locució prepositiva *de part* i algunes de les conjuntives; Jaume Riera (1982) i Josep M. Pujol (2001) han estudiat les sentències llatines inserides a l'obra, en relació a l'autoria. No obstant això, encara no s'havia fet un buidatge exhaustiu de les unitats fràsiques que l'obra conté.

La finalitat que em propose en aquest article és, a partir del corpus d'UF del *Llibre dels fets*, estudiar contextualitzades algunes locucions, fórmules i parèmies, a fi d'analitzar les connotacions conceptuals i estilístiques que hi aporten, així com observar quina ha estat l'evolució diacrònica d'aquestes UF i, en el cas dels proverbis, aportar-hi documentació concordant. També he tingut en compte algunes expressions metadiscursives recurrents, que poden considerar-se marques d'autoria rellevants.

La metodologia emprada per fer-ne el buidatge i elaborar el corpus de les UF, que he fet en col·laboració amb Josep Guia, ha consistit a rellegir l'obra per a localitzar-les, validar-les, classificar-les i passar-les a la base de dades amb el cotext necessari per a la seua comprensió significativa. Per a la validació, hem fet servir els diccionaris DCVB, PCC, DSFF i DF, per tal de comprovar si la UF ja s'havia recollit i amb quin significat, i la seva pervivència, així com el CICA (Corpus Informatitzat del Català Antic). En definitiva, hem fet servir el *mètode de concordançes fràsiques* (Conca i Guia 2014), que és necessari per poder abordar amb rigor l'estudi de les UF en context.

## 2. MARQUES DE PRIMERA PERSONA EN EL RELAT

El lector probablement ja ha gaudit de la lectura del *Llibre dels fets*, una crònica original i rica, escrita en el català col·loquial de l'època. Cal dir que aquesta

darrera lectura, a la recerca d'UF, m'ha proporcionat una visió profunda de la riquesa lingüística de la crònica i de la perícia discursiva del narrador. L'obra rememora la vida i les gestes de Jaume I amb una finalitat que el narrador explicita ben clarament al capítol primer, redactat a manera de pròleg (el relat pròpiament dit comença al capítol segon):

E per tal que els hòmens coneguessen e sabessen, quan hauríem passada aquesta vida mortal, ço que nós hauríem fet ajudant-nos lo Senyor poderós, en qui és vera trinitat, *lleixam aquest llibre per memòria*. (cap. 1)

Així, doncs, Jaume I pretenia que els seus fets fossen coneguts en la posteritat. Per això, probablement, féu escriure al seu dictat les memòries i les gestes que considerava importants en la seua vida. La primera raó que fa pensar en l'autoria real és el «nos» majestàtic, ja que un cronista no hauria gosat suplantar-lo amb el «nós», sinó que hauria contat els fets en tercera persona. El plural majestàtic, emprat en gairebé tot el relat, només és substituït pel «jo» en algunes poques ocasions, en què sembla un ús protocol·lari enfront de la dignitat que ostenten els seus interlocutors (reina i papa) als quals s'adreça amb el «vós» de cortesia o, en alguna altra ocasió, en què suggereix un acostament al seu interlocutor per manifestar-li confiança.

Una altra raó que avala l'autoria oral jaumina és el contingut autobiogràfic i apològic dels episodis de la vida del rei, amb una acurada descripció de les estratègies polítiques i militars que seguia, tant enfront dels cavallers catalans i aragonesos –així sol anomenar-los– com enfront dels sarraïns a qui conqueria les terres i amb qui establia *pleits* (pactes). Però el que més crida l'atenció són les descripcions i les observacions psicològiques sobre els personatges reals amb qui tractava i a qui esmenta pel seu nom, la revelació dels propis pensaments més íntims (preocupacions, pors, reflexions, estats d'ànim, desitjos, emocions...) i de les sensacions físiques que experimentava (cansament, insomni, suor, llàgrimes), aspectes que donen un plus de sinceritat i de versemblança a les memòries narrades.

La crònica està dividida en 566 capítols breus, narrats de manera cronològica i connectats entre ells gairebé sempre per un connector copulatiu *e + element temporal, espacial, o de represa del contingut anterior: E puis, passat açò* (cap. 10); *E nós, estant en Montsó* (cap. 12); *E fet aquest matrimoni* (cap. 20); *E sobre açò* (cap. 32); *E, en tant* (cap. 39). Són fórmules de connexió discursiva que responen fonamentalment a un relat oral, que situa el narrador i l'oïdor en un mateix escenari des del qual es contenen els fets. L'escrivà és l'instrument que enregistra –i potser embelleix– les paraules del rei, perquè en el futur siguen escoltades o llegides com ell les digué.

### 3. EXPRESSIONS METADISCURSIVES

Cal destacar la presència, al llarg del llibre, d'unes expressions metadiscursives que palesen la intervenció del monarca en el relat. En primer lloc, quan usa el verb *membrar*, tant en positiu (3 recurrències) com en negatiu, per excusar-se de l'oblit d'algun nom, personatge o situació mencionats de forma inconcreta (18 recurrències). Aquestes expressions es troben des del pròleg (cap. 1) fins al capítol 439, passant pels capítols 4, 9, 12, 15, 19, 33, 38, 81, 84, 141, 154, 156, 221, 227, 343 i 409:

E membra'ns bé una paraula que ens retrau la Sancta Escripura que diu: (cap. 1)  
 E foren ab ell d'Aragó don Miquel de Lúzia, e don Blasco d'Alagó (...) e d'altres qui a nós no poden membrar; mas tant nos membre que ens dixeren aquells qui hi havien estat, e sabien lo fet... (cap. 9)  
 E tornaren a nós l'alguzir e el cavaller de qui no ens membra el nom. (cap. 439)

L'ús d'aquest verb *membrar* en relació a la memòria del narrador, amb unes mateixes formulacions repetides, és una marca textual que manifesta l'autoria del rei, ja que un altre autor que contés la història per ell no podria justificar la manca de concreció d'aquesta manera tan natural i reiterada.

Així mateix, hi ha un altre argument per avalar el fet, molt probable, que Jaume I dictava la seua crònica. Es tracta de les intervencions referides al propi llibre, un seguit d'expressions metadiscursives, molt semblants entre elles, que travessen l'obra de principi a fi, com ara:

De les altres bones costumes que ell havia [el rei Pere, pare de Jaume I] no volem parlar per allongament de l'escrit. (cap. 6)  
 E, quan aquest llibre és aital que coses de menuderies no hi deu hom metre, lleixam-nos de contar moltes coses que hi foren, e volem dir les majors, per ço que el llibre no s'hagués molt a allongar; mas de les coses que foren grans e bones d'aquelles volem tocar e parlar. (cap. 270)  
 E si no, car seria allongament del llibre, diríem moltes d'altres paraules que hi foren, mas irem a la major força de les paraules. (cap. 492)

En gairebé tots els fragments, s'hi observa sempre la marca dística de remissió a l'autor (el morfema verbal de primera persona del plural majestàtic) i un verb de dicció: *no volem parlar*, *lleixam-nos de contar*, *no en volguem fer llongues noves*, *no volem contar*, *no volem dir*, *diríem moltes d'altres paraules*. Trobem el verb *metre* (al llibre) com a sinònim de *contar*. En altres casos, el narrador continua amb l'ús de verbs de dicció (*contar*, *dir*):

Ara contarem en qual manera nós som engendrats, e en qual manera fo lo nostre naiximent. (cap. 5)

De la Reina dona Maria nostra mare volem aitant dir, que si bona dona havia al món, que ella ho era, en tembre e en honrar Déu, e en altres bones costumes que en ella eren. E poriem molt de bé dir d'ella; (cap. 7)

Observem que l'objectiu de les crides a la brevetat, pròpies del relat oral, emprades per l'autor, és anunciar al destinatari que escurça la informació, bé perquè no és rellevant bé perquè n'hi ha una altra que ho és més, tot assenyalant que ho fa per evitar l'*allongament del llibre*. A més, per justificar la selecció de la informació i reforçar-ne la rellevància, l'autor empra expressions com: *aquest llibre és aital que coses de menuderies no hi deu hom metre; volem dir les majors; de les coses que foren grans e bones d'aquelles volem tocar e parlar*. Uns altres aspectes que volem comentar sobre les expressions metadiscursives són les referències al receptor del llibre, com ara:

E per tal que sàpien aquells qui oïran aquest llibre que cara cosa fo d'armes ço que fet fo en Mallorques, deïm-vos-ne adés una carrera. (cap. 69)

E per tal que sàpia hom quan fo presa València, fo la vespra de sent Miquel, e l'any de MCCXXXIX. (cap. 289)

Mitjançant les crides als receptors, amb l'ús dels verbs *saber, oir, veure...*, el narrador aconsegueix atreure l'atenció sobre allò que escoltaran o llegiran. També cal subratllar que l'autor és conscient del fet de l'*escriptura* del llibre, per bé que el verb que més hi fa servir és *fer* (el llibre):

E aquest apostoli papa Innocent [Innocenci III, 1198-1216] fo el mellor apostoli que, de la saó que faem aquest llibre en cent anys passats, no hac tan bon apostoli en l'església de Roma. (cap. 10)

En les remissions a altres parts del mateix llibre, també trobem el verb *escriure*, a més de *dir* i *(de)mostrar*: «aquells que dessús havem dits» (cap. 26), «car al començament del llibre se demostre» (cap. 48), «així com dejús és escrit» (cap. 174), «així com dessús és escrit» (cap. 277), «l'infant damunt dit (...) reebé los nostres manaments dessús dits (...) e promès-nos complir tot açò damunt dit» (cap. 565). Fem notar, finalment, que l'autor fa referència tant a fonts d'informació oral: «nós oïm dir» (caps. 8, 9, 171) com escrita: «en estòries trobam» (cap. 84).

#### 4. ANÀLISI DE LOCUCIONS

Les locucions són estructures sintagmàtiques formades per dos mots o més, que presenten estabilitat, amb un significat unitari reduïble a un mot o a la seua extensió i que, generalment, no és el significat de cap dels elements

que les componen ni de la suma d'aquests, d'aquí el seu caràcter idiomàtic. Les classifiquem, atenent a l'estructura sintagmàtica i la funció que fan com a constituents oracionals, en: nominals, adjectivals, verbals, adverbials, conjuntives i prepositives. Com que són estructures ja fetes, els usuaris de la llengua les fan servir per diverses raons: per economia discursiva i complicitat comprensiva amb el seu interlocutor, perquè són usuals en el tractament d'un tema determinat o, senzillament, perquè formen part de la seua competència lingüística i discursiva i s'ajusten a allò que volen expressar de la manera més eficaç possible.

Malgrat que són unitats estables en forma i significat i s'incorporen al sistema de la llengua, n'hi ha que poden ser usuals en un moment però caure en desús en un altre. Mentrestant, la llengua segueix la seua evolució i els parlants n'introdueixen de noves d'acord amb les necessitats comunicatives que se'ls presenten. La introducció de noves UF es fa, en general, seguint els patrons de la pròpia llengua però, de vegades, s'agafen préstecs d'altres llengües o s'hi colen per contaminació d'una llengua dominant.

#### 4.1 Locucions nominals

Entre les locucions nominals, en citaré dues que sorgeixen per una necessitat denominativa en què l'ús oral pot precedir en molt l'escrit. És tracta d'*Arc de sant Martí* i *Vall d'Albaida*, ambdues vives i usuals en l'actualitat, amb probable primera documentació catalana al *Llibre dels fets*.

En el primer cas, és ben explícita l'al·lusió a una veu col·lectiva en l'expressió *que en dien*, per anomenar el fenomen atmosfèric descrit:

E anam tot aquell dia e tota aquella nit; e l'altre dia, a hora de vespres, llevà's un orre temps de llevant, e féu un arc blau e vermell d'aquests que en dien de sent Martí. (cap. 485)

En el segon cas, es tracta d'una denominació geogràfica que es forma sobre el patró usual [s + Prep + s], la trobem als capítols 502 i 558:

E quan foren tornats en València, pensaren de venir a nós a Eixàtiva. E, quan foren venguts, venc ardit que genets passaven per la vall d'Albaida, e que venien ajudar als moros de Beniopa. (cap. 558)

Una gran part de locucions nominals responen a altres necessitats expressives, explicar accions de manera metafòrica, com és el cas d'*obra d'aranya* i de *bacallar pudent*.



*Obra d'aranya*, formada segons el patró [S + SP], és una locució que no trobem en ús ni en cap altra documentació escrita.

E anassen, e lleixà'ns en gran pensament, car semblava'ns obra d'aranya, que tant hi haguéssem mes e que ho perdéssem en una poca d'hora. (cap. 236)

Aquest fragment pertany a un episodi, que abraça diversos capítols, referent a la conquesta i defensa del Puig. Després de la mort d'en Bernat Guillem d'Entença, l'agost del 1237, els cavallers volen desemparar El Puig i esperen que Jaume I se'n vaja, per anar-se'n ells a continuació. El rei s'assabenta de la maniobra per dos frares predicadors de Lleida i, en quedar-se sol, reflexiona sobre què significaria abandonar el Puig, que tant havia costat de guanyar. Precisament, ara que és a les portes de València. I és això el que intenta explicar-se mitjançant el símil *semblava'ns obra d'aranya, que tant hi haguéssem mes e que ho perdéssem en una poca d'hora*. El significat abstracte i general de la locució no deixa lloc a dubtes: 'una cosa laboriosa i fràgil'. Talment l'esforç i el temps que esmerça l'aranya a teixir la teranyina i l'instant que costa fer-la desaparèixer. D'aquesta locució, no n'hi ha cap altra recurrència a la crònica ni tampoc no l'hem trobada documentada (DCVB, PCC, DSFF, DF, CICA). Podria ser un símil de creació? És possible, però la semblança amb altres locucions documentades com *obra de moros* i *obra de frares*, 'una cosa laboriosa i durable', ens fa pensar que es tracta d'una locució. En tot cas, caldria considerar-la com a variant de la locució *tela d'aranya*, present al *Dotzè del Crestià* i al *Llibre de Job* (CICA), amb el mateix significat metafòric que *obra d'aranya*.

*Bacallar prudent*, formada d'acord amb el patró [S + Adj], és una locució nominal de significat metafòric intensificador, de connotacions vulgars, pròpia del registre col·loquial i en ús actualment.

E dixem-li: eres tu amb lo comenador? E ell: Senyor, oc. E tu com gosaves venir aquí si ton senyor era pres? E véns ab ballesta parada ves nós? Més valgra que tiràssets als sarraïns que a nós. E dixem-li: *bacallar prudent*, con podies desemparar ton Senyor? (cap. 229)

En aquest passatge, Jaume I es presenta molt irat contra un ballester que ha abandonat el comanador en ser pres pels sarraïns i ve cavalcant envers ell amb la ballesta parada. L'ús d'aquesta locució és molt xocant: té un emissor que parla amb un plural majestàtic però usa una locució vulgar, un insult sense paliatiu, adreçant-se al seu destinatari. El context d'enunciació justifica plenament l'ús de la locució pejorativa, alhora que humanitza la figura del rei. En un altre passatge trobem una modificació d'aquesta locució, en què *bacallar prudent* és substituït per *minyó prudent*:

E venc en Guillem de Cardona ab llança sobre mà, sobre en Ramon de Montcada, e dix: Rendets-vos, en Ramon, rendets-vos. E dix en Ramon: ¿A qui em rendria, minyó pudent, a qui em rendria? (cap. 41)

El CICA anota la variant *bacallar traïdor* en diversos documents recollits a l'obra *Clams i crims a la València Medieval*.

#### 4.2 Locucions adjectivals

A la crònica, hi trobem locucions adjectivals formades amb els patrons [Adj + Conj + Adj], [Adj + *com* + SN] que desenvolupen les funcions oracionals d'atribució i de predicació; des del punt de vista del significat, intensifiquen la qualitat que prediquen, alhora que les comparacions aporten connotacions específiques mitjançant el símil a què remeten. Observem que no hi apareix el patró comparatiu tan habitual actualment en la formació de locucions comparatives [*més* + Adj/S + *que* + SN].

*Salv e segur* 'il·lès', formada segons el patró [Adj + Conj + Adj], conté dos adjectius que presenten una certa sinonímia i que tenen la virtut d'intensificar el significat. A l'obra n'hi ha quatre recurrències:

E dixeren que ben fossen venguts, e que exissen saus e segurs sobre llurs testes, e que els farien plaers e honor e amor. (cap. 119)

És usual durant els segles XIII i XIV, però en el XV gairebé desapareix i el seu lloc l'ocupa l'adjectiu *segur*. Actualment, la locució semblant en forma i significat, recollida als diccionaris, és *sa i estalvi*.

*Alegre e pagat*, 'feliç', formada a partir del patró [Adj + Conj + Adj], conté dos adjectius gairebé sinònims que intensifiquen la qualitat que prediquen. No és un emparellament usual en l'actualitat, per bé que al *Llibre dels fets* n'hi ha deu recurrències.

E vengren los cavallers qui estaven lluny de cada una de les parts e saberen la posa e la composició que feta havíem: foren tots alegres e pagats. (cap. 33)

Podem observar que aquestes dues locucions presenten poca estabilitat formal, ja que accepten variacions de gènere i nombre o modificacions mitjançant la terminació adverbial *-ment* per funcionar com a adverbials, com ara en els casos següents:

Que eixissen salvament e segura de nostra terra. (cap. 369)

E entram-nos-en alegrement e pagada a la ciutat de Mallorca. (cap. 103)

La locució *alegre e pagat* apareix documentada a *Llibre de Meravelles*, *Diàlegs de Sant Gregori* i *Cròniques* de Bernat Desclot i de Ramon Muntaner. En alguns textos, el primer element és substituït per *content* o per *satisfet*.

*Benvingut com lo bell jorn de Pasqua* és una ‘expressió d’alegria per la vinguda d’algú’, formada d’acord amb el patró [Participi + *com* + SN + SP]; pertany al mateix camp semàntic i conté la mateixa metàfora que la locució actual *content com unes Pasqües*.

E, ells partits de nós, vengren los blanquers, e foren bé dos-cents ab brandons e candeles, e dixeren-nos que ben fóssem venguts com lo bell jorn de Pasqua. (cap. 300)

El fragment es troba en el relat de l’estada de Jaume I a Montpeller, l’any 1239, quan hi rep la visita i el reconeixement com a senyor natural de diversos gremis i corporacions.

#### 4.3 Locucions verbals

Aquest tipus de locucions són abundants a la crònica i es creen a partir de patrons constituïts per un nucli verbal més un sintagma. La seua funció és expressar accions amb un cert grau d’intensitat o amb connotacions valoratives. En veurem alguns exemples.

*Tenir/haver per bo*, ‘acceptar’, formada a partir del patró [v + Prep + Adj], implica una valoració positiva sobre l’acció a què remet. És usada al *Llibre dels fets* amb molta freqüència (40 recurrències). Continua sent molt habitual en textos dels segles XIV i XV, i és més escadussera en algun del XVI. Després ja no s’hi troba.

E sobre açò dixem-li que ens acordaríem ab la Regina solament, que era en aquell consell. E ell dix que ho tenia per bo, e eixís de la cambra. E romanguem nós ab la Regina, e dixem-li què li’n semblava. E ella dix que si a nós semblava que preséssem aquell pleit, que bé el tenia ella per bo, car València no la devia hom aventurar qui haver-la podia d’un dia a altre. (cap. 278)

El paràgraf anterior pertany al moment en què Jaume I, en presència de la seua dona Violant, parla amb Raiç Abulfamalet, i aquest li diu que el rei Çàen accepta retre València, a canvi que els sarraïns e les sarraïnes l’abandonen, amb tot el que puguen portar damunt, i que tinguen protecció fins a Cullera.

Observem que la locució presenta dues recurrències: la primera té com a subjecte Abulfamalet, conseller de Çàen, qui *té per bo* que el rei s'aconseïlle de la regina; en la segona, el subjecte és na Violant qui *té per bo* l'acord que permetrà a Jaume I prendre València sense violència. En tots dos casos, hi apareix la valoració.

*Haver/tenir en cor* 'voler / desitjar', formada sobre el patró [v + Prep + s], és d'ús freqüent a la crònica (14 recurrències) i també apareix en les *Cròniques* de Bernat Desclot i de Ramon Muntaner, però ja no es troba en textos del xv.

E sabé Çàen que nós aquesta cosa haviem tant en cor, e sabé que nós haviem feta venir nostra muller, e hagué gran paor. (cap. 242)

Observem, en el cotext anterior, que la locució admet el quantitatiu *tant*, de manera que intensifica l'estratègia de Jaume I: que Çàen entenga la seua ferma voluntat de prendre València.

En el següent passatge, el rei és a la vila de Montpeller, de la qual n'Atbran és el batlle que li és fidel, així com la resta d'habitants, tret d'alguns cavallers, i aquells demanen a Jaume I que els defensi d'aquests. El rei els respon que *ço que farem havem en cor de fer per dret e per raó*:

E nos responem los: n'Atbran diu bé e gint, mas lo nostre cor es aquest, e nostra volentat, que pus havets tan bona volentat de guardar nostra dretura, e que us pesaria qui a nos faes tort, que nos ço que farem havem en cor de fer per dret e per raó, e ab consell de vosaltres. (cap. 302)

*Perdre les colors* 'empal·lidir', formada segons el patró [v + Det + s], implica una connotació intensificadora de l'acció que predica. El CICA anota *mudar les colors*, documentada al *Curial e Güelfa*. Ha arribat als nostres dies lexicalitzant el masculí singular *perdre el color*.

E quan tots foren denant nós, dixem-los (...) que València era nostra. E quan nós haguem dit aquest mot, don Nuno, e don Eixemèn d'Urrea, e don Pero Ferrández d'Açagra, e don Pero Cornell perderen les colors així com si hom los hagués ferits en dret del cor. (cap. 281)

El fragment citat suara correspon al moment en què Jaume I comunica als diversos nobles que València ja està conquerida, tot indicant la reacció d'aquests –que pensaven entrar a sac i treure'n bon profit– mitjançant una descripció física: *perderen les colors*, reforçada encara més per la comparança *així con si hom los hagués ferits en dret del cor*.

*Fer eixir de mesura*, 'obligar a enervar-se', formada sobre el patró [v + Infinitiu + SP], intensifica l'acció provocada per la metàfora que conté però

també per la força exhortativa. El CICA anota *eixir de mesura* al *Llibre de Coch* (segle XVI).

E nós dixem: no ha hom al món que vosaltres no féssets eixir de mesura per ço com fets totes les coses ab ergull, e cuidats-vos que tot ço que vós volets deja hom fer. (cap. 348)

Les paraules suara esmentades corresponen a la negociació del Tractat d'Almizrà, entre els cavallers castellans, missatgers de l'infant Alfons, i Jaume I. La pretensió de l'infant era que Jaume I li lliurés Xàtiva i l'acord no avançava per mor que una i altra vegada els castellans exigeixen el mateix. És el moment en què el rei exclama: «car qui en Xàtiva volrà entrar, sobre nós haurà de passar» i decideix alçar el campament. En això, els castellans li diuen que no «s'arrevatets tan tost e tan fort», i ell, ple de raó, els respon: «no ha hom al món que vosaltres no féssets eixir de mesura».

#### 4.4 *Locucions adverbials*

Aquestes locucions estan constituïdes generalment per sintagmes preposicionals i funcionen com a modificadors de sintagmes verbals o d'oracions, aportant-hi matisos intensius, valoratius, quantitativus... A la crònica, hi són abundantíssimes i variades: *a la llonga*, *a males penes*, *bé e gint*, *de bon grat*, *de mantinent*, *en bades*, *en mal punt*, *per cert*, *per res del món*, *poc a poc*, *poc més o poc menys*, *sovint e menut*, etc.

*De nit i de dia* 'en tot moment', formada segons el patró rítmic [SP + Conj + SP], implica un valor de temporalitat contínua, gràcies a la repetició sintagmàtica dels mots complementaris *nit* i *dia*. És una locució utilitzada en la crònica, amb una certa freqüència (9 recurrències), i en l'actualitat és també molt usual.

E els parents e els amics de don Pero Ferrandes qui eren ab nós, enviaven-los a dir tot l'ardit de la host de nit e de dia, que cavallers e escuders se n'eixien a vista de la host: e entraven llaïns de nit e de dia e feien-los saber tot l'ardit de la host e metien-los-hi ballestes e conduit. (cap. 16)

*De tot en tot* 'completament', formada seguint el patró rítmic [SP + SP] i la repetició del quantitatiu *tot*, que reforça l'engrandiment, també gaudeix de bastant freqüència a la crònica (16 recurrències) i continua vigent.

E tornaren a nós l'algutzir e el cavaller de qui no ens membra el nom; e havien tan gran poder abdós en la vila, e l'algutzir de tot en tot, que tot ço que ells faessen ab nós hauria valor. (cap. 439)

#### 4.5 Locucions conjuntives i prepositives

Aquest tipus de locucions són les més gramaticalitzades perquè la seua funció és fer la connexió entre els constituents oracionals. Aquesta és la raó que explica que s'hi haja perdut o debilitat el contingut semàntic dels elements constituents. Les locucions conjuntives més usuals a la crònica són *per tal que* (50 recurrències), *per tal com* (2 recurrències); *per ço com* (20 recurrències). Les locucions prepositives més freqüents són *a cap de* (17 recurrències), *a pesar de* (21 recurrències), *al cap de* (7 recurrències), *en dret de* (5 recurrències), *de part de* (26 recurrències), *a part* (Bruguera, 1981). Observem-ne uns pocs exemples.

*Per tal que*, formada segons el patró [Prep + Pronom + *que*], té un valor relacional de finalitat, és a dir, es tracta d'un connector argumentatiu que recorre la crònica de cap a cap. S'ha mantingut vigent fins avui.

Mas aquest vos donam per gràcia e per amor, per tal que vós façats bé vostres faenes. (cap. 50)

*A cap de*, formada seguint el patró [Prep + s + Prep], pren el sintagma com a complement indicant temporalitat.

E, en tant, vengueren-nos companyes de Catalunya e d'Aragó, e fom tro a doscents cavallers, e haguem hòmens de peu tro a mil. E fom a Linesola a cap del tercer dia. (cap. 39)

*Al cap de*, formada d'acord amb el patró [Prep + Det + s + Prep], pren el sintagma com a complement indicant espai.

E en açò no hi hac més paraules. E ell llevà's en peus. E aquells qui eren ab nós, ço és aquells que dessus havem dits, desepararen a nós e a ell e anaren-se'n al cap de la casa. (cap. 26)

És interessant observar que les dues locucions, quasi amb la mateixa forma, prenen valors temporals i espacials diferenciats en el segle XIII. Tanmateix, i segurament per la semblança formal, *al cap de* és la que ha perdurat assumint un valor o l'altre depenent del cotext.

## 5. ANÀLISI DE FÓRMULES

Les fórmules són enunciats repetits que apareixen en el discurs per necessitats comunicatives i expressives. Formalment, presenten patrons molt variats i depenen

de contextos rutinaris o ritualitzats, de manera que no tenen autonomia discursiva, alhora que s'especialitzen en significats molts diversos. A grans trets, podem classificar-les en fórmules de cortesia, estructurals del discurs, expressives...

### 5.1 Fórmules de cortesia

El fet que Jaume I narre els fets en primera persona amb el *nós* majestàtic i que siga la màxima autoritat evita que use fórmules de cortesia amb els que li són inferiors en rang, de manera que, per referir-se a nobles i cavallers, ho fa anomenant-los pel seu llinatge (nom i cognom) i quan s'adreça a tots, els diu pel rang, com ara *barons; cavallers de Catalunya, catalans; cavallers de Catalunya e Aragó*. Quan s'entrevista amb el papa Gregori X, Jaume I usa la fórmula *Pare sant* (3 recurrències), de patró [s + Adj] i sempre com a vocatiu.

Pus dix l'apostoli: Nós n'hauríem mester altres tantes o vint. E nós dixem-li: Pare sant, no us cal, car si vós ne volets armar deu de la nostra terra, jo he fiança que ells no fogiran per disset ni per divuit ni per vint, ans los prendran per la gola. (cap. 532)

### 5.2 Fórmules estructurals del discurs

Aquestes fórmules van lligades a la construcció del discurs oral o escrit i estan molt relacionades amb el gènere. Ja he comentat en la introducció que el relat de Jaume I sembla escrit al dictat, i les fórmules discursives que hi sovintegen així ho avalen. Van sempre precedides de la conjunció *e*, cosa que ens permet considerar-la com a part constituent de la fórmula: *E nós, estant en estes paraules; E fenides estes paraules; E oïdes les paraules; E tot açò dit; E estes paraules afinades; E totes estes paraules dites; E nós estant en estes paraules*. Observem que el patró amb què es formen és divers, però sempre hi ha en comú el substantiu *paraula* o un verb de dicció i una clàusula de gerundi o participi, que indica la continuïtat de l'acció o l'enllaç amb una altra.

E totes estes paraules dites, l'infant damunt dit, així com fill obedient a pare, reebé los nostres manaments dessus dits e els prec, així com a bons e a vertaders, e promès-nos complir tot açò damunt dit. (cap. 565).

La fórmula reportada serveix de represa de la informació anterior i de connexió amb la posterior, amb la finalitat que l'oïdor no perda el fil del que està contant el narrador. Precisament, en aquest passatge, el rei està a punt de morir

i li dona consells a l'infant Pere, amb qui en algun temps no ha tingut bona relació. N'hi ha d'altres que serveixen per concloure el discurs: *E ab açò, féu fi a ses paraules* (6 recurrències, amb alguna petita variant); *E així com fo parlat, fo fet*; *E així com fo pensat, fo fet*. Aquesta darrera sembla el precedent de l'actual *Pensat i fet*.

E tots callaven, e nós estiguem pensant una peça; e Déu donà'ns un pensament: que nós faéssem tornar l'aigua al vall, en aquesta manera: que féssem armar cent hòmens ab escuts e ab llances e ab llur aparellament, e que anassen ab eixades, per ço que els sarraïns no els vissen, e que aquella part que pus alta era que gitassen l'aigua allí on lo pertret era, e que s'abeurà's allí, e apagar-s'hi ha el foc. E així com fo pensat, fo fet (cap. 73)

### 5.3 Fórmules expressives

Aquest tipus de fórmules són les que fan intervenir l'emotivitat de l'emissor de manera que li permeten manifestar actituds, opinions, valoracions... enfront de la situació d'enunciació (què es diu, com es diu, qui és l'interlocutor...). Algunes fórmules de la crònica són exhortatives, pròpies del poder jeràrquic: *Pregar e manar* (15 recurrències), *Pregar e clamar* (7 recurrències) o jurídiques, que apel·len a la llei: *Per dret e per raó* (2 recurrències), però la majoria són desideratives, configurades amb el mot *Déu*, cosa d'esperar, en un text immers en la cosmogonia cristiana medieval: *Com Déu voldrà*; *Déu ho vulla*; *Així ho vulla Déu* (2 recurrències), *Si déu ho vol* (2 recurrències), *Déu que ho volc*; *La mercè de Déu* (13 recurrències); també n'hi ha algunes exclamatives: *Per/A ma fe!* (3 recurrències); *Sí Déu m'ajut* (8 recurrències).

*Pregar e manar*, formada d'acord amb el patró [v + Conj + v], propi de les locucions verbals, però que la seua inserció en el discurs és sempre exhortativa, expressada amb els verbs en primera persona per un emissor que té autoritat sobre el receptor.

E ella dix: Barons, ben sabets que fos de mon pare, seus, e sos naturals, e així com fos d'ell, sots naturals de mi, que so sa filla, on jo us prec e us man per la senyoria que jo he sobre vós, que em retats Balaguer així com lo devets retre a vostra dona natural. (cap. 42)

*Sí Déu m'ajut!*, és una fórmula exclamativa, formada segons un patró que actualment és estrany [Adv afirmatiu + s + Pron + s], amb un significat pròxim a *Déu em valga!*, com es pot deduir dels següents cotextos:



E dixeren: Sí Déus m'ajut, bon és que la fassam. E venc l'adalil e contà'ns com los hi havia atrobats. (cap. 99)

E dixem: Sí m'ajut Déus, no venits bé aparellats per passar: mas veu's aquí les nostres naus e les tarides que es mouen matí, e si us volets recollir entrats en bona hora, que nós anar-nos n'hem, que en totes maneres sabrem si és lo rei de Tunis en Mallorca ni la host. (cap. 110)

## 6. ANÀLISI DE PARÈMIES

Les parèmies són enunciats que es configuren amb patrons oracionals que gaudeixen d'autonomia significativa. Tanmateix, han d'actualitzar el seu significat, generalment metafòric, en el discurs en què s'insereixen i en el qual poden fer funcions molt diverses. Solen anar precedits d'una fórmula d'inserció que dona compte de la polifonia, però no és estrictament necessari, i poden ser modificats creativament. El mot parèmia abraça proverbis o refranys, aforismes, sentències, apotegmes, eslògans...

### 6.1 Apotegmes i proverbis de la Bíblia

El primer capítol o pròleg s'inicia amb la citació que el narrador fa de l'apotegma de sant Jaume: *Fe sens obres morta és* (*Epístola de sant Jaume*, cap. 2, 14-26) –que també figura gravat en un mur del palau de la Generalitat de Catalunya i que fou citat pel president Carles Puigdemont, al Parlament, el 28 de setembre de 2016–, el qual li serveix per justificar que ell, al llarg de la seua vida, ha actuat harmonitzant les obres amb la fe. Agraeix a Déu que l'haja ajudat sempre, fins i tot quan l'ha castigat i, en aquest cas, cita Salomó:

E, si alguna vegada nos dava malauties, feia-ho en manera de castigament, en semblança de pare que castiga son fill. Car diu Salamó que **qui perdona a son fill les vergues de castigament** que mal li fa, e **no sembla que li vulla bé**. (cap. 1)

Aquest proverbi apareix dues vegades a la Bíblia (*Proverbia*, 13.24; *Eclesiasticus*, 30.1), la qual cosa indica la importància que es donava a l'educació autoritària dels infants. Potser per això, el concepte passa aviat a considerar-se patrimoni comú, com a proverbi vulgar, sense referència d'autoria, de manera que el trobem inserit dues vegades al *Llibre de paraules e dits de savis e filòsofs* de Jafudà Bonsenyor, l'una sense cap fórmula d'inserció: *Ama ton fill e castiga'l bé* (núm. 374) i l'altra amb una fórmula d'inserció genèrica: *Diu lo savi: qui*

*castiga son fill quan és poc, n'ha goig quan és gran* (núm. 380). Així mateix, també es troba al *Llibre de bons amonestaments* d'Anselm Turmeda: *Castiga'ls de mentre són pocs / e llunyar-los has de mals jocs: / creixeran certs e no badocs / amb poca despesa*.

Una altra sentència llatina inserida al pròleg del *Llibre dels fets* és la continguda en el paràgraf següent:

E coneguem e entenem per veritat aquest mot que diu l'Escriptura *Omnia pretereunt preter amare Deum*, que vol dir aitant que totes les coses del món són traspassadores e que es perden, sinó tan solament l'amor de Déu. (cap. 1)

La sentència, que no prové de la *Bíblia*, gaudia d'una certa circulació durant l'Edat Mitjana. La documentació coneguda més antiga es troba a l'*Epitaphium Vilithutae* del poeta llatí, bisbe de Poitiers, *Venanzio Fortunato* (segle VI). Figurava també en inscripcions d'escuts nobiliaris (Burgos), de façanes episcopals (Girona), etc. Particularment, interessa observar que aquesta sentència també apareix dues vegades, amb el mateix caràcter de citació de caire religiós, en sengles documents de Jaume I: l'una, en el seu testament, atorgat a Montpeller el 26 d'agost de 1272, i l'altra, en les concessions fetes a l'hospital i monestir de Sant Vicent de València, el 13 de juny de 1276. Així doncs, això ens permet concloure que, entre aquestes dues dates (agost 1272 - juny 1276), si més no, la sentència era ben coneguda al si de la cancelleria reial, que l'usa tres vegades (dictada o no pel monarca) en un mateix període: als dos documents susdits i al pròleg del *Llibre dels fets*, el qual, com s'esdevé habitualment en tots els pròlegs, es degué redactar una volta finalitzat el llibre, l'any 1276.

Tant al mateix capítol 1 del *Llibre dels fets*, com en d'altres de posteriors (caps. 48, 52, 53, 388, 527), s'hi fan altres citacions de sentències llatines, de la *Bíblia* o d'altres procedències (Riera 1982; Pujol 2001)

## 6.2 *Proverbis vulgars*

Al llarg de l'obra, els proverbis s'usen com a patrimoni comú, com a co-neixements compartits, amb les funcions que li són pròpies: consell, exemple, argument, constatació, etc. Les codificacions que reporte a continuació són les que considerem canòniques actualment: *Més val enginy que força* (cap. 43); *De llunyes terres, llargues mentides* (cap. 108); *Abans de les feines menors, cal atendre les més grans* (cap. 133); *La nit porta consell* (cap. 145); *L'haver no fa profit si no es despèn* (cap. 147); *Més val qui ho endevina que qui ho cerca* (cap. 193); *Feina començada deu ésser acabada* (cap. 195); *Qui no dona ço que dol, no pren*

*ço que vol* (cap. 244); *L'amic es coneix en la necessitat* (cap. 381); *Qui pec va a Roma, pec se'n torna* (542). En el cas que citem a continuació, l'autor, basant-se probablement en el prestigi dels proverbis de Salomó, hi fa una atribució errònia (com en altres ocasions).

*La nit porta consell* és una parèmia configurada com a oració simple, amb significat metafòric, deduïble del fet que durant la nit hi ha moltes hores per pensar. Jaume I la introdueix mitjançant la fórmula: *Car diu Salomó en sos Proverbis*. Els precedents coneguts més antics es troben en Menandre d'Atenes (342 aC - 291 aC): *Per la nit, el consell arriba al savi* i en Zenobi (escriptor grec, que va viure a Roma entre els segles I i II, que escrivia en llatí): *In nocte consilium*.

Car diu Salomó en sos *Proverbis* que *la nit ha consell*: e per ço que mills poguéssim pensar tota aquella nit donam-los dia al matí. (cap. 145)

Aquesta pràctica, la que aconsella el proverbi, indica la manera d'obrar de Jaume I, el qual, en moltes ocasions, pren la nit per pensar i trobar solucions. Així, de fet, s'hi refereix al proverbi de manera desautomatitzada en els passatges següents:

E dixem-li: Anat-vos-ne, e *pensats-hi esta nit*, e *nós pregarem nostre Senyor que ens hi don bon consell*, que vós àvol lo ens havets donat. E partís de nós. (cap. 214)

E nós dixem: Anats-vos-ne, e *nós tota esta nit acordar-nos-hi hem*, e retrem-vos respost matí. (cap. 236)

*L'haver no fa profit si no es despèn* és una parèmia configurada com una oració composta, amb una clàusula condicional. El significat és transparent i al·ludeix a la generositat en la despesa quan cal fer-la. En aquest sentit és com l'usa Jaume I:

E pregats-lo que us ajud ab mil cavallers, que haver-los pot bé. E si per ventura lo comte de Campanya, quan haurà oït estes covinences que són entre nós, no us volrà ajudar, hajats-ne vós dos mília, que, la mercè de Déu, bé havets de què els podets pagar, e *haver no té prou a null hom, si no l'espleta*: e ¿en què el podets vós tan bé metre com en venjar-vos de les hontes que féu el rei de Castella e els seus a vostre pare e a vós? (cap. 147)

El proverbi esmentat el trobem de nou documentat al *Llibre de paraules e dits de savis e filòsofs* de Jafudà Bonsenyor: *L'haver no pot tenir profit si no es parteix de tu* (núm. 486).

*Feina començada ha de ser acabada* és una parèmia configurada com una oració de modalitat exhortativa, que té un significat transparent i, per les moltes

vegades que el concepte apareix a la crònica, podem dir que forma part d'un dels principis fonamentals de la manera d'actuar de Jaume I. Tot i això, la idea apareix un tant desautomatitzada a la crònica, però sí que ens permet deduir-ne una codificació possible d'acord amb patrons parèmics semblants.

E quan haguem estat un any o plus entre Aragó e Catalunya, tornam-nos-en al regne de València, perquè era lloc e saó que *nós volíem acabar ço que havíem començat*, que aitambé haguéssem tot l'altre regne com havíem tro en Xúquer. (cap. 328)

### 6.3 Expressions metafòriques d'estil popular

Un altre aspecte lingüístic de la crònica, relacionat amb l'estil col·loquial i les expressions idiomàtiques, són les expressions metafòriques de tall popular, vinculades a l'imaginari cultural de la gent de la terra:

*Tota la mar semblava blanca de les veles, tant era gran l'estol*. Es tracta d'una imatge poètica, talment un quadre o una fotografia, que el destinatari copsa d'immediat. Alhora que semànticament té un valor augmentatiu considerable, de manera que permet a l'autor manifestar el seu poder naval bellament i senzillament:

E quan viren los de Tarragona e els de Cambrils que l'estol movia de Salou, feren vela, e feia-ho bell veer a aquells que romanien en terra e a nós, que *tota la mar semblava blanca de les veles, tant era gran l'estol*. (cap. 56)

*Com semblança d'àngel* és una comparança relacionada amb la metàfora *ser un àngel*:

E açò féu aquell àngel que Déu nos envià: e quan dic àngel ell era sarraí, mas tant nos tenc bon lloc, que per àngel lo prenguem, e per açò li faem com semblança d'àngel. (cap. 71)

El fragment citat correspon a un dels episodis de la conquesta de Mallorca, en què un sarraí promet a Jaume I un pacte molt favorable a canvi que no els combata. El rei està tan sorprès i pagat que es refereix a ell com àngel *que Déu nos envia* i, a continuació, es veu obligat a matisar la ironia d'anomenar un sarraí àngel, imatge de creença cristiana però no musulmana, emprant el símil *com semblança d'àngel*.

*No daria per ells més que per una formiga*. Heus ací una comparança que podria haver-se codificat com *no valer més que una formiga*, amb el significat

‘sense valor’. Observem com, en el context, la comparança s’aplica a *algarrades*, ‘giny de guerra’, i el mestre vol manifestar a Jaume I que les algarrades no valen res, per tant, no poden perjudicar el castell de fusta, l’altre giny de guerra que Jaume I ha manat fer i vol reforçar; per cert, que el mestre s’equivoca i els sarraïns sí que trenquen el castell de fust.

E dixem nós: mestre, havets aparellat? E ell dix que adés hauria aparellat, que endreçaria les cordes per a les talles. E nós dixem: mestre, per mon consell vós aturaríets lo castell d’anar tro a dos dies. E ell dix: micer, per què? Per aquesta raó, dixem nós, car ells han dues algarrades, e si les drecen contra el castell de fust, lo castell no ha ninguna empara, e donaran en ell així com en un taulat. E dix ell: si a vós plau, lleixats-los anar, que si n’hi havia deu *no daria per ells més que per una formiga*. (cap. 160)

*Així la maduraríem com fruita qui la vol menjar*. És una imatge molt sucosa i gràfica, amb la qual Jaume I explica i justifica l’estratègia i el temps d’espera per a prendre València:

E quan venria a l’estiu, que nós que hi seríem e que talaríem València, e ab lo mal que haurien pres de les cavalcades, e ab la tala que nós los faríem, que *així la maduraríem com fruita qui la vol menjar*. (cap. 206)

*Així haurem la gallina e puis los pollets*. Amb aquesta metàfora tan casolana, Jaume I rebutja un pacte molt avantatjós que li proposa Çàen quan veu que pot perdre València. Però el rei ja sap que té la partida guanyada. València és *la gallina* i la resta del regne, *els pollets*:

Car nós som venguts a hora e a punt que podem haver València, e *així haurem la gallina e puis los pollets*. (cap. 242)

## 7. CONCLUSIONS

Fer una base de dades informatitzada per a l’estudi fraseològic d’un text és un treball laboriós que, una vegada enllestit, dona per a estudis molt més extensos que el que jo he presentat al lector. He optat per proporcionar una visió general dels tipus d’UF presents al *Llibre dels fets*, fer-ne una selecció, analitzar-les en el seu context immediat atenent el context general de l’obra i aportar-hi documentació.

Sobre la relació text/context he volgut destacar aquelles expressions que avalen l’autoria de Jaume I: les que són marques d’autor inconfusible amb el *nós* majestàtic; les que són metadiscursives, en referència al contingut del llibre, i les

que remetent a l'escriptura o la recepció de l'obra. Totes deixen entreveure clarament la intenció, la voluntat i la veu de Jaume I per deixar constància de les seues memòries, del començament a la fi de la seua vida, d'acord amb el principi: *Feina començada ha de ser acabada*.

Pel que fa a les locucions, n'he analitzat la forma i la funció, n'he donat el nombre de recurrències que hi ha dins del text i les he contrastades amb la documentació coneguda. Això m'ha permès comentar la vigència de les locucions estudiades, si han sofert modificacions en l'evolució diacrònica i si han arribat als nostres dies. Així mateix, he analitzat les connotacions estilístiques que aporten al text.

Quant a les fórmules, val a dir que, en un context medieval, en què les jerarquies estaven tan marcades, hom podia esperar que les fórmules de cortesia fossen més pomposes; en canvi, són senzilles com hem vist i, fins i tot, quan els vassalls s'adrecen a Jaume I, ho fan amb un mot simple *senyor* o *misser*. Les fórmules que estructuren el discurs són pròpies del relat oral, recorden les emprades per Enric Valor en la narració de les rondalles o per persones del poble quan conten succeïts, anècdotes o contes. Pel que fa a les fórmules expressives, també era d'esperar que n'hi hagués, com així s'esdevé, d'exhortatives, que manifesten poder o vassallatge, i d'exclamatives amb connotacions cristianes.

Referent a les parèmies, m'he centrat en els proverbis vulgars perquè són elements rellevants en l'estil col·loquial de la crònica, alhora que es revelen, en molts casos, com a pilars fonamentals de la manera de pensar i d'actuar de Jaume I. Així mateix, les expressions metafòriques, creades a imitació de les UF, contribueixen a la col·loquialitat, la pedagogia i l'embelliment del text.

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Badia i Margarit, Antoni M. 1987. *Coherència i arbitrarietat de la substitució lingüística dins la Crònica de Jaume I*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Bruguera, Jordi. 1981. «*La locució prepositiva de part, el present històric i el perfet perifràstic en la Crònica de Jaume I*». *Miscel·lània Pere Bohigas I*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 27-42.
- . 1991. *Llibre dels fets del rei en Jaume*. 2 vols. Barcelona: Barcino.
- . 1999. *El vocabulari del Llibre dels fets del rei en Jaume*. València/Barcelona: PAM-IIFV.
- CICA (Corpus Informatitzat del Català Medieval), IEC.
- Colon, Germà. 1978. *La llengua catalana en els seus textos*. 2 vols. Barcelona: Curial

- Conca, Maria i Josep Guia. 2014. *La fraseologia. Principis, mètode i aplicacions*. Alzira: Bromera/IIFV.
- . 1996. *Els primers reculls de proverbis catalans*. Barcelona: PAM.
- DCVB: Alcover, Antoni Maria i Francesc de B. Moll. 1926-1962. *Diccionari català-valencià-balear*. 10 vol. Palma de Mallorca: Ed. Moll.
- DF: Martí, Joaquim. 2017. *Diccionari de Fraseologia (segles XVII-XXI)*. València: PUV.
- DSFF: Espinal, Maria Teresa. 2004. *Diccionari de sinònims de frases fetes*. Barcelona/València: Servei de Publicacions UAB/PUV/PAM.
- Ferrando, Antoni i Vicent Josep Escartí. 1995. *Llibre dels fets de Jaume I. Introducció, actualització i transcripció*. Catarroja-Barcelona: Afers
- Martínez San Pedro, Maria de los Desamparados. 1984. *La crònica latina de Jaume I*. Almeria: Gráficas Ortiz.
- PPC: Farnés, Sebastià. 1992-1999. *Paremiologia Catalana comparada*. 8 vols. Barcelona: Columna.
- Pujol, Josep Maria. 2001. «¿Cultura eclesiàstica o competència retòrica? El llatí, la Bíblia i el rei en Jaume». *Estudis Romànics* 33: 147-172.
- Riera, Jaume. 1982. «La personalitat eclesiàstica del redactor del *Llibre dels feyts*». *X Congreso de Historia de la Corona de Aragón: Jaime I y su época*, vols. 3, 4 y 5. Saragossa: Institución Fernando el Católico, 575-589.
- Soldevila, Ferran. 1971. *Les quatre grans cròniques*. Barcelona: Selecta.





# L'anteposició i la posposició de l'adjectiu qualificatiu en el corpus comparable COVALT<sup>1</sup>

## Prepositive and postpositive qualifier adjectives in the COVALT comparative corpora

JOSEP R. GUZMAN  
UNIVERSITAT JAUME I

Artículo recibido el / *Article received*: 2017-12-20  
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2018-01-23

**RESUM:** La llengua catalana i les llengües romàniques en general tenen la tendència a utilitzar l'adjectiu qualificatiu posposat al nom. Suposadament, aquesta tendència apareix més mitigada en el cas dels textos literaris. Tanmateix, no existeixen estudis empírics amb corpus de més d'un milió de paraules. L'objectiu d'aquest treball és determinar el grau d'anteposició i posposició de l'adjectiu qualificatiu en el corpus comparable de COVALT. Aquesta anàlisi es realitza tenint en compte les diverses combinacions de l'adjectiu i el nom en el sintagma nominal, juntament amb alguns possibles modificadors del sintagma (complement del nom, oracions subordinades adjectives especificatives i explicatives introduïdes per *que*). Els resultats demostren un percentatge d'ús de la forma posposada respecte a la anteposada de més del 50%. Depenent de determinats elements contextuals, aquest percentatge presenta certes diferències. Les diferències menors apareixen en les formes que finalitzen amb el signe d'admiració i quan aquesta estructura es troba seguida d'oracions explicatives o especificatives i especialment del complement del nom, introduït per la preposició *de*.

*Paraules clau:* adjectiu, posició de l'adjectiu, textos literaris.

- 
1. Aquest treball s'insereix en el grup d'investigació COVALT i ha estat finançat pel Ministerio de Economía y Competitividad, FFI2015-68867-P i pel Pla de Promoció de la Investigació de la Universitat Jaume I UJI-B2017-58. Voldria agrair els suggeriments i correccions realitzats pels revisors d'aquest treball. Totes les possibles errades que puguin aparèixer al text són exclusivament de l'autor.

**ABSTRACT:** The Catalan language, and Romance languages in general, show a preference for postnominal qualifier adjectives. This tendency seems to be less dominant in literary texts, although empirical studies using relatively large corpora, a million words or more, are rare. The objective of this work is to determine how often postnominal qualifier adjectives appear in the comparable corpus of COVALT. This analysis was carried out taking into account the various combinations of the adjective and the noun in the nominal phrase, along with some possible modifiers of the syntagma (genitival construction using ‘de’, defining and non-defining relative clauses with ‘que’). The results show postnominal adjectives occur in over 50% of cases, compared to prenominal positions. Depending on contextual elements, this percentage presents some differences. The least significant differences appear in forms ending with an exclamation point when the noun-adjective structure is followed by defining or non-defining clauses, and especially in genitival constructions.

*Key words:* adjective, adjective placement, literary texts.

## INTRODUCCIÓ

El professor Vicent Salvador s’ha caracteritzat pel seu caràcter polièdric i per una gran diversitat en els seus interessos investigadors. Un dels seus interessos més significatius ha estat la recerca dels punts d’intersecció entre la lingüística i l’anàlisi literària, i un d’aquests punts apareix reflectit en el capítol dedicat a l’adjectivació del seu volum *Elements de lingüística per al discurs literari*, publicat amb Dominique Maingueneau, l’any 1995. En aquest capítol subratlla la importància de la categoria adjectival per a l’anàlisi estilística, «perquè molts adjectius constitueixen un bon recurs per a la inscripció de la subjectivitat en el discurs» (1995, 129) i en conseqüència com un element definidor de l’estil.

Certament, com és força sabut, en les llengües romàniques –portugués (Mira Mateus et al. 2003, Buđa 2017), francès (Larsson 1994, Abeillé i Godard 1999, Henkel 2016), espanyol (Bosque 1993, Cuadrado 1995, Demonte 1999), italià (Cerruti 2015), romanés (Ungureanu 2012, Brăescu 2013), català (Badia i Margarit 1994; Picallo 2002)– a diferència de les llengües anglogermàniques, o esclaves, l’adjectiu pot anar anteposat o posposat. La posició de l’adjectiu apareix marcada per factors estrictament sintàctics, rítmics, i també per factors subjectius d’interpretació amb diferències més o menys sensibles segons

la llengua de la qual parlem, tal com va estudiar en el seu moment Radatz i Stammerjohann (1996).

No obstant això, la recerca de la posició de l'adjectiu en el sintagma nominal pel que fa als aspectes contextuals en corpus amplis, com ara el Corpus Valencià de Literatura Traduïda (COVALT) no ha estat suficientment estudiada. Així, doncs, aquest treball cerca de ser un primer tast del tema amb l'establiment de bases per a l'estudi d'aquest punt i és complementari d'altres, com per exemple Oster (en premsa), realitzats al si del grup d'investigació COVALT.

A diferència del treball d'Oster (en premsa), en aquest treball ens limitarem a les dades quantitatives de la posició i del context de les estructures Adjectiu + Nom (AN) i Nom + Adjectiu (NA) per a passar a nivells més profunds d'investigació en treballs posteriors.

Així, doncs, l'estructura del present treball serà la següent: en primer lloc, revisarem l'abast de la categoria gramatical adjectival, atés que la definició d'aquesta categoria atermena les formes. En segon lloc, revisarem les fonts més conspícues a l'hora de parlar de la posició de l'adjectiu en català. En tercer lloc, explicitem la metodologia emprada i passarem posteriorment als resultats i discussió, per finalitzar amb unes conclusions arran de les dades obtingudes.

## 1. CARACTERÍSTIQUES DELS ADJECTIUS I CLASSIFICACIÓ

Picallo (2002, 1643) recollint la definició de l'obra de Kamp (1975) apunta que «L'adjectiu és la part de l'oració que s'empra per a atribuir propietats a una entitat o per a classificar de maneres diverses els objectes concrets o abstractes, els esdeveniments, els processos, els estats o les accions que denoten noms».

Aquesta definició exclou aquella subclassificació que establia la gramàtica tradicional en què els possessius, quantificadors i demostratius tenien cabuda sota l'epígraf de categoria adjectival. És cert que l'adjectiu comparteix amb aquests elements la concordança amb el nom al qual modifiquen en posició adjacent. No obstant això, tal com assenyala Demonte (1999, 133), se'n diferencia «en que su sola presencia no es suficiente para capacitar al nombre como expresión referencial, apta para ocupar en la oración las posiciones de sujeto, complemento directo y demás». D'aquesta forma, en el nostre treball, exclourem els denominats adjectius determinatius, o determinants –que són classes tancades, a diferència dels adjectius que són classes obertes–, és a dir, bandejarem aquells que es qualifiquen de possessius, demostratius, indefinits i numerals. Aquest fet té una importància cabdal, com veurem més endavant,

ja que l'etiquetatge automàtic d'aquesta categoria gramatical generalment no ho té en compte.

La definició recollida per Picallo (2002) subratlla el paper de l'adjectiu en l'atribució de propietats als noms. Aquesta capacitat és la que ens permet de fer una primera classificació segons el nombre de propietats que els adjectius atribueixen al nom. Així, pel seu significat intrínsec, poden ser qualificatius o relacionals. Els primers expressen una sola propietat, que és inherent i posseeix una correlació de polaritat, mentre que els relacionals n'expressen més d'una (Demonte 1999, 137 i segs.). Aquesta distinció fa que els qualificatius puguin parafrasejar-se mitjançant una oració copulativa, cosa que no pot succeir amb els relacionals. Bosque (1993, 10) defineix aquests darrers com aquells que «establecen conexiones entre esas entidades y otros dominios o ámbitos externos a ellas». I aquesta distinció té importància en la mesura que defineixen també una posició anteposada o posposada de l'adjectiu: els adjectius relacionals (com ho comentarem en l'apartat següent) es posposen sempre. Tot i això, de vegades, alguns adjectius relacionals es recategoritzen com a epítets –per a Almela (2000, 303) no és una recategorització, sinó una «refuncionalització»–, de manera que passen a definir una sola propietat. A aquests dos tipus d'adjectius, Demonte (1999, 139) hi afegeix els adjectius adverbials. Aquests són els adjectius que tan sols indiquen la «manera como el concepto o intensidad de un término se aplica a un determinado referente».

Aquesta distinció entre adjectius que expressen una o més propietats del nom no és l'única forma de classificar-los. En qualsevol cas, com apunta Almela (2000, 296), «en general, hay que rechazar toda aquella clasificación que mezcla criterios lingüísticos con otros no lingüísticos». Aleshores, podem distingir-los, per exemple, segons les relacions semàntiques que estableixen amb el nom al qual modifiquen, o també es poden formular a partir de la intervenció o no d'un judici de valor establert per l'enunciador. Badia (1994, 484) parla de la lògica i del nivell d'expressió. En el primer cas, Demonte (1999, 141-142), segons les relacions semàntiques que estableixen amb el nom, defineix tres classes configurades a partir d'una polaritat positiva-negativa: a) adjectius que expressen qualitats individuals o estables i els seus contraris; b) adjectius intersectius (predicatus); c) adjectius restrictius.

Al seu torn, com ja ha estat esmentat a l'inici del treball, Maingueneau i Salvador (1995, 129 i segs.), bo i subratllant el paper estilístic dels adjectius, recorden la relació que hi tenen com a judici de valor del subjecte enunciador. Així, recullen la classificació tradicional d'adjectius objectius i subjectius i les matisacions realitzades per Kerbrat-Orecchioni (1999). Aquesta autora divideix els adjectius subjectius en afectius i avaluatius. Els primers presenten

tant la propietat de l'objecte com «una reacció emocional del subjecte parlant envers l'objecte de què parla». Els avaluatius els divideix en axiològics i no axiològics. Els primers, tal com recorden Maingueneau i Salvador (1995, 130), presenten una intersecció amb els afectius i tenen a veure amb el sistema de valors de l'enunciador. Els no axiològics depenen de la idea de l'enunciador «sobre quina és la norma avaluativa adient per a una determinada categoria d'objectes». Cal tenir en compte que aquestes normes avaluatives depenen, com remarquen Maingueneau i Salvador (1995, 130), de codis culturals i que en «segons quins contextos, un mateix adjectiu pot semblar més o menys subjectiu». A continuació, una vegada acotats els elements que integren la categoria gramatical, passarem al que concita la posició d'aquesta categoria dins del sintagma nominal.

## 2. LA POSICIÓ DE L'ADJECTIU EN EL SINTAGMA NOMINAL

Ja hem recordat a l'inici d'aquest treball que, en general, en les llengües romàniques, els adjectius poden aparèixer tant en posició postnominal com prenominal. Picallo (2002, 1655) apunta que la posició postnominal és la «canònica» en català, espanyol o italià i recorda l'oposició tradicional entre adjectiu apositiu i restrictiu. Des d'aquesta perspectiva, l'estructura prenominal aporta trets afectius o valoratius, mentre que la postnominal és més restrictiva i especificativa. És a dir, parlem d'una raó estrictament lògica, semàntica, per tal d'anteposar o posposar l'adjectiu. Badia i Margarit (1994, 433) parla de l'existència d'«uns quants adjectius que modifiquen el significat depenent de si els anteposem o els posposem al substantiu», entre els quals es troben *cert, nou, pobre, trist, gran, bo*. És a dir, hi ha una sèrie d'adjectius que estableixen diferències semàntiques segons la posició, tot i que aquestes oposicions només són significatives en uns pocs contextos.

Ara bé, aquesta dicotomia no es pot generalitzar, ja que les raons van més enllà, i poden ser també de caràcter psicològic, rítmic o estilístic, per exemple. Picallo (2002, 1655) explicita, entre altres elements, la presència d'un tipus de determinant concret o les característiques de l'adjectiu. Aquestes darreres característiques de l'adjectiu han estat descrites per oposicions com les que hem vist suara, o per altres, com ara afectives i descriptives (Demonte 1999, 193 i segs.). Aquesta autora fa una distinció, pel que fa a l'anteposició o posposició, entre sintagmes nominals definits, indefinits i absoluts. Així, considera que, en el primer cas, l'adjectiu anteposat fa més clares les particularitats de l'individu

designat. Quelcom semblant s'esdevé amb els sintagmes nominals indefinits, en què l'adjectiu anteposat resulta impossible en construccions determinades com les creades amb el verb *haber-hi* «under modals of verbs of propositional attitude [...] the degree of acceptability of these constructions is very low when the adjective is pronominal» (Picallo 1994, 153). Demonte (1999, 197) indica que per a l'espanyol «los sintagmas nominales indefinidos con adjetivos antepuestos suenan extraños en las posiciones de foco que introducen información sobre tipos de cosas en vez de sobre ejemplares». Finalment, pel que fa als significats absoluts de l'adjectiu, Demonte (1999, 198) relaciona la posició de l'adjectiu respecte al nom segons l'accepció intersectiva o no intersectiva (segons si la propietat referida al substantiu s'aplica en sentit absolut o només al nom comú modificat) i estableix que «los adjetivos antepuestos tienden a tener una interpretación no interactiva, mientras que los pospuestos pueden ser tanto intersectivos como no-intersectivos».

Almela (2000, 304 i segs.) també classifica els adjectius segons la posició. Així, parla d'adjectius de posició fixa, que considera que són aquells que realitzen un subfunció d'especialització i que poden ser tant relacionals com qualificatius. Són aquells que representen fórmules més o menys esterotipades o fossilitzades; en aquest cas parlem de construccions com l'«Esperit Sant», o formes com «bon dia».

Kamp (1975) distingeix entre adjectius predicatius i no predicatius. Els no predicatius generalment van anteposats mentre que els predicatius van posposats. Els no predicatius són els quantitius (ordinals, cardinals i indefinits), intensiònals i no intersectius (*gran, petit...*). Al seu torn, els predicatius (també denominats intersectius) es divideixen en classificatius i no classificatius –Milner (1978) els denomina *objectius* i *subjectius*. Els primers van posposats (com els que indiquen color, forma...). Els intersectius no classificadors (*fràgil, agradable, bonic*): també apareixen darrere del substantiu.

A la llum d'aquestes observacions, resulta obvi que la posició de l'adjectiu dins del sintagma nominal està condicionada per continguts semàntics, però que no són ni de lluny els únics que hi intervenen. Ja apuntava Badia (1962, 96) el to «predominantemente subjetivo» de la posició pronominal. Dins dels textos literaris, aquesta subjectivitat pressuposem que actua d'una manera significativa, i aleshores sempre se subratlla la presència més gran d'aquesta mena d'adjectius anteposats. Ara bé, en aquests estudis no s'han tingut en compte els elements contextuals a l'hora d'establir o no diferències pel que fa a la posició de l'adjectiu, òbviament amb algunes excepcions, si més no en espanyol (Labrador 2000). Així, doncs, el nostre treball malda per omplir el buit que representa la distribució d'aquestes estructures en un corpus

relativament ampli, com és el subcorpus COMPCAT del corpus COVALT. El treball analitza si existeixen diferències significatives no únicament per la posició de l'adjectiu sinó també, a més, per la variable del context. I aquesta variable s'estableix des de la perspectiva de la determinació o indeterminació dels modificadors i des del tipus de segment modificador que segueix el sintagma nominal. Tot plegat, la diferent combinatòria de les estructures en què apareixen els adjectius es concreta en: Adjectiu + Adjectiu + Nom (AAN), Adjectiu + i + Adjectiu + Nom (AIAN), i les mateixes formes amb el nom anteposat, a les quals cal afegir la intersecció de totes dues: Adjectiu + Nom + Adjectiu (ANA). Juntament amb aquestes estructures caldrà revisar els modificadors que actuen sobre el sintagma nominal: determinats, indeterminats anteposats i els modificadors posposats.

### 3. METODOLOGIA

Per a la nostra anàlisi, hem utilitzat el corpus COMPCAT de COVALT. Aquest corpus està format per 29 textos literaris publicats per editorials valencianes durant el període entre 1990 i 2002. La tasca de compilació es va realitzar en un primer moment amb l'escaneig dels textos, als quals se'ls va aplicar un programa d'OCR (*Optical Character Recognition*). A causa de la quantitat d'errades, es van haver de revisar manualment. Després d'aquesta fase, els textos es van etiquetar amb el programa *FreeLing* (Padró i Stanilovsky 2012). *FreeLing* és una llibreria de codi obert que serveix per a l' anotació lingüística: la categorització i la lematització dels textos. L'elecció d'aquest programa rau en el fet que pot processar directament el català. No obstant això, com comentarem més endavant, ens hem trobat amb determinats problemes a l'hora de categoritzar les formes, que en molts casos tenien relació amb les classes que s'agrupen dins de la categoria gramatical de l'adjectiu. En una tercera fase, s'ha realitzat l'anàlisi amb *CqpWeb* (<http://cwbcovalt.xtrad.uji.es/cqpweb/>) de les 1.551.251 paraules i 33.988 lemes que constitueixen les obres del corpus.

### 4. RESULTATS I CONCLUSIONS

El resultat de la cerca de l'ús dels adjectius anteposats o posposats apareix en la taula 1, amb les combinacions entre adjectius (A) i nom (N).

**Taula 1. Nombre d'ocurrències i %o en l'ús dels adjectius anteposats o posposats**

Combinació	Ocurrències	%o
AAN	5	0,003
AIAN	415	0,267
AN	10.309	6,645
ANA	811	0,522
NA	22.086	14,23
NAIA	902	0,581
NAA	257	0,165

Com podem veure en la taula 1, l'estructura NA (22.086) duplica les ocurrències d'AN (10.309), amb una freqüència per miler de cadascuna de les estructures d'AN: 6,645, mentre que la de l'estructura NA és de 14,237 per miler.

Cal dir que, en el cas d'AN, com ja havíem apuntat, s'han exclòs els possessius, demostratius, indefinits i numerals que solen anar anteposats. Si es comptabilitzassen també, les correlacions pujarien a 15.077, amb la qual cosa s'aproparien molt els dos resultats.

La comparació entre la combinació de l'estructura anteposada al nom (AAN) (1), respecte a la mateixa combinació posposada (NAA) (2), revela un percentatge de l'estructura posposada del 98,05% superior a l'anteposada.

1. [...] va contestar-li el fax amb *palesa mala intenció*. (Mas i Usó 2000) [mentre no es diga el contrari els subratllats dels exemples són meus]
2. Com el fet de gaudir d'una *estructura argumental sòlida* [...] (Mas Ferrà 1995)

Aquest percentatge és molt més gran que en la resta dels casos, en què la comparació entre AN/NA és del 53,32%, i la dels adjectius coordinats AIAN/NAIA, (3) o (4), és del 53,99%.

3. [...] que es trobava a el costat de la *petita i macabra habitació* que feia de cripta. (Gregori i Boscà 1999)
4. L'un d'ells llegia texts de Virgili amb veu consirosa, una cançoneta que ens feia un *efecte somnifer aclaparador*. (Mas Ferrà 1995)



Existeix un factor important a l'hora de comparar els resultats: si aquestes construccions apareixen soles o modificades per algun altre element, com ara un complement del nom, una oració de relatiu, etc. Aleshores, se'ns presenten dues situacions possibles; 1) que la construcció aparega sense altre cap altre modificador, o 2) que, com indicàvem suara, presente algun tipus de modificador. En el primer cas, una anàlisi més detallada cercant només aquestes formes en final de frase ens trobem els resultats que apareixen en la taula 2.

**Taula 2. Ús de les estructures AN i NA en posició final**

	AN	NA	% NA>AN
Punt final	1.455	3.600	59,58%
...	56	141	60,28%
;	68	138	50,72%
?	0	0	0
»	21	46	54,35%
– (guió)	109	271	59,78%
!	61	75	18,67%

En la taula 2 observem que el percentatge d'increment superior d'NA respecte a AN és gairebé sempre al voltant del 60%. Cal subratllar que no apareix cap ocurrència, en cap de les dues estructures, que acabe amb un interrogant. De les restants, l'única excepció es dona en el cas de les exclamacions com en (5) o (6)

5. Això té *fàcil solució!* Tenim vuitanta desdejunis a bord. (Gregori i Boscà 1999)
6. A l'obrir la llauna de sardines una fetor s'apoderà d'ells: estaven fetes malbé, les *putes sardines!* (Franch i Ferrer 1991)

Tot i que òbviament la mateixa expressivitat pot traspuar en la construcció NA, com en (7).

7. Però bé, no ens posem tristos, que la vida és dura i la *lluïta llarga!* (Cadenas i Pastor 2002)

Havíem apuntat una segona possibilitat en el cas que l'estructura (AN o NA) vaja acompanyada d'algun modificador. Hem seleccionat els més nombrosos, en concret la subordinada adjectiva, explicativa o especificativa, i els complements del nom amb *de*. Els resultats apareixen en la taula 3.

**Taula 3. Ús de les estructures AN i NA seguides d'un modificador**

	AN	NA	% NA>AN
Que (especificatives)	811	1.499	45,9%
Que (explicatives)	105	265	60,38%
De	1785	2.853	37,43%

Com veiem en la taula 3, l'augment de l'estructura NA respecte a AN, també és molt gran; no obstant això, en el cas del complement del nom l'augment és molt menor.

Existeixen altres casos en què es troben modificadors d'aquestes estructures, però amb ocurrencies molt minses, tot i que continuen mantenint la mateixa proporció d'augment o, fins i tot, superior, com per exemple amb altres relatius (8 casos per a AN i 22 casos per a NA), o amb combinacions amb preposició més infinitiu, amb 2 casos per a AN (8) i 35 per a NA (9).

8. Una vegada i una altra em remirava els mapes de l'indret al meu abast i hi descobria *nous elements* a sumar-hi. (Franch i Ferrer i Garí 1994)
9. [...] va anar passant aquell dia, amb la rapidesa del qui té *coses agradables* a fer [...] (Olivares 1998)

Havíem apuntat un segon element contextual, com és el de la determinació o indeterminació del modificador precedent del sintagma nominal juntament amb els modificadors posteriors al sintagma nominal. Els resultats apareixen en la taula 4, per a l'estructura AN i en la taula 5 per a l'estructura NA. Tant en una taula com en l'altra com a formes determinades o indeterminades només s'han tingut en compte, per problemes d'espai, les formes de l'article.

**Taula 4. Estructura Modificador Determinat/Indeterminat + AN, amb modificador posterior (*de, que*) i sense modificador posterior**

	de	Que (esp.)	Que (ex.)	<i>Sense modificador posterior</i>					
				Punt	3 punts	;	Guió llarg	Marca de citació	Admiració
Article determinat ( <i>el, la, l', els, les</i> )	729	304	33	206	5	6	18	1	4
Indeterminat ( <i>un, una, uns, unes</i> )	147	51	6	189	0	11	17	4	12

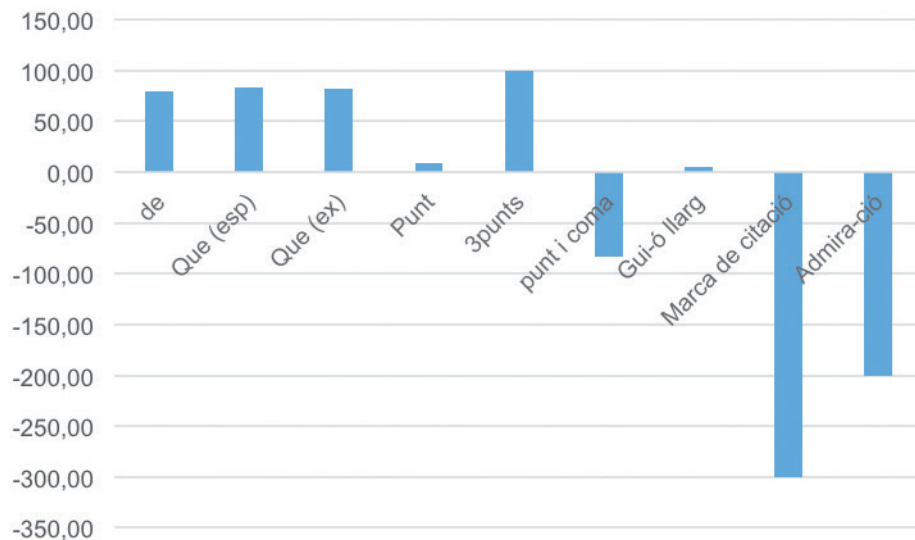
**Taula 5. Estructura Modificador Determinat/Indeterminat + NA + Modificador Posterior**

	de	Que (esp.)	Que (ex.)	<i>Sense modificador posterior</i>					
				Punt	3 punts	;	Guió llarg	Marca de citació	Admiració
Article determinat ( <i>el, la, l', els, les</i> )	1518	392	65	911	36	28	12	6	11
Indeterminat ( <i>un, una, uns, unes</i> )	383	414	78	932	35	24	14	5	14

En la figura 1, apareixen les diferències de percentatge respecte a l'aparició amb un article determinat en les estructures AN.

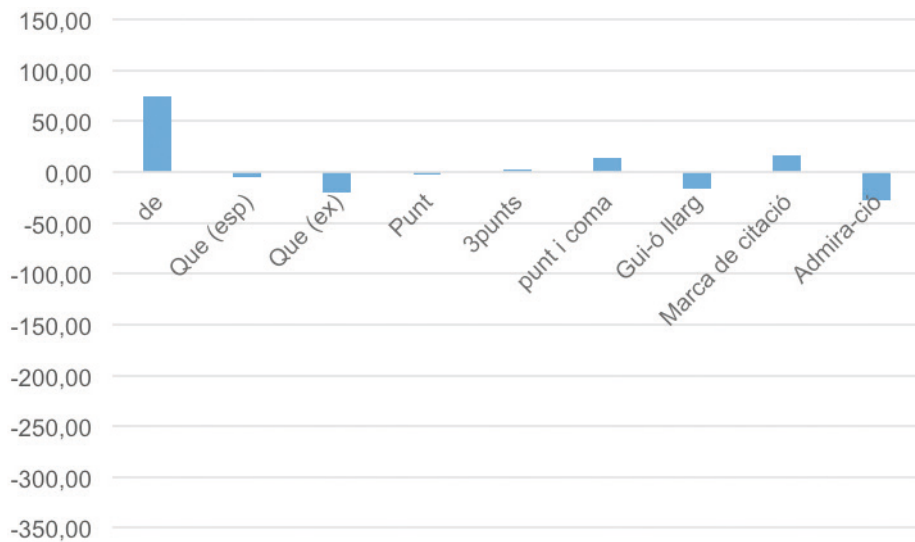
Com es pot veure, les diferències de percentatge en l'aparició d'AN amb un modificador determinat són clarament positives, especialment, si la cadena que l'acompanya en posició posterior a AN és la preposició *de*, o el relatiu *que* tant especificatiu com explicatiu. Cal esmentar que, tant en la figura 1 com en la 2, les columnes representen la diferència en percentatge amb la qual una estructura està més representada que l'altra. Per aquesta raó, per exemple, la marca de citació és negativa en un 300% en la mesura que les dades representen la diferència de percentatge entre la forma determinada i la indeterminada, on la determinada té 1 ocurrència i la indeterminada 4.

**Figura 1. Diferència de percentatge respecte a l'aparició amb modificador determinat/indeterminat en AN**



En la figura 2, trobem la diferència de percentatge en l'ús d'un modificador (article) determinat o indeterminat amb l'estructura NA.

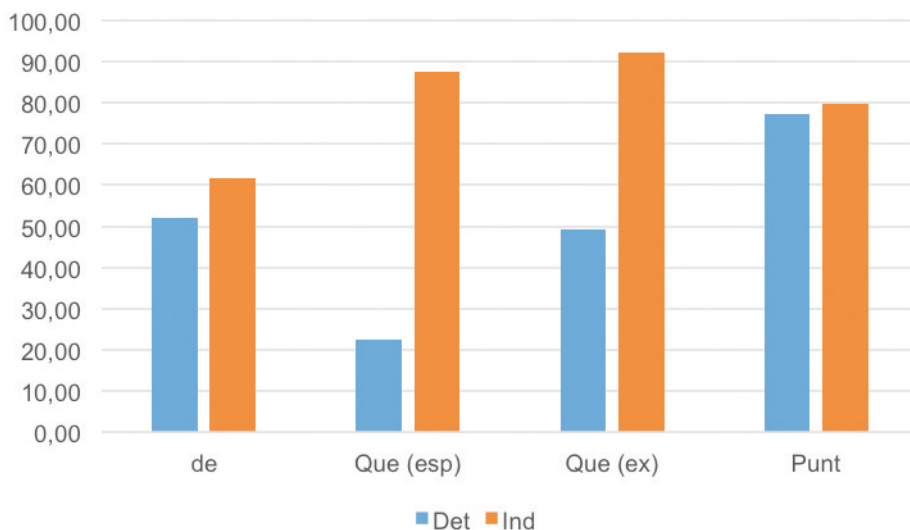
**Figura 2. Diferència de percentatge en l'ús d'un modificador (article) determinat o indeterminat amb l'estructura NA**



Atés que hem utilitzat la mateixa escala per a les dues figures, resulta obvi que l'amplitud de les diferències en aquesta estructura és menor que en AN. En aquest cas, hi ha quatre casos que són negatius, és a dir que l'ús de l'estructura amb formes indeterminades és superior a les determinades. Pel que fa a les que tenen més ocurrències, tant el *que* relatiu, explicatiu i específicatiu com el punt sovintegen més en les formes indeterminades.

Finalment, la comparació entre les dues estructures (AN i NA) pel que fa a l'aparició amb modificadors determinats i indeterminats acompanyats d'algun dels elements amb més ocurrències (*de*; *que*, específicatiu o explicatiu; i punt final) apareix a la figura 3.

**Figura 3. Percentatge d'aparició de modificadors introduïts per *de* o *que* relatiu després del nucli del sintagma nominal, amb modificadors determinats o indeterminats**



En aquesta figura observem que, tot i que els resultats de la comparació d'aquestes estructures són molt semblants, quan van acompanyades de modificadors indeterminats l'ús de l'adjectiu posposat és més usual que no l'adjectiu anteposat. Per contra, amb els modificadors determinats aquests percentatges es redueixen, i en el cas de l'estructura AN seguida d'un relatiu específicatiu, s'aproximen molt.

En definitiva, podem afirmar que sembla de consens general que la llengua catalana té una predilecció per l'estructura teòricament no marcada NA. El caràcter atorgat als textos literaris com a més fàcilment transgressors de les pautes

comunes de funcionament de la llengua queda subratllat amb la idea fortament generalitzada de la utilització preferent de les formes NA, però amb el matís que les formes AN hi tenen una presència més gran que la que tenen en altres àmbits d'ús.

L'objectiu d'aquest treball maldava per determinar l'existència de diferències significatives segons la posició de l'adjectiu amb el condicionant del context.

L'anàlisi del corpus COMPCAT ens revela les conclusions següents:

1. La relació de percentatge entre AN i NA es troba en el 53,32% de superioritat de la segona respecte de la primera. Aquest percentatge és pràcticament igual (53,99%) que el que s'estableix en el cas dels adjectius coordinats anteposats i posposats, AIAN/NAIA. Quan els adjectius no van coordinats, el percentatge de superioritat en què apareixen els posposats supera el 98%.
2. Aquest percentatge d'AN i NA es manté pràcticament en qualsevol posició contextual, és a dir, en contacte de punt final, tres punts, punt i coma, final d'una citació o incís. L'única excepció és aquella en què l'expressivitat pot ser molt marcada com és el cas de l'exclamació. En aquest darrer cas la presència més gran de l'estructura NA només és del 18%.
3. Podem concloure també que, en el cas que el context que segueix l'ús de les estructures AN i NA no siga un final, també es dona una tendència semblant a l'esmentada en els punts anteriors. No obstant això, sí que és lleugerament inferior quan les segueix un *que* relatiu explicatiu i més clarament quan aquest és específicatiu (45,9%). I encara és inferior quan segueix un complement del nom amb la preposició *de* (37,43%).
4. Tenint en compte l'ús d'un article determinat o indeterminat en cadascuna de les dues estructures, veiem una tendència a la utilització de l'article determinat en AN, mentre que en el cas de l'estructura NA, totes dues són semblants, amb l'excepció del complement del nom introduït per la preposició *de*, en què és un 74,77% més utilitzat amb l'article determinat que indeterminat.
5. Finalment, la combinació de modificadors anteriors i posteriors a les estructures tractades, tenint en compte aquelles que presenten més ocurrències: *de*, *que* (explicatiu i específicatiu) i punt final, indica que, amb les formes indeterminades, l'ús de l'estructura NA és clarament superior a l'ús de l'estructura AN amb percentatges gairebé superiors al 80%. En el cas de les determinades aquests percentatges es redueixen sensiblement, fins i tot amb el cas del *que* específicatiu, en què és poc més del 22%.

Podem concloure que, tot i que certament la preferència en el corpus COMPCAT de COVALT pel que fa a les estructures AN i NA és clarament la segona, els elements que modifiquen aquestes estructures no són del tot uniformes, sinó que

aquesta preferència majoritària queda reduïda clarament en el cas dels complements de relatiu específicats i en el cas dels contextos exclamatius. Aquests darrers possiblement per ser més expressius entronquen encara més amb la subjectivitat de l'enunciador, o del narrador.

El treball presenta certes limitacions en la mesura que de les formes indeterminades i determinades han quedat circumscrites a les formes de l'article. Treballs posteriors podrien ampliar l'anàlisi dels resultats amb formes dels modificadors tant determinats com indeterminats.

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Abeillé, Anne i Danielle Godard. 1999. «La position de l'adjectif épithète en français : le poids des mots». *Recherches linguistiques de Vincennes* 28: 9-32. <https://doi.org/10.4000/rlv.1211>.
- Badia i Margarit, Antoni. M. 1994b. *Gramàtica de la llengua catalana: descriptiva, normativa, diatòpica, diastràtica*. 1a edició. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- Brăescu, Raluca. 2013. «Topica adjectivului în română. O perspectivă tipologică». *Diacronia* 2: 209-224.
- Buđa, Jan. 2017. «A posição do adjetivo no sintagma nominal em Português». *Études romanes de Brno* 1: 219-238. <https://doi.org/10.5817/ERB2017-1-19>.
- Cadenas, Núria i S. Pastor. 2002. *Cartes de la presó*. València: Tres i Quatre (Eliseu Climent).
- Cerruti, Massimo. 2015. «La collocazione prenominal di sintagmi aggettivali complessi nell'italiano contemporaneo. Il contatto linguistico come “rinforzo” di una possibilità del sistema». *Il segno e le lettere - Saggi*, 9788879167284: 397-420. <https://doi.org/10.7359/728-2015-cerr>.
- Cuadrado, Luis Alberto Hernando. 1995. «Gramática y estilística de la posición del adjetivo en español». *Didáctica. Lengua y Literatura* 7: 73. <http://cort.as/-BjMk>.
- Demonte, Violeta. 1999. «El adjetivo. Clases y usos. La posición del adjetivo en el sintagma nominal». En *Gramática descriptiva de la lengua Española*, volumen 1, *Sintaxis básica de las clases de palabras*, eds. Ignacio Bosque i Violeta Demonte. Madrid: Espasa, 129-216.
- Franch i Ferrer, Vicent. 1991. *Estius a la carta: i Cròniques de l'altre*. València: Edicions del Bullent.
- Franch i Ferrer, Vicent i Joan Garí. 1994. *Palamarinar*. Borriana/Castelló: Agrupació Borriana de Cultura/Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Gregori, Josep i Ferran Boscà. 1999. *Un segrest per tot el morro*. Edicions del Bullent. Recuperat de: <http://cort.as/-BjMu>

- Henkel, Daniel. 2016. «L'antéposition de l'adjectif : quelles contreparties sémantiques ?». *SHS Web of Conferences*, 27, 12007. Recuperat de: <http://cort.as/-BjMy>.
- Kamp, Johan A. W. 1975. «Two theories about adjectives». En *Formal semantics of Natural Language*, ed. Edward L. Keenan. Cambridge: Cambridge University Press, 123-155. Recuperat de: <http://cort.as/-BjOT>.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. 1999. *L'Énonciation: de la subjectivité dans le langage*. Paris: Armand Colin.
- Labrador Gutiérrez, Tomás. 2000. «Ubicación del adjetivo dentro del sintagma nominal: datos y condicionamientos semánticos». En *En torno al sustantivo y adjetivo en el español actual*, ed. Gerd Wotjak. Madrid: Iberoamericana, 311-320.
- Larsson, Björn. 1994. *La place et le sens des adjectifs épithètes de valorisation positive: étude descriptive et théorique de 113 adjectifs d'emploi fréquent dans les textes touristiques et dans d'autres types de prose non-littéraire*. Lund: Lund Univ. Press.
- Mas Ferrà, Miquel. 1995. *Camí de palau*. 1a edició. València: Climent.
- Mas i Usó, Pasqual. 2000. *Històries de la frontera*. València: Brosquil.
- Mira Mateus, M. Helena et al. 2003. *Gramática da língua portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Olivares, Joan. 1998. *Dies de verema*. 2a edició. Alzira: Bromera.
- Oster, Ulrike. en premsa. «Anteposició i posposició de l'adjectiu en textos originals i traduïts». En *El corpus COVALT: model de llengua i aspectes traductològics i sociològics*, eds. Teresa Molés i Maria Dolores Oltra. Aachen: Shaker Verlag.
- Padró, Luis i Evgeny Stanilovsky. 2012. «Freeling 3.0: Towards wider multilinguality. En *LREC2012*». <https://upcommons.upc.edu/handle/2117/15986>.
- Picallo, M. Carme. 1994. «A mark of specificity in indefinite nominals». En *Catalan Working Papers in Linguistics* 4(1), 143-167.
- . 2002. «L'adjectiu i el sintagma adjectival». En *Gramàtica del Català Contemporani*, vol. 2, *Sintaxi*, eds. J Joan Solà, Maria-Rosa Lloret, Joan Mascaró i Manuel Pérez Saldanya. 4a edició. Barcelona: Empúries, 1641-1688.
- Radatz, Hans-Ingo i Harro Stammerjohann. 1996. «De la Théorique à la typologie et vice versa: Le jeu de la position de l'adjectif dans les langues romanes». *Studi Italiani di Linguistica Teorica e Applicata* 3: 521-531.
- Ungureanu, Dorin. s. d. 2012. «La distribution et l'interprétation de l'adjectif dans le syntagme nominal en roumain» (Mémoire de Maîtrise, Université du Québec à Montréal), 78. Recuperat de: <https://archipel.uqam.ca/5217/>
- Vincent, Nigel. 1986. «La posizione dell'aggettivo in italiano». En *Tema-rema in italiano*, a cura de Harro Stammerjohann. Tübingen: Narr, 181-195.



# La idiomàticitat de cinegrames o gestos de negació i d'afirmació: un estudi comparatiu alemany-català amb metodologia de corpus<sup>1\*</sup>

The idiomaticity of cinegrams or gestures of denial and affirmation: a German-Catalan comparative study with corpus methodology

HEIKE VAN LAWICK  
UNIVERSITAT JAUME I

Artículo recibido el / *Article received*: 2017-12-20  
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2018-01-23

**RESUM:** Partint d'algunes reflexions de Vicent Salvador sobre unitats fraseològiques i idiomàticitat, en aquest article s'analitzen alguns cinegrames al corpus COVALT. Aquesta classe d'unitats fraseològiques es caracteritza per descriure una conducta no verbal i verbalitzar alhora el significat convencionalment associat a aquesta conducta. Com a gestos, es parteix de la hipòtesi que, entre cinegrames en alemany i en català, s'observen diferències pel que fa a la idiomàticitat. Per comprovar-ho, s'analitza com s'han traduït de l'alemany expressions de negació i d'afirmació i se'n contrasten els resultats amb un corpus comparable de textos escrits originàriament en català.

*Paraules clau:* idiomàticitat, unitat fraseològica, cinegrama, negació i afirmació, corpus COVALT.

**ABSTRACT:** Based on some of Vicent Salvador's reflections on phraseological units and idiomaticity, this paper analyzes some cinegrams in the COVALT corpus. This class of phraseological unit prototypically describes a nonverbal behavior while at the same time verbalizing the meaning conventionally associated with this behavior. The underlying assumption is that there are differences between cinegrams in German and in Catalan due to differences in idiomaticity. To test the assumption, an

- 
1. Aquest article forma part dels resultats de dos projectes basats en l'explotació del corpus COVALT (Corpus Valencià de Literatura Traduïda); l'un finançat pel Ministeri d'Economia i Competitivitat (FFI2015-68867-P), l'altre finançat per la Universitat Jaume I (UJI-B2017-58). S'agraeixen les pertinents observacions dels avaluadors d'aquest treball.

analysis will show how expressions of denial and affirmation have been translated from German into Catalan, and the results will be compared with a comparable corpus of texts originally written in Catalan.

*Keywords:* idiomaticity, phraseological unit, cinegram, denial and affirmation, COVALT corpus.

## INTRODUCCIÓ

Entre els diversos àmbits de coneixement freqüentats per Vicent Salvador hi ha el de la fraseologia. En la presentació del monogràfic de *Caplletra* que coordinà (Salvador 1995b), subratlla la capacitat explicativa que tenen la lingüística aplicada, la lingüística cognitiva i l'anàlisi del discurs de cara a la investigació dels problemes que planteja aquest camp. La panoràmica de diferents acostaments teòrics a l'objecte d'estudi que obrí el monogràfic adopta la lingüística cognitiva com a punt de partida, des del qual Salvador (1995a) exposa algunes idees de la gramàtica de construccions segons Charles Fillmore i Paul Kay. Un dels atractius d'aquesta gramàtica seria que tracta de relacionar la idiomaticitat, entesa com a tret particularitzador, amb la regularitat pel que fa a la productivitat de determinades estructures.

Els processos de gramaticalització representen un altre enfocament cognitiu amb potencial explicatiu (Salvador 1995a, 18-21). Es tracta d'unitats lèxiques i construccions que, en determinats contextos, experimenten una projecció metafòrica que provoca una extensió del significat cap a un altre de secundari, de més abstracte. Adquireixen, doncs, unes funcions gramaticals en aquests contextos i, una vegada gramaticalitzades, poden continuar desenvolupant unes altres funcions gramaticals. Salvador ha adoptat aquest plantejament per donar compte, per exemple, de condicionals i concessives en català (Salvador 2002). L'anàlisi del discurs és una altra eina emprada per ell per acostar-se a la funció pragmàtica i discursiva associada a moltes unitats fraseològiques. Segons l'autor, aquesta perspectiva complementa els enfocaments descrits fins ací i permet «estendre la metodologia cognitivista a l'anàlisi de la fraseologia en el nivell del discurs» (Salvador 1995a, 28).

Ací m'interessa especialment el concepte d'*idiomaticitat*, tal com l'entén Salvador, que servirà per definir els cinegrames com a unitats fraseològiques. Com que es basen en gestos (reals o irreal), sovint condicionats culturalment, es parteix de la hipòtesi que hi ha diferències relacionades amb la idiomaticitat entre

cinegrames en alemany i en català, raó per la qual s'analitzarà com s'han traduït algunes d'aquestes expressions de l'alemany fent ús d'un corpus paral·lel de COVALT.<sup>2</sup> Els resultats es contrastaran recorrent a un corpus comparable de textos escrits originalment en català.

## 1. UNITATS FRASEOLÒGIQUES I IDIOMATICITAT

En la seua contribució al primer de dos volums dedicats a *El discurs prefabricat*, Vicent Salvador reflexiona sobre les relacions entre les unitats fraseològiques (UF) i la idiomaticitat com a característica prototípica –i destacada– d'aquests elements del discurs repetit. Les altres propietats que hi solen concórrer en grau divers són «la irregularitat sintàctica, la fixació, el caràcter d'unitats repetides o prefabricades i [...] l'assumpció de certes funcions pragmàtiques i discursives» (Salvador 2000, 19). També la polilexicalitat ha estat reivindicada com a tret distintiu d'una UF, tot i que Salvador (2000, nota 1) assenyala el «cost heurístic» que comporta la relegació a un segon terme del tret de la idiomaticitat, en prioritzar l'estabilitat combinatòria de les UF. Una de les conseqüències seria l'exclusió d'unitats idiomàtiques monolexemàtiques, que podrien haver-se format seguint els mateixos procediments que les UF. També Burger (2007, 90) considera poc raonable tractar per separat la fraseologia i la formació de paraules. Així mateix, Piirainen (2012 i 2016) ha inclòs paraules compostes idiomàtiques (*figurative compounds*) en la seua recerca dedicada a UF molt esteses (*widespread idioms*), que defineix per compartir una estructura lèxica molt semblant i el mateix significat idiomàtic bàsic en llengües diferents, «including geographically distant and genetically unrelated languages» (Piirainen 2012, 12). De fet, aquesta autora s'estima més parlar d'*unitats lèxiques figuratives* (*figurative lexical units*), ja que una combinació de paraules (freqüent) pot respondre a una unitat lèxica (composta) en una altra llengua: totes dues compartirien una estructura lèxica i un significat idiomàtic semblants (Piirainen 2016, 6).

Raons d'aquest tipus porten Salvador a revisar diferents maneres d'entendre la idiomaticitat i de relacionar-la amb el caràcter prefabricat de les UF. En oposició al principi de composicionalitat –massa limitat per a explicar expressions comple-

---

2. Aquest corpus consta de textos narratius en alemany, anglès i francès, alineats amb les traduccions respectives al català. El subcorpus alemany-català conté 18 textos originals en alemany i els traduïts. Com els altres dos subcorpus, en formen part aquelles traduccions que han publicat editorials valencianes durant la dècada de 1990 a 2000, que s'ha allargat fins a 2007 per qüestions d'equilibri quantitatiu. COVALT es pot consultar a <http://cwbcovalt.xtrad.uji.es/cqpweb/>.

xes sumant els significats dels seus constituents— i també al model holístic —que veu aquestes expressions com a conjunts totalment indivisibles i, doncs, inanalitzables—, Salvador (2000, 24-25), en consonància amb Cruse (2000), opta per una «metàfora de bastida o carcassa». En aquest model, els constituents d'una expressió complexa constituïrien una estructura semàntica que serviria de base per inferir el significat global del conjunt, al qual contribuirien els significats dels constituents individuals. Aquesta perspectiva permet considerar UF de tipus diferent, tot i que convé contemplar-hi una gradualitat, ja que «hi ha mecanismes metafòrics i metonímics relacionats amb el coneixement enciclopèdic que incrementen el grau de composicionalitat d'aquestes expressions» (Salvador 2000, 25).

D'altra banda, Sinclair (1991, 65) ja havia observat una «strong tendency for sense and syntax to be associated». Per tant, la freqüent coaparició d'elements lèxics en contextos semblants acaba contagiant els elements implicats, que creen significats secundaris. Com més convencionalitzats, més idiomàtics poden considerar-se. Reflexions d'aquesta mena porten Salvador (2000, 25) a analitzar les UF com «una mena de macroparaula».

Entesa així, la idiomàticitat, lligada a l'ús recursiu d'uns elements lèxics en situacions comunicatives semblants, pot vincular-se «al sentiment de valors compartits socialment» (Salvador 2000, 29). Aquesta visió és represa per Salvador (2006, 31) per estudiar determinats clixés lingüístics explicables només per «les representacions socials que són compartides per una comunitat discursiva». De manera semblant, els gestos o el significat que s'hi associa poden arribar a diferenciar-se bastant entre una cultura i una altra. I molts gestos han quedat recollits i fossilitzats en UF que solen denominar-se cinegrames.

## 2. LA IDIOMATICITAT DELS CINEGRAMES

Burger (1976, 2007) s'inspirà en la cinèsica per encunyar el terme *cinegrama*, en referència a aquelles expressions lèxiques que al·ludeixen a conductes no verbals convencionalitzades, preses del llenguatge gestual i mímic. Entre els exemples que comenta es troben tant UF polilèxiques (*sich die Hände schütteln*, encaixar les mans) com elements monolèxemàtics (*lächeln*, somriure) (Burger 1976, 316). Hi distingeix quatre nivells semiòtics:

1. la conducta no verbal, és a dir, el gest realitzat;
2. el significat que convencionalment s'associa a aquesta conducta;
3. la manifestació lingüística d'aquesta conducta;
4. el significat dual d'aquesta expressió: a) l'al·lusió a la conducta no verbal; b) l'al·lusió al que aquesta conducta significa.

La conducta no verbal s'hi pot entendre com el significat literal de l'expressió, mentre que la interpretació que s'associa a aquesta conducta hi representaria el significat idiomàtic. Segons aquest plantejament, la idiomacitat es dona pel contrast entre la descripció d'una conducta i el significat que s'hi associa. Ara bé, si vinculem la idiomacitat a la freqüència d'ús de certes combinacions lingüístiques en contextos semblants, com proposava Salvador, s'hauria d'interpretar com a idiomàtica també la verbalització convencionalitzada d'una conducta no verbal. Per tant, també la lectura «literal» s'hauria de veure com a fraseològica, ja que selecciona els elements lèxics amb què ocorre.

Quan es tracta de somatismes, és a dir, d'expressions un constituent de les quals denota una part del cos humà, podríem veure com a metonímica la relació entre els significats literal i fraseològic, ja que el gest en qüestió sol expressar una emoció o una actitud (Lawick 2013, 153-154). Però també hi ha cinegrames que no són somatismes, com ara l'anglès *to take off one's hat to someone*, que equival a l'alemany *vor jemandem/etwas den Hut ziehen*, que correspon al català *treure's/llevar-se el barret* (davant algú o alguna cosa) en senyal de respecte o admiració, una UF de les molt esteses identificades per Piirainen (2016, 495). L'estudiosa relaciona aquesta àmplia presència amb l'antic costum guerrier de llevar-se el casc en senyal de pau o rendició, que podria haver-se plasmat en el costum dels homes del món occidental de llevar-se el barret —que solien dur en públic fins no fa gaire temps— en senyal de respecte o per saludar, per exemple, en entrar en una casa. En 59 llengües europees, el significat d'aquesta conducta no verbal, «mostrar respecte» i, d'aquí, «expressar admiració», s'ha conservat en la UF.

D'altra banda, en enunciar un cinegrama, es pot realitzar alhora el gest o prescindir-ne; el significat lèxic de l'expressió n'és independent. En canvi, és possible realitzar només el gest al·ludint al significat lexicalitzat del cinegrama en qüestió, sense pronunciar-lo. Piirainen en posa com a exemple el gest de jugar amb els polzes en senyal d'avorriment; aquest cinegrama coincideix en anglès (*to twiddle one's thumbs*) i en alemany (*Daumen/Däumchen drehen*), però no es troba entre les UF més esteses, possiblement perquè el gest en si és també producte d'una cultura o, en paraules de Piirainen (2016, 450), és un «culture-specific artifact with a culturally codified meaning, and not a natural symptom». Això no impedeix que hi haja gestos verbalitzats comuns en llengües diverses, com hem vist, però el fet d'estar condicionats culturalment fa que sovint siguin arbitraris, cosa que pot donar peu a interpretacions distintes d'un mateix gest, com és el cas del gest d'arronsar els muscles en català, on *arronsar-se d'espatlles* significa «desentendre's», «defugir la responsabilitat d'alguna cosa», i en alemany, en què el mateix gest *die Achseln/mit den Achseln zucken* vol dir «donar a entendre que s'ignora o no es comprèn alguna cosa».

Piirainen (2016, 481) també observa diferències entre: d'una banda, cinegrames que expressen un gest intencionat, el significat dels quals s'ha d'interpretar i els quals resulten ambigus perquè el gest al·ludit es pot realitzar simultàniament o no, com ja s'ha dit, i, d'una altra banda, els cinegrames que plasmen conductes físiques realitzades inconscientment, que no resulten ambigus i que revelen determinats estats anímics, com ara *to hang one's head* o *abaixar/acotar el cap*, en senyal d'un fort descoratjament, de resignació o vergonya. En aquest cas, s'hi pot reconèixer la metàfora conceptual de base física TRIST ÉS AVALL, que també explica expressions com *capcot*, *tenir els ànims per terra* o *aixecar l'ànim*, entre d'altres.

De cara a la traducció, els cinegrames presenten problemes perquè no sempre és fàcil interpretar-los adequadament, ja que un mateix gest pot tenir associats significats distints en llengües diferents. L'altre problema és la polisèmia que sovint els caracteritza i que augmenta la dificultat d'interpretar-los correctament en cada context. Per veure com s'han resolt aquests problemes, es presta la consulta d'un corpus paral·lel, és a dir, de textos originals amb les seues traduccions. N'hem triat cinegrames de negació i d'afirmació perquè són freqüents en alemany i, d'entrada, no ho semblen tant en català, cosa que podria deure's a graus diferents d'idiomaticitat, és a dir que podrien estar més convencionalitzats en alemany que en català.

### 3. GESTOS DE NEGACIÓ EN ALEMANY I EN CATALÀ

En analitzar alguns somatismes presents al corpus paral·lel alemany-català de COVALT (Oster i Lawick, 2013), vam observar que, amb 119 ocurrences, la UF més freqüent era el cinegrama *den Kopf schütteln* (literalment, «sacsar el cap») i formes derivades, que presentava bastant variació pel que fa a la seua traducció. Això feia suposar que no hi havia cap cinegrama amb significat coincident en català, d'una banda, i de l'altra, que la UF alemanya podria presentar polisèmia.

Pel que fa al significat d'aquest gest verbalitzat, el diccionari monolingüe de Duden –fent-hi la cerca pel substantiu compost *Kopfschütteln*– el descriu com a expressió de negació, admiració o incomprensió (<http://cort.as/-BjN7>); per a l'adjectiu *kopfschüttelnd*, indica els sinònims *verständnislos* (incomprensiu) i *verwundert* (admirat/estranyat) (<http://cort.as/-BjND>). El *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache* (<https://www.dwds.de/wb/Kopfsch%C3%BCtteln>) explica que el substantiu compost assenyala rebuig i admiració/estranyament. A l'entrada del verb *schütteln* (<https://www.dwds.de/wb/sch%C3%BCtteln>), el mateix diccionari recull com a exemple amb significat figurat: «er schüttelte verneinend, verwundert, erstaunt, zweifelnd, besorgt, bedenklich, bedauernd, unwillig, kum-

*mervoll, ernsthaft, lächelnd, wortlos den Kopf*». La funció dels adverbis de manera que s'hi combinen (destacats ací en cursiva) suggereix que poden contribuir decididament a clarificar què representa el gest al·ludit en cada situació o context. És obvi que es tracta d'un cinegrama bastant polisèmic, que al diccionari històric dels germans Grimm (<https://www.dwds.de/wb/dwb/kopfsch%C3%BCtteln>), ja s'interpretava com a senyal d'escarni, d'oposició, de sorpresa, estranyament i amenaça. En l'anàlisi realitzada, trobarem exemples de molts dels significats esmentats, a més d'alguns de relacionats, com ara incredulitat.

Pel que fa a la distribució contextual i a la traducció del cinegrama, vam observar que la mera negació solia aparèixer sobretot en fragments dialogats (28), i tendia a traduir-se per *negar amb el cap* (18), amb un verb que pot expressar ja per si sol el gest (vegeu l'accepció 1 e del *Diccionari descriptiu de la llengua catalana*: <http://dcc.iec.cat/ddlcl/scripts/indexA.asp?ini=negar>). En alguns casos, semblava donar-se una combinació entre el significat primari (negació) amb algun dels significats secundaris (rebuig, desconcert, resignació, incredulitat etc.), cas en què es preferia la UE *fer que no amb el cap* (34), que potser subratlla una mica més la gestualitat de l'expressió. En canvi, es recorria més sovint a *moure el cap*, que sembla descriure el gest de manera poc determinant, quan es tractava exclusivament d'un dels significats secundaris (29). Menys sovint, el cinegrama es traduïa per *bellugar el cap* (7), amb un verb més rar on es combinen moviment i desplaçament, i *sacsejar el cap* (16), expressió que té aires de calc. Altres solucions eren *fer un gest negatiu amb el cap, amb un gest reprovatori de cap, no acabar-s'ho de creure* etc. Així mateix, s'han observat algunes traduccions literals (com ara, *cabotejant*), una omissió i un cas de traducció per una paràfrasi explicativa (*Sense poder llevar-me del cap l'estranyesa que em provocaven aquells fets*) (vegeu la taula 1).

**Taula 1. Traduccions del cinegrama de negació *den Kopf schütteln***

Significat	Traducció	Ocurrències
negació (sobretot en diàlegs)	<i>negar amb el cap</i>	18
negació i negació amb significat secundari	<i>fer que no amb el cap</i>	34
significats secundaris diversos	<i>moure el cap</i>	29
negació	<i>moure el cap en sentit negatiu</i>	2
negació; significats secundaris diversos	<i>sacsejar el cap</i>	16

Significat	Traducció	Ocurrences
negació i negació amb significats secundaris	<i>bellugar el cap</i>	7
negació amb significat secundari	<i>fer un gest negatiu amb el cap</i>	1
significat secundari	<i>fer un gest de reprovació</i>	1
significat secundari	<i>rebre com a resposta [...] un gest resignat</i>	1
significat secundari	<i>fer un gest incrèdul amb el cap</i>	1
significat secundari	<i>amb un gest reprovatori de cap</i>	1
negació	<i>contestar amb un gest del cap</i>	1
significat secundari	<i>preguntar, incrèdul</i>	1
significat secundari	<i>no acabar-s'ho de creure</i>	1
significat secundari	<i>cabotejant</i>	1
significat secundari	<i>capcineigs d'indignació</i>	1
significat secundari	<i>remenant el cap</i>	1
significat secundari	<i>(Sense poder llevar-me del cap l'estranyesa que em provocaven aquells fets)</i>	1
significat secundari	omissió	1
<b>Total</b>		119

#### 4. GESTOS D'AFIRMACIÓ EN ALEMANY I EN CATALÀ

Vistos els resultats de l'anterior anàlisi i la freqüència amb què, en les traduccions, s'explicitava que el gest es realitzava *amb el cap*, ara s'ha fet una nova cerca partint dels textos traduïts del mateix corpus paral·lel, per veure altres contextos possibles on apareixia aquesta col·locació i, per tant, altres gestos que hi podien anar associats, com ara el d'afirmació. De fet, les dues expressions que més sovint s'hi han identificat són *assenir amb el cap* (ocasionalment, amb adverbi) (36) i *fer que sí amb el cap* (33); al mateix grup, caldria afegir *dir que sí amb el cap* (3). Als textos originals, corresponien al verb *nicken* («abaixar i alçar el cap en senyal d'asseniment/en senyal de salutació» segons el DWDS:



<https://www.dwds.de/wb/nicken>), sovint amb algun adverbi; quan aquest adverbi era *zustimmend* (assentint), no s'havia traduït. Altres traduccions per al cinegrama monolexemàtic *nicken* eren *afirmar amb el cap* i *fer un gest afirmatiu amb el cap*, amb una ocurrència en cada cas.

Un grup menor, el constitueixen combinacions que expressen gestos més ambigus o més allunyats de l'assentiment: *saludar amb el cap* (7), *adreçar un gest amb el cap* (amb adjectiu) (4), *fer un gest amb el cap* (amb adjectiu) (2) i, amb una sola ocurrència: *fer-se senyals amb el cap*, *dir adeu a algú*, *fer un gest amb el cap*, *fer un gest d'adeu amb el cap* i *fer un signe amb el cap*. Amb una sola excepció (*eine Kopfbewegung machen*, fer un gest de cap), aquestes 18 expressions corresponen al verb *zunicken* als textos originals, i en aquest cas és el diccionari de Duden el que ofereix una explicació més exacta: «jemandem etwas durch Ansehen und Nicken signalisieren» (assenyalar a algú alguna cosa combinant la mirada i un gest afirmatiu de cap) (<http://cort.as/-BjNT>). Es tracta d'un gest més plurivalent, doncs. Amb tot, sumant els dos grans grups, al corpus paral·lel s'han identificat 92 expressions afirmatives que contenen la col·locació *amb el cap*. La mateixa cerca ha donat 108 resultats de gestualitat negativa, que no s'ha tornat a analitzar quan es tractava de traduccions del cinegrama *den Kopf schütteln*. Només s'han detectat dues expressions alternatives en alemany que corresponien al cinegrama *negar amb el cap*: *den Kopf wiegen* (brandar el cap en senyal de dubte) i *abwinken* (indicar rebuig amb un gest de mà).

Per comprovar altres traduccions possibles del cinegrama *nicken*, s'ha realitzat una altra cerca al corpus paral·lel amb el node \*nick\*, per tal que no quedara descartada cap forma verbal. Sense tornar a tenir en compte les ocurrències que contenien *amb el cap*, n'han resultat 44 del verb *assentir*. En 9 ocasions, *nicken* s'havia traduït amb verbs de dicció: *assegurar*, *dir*, *dir que sí*, *dir que bé*, *respondre*, on es podria afegir *estar d'acord* (2). També s'han identificat 16 verbs que indiquen alguna mena de moviment o gestualitat: *aprovar brandant el cap*; *indicar amb els gestos [d'algú] que s'hi està d'acord*; *donar la raó amb un moviment de cap*; *fer un gest d'agraïment*; *fer un gest afirmatiu*; *agrair (discretament; amb zunicken)*; *moure el cap* (en sentit afirmatiu; *volent encoratjar*; en el darrer cas, el verb alemany és *zunicken*); *fer una inclinació de cap* (amb *zunicken*); *inclinat el cap (discretament)*; *saludar (amablement)*; *abaixar el cap (compungit)*; *fort balanceig de cap* (nominalitzat). A aquesta llista, encara s'ha d'afegir una traducció de *nicken* per *mirar* i una solució una mica literal: *fer una capcinada*.

Si combinem els resultats de les dues cerques descrites en aquest apartat, cal dir que les combinacions afirmatives que contenen *amb el cap* (92) són més gestuals, ja que expliciten la part del cos que executa el gest. Hi predominen les expressions amb verbs de dicció: *assentir amb el cap* (36) i *fer que sí amb el cap* (33). El verb *assentir* sense més apareixia 44 vegades. En total, s'han identificat

165 ocurrencies de cinegrames afirmatius, que en alemany s'expressaven majoritàriament per *nicken* i, molt menys sovint, per (*jmdm.*) *zunicken*. La distribució de les traduccions respectives es troba resumida en la taula 2.

**Taula 2. Traduccions del cinegrama afirmatiu *nicken***

<i>assentir</i>	44
expressions que contenen <i>amb el cap</i>	92
verbs de dicció: <i>assegurar, dir, dir que sí, dir que bé, respondre</i> , a més de <i>estar d'acord</i>	11
verbs que indiquen moviment/gestualitat/manera	16
<i>mirar</i>	1
<i>fer una capcinada</i>	1
<b>Total</b>	<b>165</b>

## 5. CONTRAST AMB EL CORPUS COMPARABLE

Per contrastar els resultats obtinguts, centrats en textos traduïts de l'alemany, l'anàlisi s'ha complementat amb unes cerques al corpus comparable de COVALT, que conté textos narratius escrits originàriament en català i compilat seguint els mateixos criteris que s'havien aplicat a la selecció dels textos per als corpus paral·lels. Entrant el terme de cerca *assent\**, n'han resultat 63 ocurrencies, 38 de les quals corresponien al verb *assentir* i 17, a *assentir amb el cap*. Altres combinacions eren *assentir amb el gest* (2), *assentir menejant lleument el cap*, *abaixar el cap en senyal d'assentiment*, *buscar l'assentiment*, *gest d'assentiment*, *inclinacions d'assentiment* i *interpretar el mutisme com un assentiment*. En no estar influïts per cap original, la possibilitat d'expressar assentiment sembla oferir una mica més de variació, en aquests textos, però els resultats no desdiuen les observacions fetes analitzant les traduccions.

Una segona comprovació al corpus comparable ha estat la cerca per *amb el cap*, que ha donat com a resultat 39 cinegrames d'afirmació, 15 de negació i 6 de gestos més ambigus. En el primer grup, destaquen les 17 ocurrencies de *assentir amb el cap* i les 15 de *fer que sí amb el cap*, que coincideixen parcialment (i en menor proporció) amb els resultats de l'anàlisi de les traduccions. Altres alternatives del mateix grup són *afirmar amb el cap* (3), *dir que sí amb el cap* (2),

*confirmar amb el cap* (1) i *corroborar amb el cap* (1). Corresponen a gestos de negació *negar amb el cap* (6), *fer que no amb el cap* (4), *fer un gest negatiu* (2), *dir que no amb el cap* (2) i *denegar amb el cap* (1). També en aquest cas, els més freqüents coincideixen amb els observats en les traduccions. Entre els gestos més indeterminats hi ha *fer una indicació amb el cap* (2), *fer un gest amb el cap* (2), *fer un senyal amb el cap* (1) i *fer una petita inclinació amb el cap* (1).

Altres maneres d'expressar negació al corpus comparable són *fer que no* (2), *sacsejar el cap* (2), *sacsejar el cap amunt i avall* (1), *moure el cap* (1), *moure el cap negativament* (1) i *moure el cap amb gest de dubte* (1). Per a l'afirmació s'han trobat, a més, *fer que sí* (3), *fer un gest afirmatiu* (2) i *moure el cap afirmativament* (1).

## 6. CONCLUSIONS

Amb 165 ocurrences, en alemany, el verb afirmatiu *nicken* (ocasionalment *zunicken*), ha estat més freqüent al corpus COVALT que el cinegrama de negació *den Kopf schütteln*, amb 119 ocurrences. El verb *nicken* apareixia majoritàriament en solitari, només en ocasions amb l'afegit *mit dem Kopf*. Per tant, es tracta d'un cinegrama monolexemàtic que sembla bastant convencionalitzat i, doncs, idiomàtic, com suggereixen tant la freqüència al corpus com les descripcions lexicogràfiques als diccionaris. Considerant que, en català, el verb *assentir* i la combinació *assentir amb el cap* sumen 80 ocurrences al corpus, es podria pensar que té un comportament semblant, però (encara) menys consolidat. Apunta en aquesta direcció la informació que dona del verb *assentir* el *Diccionari descriptiu de la llengua catalana* (<http://dcc.iec.cat/ddlcI/scripts/indexA.asp?ini=negar>): «[Algú]<sub>1</sub> mostrar conformitat [amb les paraules, amb el pensament d'algú altre]<sub>2</sub> [amb un gest, amb paraules]<sub>3</sub>. ⇒ ~ *amb el cap*».

La considerable polisèmia del cinegrama *den Kopf schütteln* i el fet que el verb *schütteln* (sacsar) també pot aparèixer amb altres substantius, com ara amb *Hand* (mà) en un cinegrama que al·ludeix al gest de salutació, amb *Mähne* (crinera), amb *Flasche* (botella) o *Baum* (arbre), fan pensar que no està tan convencionalitzat com la freqüent aparició al corpus havia suggerit d'entrada. El català ofereix diverses alternatives de traducció, però no n'hi ha cap de comportament comparable amb l'expressió alemanya, és a dir, no s'hi han trobat cinegrames gaire idiomàtics.

En el corpus comparable s'han trobat més expressions d'afirmació que de negació, coincidint amb els resultats del corpus paral·lel. Amb tot, l'extensió del corpus i les característiques dels textos que el conformen podrien haver-hi influït. Pel que fa a la verbalització dels gestos d'afirmació, hi ha un clar predomini del

cinograma *assentir* (*amb el cap*), com també derivats del verb *assentir*; menys sovint, es troba el cinograma *fer que sí amb el cap*.

Lligant la idiomàticitat tant a l'ús recursiu dels mateixos elements lèxics com a valors que pot compartir una societat, en la línia de les propostes de Vicent Salvador, podríem concloure, d'una banda, que l'alemany i el català semblen coincidir més culturalment en la gestualitat afirmativa, tot i que la seua verbalització s'ha convencionalitzat en graus diferents, ja que *nicken* sembla més freqüent que *assentir*. Pel que fa a la negació, l'alemany disposa del cinograma *den Kopf schütteln*, només relativament freqüent i molt polisèmic, mentre que el català fa servir expressions més variades. La hipòtesi ha quedat validada només en part, doncs. Aquests primers resultats s'haurien de confirmar amb cerques en corpus molt més extensos, òbviament. A més, s'haurien de veure altres verbalitzacions de negació en les dues llengües per comprovar si realment s'observa menys coincidència cultural en aquest cas.

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Burger, Harald. 1976. «“Die Achseln zucken” – Zur sprachlichen Kodierung nicht-sprachlicher Kommunikation». *Wirkendes Wort* 26: 311-334.
- . 2007. «Semantic aspects of phrasemes». En *Phraseologie/Phraseology. Ein internationales Handbuch der zeitgenössischen Forschung / An international Handbook of Contemporary Research*, eds. Harald Burger, Dmitri Dobrovolskij, Peter Kühn i Neal R. Norrick. Berlín: Walter de Gruyter, 90-109.
- Cruse, Alan. 2000. *Meaning in Language. An introduction to semantics and pragmatics*. Oxford: Oxford University Press.
- Lawick, Heike van. 2013. «Apunts sobre fraseologia i per a l'anàlisi traductològica d'unitats fraseològiques». En *El corpus COVALT: un observatori de fraseologia traduïda*, ed. Llum Bracho. Aachen: Shaker, 129-161.
- Oster, Ulrike i Heike van Lawick. 2013. «Anàlisi dels somatismes del subcorpus alemany-català». En *El corpus COVALT: un observatori de fraseologia traduïda*, ed. Llum Bracho. Aachen: Shaker, 267-294.
- Piirainen, Elisabeth. 2012. *Widespread Idioms in Europe and Beyond: Toward a Lexicon of Common Figurative Units*. Nova York: Peter Lang.
- . 2016. *Lexicon of Common Figurative Units. Widespread Idioms in Europe and Beyond*, vol. 2. Nova York: Peter Lang.
- Salvador, Vicent. 1995a. «De la fraseologia a la lingüística aplicada». *Caplletra. Revista Internacional de Filologia* 18: 11-30.

- . (coord.). 1995b. *Caplletra. Revista Internacional de Filologia* 18. [Volum monogràfic sobre fraseologia].
  - . 2000. «Idiomacitat i discurs prefabricat». En *El discurs prefabricat. Estudis de fraseologia teòrica i aplicada*, eds. Salvador Vicent i Adolf Piquer. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 19-31.
  - . 2002. «Les construccions condicionals i les concessives». En *Gramàtica del català contemporani*, vol. 3., dirs. Joan Solà, Maria Rosa Lloret, Joan Mascaró i Manuel Pérez Saldanya. Barcelona: Empúries, 2977-3025.
  - . 2006. «“Engegueu el ventilador amb les mans ben netes”»: fraseologia, metàfora i interdiscurs en la comunicació política». En *El discurs prefabricat II. Fraseologia i comunicació social*, eds. Vicent Salvador i Laia Climent. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 23-51.
- Sinclair, John. 1991. *Corpus, Concordance, Collocation*. Oxford: Oxford University Press.



# La comunicació electrònica i l'oralització discursiva

## Electronic communication and orality discourse

ANNA I. MONTESINOS LÓPEZ  
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Artículo recibido el / *Article received*: 2018-07-23  
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2018-09-19

**RESUM:** La comunicació electrònica és un reflex de la societat actual, de les seues tendències i dels seus valors culturals. En aquest sentit, hi ha una alta valoració cap a la informalitat i es produïxen fenòmens canviants dels paràmetres establerts quant a la privacitat, l'afectivitat, etc. l'intercanvi comunicatiu digital. Així mateix, s'estableix un canvi predominant cap a formes oralitzants en l'escriptura i les pràctiques socials electròniques contribueixen als canvis fonamentals en la distinció entre les formes parlades i escrites de la llengua. Actualment, es generen processos d'informalització o conversalització i tecnològització del discurs i en les pràctiques discursives es detecten mesclades d'estils formals i informals, marcadors de familiaritat. En aquest sentit, la comunicació electrònica es diferencia d'altres formes comunicatives per la presència de determinades expressions abreujades, representacions emocionals, per una ortografia no estàndard i la disminució de la densitat informativa, entre altres trets.

*Paraules clau:* comunicació electrònica, informalització, oralització, repertori comunicatiu.

**ABSTRACT:** Electronic communication is a reflection of today's society and its tendencies and cultural values. In this sense, a premium is placed on informality, and phenomena are at work within the digital exchange of information that are changing long-established parameters affecting privacy, expressions of emotion, etc. Meanwhile, there has been a pronounced shift toward forms of writing that are more similar to oral discourse. Electronic communication has contributed to fundamental changes in the distinctions between spoken and written language. There is currently a process of ever-greater informality and conversationality. Contemporary discursive styles mix formal and informal styles and display a number of familiarity markers. In this sense, electronic communication differs from other communicative forms due to the presence of certain expressions, abbreviations, emotional representations, non-standard spellings and the reduction of information density, among other features.

*Keywords:* electronic communication, informalization, oralization, communicative instrumentalities.

## 1. INTRODUCCIÓ

Quan Jules Verne va concebre la humanitat connectada arreu del món per mitjà d'uns cables en la seua novel·la *París segle XX*, possiblement no va imaginar que, anys després, aquests humans inventarien una gran quantitat de tecnologia electrònica facilitadora de la connexió humana i d'estratègies comunicatives per fer-ne ús, a fi de garantir el contacte amb les altres persones d'arreu del món.

Quan es tracta de comunicació electrònica no presencial, açò és, els interlocutors es comuniquen mitjançant un dispositiu electrònic i no són presents físicament, els participants de l'acte comunicatiu empen estratègies diverses a fi d'assolir l'èxit comunicatiu. Així, doncs, quan dos éssers o més es comuniquen mitjançant una pantalla visual amb so (per exemple, de tipus Skype), la sensació d'estar amb l'altre, evidentment, és major que quan la comunicació es realitza per mitjà de missatges escrits, sense possibilitat de visió de l'interlocutor o els interlocutors i totes les expressions corporals i l'entonació que acompanyen la comunicació visual de l'altre amb una pantalla. Això no obstant, d'una banda, la comunicació digital és pobre en mirada (Han 2014, 30) i, d'una altra, els participants de la comunicació electrònica no cobreixen els seus desitjos d'olorar o de tocar el seu interlocutor. La percepció humana no es redueix a allò visual, sinó que implica també la participació d'altres sentits i, evidentment, el mitjà digital despulla la comunicació del seu caràcter tàctil i corporal. Una de les tendències de la filosofia contemporània remarca que la comunicació digital manca de cos i de rostre, així com també explica que allò digital sotmet a una reconstrucció radical la tríada lacaniana d'allò real, allò imaginari i allò simbòlic (Han 2014, 29-30).

Si reprenem el cas anterior, almenys, en la comunicació audiovisual electrònica, els interlocutors sí que hi poden escoltar la veu dels altres participants lleugerament modificada i transportada per ones, amb els moviments i la gestualitat que els acompanya a través de símbols i icones. El somriure, en aquest cas, o les llàgrimes són quasioriginals; no ocorrerà així en la comunicació electrònica escrita, en què el somriure, les llàgrimes o qualsevol altra mostra emotiva seran una còpia simbòlica que es mostrarà mitjançant una imatge, si és que arriben a manifestar-se per voluntat pròpia dels interlocutors.

Si la comunicació interpersonal i social ha estat i és objecte d'estudi, a fi d'entendre el desenvolupament i manifestació dels fets comunicatius, i d'aquesta manera poder millorar les relacions humanes, la comunicació electrònica és, ara per ara, l'eina que ens facilita la comunicació de forma digital sense haver-hi presència física dels interlocutors. En aquest estudi de la comunicació electrònica o digital en la llengua catalana considerem, en primer lloc, els fenòmens comunicatius que esdevenen a Internet; en segon lloc, tractem la tendència oralitzadora



i informalitzadora en el discurs electrònic, i, finalment, analitzem el repertori comunicatiu que hi ha en les relacions que s'estableixen mitjançant els dispositius electrònics.

## 2. FENÒMENS COMUNICATIUS A INTERNET

És ben palés que el fet comunicatiu és complex i que quan ens comuniquem no sols passem informació, sinó que també fem relació (Serrano 2003, 125). Per això, una bona competència comunicativa exigeix una competència emocional que li done sentit pel fet que l'embolcalla amb els trets de la no-linealitat per harmonitzar el tot i les parts (Serrano 1999, 13).

Així, doncs, destaquem el paper destacat que té l'afecte en les relacions a Internet, atés que la comunicació digital en virtut de la seua temporalitat transporta més afectes que la comunicació analògica i és precisament per això que podem afirmar que el mitjà digital és un mitjà de l'afecte (Han 2014, 9).

En aquest sentit, si recuperem les idees de Bauman i el concepte *liquiditat* en les relacions afectives contemporànies, veiem que l'autor projectava aquest concepte cap a l'àmbit emocional com a signe de la modernitat. L'ús i l'abús dels emojis i de les emoticones expressives en la comunicació digital en són un bon exemple. Com apunta Bravo (2015), en les comunicacions virtuals aquesta liquiditat pot transmutar-se en vaporositat, atenant les particularitats del medi: anònim, efímer, interactiu..., és a dir, un escenari perfecte per al desenvolupament de relacions sense més compromís que el que hagin acordat les persones interessades. Així mateix, continua dient que davant d'aquest panorama líquid-vaporós la importància del pacte entre iguals hauria de ser la norma ètica per evitar situacions de desigualtat o injustícies.

D'altra banda, pel que fa a la formació i conformació de grups d'usuaris i d'internautes, Internet es converteix en un dels vehicles més poderosos del consum massiu, atés que l'acumulació de contactes que alguns anomenen *amistats* marca una de les característiques de les xarxes socials. Segons Bravo (2015), ens recorda allò de l'acumulació primitiva de la qual parlava Marx per definir els orígens del capitalisme, ja que ara estem davant d'un fenomen d'acumulació hedonista l'objectiu del qual és mostrar als altres el nostre poder: primer perquè el que no està en una xarxa és vist com un tipus marginal –o que s'automargina– i després perquè, si hi estàs, has de demostrar la teva capacitat per fer amics i tenir-los en lloc segur.

Un altre tret de la comunicació a Internet és que els habitants digitals de la xarxa no es congreguen, ja que, segons Han (2014, 17-18), els falta la intimitat de la congregació, que produiria un *nosaltres*. En aquest sentit, constitueixen una

concentració sense congregació, una multitud sense interioritat, un conjunt sense interioritat, sense ànima o esperit. Així, doncs, són models col·lectius fugaçs i inestables i els caracteritza la volatilitat, ja que es dissolen tan ràpid com han sorgit. Per aquest motiu, Gubern (2000, 139) anomena aquests grups amb el nom «comunitats invisibles», els quals estan units només per la comunicació escriptural.

La comunicació digital destrueix l'espai públic i aguditza l'aïllament de les persones (Han 2014, 53), ja que a través de les finestres no mirem un espai públic, sinó altres finestres (Han 2014, 23). D'aquesta manera, mitjans com ara els blogs, Twitter o Facebook liquiden la mediació de la comunicació, és a dir, la desmediatitzen, de forma que cadascú produeix i envia informació. Fet i fet, el lema, segons Eco (2016, 39), és: «Tuitege, doncs existisc». D'aquesta manera, la desmediatització condueix, en molts àmbits, a una massificació en la qual el llenguatge i la cultura es tornen superficials, es fan vulgars (Han 2014, 24).

Un altre tret que caracteritza la comunicació a Internet és la dissolució de les fronteres entre allò públic i allò privat. Avui predomina una falta total de distància, en la qual la intimitat és exposada públicament i allò privat es fa públic. Per això es diu que la comunicació digital desfà, en general, les distàncies i és precisament aquesta falta de distància la que condueix al fet que allò públic i allò privat es mesclen. Així mateix, la destrucció de les distàncies espacials va de la mà amb l'erosió de les distàncies mentals (Han 2014, 7).

Quant a la pèrdua de la privacitat, en paraules d'Eco (2016, 43):

Abans, l'amenaça a la privacitat era el xafardeig i el que es temia del xafardeig era l'atemptat contra la nostra reputació, traure al carrer els draps bruts que havien de ser legítimament rentats a casa. Però, tal vegada a causa de l'anomenada societat líquida, en la qual tot el món sofreix una crisi d'identitat i de valors, i no sap on anar a buscar punts de referència que li permeten definir-se, l'única manera d'aconseguir reconeixement social és 'fer-se veure' a tota costa.

D'altra banda, el mateix Eco repren les paraules de Zygmunt Bauman a fi de destacar que les xarxes socials (en especial Facebook) representen un instrument de vigilància del pensament i de les emocions alienes, que són emprades per distints poders amb una funció de control, gràcies a l'elaboració entusiasta de qui forma part d'ells; per concloure, aquest autor apunta que, per primera vegada en la història de la humanitat, els espies col·laboren amb els espies per facilitar-los el treball, i aquesta entrega els proporciona un motiu de satisfacció perquè algú els veu mentre existeixen, i no importa si existeixen com a criminals o com a imbècils. Això mateix és el que apunta Han (2014, 75) quan diu que els habitants del panòptic digital no són presoners i que viuen de la il·lusió de la llibertat, ja que alimenten el panòptic digital amb informacions de forma que s'exposen i

il·luminen voluntàriament, on la pròpia il·luminació és més eficient que la il·luminació aliena. D'aquesta manera, seguint Han (2014), la societat del control es consuma allà on els seus habitants es comuniquen no per coacció externa, sinó per necessitat interna, o siga, on la por d'haver de renunciar a la seua esfera privada i íntima cedeix el pas a la necessitat d'exhibir-se sense vergonya, és a dir, on no poden distingir-se llibertat i control. Així, vigilància i control són una part inherent a la comunicació digital.

El fet que la comunicació esdevinga sense la presència física dels participants ens porta a replantejar conceptes en aquest tipus de comunicació com són l'anonimat i el respecte. Veiem com sovint la identitat personal experimenta un procés de multiplicació i fragmentació, per raó de les múltiples identitats virtuals que s'hi afegeixen, les quals, fins i tot, en els casos extrems, arriben a substituir la pròpia identitat de la persona en la vida real (Yus 2001, 46). Per exemple, els participants dels xats adopten un àlies o un malnom, que generalment canvien segons els propis interessos, fet possible gràcies a l'anonimat de les interaccions. Així, les identitats de les persones cibernetes es generen segons la forma en què aquestes es mostren en el discurs. En conseqüència, un dels trets més importants de les comunitats virtuals és la identitat textual, ja que els textos contenen els trets d'identitat de les persones que els escriuen.

Sabem que, freqüentment, els escrits són anònims o tenen una autoria fictícia. Si tenim en compte que l'anonimat i el respecte s'exclouen entre si i que aquest va unit al nom, observem que la comunicació anònima, que és fonamentada pel mitjà digital, destrueix massivament el respecte. És, en part, responsable de la creixent cultura de la indiscreció i de la falta de respecte (Han 2014, 8). El mitjà digital, que separa el missatge del missatger, la notícia de l'emissor, destrueix el nom. Al caràcter nominal dels missatges van unides determinades pràctiques com són la responsabilitat, la confiança, etc.

En aquest sentit, en la comunicació interpersonal en la xarxa, la invisibilitat física dels comunicants aporta un avantatge i un inconvenient alhora: per una banda, protegeix els corresponsables amb un anonimat *de facto*, i això els permet o una major franquesa comunicativa o, per contra, una ocultació de defectes propis, o una simulació avantatjosa; per una altra, aquesta invisibilitat fa també que la comunicació siga menys completa que si fora cara a cara (Gubern 2000, 143).

Tocant a la identitat de les persones, és ben palés que Internet genera la disminució dels trets discursius macrosociològics assumits per cada persona, com és la pertinença a una determinada comunitat de parla o sexe. Segons Yus (2001, 44-46), aquest procés de minimització es deu a la capacitat dels usuaris per dur a terme relacions interactives amb persones que pertanyen a comunitats de parla molt allunyades culturalment i geogràficament, un fet que pot arribar a diluir els marcadors socials d'identitat, alhora que altres trets importants com ara el sexe

simplement desapareixen per la dependència del text escrit que posseeixen els usuaris d'Internet.

Quant a la identitat de gènere, malgrat que es creia que Internet posaria fi a les diferències entre les persones, com per exemple les característiques divergents que Lakoff (1975) va indicar en la parla de les dones i dels homes, els últims estudis apunten que no és així, sinó que la realitat és més propera als plantejaments de Lakoff del que podríem pensar. Així, Sabater (2015) en uns estudis de gènere en l'àmbit de la comunicació electrònica conclou que les dones convergeixen més que els homes en l'estructura del fòrum de discussió i que hi ha un estil més íntim personal i emocionalment expressiu dels missatges escrits per dones i que afavoreixen les bones relacions en lloc del simple intercanvi d'informació, com passa en les converses cara a cara entre dones. Així mateix, conclou que les dones usen els marcadors d'atenuació de poder molt més freqüentment que els homes (Sabater 2015). Així, doncs, els resultats indiquen que les diferències de gènere existeixen en la comunicació a Internet, un camp que inicialment estava considerat lliure de trets diferencials. Per altra banda, en els mateixos estudis, l'anàlisi intercultural indica que les pràctiques discursives en anglés inclouen més marcadors d'atenuació que en espanyol. Per tant, també hi ha diferències quant a l'ús de les llengües segons les característiques inherents, per exemple, també trobem que l'anglès presenta una major informalització que altres llengües, com ara el català, en contextos diferents (Turney et al. 2003; Montero et al. 2009).

Finalment, hom parla d'una crisi de la comunicació en el sentit que els nous mitjans de comunicació són admirables, però produeixen un soroll comunicatiu enorme (Han 2014, 26), atés que una vegada que algú pot saber-ho tot de tothom, quan els tots s'identifiquen amb la totalitat dels habitants del planeta, l'excés d'informació només produirà confusió, soroll i silenci (Eco 2016, 43).

### **3. L'ORALITZACIÓ I LA INFORMALITZACIÓ A INTERNET**

És ben palés que la comunicació a Internet forma part important de la praxi social actual, la qual implica unes habilitats lingüístiques i comunicatives. Seguint Salvador (2016), la gestió de les activitats públiques en un marc democràtic exigeix aquest aprenentatge, que mobilitza molts factors pragmàtics: necessitat d'una autorepresentació adient, control d'un codi verbal elaborat, capacitat d'interaccionar amb l'auditori, estratègies de persuasió i sintonització empàtica, normes de cortesia, etc.

El ciberllenguatge és un llenguatge centaure (Baron 2000, 248), que conté característiques tant del llenguatge oral com del llenguatge escrit. Aquest fenomen és el de la inscriptura tecnològica de l'oralitat, que, segons Salvador (1989b, 22),

permet combinar en diverses fórmules les característiques de la comunicació oral (utilització de la veu, aparença d'immediatesa, etc.) amb alguns dels avanços de l'escriptura (fixació, difusió massiva en l'espai i en el temps, conservació més enllà de les coordenades pragmàtiques de la producció discursiva, etc.).

Hi ha una mena d'hibridació en els escrits de certs àmbits col·loquials i formals en què es mescla el repertori del telèfon mòbil, del correu electrònic i del xat amb els dels àmbits esmentats, on no es fa ús d'aquests mitjans electrònics. Aquests es caracteritzen per un estil telegràfic amb nombroses elisions. No obstant això, l'escenari de la comunicació electrònica és diferent. L'espai del qual es disposa a la pantalla de l'ordinador és limitat i els textos tendeixen a reduir-se respecte del suport paper. En el cas del telèfon mòbil, l'espai encara és més menut i la necessitat de reduir al màxim els missatges és bàsica per al bon funcionament de l'acte comunicatiu. En el correu electrònic l'estructura dels paràgrafs és de quatre línies o menys (Crystal 2001, 114) i en el xat la mitjana de mots per cada missatge és de sis. Per tant, l'actual tendència cap a l'oralitat comunicativa es pot exemplificar amb la important reducció del nombre de paraules per frase que s'ha anat produint al llarg del temps (Baron 2000).

Així, podem dir que les principals característiques de la comunicació en Internet són les següents (Montesinos 2002, 44):

1. No és un mitjà passiu, sinó que l'usuari ha d'interactuar amb l'ordinador per a obtenir informació.
2. La comunicació no és presencial, de manera que o bé els participants de la comunicació no es veuen i per tant la comunicació no verbal es perd o ho fan a través de la pantalla de l'ordinador, de manera que, en el primer cas, la comunicació és escrita, mentre que en el segon és oral, pantalla a pantalla. Així, el mitjà permet la simultaneïtat dels canals auditiu i visual en la comunicació.
3. Amb la rapidesa i la immediatesa pròpia d'aquesta tecnologia es crea la il·lusió d'una conversa real (Mey 1996, 225).
4. El mateix mitjà genera l'economia del llenguatge i els participants fan ús de diferents estratègies de compensació de l'oralitat en el text.

Així, doncs, es tracta d'un nou registre comunicatiu que podem anomenar conversa escrita o escriptura conversacional. Fet i fet, els trets esmentats més amunt i d'altres, com ara l'augment de l'argot tècnic, la disminució del nombre de paraules, l'increment del nombre d'abreviacions i de frases inacabades, entre altres són trets de la comunicació electrònica escrita (van Dijk 1999, 215).

En aquest sentit, es considera un mitjà conversacional perquè, com va apuntar Payrató (1988, 181-183) es pot dur a terme amb un nombre indeterminat de

locutors, no és una activitat pautaada amb antelació, sinó que es regula mentre es desenvolupa, es pot donar entre interlocutors de diferent estatus i característiques en qualsevol moment, predomina el tenor interactiu i destaca el to d'informalitat.

Com ja hem expressat més amunt, Internet (sobretot les xarxes socials) és principalment un mitjà conversacional i, per tant, no hem d'oblidar que la conversa com a joc participatiu té una finalitat cooperativa (Salvador 1988, 13). Per a l'èxit comunicatiu, la higiene de la interacció discursiva passa, és obvi, pel coneixement dels mecanismes que la sustenten (Salvador 1988, 20). Evidentment, la comunicació és pràcticament espontània i es tracta de la varietat col·loquial, la qual es manifesta sobretot a través de textos de naturalesa conversacional (Payrató 2000, 9).

Això no obstant, Salvador (1989a, 88) expressava que en la nostra societat de cultura ningú –o quasi ningú– parla com escriu, però tampoc ningú parla com si no haguera escrit o llegit. En aquest sentit, segons Eco (2016, 41):

Twitter és com el bar Sport de qualsevol poble o suburbi. Parla el babau del poble, el petit terratinent que creu que el persegueix Hisenda, el metge amargat perquè no li han donat la càtedra d'anatomia comparada en la gran universitat, el que està de pas i s'ha pres ja moltes copetes de grapa, (...), i (de vegades) el que exposa opinions sensates.

[...] El cel d'internet el solquen opinions irrellevants, perquè a més a més, si bé es poden expressar idees genials en menys de cent quaranta caràcters (com ara estima al proïsme com a tu mateix), per escriure La riquesa de les nacions d'Adam Smith se'n necessiten més, i potser més encara per aclarir què significa  $E = mc^2$ .

Així mateix, podem establir una comparació entre els trets definatoris de la interacció tradicional i les noves formes copsades per les figures del ciborg, la xarxa sociotècnica i la comunitat virtual, el resum de la qual es pot veure en la taula següent (Tirado i Gàlvez 2002):

<b>Interacció tradicional</b>	<b>Interacció electrònica</b>
1. Copresència dels actors en l'espai i el temps.	1. No cal la copresència ni en el temps ni en l'espai.
2. Interacció entre éssers humans.	2. Interacció entre <i>cyborgs</i> .
3. Possibilitats per establir interaccions limitades.	3. Possibilitats per establir interaccions infinites.
4. Audiència controlable.	4. Audiència inabastable.
5. Identificació clara de l'interlocutor.	5. Identificació efímera de l'interlocutor.

<b>Interacció tradicional</b>	<b>Interacció electrònica</b>
6. El context físic o material és molt rellevant.	6. El context rellevant és el de la simulació.
7. La interacció predominant és la verbal.	7. La interacció és per mitjà d'un conjunt de textos escrits, imatges, so...
8. La comunicació no verbal és rellevant i física: gestos, mirades...	8. La comunicació no verbal és rellevant i no física.
9. La motivació per interactuar és clarament identificable.	9. La motivació per interactuar és difusa.
10. L'estructura de la interacció és estable.	10. L'estabilitat estructural és precària i borrosa.
11. La interacció conté modalitats comunicatives limitades i excloents.	11. La interacció és plurimodal, pot incloure múltiples modalitats de comunicació i tipus de continguts.
12. La identitat dels interactuants és relativament estable.	12. Hi ha invenció, construcció i reconstrucció d'identitats.

D'altra banda, es parla del fenomen de la informalització del discurs, que s'ha anat produint durant la segona meitat del segle XX, i especialment cap a les acaballes, el qual és un fenomen complex que implica una tendència cap a estils més orals (Biber i Finegan 1989). Ara per ara, els valors culturals contemporanis donen una alta valoració a la informalitat i hi ha un canvi predominant cap a formes oralitzants en l'escriptura (Fairclough 1992). En aquest sentit, les pràctiques socials electròniques han contribuït als canvis fonamentals en la distinció entre les formes parlades i escrites de la llengua. Es generen processos d'informalització o conversalització i tecnològització del discurs i en les pràctiques discursives es detecten mesclades d'estils formals i informals, vocabularis tècnics i no tècnics, marcadors de familiaritat (Fairclough 1995). La comunicació electrònica es caracteritza per determinades formes abreujades, expressions emocionals, etc. (Crystal 2001), per una ortografia no estàndard que representa la falta de formalitat (Yus 2001, 2010) i per donar lloc a nous gèneres híbrids (Herring 2004).

Així, doncs, en el comportament lingüístic que hi ha a les xarxes socials són destacables els paràmetres d'informalització discursiva com són la llargada dels missatges i de les frases, els renecs, els col·loquialismes, la grafia fonètica i el dialecte visual, etc.

#### 4. REPERTORI COMUNICATIU I ESTRATÈGIES LINGÜÍSTICODISCURSIVES

Vist que la interacció es produeix de manera no presencial, els elements no verbals (elements proxèmics i quinèsics) i paraverbals (la veu, les vocalitzacions, etc.) de l'oralitat presencial no són possibles. Això no obstant, hi ha estratègies de substitució d'aquests elements, com és ara la variació ortogràfica que reflecteix la varietat geogràfica dels parlants i l'ús de majúscules en els mots que tenen una intensitat major. L'espontaneïtat del mitjà no només propicia l'estil i el to informals, sinó que també facilita les errades ortogràfiques, intencionades (a fi d'una escriptura ràpida o creativa) i no intencionades (causades per un tecleig ràpid o per deixadesa o desconeixement).

En la comunicació electrònica, s'empren diverses estratègies per compensar en el text electrònic els trets no verbals, vocals i visuals, propis de la comunicació cara a cara. Les estratègies d'oralització del text escrit són diverses (Yus 2001, 142-145) i s'hi distingeix entre ortografia fonètica, col·loquial, geovariacional, prosòdica, interlingüística i homofònica.

En primer lloc, l'ortografia fonètica consisteix a escriure el discurs de la forma com és pronunciat de forma oral, es produeix per exemple en *ieeee*, *iepa* o *xeee*.

En segon lloc, l'ortografia col·loquial suposa una reducció col·loquial de les paraules a causa de la pronunciació en la cadena parlada, com ara *ja* (*hi ha*).

En tercer lloc, l'ortografia geovariacional és la representació de les variacions geogràfiques d'una llengua. En aquest cas es parla de dialecte visual, ja que implica la representació textual dels trets fonètics típics d'una determinada varietat lingüística o dialecte. Per exemple: *minjar*, *giner*, *ascolta*, *conèixe* (caiguda de la *-r* final dels verbs en forma infinitiva), etc.

En quart lloc, l'ortografia prosòdica, que és la representació de prosòdia de la veu, serveix per compensar l'absència del to de la veu i mostrar les connotacions de la pronúncia. El significat del missatge és molt més que el contingut semàntic de les paraules que el formen (Crystal 2001, 121), ja que l'ortografia prosòdica, juntament amb altres estratègies com són les emoticones, modifiquen i complementen el significat global dels missatges. Per exemple: *nooooo*, *mmmm*, etc.

A continuació, l'ortografia interlingüística és la representació de la grafia fonètica de préstecs d'altres llengües, adaptant-los a les normes de la llengua de destinació, com és ara l'afegiment de la *e* epentètica als mots anglesos que comencen amb una *s* líquida. La llengua catalana a Internet té préstecs sobretot provinents de l'anglès i del castellà, per exemple: *imeil* (*e-mail*), *siyu* (*see you*),

Finalment, l'ortografia homofònica suposa una alteració ortogràfica per substitució lèxica o per substitució grafèmica. La substitució lèxica consisteix



a escriure un mot o part d'aquest amb una altra forma semblant fonèticament, amb la qual cosa el mot esdevé més curt i s'escriu més ràpidament. Aquest és un fenomen juganer típic de la llengua anglesa, com es pot veure en els mots i els acrònims següents: *q* (*que*), *7mana* (*setmana*), etc.

A més a més, les abreviacions es donen amb freqüència per diversos motius. D'una banda, el mitjà demana una escriptura ràpida i com menys s'haja de teclejar millor. A més a més, l'espai d'escriptura és relativament reduït i convé reduir al mínim el nombre de caràcters. D'altra banda, la predisposició dels participants cap a la creativitat i el joc donen lloc a abreviacions noves i a l'ús d'altres ja conegudes, com són *perfa*, *plis* o *xfa*.

D'altra banda, com ocorre en altres llengües, en català l'element gramatical elidit amb més freqüència és el pronom de subjecte, vist que la informació que aquest proporciona es compensa amb el nom o el malnom de l'usuari, que apareix al principi de l'enunciat (Baron 2000, 193; Yus 2001, 147).

Vist que la comunicació electrònica té lloc sense la copresència dels participants i, per tant, els trets físics, la conducta tàctil, la proxèmica, etc. no es poden percebre, des dels inicis es van crear unes icones amb pretensió de validesa universal, en un principi generades mitjançant els caràcters del teclat (signes ASCII) i posteriorment integrades en els programes, per poder expressar sentiments, emocions, etc. i indicar en el text les instruccions necessàries per ser interpretat. Sembla ser que per parlar del món es fa ús dels signes verbals, mentre que per parlar de nosaltres mateixos i de les nostres relacions, per expressar sentiments, etc. es recorre als signes no verbals (Serrano 1993, 256), com ara les emoticones.

Les emoticones i els emojis aporten a la comunicació telemàtica uns detalls que humanitzen la fredor que caracteritza aquest tipus de comunicació, de manera econòmica, sense haver d'escriure molt. Com que es tracta d'una interacció no presencial, aquestes icones s'encarreguen d'indicar en el text les instruccions necessàries per ser interpretat: estat d'ànim, actitud o reacció davant d'un comentari, emfasitzar el que es diu, etc., ja que, com manté Castelló (1999, 54), la transmissió d'aquestes emocions és part del missatge, en la mesura que no només es presenta el contingut, sinó també l'efecte que aquest contingut exerceix.

En aquest sentit, una de les recomanacions que hi ha a Internet és que cal anar amb compte quan es pretén incloure en un missatge comentaris simpàtics, frívols, irònics o sarcàstics, ja que qui llegeix el missatge no sent les inflexions de la veu de l'emissor ni veu l'expressió de la cara o altres gestos corporals, i poden ser mal entesos.

D'altra banda, en la comunicació electrònica, el fenomen de la informalitat esmentada anteriorment es manifesta en la presència dels renecs, dels marcadors conversacionals i de l'escriptura oralitzant. Hi ha determinats temes que



## 5. CONCLUSIONS

Els fenòmens que es generen en la comunicació electrònica reformulen determinades realitats i conceptes existents fins ara, pel que fa, en primer lloc, als límits d'allò públic i allò privat, així com quin és l'espai de la intimitat (si és que en queda); en segon lloc, als afectes i els pseudoafectes i la seua expressió, així com la permanència o allò efímer; i, en tercer lloc, a la relació entre l'anonimat i el respecte o manca d'aquest. A més a més, arran de tot això cal considerar quines conseqüències tenen les diverses identitats virtuals i identitats textuals en la comunicació i en el comportament humà en general.

Els fenòmens esmentats són determinants en el comportament comunicatiu i lingüístic en l'àmbit electrònic. El fet comunicatiu es manifesta amb una clara tendència oralitzant, propi de la col·loquialitat i on les marques d'informalitat discursiva han anat augmentant en els últims anys, especialment amb l'arribada de les xarxes socials. En aquestes, hi ha un clar predomini de la informalitat i l'oralització mitjançant l'escriptura del llenguatge conversacional i de les marques d'entonació, així com la presència quasi constant de les emocions en els cibertextos. Així mateix, els mecanismes de compensació de la no-presència o la virtualitat es mostren mitjançant l'escriptura electrònica, en la qual destaquen l'ortografia fonètica i abreujadora, on tampoc hi manca la tendència lúdica del llenguatge, gràcies al mitjà electrònic i les seues característiques d'espontaneïtat i de caire efímer.

El sentit identitari a les xarxes socials propicia la presència de trets diferencials i, quan es tracten determinats temes, de comentaris amb to agressiu en què destaquen els renecs, que de vegades superen en nombre les marques conversacionals. Això no obstant, per regla general, les persones usuàries empren mecanismes de compensació de l'agressivitat.

Per acabar, ens fem l'interrogant que planteja Eco (2016, 11), i que ell mateix hi respon: «Hi ha alguna manera de sobreviure a la líquidesa? N'hi ha, i consisteix justament a ser conscients que vivim en una societat líquida que, per ser entesa i tal vegada superada, exigeix nous instruments».

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Baron, Naomi S. 2000. *Alphabet to Email. How Written English Evolved and Where It's Heading*. Londres/Nova York: Routledge.
- Biber, Douglas i Edward Finegan. 1989. «Drift and evolution of English style: a history of three genres». *Language*, 65(3): 487-517.

- Bravo, Ernesto. 2015. «Univers 2.0, comunicació líquida i ciutadania digital». *El Diari de l'Educació*. <http://cort.as/-BjNc> [consulta: 17-9-2018].
- Castelló, Antoni. 1999. «El gesto y la postura en la comunicación oral». En *La oralización*, coord. Santiago Alcoba. Barcelona: Ariel, 45-62.
- Crystal, David. 2001. *Language and the Internet*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dijk, Teun A. van. 1999. *The Network Society. Social Aspects of New Media*. Londres: SAGE Publications Ltd.
- Eco, Umberto. 2016. *De la estupidez a la locura*. Barcelona: Lumen.
- . 1992. *Discourse and Social Change*. Oxford: Polity Press.
- . 1995. *Critical Discourse Analysis*. Londres: Longman.
- Gubern, Romà. 2000. *El eros electrònic*. Madrid: Taurus.
- Han, Byung-Chul. 2014. *En el enjambre*. Barcelona: Herder.
- Herring, Susan. 2004. «Computer-mediated discourse analysis: an approach to researching online communities». En *Designing for Virtual Communities in the Service of Learning*, eds. Sasha Barab, Rob Kling i James H. Gray. Cambridge/Nova York: Cambridge University Press, 338-376.
- Lakoff, Robin T. 1975. *Language and Woman's Place: Text and Commentaries*. Nova York: Harper & Row.
- Mey, Jacob. 1996. *Pragmatics. An Introduction*. 4a edició. Cornwall: Blackwell.
- Montero, Begoña et al. 2009. «Computer mediated communication and informatization of discourse: the influence of culture and subject matter». *Journal of Pragmatics* 41: 770-779.
- Montesinos, Anna. 2002. *El discurs de la informàtica. Un estudi de les seqüències descriptives*. Barcelona/València: PAM-IIFV.
- . 2003a. «L'ús del valencià en Internet». En *Llengua, societat i ensenyament*, vol. 3, coord. Vicent Martines. Symposia Philologica, 8. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 71-88.
- . 2003b. «L'ortografia fonètica en català dins del correu i del fòrum electrònics». En *Internet in Linguistics, Translation and Literary Studies*, eds. Santiago Posteguillo et al. *Estudis Filològics*, 16. Castelló: Universitat Jaume I, 267-272.
- . 2008. «El discurs de les TIC: Un model de llengua». En *Ensenyament de la llengua i de la literatura, traducció i noves tecnologies*. Symposia Philologica, 16. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 203-224.
- . 2017. «L'ús de la llengua catalana en les tecnologies electròniques asíncrones». En *Actes del XVIII Col·loqui de l'AILLC*, eds. Manuel Pérez Saldanya i Rafel Roca. Barcelona/València: AILLC/IEC, 565-572.
- Payrató, Lluís. 1988. *Català col·loquial. Aspectes de l'ús corrent de la llengua catalana*. València: Universitat de València.

- . 2000. *El català col·loquial i la conversa*. Barcelona: Santillana.
- Sabater, Carmen. 2015. «The rhetoric of online support groups». *Revista española de lingüística aplicada* 28(2): 465-485.
- . 2017. «Linguistic accommodation in online communication: the role of language and gender». *Revista Signos Estudios de Lingüística* 50(94): 265-286.
- Salvador, Vicent. 1988. «Metadiscurs efímer: una aproximació lúdica al joc conversacional». *L'Espill* 27: 11-20.
- . 1989a. «Varación funcional en catalán y mass media». *Revista de filología románica* 6: 85-95.
- . 1989b. «L'anàlisi del discurs, entre l'oralitat i l'escriptura». *Caplletra* 7: 9-32.
- . 2016. «Oralitat pública». *Articles: revista de didàctica de la llengua i de la literatura* 70: 19-25.
- Serrano, Sebastià. 1993. *Comunicació, societat i llenguatge. El desenvolupament de la lingüística*. Barcelona: Empúries.
- . 1999. *Comprendre la comunicació. El llibre del sexe, la poesia i l'empresa*. Barcelona: Proa.
- . 2003. *El regal de la comunicació*. Barcelona: Ara llibres.
- Tirado, Francisco Javier i Anna Gàlvez. 2002. «Xarxes sociotècniques: noves formes per a la interacció social». *Digithum* 4.
- Torres, Marta. 1999. «Els xats: entre l'oralitat i l'escriptura». *Els Marges* 65: 113-126.
- . 2003. «Marques d'oralitat en els xats». *Caplletra* 44: 169-194.
- Torres, Marta i Lluís Payrató. 2003. «El català dels joves en els xats, correus electrònics i missatges a mòbils: una nova varietat col·loquial?». En *Llengua, societat i ensenyament*, vol. 3, coord. Vicent Martines. Symposia Philologica, 8. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
- Turney, Ed et al. 2003. «Digital genres across cultures». En *Internet in Linguistics, Translation and Literary Studies*, eds. Santiago Posteguillo et al. *Estudis Filològics*, 16. Castelló: Universitat Jaume I, 411-420.
- Yus, Francisco. 2001. *Ciberpragmática. El uso del lenguaje en Internet*. Barcelona: Ariel.
- . 2010. *Ciberpragmática 2.0: Nuevos usos del lenguaje en Internet*. Barcelona: Ariel.



# La traducció al català i al castellà de les UF modificades creativament en la novel·la *Midnight's Children*, de Salman Rushdie

Creative modifications in the translation into Catalan and Spanish of phraseological units in Salman Rushdie's novel, *Midnight's Children*

MARIA D. OLTRA RIPOLL  
UNIVERSITAT JAUME I

Artículo recibido el / *Article received*: 2018-07-23  
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2018-09-13

**RESUM:** Aquest article se centra en l'estudi d'alguns exemples de modificació creativa d'unitats fraseològiques (UF) en la novel·la *Midnight's Children*, de Salman Rushdie, i en l'anàlisi de la seua traducció al català i al castellà. La modificació creativa de les unitats fraseològiques constitueix un tret estilístic molt evident en aquesta obra de Rushdie, en la qual trobem casos de modificació creativa interna o externa d'unitats fraseològiques. En els exemples analitzats, s'observa un esforç, per part dels traductors, per introduir equivalents fraseològics en les seues traduccions, tot intentant reproduir algun tipus de modificació creativa sempre que els ha estat possible.

**Paraules clau:** unitats fraseològiques, traducció, modificació creativa, jocs de paraules, Rushdie.

**ABSTRACT:** This paper focuses on the study of some examples of creative modification of phraseological units (PU) in the novel *Midnight's Children* by Salman Rushdie, and on the analysis of their translation into Catalan and Spanish. The creative modification of phraseological units is an evident stylistic feature of this novel, in which we can find examples of different types of creative modification (both internal and external). In the examples studied, we observe an effort made by translators to include equivalent phraseological units in their translations, as they attempted to reproduce some kind of creative modification whenever it was possible.

**Keywords:** phraseological units, translation, creative modification, wordplay, Rushdie.

## 1. INTRODUCCIÓ

En aquest article analitzarem alguns exemples d'unitats fraseològiques (UF) modificades creativament en la novel·la *Midnight's Children*, de Salman Rushdie, i estudiarem com han estat traduïdes al català i al castellà.

En treballs anteriors ja hem posat de manifest les dificultats teòriques que hi ha, en el panorama investigador, a l'hora de definir el concepte d'unitat fraseològica i el seu abast (Oltra Ripoll 2016, 2018). De fet, aquesta és una qüestió que ha estat àmpliament tractada per nombrosos autors (Salvador Liern 1995; Corpas Pastor 1997; Ruiz Gurillo 1997; Sancho Cremades 1999), els quals reten compte de diverses definicions del concepte d'unitat fraseològica i de distintes classificacions de les UF segons criteris diferents. En aquest treball, no ens detindrem a escatir aquesta qüestió, però, per tal de delimitar el nostre objecte d'estudi, ens farem ressò breument d'una classificació de les unitats fraseològiques proposada per Corpas Pastor (1997), basada en criteris sintacti-comorfològics, la qual n'estableix tres grans categories: *col·locacions*, *locucions* i *enunciats fraseològics*. Aquesta classificació es fonamenta, entre altres aspectes, en el grau de fixació que tenen les UF en la norma, en el sistema o en la parla, un tret que ens interessa especialment des del punt de vista del nostre objecte d'estudi. Segons l'autora, tot i que les col·locacions presenten una certa estabilitat, les locucions i els enunciats fraseològics tindrien un grau de fixació més elevat.

En aquest estudi, ens centrarem en les locucions i els enunciats fraseològics, pel fet que aquestes UF són més prototípiques que les col·locacions, ja que reuneixen més quantitat de propietats que s'han de donar per poder considerar una expressió com a unitat fraseològica (UF). Algunes d'aquestes propietats són la idiomàticitat, la seua funció estilística, pragmàtica o discursiva i, sobretot, la seua fixació.<sup>1</sup>

En concret, aquesta darrera propietat és una de les que més ens interessin en aquest treball, ja que és necessari que una UF tinga un alt grau de fixació per poder dur-ne a terme la modificació creativa però, alhora, cal «transgredir» aquesta fixació pel fet mateix d'alterar-ne la forma canònica.

En el seu estudi sobre la modificació creativa de les locucions en el còmic d'*Astèrix*, Sancho Cremades (2012, 81) afirma que:

---

1. Preferim deixar de banda la categoria de les col·locacions en el nostre estudi pel fet que, com hem assenyalat, les locucions i els enunciats fraseològics són UF més prototípiques i tenen un grau de fixació més elevat que les col·locacions; així mateix, en els exemples estudiats la modificació creativa es duu a terme amb UF dels dos primers tipus (i no amb col·locacions).



La fixació interna caracteritza la fraseologia en general i les locucions en particular. Les unitats fraseològiques són fixades quant a l'estructura sintàctica, els constituents, l'ordre, etc. La modificació creativa de les locucions és un recurs retòric en què es qüestiona justament aquest caràcter fixat.

Tot seguint Corpas Pastor (1997), l'autor distingeix dos tipus de modificació creativa: interna i externa. En la primera, la modificació es duu a terme substituint un element de la UF per un altre, tot alterant-ne l'estructura interna. Així, doncs, en alguns dels exemples que hem analitzat, Rushdie canvia una paraula d'una UF per introduir al seu lloc un referent cultural propi de la cultura índia.

D'altra banda, pel que fa a la modificació creativa externa, Sancho Cremades (2012, 82) afirma que: «En canvi, en la modificació creativa externa, es focalitza el significat composicional o literal de la unitat fraseològica, que normalment roman en segon terme». Ara bé, l'autor puntualitza que això és possible sempre que el significat composicional de la UF siga interpretable, ja que hi ha UF que són més opaques que d'altres i, en aquests casos, sovint els parlants no poden deduir el significat d'una UF només a partir dels seus constituents. En qualsevol cas, en aquest tipus de modificació externa, el significat composicional es relaciona directament amb el context en què apareix la UF, la qual manté, però, el seu component idiomàtic. D'aquesta manera, en paraules de l'autor: «el valor retòric del recurs consisteix precisament en la interacció entre el significat composicional, el significat no composicional i el context verbal i icònic».

En la novel·la *Midnight's Children*, Rushdie juga amb el llenguatge de forma molt recurrent, tot introduint-hi jocs de paraules que sovint es formen a partir d'UF modificades creativament. Per això, hem seleccionat alguns exemples de diferents tipus de modificació creativa d'unitats fraseològiques que apareixen en el text original i, en l'apartat 2, intentarem classificar-los, relacionant-los amb l'estil de l'obra. Així mateix, en l'apartat 3, analitzarem com han traslladat els traductors aquest recurs als textos meta en català i castellà; per últim, presentarem les conclusions en l'apartat 4.

## 2. LA MODIFICACIÓ CREATIVA DE LES UF COM A TRET ESTILÍSTIC DE *MIDNIGHT'S CHILDREN*

La novel·la *Midnight's Children*, publicada l'any 1981 i guardonada amb prestigiosos premis literaris, té una gran rellevància dins la narrativa índia en llengua anglesa. Relata la història de Saleem Sinai, que naix a Bombai en el moment en què l'Índia s'independitza de la Gran Bretanya; i des del seu naixement, el seu destí queda lligat a les vicissituds polítiques i històriques de la societat en què viu.

## 2.1 *L'estil de la novel·la original i de les traduccions*

L'estil de Rushdie en aquesta novel·la és molt dinàmic, amb una puntuació molt peculiar i diàlegs versemblants, que es complementen amb l'ús de recursos propis de l'oralitat, com ara la fraseologia, que atorga idiomàticitat al discurs i serveix per caracteritzar la parla dels personatges.<sup>2</sup> L'autor modifica de forma creativa moltes unitats fraseològiques, hi introdueix jocs de mots i metàfores, uneix paraules (amb signes gràfics com el guionet, o sense), o fa servir una gran varietat de referents culturals –de fet, també usa lèxic hindi i urdú, que intercala sovint en el discurs. Tot plegat, contribueix al fet que el lector pugui submergir-se completament en la cultura i els ambients descrits i, en moltes ocasions, aporta ironia i comicitat als diàlegs o a les situacions que es narren.

Pel que fa a les brillants traduccions de la novel·la al català i al castellà, cal destacar que la primera (*Els fills de la mitjanit*) va ser realitzada per Joan Sellent i Arús, professor de traducció i traductor literari i audiovisual amb una dilatada experiència. Quant a la traducció al castellà (*Hijos de la medianoche*), la va realitzar el cèlebre Miguel Sáenz, acadèmic de la RAE i guanyador del Premi Nacional a l'Obra d'un Traductor.

Si ens fixem en les estratègies que segueixen els traductors a l'hora d'enfrontar-se als problemes del text original (com ara els recursos estilístics, la fraseologia o la col·loquialitat), en general hem pogut esbrinar, per les declaracions dels traductors en algunes entrevistes que hem analitzat (Udina 2002, Fortea 2003), que aquests intenten introduir solucions en el text meta que causen el mateix efecte en el destinatari que les expressions originals havien provocat en els destinataris del text original. Aquesta idea ens pot ajudar a interpretar millor les solucions que han adoptat aquests per traduir aquestes UF originals, modificades creativament, i que veurem tot seguit, en la nostra anàlisi.

## 2.2 *Tipus de modificació creativa de les UF de la novel·la*

Com han posat de manifest diversos autors (com ara Gréciano o Bender-Berland, citats per Sancho Cremades 2012), la modificació creativa de les UF és un recurs retòric i, en concret, es tractaria d'un tipus de joc de paraules que suposa un ús metalingüístic del llenguatge, ja que en modificar creativament una UF, es

---

2. En aquest sentit, podem destacar els treballs de Schellheimer (2016), que estudia la funció evocadora de l'oralitat que tenen les unitats fraseològiques en els textos escrits, o de Piquer & Martín (2006), Piquer (2000) o Zuluaga (1997), que indaguen en els lligams existents entre la fraseologia i els textos literaris i en la funció que adopten les UF en aquest tipus de textos.

posa èmfasi en la mateixa expressió lingüística. No obstant això, aquest recurs també estaria relacionat amb altres funcions del llenguatge, com afirma Sancho Cremades (2012, 87):

A més de la funció metalingüística, són presents les funcions expressiva (denota la presència d'un subjecte emissor), conativa (apel·la el receptor), fàtica (manté el contacte, això és, l'interès del receptor) i, evidentment, poètica, en la mesura que és un recurs retòric.

L'autor, tot seguint Grunig (1998), explica que per tal que aquest recurs tinga èxit, cal que la UF original (UFO) estiga arrelada en la memòria dels parlants d'una comunitat lingüística, perquè si aquests no identifiquen la UFO i la seua forma canònica, no seran capaços d'entendre el joc de paraules. Així mateix, segons aquests autors, hi ha diversos tipus de modificació creativa interna, però els que s'empren amb més freqüència són l'addició d'un mot o sintagma a la UF, la substitució d'un mot o sintagma d'una UF per un altre o una combinació de totes dues possibilitats.

Segons aquesta classificació, i tenint en compte els exemples de modificació creativa d'UF que hem identificat en la novel·la, podem distingir-ne tres grans grups:

1. Modificació interna per substitució o per addició. Pel que fa a aquesta categoria, hem detectat casos en què se substitueix un mot de la UF per un altre. En aquests exemples, el mot nou<sup>3</sup> sol ser un referent cultural típic de l'Índia o una paraula pròpia del lèxic hindi o urdú; però també se substitueix un mot per un altre amb una finalitat humorística. Així mateix, la modificació es pot dur a terme mitjançant l'addició d'un mot o sintagma a la UF.
2. Modificació interna de l'estructura sintàctica de la UF. En aquest cas, Rushdie recorre sobretot a la modificació de la categoria gramatical de la UF mitjançant l'ús dels signes gràfics (com el guionet) que s'empren per substantivar una locució, per exemple; o també transforma una UF polilèxica en una unitat monolèxica, escrivint-la sense espais, com si fos una única paraula.
3. Modificació externa de la UF amb un joc de paraules relacionat amb el context. Dins d'aquesta categoria, hem trobat exemples en què partint d'una UF que presenta un alt grau d'opacitat, l'autor n'adapta el context per tal de crear un joc de paraules amb el sentit figurat de la UF i el sentit literal dels seus components.

---

3. O mot «intrús» (Grunig 1998, Sancho Cremades 2012).

A continuació, analitzarem alguns exemples de totes tres categories i observarem com han resolt els traductors el problema de la modificació creativa de les UF.

### 3. ANÀLISI TRADUCTOLÒGICA D'ALGUNES UF MODIFICADES CREATIVAMENT EN LA NOVEL·LA

En treballs anteriors (Oltra Ripoll 2003, 2016 i 2018), ja ens hem referit al fet que les UF poden presentar certa resistència a ser traduïdes i, per això, poden constituir un *problema de traducció*.<sup>4</sup> Per tal de resoldre aquest problema, els traductors poden recórrer a diverses tècniques, enteses com a procediments concrets i visibles en el text meta.

#### 3.1 La traducció de les UF

Considerant les UF com a problemes de traducció *per se*, aquestes poden presentar major o menor grau de dificultat d'interpretació i posterior reexpressió en la llengua meta en funció de diferents factors, com ara l'especificitat de la realitat cultural a la qual fan referència o la competència lingüística del traductor, entre molts altres aspectes.

Per això, després d'identificar una UF i d'interpretar el seu significat dins un context determinat, per tal de traduir-la, caldria buscar-ne una correspondència en la llengua meta mitjançant una tècnica de traducció determinada. I aquesta correspondència s'ha d'efectuar, segons autors com ara Corpas Pastor (2003, 216), a dos nivells distints: lèxic i textual.

En aquest sentit, partim de la idea que no sempre hi haurà una única solució vàlida, sinó que el traductor ha d'efectuar una *tria*, després de sospesar totes les alternatives que té, en funció del context i d'altres factors.

Tot basant-nos en propostes de llistes de tècniques de traducció enfocades només a un problema específic de traducció, com ara els jocs de paraules (Delabastita 1996; Marco Borillo 2002) o la metàfora (Toury 1995, Marco Borillo 2002), en treballs anteriors (Oltra Ripoll 2003, 2016 i 2018) hem emprat com a eina conceptual una llista específica de tècniques de traducció de les UF que hem creat per poder estudiar les solucions adoptades pels traductors a l'hora de traduir

---

4. Sobre la noció de *problema de traducció* es pot consultar Nord (1991) o Hurtado Albir (2001).

una UF: l'equivalent (UF → UF), la paràfrasi (UF → No UF), la compensació (UF → recurs retòric; o No UF → UF; o Zero → UF), l'omissió (UF → Zero) i el calc (UF → UF original en el text meta).

En aquests estudis anteriors, hem pogut constatar quantitativament i qualitativa que la tècnica de traducció emprada pels traductors de forma majoritària a l'hora de traduir una unitat fraseològica és la de l'equivalent fraseològic (UF → UF) i, quan no és possible aplicar-la, els professionals de la traducció intenten buscar altres solucions, com ara la paràfrasi (UF → No UF), o la compensació de la pèrdua fraseològica (UF → recurs retòric, No UF → UF).

Els exemples presentats en aquest article són una mostra representativa d'aquesta tendència, ja que, de tots els casos d'aplicació de la tècnica UF → UF que hem estudiat en l'obra de Rushdie (553 i 496 en les traduccions al català i al castellà respectivament), per a aquest treball hem seleccionat els que contenen una modificació creativa en la UF original d'algun dels tres tipus que hem esmentat anteriorment (vegeu l'epígraf 2.2). Tanmateix, l'objectiu d'aquest estudi no és determinar quantitativament quina tècnica de traducció s'ha aplicat (com hem assenyalat, en tots els exemples escollits els traductors han fet servir la tècnica UF → UF), ni tampoc identificar el total de casos de modificació creativa d'UF que es donen en aquesta novel·la, sinó que pretenem il·lustrar amb una anàlisi qualitativa d'exemples les solucions adoptades pels traductors, els quals, a més d'introduir una UF en la seua traducció quan la UFO estava modificada creativament, segons el cas, també han optat per: a) mantenir la mateixa modificació creativa de la UF original; b) fer servir una modificació creativa diferent; o c) no introduir cap modificació creativa en la seua traducció (i compensar-la amb algun altre recurs). Així mateix, amb la nostra contribució, intentarem aprofundir en l'anàlisi de l'estil d'aquesta obra de Rushdie.

### 3.2 *Anàlisi d'exemples*

Observem, tot seguit, alguns exemples dels tipus de modificació creativa que comentàvem més amunt.

## 3.2.1 MODIFICACIÓ CREATIVA INTERNA PER SUBSTITUCIÓ O ADDICIÓ

<b>EXEMPLE 1</b>
<i>Midnight's Children</i> , pàg. 24
'But what is so precious,' Padma demands, her right hand slicing the air updownup in exasperation, 'to need all this writing-shiting?' I reply: now that I've let out the details of my birth, now that the perforated sheet stands between doctor and patient, there's no going back. Padma snorts. Wrist smacks against forehead. 'Okay, starve starve, who cares two pice?'
<i>Els fills de la mitjanit</i> , pàg. 29
«Però què és això tan preciós», pregunta Padma, mà dreta llescant l'aire amuntiavalliamunt amb exasperació, «que necessiti tant d'escriure i tanta merda?» Jo contesto: ara que he revelat els detalls del meu naixement, ara que hi ha el llençol perforat entre metge i pacient, ja no es pot recular. Padma esbufega. Canell que clava plantofada al front. «Molt bé, passa gana, passa gana, se me'n fot dos <i>pice!</i> »
<i>Hijos de la medianoche</i> , pàg. 37
Pero ¿qué hay tan precioso –pregunta Padma, mientras su mano derecha corta el aire arriba y abajo exasperada– que necesite toda esa mierda de escritura? –Yo le contesto: ahora que he prescindido de los detalles de mi nacimiento, ahora que la sábana perforada se alza entre médico y paciente, no puedo volverme atrás. Padma resopla. Una muñeca golpea contra una frente–. Está bien, muérete de hambre, muérete, ¿a quién le importa dos <i>pice?</i>

En aquest primer exemple, trobem una modificació creativa interna de la UFO *not care two pence*.<sup>5</sup> L'autor substitueix la referència a la moneda britànica *pence* («penic») per una altra referència a la moneda índia *pice* (subdivisió de la rupia índia durant el període britànic), adaptant la UF al context cultural de la novel·la. En ambdues traduccions s'ha optat per usar UF equivalents (*se me'n fot* i *¿a quién le importa?*) i s'hi ha afegit el referent cultural de la moneda índia (dos *pice*) per conservar també en les traduccions el mateix efecte estilístic. Podríem dir, doncs, que els traductors han modificat creativament les UF resultants, però en aquest cas per addició (ja que han afegit un sintagma a la forma canònica de les UF que havien emprat en les traduccions).

5. O *twopence*, ja que també pot presentar aquesta variant.

<b>EXEMPLE 2</b>
<i>Midnight's Children</i> , pàg. 76
[...] and remember the papers have been talking of assaults on Muslim children, so suddenly a voice screams out-a woman's voice, maybe even silly Zohra's, 'Rapist! Arre my God they found the badmaash!
<i>Els fills de la mitjanit</i> , pàg. 100
[...] I recordeu que els diaris han estat parlant d'agressions a criatures musulmanes, així és que tot d'una xiscla una veu –una veu de dona, qui sap si de l'estúpida de Zhora–: «Violador! Arré Déu meu, han trobat el <i>badmaash!</i> »
<i>Hijos de la medianoche</i> , pàg. 127
[...] y recordad que los periódicos han estado hablando de ultrajes a niños musulmanes, así que, de repente, una voz da un alarido... una voz de mujer, quizá, incluso, la de la tonta de Zohra: –¡Violador! ¡Arré por Dios que han encontrado al <i>badmaash!</i>

Aquest exemple és molt similar a l'anterior: l'autor parteix de la locució *Oh my God* i substitueix la interjecció *Oh* per l'equivalent en llengua hindi (*Arré*). En concret, l'expressió completa seria *Arré Baap re*. Així, doncs, hi ha introduït una modificació creativa interna basada en la substitució d'un molt per un altre. En ambdues traduccions s'ha aplicat la tècnica de l'equivalent fraseològic, ja que els traductors han fet servir dues UF equivalents (*Déu meu* i *por Dios* respectivament), i també les han modificades, però no exactament com es fa en el text original, ja que, de nou, ho han fet per addició, és a dir, afegint-hi la paraula *Arré* (i no canviant una paraula per una altra).

<b>EXEMPLE 3</b>
<i>Midnight's Children</i> , pàg. 24
Padma –our plump Padma– is sulking magnificently. (She can't read and, like all fish-lovers, dislikes other people knowing anything she doesn't. Padma: strong, jolly, a consolation for my last days. But definitely a <i>bitch-in-the-manger</i> .)
<i>Els fills de la mitjanit</i> , pàg. 29
Padma –la nostra rodanxona Padma– fa morros amb magnificència. (No sap llegir i, com a tots els amants del peix, li desagrada que l'altra gent sàpiga coses que ella no sap. Padma: forta, jovial, consol dels meus darrers dies. Però, decididament, <i>més puta que les gallines</i> .)
<i>Hijos de la medianoche</i> , pàg. 37
Padma –nuestra regordeta Padma– está espléndidamente enfurruñada. (No sabe leer y, como a todos los aficionados al pescado, no le gusta que otros sepan nada que ella no sabe. Padma: fuerte, divertida, un consuelo en mis últimos días. Pero, indudablemente, <i>el perro del hortelano</i> .)

Aquest és un cas de modificació creativa interna de la UF *dog in the manger*, basada en una referència intertextual a una faula d'Isop sobre el gos i els bous.<sup>6</sup> L'expressió s'ha lexicalitzat en moltes llengües i, des del punt de vista semàntic, s'usa per fer referència a aquelles persones que no saben fer bon ús de les seues possibilitats ni permeten que altres se'n puguen aprofitar (Pàmies 2009).

Podríem considerar aquesta UF original com un *europèisme*, ja que té correspondències directes equivalents a les llengües meta –i també a d'altres llengües amb una tradició cultural comuna, com ara l'italià: *il cane dell'ortolano*–, les quals comparteixen el mateix referent cultural. Així, en català, per exemple, podem trobar la parèmia equivalent *com el gos de l'hortolà, que ni rosega l'os ni el deixa rosegar*, la qual s'usa sovint en la seua variant més reduïda, *com el gos de l'hortolà* (com ocorre amb l'expressió original en anglés, *dog in the manger*).<sup>7</sup>

En castellà, aquesta UF es recull també en una obra de Lope de Vega que duu precisament el mateix títol, *El perro del hortelano* (1618), la qual està inspirada en aquest adagi popular.<sup>8</sup>

Rushdie duu a terme una modificació creativa interna de la UF original, tot canviant el terme *dog* («gos») per la paraula *bitch* («puta»), per adaptar l'expressió a les característiques del personatge que pretén descriure, que és una dona molt manefa. Aquesta modificació creativa intensifica el significat de l'expressió canònica i, per tant, afegeix un plus d'expressivitat al discurs.

El traductor al català ha optat, doncs, per seguir un criteri pragmàtic, tot centrant-se més en el mot «intrús» introduït en la UF original, és a dir, en la paraula *bitch*. Així, fent servir la tècnica de l'equivalent fraseològic, tradueix la UF original per una altra UF en català, relacionada conceptualment amb el terme «puta»: *ser més puta que les gallines*, que al·ludiria al caràcter entremaliat del personatge, però deixaria de banda la referència intertextual de l'original. En la solució en català s'observa un esforç per introduir-hi material fraseològic i la UF resultant, tot i no mantenir la modificació creativa de l'original, té una funció equivalent en el context.

El traductor al castellà també ha fet servir la tècnica UF → UF i, en aquest cas, ha introduït l'expressió castellana equivalent a la forma canònica de la

6. Aquesta faula se centra en la història d'un gos tan ben alimentat i tan bon guardià de les terres del seu amo que ni al bou de la casa deixa menjar el seu farratge, malgrat que aquest menjar no té cap valor per al gos. L'origen etimològic d'aquesta unitat fraseològica (*dog in the manger*) apareix documentat en diversos diccionaris i reculls fraseològics, com ara *The American Heritage Dictionary of Idioms* (Ammer 2013).

7. Aquesta UF té diverses expressions sinònimes en català, com per exemple: *Ca envejós, ni rosega ni deixa rosegar l'os / Com el gos capat, que no pot ni vol deixar fer / Com el gos de l'hortolà, que no menja ni deixa menjar / El gos de l'hortolà, no lladra ni deixa lladrear* (Pàmies 2009).

8. Posteriorment també s'ha fet servir en innumerables obres literàries i adaptacions teatrals i cinematogràfiques de les faules isòpiques o de l'obra de Lope de Vega, per exemple. L'expressió també presenta variants en castellà, com ara: *Como el perro del hortelano, que ni come ni deja comer (al amo) / El perro del hortelano, ni come las berzas ni las deja comer al extraño* (o al amo) (Pàmies 2009).



UF original: *el perro del hortelano*. Per tant, podem afirmar que s'ha conservat la referència intertextual en la traducció, però s'ha perdut la connotació addicional introduïda per Rushdie mitjançant la paraula *bitch*. Així, doncs, el traductor també ha introduït una UF en el text meta, però no l'ha modificada creativament.

### 3.2.2 MODIFICACIÓ CREATIVA INTERNA DE L'ESTRUCTURA SINTÀCTICA

<b>EXEMPLE 4</b>
<i>Midnight's Children</i> , pàg. 33
Mad revolutions in the doorway, <i>roundandround</i> ; until chaprassi-hand demands a close-up, too, because it is pressing thumb to forefinger, the two separated only by the thickness of urchin-ear.
<i>Els fills de la mitjanit</i> , pàg. 41
Rotacions frenètiques al portal, <i>giraquegira</i> ; fins que la mà-de- <i>chaprassi</i> també requereix primer pla, perquè estreny índex amb polze, separats només pel gruix d'una orelleta de pillet.
<i>Hijos de la medianoche</i> , pàg. 52
Vueltas desenfrenadas en la entrada, <i>una y otra vez</i> , hasta que la mano del <i>chaprassi</i> reclama también un primer plano, porque aprieta pulgar e índice, separados sólo por el espesor de la oreja del golfillo.

Aquest és un exemple d'un tret distintiu de l'estil de Rushdie que comentàvem adés: la modificació creativa interna d'una UF a través de l'alteració de la seua sintaxi. Tot partint de la locució *round and round*, que té el significat de «moure's en cercles», l'autor n'uneix tots els components, com si es tractara d'una sola paraula (*roundandround*). Aquest recurs serveix per intensificar el valor de la UF original, ja que en escriure-la d'aquesta manera, es crida l'atenció del lector sobre aquesta expressió.

En la traducció al català, s'ha optat per fer servir exactament el mateix recurs: el traductor parteix de la UF *gira que gira* i també l'escriu com si fos una expressió monolèxica. Per tant, no sols s'ha introduït una UF en la traducció, sinó que a més, aquesta s'ha modificat creativament de la mateixa manera com s'ha fet amb la UF original.

Quant a la traducció al castellà, s'hi ha introduït una UF (*una y otra vez*) que, unida al substantiu *vueltas*, reproduïx el mateix sentit de la UF original, però el traductor no ha realitzat cap modificació en la UF escollida.

## 3.2.3 MODIFICACIÓ CREATIVA EXTERNA AMB UN JOC DE PARAULES RELACIONAT AMB EL CONTEXT

<b>EXEMPLE 5</b>
<i>Midnight's Children</i> , pàg. 32
I have been interrupted by Padma, who brought me my dinner and then withheld it, blackmailing me: 'So if you're going to spend all your time wrecking your eyes with that scribbling, at least you must read it to me.' <i>I have been singing for my supper</i> , but perhaps our Padma will be useful, because it's impossible to stop her being a critic.
<i>Els fills de la mitjanit</i> , pàg. 39
M'ha interromput Padma, que em portava el sopar i llavors l'ha retingut, fent-me xantatge: «Si és que et penses passar tota l'estona fent-te malbé la vista amb aquests gargots, almenys m'ho has de llegir.» <i>M'ho he guanyat a polys...</i> Però potser la nostra Padma em pot fer servei, perquè no hi ha manera que deixi de criticar.
<i>Hijos de la medianoche</i> , pàg. 50
Me ha interrumpido Padma, que me trajo la cena y se la llevó luego, chantajeándose: –Bueno, si te vas a pasar todo el tiempo haciéndote polvo la vista con esos garabatos, por lo menos léemelos.– <i>Me cantaban las tripas reclamando la cena...</i> pero quizá la buena de Padma resulte útil, porque no se le puede impedir que critique.

La UF original (*sing for one's supper*) significa «fer una tasca o esforçar-se per aconseguir una recompensa». Aquesta UF té el seu origen en el segle XVII, època en què els trobadors errants actuaven a les tavernes a canvi d'un plat de menjar. Es va documentar per primera vegada l'any 1609 i va assolir fixació en la cultura anglosaxona per aparèixer en la popular cançó de bressol «Little Tommy Tucker, sings for his supper» (anònim, c. 1744) (Ammer 2013).

En aquest cas s'introdueix una modificació creativa externa de la UF, a través d'un joc de paraules creat a partir del context, i que ve donat sobretot pel mot *supper* («sopar»). D'una banda, hi trobem el sentit literal: el personatge té gana i vol sopar; i d'altra banda, hi ha el sentit figurat de l'expressió: «esforçar-se per obtenir una recompensa».

En la traducció al català s'ha usat la tècnica de l'equivalent fraseològic i s'ha introduït una altra UF (*guanyar-se a polys una cosa algú*) que recull només el sentit figurat del joc de paraules original. Per tant, en aquest cas, s'ha usat una UF en la traducció, però no s'ha modificat de forma creativa.

En la traducció al castellà s'ha fet servir una UF també, basada en un dels elements del joc de paraules (el fet que el personatge té gana i vol sopar). El traductor recorre a la unitat fraseològica *sonarle las tripas a alguien*, però la

modifica centrant-se en diversos elements de la UF original –el verb *to sing* («cantar») i el substantiu *supper* («sopar»). Així, el traductor ha dut a terme una modificació creativa interna de la UF per substitució d'un mot (*sonar* per *cantar*), però també per addició d'elements (ja que hi afegeix el sintagma *reclamando la cena*).

#### 4. CONCLUSIONS

La fraseologia reflecteix la identitat cultural d'una comunitat lingüística. Com hem pogut constatar, les UF dels exemples analitzats contenen referències a elements de la cultura índia, a cançons populars, o fins i tot a la literatura. Aquestes característiques tan idiosincràtiques determinen la dificultat que sol haver-hi a l'hora de traduir-les d'una llengua a una altra. En paraules de Salvador (1995, 13):

La fraseologia, així, és sentida pels membres d'una comunitat lingüística com a l'encarnadura d'una llengua, com una mena de senya d'identitat col·lectiva que es palesa molt *native-like* i que configura una manera de parlar resistent sovint a la traducció i a l'adquisició per part dels parlants d'altres llengües.

Per tant, si les UF ja representen d'entrada un *problema de traducció* (que pot ser més o menys complex en funció del grau d'opacitat de la UF o de la seua funció discursiva o estilística, entre altres aspectes), aquesta dificultat augmenta quan les UF estan modificades creativament. En aquests casos, el traductor ha de fer un esforç especial per interpretar correctament el joc de paraules.

En aquest article hem analitzat exemples de diversos tipus de modificació creativa de les UF (interna o externa), i hem pogut constatar que en tots els casos els traductors malden per conservar en la seua traducció un recurs estilístic tan ric.

Hem observat que en ocasions els traductors havien aconseguit introduir la mateixa modificació creativa de la UF original en la seua traducció; en altres casos, havien pogut aplicar-hi una modificació creativa, però d'un altre tipus i mitjançant mecanismes diferents dels emprats en la UF original; i en altres exemples, no havien pogut reproduir la modificació creativa de la UF original, però almenys havien fet servir equivalents fraseològics que reproduïen algun dels sentits del joc de mots.

## 5. REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Ammer, Christine. 2013. *The American Heritage Dictionary of Idioms, American English Idiomatic Expressions & Phrases*. Boston/Nova York: Houghton Mifflin Harcourt.
- Corpas Pastor, Gloria. 1997. *Manual de fraseología espanyola*. Madrid: Gredos.
- . 2003. *Diez años de investigación en fraseología: análisis sintáctico-semánticos, contrastivos y traductológicos*. Madrid: Lingüística Iberoamericana.
- Delabastita, Dirk (ed.). 1996. *Wordplay and Translation*. Número especial de *The Translator* 2(2). Manchester: St. Jerome Publishing; Namur: Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix.
- Fortea, Carlos. 2003. «Traducir es un placer de dioses, entrevista con Miguel Sáenz». *Vasos comunicantes. Revista de ACE Traductores* 25: 33-37.
- Grunig, Blanche-Noëlle. 1998. *Les mots de la publicité. L'architecture du slogan*. París: CNRS Éditions.
- Hurtado Albir, Amparo. 2001. *Traducción y Traductología: Introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra.
- Marco Borillo, Josep. 2002. *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literària*. Vic: Eumo.
- Nord, Christiane. 1991. *Text Analysis in Translation*. Amsterdam: Rodopi.
- Oltra Ripoll, Maria D. 2003. «La traducción de los fraseologismos en el cine y la literatura». En *Actes del I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación* (12-14 de febrer), vol. 1. Granada: AIETI, 233-252. <http://cort.as/-BjNj>.
- . 2016. *La traducció de la fraseologia en obres literàries contemporànies i les seues adaptacions cinematogràfiques (anglès-català/espanyol)*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume.
- . 2018. «La fraseologia com a tret estilístic en novel·les originals en anglés i les seues traduccions al català». *Caplletra. Revista Internacional de Filologia* 65, 95-124. DOI: <https://doi.org/10.7203/caplletra.65.12613>
- Pàmies i Riudor, Víctor. 1 de setembre de 2009. «Com el gos de l'Hortolà, que ni rosega l'os ni el deixa rosegar» [entrada de blog]. *Etimologies paremiològiques* [blog]. <http://etimologies.dites.cat/search/label/gos>.
- Piquer, Adolf. 2000. «Pragmàtica de la fraseologia del relat». En *El discurs prefabricat. Estudis de fraseologia teòrica i aplicada*, eds. Vicent Salvador i Adolf Piquer. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 389-407.
- Piquer, Adolf i Àlex Martín. 2006. «Ús de la fraseologia: contrast i capgirament de registres». En *El discurs prefabricat II. Fraseologia i comunicació social*, eds. Vicent Salvador i Laia Climent. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 303-317.

- Ruiz Gurillo, Leonor. 1997. *Aspectos de la fraseología espanyola*. València: Universitat de València.
- Rushdie, Salman. 1981. *Midnight's Children*. Londres: Vintage.
- . 1997 [1984, 1981]. *Hijos de la medianoche*, traducció de Miguel Sáenz. Barcelona: Plaza & Janés.
- . 2002 [1987, 1981]. *Els fills de la mitjanit*, traducció de Joan Sellent i Arús. Barcelona: Empúries.
- Salvador Liern, Vicent. 1995. «De la fraseologia a la lingüística aplicada». *Caplletra. Revista Internacional de Filologia* 18: 11-30.
- Sancho Cremades, Pelegrí. 1999. *Introducció a la fraseologia. Aplicacions al valencià col·loquial*. Paiporta: Denes.
- . 2012. «La modificació creativa interna de locucions en “Astèrix” i la traducció al català: anàlisi d’alguns exemples». *Zeitschrift für Katalanistik* 25: 81-104. <http://cort.as/-BjOj>
- Schellheimer, Sybille. 2016. *La función evocadora de la fraseología en la oralidad ficcional y su traducción*. Berlín: Frank & Timme.
- Toury, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/ Filadèlfia: John Benjamins.
- Udina, Dolores. 2002. «Conversa amb Joan Sellent. Traduir sense impostar la veu». *Quaderns. Revista de Traducció* 8: 133-143. <http://cort.as/-BjNn>.
- Zuluaga, Alberto. 1997. «Sobre las funciones de los fraseologismos en textos literarios». *Paremia* 6: 631-640.



# Veritat, coneixement i política en Tucídides: els escenaris discursius

## Truth, knowledge and politics in Thycydides: Discursive scenarios

FAUST RIPOLL DOMÈNECH  
UNIVERSITAT D'ALACANT

Artículo recibido el / *Article received*: 07-24-2018  
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 09-28-2018

**RESUM:** En aquest article s'analitza de quina manera els escenaris discursius (formats per la interacció entre els discursos, els escenaris situacionals i els interlocutors) que conté la *Història de la guerra del Peloponnès* contribueixen a generar la veritat del relat i com, a partir d'aquesta, produeixen coneixement segons la teoria epistemològica de Tucídides. En concret, s'estudien els escenaris discursius a partir de dos paràmetres situacionals: la dicotomia escenari públic/escenari privat, i interlocutors iguals en estatuts/interlocutors desiguals en estatus. Aquests paràmetres configuren tant el gènere discursiu (discurs vs. diàleg) com la càrrega de veritat que aporten. Així mateix es pot extraure una lectura en clau política, ja que en ser algun d'aquests escenaris expressió d'un tipus de règim polític, en la mesura que aporte veritat i, per tant, coneixement, determinarà si el règim polític del qual és manifestació és idoni per al regiment d'una comunitat.

*Paraules clau:* discurs, espai, públic, privat, veritat, coneixement, democràcia.

**ABSTRACT:** This article analyses how the discursive scenarios (formed by the interaction between discourses, situational scenarios and the interlocutors) contained in the *History of the Peloponnesian War* contribute to revealing the truth of the story and how, based on this truth, knowledge is produced, in accordance with the epistemological theory of Thucydides. More specifically, the discursive scenarios are studied based on two situational parameters: the dichotomy between the public and private scenario, and the question of equal status interlocutors versus unequal status interlocutors. These parameters define both the discursive genre (speech versus dialogue) and the amount of truth that the discourse provides. A political reading is also possible, because when one of these scenarios is an expression of a certain type of political regime, the extent to which it contributes truth and, therefore, knowledge, will determine if the political regime reflected by this scenario is a suitable way to govern a community.

*Keywords:* discourse, space, public, private, truth, knowledge, democracy.

## 1. INTRODUCCIÓ

La *Història de la guerra del Peloponnès*,<sup>1</sup> de Tucídides, conté un considerable nombre de discursos reportats, tant en estil directe (només en els set primers volums) com en estil indirecte (en cadascun dels vuit volums en què es distribueix tota l'obra).<sup>2</sup> Tant els uns com els altres han cridat l'atenció de la crítica, sobretot els reportats en estil directe que l'historiador posà en boca de grans personatges polítics de la seua *Història*, com ara Pèricles, Nícias o Alcibiades. En aquest article no analitzarem de forma exclusiva els discursos de forma aïllada per cercar el seu grau de versemblança o el caràcter o l'ideari d'algun polític destacat, sinó que ens centrarem sobretot en la manera com els escenaris discursius, entesos com la interacció entre els discursos, els escenaris situacionals (institucionals o no) i els enunciadors/destinatari, ajuden a produir coneixement científic. Perquè l'objectiu últim que Tucídides vol aconseguir amb la seua *Història* és trobar la veritat per a assolir coneixement, i ací els escenaris discursius tenen el seu paper.

Els principals objectius explicitats per l'historiador en compondre la seua obra són: *a*) conèixer la veritat *històrica*, és a dir, què va succeir, on, quan, com i qui la va protagonitzar, i *b*) conèixer la veritat *política*, que implica, per un costat, esbrinar tant per què va esclatar la guerra com per què es van prendre determinades decisions en situacions concretes i, per l'altre, escatir per què els atenesos van perdre la guerra (objectiu aquest no confessat). Respecte de la veritat històrica, el mateix Tucídides ens detalla el mètode que segueix (I, XXII, 2):

I quant als esdeveniments de la guerra, he cregut el meu deure narrar-los, no per les informacions del primer vingut ni com jo me'ls imaginava, ans no escrivint res que no hagi presenciat jo mateix o que, si he recorregut al testimoniatge d'altri, no hagi inquirit minuciosament amb tota l'exactitud possible.<sup>3</sup>

- 
1. Faig servir l'edició de la Fundació Bernat Metge, preparada per Jaume Berenguer Amenós (fins al llibre v inclòs) i finalitzada per Manuel Balasch.
  2. Sembla que Tucídides no va tenir temps de revisar el volum vuitè ni, per tant, de reconstruir discursos en estil directe.
  3. Durant tota l'obra és constant el menyspreu epistemològic per l'oïda com a sentit per a poder arribar a conèixer la veritat d'un fet o d'una situació més complexa, puix les paraules poden enganyar. Tucídides, per contra, reivindica el sentit de la vista, que proporciona l'observació directa i li permet, així, ser un testimoni veraç del que va succeir. Així, per exemple, Tucídides reporta indirectament les següents paraules de Nícias, que entenc que fa seues: «[Nícias] afegí, que els qui votarien sobre els generals no s'informarien de la situació real tot veient-la ells mateixos i no d'oïda, per les crítiques dels altres, sinó que es deixarien convèncer per les calúmnies que algú proferís amb eloqüència». (VII, XLVIII, 3).



Respecte de la veritat política, per un costat ens fa coneixedors que fou «el creixement del poder d'Atenes i els temors que inspirava als lacedemonis» (I, XXIII) la veritable raó per la qual va esclatar la guerra, i, pel que fa a aclarir els motius que s'amaguen rere determinades decisions dels contendents, ens els farà també palesos puntualment al llarg de l'obra quan té dubtes sobre l'explicació oficial que fan pública, com veurem en alguns exemples. Sobre l'objectiu no confessat, serà a través de l'anàlisi de l'escenari discursiu que conforma l'assemblea d'Atenes que Tucídides ens en farà avinents les causes.

Aquesta exigència epistemològica de descobrir la *veritat* es converteix, doncs, en la clau de volta de tot l'edifici tucididià, perquè, tal com Plató, per a arribar al coneixement necessita prèviament cercar i descobrir aquella; però mentre Plató la cerca en últim terme en la divinitat o en el que tenim de diví (recordem el famós lema del santuari de Delfos «coneix-te a tu mateix», divisa de Sòcrates), Tucídides la cerca en la *phýsis*, en la naturalesa humana.<sup>4</sup> A la manera dels metges hipocràtics i tot seguint el seu mètode, Tucídides realitza la diagnosi del conflicte entre Atenes i Esparta, n'assenyala les causes (d'acord amb el pensament etiològic dels hipocràtics), en fa un pronòstic i, de retop, aprofita l'ocasió per a advertir-nos respecte de quin règim polític és millor prevenir-nos per a no emmalaltir o perir políticament. La guerra, com a escenari que tensa al límit la naturalesa humana, es converteix en mans de Tucídides en objecte de descripció, estudi i anàlisi amb vista a establir una etiologia general del comportament polític humà que ens ajude a predir-ne comportaments futurs per, si escau, poder-los corregir a temps. Només, per tant, a partir del convenciment que pot arribar a produir coneixement, afirmarà que escriu la *Història* de manera que «si la jutgen útil tots aquells que vulguin tenir una visió clara dels esdeveniments passats i dels que, més o menys semblants, s'han de produir en el futur, segons les lleis de la natura humana» (I, XXII, 4), la podran consultar. És aquesta la finalitat última que impel·leix Tucídides a fer la seua enquesta: escriure una obra que, a la manera d'un tractat mèdic, ens servisca per a prevenir malalties *polítiques* tot aportant-nos un coneixement propedèutic.

## 2. FUNCIO DELS DISCURSOS

I quin paper tenen els discursos en el marc de la seua teoria epistemològica? Caldria primer escatir, però, la seua funció i el grau de versemblança. Pel que fa

---

4. Sobre el concepte de la *phýsis* en els grecs i, en particular, sobre l'actitud dels metges hipocràtics respecte d'aquesta, vegeu Laín (1970, 46-71). És ben coneguda la relació de Tucídides amb l'hipocratism.

a aquest últim punt, Tucídides mateix, avançant-se a la pregunta, ens explica en els apartats en els quals explicita el mètode i l'objectiu de la seua *enquesta*, que «quant als discursos [...] he fet dir a cada orador allò que em semblava haver de dir com a més apropiat a les circumstàncies, ajustant-me com més estrictament podia al sentit general de les paraules realment pronunciades» (I, XXII, 1). Respecte de la funció o funcions que desenvolupen, podem assenyalar-ne succintament diverses: afegir varietat i dramatisme al relat; assenyalar dues visions contraposades respecte a un mateix tema que és objecte de debat; anticipar esdeveniments a través de l'admonició prèvia, ja que alguns discursos preveuen el que la narració posterior s'encarregarà de confirmar (com ara alguns discursos de Pèricles); mostrar el grau de confiança o desmoralització d'un exèrcit abans d'entrar en batalla; retratar la personalitat o la psicologia d'un dirigent polític; conèixer els secrets de les negociacions polítiques entre els contrincants, i, és clar, contribuir a assolir els objectius de l'obra. Perquè, a pesar que a través dels discursos posa en escena tota una sèrie d'arguments i contraarguments que podrien arribar a relativitzar i a fer-ne esmunyedissa i quimèrica la recerca de la veritat, Tucídides indaga darrere les aparences i darrere les paraules dites, estudia les reaccions dels homes o dels pobles reunits en assemblea per descobrir el codi interpretatiu correcte. Així, és tan gran la seua pruija per revelar-nos la veritat (o la seua veritat) que, de vegades, després de reportar uns discursos en els quals se suposa que els contendents han dit la raó de les seues decisions, Tucídides ens assabenta del que per a ell és la veritable causa d'aquestes. Per exemple, en el llibre III, després de reportar en estil indirecte lliure les converses entre els aliats dels leontins (habitants de Sicília) i els atenesos perquè aquests els enviaren uns vaixells per ajudar-los a trencar el bloqueig al qual estaven sotmesos pels siracusans (aliats dels espartans), diu Tucídides (III, LXVIII, 4):

Els atenesos els enviaren [els vaixells] amb el pretext del parentiu [tos dos pobles jònics], però en realitat perquè volien impedir l'aportació de blat de Sicília al Peloponnès i perquè així farien un primer assaig de si era possible sotmetre Sicília a llur domini.

En un altre episodi del mateix llibre III (sobre la destrucció de Platea a mans dels tebans, tenint com a àrbitres els lacedemonis), Tucídides, després de reportar discursos dels uns i dels altres en estil directe o indirecte i d'exposar el criteri emprat pels espartans, ens explica la veritable raó per la qual aquests van permetre la destrucció total de Platea a mans dels tebans: «La raó més probable, i fins i tot l'única, d'aquest rigor dels lacedemonis envers els plateesos fou el desig de complaure els tebans, perquè creien que aquests els serien útils en la guerra que llavors no feia gaire que havia esclatat» (III, LXVIII, 4).

### 3. ESCENARIS DISCURSIUS I VERITAT

Però hem establert com a objectiu del treball arribar a conèixer com els escenaris discursius ajuden a produir coneixement. No comprovarem, per tant, ni en quin grau els discursos reconstruïts per ell són versemblants respecte del que realment es va dir a través del que podríem esbrinar per altres fonts, ni tampoc ens detindrem a glossar un dels fils conductors de l'obra: el fet que «els bells discursos» de vegades amaguen o tergiversen la realitat. Ens centrarem, doncs, en l'anàlisi de la relació dialèctica que s'estableix en els escenaris discursius entre les seues parts per tal de comprovar: *a)* si hi ha escenaris discursius vertaders o falsos *a priori*, *b)* fins a quin punt l'escenari situacional condiciona la relació enunciator-destinataris i afecta la *veritat* de l'escenari discursiu, i *c)* com aquesta anàlisi ajuda a comprendre la ideologia de Tucídides.

Els escenaris discursius són tan importants per a definir els objectius de l'obra que Tucídides utilitza segons quins d'acord amb els seus interessos. Així, en primer lloc, en trobem d'oberts (públics) i de tancats (privats). Entre els primers, podem destacar els camps de batalla, en els quals els cabdills dels exèrcits arenguen les seues tropes abans d'entaular batalla; l'assemblea del poble d'Atenes; l'assemblea dels espartans; l'assemblea dels espartans i dels seus aliats, o l'assemblea dels siracusans, a totes les quals s'adrecen dirigents polítics o ambaixadors d'altres ciutats. D'entre els tancats, trobem reports (directes o indirectes) de reunions d'ambaixadors o d'ambaixadors i notables (o consellers) d'alguna ciutat, i reports de reunions de faccions oligàrquiques. Observem que la relació entre els participants en un discurs privat és entre iguals i, per contra, en els públics trobem que l'emissor és, en la major part dels casos de major estatus social que els receptors. Per a una mentalitat aristocràtica aquesta desigualtat *sapiencial* afecta, d'entrada, el discurs.

Quins d'aquests dos escenaris són vertaders o, millor dit, promouen la *veritat* del discurs, i quins no per a Tucídides? D'antuvi –i contra la lògica que veu major dificultat de conèixer el que s'amaga que el que es mostra–, els discursos reportats en escenaris privats són vertaders, perquè els interlocutors s'adrecen la paraula els uns als altres amb llibertat i sense necessitat de convèncer tot afalagant o persuadint (és a dir, de mentint) una assemblea popular. La privacitat afavoreix la veritat del que es diu perquè qui s'ha d'intentar convèncer és un igual en estatus, i no una massa popular crèdula i inculta. Així, per exemple, quan Tucídides vol explicar sense embuts la política imperial atenesa ho farà en un àmbit privat, com ara la conferència que té lloc a porta tancada entre els ambaixadors atenesos i els consellers de l'illa de Melos. És revelador com introdueix i justifica aquest escenari Tucídides (v, LXXXIV-LXXXV):

Els melis no els deixaren [als ambaixadors atenesos] presentar davant l'assemblea, però els invitaren a exposar als magistrats i notables de la ciutat l'objecte de llur missió. Els ambaixadors dels atenesos heus aquí el que digueren: Puix que el debat no té lloc davant el poble, segurament perquè la multitud no es deixi enganyar en sentir-nos exposar d'una tirada en un discurs seguit arguments persuasius i irrefutables –car comprenem que és per aquesta raó que ens heu invitat a parlar davant aquest petit consell de notables–, vosaltres, que aquí seieu, heu de seguir un procediment encara més segur.<sup>5</sup>

És cert també que en el llibre VI trobem un discurs de l'ambaixador atenès Èufem a l'assemblea de camarinesos (un poble sicilià d'origen dòric, com els lacedemonis) en el qual els explica quasi amb la mateixa cruesa les raons del poder atenès i l'avinentesa que esdevinguen aliats. També en el mateix llibre VI, Alcibiades s'adreça a l'assemblea dels lacedemonis i els fa un discurs en el mateix estil sobre la necessitat d'intervenir activament contra els atenesos a Siracusa. Retinguem, però, el detall que l'assemblea de lacedemonis la conformen espartans i pobles aliats enemics de la democràcia radical imperialista que regeix Atenes, destinatària principal de l'obra de Tucídides.

Pel que fa als discursos públics, Tucídides no posa en dubte la veritat de les arengues militars, ni dels discursos que reporta de diferents ambaixadors a l'assemblea dels espartans, ni de les assemblees dels mateixos espartans. En aquestes, com que només hi podien prendre la paraula els membres de la *gerousia* (consell d'ancians) o els èfors i no qualsevol ciutadà, i com que prenen les decisions per aclamació i no per vots (I, LXXXVII, 2), sembla que ni s'enganyen ni es deixen enganyar. Així, com per demostrar la saviesa política d'aquests espartans, Tucídides, després d'haver reportat uns quants discursos en estil directe de diversos ambaixadors i d'èfors espartans respecte si s'havia de declarar la guerra als atenesos, escriu en el llibre I el següent: «Els lacedemonis votaren que el tractat [de pau vigent fins aleshores] era romput i que calia declarar la guerra [als atenesos], no tant per instigació de llurs aliats com pel temor a l'increment del poder dels atenesos» (I, LXXXVIII).<sup>6</sup>

Ben diferent és el cas quan l'escenari discursiu és l'assemblea del poble d'Atenes. Tucídides no s'està d'assenyalar durant tota l'obra la tergiversació que aquest escenari i aquest públic receptor produeixen sobre la *veritat* dels discursos allí pronunciats i, de retop, sobre la vertadera naturalesa del conflicte –intern i extern– que

5. Plácido (1997, 89) considera que el fet d'emprar un diàleg en lloc d'una sèrie de discursos públics respon al fet que els atenesos, a aquestes alçades, ja desconfiaven de la retòrica pública i els efectes perversos que podia tenir, fet que per a ell anticipa el discurs de Cleó respecte dels afers de Mitilene narrats al llibre III. Canfora (2014, 174-175) argumenta que aquest diàleg, destinat en principi a la recitació, hi és interpolat per Xenofont, editor pòstum de la *Història*.

6. En Rhodes (2016, 56-57) podem trobar una descripció succinta de les institucions del govern espartà i de les seues funcions.

viu la ciutat, atès que per a ell els ciutadans són fàcilment manipulables, canvien fàcilment d'opinió i es deixen guiar únicament pel guany i el profit immediat. En un primer moment, però, els atenesos encara conserven el seny polític gràcies al control que Pèricles exerceix sobre la multitud. En el primer discurs reportat de Pèricles a l'assemblea d'Atenes (I, CXLV, 1), Tucídides escriu: «Així parlà Pèricles. I els atenesos, convençuts que el seu consell era el millor, votaren el que proposava». En el llibre II trobem diversos discursos de Pèricles. Sobre el primer, en estil indirecte, postil·la Tucídides: «Els atenesos escoltaren els seus consells» (II, XIV, 1), però ja més endavant, quan comencen a sorgir dificultats en la guerra, Tucídides afegeix aquest comentari: «Pèricles [...], no convocava l'assemblea del poble ni reunió de cap mena, de por que, una vegada reunits, deixant-se dur per la còlera més que no pas per la reflexió, no cometessin un error» (II, XXII, 1). Ací trobem la primera prova explícita de la malfiança de Tucídides envers el capteniment de l'assemblea popular. En el segon –i últim– discurs de Pèricles a l'assemblea, Tucídides reporta aquests retrets de l'estadista al poble: «Jo soc el mateix i no canvio d'opinió. Sou vosaltres que varieu» (II, LXI, 2). El discurs fa efecte, ja que «pel que fa als afers públics obeeïren els seus consells» (II, LXV, 1), però «la indignació general contra Pèricles no cessà fins que li hagueren imposat una multa. Però no gaire després, com sol fer la massa, l'elegiren novament general i li confiaren tots els afers» (II, LXV, 3-4).

En l'elogi que Tucídides dedica a l'estadista en aquest mateix llibre II avança diverses claus del diagnòstic –que seran ratificades al llarg de tota l'obra– per a explicar la derrota d'Atenes, i que són: *a*) causa política: la falta de seny del poble d'Atenes, ja que «ells [els atenesos] feren tot el contrari [de la política que marcava Pèricles]» (II, LXV, 7), o en el mateix sentit, com el mateix Pèricles els retrau, «em fan més por les vostres pròpies errades que no els designis dels adversaris» (I, CXLIV, 1); *b*) causa *natural*, pròpia de la naturalesa humana: l'ambició personal de molts polítics, puix «per ambicions i interessos personals emprengueren oficialment accions que semblaven estranyes a la guerra en detriment propi i en el de llurs aliats» (II, LXV, 7); *c*) la variabilitat i el poder absolut de l'assemblea popular, puix si Pèricles «dominava la multitud respectant la llibertat i la guiava més que no pas era guiat per ella; perquè [...] no l'afalagava en els seus discursos» (II, LXV, 8), per contra, «els seus successors, més iguals entre ells i ambiciosos d'ésser cadascun el primer, es posaren a confiar fins i tot els afers públics als capricis del poble» (II, LXV, 10), i *d*) per les discòrdies civils, puix «[els atenesos] no van sucumbir fins que caigueren abatuts per llurs pròpies discòrdies internes» (II, LXV, 12).<sup>7</sup>

7. L'escenari de l'assemblea popular dels atenesos és tan poc *fiable* que l'arterós Alcibiades impedeix als ambaixadors d'Esparta que parlen a l'assemblea popular atenesa per por que «si repetien això mateix [el que havien manifestat abans en privat al consell] davant l'assemblea popular, s'atraurien el poble i seria rebutjada l'aliança amb Argos [que era el desitjava Alcibiades]». (v, xlv, 1).

No sols els discursos de Pèricles, plens de retrets als seus conciutadans, són aprofitats per Tucídides per als seus objectius. La trajectòria política i els discursos de Nícias, cap dels sectors conservadors i ben valorat pel nostre historiador, també són aprofitats en el mateix sentit. Així, Tucídides ens reporta el moment en què Nícias envia uns legats a Atenes per explicar la delicada situació en què es troba l'exèrcit atenès a Sicília, però com que «temia tanmateix [Nícias] que els enviats no fossin prou hàbils a parlar o que patissin de manca de memòria, o, fins i tot, que, per congraciar-se amb la massa, dissimulessin la veritat», redactà ell mateix una carta per a ser llegida a l'assemblea (VII, VIII, 2). En l'esmentada carta Nícias els retreu: «Però conec bé la vostra manera d'ésser: voleu sentir el que és més agradable, i després acusar si alguna cosa no surt d'acord amb el que us havíeu dit; per això he preferit aclarir-vos les veritats» (VII, XIV, 4). De nou, només una personalitat forta i honesta, gairebé única, pot ser capaç de dir la veritat en l'escenari discursiu de l'assemblea d'Atenes.

Així, doncs, l'assemblea popular atenesa amb poders absoluts, per la seua pròpia naturalesa, perquè s'enganya i és enganyada, perquè escolta i no veu, perquè no troba ni vol trobar la veritat, és incapaç de generar el suficient coneixement polític per a poder regir-se i, per tant, per a poder guanyar la guerra, que és l'objectiu al qual aspira qualsevol comunitat en situació de conflicte bèl·lic, ja que hi pot anar la supervivència. De fet, Tucídides reporta amb detall en diverses ocasions els efectes que té per a una ciutat perdre una guerra o una batalla (destrucció del territori, aniquilació de la població o esclavatge), com a admonició del que pot succeir a la mateixa Atenes.

#### 4. CONCLUSIONS

L'anàlisi dels escenaris discursius, tal com els hem caracteritzat, ens permet un major aprofundiment epistemològic en abastar les interaccions que tenen lloc entre el seu contingut verbal i les relacions dialèctiques que estableixen amb els contextos de producció i recepció en els quals es generen. Així, almenys, ho hem comprovat en la *Història de la guerra del Peloponnès* en estudiar la funció i el valor de veritat dels discursos que reporta Tucídides en el marc dels escenaris discursius que presenta. També hem pogut arribar a conèixer el que en última instància ens vol transmetre l'historiador, i que no és altra cosa que una lectura política sobre el grau d' idoneïtat del règim polític del qual els discursos en són l'expressió.

Hem vist que si algun escenari discursiu li resulta particularment *fals* és la democràcia radical atenesa que, segons ell, en distorsionar la veritat amaga la realitat i, en conseqüència, no és capaç de produir el coneixement polític suficient per

a evitar la catàstrofe de la ciutat. Potser a partir de l'anàlisi crítica dels escenaris discursius actuals podrem generar el suficient coneixement per a poder-lo contraposar a l'onada de desinformació, intoxicació i manipulacions discursives que amenacen les nostres democràcies.

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Canfora, Luciano. 2014. *El mundo de Atenas*. Barcelona: Anagrama.
- Laín, Pedro. 1970. *La medicina hipocràtica*. Madrid: Alianza Editorial.
- Plàcido, Domingo. 1997. *La sociedad ateniense. La evolución social en Atenas durante la guerra del Peloponeso*. Barcelona: Crítica.
- Rhodes, Peter J. 2016. *La antigua Grecia. Una historia esencial*. Barcelona: Crítica.
- Romilly, Jacqueline de. 2005. *L'invention de l'histoire politique chez Thucydide*. París: Éditions Rue d'Ulm.
- Salvador, Vicent (ed.). 2012. *L'ull despert. Anàlisi crítica dels discursos d'avui*. València: Tres i Quatre.





## *Autores / Authors*

---

### **ENRIC BALAGUER**

Departament de Filologia Catalana,  
Universitat d'Alacant  
Ctra. de Sant Vicent del Raspeig, s/n  
03690 Sant Vicent del Raspeig  
enric.balaguer@ua.es

### **TERESA BELLIDO CALDUCH**

Universidá d'Uviéu  
C. San Francisco, 1  
33003 Oviedo  
bellido.teresa@gmail.com

### **JOSEFA ANTONIA BERENGUER**

Universidad Nacional de San Juan  
Mitre 396  
FF7H+3R San Juan de la Frontera  
Argentina  
jbereng@ffha.unsj.edu.ar

### **JOAN BORJA I SANZ**

Departament de Filologia Catalana,  
Universitat d'Alacant  
Ctra. de Sant Vicent del Raspeig, s/n  
03690 Sant Vicent del Raspeig  
joan.borja@ua.es

### **FERRAN CARBÓ**

Departament de Filologia Catalana,  
Universitat de València  
Av. Blasco Ibáñez, 32  
46010 València  
ferran.carbo@uv.es

### **MARIA CONCA**

Departament de Filologia Catalana,  
Universitat de València  
Av. Blasco Ibáñez, 32  
46010 València  
maria.conca@uv.es

### **DARI ESCANDELL**

Departament de Filologia  
Catalana,  
Universitat d'Alacant  
Carretera de Sant Vicent del  
Raspeig, s/n  
03690 Sant Vicent del Raspeig  
dari.escandell@ua.es

### **DANIEL P. GRAU**

Departament de Traducció  
i Comunicació,  
Universitat Jaume I  
Av. Sos Baynat, s/n  
12071 Castelló de la Plana  
daniel.grau@uji.es

### **JOSEP R. GUZMAN**

Departament de Traducció  
i Comunicació,  
Universitat Jaume I  
Av. Sos Baynat, s/n  
12071 Castelló de la Plana  
guzman@uji.es

### **GEMMA LLUCH**

Departament de Filologia  
Catalana,  
Universitat de València  
Av. Blasco Ibáñez, 32  
46010 València  
gemma.lluch@uv.es

### **CECILI MACIÁN**

Departament d'Infermeria,  
Universitat de València  
C/ Jaume Roig, s/n  
46010 València  
cecili.macian@uv.es

**JOSEP MARQUÈS MESEGUER**

Departament de Filologia i Cultures Europees,  
Universitat Jaume I  
Av. Sos Baynat, s/n  
12071 Castelló de la Plana  
j.marques.meseguer@gmail.com

**AINA MONFERRER PALMER**

Departament de Filologia i Cultures Europees,  
Universitat Jaume I  
Av. Sos Baynat, s/n  
12071 Castelló de la Plana  
amonferr@uji.es

**ANNA I. MONTESINOS LÓPEZ**

Departament de Lingüística Aplicada,  
Universitat Politècnica de València  
Camí de Vera, s/n  
46022 València  
amontelo@idm.upv.es

**MARIA D. OLTRA VIDAL**

Departament de Traducció i Comunicació,  
Universitat Jaume I  
Av. Sos Baynat, s/n  
12071 Castelló de la Plana  
ripoll@uji.es

**NEL·LO PELLISSER**

Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació,  
Universitat de València  
Av. Blasco Ibáñez, 32  
46010 València  
manuel.pellicer@uv.es

**ADOLF PIQUER VIDAL**

Departament de Filologia i Cultures Europees,  
Universitat Jaume I  
Av. Sos Baynat, s/n  
12071 Castelló de la Plana  
apiquer@uji.es

**ENRIC PORTALÉS**

Departament de Filologia i Cultures Europees,  
Universitat Jaume I  
Av. Sos Baynat, s/n  
12071 Castelló de la Plana  
eportale@uji.es

**FAUST RIPOLL DOMÈNECH**

Servei de Cultura,  
Universitat d'Alacant  
Ap. de correus 99  
03080 Alacant  
faust.ripoll@ua.es

**SERGI SERRA ADSUARA**

Departament de Filologia i Cultures Europees,  
Universitat Jaume I  
Av. Sos Baynat, s/n  
12071 Castelló de la Plana  
sserra@uji.es

**HEIKE VAN LAWICK**

Departament de Traducció i Comunicació,  
Universitat Jaume I  
Av. Sos Baynat, s/n  
12071 Castelló de la Plana  
lawick@uji.es

## Estadísticas / *Statistics*

---

Artículos recibidos / Article submissions: 20

Artículos aceptados / Accepted articles: 19

Artículos internacionales / International submissions: 1

Artículos nacionales / Domestic submissions: 19; aceptados / acceptet: 18



# Normas de publicación CLR

---

## 0. Consideraciones generales. Política editorial

CULTURA, LENGUAJE Y REPRESENTACIÓN. CLR es una publicación de carácter científico-académico, de periodicidad anual, dedicada a la investigación en el área de los estudios culturales. Cada número aborda de manera monográfica alguno de los espectros relevantes de las representaciones de la cultura en sus diferentes manifestaciones (social, política, educativa, artística, histórica, lingüística, etc.), poniendo un especial énfasis en los acercamientos interdisciplinares e innovadores en el análisis de las mismas.

Su objetivo consiste en la divulgación de propuestas relevantes para la comunidad científica internacional dentro de la disciplina de los estudios culturales, para lo cual expresa su compromiso con la publicación de contribuciones originales y de alto contenido científico, siguiendo los parámetros internacionales de la investigación humanística.

La aceptación de artículos para su publicación estará condicionada al dictamen positivo de dos evaluadores externos. La presentación de un trabajo para su evaluación implica que se trata de material no publicado previamente y que no se encuentra en fase de evaluación para otra publicación.

En el caso de que un artículo previamente publicado en *Cultura, Lenguaje y Representación* quisiese ser publicado por su autor en otro medio, el mismo deberá mencionar a esta revista como lugar de publicación original. Para cualquier duda al respecto se recomienda consultar con la dirección de la revista.

## 1. Presentación de originales

- Los originales podrán presentarse en español o inglés.
- La extensión de los artículos no sobrepasará las 25 páginas (6000-8000 palabras aprox.) a doble espacio.
- Se deberá incluir un resumen de un máximo de 150 palabras y entre 4 y 8 palabras clave.
- Las reseñas de publicaciones relevantes tendrán 3-5 páginas (900-1500 palabras aprox.).
  - La reseña deberá incluir: título completo del libro; los nombres completos de los autores en el orden en que aparecen citados en el libro; lugar de publicación; editorial; año de publicación; número total de páginas (ej. XII + 234); ISBN; precio (si se conoce).
  - El autor de la reseña debe enviar 2 copias de la misma a la editorial del libro reseñado.
- Las contribuciones se realizarán de manera electrónica en documento de WORD o RTF.

## 2. Información personal

La información personal y de contacto del autor aparecerá en una hoja aparte. Se incluirá la siguiente información: *a)* título del artículo; *b)* nombre y apellidos del autor; *c)* institución de trabajo; *d)* dirección postal de contacto; teléfono; fax; dirección de correo electrónico.

### 3. Formato

- Los originales deberán estar mecanografiados a doble espacio, justificados, con letra Times New Roman 12.
- Para las notas se utilizará la letra Times New Roman 10 e interlineado sencillo. En ningún caso se utilizarán las notas al pie para acomodar las citas bibliográficas.

### 4. Citas

- Se utilizarán comillas españolas en la siguiente gradación (« ‘ ’ ») cuando el texto citado no supere las cuatro líneas.
- Para las citas de cuatro líneas o superiores se deberá indentar el texto y separarlo del resto del texto mediante un retorno.
- Se utilizará el sistema de citas abreviadas, incorporadas en el cuerpo del texto, utilizando el siguiente formato: Marqués (2016a, 32); (Solà, 2008: 115).
- Cuando existan referencias a más de un autor dentro de un paréntesis, las mismas deberán ir separadas por un punto y coma, y ordenadas cronológicamente.
- Las omisiones textuales se indicarán por puntos suspensivos entre corchetes: [...]; igualmente, los comentarios del autor dentro de una cita irán entre corchetes.

### 5. Bibliografía

- La bibliografía debe presentarse al final de la obra, ordenada alfabéticamente por autores o autoras, y ajustada a los siguientes criterios:

En la bibliografía, los nombres de las personas citadas se separarán con comas (,), menos el penúltimo y el último que irán separados con conjunción (sin coma). Por ejemplo: Monlleó Peris, Rosa, Iván Medall Peris y Alfredo Fornas Pallarés.

#### a) Libros

- Olaria, Carme. 2007. *Un passeig per la prehistòria*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Moro Ipola, Micaela y Laura Mezquita Guillamón. 2015. *Entrena't les neurones: programa de rehabilitació neurocognitiva per a pacients amb trastorn mental greu*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Monlleó Peris, Rosa, Iván Medall Peris y Alfredo Fornas Pallarés. 2014. *Biografies rescatades del silenci. Experiències de guerra i postguerra a Castelló*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Altava Rubio, Vicenta, Francisco Gimeno Agost, Gil Lorenzo Valentí, Inmaculada Pérez Serrano e Isabel Ríos García Molina. 2010. *Situacions d'aula. Materials docents d'ús disciplinari*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

En caso de que sea necesario citar la colección a la que pertenece el libro:

- García Marzá, Domingo. 1999. *Teoria de la democràcia*. Colección Universitats, 3. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

- Se incluye el número de edición (y, en su caso, el de reimpresión) después del título del libro:

- Porcar Orihuela, Juan Luis. 2016. *Un país en gris i negre*. 2.<sup>a</sup> edición. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

#### **b) Libros electrónicos**

- Welch, Kathleen E. 1999. *Electric Rhetoric: Classical Rhetoric, Oralism, and a New Literacy*. Cambridge: MIT Press. <http://www.netlibrary.com>.

#### **c) Artículos en publicación periódica**

- Igual Castelló, Cristina. 2017. «Solimán el Magnífico y Roxolana. El poder del turco en la cultura visual y escrita de Occidente». *Potestas*, 9: 233-260.

#### **d) Partes, capítulos... de un libro colectivo**

- Solà, Joan. 2008. «Castelló 75». En *Les Normes de Castelló fan 75 anys. Homenatge de la premsa*, ed. Vicent Pitarch. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

**e) Si la autoría se adjudica a una institución**, se le da el mismo tratamiento tipográfico.

- TERMCAT. 2008. *Diccionari d'infermeria*. Madrid: LID.

#### **f) Año.**

Si hay más de una obra del mismo autor o autora publicada el mismo año, se indicará con una letra justo después del año, sin separación, de redonda:

- López Cantos, Francisco José. 2016a. *Tecnología audiovisual*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- —. 2016b. *Tecnología de la comunicación*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.





# Guidelines for publication CLR

---

## 0. Notes to contributors. Editorial Policy

CULTURE, LANGUAGE AND REPRESENTATION. CLR is an annual scholarly publication devoted to the discipline of cultural studies, whose scope is aimed at the international academic community. Each issue deals monographically with a relevant aspect of the representation of culture in its various manifestations (social, political, educational, artistic, historical, linguistic, etc.), encouraging interdisciplinary and innovative approaches in the field of cultural research. The journal is committed to academic and research excellence by publishing relevant and original material that meets high scientific standards.

Submission of a paper will be taken to imply that it is unpublished and is not being considered for publication elsewhere. Articles will undergo an independent evaluation by two external referees, who will advise the editors on the suitability of their publication.

Publication elsewhere of an article included in *Culture, Language and Representation* requires that the author acknowledge that it has first appeared in the journal. If in doubt, authors are advised to contact the editors.

## 1. Manuscript submissions

- Contributions may be written in English or Spanish.
- The length of the articles should not exceed 25 pages, 6000-8000 words approximately.
- Include an abstract of maximum 150 words and 4 to 8 descriptive keywords.
- Book reviews will be 3-5 pages (900 to 1500 words aprox.).
  - Reviews should include: full title of book; full name of author(s) in the same order as they appear in the book; place of publication; publisher; year of publication; number of pages (e.g. xii + 234); ISBN; price (if known).
  - Reviewers are encouraged to send two copies of their review to the publishers of the book reviewed.
- Submissions should be made electronically (WORD or RTF document for PC).

## 2. Personal information

Personal and contact information of the contributor must appear on a separate sheet, including the following: *a)* Article title; *b)* Full name of contributor; *c)* Institutional affiliation; *d)* Contact address; telephone number; fax; e-mail address.

## 3. Layout

- Manuscripts should be double-spaced and justified throughout, using Times New Roman, 12 points fonts.
  - Footnotes will be single-spaced, using Times New Roman, 10 points fonts.
- Avoid the use of footnotes to accommodate bibliographical references.

#### 4. Quotations

- Use quotation marks in the following sequence (“ ‘ ’ ”) for quotes not exceeding 4 lines.
- Quotations longer than 4 lines should be indented in a new paragraph.
- References must be incorporated in the body of the text, using the following model: Peeters (2016a); (Auerbach 2016, 168–169).
- When reference is made to more than one author in a parenthesis, these should be separated by a semicolon and arranged chronologically.
- Textual omissions will be indicated by suspension points within brackets [...]; authorial commentary in a quoted text will also appear within brackets.

#### 5. Bibliographical references

- The references should appear at the end of the work, ordered alphabetically by authors' surnames and in compliance with the criteria listed below.

The first author's name is inverted and the others are given in the normal order. When there are various authors, their names should be separated by commas, except before the name of the last author, which should be preceded by the conjunction “and” without a comma, as follows:

Monlleó Peris, Rosa, Iván Medall Peris and Alfredo Fornas Pallarés.

##### a) Books

- Abellán Nebot, José Vicente. 2017. *Manufacturing process planning*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Moro Ipola, Micaela and Laura Mezquita Guillamón. 2015. *Entrena't les neurones: programa de rehabilitació neurocognitiva per a pacients amb trastorn mental greu*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Monlleó Peris, Rosa, Iván Medall Peris and Alfredo Fornas Pallarés. 2014. *Biografies rescatades del silenci. Experiències de guerra i postguerra a Castelló*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- García Molina, Irene et al. 2016. *Intervención mediante historias complejas de teoría de la mente. Meteduras de pata, juicios morales e ironías*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

When the book collection needs to be referred to:

- García Marzá, Domingo. 1999. *Teoria de la democràcia*. Colección Universitas, 3. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

- The number of edition (and, where appropriate, reprint) is placed after the title of the book:

- Swan, Michael. 2016. *Practical English Usage*. 4th edition. Oxford: Oxford University Press.

**b) E-books**

- Welch, Kathleen E. 1999. *Electric Rhetoric: Classical Rhetoric, Oralism, and a New Literacy*. Cambridge: MIT Press. <http://www.netlibrary.com>.

**c) Articles in periodical publications**

- Igual Castelló, Cristina. 2017. “Solimán el Magnífico y Roxolana. El poder del turco en la cultura visual y escrita de Occidente”. *Potestas*, 9: 233-260.

**d) Parts, chapters, etc. in collectively written books**

- Solà, Joan. 2008. “Castelló 75”. En *Les Normes de Castelló fan 75 anys. Homenatge de la premsa*, ed. Vicent Pitarch. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

**e) Authorship attributed to an institution**

- TERMCAT. 2008. *Diccionari d'infermeria*. Madrid: LID.

**f) Year**

- If more than one publication by the same author in the same year is included, it should be marked with a lowercase letter in Roman type, after the year, without a space:

- López Cantos, Francisco José. 2016a. *Tecnología audiovisual*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- —. 2016b. *Tecnología de la comunicación*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.







CLR aparece indexada en / *CLR is currently indexed in*

---

MLA Directory of Periodicals

MLA International Bibliography

ABELL (Annual Bibliography of English Language and Literature)

ISOC (Centro de Información y Documentación Científica –CINDOC– del CSIC)

IBZ-IBR

LATINDEX

SCOPUS

EBSCO

ULRICH

ERIH (int. 2)

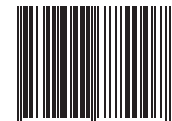
ANEP

DOAJ

FRANCIS

PART I. CREACIÓ LITERÀRIA	
11	El poeta com a mèdiom. Notes sobre Josep Palau i Fabre i Carl Gustav Jung <b>ENRIC BALAGUER</b>
21	<i>Si algú em demana mai...</i> Diàlegs en la poesia de Vicent Salvador <b>JOSEFA ANTONIA BERENGUER</b>
39	Paul Cézanne en l'inici literari de Joan Vinyoli <b>FERRAN CARBÓ</b>
51	La plasmació de la ironia en l'assaig periodístic de Joan F. Mira <b>SERGI SERRA ADSUARA</b>
PART II. MITJANS DE COMUNICACIÓ	
65	El lloc web editorial com a epitext virtual públic. Paràmetres i indicadors <b>GEMMA LLUCH, DARI ESCANDELL</b>
81	La veu institucional dels editorials en les revistes podològiques especialitzades <b>CECILIA MACIÀN</b>
95	Anàlisi dels discursos periodístics en premsa espanyola al voltant dels fets relacionats amb el <i>procés</i> <b>AINA MONFERRER PALMER, TERESA BELLIDO CALDUCH</b>
113	Ironia, sarcasme i altres recursos en l'expressió periodística de Joan Fuster. El cas de les <i>Notes d'un desficiós</i> (1979-1984) <b>NEL-LO PELLISSER</b>
129	(Des)cortesia, agressivitat i emocions. La resposta dels lectors a la sentència de la Manada <b>ENRIC PORTALÉS</b>
PART III. ESPAI I IDENTITATS	
149	El valor simbòlic dels colors en l'imaginari popular: anàlisi contrastiva del sentit idiomàtic en català i espanyol <b>JOAN BORJA I SANZ</b>
167	Esriptura i identitat nacional: la traducció de les «Guías de España» de Josep Pla i Joan Fuster <b>DANIEL P. GRAU</b>
183	«Callastres» o l'heterotopia literària de Jordi Pere Cerdà <b>JOSEP MARQUÉS MESEGUER</b>
199	La narració identitària com a vehicle de les emocions <b>ADOLF PIQUER VIDAL</b>
PART IV. PRAGMÀTICA I ESTILÍSTICA	
217	El <i>Llibre dels fets</i> de Jaume I. Expressions idiomàtiques i metadiscursives <b>MARIA CONCA</b>
239	L'anteposició i la posposició de l'adjectiu qualificatiu en el corpus comparable COVALT <b>JOSEP R. GUZMAN</b>
255	La idiomàticitat de cinegrames o gestos de negació i d'afirmació: un estudi comparatiu alemany-català amb metodologia de corpus <b>HEIKE VAN LAWICK</b>
269	La comunicació electrònica i l'oralització discursiva <b>ANNA I. MONTESINOS LÓPEZ</b>
285	La traducció al català i al castellà de les UF modificades creativament en la novel·la <i>Midnight's Children</i> , de Salman Rushdie <b>MÀRIA D. OLTRE RIPOLL</b>
301	Veritat, coneixement i política en Tucídides: els escenaris discursius <b>FAUST RIPOLL DOMÈNECH</b>
311	<b>AUTORES</b>

ISSN: 1697-7750



9 771697 775007