

# **ESTRATÈGIES NARRATIVES**

Volum 2: Guia didàctica

Josep Navarro i Santaaulàlia

Curs escolar 2003-2004

## INDEX

1.- La narració més curta: microrelats .....	p. 8
2.- El punt de vista .....	p. 12
3.- Narrar en primera persona .....	p. 15
3.1 El narrador ignorant .....	p.15
3.2 El narrador múltiple .....	p. 18
4.- Narrar en 3a persona .....	p. 23
4.1 El narrador omniscient .....	p. 23
4.2 El narrador introspectiu .....	p. 28
4.3 El narrador càmera .....	p. 31
5.- La construcció de la trama .....	p. 37
6- La construcció dels personatges .....	p. 50
7- El factor temps .....	p. 63
9- El factor espai .....	p. 66

**Estratègies narratives** és una proposta d'aproximació als mecanismes narratius. Com s'aconsegueix l'interès narratiu? Qui ens explica el que passa i com afecta aquest factor, el punt de vista, al resultat narratiu? Quins són els ressorts bàsics de la *narrativitat*? Com es caracteritzen els personatges? Què és més important, en una narració, allò que es narra o la manera com es narra? Com es pot manipular el temps en una narració? Quina importància hi tenen els objectes i el marc on transcorren els fets narrats? Etc.

**Estratègies narratives** pot treballar-se a 1r de Batxillerat com a lectura complementària amb exercicis, o a 4rt d'ESO, integrat als Crèdits Comuns com a lectura amb comentaris o bé dins els apartats dels gèneres literaris i de la introducció de la literatura. Una altra alternativa seria utilitzar-lo en un Crèdit Variable d'Ampliació.

També pot ser una eina útil per a tallers d'escriptura, dins i fora dels centres escolars.

**Estratègies narratives** està format per dos llibres complementaris.

Volum I: **Antologia**. Una selecció de textos a analitzar, comentar i utilitzar com a punt de referència per a les reflexions teòriques i les activitats pràctiques. Extensió aproximada: 120 pàgines.

Volum II: **Guia didàctica**. Per a ús preferent del professor, conté reflexions teòriques, suggerències i propostes per a l'anàlisi dels textos de la primera part, una proposta d'exercicis de comentari i, sobretot, de pràctica creativa a realitzar pels alumnes, les respostes o solucions als exercicis, etc.

Extensió aproximada: 70 pàgines.

No es tracta d'estudiar els continguts teòrics clàssics del **comentari de textos narratius**, sinó de plantejar-se'ls a partir d'una lectura oberta encaminada a una posterior pràctica creativa.

En suma, l'objectiu d'**Estratègies narratives** és estimular el sentit crític davant un text narratiu i, alhora, potenciar l'interès per la lectura.

Paral·lelament al procés de lectura-anàlisi-escriptura, els textos seleccionats en l'antologia permeten també, si el professor ho creu oportú, dur a terme una aproximació comparativa a diversos moviments i noms de la literatura universal.

Per exemple: El conte de Boccaccio *Un palafrener jeu amb la muller del rei Agilulf, de què calladament Agilulf s'adona*, no és només un text molt interessant i amè, que els alumnes llegeixen sense esforç, sinó que permet introduir, de passada, algunes reflexions il·lustratives sobre l'Humanisme i les bases del Renaixement. A partir d'aquest conte, a més, es pot tractar el tema del triangle sentimental-amorós, amb l'esquema d'algunes possibles variants, fins arribar a

una formulació contemporània, força original, com la que planteja Quim Monzó en el breu conte *Per què les busques dels rellotges giren en el sentir de les busques dels rellotges*. Així l'estudi comparatiu dels dos textos ens acostava a dues literatures, a dues èpoques i a dues formulacions diferents.

*El gat negre*, de Poe, no és només un text extraordinari, sinó també un bon pretext per fer una incursió al Romanticisme. Si tot seguit el comparem amb una altra narració amb gat, *Un gat sota la pluja*, del també nord-americà Ernest Hemmingway, podem veure algunes diferències entre la manera convencional de narrar una història (Poe) i un enfoc més innovador, representatiu de la narrativa contemporània (Hemmingway).

Els textos d'alguns dels grans noms de la literatura universal s'alternen, dins l'antologia, amb obres dels narradors més importants de la literatura catalana contemporània: Mercè Rodoreda, Josep Pla, Pere Calders, Salvador Espriu, Jesús Moncada, Quim Monzó, etc.

# **ESTRATÈGIES NARRATIVES**

**Josep Navarro i Santaaulàlia**

La realització d'aquest treball ha estat possible gràcies a una llicència per estudis concedida per l Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya (DOGC núm.: 3926 de 17.7.2003)

## ESTRATÈGIES NARRATIVES

### Volum I      **Antologia**

- 1 --*Microrelats*, Pere Calders
- 2 --*Redacció*, Quim Monzó
- 3 --*Taula de tres*, Josep Pujol
- 4 --*Un palafrener jeu amb la muller del rei Agilulf...*, Giovanni Boccaccio
- 5 --*El judici final*, Carel Capek
- 6 --*Malson en groc*, Brown
- 7 --*El gat sota la pluja*, Ernest Hemingway
- 8 --*Turons com elefants blancs*, Ernest Hemingway
- 9 --Fragment inicial del cap 2, *Mort en la boira*, de **El falcó maltès**, de D. Hammet
- 10 --*No n'estigui tan segur*, Quim Monzó
- 11 --*Per què les busques dels rellotges...*, Quim Monzó
- 12 --*Cap I* de **Mirall trencat**, Mercè Rodoreda
- 13 --Fragment de **Camí de Sirga**, Jesús Moncada
- 14 --*El gat negre*, Edgar A. Poe
- 15 --*Tereseta que baixava les escales*, Salvador Espriu
- 16 --*El riu i la barca*, Mercè Rodoreda

# ESTRATÈGIES NARRATIVES

## Volum II      **Guia de comentaris i exercicis:**

- 1- La narració més curta: microrelats
- 2- El punt de vista
- 3- Narrar en primera persona
  - 3.3 El narrador ignorant
  - 3.4 El narrador múltiple
- 4- Narrar en 3a persona
  - 4.1 El narrador omniscient
  - 4.2 El narrador introspectiu
  - 4.3 El narrador càmera
- 5- La construcció de la trama
- 6- La construcció dels personatges
- 7- El factor temps
- 9- El factor espai

Aquesta guia no és un simple solucionari, sinó una eina complementària per a l'ensenyant, que hi podrà trobar diversos aspectes de l'anàlisi narrativa, fet a partir dels textos antologats al **volum I: Estratègies narratives (Antologia)**, així com algunes reflexions i models d'exercicis a plantejar, amb algunes de les possibles respostes.

Naturalment, cada professor, segons el seu criteri, pot modificar i completar aquest material, que no pretén ser exhaustiu, ni molt menys.

## 1.- LA NARRACIÓ MÉS CURTA: EL MICRORELAT

### 1.- 1

Una narració és una relació orgànica de fets protagonitzats per un o més personatges ficticis.

Depenent de la seva extensió, parlem de conte o narració breu (quan només té unes poques pàgines), i de novel·la, que pot ser més o menys breu: **La metamorfosi**, del txec Franz Kafka (segle XX), és una novel·la d'unes vuitanta pàgines; **Guerra i pau**, del rus Lev Tolstoi (segle XIX), en té més de mil.

En el cas més extrem brevetat, l'extensió d'una narració pot reduir-se a una o dues o tres línies. Llavors parlem de *microrelat*. Com a primer exemple, llegim el següent microrelat, escrit per l'escriptor argentí Augusto Monterroso.

*Cuando despertó de su sueño, el dinosaurio todavía estaba ahí.*

#### **Exercici:**

--Comenta breument el microrelat de Monterroso.

(Les respostes poden ser molt variades, però segur que donaran peu a un bon intercanvi d'impressions. El professor pot proposar algunes pautes: la separació de la frase en dos segments, que corresponen a dos dimensions diferents que s'ajunten: Realitat –despertar-se— i Fantasia –trobar el dinosaure al costat. Fixem-nos, a més, que la realitat està subordinada a la fantasia –una subordinada adverbial temporal: “cuando despertó de su sueño”. La fantasia s'imposa sobre la realitat. El dinosaure somiat ha saltat del malson a la realitat, perseguint l'anònim protagonista)

--Recordes alguna narració famosa que comenci amb algú que es desperta?

(Podríem dir que és un inici típic. Esmentem alguns exemples cèlebres, com el de **La metamorfosi** de Kafka. Allà, el protagonista també es desperta i es troba amb un monstre, però amb la particularitat que aquest monstre és *ell*. S'ha convertit en un gran escarabat!

La novel·la de Josep M. de Sagarra, **Vida privada**, també comença amb el desvetllament del seu protagonista, unes pàgines inicials molt interessants i aconseguides.

Es podrien llegir algunes pàgines dels dos textos.

El desvetllament també és un final típic, potser massa i tot: el protagonista es desperta i descobreix –amb el lector— que tot el que s'ha narrat fins aquest moment ha estat un somni, o un malson).

### 1.- 2



El narrador català Pere Calders també va conrear el subgènere. Aquí tenim alguns dels seus microrelats, publicats a **Invasió subtil i altres contes** (Text 1: Microrelats de Pere Calders):

:

### **Qüestions de tràmit**

*Van dir al reu que tenia el dret d'una última voluntat, però ell respongué que passava, perquè no s'entendrien pas.*

### **L'exprés**

*Ningú no volia dir-li a quina hora passaria el tren. El veien tan carregat de maletes, que els feia pena explicar-li que allí no hi havien hagut mai ni vies ni estació.*

### **No se sap mai**

*De les quatre rodes del cotxe, n'hi havia una que girava al revés. Però era la bona, perquè provava d'allunyar-se d'una corba que ens va desmanegar a tots.*

### **Venim de la pols**

*Van excavar davant de casa seva. No volien dir-li si feien una piscina o la base d'una glorieta. "Es tracta d'una sorpresa", responien a cada pregunta d'ell. I ho fou, perquè quan van completar les mides li donaren allò que se'n diu cristiana sepultura.*

### **El mirall de l'ànima**

*No ens havíem vist mai, enlloc, en cap ocasió, però s'assemblava tant a un veí meu que em va saludar cordialment: ell també s'havia confós.*

### **Balanç**

*Tot just quan estava a punt d'abastar la galleda, va fallar-li una cama i caigué al pou.*

*Mentre queia, va passar-li allò tan conegut de veure d'un cop d'ull tota la seva vida. I la va trobar llisa, igual i monòtona (dit sigui entre nosaltres), de manera que s'empassà l'aigua d'ofegar-se amb una exemplar resignació.*

## **1. 3 Mecànima del microrelat**

Com que s'imposa una extensió tan breu i, per tant, no hi ha espai per desenvolupar cap història complexa, l'autor d'un microrelat posa l'èmfasi en aspectes com la fantasia, l'humor, la paradoxa, l'absurd, l'efecte sorpresa...

No hi ha cap fórmula màgica per escriure un bon microrelat. Sempre n'hi haurà que tenen més força que d'altres. I resulta difícil definir el perquè. El **valor literari**, per més que el vulguem dissectionar i analitzar amb tots els ets i uts, sempre ens queda en bona part dins l'ombra del misteri i de l'explicable. No ho hem de mirar com un inconvenient, sinó, al contrari, com un dels màxims atractius de la literatura.

Cal procurar, en tot cas, evitar el microrelat massa previsible. Ens ha de sorprendre d'alguna manera. A l'hora de planificar-ne l'escriptura, podeu començar

imitant Monterroso i dividir el microrelat en dues parts. 1: *Cuando despertó de du sueño* 2: *El dinosaurio todavía estaba ahí*. En la primera, partim d'una situació normal i quotidiana (algú que es desperta, algú que demana per una estació, algú que obre un llibre, algú que engega el cotxe, uns amics que preparen una sorpresa per a algú...) i, en la segona, donem la volta al tema inicial i hi introduïm l'element insòlit, fantàstic o humorístic.

El resultat dependrà, sobretot, de la força que tingui aquesta segona part.

#### 1.4

##### **Exercicis:**

--Escriu 3 microrelats prenent com a model els de Monterroso i Calders. Que cada peça tingui entre 1 i 4 línies. Mireu d'evitar que sembli un acudit. No es tracta de fer riure, sinó de redactar un text original que atregui i sorprengui el lector. No busqueu la rialla fàcil amb una comicitat exagerada.

(El professor, després de llegir els microrelats presentats, pot seleccionar els més interessants i llegir-los davant el grup. Entre tots, se'n pot fer una valoració, ressaltant els que semblin més interessants i mirant de formular per què).

--Mireu les fotos d'un diari o revista i seleccioneu-ne una. Redacteu un microrelat a partir del que us suggereixi. Presenteu, amb el microrelat, la foto retallada.

(El professor pot proposar la redacció d'un microrelat a partir d'una o més fotos seleccionades per ell)

Poden servir d'exemple els següents microrelats, escrits per alumnes de 4rt d'ESO i de 1r de Batxillerat d'un IES.

*Mentre estava caient al buit, la vaig veure en una finestra, i em somreia.*

##### **Pònting**

*Quan ja m'havia llançat, vaig recordar-me que no m'havia lligat la corda. El terra se m'acostava molt de pressa.*

*Al tornar del viatge, tot seguia igual.*

*Mentre rumiava una excusa, li vaig cantar la veritat.*

*Vaig tardar set dies a escalar la muntanya més alta. Un cop al cim, vaig veure com un gran tsunami inundava la terra. Ara estic sol, ben sol, en un illot perdut.*

*Mentre intentava dormir, vaig veure un petit llum que se m'acostava en silenci...  
Era l'ull del meu gat borni.*

##### **Més enllà**

*Aquell forat misteriós em fascinava. Què hi havia, a l'altre costat? Vaig ficar-hi el cap, però no vaig veure res.*

*Al cap d'uns segons, vaig sentir caure el tallant de la guillotina.*

*Mentre corria cap a casa, tot es va apagar.*

*Quan em vaig adormir, no sabia que esperaria eternament el moment de despertar-me.*

*Quan em vaig despertar, després de passar tres anys en coma, tenia son.*

*Quan vaig sortir de la tomba, vaig preguntar-li per què m'ho havia fet.*

*Tenia fred, i se'm posava la pell de gallina. La porta era tancada. ¿Qui m'havia tancat a la nevera?*

*Ella era allà, a l'aguait, esperant que tanqués els ulls per última vegada.*

*Vet aquí que una vegada... res, no va succeir absolutament res.*

## 2. EL PUNT DE VISTA

Si ens posem a redactar una narració, una de les primeres decisions que haurem de prendre estarà relacionada amb el **punt de vista**. Qui és el narrador? Des de quina perspectiva, des de quin filtre ens arriben els fets que són la matèria argumental del relat? **El punt de vista** no és únicament una qüestió de canalització (qui explica la història, des de quins ulls assistim al desenvolupament de la trama), sinó també de limitació: què ens mostra aquesta mirada? Què és el que no pot veure? què manté intencionadament ocult fins més endavant?

Hi ha dos grans models de punt de vista:

A/ **Primera persona**. El narrador és el mateix protagonista, que explica els fets en primera persona:

“Vaig fer un petó a la Carme i vaig sortir del pis. Eren dos quarts de vuit. Feia un matí fred i plujós d’hivern. Quan ja era a la cantonada, vaig recordar-me que m’havia deixat el mòbil a casa, de manera que vaig girar cua, apressant el pas perquè no volia fer tard a l’oficina”

B/ **Tercera persona**. El narrador se situa per fora de la història i ens parla en tercera persona.

“En Pere va fer un petó a la Carme i va sortir del pis. Eren dos quarts de vuit. Feia un matí fred i plujós d’hivern. Quan ja era a la cantonada, va recordar-se que s’havia deixat el mòbil a casa, de manera que va girar cua i va apressar el pas, perquè no volia fer tard a l’oficina”.

Potser us semblarà que no hi ha diferències. Però el punt de vista modifica el relat, fins i tot dos fragments tan similars (idèntics, de fet) com aquests dos.

La primera persona resulta més immediata i directa. No se’ns planteja el problema de qui és el narrador. Els fets els explica un personatge que els viu o els ha viscut personalment, no hi ha cap intrusió en tercera persona des de l’exterior.

Ara bé, els ulls de la primera persona són un filtre involucrat en els fets i, per tant, difícilment objectius. Fins a quin punt és fiable un narrador en primera persona? El **jo** del relat aporta més subjectivitat i, també, més possibles distorsions i inexactituds, intencionades o no. Pot explicar-nos una mentida, o pot, de bona fe, donar-nos una visió errònia de la realitat, tal com ell la percep. Aquest **jo narrador** pot ser, per exemple, un nen petit que no entén bé les coses que passen. O pot ser un pertorbat que veu les coses d’una manera molt diferent a com les veuríem nosaltres.

La tercera persona és, en principi, més objectiva i distant. Veu les coses des de fora i no té motius per distorsionar res. És, per tant, més fiable. També ens pot explicar més coses (cosa que no sempre és un avantatge, ja que moltes vegades l’interès narratiu s’amaga justament en allò que no es diu). El narrador en tercera persona té un camp de visió i de coneixements més ampli. Fins i tot, en l’exemple proposat, després de dir-nos que pensa en Pere, pot canviar de focalització i explicar-nos què pensa la seva dona quan el veu arribar a casa.

Cada una de les dues persones narratives (la 1<sup>a</sup> i la 3<sup>a</sup>) presenta uns avantatges i uns inconvenients. No hi ha una opció que sigui, per sistema, més vàlida que l’altra. Només cal, en cada cas, triar l’opció que ens anirà millor per al relat concret i específic que volem escriure.

### Exercici:

--Prova d'escriure un relat ben senzill desenvolupant aquest argument: un noi (o una noia) es desperta en la seva habitació, a les fosques. Aquella nit, està sol a casa. Obre els ulls i li sembla veure la silueta d'algú que, dret, l'està observant. Té molta por. Al final, descobreix, alleujat, que es tracta del seu penjador, on hi ha una gorra i un abric penjats! El relat pot portar per títol **L'intrús**. Haurà de ser breu, com a molt d'una cara de foli.

(El professor pot dividir els alumnes en dos grups: Uns escriuran el relat en primera persona i els altres en tercera. Llegits els textos resultants, s'elegirà un exemplar de cada, de manera que es puguin llegir a fons a classe per tal de poder debatre, sobre un exemple ben concret, els avantatges i inconvenients de cada opció, i quina sembla la més oportuna i eficaç.)

Algunes recomanacions prèvies:

--Cal aconseguir treure el màxim rendiment narratiu de la nostra manera d'explicar els fets: narrar (ni que sigui un acudit) és sempre una qüestió de tensió. Hem de saber interessar un lector, tirar la corda al màxim.

--Narra és mantenir el lector intrigat, encuriós. Com? A base d'interrogants i punts d'interès estratègicament disseminats pel relat. Per què s'ha despertat, el protagonista? Quin era aquell soroll? Ha tingut un pressentiment? Obrirà els ulls o no? Quina és aquella ombra? Es tracta d'un assassí? Etc. L'exemple anterior de l'home que torna a casa perquè s'ha oblidat del mòbil no té cap interès narratiu, no obre cap interrogant. La tensió narrativa naixeria si, per exemple, en tornar a casa, descobria alguna cosa inesperada...

--Cal dosificar bé les informacions i mirar de no ser massa explícits. Tota paraula que no sigui necessària, millor eliminar-la. La primera llei del narrador és: **Dir poc, insinuar molt**. Narrar és l'art de no dir res massa directament. No siguem tampoc massa aparatosos o efectistes. No cal que, a *L'intrús*, hi aparegui sang ni morts. Ni fantasmes ni aparicions diabòliques. La por més genuïna és aquella que neix de dins, sense a penes cap justificació externa.

--Cal trobar detalls que configuren una atmosfera adequada: algun lleu soroll (el tic-tac del despertador, l'aigua als tubs de la calefacció, algun cruixit com el trepig d'algú), la claror d'un fanal esmunyint-se per les escletxes de la persiana, algun gos que lladra en la llunyania... Els detalls són sempre importantíssims. Un petit detall pot dir molt més que un llarg paràgraf.

--El protagonista, pot, abans d'obrir els ulls, tenir el pressentiment o la sensació que algú l'està observant. Així entrem en contacte amb una altra llei narrativa, que podem anomenar d'*anticipació* o *premonitòria* i formular en els següents termes: **en una relat no passa res d'important que abans no s'hagi anticipat o anunciat d'alguna manera** (ni que sigui mitjançant un pressentiment d'un personatge).

--Opteu per un estil simple i natural. Eviteu les floritures retòriques i la sobrecàrrega d'adjectius. Escriure amb senzillesa i eficàcia sempre és el més aconsellable. I, sovint, el més difícil.

--Podeu seguir l'estructura clàssica de les tres parts, que en aquest cas poden correspondre a tres paràgrafs: introducció ("estic sola a casa, de nit, dormint al meu llit"), nus ("de sobte, veig que hi ha algú més a l'habitació: un lladre? Un assassí?") i desenllaç ("era, en realitat, el penjarobes").

Exemple de narració:

### **L'intrús**

*Decididament, no tenia son. Com sempre que els pares anaven al cinema i em quedava sola, em sentia inquieta i em passaven mil coses pel cap. Sempre havia estat molt poruga, però ja tenia quinze anys i em feia vergonya dir-ho als pares. Vaig obrir els ulls, i vaig mirar el sostre per distreure'm. Les estrelletes fluorescentes que el pare em va posar quan era petita es veien com si tinguessin llum pròpia. Era fàcil imaginar-me (i ho havia fet mil vegades) fent bivac en alguna muntanya, en una clariana de bosc, contemplant el cel estrellat de la nit. I la claror del fanal del carrer podia ser la llum de la lluna.*

*Vaig adonar-me que no se sentia cap soroll, i això encara em va inquietar més. Res de res. Ni cotxes al carrer, ni l'aigua als tubs de la calefacció, ni tan sols els gemecs del nadó dels veïns, que normalment m'exasperava tant que em venien ganas d'anar-li a tapar-li la boca amb un esparadrap. Ara, ves per on, m'hauria agradat sentir-lo.*

*De cop, em va semblar que una ombra passava per la porta oberta de la meua habitació. Un calfred em va recórrer el cos. Hi havia algú, en la negror, que m'estava observant! O potser no m'havia vist? El cor se'm va accelerar. Vaig tancar els ulls i vaig restar immòbil del tot. Tenia la sensació que si em movia un mil·límetre, aquella ombra es llançaria sobre meu, em violaria i després em tallaria a trossos.*

*Al cap d'una estona, em vaig armar de valor i vaig obrir els ulls. L'horror em va retornar. Era allà: una silueta humana en la negror, immòbil. Un home molt alt, amb un anorak. Una gorra li tapava el cap.*

*El cor em batejava a mil i semblava que em volia sortir per la boca i escapar-se pel seu compte.*

*M'havia de defensar. No deixaria que m'assassinessin com un be. Vaig treure la mà per sota els llençols i vaig palpar el terra fins a trobar una satalilla. Tot d'una, em vaig posar dreta i vaig llançar-la-hi amb totes les meves forces.*

*Vaig fallar. La sabatilla va impactar contra l'interruptor del costat de la porta i el va accionar. Es va encendre el llum.*

*Llavors el vaig veure bé.*

*L'intrús era el meu penjarobes, amb el meu anorak i la meua gorra.*

2-- Redacteu una breu redacció, similar a *L'intrús*, però d'argument més lliure, en què un personatge experimenti una sensació de por que no motivada per cap element extern terrorífic sinó només per la seva fantasia.

### 3. NARRAR EN PRIMERA PERSONA

#### 3. 1. EL NARRADOR IGNORANT: *Redacció*, de Quim Monzó.

El nostre següent model narratiu serà un conte de Quim Monzó que es titula “Redacció”. Primer de tot, llegim-lo:

(Text 2: *Redacció*, de Quim Monzó)

Com veiem, es tracta d'una mena de redacció escolar, la típica “Què vaig fer diumenge” (que és el subtítol introductor del text), en què un nen explica què va fer durant un diumenge: passeig amb els pares, dinar amb la família, mirar la tele, una discussió domèstica, sopar i anar a dormir.

#### **Exercici:**

--Quin valor principal creus que té un relat com aquest?

L'estil? Quim Monzó imita bé l'estil infantil, amb l'ús de determinats recursos que funcionen com a tics narratius: la polisíndeton (*i... i... i...*), l'anàfora (*després... després*) característiques d'un nivell primari d'expressió. Però tampoc no n'hi hauria prou amb aquest factor estilístic. Qualsevol redacció infantil té aquestes característiques, sense tenir, normalment, cap valor literari.

Allò que explica el nen? Potser sí, però no necessàriament. De fet, **l'argument, per si sol, no és mai el valor principal d'una narració literària.**

El punt clau, el centre d'interès de *Redacció* està relacionat amb el punt de vista. Més concretament, es troba en el **desajust** que es percep entre la informació que proporciona el nen (diversos aspectes de la insulsa monotonia familiar d'un diumenge qualsevol) i la informació submergida, molt més impactant, que, a través de les paraules innocents del nen, el lector endevina i intueix: el drama familiar amagat, les desavincences conjugals, les discussions, la violència i, finalment, l'assassinat de la mare per part del pare –del qual el nen ni tan sols se n'adona. Allò que només era una anodina redacció infantil esdevé, inconscientment, el tens relat d'un crim.

Podem constatar, en aquesta narració, el rendiment narratiu dels desajustos d'informació, derivats, en aquest cas, del punt de vista en primera persona. Si el narrador sap menys del que endevina el lector, augmenta la **tensió narrativa**. En aquest relat, la *narrativitat* neix, en part, de la descompensació que hi ha entre el poc que sap el narrador i el molt que endevina el lector.

Com que tota narració és una **relació orgànica** de fets, també és un valor narratiu l'habilitat amb què l'autor ha organitzat i ordenat el material. Partint d'una situació trivial i quotidiana (el matrimoni amb el fill sortint a passejar un diumenge al matí), es comença a generar una tensió sorda que va *in cescendo*, d'una manera paulatina, molt ben dosificada i esgraonada.

Ens trobem aquí amb una de les tècniques principals de l'art de narrar, la **gradació** narrativa. L'autor evita un salt massa brusc de la situació quotidiana al fet excepcional del crim. Comença presentant-nos un conflicte en grau mínim

(discrepància sobre unes flors) fins arribar al conflicte en grau màxim (l'assassinat) després de passar per diversos graons ascendents.

### Exercici:

--Trobeu els graons d'aquesta escala conflictiva

(-el papà diu que les flors blaves són tenyides.

-el papà li diu a la mamà que s'afanyi, ja n'està tip de veure aparadors

-asseguts al banc, el papà llegeix el diari tota l'estona

-la mamà li va retreu que sempre llegeixi el diari

-el papà no diu res i la mamà l'insulta

-a casa, el papà llegeix i fuma un puro, i la mamà torna a retreure-l'hi

-el papà engega el televisor per mirar futbol

-la mamà li diu que canviï de canal però el papà diu que no

-la mamà plora a la cuina

-el papà mira el partit amb la vista perduda, com si tingués el cap en un altre lloc

-els papàs, quan el fill ja és al llit, es barallen i discuteixen

-el papà insulta la mamà

-la mamà també l'insulta, li diu que se'n vagi de casa i esmenta el nom d'una dona.

-se sent que es trenca alguna cosa de vidre i crits més forts

-se sent un gran crit, molt fort, i després ja no se sent res més

-se sent un soroll com si algú estigués arrossegant alguna cosa

-se sent que es tanca la porta del jardí i soroll a fora

-el papà estava cavant al costat de l'arbre

-l'endemà, el papà diu que la mamà se n'a anat de casa.

-detenció del papà

-el jo narrador se'n va a viure a casa els tiets).

Altres aspectes secundaris.

L'autor no només selecciona les accions, sinó també els **objectes** que utilitza. En una bona narració, els objectes no hi surten perquè sí, sinó que tenen una funció específica i formen part de la xarxa orgànica.

### Exercici:

--Quina funció té, per exemple, la nina enterrada?

(Una funció podria ser l'**anticipativa** o **premonitòria**, mitjançant el **paral.lelisme**: 1. nen enterra nina 2. Pare, més tard, enterra mare. L'acció 1 ja prepara i prefigura l'acció 2.

Dos paral.lelismes secundaris més tendeixen a establir una semblança entre pare i fill, la seva muda complicitat. 1. Ambdós llegeixen el diari i miren el futbol. 2. Ambdós recorren a la violència en cas de conflicte: el nen pegant el cosinet, el pare assassinant la mare.

A part de la funció premonitòria, hi ha també la **funció caracteritzadora**. No és normal que un nen jugui amb nines, i encara menys que la tingui enterrada al jardí.



El nen protagonista és una mica especial. Ocultant la nina, intenta amagar alguna cosa d'ell mateix?)

**Exercicis:**

1.- Informa't sobre el significat del terme *paròdia*. Creus que "Redacció" és una paròdia? Raona bé la resposta.

2.- Com sabem que el narrador, del qual no en sabem el nom, és un nen, i no una nena?

(No ens diu el nom. L'únic indicatiu són alguns participis i adjectius en masculí, referits al personatge)

3.- Els pares formen un matrimoni en crisi. Què en sabem d'aquesta crisi? Quina és la seva causa?

(El nen no ho sap, però el lector sí. En plena discussió pare-mare, aquesta repeteix el nom d'una dona. És l'únic indicatiu que se'ns dóna de la causa de tot aquest malestar. Una sola frase emergeix i ens permet endevinar quin és el motiu de fons de tot el drama: el marit s'entén amb una altra.

El nen-narrador amplifica alguns elements amb poc potencial narratiu –què vesteixen els personatges, què li agrada menjar...-- i redueix a la mínima expressió els fonamentals, que així agafen més força narrativa, ja que obliguen al lector a endevinar la veritat amagada.)

6.- Redacta un petit relat des de l'òptica d'un **narrador ignorant** aplicant també la tècnica de la **gradació narrativa**.

Un narrador ignorant pot ser: un nen, un boig, un estranger, algú que es troba en un malentès i malinterpreta una situació, un home del segle XII que ha estat portat al segle XXI, un extraterrestre acabat d'arribar, etc. Algú que no arriba a comprendre una situació i ens en dóna només una visió parcial, potser deformada. El lector, però, ha d'entendre-ho tot perfectament: aquesta és la gràcia.

(Un altre bon exemple del narrador ignorant el trobem al conte de Jesús Moncada: *Senyora Mort, carta de Miquel Garrigues*. Un barquer de l'Ebre, informat del mite de Caront, el barquer que segons la mitologia clàssica passa les ànimes dels morts, escriu una carta a *la senyora Mort* sol·licitant-li que li permeti fer aquest ofici a l'altra vida.

Pot ser un bon pretext, de passada, mentre se'n fa el comentari, per parlar del món clàssic i dels seus mites).

El jo que ens explica una història pot ser també un animal, amb una visió peculiar i diferenciada de la realitat. Vegi's, només per posar un exemple, el divertit text de Julian Barnes *El polissó* (dins **La història del món en 10 capítols i mig**), on el vell relat de Noè i la seva arca és desmitificat per un insospitat narrador que no figura en cap versió anterior: un corc que també s'ha embarcat, de polissó, en la mítica nau de la supervivència.

### 3. 2 NARRADOR MÚLTIPLE

(Text 3: *Taula de tres*, de Josep Pujol)

Comencem llegint, només, la primera part: *Daniel*.

#### **Exercici 1:**

1.- Coincidències i diferències amb el text de Quim Monzó.

(Coincidències: És un relat en primera persona, des del punt de vista d'un nen, en Daniel. Ens ofereix una visió força distorsionada dels fets, de manera que es podria catalogar dins la categoria de **narrador ignorant**.)

Diferències:

En primer lloc, no és un discurs escrit, com a *Redacció*, sinó que és un monòleg oral, encara que, de fet, el narrador s'adreça a un personatge anomenat Àngela: "Vine, Àngela, que seurem a fora". Qui és l'Àngela, que no respon en cap moment? Aquest és el primer dels molts interrogants que ens suscita el text.

En segon lloc, el discurs sembla més desordenat i complex. De fet, durant tot aquest monòleg, el lector, sense entendre gaire res, és sotmès a un bombardeig d'interrogants:

--Per què no ha esmorzat, avui?

--Per què, després de menjar-se el berenar sota la vigilància de la mare, l'anirà a vomitar al jardí del senyor rector?

--Per què l'han portat al "metge del cap"?

--Per què ha enterrat l'ull de vidre de la vella que va morir cremada?

Etc.

Potser el valor principal d'aquest text és com l'autor, mitjançant aquest primer monòleg, ens va ficant dins un laberint en el qual ens sentim totalment perduts. No obstant, de mica en mica, gràcies a l'acurada construcció del relat a partir del caos inicial, anem trobant el fil i les informacions, molt ben dosificades, que ens permeten orientar-nos i assumir i comprendre la història que se'ns explica.

Així, descobrim que el narrador és un nen que ha passat per un xoc molt fort (la mort de la seva germana Àngela), que ha quedat trasbalsat i que per això fa coses tan estranyes com parlar amb la morta (com si fos viva) i vomitar tot el que menja (per així morir-se i anar amb ella, tots dos al mateix taüt, on es faran un tip de riure mentre els altres ploren).

Llegir aquest monòleg i assimilar les dades vol un cert esforç, però el lector se sent plenament gratificat, al final. Amb aquest text, l'alumne pot apreciar com una lectura difícil pot ser també molt agradable.

D'altra banda, és un bon exemple de caracterització indirecta. A través de les paraules del narrador, no només entrem en la història sinó també en la seva especial personalitat: un nen alterat per un trauma, ple de por, ressentiment, gelosia i també remordiment, que es vol morir perquè enyora la seva germana,

però potser també perquè sap que ha actuat malament, que ha comès un acte horrible).

--Per què l'autor ha posat aquest monòleg en primer lloc, i no qualsevol dels altres dos?

(No pas per una qüestió temporal. Les tres parts del relat són **simultànies**, és a dir, succeeixen al mateix temps.

La resposta l'hauríem de buscar novament en el tipus de narrador i el seu coneixement de la realitat. En Daniel és el narrador menys fiable i el que obre més interrogants. Per tant, és el més adequat per obrir la sèrie. Mot a mot, el lector va captant que tota la història que ens explica en Daniel no és gaire creïble, té un punt d'al·lucinació demencial. Un nen és un bon narrador, i un pertorbat també, ja ho hem dit abans. Però, sens dubte, un nen pertorbat encara és un narrador més efectiu.

El monòleg d'en Daniel està sembrat d'interrogants:

La tia Engràcia, va tenir alguna cosa a veure amb la mort de l'Àngela? I el seu ull de vidre? El lector sospita que tot és fruit d'una fantasia infantil sobreexcitada. La vella borratxa que els havia amenaçat ("us mataré a tots dos") i que tenia fama de bruixa, amb un ull de vidre que feia coses com adormir les gallines sense tocar-les, i que (casualment?) portava un gibrell de sang el dia que va morir Àngela... ¿ha mort accidentalment? Gradualment, ens neix i ens creix la sospita que en Daniel va tenir-hi alguna cosa a veure, amb la mort de la vella. I més quan, en una mena de sub-relat premonitori i anticipador, ell mateix ens explica com, anteriorment, havia cremat amb benzina el gat de la vella.

Al final d'aquest primer monòleg, aparentment tan inconnex, en realitat tan ben construït per l'autor, ens queden encara tot d'interrogants sense resposta: De què va morir l'Àngela? Quin paper correspon a la Neus, l'amiga a qui en Daniel tenia tanta gelosia? Per què, en un moment donat, van renyir les dues amigues? Etc.)

Ja hem explicat que narrar no és pas dir clarament les coses. Narrar és, més aviat, no dir-les, o eludir-les o dir-les només a mitges (i deixar que el lector hi posi l'altra meitat). L'interès narratiu principal sempre sorgeix d'allò que el narrador ens amaga o ens insinua, més que d'allò que ens explica. La narració és l'art de l'el·lipsi, com molt bé exemplifica aquest primer monòleg. Cada el·lipsi, cada element argumental que l'autor ens *escamoteja*, provoca un buit d'informació que fa sorgir automàticament un interrogant, un punt d'interès. L'autor, com un pescador de lectors, ha de saber atraure'ls amb habilitat, tenir la canya a punt i el fil narratiu ben tens, i fer-los picar l'ham. Què és, de fet, el signe d'interrogació, sinó un ham? L'autor pesca amb interrogants.

Pensem només, per posar un exemple, en la novel·la policíaca. L'aparició inicial d'un cadàver desperta, automàticament, tot un seguit d'interrogants: Com ha mort? Qui l'ha matat? Per què? Etc. El gènere juga amb un esquema d'eficàcia contrastada, repetit mil vegades però encara avui plenament vigent. Segur que, si l'escriptor és prou hàbil i sap dosificar les informacions que va donant, el lector, que és curiós i vol saber les respostes, mossegarà tots aquests hams-interrogants i anirà acompanyant, identificant-s'hi, el detectiu o l'investigador en la resolució del

cas, interrogant a interrogant, desembolicant la troca d'una manera gradual, pista a pista, fins a la solució final.

2.- Tornem a *Taula de tres*. La narració continua amb un segon monòleg, però ara des d'un altre punt de vista, des dels ulls de l'amiga, la Neus. Després de l'allau d'interrogants inicial, ara ens trobem amb un relat més coherent i ordenat que comença a donar respostes a les nostres preguntes bàsiques.

La Neus parla també des del ressentiment i el remordiment, com en Daniel, tot i que sap molt millor que ell allò que realment ha passat. També expressa un desig d'evasió. En el seu cas, no vol morir-se, sinó fugar-se i desaparèixer. Amb tot, també té una visió infantil de la realitat ("Es pensaran que els llops del bosc se'm devien menjar"; "si no l'hi trobo, hauré de travessar la sala gran de casa sense trepitjar les creus de les rajoles, i cadascuna que trpitgi serà pecat"). És encara una nena, no té la menstruació ni li han crescut els pits, però ja sent com la sexualitat es desperta dins seu (quan pensa en l'hereu Engordany o en en Pau, el tercer personatge). Les seves mitges paraules ens permetes intuir que aquest element, la sexualitat incipient i poderosa, però encara desconeguda, ha jugat un paper important en el fets narrats, ja que la tragèdia que ha provocat la mort de l'Àngela i que els ha marcat a tots tres s'ha desencadenat a resultes d'uns innocents jocs sexuals, dels quals el lector n'és informat, naturalment, d'una manera gradual. Una altra vegada és **la gradació** l'element clau del relat. "A l'Àngela li va passar el que li va passar perquè no en sabíem prou". La Neus ens diu que en Pau hi va tenir molt a veure. Què pensem? Alguna cosa relacionada amb el sexe va ser el motiu de la mort de l'Àngela. Van tenir relacions sexuals? Per què va morir l'Àngela? Com? *Hemorràgia*, diu tot seguit la Neus. I afegeix que hi van posar herbes. La ferida es va infectar. Què van fer? Les sospites del lector es veuen finalment confirmades: "Només va ser mala sort, allò de les agulles de fer mitja". Ara s'entén tot. Ells mateixos van practicar a l'Àngela un avortament.

La personalitat de la Neus és força complexa. Arrossega el pes de la culpabilitat (en el fons, va actuar com ho va fer per gelosia, despit i ganes de venjar-se, perquè l'Àngela i en Pau es trobaven d'amagat d'ella) però al mateix temps intenta protegir-se projectant aquesta culpabilitat cap a en Pau i la vella.

Com en Daniel, la Neus té una ànima malèvola. Ens queda la sospita que ella ho va ordir tot de mala fe, que va fer creure a l'Àngela que podia quedar embarassada només perquè s'havia despullat davant en Pau, i que la va castigar fent la intervenció amb les agulles de fer mitja (que era el sistema amb què la vella borratxa li havia explicat que es podien practicar els avortaments).

Al final del seu monòleg, després de passar per davant la casa d'en Daniel, la Neus ens introdueix el tercer personatge, en Pau, a qui veu a casa seva, per una finestra: "Xerrava amb una foto dels seus pares: ja en tenim un altre que s'ha begut l'enteniment"

3.- A diferència de la pèrfida Neus, en Pau és un pobre gamarús una mica curt de gambals, i més aviat poruc. Serà ell, amb la seva bona fe, qui ens donarà la versió menys opaca dels fets, la més clara i, justament per això, l'última. L'opacitat de la visió dels fets va disminuint a mesura que avança el relat, fins arribar a l'explicació nítida i transparent d'en Pau. Cada monòleg perfila més

clarament la història, com si es tractés d'un exercici d'enfocament des de tres objectius o consciències diferents. Des de la boira borrosa del delirant relat inicial, ple de tergiversacions i incoherències, fins a l'explicació racional i lògica d'en Pau, passant per la versió intencionadament distorsionada de la Neus, anem enfocant i veient nítidament els contorns d'aquesta història infantil amb doble tragèdia final.

El monòleg d'en Daniel ens deixa a les fosques, però molt iontrigats. Després de llegir ell monòleg de la Neus, ja intuïm què va passar. En Pau confirma les nostres sospites i, de passada, dissipa els últims dubtes que ens queden: va fer l'amor amb l'Àngela? la va deixar prenyada? van intentar fer-li un avortament amb agulles de fer mitja?

De fet, en Pau, també marcat per la tragèdia i el sentiment de culpabilitat, està assajant, davant el retrat dels seus pares, la confessió que vol fer-los quan arribin.

Al començament, se'n va una mica per les branques, perquè no gosa tocar el tema principal. És molt poc hàbil, parlant. Resulta una mica còmic. Fixem-nos en la seva manera d'entrar en matèria. Tot, ens diu, va venir provocat per aquest fet: "jo... hi tinc pèls". Va fer una juguesca amb l'Àngela, i al final, a acanvi que ella també s'apugi les faldilles, li va ensenyar els pèls que li acabaven de sortir als genitals. Un joc gairebé infantil que no anava més enllà. Però la gelosa Neus ho descobreix, i comença a dir-los que l'Àngela quedarà embarassada.

En Pau ens deixa clara la culpabilitat de l'Àngela (ella va suggerir allò de les agulles) així com la d'en Daniel (va calar foc al bosc i va provocar la mort de la vella).

Al final, en Pau se'n desdiu de confessar-ho tot i decideix callar. És massa vacil·lant i pusil·lànim per afrontar la reacció dels pares. La veritat, doncs, quedarà amagada als adults.

Ja hem destacat la **simultaneïtat** dels tres monòlegs són gairebé simultanis: quan en Daniel parla veu passar la Neus davant seu, encara que no la saluda, sinó que li fa un llengot, i quan la Neus parla s'acosta a casa d'en Pau i el veu parlar amb una fotografia.

No es dieun res ni es parlen directament, perquè els fets els han distanciat, potser d'una manera irreversible. La tragèdia els ha expulsat bruscament del tènor paradís de la infantesa. Ara fan els primers passos per una altra etapa de la vida.

### **Jo narrador múltiple: visió estereoscòpica.**

A *Taula de tres*, la primera persona agafa una naturalesa múltiple: tres punts de vista successius que es permeten veure la realitat des de diversos angles.

Una tècnica similar és la que va aplicar el novel·lista nord-americà William Faulkner a l'obra **Mentre agonitza**. Allà, però, no són tres els personatges que amb els seus monòlegs ens narren la història, sinó una quinzena. És una novel·la difícil i estranya, però fascinant.

### **Narrador amb secret**

En Daniel és un **narrador ignorant**. Segons com, la Neus i en Pau podrien entrar també dins aquesta categoria, almenys pel que fa a alguns aspectes (el sexe, per exemple). Ja hem vist que el rendiment narratiu d'aquesta mena de narradors prové del desajust d'informació: el narrador **sap menys** del que intueix

el lector. Alhora, tots tres pertanyen a la categoria de **narrador amb secret**, que ve a ser el cas contrari del narrador ignorant. En Daniel ha calat foc al bosc per matar la vella. La Neus i en Pau han participat d'alguna manera en la mort de la Neus. Tots tres intenten eludir les seves responsabilitats i, al temps que saben menys del que diuen (**narrador ignorant**), també, paradoxalment, diuen menys del que saben (**narrador amb secret**).

El **narrador amb secret** és un altre clàssic de la narrativa de tots els temps, una altra mostra de l'eficàcia del desajust de coneixements narrador-lector, com si la narrativitat exigís diferència i desequilibri. "Teníem secrets, amb l'Àngela", diu en Pau. "Sobretot un. Vam jurar i rejurar que no l'explicaríem mai a ningú. Es fa carregós, tenir secrets: són com caramels que has de guardar sempre embolicats". L'ocultació parcial de la veritat per part d'un personatge, quan no és inconscient sinó voluntària, provoca un augment de l'interès narratiu, una intensificació de la narrativitat. Si un lector intueix que un personatge sap més del que diu, que amaga un secret, automàticament li resultarà més interessant. D'altra banda, el secret sol anar relacionat amb situacions de gran potencial narratiu (l'engany, la traïció, el delicte...). És, per tant, un altre dels hams que el bon narrador ha d'anar llançant a l'aigua, sempre procurant no abusar-ne.

#### **Exercici:**

--Redacta un inici de narració en primera persona en que el narrador deixi entreveure una preocupació o un neguit o un record que no vol explicitar clarament. Pot ser una experiència negativa relacionada amb qüestions sentimentals, professionals, familiars, etc. El narrador pot referir-se a aquest *punt fosc* amb el pronom *ho* o *allò*. Per exemple, el narrador camina per la ciutat. Cap on va? Es va repetint coses com "No seré capaç de fer-ho", o bé "No ho havia d'haver fet", "No l'hi havia d'haver dit", "Per què li he dit allò?". Què vol fer? Què ha dit? Que el secret s'insinuï al final.

## 4. NARRAR EN 3ª PERSONA

### 4.1. EL NARRADOR OMNISCIENT

Hem vist, al capítol anterior, que un narrador en 1ª persona és molt més que un simple detall gramatical, ja que la perspectiva des de la qual ens arriba una història ens en condiciona considerablement la percepció.

Llegim ara, per exemplificar l'ús narratiu de la 3ª persona, un conte de Giovanni Boccaccio, humanista italià del segle XIV, autor del **Decameró**. El conte és el segon de la tercera jornada: *Un palafrener jeu amb la muller del rei Agilulf, de què calladament Agilulf s'adona*.

(Text 4: *Un palafrener jeu amb la muller del rei Agilulf, de què calladament Agilulf s'adona*, de Giovanni Boccaccio, a partir del paràgraf "Agilulf, rei dels longobards...")

A/ Al principi, ens trobem amb un **plantejament** típic, que ja ens deixa preveure per on anirà el conflicte: l'amor d'algú de baixa condició (un criat) envers algú d'alta condició (una reina), un tema present tant en l'alta literatura com en els contes del folklore de tots els pobles. A més, l'esquema inicial és el típic del triangle amorós: una parella, el rei i la reina, i un tercer element, el criat que es cuida dels cavalls, el palafrener, enamorat de la reina, i que, de moment, es conforma "només de poder-li tocar la roba". La tensió narrativa creixerà quan aquesta situació es desequilibri. És a dir, quan el criat, impulsat pel seu amor, abandoni el conformisme i es decideixi a passar a l'acció i intenti fer realitat el seu somni. Com a lectors, d'alguna manera intuïm –i desitgem— que això acabi passant i que el criat no en surti escaldat. Com a lectors sempre simpatitzem amb l'angle inferior del triangle, de la mateixa manera que en els contes tradicionals amb tres germans, sempre és el petit amb qui ens identifiquem.

El narrador ens ha dit moltes coses, però també ens ha suscitat tot d'interrogants, elements indispensables, com hem vist, de la narrativitat: ¿com s'ho farà el palafrener per tocar alguna cosa més que la roba de la reina? Què passarà? Com reaccionarà la reina? Com reaccionarà el rei, si se n'assabenta?

Observem que el narrador, en aquest cas, no té restriccions de coneixement ni tampoc distorsiona la realitat ni ens n'amaga cap aspecte. Té una prodigiosa ubiqüitat, i es fica allà on vol. Tant aviat ens parla de la personalitat i la trajectòria del **rei** i de la intimitat de la **reina** ("desafortunada en amors") com, sobretot, dels sentiments més íntims del **palafrener**. Un narrador en primera persona difícilment tindria tanta capacitat de maniobra i sabria tantes coses. De fet, aquest narrador en tercera persona sembla que ho sàpiga tot. Per això se l'anomena **narrador omniscient**.

B/ Nus

La tensió narrativa, efectivament, s'intensifica amb el desequilibri, quan el palafrener passa a l'acció. Dins aquesta part central del relat, podem establir quatre parts:

1.- **Criat.** L'amor del palafrener s'inflama tant que aquest decideix, desesperat, intentar "assolir el seu desig, en tot o en part", encara que això li comporti la mort (el tema de la mort per amor és tan vell com la literatura mateixa), ja que creu que és millor morir que continuar vivint amb el pes del seu amor impossible. Com que és espavilat i té un enginy ben agut, ordeix l'estratègia de la suplantació nocturna del rei. S'amaga i veu com el rei va a la cambra de la reina, alguna nit. La poca il·luminació facilita els seus plans, així com la coincidència, no gens casual, de ser tots dos de la mateixa altura, detall esmentat més abans ("alt com el rei").

Així, doncs, una nit, després de rentar-se bé en un cossi per treure's el tuf dels fems, el palafrener enamorat s'arma de valor i, cobert com sol anar el rei, i amb una torxa a la mà, se'n va cap a l'habitació de la reina, on és admès sense novetat. Es mostra malhumorat per no haver de dir res. Després de fer un bon paper ("Conegué carnalment la reina diverses vegades"), se'n torna a la seva habitació.

2.- **Rei:** El narrador, fent ús de la seva omnisciència, deixa el criat ajagut al seu llit i es disposa a seguir al rei, que aquella mateixa nit, casualment, decideix anar a la cambra de la reina. Evidentment, l'autor selecciona en cada cas, amb molta habilitat, les situacions narratives que tenen més interès. L'avantatge d'un narrador omniscient és que no és esclau de cap personatge. Pot deixar-los i canviar de posició quan li convingui, sense cap limitació de moviment.

Amb l'entrada del rei autèntic a l'habitació de la reina, es disparen una nova salva d'interrogants: com reaccionarà la reina? Descobrirà el rei la veritat? Què farà? Intentarà buscar el suplantador? Etc.

**Reina:** El narrador no té cap inconvenient a satisfer la curiositat del lector i explicar-nos com reacciona la reina, que "es meravellà força" de la tornada del seu marit, el qual –deduïm-- no solia complir, al llit, tan bé com el criat. La preocupació de la reina per la salut del rei ens fa somriure: "aneu amb compte amb el que feu", l'adverteix, admirada, i més endavant: "us prego que vetlleu per la vostra salut".

3.- **Rei:** Amb les paraules de la reina, el rei ho endevina tot, però té la prudència de no muntar cap escàndol, sinó que decideix descobrir el suplantador i venjar-se'n calladament, per no quedar ridiculitzat. Així "ple d'ira i de malvolença", s'adreça a la gran cambra on dorm el servei del palau, pensant que ha de ser algú d'allà. Es posa a comprovar el pols dels adormits, per veure quin és que encara batega amb força per la fatiga i l'excitació.

**Criat:** El narrador omniscient es desplaça al criat. L'interès narratiu màxim és, ara, veure des dels ulls del criat, aterroritzat, com s'acosta l'ombra del rei, posant la mà al pit dels adormits. Què pot fer? Veient que el rei no va desarmat, fa veure que dorm.

**Rei:** Tornem a la perspectiva del rei. Arriba fins on és el criat i només de percebre el seu pols es diu: "És aquest!". Què fa, ara? Com que no vol que se sàpiga res, agafa unes tisores i li talla els cabells d'un costat. Així sabrà qui és i ja se'n venjarà secretament.

4.- **Criat:** El rei se'n va. El lector es queda amb el narrador omniscient allà on hi ha l'interès narratiu. El criat, comprenent que està sentenciat si no fa alguna cosa,



s'aixeca i fa el mateix tall de cabells a tots els altres criats per tal de no poder ser identificat –i castigat-- pel rei.

C/ Desenllaç:

**Rei:** Assistim al final del relat des de la perspectiva del rei. L'endemà al matí, fa formar tots els criats i té la sorpresa de veure que tots estan rasurats igual. Reconeixent l'astúcia de l'adversari i veient que no el podrà enxampar, es limita a dir: "Qui ho hagi fet, que no ho faci mai més, i aneu en nom de Déu".

La narració s'acaba amb una reflexió moralitzant del narrador omniscient, no exempta d'ironia, sobre la conveniència de la discreció en casos similars.

Ja veiem, doncs, que l'ús del narrador omniscient té uns efectes molt diferents al del narrador en 1<sup>a</sup> persona. Res no se'ns amaga. Al contrari, el lector és un espectador privilegiat que, en cada moment, s'ubica allà on hi ha l'interès narratiu principal i és informat no només dels actes, sinó també dels pensaments de cada personatge.

**Exercici:**

--Busqueu informació sobre l'Humanisme. Què té d'humanista, aquesta narració?

(Encara que per l'ambientació i els personatges sembli una narració típicament medieval, té algunes característiques que l'acosten a l'Humanisme dels segles XIV i XV, pòrtic del Renaixement dels segles XV i XVI.

Observem, en primer lloc, l'estil. Boccaccio, gran llatí, utilitza una sintaxi elegant i complexa, amb moltes subordinades. No és el llenguatge elemental i rudimentari dels medievals. Boccaccio vol enriquir i dignificar l'italià (com més tard, amb el català, ho farà Bernat Metge), i posar-lo a l'altura de la llatí en el seu vocabulari i en la seves estructures.

En segon lloc, el conte no és una simple història picant que té lloc en un palau medieval, sinó que també es pot llegir com un elogi de la raó i de la reflexió, i en aquest sentit recolliria un altre dels principis bàsics de l'humanisme, el racionalisme. Tant el personatge del criat com el del rei (la reina queda més en segon pla, podríem dir que és un pur objecte de desig) són personatges astuts i reflexius. El relat és un combat d'intel·ligències: el criat utilitza l'enginy per aconseguir el seu desig (la suplantació) i per escapar de la mort (el tall dels cabells), mentre que el rei no és de cap manera el típic noble medieval, sinó que s'acosta al que serà el príncep maquiavèlic del renaixement: sap controlar les seves emocions i passions, raona i pensa bé les coses, decideix no dir res i actuar pel seu compte, troba una manera astuta de marcar el seu adversari, etc. Tanmateix, en aquesta lluita d'enginyers, el guanyador és clarament el criat. La conclusió que sembla derivar-se del text de Boccaccio és que qualsevol pot obtenir qualsevol cosa si sap utilitzar l'arma més poderosa de l'home, que és la raó, la clau que obre totes les portes.

Per tant, tant per estil com per tema de fons, aquest relat és plenament humanista).

El del narrador **omniscient** és un punt de vista que, al llarg dels segles, ha estat utilitzat amb profusió, fins al punt que el podríem considerar com una tècnica tradicional i clàssica, que va tenir el màxim apogeu amb les grans novel·les realistes del segle XIX.

En la narrativa contemporània, ja no és el punt de vista predominant, tot i que no el podem considerar de cap manera com una tècnica extingida: trobem encara el narrador omniscient en algunes obres de primeríssima categoria, especialment aquelles que aspiren a donar una visió global i múltiple d'un microcosmos complex, com ara **Cien años de soledad**, de Gabriel García Márquez, o **Camí de sirga**, de Jesús Moncada. Fora de casos il·lustres com aquests, s'observa la tendència a restringir la capacitat de moviment i de coneixement del narrador (ja sigui en 3<sup>a</sup> o en 1<sup>a</sup> persona), considerant potser que no és gaire creïble que un narrador se situï en relació als fets relatats com una mena de déu que ho sap tot i que pot ser a qualsevol lloc en qualsevol moment. Sense oblidar la constatació del fet que, com hem vist en el capítol anterior, sovint la narrativitat s'amaga més en la limitació i l'el·lipsi que no pas en l'ubiquïtat i l'omnisciència.

Per reflexionar sobre els avantatges i els inconvenients d'un excés d'informació, passem a la lectura d'un conte de l'escriptor txec Karol Capek.

(Text 5: *Judici Final*, de Karol Capek).

El punt de vista és el d'un narrador omniscient. La particularitat que presenta aquesta narració és que, a més del narrador omniscient que ens explica el relat, hi apareix el personatge de Déu, que també ho sap tot. Llavors, podem dir que ens trobem amb un narrador omniscient (el personatge Déu) dins un relat narrat en 3<sup>a</sup> persona omniscient.

El plantejament argumental és sorprenent, divertit i original, tres característiques que el lector sempre agraeix. Un famós assassí, Kugler, mor en un tiroteig i se'n va a l'altre món, on és jutjat (d'aquí el títol de la narració). En aquest judici, Déu no és el jutge, sinó que és cridat com a testimoni. Déu, que en la seva omnisciència ho sap tot de tothom, és el testimoni ideal. Com que Kruger no es mostra gaire disposat a declarar, li correspon al testimoni Déu explicar els crims de l'acusat. El problema és que Déu sap massa, i çés massa xerraire, i se'n va per les branques, i es posa a declarar detalls que no tenen interès i també, per exasperació dels jutges (tres individus que eren jutges de vius i per això ara fan el mateix ofici), fins i tot enumera les qualitats positives del terrible assassí, humanitzant-lo una mica i entaulant-hi un curiós diàleg.

Al final, quan els jutges es retiren a deliberar, prossegueix el diàleg entre Déu i l'assassí, que li pregunta com és que no fa de jutge. I Déu li respon: "Perquè ho sé tot. Si els jutges ho sabessin tot, absolutament tot, tampoc no podrien jutjar; ho entendrien tot i els faria mal el cor. Com podria jutjar-te a tu? El jutge solament coneix els teus crims, però jo ho sé tot de tu. Tot, Kugler. I per això no et puc jutjar".

Encara que sembli una paradoxa, Déu ens diu que, segons com, saber massa és un inconvenient. I això també ho podem aplicar a la narració. Jutjar i narrar són dues accions que requereixen un coneixement incomplet. La justícia,

com la narrativa, es fonamenta en el desconeixement parcial de la realitat, en mantenir una zona d'ombra. Per això el jutge-Déu, com el narrador-Déu, no són gaire adequats: l'omnisciència és la seva limitació, perquè la narració és l'art de l'el.lipsi.

**Exercici:**

--Redacta un breu diàleg, situat al paradís, entre Déu i tu. Intenta fugir dels tòpics i oferir unes opinions de Déu que resultin sorprenents, enginyoses i originals. Està satisfet de la seva obra? De què se'n penedeix? Què en pensa dels homes? T'envia al cel o a l'infern? Posa-hi un punt d'humor, a l'estil de Capek.

Mercè Rodereda va formular la qüestió narrativa dels problemes de l'omnisciència al pròleg de la seva novel.la **Mirall trencat**:

*Un autor no és Déu. No pot saber què passa per dintre de les seves criatures. Jo no puc dir sense que soni fals: "La Colometa (protagonista de la novel.la **La plaça del Diamant**) estava desesperada perquè no donava l'abast a netejar coloms". Tampoc no li puc fer dir directament "jo estava desesperada perquè no donava l'abast a netejar coloms". He de trobar una fórmula més rica, més expressiva, més detallada; no he de dir al lector que la Colometa està desesperada sinó que li he de fer sentir que ho està (...) El personatge d'una novel.la pot saber què veu i què li passa, l'autor no. D'aquesta manera el lector sent una veritat o, si es vol, més veritat. Tota novel.la és convencional. La gràcia consisteix a fer que no ho sembli. No he escrit mai res de tan alambinat com **La plaça del Diamant**. Res de menys real, de més rebuscat. La sensació de cosa viva la dóna la naturalitat, la claredat d'estil. Una novel.la són paraules"*

És per aquesta necessitat de mitigar l'aire de convenció artificiosa del fet literari i de fer més creïble la narració que el narrador omniscient ha deixat de ser el punt de vista predominant en la narrativa actual.

## 4.2. EL NARRADOR INTROSPECTIU.

La primera persona no és l'única alternativa al narrador que-ho-sap-tot, al narrador-Déu. També podem utilitzar, com a punt de vista, una tercera persona que-sàpiga-poc. Com? Limitant, per exemple, els seus coneixements a un sol personatge, fent que només pugui accedir al món interior d'aquest únic personatge, des dels ulls del qual, a més, veurem totes les coses externes, com si compartíssim la seva perspectiva. Encara que sigui en 3<sup>a</sup> persona, s'assembla molt, com a punt de vista, a la 1<sup>a</sup> persona. Com a lectors, només sabem i veiem allò que sap i veu el personatge. I, per tant, compartim els seus dubtes i els seus desconeixements. És com una narració en 1<sup>a</sup> persona, però més distant i impersonal.

Donarem a aquest punt de vista limitat, molt habitual en la narrativa d'avui, el nom de **narrador instrospectiu**.

Llegim "Malson en groc", de James Brown

(Text 6: "Malson en groc", de James Brown)

### **Exercici:**

1.- Comenta el punt de vista, només a partir del primer paràgraf

(És un narrador en tercera persona, però que té ple accés als pensaments del protagonista. No només ens diu que es desperta, sinó en què pensa: repassa els plans per al desfalc i l'assassinat que pensa cometre aquell dia)

2.- Creus que el narrador instrospectiu és l'opció més adequada per a la història que l'autor vol explicar?

(Sí, perquè en aquest cas l'omnisciència eliminaria l'efecte sorpresa final. Si un narrador-Déu ens expliqués també què pensa l'esposa, de seguida sabríem que, ben aliena a la malèvola maquinació del seu home, li ha organitzat una festa al pis per celebrar l'aniversari. Evidentment, cal mantenir oculta aquesta dada per no malmetre els efectes desitjats.

D'altra banda, si el narrador fos tan exterior i objectiu que no pogués entrar ni tan sols dins els pensaments del protagonista, no podríem saber que tenia previst fer un desfalc i assassinar la seva dona i fugir amb els diners, just el dia en què complia els 40 anys: dades, totes aquestes, que el lector ha de saber abans d'arribar als últims paràgrafs).

3.- També es podria haver optat per la 1<sup>a</sup> persona, un punt de vista, com hem dit, molt similar a la 3<sup>a</sup> persona introspectiva. Elegiu un fragment i canvieu-li la persona gramatical. Fa realment el mateix efecte, el 1<sup>a</sup> persona?

(A grans trets, el resultat és el mateix).

3.- Valora la narració

(L'argument és enginyós i la història està ben desenvolupada, però resulta una mica inversemblant el fet que el protagonista s'obstini a assassinar la dona en una hora determinada --la del seu naixement!-- i que aquest moment s'escaigui, precisament, quan són al replà de l'escala, pocs segons abans d'entrar al pis. A l'autor se li veu una mica el llautó, ensenya massa les cartes, ho fa venir tot massa bé. Es veu massa que prepara el final, que resulta massa efectista i rebuscat: el protagonista entrant amb la dona morta als braços, i tots els convidats de la festa sorpresa organitzada per la pobra difunta cridant: "Sorpresa!"

La caracterització del personatge resulta una mica superficial, potser perquè el conte està massa comprimit i, per tant, té un tempo massa accelerat.)

#### 4.- Justifica el títol: *Malson en groc*.

(Segons el protagonista, el seu pla criminal era infal·lible. No havia comptat amb la festa d'aniversari sorpresa. Per això, el seu somni de llibertat i vida nova es converteix en malson quan obre el llums i una llum groga inunda el saló. Acaba de ser descobert amb la prova del crim als seus braços).

Passem a un altre text: *El gat sota la pluja*, d'Ernest Hemmingway

(Text 7: El gat sota la pluja, Ernest Hemingway)

#### **Exercicis:**

--Quin punt de vista utilitza l'autor?

(S'observa, però només en el primer paràgraf, l'ús d'una 3<sup>a</sup> persona omniscient, un narrador sense restriccions que ens informa sobre la nacionalitat dels dos protagonistes, l'hotel on es troben, la ciutat i el mar, per què venien a aquesta ciutat els artistes, el monument a la guerra que atreïa molts italians d'arreu del país, la pluja, etc. Aquest llarg paràgraf aconsegueix una funció introductòria, i la informació que conté és àmplia i diversa. És com si l'autor hagués decidit començar donant al lector, sense filar gaire prim, les informacions ambientals bàsiques, com en l'acotació preliminar d'una obra teatral, abans d'entrar de dret en la narració.

No obstant, a partir del segon paràgraf l'autor limita dràsticament l'abast de la 3<sup>a</sup> persona i la converteix en un narrador introspectiu, limitat a la perspectiva de la dona nord-americana que veu, per la finestra d'un hotel, el gat sota la pluja que dóna títol al conte. L'accés que tenim al seu món interior és molt limitat. Només, de tant en tant, alguna breu incursió en la seva consciència: "Li agradava, l'hoteler". "De sobte es va sentir decebuda", etc. Tret d'aquests fragments, el conflicte interior que es planteja, i que és la matèria bàsica del relat, només s'insinua indirectament. Algun lector superficial o despistat pot, fins i tot, arribar a la conclusió que aquest és un conte on no passa res de res, perquè, de fet, el nucli argumental està meticulosament submergit sota les paraules.

--Quin conflicte es planteja?

(Podem redactar-ho en poques paraules: a través del desig de tenir el gat que experimenta el protagonista, l'autor expressa indirectament tota la insatisfacció i la frustració que sent en aquell moment, i el seu desig d'arribar a tenir una situació

més estable, una llar, una família –amb fills?. És un moment de crisi i de transformació, previ potser a una decisió que suposarà un canvi radical en la vida nòmada i desarrelada que ha portat durant els últims anys. O potser no, potser només es tracta d'una crisi puntual, provocada per l'avorriment, la pluja i la visió del gat. El seu estat d'ànim és una mica confús, potser ni ella mateixa entén ben bé el que li passa, i només expressa la seva feminitat frustrada a través de les ganes d'amanyagar aquell gatet desemparat, de deixar-se créixer els cabells i no semblar més un noi, de clavar les arrels en algun lloc, de menjar sempre amb els mateixos coberts i no de vagar d'hotel a hotel com fins ara.

Aquest conflicte interior camuflat és un dels dos nuclis del relat. L'altre, complementari, és la comunicació. El seu company, fred i distant, no es fa càrrec del seu conflicte, no la comprèn, i no sembla gens disposat a satisfer les seves aspiracions. La seva actitud indiferent i distant s'expressa mitjançant la seva conducta apàtica: estirat al llit, llegint, sense involucrar-se en el diàleg –tret d'alguna lacònica intervenció-- i sense a penes aixecar la vista del llibre. La protagonista voldria que la seva parella fos una persona més atenta, que estigués més pendent d'ella, que complís els seus desitjos... És a dir, una figura com per exemple l'hoteler, que no apareix com un hipotètic amant alternatiu, sinó més aviat com una benigna i protectora, qui sap si enyorada, figura paternal).

--Què simbolitza el gat?

(La visió del gat sota la pluja funciona com a detonant del sord conflicte emocional que es planteja. En tot cas, pot simbolitzar el desampar i la necessitat d'estabilitat i d'afecte. Potser, l'instint i l'anhel de maternitat. Tots els elements tenen la seva funció: la pluja, els coberts, els cabells curts, el llibre que llegeix ell...).

### **Teoria de l'iceberg**

*El gat sota la pluja* és un magnífic exemple de narració subtil i eficaç, ben dosificada i gens efectista. L'autor no es limita, com en el cas de *Malson en groc*, a desplegar un joc inversemblant i més o menys enginyós per, al final, com un prestidigitador, treure's una sorpresa de la butxaca i deixar el lector bocabadat. Els grans narradors no pretenen deixar-nos bocabadats, sinó emocionar-nos i commoure'ns. La ploma de Hemingway fa emergir un conflicte emocional mitjançant la suggestió, fent-nos comprendre i viure la situació de la protagonista sense fixar-la explícitament.

És un bon text per il·lustrar el que Hemingway anomenava la *teoria de l'iceberg*, que ve a ser una metàfora de la seva tècnica narrativa, de la seva estètica de l'ocultació: una bona narració ha de ser com un *iceberg*, "un bloc de gel que es mou majestuós i que amaga sota l'aigua vuit desenes parts del seu volum". La major part del contingut narratiu ha de quedar submergida sota les paraules que ocupen la superfície.

El cineasta Ernt Lubitsch es referia a un efecte semblant quan afirmava irònicament que, en una pel·lícula, "una porta tancada pot dir molt més que una bragueta oberta". En el cinema, com en una narració escrita, insinuar és també millor que mostrar...

### 4.3. EL NARRADOR CÀMERA

El narrador omniscient ha perdut la seva posició hegemònica, malgrat que encara s'utilitzi esporàdicament, per deixar pas a un narrador introspectiu (en 1<sup>a</sup> o en 3<sup>a</sup> persona), amb un àmbit de coneixement limitat a la consciència d'un personatge.

En alguns casos, s'ha restringit encara més aquest àmbit, fins arribar a una forma extrema de limitació que és la del narrador cinematogràfic, el qual, com una càmera, segueix un personatge i només té accés al seu món exterior: moviments, paraules, gestos... sense que en cap moment el lector pugui realitzar cap incursió subjectiva ni saber directament què pensa aquest personatge, de manera que el món interior d'aquest, més que quedar submergit, desapareix completament de la superfície.

Arribats aquí, ja podem suposar quin és l'avantatge principal d'aquest **narrador càmera** de percepcions estrictament externes: s'accentua el caràcter el·líptic de la narració i el lector en cada cas, ha d'endevinar i reconstruir el que està passant, sense tenir cap drecera privilegiada a la consciència del personatge. És una mica el que veiem en el cas d'*Un gat sota la pluja*, on el narrador es comportava gairebé com una càmera en la major part del text.

Hemingway va emprar aquest tipus de tècnica, portada fins a les últimes conseqüències, en algun dels seus relats. Una famosa narració, situada a Espanya, és *Turons com elefants blancs*.

(Text 8: Turons com elefants blancs, Ernest Hemingway)

#### Exercici

--Quin és el conflicte central del relat?

El conflicte bàsic té alguna similitud amb el que es planteja, si bé d'una manera no tan descarnada (ni en el fons ni en la forma) a *El gat sota la pluja*: l'instint familiar d'una noia –per no dir maternal–, naixent i afirmant-se contra l'esperit despreocupat i nòmada del protagonista, que no vol assumir responsabilitats. Només aquells que facin una lectura molt atenta del relat podran detectar, entre l'acumulació de dades descriptives i enmig d'un diàleg aparentment anodí, el dramatisme punyent de la situació: la noia està embarassada i voldria tenir la criatura, mentre ell intenta convèncer-la que és millor que avorti.

El punt de vista del narrador càmera està molt relacionat amb la influència, sovint fascinació, que el cinema va exercir sobre molts narradors nord-americans al llarg de la primera meitat del segle XX. Això es fa palès en alguns autors de novel·la policíaca que, alhora, treballaven com a guionistes de Hollywood.

Com a mostra d'aquesta tècnica, llegim els paràgrafs inicials del capítol 2 d'**El falcó maltès**, de Dashiell Hammet.

(Text 9: Inici del cap. 2, *Mort en la boira*, d'**El falcó maltès**, de Dashiell Hammet)

N'hi ha prou amb unes línies per comprovar com funciona el narrador càmera. El lector només té un accés sensorial als fets. La pàgina del llibre és com una pantalla, en la qual veiem personatges, escoltem paraules, sorolls, però no ens fem dins dels personatges, el narrador no realitza ni la més mínima incursió subjectiva.

Som en una habitació fosca. No veiem res fins que no s'obre el llum de l'habitació. Abans, un telèfon ha sonat tres vegades i un somier ha grinyolat, la qual cosa ens fa suposar –el lector s'ha de moure en un terreny inestable i hipotètic-- que algú s'ha despertat en sentir el telèfon i s'ha mig incorporat per despenjar-lo. El narrador càmera, com que només pot aferrar-se al món exterior, sol ser obsessivament minuciós i detallista. Tot i que no veiem res, percebem uns dits que palpen la fusta de la tauleta (!) buscant el telèfon i que fan caure “alguna cosa petita i dura” sobre el terra “encatifat” (només més endavant, quan s'ajupi per recollir aquest objecte i encendre un cigarret, sabrem que es tracta d'un encenedor “de níquel i pell de porc”). Finalment, sentim “una veu d'home” que diu:

“--Mana... Sí, jo mateix.... Mort? Sí... un quart, gràcies”

Hem d'entendre que, després de confirmar la seva identitat, li comuniquen la mort d'algú (només més endavant sabrem que és un crim). Més hipòtesis: el personatge es mostra disposat a anar-hi immediatament (on?) i diu que trigarà un quart a arribar-hi.

Les dades se'ns van donant d'una manera indirecta i amb comptagotes. “El so monoton de la botzina d'Alcatraz” no és esmentat perquè sí: és una forma de fixar el marc, de dir-nos indirectament que els fets passen a San Francisco. Semblantment, el llibre que hi ha sobre la tauleta, **Principals casos criminals d'Amèrica**, ens dona una pista sobre la possible professió del protagonista: detectiu privat? advocat criminalista?

Com dèiem, no veiem res fins que s'encén el llum. Llavors se'ns diu l'única cosa que no podria saber una càmera: el nom del protagonista, Spade. L'obsessió detallista s'accentua encara en les línies següents, en les quals el narrador ens descriu minuciosament com Spade s'asseu al llit, cargola un cigarret i es posa a fumar; quin número marca per demanar un taxi i quina roba es posa (roba interior, mitjons, lligamitjons, sabates, camisa, corbata, pantalons i americana, i barret), i el color de cada peça!

Tancat l'accés al món interior, cal fer parlar els objectes. D'aquí que la modalitat predominant en aquesta mena de relats digui la **descripció**, juntament amb el **diàleg**.

La mateixa obsessió objectual i descriptiva es manifesta quan arribem a l'escenari del crim (ara queda clar) i quan se'ns descriu la posició del cadàver.

Abans, observem que l'autor s'ha saltat el trajecte en taxi: al final del paràgraf anterior el veiem sortir del seu apartament i, a l'inici del següent, ja el tenim al lloc dels fets, pagant el taxista i sortint del vehicle. És el procediment de **l'el.lipsi**, equivalent al tall de càmera entre seqüència i seqüència d'un film: una forma d'agilitzar el relat, eliminant les accions que no tenen valor narratiu per poder ampliar, tot seguit, les que en tenen més. Narra és també seleccionar: que



expliquem? què eliminem? Què ampliem en una escena? Què enllestim amb un simple resum?, etc.

Arribats amb Spade a l'escenari del crim, veiem primer uns individus (ja podem suposar que són agents de policia) que observen un punt sota un anunci lluminós. Un d'aquests policies és el que té una mà a terra i està en una posició grotesca. Més avall, voltat de més agents, un dels quals l'il·lumina amb una llum, hi ha el cadàver de Miles Archer, d'esquena a terra. Un dels policies és Tom Polhaus, que en veure Spade el crida i puja –amb la seva ombra (la nostra càmera és una mica irònica)— per parlar amb ell. La càmera ens en fa també una descripció minuciosa, amb esment especial a “les sabates, els genolls, es mans i la barba bruts d'argila marró”, perquè ha estat inclinat al costat del mort. Li explica les causes de la ort (un tret al cor, “la bomba”) i li mostra l'arma del crim, una pistola enfangada que Spade, molt prudent, observa sense tocar-la.

### **El llenguatge dels gestos**

A més de la descripció dels llocs i dels objectes, el narrador càmera dóna una especial importància a l'aparença dels personatges i als seus moviments i gesticulació. De fet, els gestos són una via indirecta, molt eficaç, per expressar l'estat d'ànim dels personatges. En aquesta mena de narracions, cal estar molt atents al llenguatge gestual. Un simple gest pot ser la punta de l'iceberg que ens il·lumini, en un moment donat, el cor d'un personatge.

### **Exercicis**

1. Comentar algunes interpretacions gestuals: gestos de seducció, gestos d'acceptació, gestos de rebuig, gestos de desconfiança, etc. Els gestos són alguna cosa més que un simple moviment corporal. La gesticulació és un llenguatge amb el qual, sovint de manera inconscient, expresseu actituds i estats d'ànim.

Alguns exemples: “tamborinava amb els dits sobre una taula”, és un gest significatiu? Sí: indica impaciència. Com que, en narrativa, insinuar sempre és millor que dir, sempre serà preferible la *metàfora* del gest, abans que l'expressió directa i literal d'un estat d'ànim: “estava impacient”. El millor camí entre dos punts és la línia corba (almenys si ens proposem de construir un relat). El bon lector vol assaborir el plaer de desxifrar les dades: no l'hi posem massa fàcil.

Intenteu detectar quina emoció o estat d'ànim expressen els següents gestos:

”La Maria em va somriure, decantant una mica el cap” (seducció)

“En Pere, amb les celles aixecades i els palmells oberts, va arronsar les espatlles” (ignorància, interrogació)

“La Maria se'l va mirar de reüll, les celles juntes, els llavis estrets” (recriminació, retret)

“En Pere es va allisar la corbata” (seducció, ganes de quedar bé. En canvi, si s'estira el coll de la camisa amb un dit, com si s'ofegués, denota nerviosisme i inseguretat, suposant que no s'hagi estret massa el nus de la corbata i s'estigui realment asfixiant)

“En Pere, tot fumant, va exhalar el fum cap amunt” (actitud positiva, acceptació)  
Si el fum va cap avall, l'actitud és més negativa.

“En Pere es va donar un cop al front amb el palmell de la mà” (oblit)

“En Pere va apagar el cigarret, a mig fumar, prement-lo amb força contra el cendrer” (impaciència, rebuig, ganes d’acabar la conversa, negativitat)

“En Pere va abaixar la cara i se’l va mirar per sobre les ulleres” (actitud entre interrogativa i reprovatòria)

“En Pau desviava la mirada dels ulls d’en Pere” (inseguretat, potser mentida)

“La Maria m’escoltava amb les cames encreuades i els braços plegats” (rebuig)

“En Pere, la vista perduda, s’acariciava el mentó” (reflexió, dubte)

“La Maria, amb una mà, es va passar els cabells cap a darrere el coll” (seducció)

“En Pere, el braç recolzat a la taula, s’aguantava el cap amb una mà” (avorriment)

“En Pere, somrient, es fregava els palmells de les mans” (satisfacció, perspectiva de bon negoci)

“En Pere, engongit, bufant, es fregava els palmells de les mans” (fred)

“La Maria, tot parlant amb en Pere, jugava amb el collaret que duia (o amb el mocador de coll)” (seducció)

“El professor em va posar una mà a l’espatlla” (gest de domini, establiment de jerarquia)

2. La interpretació gestual és de vegades molt discutible, i ha donat lloc a teories molt curioses –i també divertides– per part d’experts en allò que s’anomena la psicologia de la conducta<sup>1</sup>. Hi ha gestos que fins i tot han generat teories interpretatives contradictòries. Per exemple, el simple gest de tocar-se el nas.

a. Segons algun especialista, l’origen es troba en el conegut gest de tapar-se la boca amb una mà, amb el qual sobretot les dones intenten reprimir l’exteriorització d’emocions com el pànic, la sorpresa o l’alegria. Per tant, tocar-se el nas denotaria desconcert o confusió, com també esporugüiment o timidesa.

b. Un antropòleg ha proposat una altra interpretació. Segons ell, tocar-se el nas és un gest que sol acompanyar l’engany. Si algú ens diu alguna cosa i s’està tocant el nas, millor que desconfiem: ens està mentint. Fixem-nos, només com a exemple, que nas-engany van junts en el mite popular de Pinocchio.

Comentem algunes interpretacions gestuals: gestos de seducció, gestos d’acceptació, gestos de rebuig, gestos de desconfiança, etc. Que cada alumne descriu, per escrit, cinc nous gestos significatius que fa un personatge X davant d’un personatge Y. Entre tots, intentarem desxifrar-los i interpretar-los.

3. Suggeriu, només amb gestos (2-3 línies per exemple), els següents estats d’ànim:

- a. En Pere està colat per l’Aina.
- b. La Sandra, molt tímida, està avergonyida
- c. En Vicenç està molt trist.

---

<sup>1</sup> (Podeu trobar més informació i material sobre llenguatge gestual a **El llenguatge del cos** (?), Ed. 62)

- d. En Pau està furiós.
- e. L'Isidre sap que ha obrat molt malament.
- f. La Joana ha begut més del compte.

(Sigueu subtils. No exagereu. Limiteu-vos només a donar un indicatiu de l'estat interior del personatge).

4. Intenteu aplicar la tècnica suggestiva i el·líptica del narrador càmera en algun relat. Triar entre tots un mateix tema (anirà millor per veure com cada alumne ha resolt els problemes generals que es plantejaven) i comparar els resultats obtinguts. Què caldria? Escenificar un conflicte sense manifestar-lo directament. Que els lectors només el captin a través dels gestos, mitges paraules, etc. A tall d'exemple, reproduïm un text.

### **L'espera**

*“L'Àgata torna a mirar-se el rellotge. La llum blanca de l'habitació fa pampallugues uns segons. Aixeca el cap i, amb ulls plorosos, es queda mirant fixament el sostre. S'acosta al llit, on hi ha un nen que dorm, amb un braç enguixat. Té un pòmul morat. Li posa la mà al front, mossegant-se lleument el llavi inferior. S'acosta a la finestra i mira el carrer, amb els braços plegats. Camina cap al peu del llit. Torna a mirar el nen. Agafa un bolso de sobre la cadira i l'obre. En treu un mocador de paper. Es moca fort, trencant el silenci de l'habitació blanca.*

*Treu del bolso el portamonedes, l'obre, i es queda mirant una fotografia, on es veu el nen que dorm amb un home que riu. Tots dos van en banyador i hi ha, al fons, una roulotte. L'Àgata torna el portamonedes al bolso, que tanca, i s'asseu. Es queda el mocador a la mà, i s'eixuga una llàgrima dels ulls.*

*S'obre la porta i una infermera pèl-roja entra a la sala amb un full a la mà. L'Àgata s'aixeca de cop i la mira amb els ulls ben oberts. La infermera s'hi apropa i amb una cara inexpressiva li xiuxiueja alguna cosa. L'Àgata es deixa caure a la cadira a poc a poc i tanca els ulls. Es cobreix la cara amb les dues mans, i els seus músculs comencen a moure's en sobtades convulsions”.*

### **Algunes consideracions finals sobre el punt de vista**

No hi ha, a priori, cap punt de vista que sigui millor que els altres. Cada narrador ha de considerar les diverses possibilitats i decantar-se per la que s'adeqüi més al seu projecte, aquella que li permeti donar més interès i tensió al seu relat. La narració del palafrener de Boccaccio exigia un narrador omniscient, de la mateixa manera que la del nen de Monzó exigia un narrador ignorant en primera persona i *Un gat sota la pluja* un narrador introspectiu en 3ª persona.

Un esquema molt simplificat dels diversos punts de vista, segons la relació entre els coneixements del narrador i els del protagonista, seria el següent:

Narrador > protagonista (3ª persona omniscient)

Narrador=protagonista (1ª persona / 3ª persona, narrador introspectiu).

Narrador<protagonista (3ª persona, narrador càmera).

Naturalment, la qüestió del punt de vista narratiu és molt més complexa. Cal tenir present que hi ha molts altres elements involucrats que ni tan sols hem esmentat. Un narrador en 1<sup>a</sup> persona, per exemple, no necessàriament ha de ser el protagonista principal. Pot explicar-nos els fets que van succeir a un amic, a un parent o a qui sigui, projectant sobre el una mirada exterior. Per tant, els coneixements d'aquest narrador-testimoni (per exemple Tom Sawyer quan ens explica les aventures de Huckleberry Finn) no són del tot complets, potser ni tan sols fiables en alguns aspectes.

Un altre factor no esmentat seria el de l'ús del temps verbal, ja que no és el mateix un relat explicat des de la immediatesa del present que des de la profunditat del passat. El temps és també un filtre. Quan un narrador en 1<sup>a</sup> persona ens explica una història en passat, ell mateix ja no és ben bé la mateixa persona, entre altres coses perquè els fets que ens explica han pogut modificar o transformar el seu caràcter.

D'altra banda, els models de punt de vista que hem vist no són fórmules pures i rígides. Algunes vegades, l'autor pot decantar-se per utilitzar un procediment mixt, com vèiem a *Un gat sota la pluja*, en què el narrador omniscient del primer paràgraf esdevenia introspectiu, gairebé càmera, en la resta del relat. James Joyce, a la novel·la **Ulisses**, combina constantment el narrador càmera en 3<sup>a</sup> persona (màxima objectivitat) amb el monòleg interior en 1<sup>a</sup> persona (màxima subjectivitat).

### **Exercici**

--Llegiu atentament les dues primeres pàgines del capítol 2 d'Ulisses, de James Joyce. Observeu com funciona el punt de vista mixt aplicat per l'autor. Localitzeu i subratlleu els fragments de monòleg interior. Creus que aquest mètode narratiu és eficaç i encertat? Per què?

Finalment, també caldria tenir en compte altres paràmetres, més enllà dels coneixements narrador-protagonista. Per exemple, també es poden comparar els coneixements narrador-lector.

Narrador en 1<sup>a</sup> < lector: el lector ha d'endevinar allò que el narrador ignora (**narrador ignorant**)

Narrador en 1<sup>a</sup> > lector: El lector percep que el narrador calla alguna cosa important. Això estimula la seva curiositat. És el **narrador amb secret**. La narrativitat té molt a veure amb l'habilitat de saber despertar i mantenir la curiositat del lector!

## 5. LA CONSTRUCCIÓ DE LA TRAMA

En relació al contingut de la narració, cal primer distingir entre l'**argument** i la **trama**.

L'argument és el conjunt de fets narrats, que poden ser resumits en poques línies. Per exemple: "Un criat està molt enamorat de la reina i, per aconseguir ficar-se al seu llit i fer l'amor amb ella, es fa passar pel rei. Més tard, aquella mateixa nit, quan el criat ja n'ha sortit, el rei es presenta a l'habitació de la reina, la qual queda admirada que hi vagi per segona vegada. El rei, adonant-se del que ha passat, tot seguit vol descobrir qui ha gosat suplantar-lo. Decidit a venjar-se, va a la cambra on dormen tots els mossos i criats del palau, etc."

L'argument té una importància relativa. En general, tendim a sobrevalorar-lo. De fet, idear un bon argument és relativament fàcil. El que és difícil és donar-li una forma narrativa, aconseguir que aquest argument es concreti en un bon relat escrit. Hi ha arguments molt enginyosos i imaginatius que acaben concretant-se en relats mediocres. Al contrari, hi ha bones narracions que han partit d'un argument simplíssim. Pensem en *Un gat sota la pluja*. "Una dona insatisfeta mira per una finestra i veu un gat sota la pluja. Li vénen ganes d'anar-lo a buscar. El seu company d'habitació no li fa cas". En principi, aquest resum argumental no sembla especialment prometedor. Potser la novel·la més decisiva del segle XX és **Ulisses**, de James Joyce. Quin argument té? Un home es lleva, esmorza, passeja per Dublín, va a la feina, assisteix a un enterrament, va a un pub, torna a casa... Els centenars de pàgines de l'obra només ens narren un dia gris d'una persona grisa. El mèrit d'aquesta novel·la fonamental no descansa, de cap manera, sobre el seu argument, sinó sobre un complex conjunt de factors com l'escriptura, el to i el ritme narratiu, el punt de vista, la caracterització dels personatges, l'ordenació del material argumental, la configuració del marc, la manipulació del temps, etc. Aquest conjunt de factors, molt més important que l'argument, s'anomena la **trama**, que és la forma que pren un argument quan queda formalitzat mitjançant l'escriptura.

S'equivoca, doncs, qui es pensa que si disposa *només* d'un bon argument ja té el relat mig fet. És com qui, pel sol fet de tenir una bona pila de rajols, ja considera que té la casa construïda. La comparació no és gratuïta. Narrar és construir una trama, convertir la pila de rajols d'un argument previ en un bell edifici de paraules, ben equilibrat, ben estructural, ben acabat en tots els detalls, amb les parets rectes i els rajols ben ajuntats, que ofereixi una harmonia interna i externa, un espai habitable on el lector senti el desig d'entrar i instal·lar-s'hi per un temps. I que, si pot ser, no li caigui per sobre com un castell de sorra.

Imaginem-nos algú que digui: "Tinc una història boníssima. Quan m'hi posi faré una gran novel·la!" És obvi que aquesta persona no sap gaire res sobre l'escriptura narrativa. És com si diguéssim: "conec un paisatge esplèndid. Porteu-me pinzells i tela, pintaré un quadre fabulós". Un *quadre fabulós* no depèn del paisatge o tema triat, sinó del treball del pintor, de la seva tècnica, del seu talent artístic.

## Repetició d'accions

La naturalesa constructiva i arquitectural de la trama pot observar-se, en primer lloc, en la tendència amb què, dins una narració, les accions tendeixen a repetir-se. Pensem, en el cas de *Judici final*, la llarga successió dels crims de Kugler que enumera Déu, tots repetint un mateix esquema: *Kugler assassina X* (la identitat d'X varia segons el cas).

En el cas del relat de Boccaccio, també hi trobem un entramat de repeticions:

1. *El rei entra en l'habitació de la reina* – 2. *El criat, suplantant el rei, entra a l'habitació de la reina* – 3. *El rei entra dins l'habitació de la reina* – 4. *El rei talla els cabells del criat* – 5. *El criat talla els cabells dels altres criats*.

La disposició repetitiva d'accions, canviant o no els personatges, és un dels trets narratius bàsics, una forma elemental d'ordenació. Un text que ens anirà molt bé per veure aquesta mecànica és el conte *No n'estigui tan segur*, de Quim Monzó.

(Text 10: *No n'estigui tan segur*, de Quim Monzó)

El primer paràgraf té, naturalment, una funció introductòria. L'autor ens hi dóna, entre altres, tres informacions significatives:

-La narració es focalitza en un personatge anomenat I.

-L'I treballa de dependent en un magatzem de moda.

-Aquell dia, l'I és convocat pel cap de personal

Observem que l'autor no diu directament: "L'I és un dependent", sinó que, d'una forma molt més eficaç, ens mostra el personatge fent la seva feina ("L'I estava acabant de despatxar un home que no es decidia si la gavardina la volia grisa o beix"), de manera que el lector dedueix la feina sense que se li digui directament.

Després d'aquesta introducció, seguim l'I en la seva entrevista amb el cap de personal, on acabarà de prendre consciència del seu do especial, del seu poder: **L'I pren consciència de l'estranya facultat d'endevinar què pensen els altres**. Aquesta revelació no se li ha produït de sobte, sinó d'una manera gradual, de manera que ho ha pogut assumir sense cap especial daltabaix emocional o mental. El lector és informat del procés d'assimilació mitjançant un breu fragment retrospectiu en que l'I recorda com va anar descobrint aquesta facultat.

Després de la introducció i de la fixació del nucli temàtic, podem assistir ja a la part central o nus del relat, que consisteix en un seguit d'**accions repetides** seguint el mateix esquema.

-L'I endevina què pensa el senyor A, cap de personal

-L'I " " l'O, company de treball

-L'I " " el cap de secció

-L'I " " l'E, la seva xicota.

-L'I " " la clienta (i altres clientes)

-L'I " " la caixera deshonest

-L'I " " el cap de secció

-L'I " " els seus antics companys

A aquesta sèrie repetitiva, cal afegir-hi un altre element important. El protagonista no només té la facultat d'endevinar el pensament dels altres, sinó que, després de l'estupor inicial, procedeix a aprofitar-se d'aquest do especial per al seu benefici propi, tant professional com sentimental-sexual, en una mena de gradació que el porta fins als llocs més alts de l'empresa. El protagonista descobreix que juga amb avantatge i, sense gaires escrúpols, se n'aprofita. La gradació formal és també, podríem dir, una degradació moral. A l'I no li importa perjudicar als altres: als seus companys de feina, als seus superiors, a la seva xicota (a la qual enganya amb les clientes ben disposades)... Ha après a traïr, a mentir, a venjar-se dels seus adversaris i a portar una conducta hipòcrita. La descoberta del seu do comporta la seva desinhibició total, de manera que el relat és també un procés de desemmascarament, a mesura que descobrim que l'empleat honest i tímid del començament és en realitat, quan pot, un home ambiciós, deslleial i sense escrúpols.

Finalment, després del nus central, arribem al desenllaç, que resulta sorprenent per la inversió de l'esquema repetit fins aquí. El lector espera que es torni a repetir el mateix fenomen una vegada més, però es troba amb un gir inesperat. Quan l'I ja està a punt de culminar la seva ascensió i es planteja el repte d'acabar substituint el director de l'empresa, s'adona que ha perdut el do, que ja no "sent" els pensaments de l'altre. Tot i així, pensa que li serà fàcil acabar amb aquell imbècil i ocupar el seu lloc. És llavors quan l'U li diu: "No n'estigui tan segur. Li costarà més que no es pensa". L'U és com l'I, un endevinador de pensaments, algú que encara té un poder més fort, i per això és on és. La successió de petits triomfs de l'I culmina amb una gran derrota. La inversió consisteix a capgirar l'esquema

"L'I endevina el pensament d'un altre"  
per  
"Un altre endevina el pensament de l'I"

### **Exercicis:**

--Escriuiu, o només planifiqueu per després comentar-ho a classe, una narració amb un tema i una estructura similar: un personatge descobreix que té un do especial. Quin? (Poseu-hi enginy i fantasia) Com se n'aprofita? Com modifica això el seu comportament i la seva personalitat? Al final descobreix que un altre té el mateix do especial, més fort. Podeu trobar un altre desenllaç imaginatiu i sorprenent?

--Quin punt de vista utilitza l'autor? És el més adequat?

(L'autor utilitza una 3<sup>a</sup> persona introspectiva. "No sabia per què el cridava el cap de personal i, com sempre que havia de parlar amb superiors, sentia una certa remor a l'estómac". El narrador introspectiu és la fórmula més adequada, perquè el lector, en aquest cas, necessita tenir accés al pensament del protagonista, única forma de conèixer el seu do. No pot tenir accés al pensament dels altres, si no és a través, precisament, del poder endevinador de l'I.

De fet, el tema d'aquest relat es planteja també com una mena de paràbola de l'omnisciència. Entrar dins el pensament dels altres és un fenomen extraordinari,

per més que molts autors ho fan quan adopten un punt de vista omniscient. Un autor que, com l'I, endevina els pensaments dels altres, de fet juga amb les cartes marcades, és un narrador que fa trampa.

En un altre nivell de lectura, sembla que Quim Monzó ens vulgui fer arribar a la conclusió, després de llegir el seu relat, que les nostres relacions es basen en la hipocresia. Tothom (el cap de personal, l'O, l'E) diu una cosa i en pensa una altra. La realitat també és així? Les relacions civilitzades es basen en el fingiment i l'engany? La veracitat absoluta destruiria les nostres relacions amb els altres? Què passaria si li diguéssim al professor el que en pensem realment? I al nostre veí de classe? Llegiu, també de Quim Monzó, la narració *Et diré sempre la veritat*, que toca aquest mateix tema d'una manera més explícita.

Per tant, saber massa és perillós. No només de cara als altres, sinó també per a un mateix. Les persones, com els narradors, han de saber poc dels pensaments dels altres. Deixem la màgica facultat de la omnisciència només per a Déu i per als grans novel·listes del segle XIX).

--Intenta definir l'**estil Monzó**.

(És un estil àgil, funcional, lacònic, d'una aparent i natural simplicitat. Monzó aconsegueix dir molt en el mínim espai, posant de manifest una gran capacitat de síntesi, una magistral habilitat per reduir una història als seus elements claus i essencials, facultat que el converteix en un mestre del relat curt: narrar és simplificar el món.

Altres ingredients del *toc Monzó* són l'humor, la capacitat d'observació i d'ambientació, el realisme barrejat amb algun sorprenent element irreal o fantasíes, etc.)

Molt sovint, si no sempre, els arguments de les obres narratives es basen en combinacions d'esquemes arquetípics que podríem considerar com a *universals temàtics* i que es troben en les obres de tots els temps i de tots els llocs.

Així, l'esquema de *No n'estigui tan segur* seria el mateix que el de molts contes i llegendes: el personatge que descobreix que té un poder sobrenatural i se n'aprofita. Altres esquemes simples habituals: el *secret* (un personatge té un secret que no pot explicar a ningú), la *confidència* (A explica una cosa a B), l'*ajuda* (A col·labora amb B), el *desig* (A desitja B i farà tot el possible per establir-hi relacions), la *transformació*, etc.

Una estructura arquetíptica més complexa és la que desenvolupa unes relacions triangulars entre els personatges.

### **El triangle**

Pot adoptar diverses formes o variants. Per exemple: Siguin els personatges A, B i C. La relació estable dels personatges A i B és alterada per la intromissió d'una tercera persona C, que desestabilitza l'esquema. Pot passar que B es distanciï d'A i es relacioni amb C (la reina amb el criat, per exemple). La reacció d'A és actuar, per venjança, contra C, o contra B, o contra ambdós. Un esquema tan simple com aquest, en múltiples variants, el trobem en el fonament argumental de molts edificis narratius. Sense anar més lluny, al relat triple *Taula de tres*: L'Àngela i la Neus eren amigues inseparables. A partir d'un moment determinat, Àngela se'n



va amb Pau, amb qui inicia tot d'innocents jocs sexuals. La Neus, engelosida, rabiosa, fa el possible per destruir la relació B-C, i les seves accions porten, potser involuntàriament, fins a la tragèdia final, la mort de B (Àngela).

En el cas del conte de Boccaccio, quan A pren consciència de les relacions entre B i C, no actua contra B, que és del tot innocent, sinó contra C, tot i que aquest, molt astutament, aconsegueix esquivar la venjança.

Val pena, en posar-se a escriure un relar, considerar que una obra no parteix mai de zero, sinó d'una llarga tradició que ens ofereix models i ens facilita tècniques i esquemes. Cada obra acabada d'escriure se situa en relació a un univers d'obres ja publicades, que en són els referents. Per escriure, cal haver llegit molt. Cal assumir la tradició i agafar-la com a punt de partida, encara que sigui per negar-la i capgirar-la. No s'entendria **Don Quijote** sense la tradició anterior de les novel·les de cavalleries, a les quals intenta, en principi, parodiar, tot i que Cervantes va molt més enllà d'una simple paròdia.

De vegades, el valor d'una obra depèn en bona part de la relació que estableix en relació a altres obres o esquemes anteriors. Llegim, per exemple, una altra narració de Quim Monzó: *Per què les busques dels rellotges giren en el sentit de les busques dels rellotges*.

(Text 11: *Per què les busques dels rellotges giren en el sentit de les busques dels rellotges*, Quim Monzó)

Un dels valors d'aquesta breu narració és la manera desenfadada i sorprenent com l'autor resol un conflicte sentimental triangular. Tot lector té l'esquema arquetípic al cap: A-B, B-C. L'originalitat de Monzó consisteix a donar un final inesperat. És C qui confessa a A la relació amb la seva dona, i entre els dos protagonistes no neix una rivalitat, cap relació marcada per l'odi ni la set de venjança, sinó, al contrari, una aliança. El drama de C, que A coneix molt bé, es que no es pot treure B del damunt, és una pesada insofrible. A li dóna l'única solució, ben paradoxal, per alliberar-se d'ella: "Casi-s'hi".

Per descomptat, aquest no és l'únic valor del relat. Tornem a constatar, a més, l'agilitat i la frescor narrativa de Monzó. La capacitat sintètica i reductora a la mínima expressió. Un punt de vista gairebé cinematogràfic (només amb un parell de breus incursions introspectives-retrospectives) i un ús del temps sense el·lipsis ni dilacions, en què la durada del relat coincideix amb la durada de la lectura.

Observem també la naturalesa anticonvencional i minimalista dels noms, simples lletres com a *No n'estigui tan segur*. Aquest ús dels noms ja reflecteix bona part de la doctrina narrativa monzoniana, reductiva, agosarada i innovadora.

Passem ara a llegir un capítol de la novel·la **Mirall trencat**, de Mercè Rodoreda.

(Text 12: Capítol 1, *Una joia de valor*)

Primer, procedim a analitzar la **història** o l'**argument**, que podríem presentar en una seqüència cronològica dels **motius temàtics**:

1. La Teresa, una peixatera de la Boqueria, ha tingut una relació amb un home casat, Miquel Masdeu, de la qual n'ha quedat el fruit d'un fill.
2. La Teresa coneix el senyor Nicolau, vell i ric, el qual, després d'un temps de sortir junts, li pregunta si es vol casar amb ell.
3. La Teresa amaga el fill secret a casa d'una tia i es casa amb el senyor Nicolau.
4. La Teresa necessita diners per pagar la tia mainadera i assegurar el futur del fill secret. Ja que el senyor Nicolau, tot i ser molt generós, no li dóna diners en efectiu, confia que almenys li faci un bon regal que li permeti resoldre per sempre el problema del fill.
5. La Teresa no pot dissimular la decepció quan el senyor Nicolau li regala un caríssim armari lacat japonès. (No pot sortir al carrer amb un armari posat!)
6. El senyor Nicolau, adonant-se que no l'ha encertat amb el seu regal, es proposa regalar-li una joia única.
7. El senyor Nicolau acompanya la Teresa a la joieria Begú i li compra el fermall més valuós.
8. Al cap de dues o tres setmanes, la Teresa es presenta sola a la joieria Begú i revèn el fermall al joier per dues terceres parts del que el seu marit va pagar.
9. La Teresa, amb els diners, va a veure la tia mainadera. Li dóna una part dels diners i li diu que doni els altres al pare de la criatura, que s'afillarà el nen sense que la seva dona, que no pot tenir fills, sàpiga la veritat.
10. La Teresa simula un desmai i cau al carrer. Tot de gent acut a socórrer-la.
11. Un cop a casa, la Teresa s'adona que algú li ha robat el fermall. Escenificació del drama del fermall perdut o robat. Llàgrimes i desesperació
12. El senyor Nicolau consola la Teresa i promet posar remei a la situació.
13. Un cop restablerta la malalta, el senyor Nicolau l'acompanya a la joieria Begú i li compra un fermall que sembla *idèntic* al desaparegut.
14. La Teresa, en el paper de dama benefactora, apadrina un nen orfe que un matrimoni sense fills s'acaba d'afillar.

Aquest argument, diseccionat en una successió temporal de motius temàtics, no té un especial interès. Podríem dir que és una història literària com tantes, fins i tot una mica recargolada. De fet, Mercè Rodoreda sembla haver utilitzat conscientment un argument fulletinesc, a l'estil de moltes novel·les populars del XIX, amb tot de trucs efectistes i elements més o menys commovedors (un nen nascut fora del matrimoni, dones de classe humil casades amb grans senyors, secrets i fingiments, maniobres d'engany amb desmais inclosos, etc.)

Aquest material només es converteix en matèria narrativa de primer ordre gràcies a la manipulació, la reordenació i l'escriptura que en fa l'autora. El valor del capítol, més que en l'argument, descansa en la trama: les modificacions de l'ordre cronològic, la tensió narrativa, l'estil, la caracterització dels personatges...

### **Exercici**

--Fes la relació dels motius temàtics ordenant-los segons la trama resultant.

(La seqüència, en la trama, és: 7, 5-6, 2-1-3-4, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14)

--Comenta el perquè de la reordenació. Què s'hi guanya, en aquest nou ordre?

(La reordenació afecta sobretot a la primera meitat del capítol, ja que a partir del motiu 8 se segueix l'ordre argumental cronològic. En primer lloc, l'autora incia el relat amb el motiu 7: el senyor Nicolau i la Teresa van a la joieria a comprar el fermall. L'inici *in media res* fa que la trama guanya tensió, ja que amb l'escamoteig de dades (motius 1 al 6) es produeix, com és normal, l'aparició dels interrogants que actuen com a tensors narratius. En primer lloc, com és que una senyora jove s'ha casat amb aquest vell ric? Què es proposa realment? Té raó el joier en les seves vagues sospites? Amb els motius 5-6, el lector és introduït al tema dels dos regals, l'armari i la joia. Però és sobretot amb l'aparició oportuna dels motius 2-1-3-4, en forma de falca retrospectiva, que som informats de l'origen humil de la gran dama i obrim la tapa del seu secret. És llavors quan emergeixen els interrogants més decisius: la Teresa pretén, amb la joia de valor, resoldre el seu gran problema? Com? Assistim llavors a la seva tornada a la joieria (motiu 8) i a l'escenificació de la pèrdua-robatori de la joia. El *secret* i l'*engany* s'amaguen al lector fins al moment oportú. Finalment, el bon senyor Nicolau i l'astuta Teresa tornen a la joieria per recomprar el fermall al joier, que és un espectador privilegiat i no poc interessat de tota la història. Tot ha quedat resolt)

--S'observa també en aquest text la tendència narrativa a la repetició de les accions?

(Sí. El capítol comença i acaba amb una mateixa acció repetida: el senyor Nicolau i la Teresa van a comprar una joia –la mateixa joia-- a la joieria Begú. A la part central del text, hi trobem una variant de l'acció: la Teresa –sola—va a vendre la mateixa joia al senyor Begú. L'acció repetida (compra de la joia) té així la seva antítesi (venda de la joia). A part d'aquesta triple repetició fonamental, n'hi ha d'altres menys significatives. Per exemple: el senyor Nicolau fa un regal a la Teresa (1: un armari japonès 2: un fermall de brillants).

--En la trama, quins motius ocupen més espai i, per tant, estan més desenvolupats? Tenen alguna cosa en comú?

(Com hem vist, la trama d'aquest capítol té com a columna vertebral una triple repetició, la segona en plantejament antitètic, situades totes a la joieria del senyor Begú. Les tres accions es situen estratègicament, al principi, al mig i al final, de manera que constitueixen els nuclis del plantejament, nus i desenllaç. Atesa la seva importància, l'autora ha ampliat aquestes tres accions i les ha convertit en escenes, amb diàlegs inclosos, descripció més minuciosa de l'ambient, etc. Les altres 11 parts, en canvi, estan força més comprimides, ocupen poc espai.

Només cal veure que el desplegament del motiu inicial, el 7, ocupa més espai que la successió de conjunt 5,6,2,1,3,4 que ve tot seguit. Ens trobem aquí amb dues tècniques narratives: l'**escena** i el **resum**. Segons les necessitats narratives i la importància de cada cas, els motius poden ser ampliat o comprimits. L'autor, per tant, ha de considerar també, a part de l'ordre dels motius, quines ampliacions faran més interessants el seu relat, i quins motius secundaris pot reduir a la mínima expressió. Pel que fa al seu ús, la norma general és que l'**escena** sempre

és més efectiva que el **resum**. Quan un text, com és el cas, comprèn un període de temps considerable (setmanes o mesos) i desplega un argument complex, és evident que cal resumir la major part de les accions i escenificar-ne només un nombre limitat, les que podríem anomenar *accions essencials*.)

--Converteix en una escena de 15-20 línies el següent resum: “En Pere va sortir de casa seva i, un cop al carrer, va mirar de reüll si a la cuina dels veïns hi havia la Judit”. Posa-hi algun detall significatiu. Insinua algun interrogant que faci que el lector vulgui continuar llegint. Sobretot, no diguis més coses de les estrictament necessàries.

--Comenta algun aspecte de les 10 primeres línies d’*Una joia de valor*.

(Hi a res a comentar? Sí. Un bon text sempre dóna elements per al comentari. Fixem-nos en la primera línia: s’indica, de manera indirecta, la jerarquia entre dos personatges: qui és “en” i qui és “el senyor”, qui ajuda a qui, qui és el criat i qui l’amo. La manera de pujar, i sobretot de baixar, del cotxe també ens dóna informació indirecta: veiem clarament, abans que se’ns digui, la diferència d’edat entre el senyor Nicolau i la senyora Teresa, que puja sense dificultats (i més endavant baixa del carruatge saltant “com una daina”). L’hàbil narrador indirecte també ens informa del lloc i el temps: pels noms dels carrers sabem que som al centre de Barcelona, i pel carruatge amb cavalls situem cronològicament l’acció en una època que podria anar de la segona meitat del XIX fins a començaments del XX. Quanta informació se’ns dóna en unes poques línies! I mai d’una manera matussera i directa, a l’estil de “El senyor Nicolau era ric i vell, i estava casat amb una dona jove, etc.”, com faria un narrador primari.

Aquestes primeres línies són un magnífic exemple d’escriptura indirecta i d’informació doble: les coses no només diuen el que diuen (que van amb un cotxe de cavalls) sinó que ens trasmeten una informació subliminar (som a la segona meitat del XIX).

Aquest procediment narratiu requereix molta habilitat i un treball molt laboriós per part de l’autor, però resulta molt eficaç. Per alguna raó, la informació oculta o indirecta (narrar és no dir) sempre té més força narrativa.

--Redacteu unes poques línies en les quals, de manera indirecta, sense explicitar-les directament, quedin clares les relacions jeràrquiques, familiars o sentimentals entre dos o més personatges que es troben en una determinada situació. Suggeriu també la ciutat on es troben i l’estació de l’any en què transcorre l’acció.

--Quin punt de vista utilitza Rodoreda en aquest text?

Es tracta d’un narrador en 3<sup>a</sup> persona. Té accés, esporàdicament, en flaixos molt breus, al pensament de la Teresa, el senyor Nicolau i el joier. “Tothom sabia (...) que el senyor Nicolau volia fer un obsequi a la senyora Teresa”; (el senyor Begú) “trobà que que el senyor Rovira havia envellit molt: no devia haver pogut resistir les emocions del matrimoni”; (el senyor Begú) “coneixia la història”, etc. Malgrat això, no és el típic narrador omniscient sense límits de coneixement. AL contrari, és un narrador que posa molta cura a restringir la introspecció, tret d’uns

pocs fragments, i a deixar que el món interior dels personatges emergeixi d'una manera indirecta.

En suma, la construcció de la **trama** sol exigir l'alteració, més o menys profunda, de la seqüència cronològica de motius temàtics que constitueix l'**argument**. La finalitat sempre és la mateixa: potenciar al màxim la narrativitat, augmentar la tensió del relat.

Un exemple tan il·lustratiu com l'anterior, però encara més extrem, de reordenació de motius temàtics el trobem al capítol 2 de la novel·la **Camí de sirga**, de Jesús Moncada.

(Text 13: capítol 2 de **Camí de sirga**)

### Exercicis:

--Després de llegir atentament el text, intenta enumerar, per ordre cronològic, la seqüència de motius temàtics que en constitueixen l'argument bàsic. Tingues en compte que algun d'aquests motius els hauràs de deduir pel teu compte, perquè no apareixen explícitament en el text.

- (1. El pare de l'obrero és el millor tirador de la contrada.
2. El senyor Jaume, l'amo de la fàbrica, sedueix l'obrero jove i hi manté relacions.
3. L'obrero jove queda embarassada.
4. El pare se n'assabenta i exigeix reparació.
5. El senyor Jaume no està disposat a donar res.
6. El pare, com a avís, dispara contra el retrat del senyor Jaume, mentre aquest posava, provocant gran rebombori.
7. El senyor Jaume està molt espantat i no gosa sortir de casa.
8. Al poble, s'interpreta el fet com un atemptat de caire polític contra una persona rica i poderosa. Alarma entre els ciutadans d'aquesta condició.
9. S'inicia la investigació oficial, a càrrec de dos guàrdies civils i un funcionari.
10. La sogra, per una investigació paral·lela duta a terme per l'administrador Graells, s'assabenta de la veritat.
11. La sogra discuteix amb el senyor Jaume i l'insulta.
12. La sogra, pensant en la seva filla, soluciona l'afer: acompanyada de l'administrador, visita el pare de l'obrero i li dona una quantitat en compensació.
13. Amb els diners, el pare i l'obrero abandonen el poble i s'instal·len a Gràcia, on compren un cafè amb els diners obtinguts.
14. Pocs mesos després, l'obrero pareix una nena, que és batejada.
15. Amb el temps, la nena té una gran semblança física amb Carlota de Torres, filla del senyor Jaume).

--Tot seguit, comenta alguna de les alteracions més significatives de la trama:

(L'interès del text, com en altres casos, es basa en bona part en l'ocultació de dades, alguna de les quals no es desvela fins al final. Si fem la seqüència de la trama, veurem que, curiosament, **l'últim motiu de la trama és el primer de l'argument**: el narrador no ens diu fins al final que el pare de l'obrero és un tirador

de primera, amb la qual cosa se'ns il·lumina de cop tota la part més o menys ombrívola de la història: llavors sabem que si el seu tret ha perforat el front del retrat del senyor Jaume és perquè el tirador volia amenaçar-lo i que la sogra li ha donat diners a canvi d'oblidar l'assumpte. És remarcable la manera com el narrador amplifica la hipòtesi (falsa) de l'atemptat terrorista, mentre que pràcticament suprimeix i escamoteja la causa real del conflicte, que el lector ha d'anar endevinant mitjançant l'al·lusió als insults de la sogra al gendre i a la futura i sorprenent (no tant, un cop ho sabem tot) semblança de la filla de l'obrero amb la filla de don Jaume, en realitat germanes. En cap moment no se'ns diu que la sogra va pagar res al pare de l'obrero, sinó només que la senyora Camps va fer-li una visita "a alta hora de la nit".

--Punt de vista.

El punt de vista és el d'un narrador omniscient, una mena de déu burleta que, tot i saber-ho tot, juga a amagar-nos dades i a donar-nos pistes falses i a camuflar-se en la perspectiva de diversos personatges. En la primera part del relat, adopta la perspectiva de Carlota de Torres, i ens explica en tercera persona com recorda els fets, succeïts quan era una nena. Naturalment, la perspectiva infantil és molt oportuna perquè està plena de llacunes i desconeixences. Ens trobem, doncs, amb una versió en tercera persona del narrador ignorant, almenys en part. A partir d'un moment donat, el narrador abandona l'òptica del personatge i ens diu: "La Carlota de Torres mai no va saber què havia passat". I llavors ens informa que l'única persona que li podria explicar la veritat era la Camil·la, la criada, i passa a referir-nos el que aquest personatge sabia de la història. Finalment, el narrador va encara més enllà i ens explica el que ningú del poble no sap, ni tan sols la Camil·la: el bateig de la nena, etc.

El plaer de la lectura d'aquest text prové, en bonapart, de la tasca de reconstrucció que realitza el lector, quasi un repte per a la seva intel·ligència, una incursió a un laberint del qual no és fàcil sortir.

### **Conclusions**

La trama, molt més que el tema o l'argument, és el component fonamental d'un relat. És amb la trama que els rajols d'un argument prenen la forma d'un edifici ordenat. La trama i l'escriptura són els valors fonamentals i indissociables d'un bon relat.

El mèrit d'una narració no depèn del seu tema, de la mateixa manera que una bona escultura no depèn del bloc de marbre inicial, sinó del treball d'eliminació i formalització que, sobre aquest bloc, practica l'escultor. Narrar, com esculpir, és també seleccionar i eliminar, treure els fragments innecessaris d'una història fins a quedar-se amb la forma pura de la trama.

La precisió amb què es reflecteix la realitat pot ser un mèrit literari. El realisme i la versemblança són dos elements que, en general, es valoren positivament. Sempre hem de tenir en compte, tanmateix, que realitat i ficció són dues dimensions molt diferents, en bona part justament perquè en la ficció hi intervé una voluntat ordenadora que es manifesta en la trama.

Sobre aquestes consideracions, pot resultar d'interès l'elucubració que fa Josep Pla al pròleg de **El carrer estret** a partir del pretext de l'anomenada teoria del

mirall d'Stendhal, segons la qual la novel·la ha de ser un mirall que reflecteixi la realitat. Pla diu que ha seguit aquesta indicació al peu de la lletra. Però el seu mirall, com és natural, no ha reflectit "cap argument travat, cap arquitectura tancada", perquè "un mirall és una força passiva, desproveïda de facultats ordenadores". Un mirall davant la realitat reflecteix, només, la realitat. La literatura, per més realista que sigui, és una altra cosa. "Si el mirall no reflecteix cap argument és que davant seu no n'hi passà cap". Pla escriu això per defensar la seva particular concepció de la novel·la-mirall, realista 100%, amb una successió d'anècdotes sense estructura, sense manipular. "La vida, transportada al pla literari, és una segragació informe, caòtica, d'imatges". La gent, fatigada pel desordre que l'envolta, busca en la literatura l'ordre i la coherència que no troba en la vida, dominada per un "caotisme incessant i incompreensible". I llavors expressa aquesta dicotomia realitat-ficció en termes metafòrics: "El bosc enerva sempre un xic; el jardí és més intel·ligible i plàcid". És a dir, amb la ficció, amb la trama, l'escriptor ajardina la realitat, que és desordenada i caòtica per naturalesa. En un bosc les plantes creixen a l'atzar, sense sotmetre's a cap planificació prèvia. En un jardí, en canvi, tot hi té una funció, un ordre, res no creix a l'atzar. En la vida real, en un dia ens poden passar mil coses insignificants i sense sentit, que no provocaran cap canvi important en nosaltres i que, probablement, ni tan sols recordarem al cap d'unes hores. En una ficció, les coses que hi passen —molt limitades per raó d'espai— sempre tenen un sentit, hi són per alguna raó.

La trama, en l'accepció més àmplia del terme, no només inclou la manipulació i ordenació argumental, sinó també elements tan diversos com el punt de vista, el tractament del temps i de l'espai, etc

### **Exercici:**

--A partir dels fragments de les novel·les **Mirall trencat** i **Camí de Sirga**, en els quals hi apareix el recurs del "personatge amb secret", intenteu escriure una narració breu en tres parts:

A/ X està preocupat; té un secret que el neguiteja. (No l'expliqueu massa. Com sempre, limiteu-vos a insinuar).

B/ Breu relat retrospectiu, com un flash back cinematogràfic: que el personatge recordi alguna cosa i que, gràcies a aquest record, el lector pugui fer-se una idea més nítida del secret en qüestió.

C/ Reequilibri: cal suggerir una solució al conflicte plantejat.

### **Llegendes urbanes**

Les anomenades llegendes urbanes són històries, anècdotes, mites que circulen entre la gent com si realment haguessin succeït, sovint relacionades amb temes sobrenaturals o amb anècdotes curioses, increïbles macabres. És un tipus de narració simple, però força interessant, especialment per als alumnes. L'argument d'alguna llegenda urbana ens pot servir com a punt de partida per muntar una trama.

## Exercici

--Saps alguna llegenda urbana? Explica-la.

(Que els alumnes n'expliquin. Després, cada alumne pot treballar en la llegenda que triï, o bé ens podem centrar en una i debatre'n les possibilitats narratives. Si no en surten gaires, el professor pot recórrer al llibre-recull **Benvingut/da al club de la Sida**, editat pel Club de Recerca Folklòrica d'Osona, editat pel Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 2002.

D'aquest llibre, en reproduïm dues.

*La sabata* (amb un toc d'humor): "Un automobilista recull una dona que fa autostop. Resulta ser una prostituta que aviat li fa proposicions. Una mica torbat busca de seguida un pretext i la fa baixar. L'endemà, mentre fa un viatge amb tota la família, palpa amb el peu una sabata de senyora. Per evitar haver de donar explicacions enutjoses, aprofita el pagament del peatge per tirar la sabata fora del cotxe. Quan arriben al lloc de destí, la sogra està desconcertada: no hi ha manera de trobar la sabata que s'ha tret per estar més còmoda".

*Anar de nit al cementiri* (més macabra): "Una colla de joves, en una nit de gresca, es desafien per veure qui és el més valent. Un s'hi juga calés que ningú del grup no és capaç de ficar-se sol al cementiri del poble. El més atrevit accepta i se n'hi va. (...) Els altres esperen una bona estona, però el valent no torna. Què ha passat? L'endemà, quan gosen anar-hi, el troben mort a terra. Es veu que s'havia quedat una bona estona al costat dels nínxols i que, quan es va girar per tornar al poble, va notar que algú l'estirava. Va caure mort de l'espant, sense saber que la roba se li havia enganxat amb un roser".

Es tracta, novament, de veure quin serà el punt de vista més adequat per narrar la història, com cal ordenar –o desordenar– l'argument per atraure més l'atenció del lector, quins motius cal escamotejar per revelar-los més endavant, quins altres cal ampliar i convertir-los amb escena (amb descripcions i diàlegs, si cal), quins altres cal resumir, amb quins detalls ambientals podem ornar l'escenari dels fets, etc.)

--Comparar una llegenda urbana moderna amb una llegenda tradicional (com, per exemple, *El comte Arnau*). Diferències i similituds.

--Trama de la llegenda **El jersei**.

L'argument d'aquesta llegenda urbana és el següent:

- 1- La Marta és el fantasma d'una noia jove que s'apareix de tant en tant. Una nit, en un bar, un noi hi parla i intenta enrotllar-s'hi.
- 2- Més tard, el noi l'acompanya fins davant d'una casa i, pel camí, com que la Marta té fred, li deixa el jersei.
- 3- Quan torna, sol, el noi s'adona que la Marta s'ha quedat el jersei. És igual, així podrà tornar-hi. Ja n'està mig enamorat.
- 4- L'endemà, el noi truca al timbre de la casa. Li surt una senyora que, estranyada, li diu que la seva filla morir fa un any. Es deia Marta.
- 5- El noi va al cementiri i busca el nínxol de la noia.
- 6- Davant del nínxol de la noia, el noi troba el jersei, a terra, ben plegat.



Cada alumne (o bé en grups) hauria de redactar una versió tramada, d'uns 2 folis d'extensió. Punts de debat i reflexió, abans o després de redactar la versió cada un: Quin és el punt de vista? En present o passat? Avantatges i inconvenients de cada opció.

Punt de vista: Millor descartar el narrador omniscient. Necessitem un narrador que no sàpiga gaire res –sobretot que no digui: “La Martya és un fantasma, un espectre”--, que ens desperti molts interrogants. Potser en primera persona (o en 3<sup>a</sup> introspectiva, que en realitat no és gaire diferent). Qui? Podríem fer que la narradora fos la noia-fantasma? Segons com, podria resultar interessant, però ens perdríem el diàleg noi-mare, i la commoció del noi quan troba el jersei, la part culminant del relat. Per tant, el millor serà que el noi sigui el narrador en primera persona (o bé que l'expliquem des de la seva mirada, si és en 3<sup>a</sup> introspectiva). La narració pot ser en present o en passat.

Com ordenem la trama? Naturalment, no començarem pas explicant que la noia és morta. Farem com Jesús Moncada amb el tirador i ens guardarem aquest roc a la faixa, per insinuar-ho només al moment més oportú. Serà el punt estel·lar del relat, no podem malgastar-lo al començament, quan no faria gens d'efecte. Per tant, podem començar *in media res*: amb el noi coneixent la noia i enrotllant-s'hi al bar, o bé quan ja surten al carrer, camí de casa la noia. Per començar a preparar el lector i dibuixar l'aureòla enigmàtica de la Marta, podem presentar-la com una noia molt pàl·lida, que no riu mai, té una bellesa estranya, etc. Si el noi la toca, la troba molt freda. Per això, de camí de tornada, li deixa el jersei i insisteix que se'l posi. Hem d'aconseguir que el lector intueixi algun misteri en la figura de la Marta i estigui interessat a descobrir-lo. També serà bo que el lector simpatitzi amb el noi, i vulgui que tot li surti bé: una bona part de l'interès que el lector sent per un text narratiu depèn de fins a quin punt s'identifica amb algun personatge.

El diàleg de l'endemà amb la mare ha de ser tens, breu i impactant. Potser la mare, al començament, s'ho afaga com una broma de mal gust. Guardem per al final una frase com: “La meua filla és morta”, que ha de commoure protagonista i lector. Altres qüestions a tenir en compte: Com ho fa, el noi, per saber on és la làpida? Per què hi va? Tots aquests punts han de quedar ben lligats, i res no ha de semblar gens forçat ni posat amb calçador.

Com sempre, no diguem més coses del compte. El jersei davant la làpida, ben plegat, ja ho dirà tot. El lector, com el protagonista, ha de quedar esgarriat, amb la pell de gallina, i han de sentir al clatell l'alè del misteri sobrenatural.

Va, posem-nos-hi.

## 6. LA CONSTRUCCIÓ DELS PERSONATGES

Al començament, hem definit el relat com una “relació orgànica de fets protagonitzats per un o més personatges ficticis”. Fins ara, ens hem ocupat d’estudiar la dimensió orgànica del relat (punt de vista, estructura...) En aquest capítol ens centrarem en el segon element de la definició: els personatges.

Una de les funcions principals dels fets continguts en la trama és, sense dubte, la seva capacitat per revelar-nos el caràcter dels personatges, modificar-lo d’alguna manera, fer-lo evolucionar, posar de manifest algun aspecte nou de la seva personalitat...

La construcció del **personatge**, en definitiva, és tant o més important que la construcció de la **trama**. Allò que caracteritza moltes grans novel·les no és només la seva arquitectura interna, sinó la força, la intensitat i la complexitat amb què els seus protagonistes estan caracteritzats. Moltes novel·les estan tècnicament ben construïdes i, no obstant, no aconsegueixen arribar a l’ànima del lector justament perquè els falta la palpitació humana. Les novel·les de gènere ofereixen arguments atractius, però els personatges solen ser arquetípics, repetitius i poc profunds.

El repte més important del novel·lista és convertir *un personatge* en *una persona*: crear un caràcter, convèncer el lector de la realitat de la seva criatura, que allò que només és una il·lusió que no té altra substància que les paraules sigui percebut com una persona real de carn i ossos, complexa, que ens emocionï i commogui amb els conflictes que el preocupen, com si fos algú que coneguéssim realment. Per què **Madame Bovary**, de Gustave Flaubert, és una gran novel·la, potser la més important de totes les que es van escriure al segle XIX? En part, sí, perquè està molt ben escrita, ambientada i estructurada, però, sobretot, per la magnífica creació d’Emma Bovary. El mateix podríem dir de **Crim i càstig**, de Dostoievski, amb el protagonista Raskolnikov, o amb qualsevol novel·la de Charles Dickens. Si **La plaça del Diamant** és una de les millors novel·les catalanes del segle XX (si no la millor), això en bona part es deu a la caracterització i evolució de la seva protagonista Natàlia, “Colometa”, i també dels personatges secundaris que hi van apareixent.

Amb quina cura estan caracteritzats. Com persisteix, dins nostre, la seva memòria. La vividesa d’haver-los conegut. I només són criatures de paraules. Pures fumeroles etèries i irreal.

Inventar-se un bon argument, com hem dit abans, no és una tasca gaire complicada. Una gran novel·la no depèn mai d’un “gran” argument. Quin és l’argument de **Don Quijote**? Un bon home perd la xaveta per culpa de llegir massa novel·les de cavalleria i, convençut que és un cavaller errant, es posa una vella armadura, agafa un cavall, es fa acompanyar d’un veí-escuder, i se’n va a fer allò que ell creu que són accions de cavalleria, però que l’altra gent veu només com a actes de bogeria. La novel·la no commouria ningú, com a molt seria una obra còmica, si el cavaller de la Manxa no estigués tan magistralment caracteritzat.

Una novel·la se salva, en bona part, si el protagonista és prou creïble i complex, si el lector pot assumir-lo com a persona, posar-se en el seu lloc, identificar-s’hi.

La bona caracterització d'un personatge és un sistema infal·lible, per part del narrador, per aconseguir captar l'interès del lector. Més que els cops d'efecte, les sorpreses i les truculències argumentals (que són l'ingredient essencial de les novel·les de gènere o de repetició), el lector de les novel·les de creació busca l'"empatia" amb el protagonista. Un cop se'l fa seu, s'hi identifica i se'l creu com a persona, ja no l'abandonarà i voldrà acompanyar-lo fins al final de la novel·la, encara que li passin ben poques coses, encara que sigui, com Leopold Bloom d'**Ulisses**, un personatge vulgar i anodí que porta una vida ben grisa. Tot bon novel·lista sap que compta amb un aliat incondicional que és la inexhaurible curiositat del lector, el qual, un cop s'interessa per un personatge, vol acompanyar-lo al llarg del relat.

Ara bé, convertir *un personatge* en *una persona* no resulta gens fàcil. Al capdavall, és un ésser de ficció, fet només de paraules. L'escriptor ha ajuntat unes paraules que formin un organisme i que el personatge en qüestió comença a viure. Cada escriptor és com el doctor Frankenstein: intenta que el seu monstre sigui una criatura viva, que pensi i que parli, que el seu cor bategi, encara que només sigui, en el fons, un conjunt de fragments apedaçats. Aquesta tasca d'animació és la prova de foc del narrador, allà on ha de demostrar la seva perícia i el domini del seu ofici. ¿Com és que algunes d'aquests criatures de paraules obren els ulls, s'alcen i caminen, viuen davant nostre, simulacres humans, espectres verbals esdevinguts reals, mentre d'altres no aconsegueixen que el seu cor bategui ni una sola vegada? Afortunadament, aquesta pregunta no té resposta, i haurem de deixar l'interrogant obert. Pertany al terreny de l'art, del misteri.

Moltes vegades, aquests personatges estan formats amb fragments del seu propi creador: comparteixen la seva visió del món, les seves frustracions, els seus ideals, la seva experiència vital. En altres paraules, són l'*alter ego* de l'autor. És així que hem d'interpretar la famosa frase de Flaubert: "Madame Bovary c'est moi".

## Exercicis

A partir de la lectura de qualsevol novel·la, podem comentar la caracterització i l'evolució psicològica del protagonista.

Aquí, per començar, ens limitarem als personatges dels textos que hem llegit anteriorment.

--Què me'n dius, per començar, de la protagonista d'*Un gat sota la pluja*?

(És un bon exemple de caracterització indirecta. L'autor no ens descriu ni per randa els sentiments i les emocions de la noia. El seu món interior queda submergit a la nostra vista --recordem la teoria de l'iceberg-- i només afloren alguns gestos reveladors, actituds, paraules que diuen molt més del que sembla. El personatge --del qual ni tan sols sabem el nom-- va agafant consistència. La seva actitud d'estar mirant com plou per la finestra de l'hotel ens parla d'avorriment i monotonia, potser tristesa. La visió del gat sota la pluja revela la seva necessitat d'afecte: projecta cap a l'animal la seva tendresa, la seva voluntat de protecció, els seus instints maternals reprimits. D'altra banda, el tema del gat, quan en parla amb

el seu company, posa de manifest la poca sintonia que hi ha entre ells dos, l'allunyament, la manca de comprensió per part d'ell. I, més endavant, desencadena el conflicte: ella està cansada d'una vida nòmada, d'hotel a hotel, i voldria més estabilitat. Ser una dona com qualsevol altra: tenir una casa, deixar-se créixer els cabells, tenir un marit que li fes més cas, i uns fills, etc.

L'autor no necessita escriure la paraula "tristesa", "frustració" o "desencís" perquè nosaltres veiem aquests sentiments en el cor de la protagonista. L'expressió indirecta i al·lusiva és molt més eficaç.

No n'hi ha prou dient "En Pere –per exemple– se sentia molt desgraciat i tenia ganes de plorar" per interessar el lector i commoure'l. Potser, contràriament, només el farem riure i abandonarà el relat. Ja sabem que dir les coses directament no és la millor manera de narrar. No cal dir una cosa, sinó mostrar-la. Si el nostre Pere ha d'aparèixer com un personatge dolgut i desgraciat, i el seu dolor ha de passar al lector, hem de ser molt més hàbils, hem d'insinuar l'estat d'ànim, hem de vigilar molt amb els gestos, les mirades i els detalls, amb els objectes que li fan recordar coses, amb les paraules que diu, o amb la manera que té de callar. El lector assumirà els sentiments del personatge només si aconseguim que resulti mínimament creïble, que no sigui un simple titella de paraules, un espantaocells que espanti també els lectors.

D'altra banda, també és aconsellable deixar un marge d'incertesa i ambigüitat en la caracterització dels personatges. L'autor no ha de pretenir controlar totalment els fils dels seus sentiments. Un personatge de qui ho sabem tot es fa poc creïble, perquè en la realitat no es dona aquest coneixement. De fet, no tenim aquest coneixement ni de nosaltres mateixos, perquè tots tenim zones d'ombra i d'incertesa que escapen a la nostra pròpia voluntat. Per tant, l'autor ens suggereix un món interior, però no cal que ens l'il·lumini en tots els seus racons).

--Podem dir que la protagonista d'"Un gat sota la pluja" és un personatge evolutiu?

(El conte és massa breu perquè hi pugui tenir lloc un procés evolutiu a l'estil del que trobem en moltes novel·les. També és breu el temps. No obstant, el relat recull un moment d'inflexió evolutiva, un punt de crisi. La protagonista, contemplant el gat, té ganes de deixar enrera el tipus de vida que ha dut fins ara, de deixar també de ser la noia nòmada i sense obligacions que era fins ara per esdevenir una dona casada, amb una llar i una família. "Un gat sota la pluja" és, també, l'adéu a la joventut, l'entrada en una altra etapa de la vida. Si més no, l'anunci, o el desig).

--I la protagonista d'"Una joia de valor"?

*(Fixem-nos primer en la protagonista, Teresa. L'autora ens explica què ha fet i què fa, però no com és. De nou la caracterització indirecta. Els lectors reconstruïm el seu caràcter a partir de la seva conducta i d'alguns records que se'ns dona amb comptagotes.*

*No és un personatge en situació de crisi, sinó que ja l'ha superat i ha entrat en el que podríem anomenar maduresa. La joventut ha quedat enrera. Ja s'ha protuït el gran xoc. En el seu cas, va enamorar-se d'un home sense saber que estava casat, va quedar embarassada i va tenir una criatura que manté en secret. La noia*

*innocent i enamoradissa ja no existeix. La vida l'ha endurit. Ara és una dona menys ingènua, més intel·ligent i ambiciosa, sense gaires escrúpols morals. No s'ha casat amb el senyor Nicolau per amor, òbviament. Sap que pot aprofitar-sen com vulgui: és un marit que l'estima i que confia en ella. L'enganyada és ara l'enganyadora, ja que li oculta l'existència del seu fill. I, per resoldre el gran problema d'aquest fill, per a la qual cosa li calen diners, ordeix i maquina tota la brillant i enginyosa comèdia del robatori del fermall de brillants, que en realitat ven al mateix joier al qual, poc després, el senyor Nicolau l'hi comprarà per segona vegada.*

--Personatges secundaris d'"Una joia de valor".

*(Al costat de Teresa, el senyor Nicolau té una caracterotzació força plana. No deixa de ser un personatge simple.*

*No podem dir el mateix, però, en el cas del joier Begú, que l'autora retrata d'una manera magistral i, al mateix temps, austera i lacònica. Amb quatre pinzellades, poques paraules i només alguns gestos, tenim una visió força completa i complexa d'aquest individu. Adula el senyor Nicolau perquè és un bon client, però col·labora a enganyar-lo quan la Teresa torna a la joieria i li ofereix la possibilitat de recomprar la joia. Astut, llagoter, agut en els seus judicis sobre les persones, cautelós, distant i calculador, bon fingidor, és una esplèndida creació literària. Només els grans narradors són capaços, en unes poques paraules, de forjar personatges com aquest).*

El personatge secundari del joier de **Mirall trencat** és un bon exemple del mèrit que representa la creació d'un personatge. Amb unes simples pinzellades, la Rodoreda ens sap donar un besllum de l'ànima humana, que és impossible reproduir literàriament en tota la seva complexitat, perquè qualsevol persona "real" és més complexa que un personatge de ficció. Per tant, quan un autor crea un personatge ha d'aplicar una constant tasca reductora. Només hi pot posar una petita part de l'experiència habitual de la gent: es relacionarà amb uns pocs personatges i seleccionarà només una part del gran nombre de percepcions, sensacions, pensaments que una persona normal té habitualment. Narrar és simplificar.

Aquesta reducció es pot veure clara en els casos dels records. Una persona normal recorda, al llarg d'un dia, infinitat de coses, normalment a l'atzar, la majoria insignificants i sense sentit ni conseqüències futures. Els records, en canvi, aflueixen al pensament dels personatges ficticis d'una manera més ordenada i amb menys abundància, pràcticament només quan són necessaris per a l'argument o la caracterització, per omplir un buit.

Un dels mèrits principals de la creació d'un personatge tan gris i vulgar com Leopold Bloom, el protagonista d'"Ulisses", es troba principalment en la seva complexitat mental i memorística. De tots els personatges de ficció, és el que s'assembla més, per les múltiples i atzaroses connexions de la seva ment, a un personatge de carn i ossos. Els monòlegs interiors de Leopold Bloom són complicadíssims i molt difícils de desxifrar, justament perquè Joyce va intentar reproduir literàriament els mecanismes associatius del nostre pensament. Al costat

den la seva complexa i de vegades caòtica xarxa racional, el discurs d'altres personatges més convencionals ens sembla molt limitat i unidireccional.

### **Més sobre el secret**

Ja hem parlat en apartats anteriors de l'efectivitat narrativa del **secret**, un recurs que dóna més tensió al relat i fa més atractiu un personatge. Com veiem, pràcticament no hi ha narració sense secret. El té el protagonista de "El gat negre" com en tenen els de "Taula de tres". També el nen de "Redacció", que enterra nines al jardí. I què podem dir del palafrener de la reina o del protagonista de "No n'estigui tan segur?" De vegades el secret és un fill il·legítim: aquest és el cas dels fragments de **Mirall trencat** i **Camí de Sirga**.

El testimoni Déu, a "El dia del judici" posa de manifest tots els secrets de l'assassí Kruger.

Gairebé podríem arribar a formular la següent llei narrativa, molt simple:

"Tot personatge de ficció ha de tenir un secret".

De vegades, el secret es complementa amb la confiança. Aquest és el cas de "Per què les busques del rellotge...", en què un home veu com un desconegut li confessa que és l'amant de la seva esposa.

### **L'evolució psicològica d'un personatge**

Normalment, els personatges experimenten una determinada evolució psicològica. Un personatge que canviï gradualment a mesura que passen les pàgines (d'opinions, d'intencions, de sentiments) sempre és més atractiu que un personatge estàtic. Tanmateix, un procés evolutiu exigeix moltes pàgines. És per això que el trobarem sobretot en les novel·les.

No obstant, algunes narracions breus també ens permeten analitzar l'evolució d'un personatge. Aquest és el cas, per exemple, de la narració "El gat negre" d'Edgar A. Poe.

### **Text 14: "El gat negre", d'Edgar A. Poe**

#### **Exercici:**

--Comenta les primeres 11 línies del conte.

(De bon inici, el narrador-protagonista ja aplica la llei de l'anticipació i ens explica que, trobant-se a punt de morir (?), vol descarregar la seva ànima i relatar-nos uns esdeveniments (?) que "m'han aterrit, m'han torturat i m'han anorreat" (?). Així, la descàrrega inicial d'hams-interrogants aconsegueix perfectament la funció que ha de tenir el primer paràgraf d'una narració: enganxar el lector, despertar el seu interès).

--Explica com evoluciona el protagonista del conte.

(L'exposició de l'evolució moral i mental del protagonista comença amb el segon paràgraf, ordenada en una ben calculada gradació --que potser, almenys en un sentit moral, hauríem d'anomenar *degradació*).

A/ Infantesa i joventut: El protagonista era un ésser tendre i dòcil, fins al punt que els companys en feien befa. Marginat, es va refugiar en l'amor als animals. Anys més tard, es va casar amb una dona que també estimava els animals. Focalització de l'antagonista de la narració: el gat. "Teníem ocells, peixos de colors, un gos fi, conills, un miquet i *un gat*". És un gat negre. Introducció de l'element màgic o sobrenatural en una opinió de la dona, que al·ludeix "a l'antiga creença popular que mira tots els gats negres com bruixes disfressades". El seu nom, d'altra banda, és Pluto, de clares connotacions mitològiques i infernals.

El protagonista viu feliç amb la seva muller i el seu gat.

B/ AL llarg d'uns anys, el caràcter el protagonista experimenta "una alteració radical en pitjor", per culpa de l'afecció a l'alcohol (el Dimoni Intemperància). Es torna rampellut, irritable i violent, no només amb els animals, sinó també amb la dona. Només se'n va salvar, al principi, el seu gat Pluto.

C/ Però a mesura que s'enfonsava en l'alcoholisme, també el gat va acabar pagant-ne les conseqüències. Una nit, furios ("el furor d'un dimoni tot d'una em posseï"), li va buidar un ull amb un ganivet. Havia arribat al fons de l'abjecció: "una malignitat més que diabòlica, saturada de gin, penetrà cada fibra del meu ésser".

D/ L'endemà, més serè, s'esgarrija pel seu crim. Però aviat torna a l'alcohol. Quan veu que el gat l'esquiva, encara s'irrita més contra ell i, ja del tot posseït per l'"esperit de la Perversitat", agafa el gat i el penja d'un arbre, al jardí. De tota manera, ho fa amb llàgrimes als ulls, "amb el remordiment més amarg dins el cor".

E/ Arriba, per acabar-lo d'enfonsar, la ruïna material. Aquella mateixa nit, la seva casa es crema i ho perden tot. Hi ha alguna relació entre el foc i la mort del gat? A l'única paret que ha quedat dempeus, entre les runes fumejants, la gent hi veu, perfectament dibuixada, la silueta enorme d'un gat amb una corda al coll. Després de l'horror inicial, arriba a justificar-ho racionalment.

F/ Durant una altra nit de disbauxa etílica, el protagonista recull un gat sense amo, negre –amb una taca blanca al pit– i se l'emporta a casa. L'endemà descobreix que també li falta un ull. Comença a odiar-lo novament, però al mateix temps no gosa ni tocar-lo perquè li inspira un terror irracional per raó de la taca blanca que té al pit, que dibuixa la imatge d'una Forca. Torturat per aquesta por irracional, "el poc que restava de bo dintre meu sucumbí".

G/ Arriba a l'extrem de la degradació quan, un dia, entrebancat pel gat, oblida el seu terror i intenta matar-lo amb una destrat. La seva dona ho impedí agafant-li la mà. "La intervenció agullonà a una ràbia més que demoníaca: estrebo el meu braç per desagafar-lo d'ella i li sepulto la destrat dins el crani. Caigué morta en el seti sense un gemec".

Decideix, per amagar el cos, emparedar-lo en el celler. Tot seguit, busca el gat, decidit a matar-lo, però no el troba.

Se sent tranquil i feliç, deslliurat de l'angoixa que l'havia posseït. EL crim no l'amoïna gens. "La meva benaurança era suprema!"

H/ Uns policies vénen a fer-li unes preguntes. Baixen al celler. Allà, el protagonista, dissimulant, dóna uns cops de bastó a la paret, just allà on havia amagat el cadàver de la dona. De seguida, "una veu em respongué de dins la tomba! Un lament, de primer ofegat i tancat, com el somicó d'un infant, i després ràpidament inflant-se en un crit llarg, fort i continu, absolutament anòmal i antihumà, un udol, un clapit gement mig d'horror i mig de triomf, tal com hauria

pogut pujar solament de l'infern!". Els policies van fer un forat a la paret. Sobre el cadàver, hi havia el gat negre.

Passem tot seguit a llegir un conte de Salvador Espriu, "Tereseta-que-baixava-les-escales", en en qual trobem també un bon exemple d'evolució psicològica del personatge protagonista, en aquest cas femení, com indica el títol.

### **Text 15: "Tereseta-que-baixava-les-escales", de Salvador Espriu**

#### **Exercicis**

--Com s'estructura la narració? Resumeix-ne l'argument

(La narració es divideix en cinc parts, que corresponen a cinc moments diferents de la vida de la protagonista, Teresa, lligats per un factor ambiental o de lloc: tots cinc episodis tenen com a escenari les escales de l'església de la mítica Sinera espriuana, recreació d'Arenys de Mar. Com que abraça tants anys, l'extensió del conte es podria haver ampliat fins a convertir-lo en una extensa novel·la de molts centenars de pàgines sobre les diverses etapes de la vida de la protagonista. L'autor, però, va optar per una màxima compressió, amb la qual cosa el relat és un magnífic exemple de narració el·líptica i concisa.

--Punt de vista

(És una narració en primera persona, composta per cinc monòlegs. El narrador dels quatre primers fragments és una amiga de la Teresa, de la qual es distancia amb els anys. No es tracta, doncs, d'un narrador-protagonista, sinó d'un narrador-testimoni, a l'estil de les novel·les de Sherlock Holmes, narrades pel Doctor Watson. Tot el que sabem de Teresa ens arriba a través dels seus ulls i de les seves paraules. Aquesta mena de narrador manté el protagonista dins una certa aura de misteri i desconeixement, ja que ens n'ofereix una visió distorsionada i incompleta. La zona d'ombra és considerable, i això dóna més interès al relat. Narrar és no dir, sinó eludir.

La narradora contempla Teresa amb curiositat i un punt d'enveja. Si bé al començament ambdues eren de bona família, al llarg dels anys la família de la narradora ha anat a menys, mentre que Teresa esdevé una gran dama.

Hi ha un clar paral·lelisme entre la vida i la progressió de la protagonista i de la narradora. Aquest paral·lelisme es veu encara reforçat en la cinquena part. El qui ens explica com baixen el taüt de Teresa per les escales de l'església ja no és la narradora, que també ha mort, sinó .... )

--Evolució

(1.- Infantesa: veiem Teresa com una nena que juga a cuir i amagar amb els altres nens i nenes del poble, entre ells la narradora, que al final l'acusa de fer trampes i plega, en una típica enrabiada infantil. Per tant, es tracta d'una etapa presidida pels jocs, els xiscles, els petits problemes, les renyines sense importància. Fixem-nos que la mirada de la narradora ja està marcada per



l'enveja, relacionada amb la prosperitat i la fortuna de la família de Teresa, simbolitzades amb la fragata "Panxita", que està a punt d'arribar de Jamaica.

És l'única part en què no hi ha cap al·lusió a la mort. Com si la infantesa fos la ignorància de la mort, l'única etapa en la nostra vida en que desconeixem l'ombra de la mort.

2.- Joventut: la joventut és la felicitat i l'obertura al món. Teresa ha tornat d'un viatge de tres mesos per mitja Europa en companyia del seu pare i la germana Júlia. Teresa està "radiant", "esplèndida", i la narradora observa en els seus ulls "una llum (...), una llum recòndita i llunyana, una alegria amagada i manifesta alhora".

La joventut és també l'època de l'ideal, la confiança i l'amor. Està enamorada, Teresa? No ho podem saber, la narradora no és ella. Ho podem, com a molt, sospitar, i això intensifica l'interès. En tot cas, no està enamorada de Vicenç de pastor, que "estima la Teresa" i a qui es van trobar a Fiésola, i que ha tornat "capcot" i desil·lusionat.

Primera aparició de la mort: s'al·ludeix a la mare de Teresa, que va morir de tuberculosi.

3.- Maduresa: la Teresa radiant i lluminosa de la joventut es transforma diametralment. Ara és una dama entotsolada que baixa les escales sense saludar ningú. Etapa de desencís. La llum especial ha desaparegut dels seus ulls. Vingués d'on vingués, aquella flama ja s'ha apagat. D'altra banda, la mort accentua la seva presència: després d'una llarga agonia, ha mort la seva germana Júlia. El dolor i la desolació han entrat en escena.

5.- Vellesa: Teresa baixa les escales a poc a poc, però amb distinció. És ja una vella, de la mateixa edat de la narradora, que recorda i mitifica els jocs infantils: "aleshores, el poble se'ns apareixia com si fos més gran, immens, d'un color molt més ric, amb un altre caràcter". Diu cap al final: "La nostra fantasia l'imaginava com dintre un núvol, sense límits". La desolació s'intensifica: "tot va passar". La referència a la mort del pare aporta una nova dosi d'ombra al relat i a la vida de la protagonista. La fragata "Panxita", que simbolitzava la plenitud familiar al primer capítol, ha naufragat. L'única persona que acompanya Teresa és una neboda geperuda, filla del germà, que va ser desheretada perquè s'avia ajuntat amb una criolla de Trinitat.

"Teresa és una vella trista, no sap riure"

6.- Mort: La Teresa, que ja tenia un motiu, "la Fragata", baixa les escales de l'església per última vegada, dins un taüt. La mort ha consumat el seu domini total. Fins i tot, com hem dit abans, ha mort la narradora. L'hereva de la seva veu és ara la seva néta (o potser fillola, segons com interpretem "padrina"), personatge que compensa estructuralment l'altra hereva, la de Teresa, la Paulina, la "gepes".

La funció més important d'aquest últim capítol és desvelar-nos, finalment, el gran secret de Teresa (la qual, com a bona creació fictícia, guarda també el seu secret): el seu amor per un jove ros i ben plantat, de nom estranger, que devia coèixer durant el seu gran viatge de joventut.

Com a lectors, ja podem fer-nos, ara, una idea més aproximada de la trajectòria vital de la protagonista: una nena normal de casa rica, una jove enamorada i feliç, una dona solitària i desenganyada, aclaparada per la mort dels seus, cada vegada

més sola, més rica que mai, però abocada a l'amargor i la desolació fins als seus darrers dies.)

### **La metamorfosi**

L'evolució extrema d'un personatge és la metamorfosi, o transformació total, per la qual el personatge canvia totalment, passa a ser una altra criatura, o fins i tot pot quedar convertit en un vegetal, o en un objecte.

El model clàssic d'aquestes transformacions ens l'ofereix l'obra d'Ovidi, titulada precisament **Les metamorfosis**.

### **Exercici:**

--Llegiu algun capítol de **Les metamorfosis** i, tot seguit, expliqueu algunes transformacions davant els vostres companys de classe.

(Fins i tot se'n podria llegir un fragment. Per exemple, la metamorfosi de Dafne en llorer o la metamorfosi de Narcís en flor. També pot resultar interessant la narració de quan el jove Faetó agafa el carro del sol al seu pare Apol·lo, amb les desgràcies que provoca per la seva conducció inexperta i temerària).

Llegiu aquest miniconte infantil, gairebé un microrelat, de Gianni Rodari:

### **EM TORNO PETIT**

*És terrible tornar-se petit d'aquesta manera, entre les mirades divertides de la família. Per a ells és una broma, el fet els posa de bon humor. Quan la taula és més alta que jo, es tornen amorosos, tendres, afectuosos. Els meus néts petits corren a preparar el cabàs del gat: evidentment, es proposen fer-me el llit allí; m'aixequen de terra amb delicadesa, agafant-me pel clatell, em posen damunt el vell coixí destenyit, criden amics i parents per fruit de l'espectacle de l'avi al cabàs. I cada vegada em torno més petit. Ja em poden tancar al calaix dels tovallons, nets o bruts. En el transcurs d'uns quants mesos ja no sóc un pare, un avi, un estimat professional, sinó una andromineta que es passeja per la taula quan la televisió no està engegada. Agafen una lupa per mirar-me les ungles, petitíssimes. D'aquí a poc n'hi haurà prou amb una capsa de mistos per contenir-me. Després algú trobarà la capsa buida i la llençarà.*

### **Exercici:**

1.- Empetitir fins a desaparèixer és també una forma de transformació. Redacteu un miniconte similar amb un títol com: "Em torno alt", "Em torno gran", "Em torno prim", "Em torno gras", "El nas em creix", "Em creixen les orelles"...

Com Gianni Rodari, podeu emprar la gradació (la transformació és gradual) i donar un toc humorístic (millor que sigui només irònic) a la vostra manera d'explicar-ho.

La gran obra de transformació que ha donat la literatura moderna és **La metamorfosi**, de l'escriptor Franz Kafka. El protagonista, Gregor Samsa, un jove normal i corrent de Praga, es desperta un bon dia convertit en un insecte monstruós, una mena d'escarabat. És una novel·la breu i de lectura molt recomanable.

En la literatura catalana, també podem trobar bones narracions amb metamorfosis. Podríem llegir, per exemple, el relat “Raspall (conte infantil)”, en què un simple raspall es converteix en un gos que, en un moment donat, foragita uns lladres que havien entrat al pis a robar. És un text amb un humor molt fi, que simbolitza el poder de la fantasia: el protagonista, un nen que troba a faltar el gos que tenia, comença a jugar amb un raspall, imaginant-se que és el seu gos. Al final, el raspall esdevé realment un gos. L'evidència s'imposa fins i tot als pares, que acaben posant-li una caseta de fusta, amb un cartell que diu: “No és segur que ho sigui, però mereixeria ser-ho”.

Un altre exemple seria *La noia del mehari*, de Quim Monzó. Carregat d'humor i erotisme, aquest relat explica com un noi coneix una noia, queda seduït per ella i acaba convertint-se en un papagai.

Finalment, d'un estil i una tonalitat molt diferent, llegirem “El riu i la barca”, de Mercè Rodoreda.

### **Text 16: “El riu i la barca”, de Mercè Rodoreda**

Si resumim l'argument d'aquest conte, difícilment podríem donar una idea aproximada del seu valor literari: “Un noi es transforma en un peix”. Un bon exemple d'una dels arguments que hem repetit al llarg dels nostres comentaris: el valor d'un relat no depèn de l'argument, sinó de factors molt més determinants com l'organització del text, la caracterització dels personatges, l'escaïença del punt de vista, la selecció del llenguatge, etc.

### **Exercicis**

--Creus que es pot fer una lectura simbòlica del relat? Quina?

(Sí. Tota la narració està farcida de símbols.

El més important és, segurament, l'aigua. És un símbol múltiple. Pot ser salada o dolça: “L'aigua salada ataca, l'aigua dolça et pren”. L'aigua és l'origen de la vida, però també és l'espai de la mort. L'aigua és felicitat, especialment l'aigua de la infantesa, però és també el dolor de la transformació. L'aigua és purificació, però també embrutiment. L'aigua és somni: “Els somnis de l'aigua dolça no s'acaben mai”.

La immersió que transforma i transfigura pot ser interpretada com la mort. El protagonista ha deixat la infantesa i la felicitat endarrere –això és el que simbolitza “la nina amb el cap esberlat” que sura en l'aigua, “amb el vestit podrit pel temps”. L'aigua no és transparent i neta, ja. El riu és ombrívol, d'aigua estancada i tèrbola, coberta de llot. I a més es va estrenyent progressivament.

En el moment de la immersió, el protagonista ens diu que “jo estava sol amb aquella **mort** que em creixia per dintre, de pressa, com una herbota verinosa”.

Si hi ha una navegació de la vida a la mort, la barca, en realitat, ¿no podria ser el símbol d'un taüt?

I el peix, ¿no és la resurrecció?

Seria molt arriscat, tanmateix, fer-ne una interpretació religiosa.

També es pot associar el relat amb la mitologia clàssica: les ànimes dels morts eren aconduïdes a l'infern travessant un riu amb la barca de Caront. Sigui com sigui, és evident que els motius del riu i la barca donen molt de si.

Diguem que, per acabar, el valor d'aquesta esplèndida narració no depèn pas del nostre bagatge cultural ni de les nostres interpretacions simbòliques. L'autora va disposar el seu relat de manera que impactés directament contra la nostra sensibilitat, el nostre subconscient i el nostre instint. És així com funciona la gran literatura).

--Comenta el punt de vista.

(Es tracta d'una narració en primera persona i en passat. El protagonista és un home –“de molt **petit**, quan em banyaven”. Millor dit, era un home que, un bon dia, es va convertir en un peix. “I ho vaig ser durant molts anys”, ens diu al final. De manera que ara, podem deduir, ja no és ni un home ni un peix, sinó una altra criatura, com si l'existència fos una cadena de transformacions o reencarnacions, tal com afirmen algunes creences orientals.

Aquesta deducció final encara incrementa l'aura metafísica que banya tot el relat).

--Com funciona en aquest relat la *lleï anticipatòria*, segons la qual no pot passar res d'important que abans no hagi estat anunciat, més o menys explícitament?

(Ja al primer paràgraf tenim l'anticipació de la metamorfosi. En recordar la felicitat infantil relacionada amb l'aigua, el narrador-protagonista diu: “quan m'escorrien l'esponja per sobre obria la boca **com un peix**”. La comparació no és gens gratuïta ni improvisada: té la funció de preparar l'ànim del lector cap al gran moment final del relat.

Però on més intensament s'anticipa i es resumeix tot el relat és en la descripció del raig de llum, ja al segon paràgraf:

“El primer raig de sol filtrat per entre les branques moria sobre l'aigua i tornava a néixer al fons, indecís, en una teranyina blanca”

La mort i el renaixement de la llum dins l'aigua prefigura tota l'aventura de la transformació. Podríem dir que funciona com una cèl.lula embrionària, que conté tot el codi genètic del relat, en clau metafòrica. Al protagonista, de fet, li succeirà el mateix que a aquest raig de llum matinal.

Més endavant, quan observa la llum entre les fulles diu que “era com si alguna cosa em digués adéu”. La idea de canvi, final i mort s'introdueix així en la ment del lector.

Si avancem unes línies més, veiem que l'autora utilitza un altre correlat paral.lel per anticipar la seva caiguda a l'aigua. En aquest cas no és un raig de llum, sinó una ploma:

“Va caure una ploma blanca i va quedar plana damunt de l'aigua”.)

--Trobem, en aquesta narració, el recurs de la gradació?

(Sí.

1.- De fet, els flaixos premonitoris que acabem de comentar ja funcionen com a estadis previs de la metamorfosi, anunciant-ne la imminència.

2.- Quan surt del bany, observa les seves mans: “la pell del voltant de les ungles era blanca i arrugada com si hi hagués estat tot el matí”.

3.- “Alguna cosa del fons es menjava la fusta i se m’enduia sense gens d’esforç”.

4.- Finalment, la mateixa metamorfosi està explicada seguint un ordre rigorós:

a/ “El meu respir era curt i difícil. Em va semblar que els ulls se m’embotornaven i que no els podia tancar”.

b/ “La boca se m’esquinçava pels costats” (...) “Sentia una pressió terrible a cada costat de coll”.

c/ Cau sobre l’aigua “amb les cames enganxades”. “M’havien sortit uns ventalls espinosos a cada banda del pit i, al mig, un pectoral d’escata”. Tampoc no té braços, ja.

i d/ “I aleshores vaig sentir que de dalt a baix de l’esquena, dolorosament, s’açava un alot membranós i que un remolí suau de l’aigua em xuclava”.

--“El riu i la barca” és una narració simbòlica i poètica. Ja hem parlat dels símbols que hi apareixen. Comenta ara la vessant poètica del text.

(La poeticitat descansa, en part, en l’ambigüitat i la profunditat dels símbols, però també en el tractament del llenguatge, en el ritme i la musicalitat de les frases i la selecció del lèxic.

La felicitat infantil relacionada amb l’aigua és, per exemple, “un deliri de sentir l’aigua coll avall”. Hi ha frases que, per la seva bellesa, semblen tretes d’un poema: “Vaig travessar el bosc, encara gris de l’alba”.

Un recurs de poetització, entre altres, és la comparació, que ens ajuda a visualitzar formes, colors, sensacions diverses. Alguns exemples:

La garsa “amb el plomatge blau de tan negre i amb les puntes de les ales més blanques que la sal”.

El raig de sol, ja esmentat, que mor i reneix al fons de l’aigua “en una teranyina blanca”.

L’arbust amb baies vermelles: “Un matoll esquitxat de boles de color de foc, com un incendi glaçat”.

Les fulles mortes que suren a l’aigua són “una teulada de colors rovellats que s’esquinçava a cada cop de rem”.

Etc.

Finalment, la poeticitat ve donada també per l’aire d’irrealitat, somni, misteri i revelació transcendent que impregna, des de la primera línia fins l’última, aquest conte, meravellós en tots els sentits).

--Redacta una metamorfosi

(Ovidi, amb el mite de Narcís, ens parla d’un noi que es converteix en una flor; Kafka, d’un personatge que es desperta transformat en escarabat; Rodoreda, d’algú que es torna peix; Calders, d’un raspall que esdevé gos; Monzó, d’un noi que es torna un papagai; etc.

Ja veus que, dins el mateix esquema, les transformacions poden ser molt variades. Redacta’n una: algú, en primera o tercera persona, es transforma en un

animal, un vegetal o un objecte. Poden ser metamorfosis tràgiques o còmiques. Només has de mirar que sigui imaginativa, que tingui ganxo, que atregui i captivi el lector. Estigues ben atent als detalls. I, com sempre, no expliquis més del que sigui estrictament necessari).

## 7. EL FACTOR TEMPS (6-7 març)

El factor temps pot esdevenir, en mans del narrador, un element extremadament dúctil, que es pot fragmentar, comprimir o dilatar fins a extrems sorprenents. Narrar és, també, manipular el temps, i la finalitat d'aquesta manipulació és intensificar la tensió narrativa.

### **El resum i l'escena**

El narrador, atenent a l'interès que pot tenir cada episodi de la seva obra, procedeix a ampliar les que podríem anomenar *escenes fonamentals* de l'obra, de manera que un fet argumental clau, malgrat que pugui produir-se en un breu lapse de temps, pot ocupar moltes pàgines del relat, en virtut de la seva importància. Contràriament, i també per preservar el ritme narratiu, el narrador procedeix a resumir en pocs paràgrafs aquells fets o components argumentals que no són essencials en la seva trama.

Així, en moltes narracions, el resum i l'escena, la compressió i la dilatació del temps, són la sístole i la diàstole que marquen el ritme narratiu. Si volem canviar demetàfora, podem dir que el temps, en una narració, flueix com l'aigua d'un rierol, que de vegades s'estrenyt i s'afanya per perdents pronunciats i saltants, i de vegades s'atura i s'eixampla als gorgs.

Un exemple ben clar el trobem a "Una joia de valor", on els tres episodis fonamentals (les visites al joier Begú) es troben ampliats en escenes, amb ambientació i diàlegs –tres gorgs narratius–, mentre que la resta de material argumental se'ns dóna resumit, amb ràpida fluència.

Per tant, serà bo de tenir present la relació que s'estableix entre el temps de la història (el temps que transcorre en la ficció, ja sigui un dia com en el cas de "Redacció" o tota una vida en el cas de "Tereseta-que-baixava-les-escales") i el temps de la lectura, que depèn, naturalment, de l'espai que ocupa un relat, del nombre de paraules emprades.

Normalment, el temps de la història sempre és més gran que el temps de la lectura, per la qual cosa podríem deduir que narrar és, bàsicament, comprimir el temps, resumir la història, suprimir elements. Una novel·la ens reclama unes hores de lectura, potser uns dies, però el més habitual és que la història que se'ns abraça un període de temps molt més ampli.

També es pot donar, tanmateix, el cas invers. La novel·la **Ulisses**, per exemple, narra allò que pensa i fa Leopold Bloom durant un sol dia, mentre que el temps que ens reclama la lectura de l'obra és molt superior –dies, posar setmanes.

El temps de la història i el temps de la lectura de vegades tendeixen a coincidir, com és el cas de "Per què les busques dels rellotges...", de Quim Monzó, i "Turons com elefants blancs", de Hemmingway.

### **L'el.lipsi**

La compressió màxima del temps és l'el.lipsi, que també podem anomenar salt cronològic o temps zero.

És el conegut recurs del relat convencional: “L’endemà”, “Al cap de tres setmanes”, “Quinze anys més tard”. L’el.lipsi és el recurs més simple i eficaç per unir dos episodis argumentals importants, reduint al màxim (fins a fer-lo desaparèixer) qualsevol material narratiu de transició o intermedi.

De fet, ni tan sols cal col·locar les esmentades falques que senyalen el salt cronològic. L’el.lipsi es pot produir amb un canvi de paràgraf, o de capítol.

### **Exercici**

--En quin dels textos que hem llegit s'utilitza més l'el.lipsi?

(Òbviament, en “Tereseta-que-baixava-les-escales”, que es compon de cinc escenes –infantesa, joventut, maduresa, vellesa i mort— separades per períodes argumentals d’anys que l’autor, que selecciona els monòlegs, ens fa saltar com si res, d’episodi a episodi.

A les narracions “De com un palafrener jeu amb la muller del rei...” i “El gat negre”, escrites seguint una tècnica narrativa convencional, es pot seguir molt bé la successió de salts cronològics que fan avançar el relat, alleugerint-lo de desviacions que llastarien el seu progrés).

### **L’anticipació i la retrospecció**

Parlem d’**anticipació** quan el narrador, per tal de captar l’interès del lector, fa un salt cronològic cap endavant i revela alguna cosa que succeirà en el futur. Pot funcionar com un bon ham. Un exemple el trobem a “El gat negre”, quan el narrador, al primer paràgraf, ens confessa: “Però demà jo moro i voldria descarregar la meva ànima”. És obvi que aquestes paraules disparen l’interès del lector, que vol saber de què morirà el narrador-protagonista i sospita, a més, que la raó de la seva mort serà la matèria argumental del relat.

Anomenem **retrospecció** el cas contrari, molt més freqüent: quan el narrador reula en el temps i ens explica alguna cosa que va passar. De fet, la majoria de relats en primera persona i en passat són, globalment, retrospeccions: “Redacció”, “El gat negre”, etc. Més específicament, ens referim a la retrospecció quan, dins el relat, el narrador interromp la fluència temporal per fer un incís, reulant en el temps. La retrospecció pot il·luminar, en un moment donat, una zona d’ombra dels personatges, o ens aporten, quan cal, una nova dada per avançar en l’argument de la història.

S’anomena **flash back** la retrospecció inconscient, el record provocat per algun estímul del present (com pot ser una simple sensació), que posa en marxa els mecanismes de la memòria involuntària. Potser el text més cèlebre de retrospecció inconscient és *l’episodi de la magdalena*, a les primeres pàgines de **A la recerca del temps perdut**, de Marcel Proust. El protagonista, en el moment de tastar casualment una magdalena com les que menjava quan era petit, és assaltat per un devessall de records de la infantesa. Són unes pàgines esplèndides.

### **Exercici:**

--Esmenta alguns exemples de retrospecció que trobis en algun dels relats que hem comentat fins aquí.



(Per exemple quan, al quart fragment de “Tereseta-que-baixava-les-escales”, la narradora, ja vella, recorda els jocs de la infantesa. L'autor ens idica indirectament que la vellesa és una etapa de la vida presidida per la nostàlgia i per la mitificació del passat: tot el poble, en la memòria de la vella, agafa unes dimensions més grans.

Trobem contínues retrospeccions a “Taula de tres”, quan algun dels tres narradors ens dóna una mica de llum, a petites dosis, sense desfer el misteri fins al final, en tots els fets que van envoltar la mort de l'Àngela.

“El gat negre”, després de la breu anticipació inicial, s'estructura en una cadena de retrospeccions.

També “El judici final”, a partir del testimoni de Déu, conté un seguit de fragments retrospectius sobre la vida de l'assassí Kugler.

El fragment de **Camí de sirga** que hem seleccionat comença amb un record: Carlota de Torres, ja vella, recorda el dia en què, essent ella una nena, va sonar una escopetada i una bala va foradar el retrat del seu pare.

“El riu i la barca” conté també algunes retrospeccions. Només de començar, el protagonista rememora la seva feliç relació infantil amb l'aigua, inaugurant així el tema central del relat).

## 8. EL FACTOR ESPAI

“Cal fixar primerament la volta, que serà pel carrer dels Corders, pel carrer de la Bomba, Rera-la-Fleca, el carrer de l'església i la placeta”, diu la narradora de “Teresesa-que-baixava-les-escales”.

Tot narrador ha de fer com els nens que juguen a cuít i amagar vora l'església de Sinera: delimitar un espai per al joc. L'autor d'una narració no només manipula el temps, sinó que també ha de fixar un marc, establir un espai. En tota narració, l'espai és un factor primordial que, lluny de limitar-se al paper de simple decorat de fons, condiciona la psicologia i el comportament dels personatges, així com el desenvolupament de l'argument. Hem de tenir present, d'altra banda, també els objectes formen part del marc, més o menys carregats de simbologia, sempre amb una funció determinada.

En el comentari d'algunes narracions, la configuració del marc és el primer element que cal tenir en compte. Pensem, per exemple, en “El riu i la barca”, un cas extrem de narració simbòlica, amb un complex entramat d'elements ambientals: la casa dels amics, el riu d'aigua enllotada, la vegetació (les fulles mortes, les baies vermelles), la llum que es filtra per entre els arbres, els insectes (l'abella daurada), els ocells (les garses), els objectes (la barca, els remes, la nina amb el cap esberlat i el vestit podrit), etc. La magnífica descripció d'aquest marc misteriós i irreal, amb un punt d'oníric, però alhora minuciosament detallista, explica en bona part el valor i la màgia del relat.

### La sinèdoque

El narrador no pot ni vol copiar la realitat amb tota la seva complexitat i els seus matisos. Quan descriu un marc, quan recrea una atmosfera, opta per la síntesi i la reducció. El narrador no es veu sotmès, a diferència del cineasta, a l'exigència de la reproducció fidel i total d'un espai. En una pel·lícula, el marc (una ciutat medieval, un poble de l'oest americà del segle XIX, el Londres de la segona guerra mundial...) ha de ser recreat fins als últims detalls per generar en l'espectador la il·lusió de la realitat. En una narració escrita, només calen unes pinzellades ben seleccionades. Qui volgués fer una adaptació cinematogràfica d'“Una joia de valor” (ja no diré de tota la novel·la **Mirall trencat**), hauria de recrear fil per randa tot l'ambient de la Barcelona de finals del segle XIX, el vestuari, la decoració i els mobles d'una casa senyorial, l'ambient dins una joieria de l'època. Però Mercè Rodoreda, que treballa amb paraules i no amb imatges, en té prou amb unes poques referències descriptives per crear en nosaltres la il·lusió de l'època. Escriu: “Els cavalls anaven al trot i les rodes, negres i vermelles, acabades d'envernissar, giravoltaven, lleugeres, passeig de Gràcia amunt”, i dins el nostre pensament ja es forma una imatge completa de l'estampa. Uns pocs detalls ens suggereixen la globalitat, una part ens indica el tot. Ens trobem aquí amb un dels recursos principals de la narrativa, aquell que en els antics compendis de retòrica s'anomenava **sinèdoque**. Si busquem aquest terme en un diccionari, hi trobarem una definició com la següent: “Fenomen pel qual s'amplia o es

restringeix el significat d'un mot prenent el tot per la part o la part pel tot, el gènere per l'espècie o l'espècie pel gènere, etc.”

No cal dir que la naturalesa d'aquest recurs encaixa perfectament amb la naturalesa al·lusiva i suggestiva de la narrativa. Hem vist que, molt sovint, narrar és no dir, ocultar, simplificar. De fet, la teoria de l'iceberg formulada per Hemmingway (el narrador només mostra una part i deixa la resta enfonsada perquè el lector l'endevini o la imagini pel seu compte) ¿no és una reformulació de la **sinècdoque**? Narrar és, sempre, reduir el món caòtic i complex a unes poques parts ordenades. En termes planians, es tractaria d'ajardinar el bosc, sotmetre'l a una geometria reduccionista. Tot narrador és un reductor sistemàtic. I no només per exigències d'espai (la Rodoreda no podia dedicar dues-centes pàgines a descriure fil per randa l'ambient al Passeig de Gràcia), sinó perquè la *narrativitat* s'amaga en l'el·lipsi: dir és eludir. L'energia narrativa augmenta com més petita és la part mostrada a la superfície i més gran és el significat inherent i amagat. La grandesa de molts relats és directament proporcional a la petidesa dels seus detalls. És per això que una simple magdalena (com la proustiana, gairebé una reacció atòmica narrativa) pot contenir tanta energia. I d'aquí la importància dels petits objectes que apareixen en les narracions, que ben sovint actuen com a catalitzadors i condensadors sinècdòquics.

Posem un altre exemple. La protagonista de “Tereseta-que-baixava-les-escales” és, com hem vist, una nena-noia-dona-vella de la qual seguim, a salts, tot el procés evolutiu que la porta de la il·lusió i la felicitat fins a l'amargor i la desolació. Fins al final no intuïm, gràcies a una breu al·lusió a dos objectes, que la Teresa és, com a bona criatura de ficció, un personatge amb secret. Quan la sinècdoque fa explotar la seva càrrega energètica el relat guanya en tensió, i el personatge se'n il·lumina de sobte amb tot el seu dramatisme. “Vet aquí”, diu la narradora, “que, mentre buscaven la mantellina de la morta, varen trobar uns rulls rossos i el retrat d'un home dintre una capseta, el retrat d'un jove alt i fort. I, espera't, hi havia un nom a sota, un nom estrany, com de gavatx”. Els cabells i el retrat ens ofereixen la clau de la brillantor dels ulls de la jove Teresa quan va tornar del seu viatge per Eurpa: s'havia enamorat, havia tingut una aventura amorosa, la primera i l'última de la seva vida. Només han calgut dos petits objectes per revelar-nos l'autèntica dimensió del personatge, i el seu dramatisme. La *narrativitat* és al·lèrgica a l'explicació directa. El bon narrador escampa les sinècdoques com si fossin petites càpsules, ínfimes llavors amb un gran potencial de creixement.

Quan, a “Un gat sota la pluja”, la protagonista afirma que es vol deixar créixer el cabell, i que vol “menjar a taula amb els meus propis coberts de plata, i amb canelobres”, està expressant molt més: aquests simples desigs –cabells llargs, coberts propis— són la punta de l'iceberg d'uns altres desitjos més complexos, al·ludeixen a un altre tipus de vida, a una transformació o crisi latent que està experimentant aquesta noia: la protagonista vol ser una dona com una altra, deixar enrere la vida nòmada que porta, casar-se, tenir una llar pròpia, ser mare.

### **Exercici**

--Repasa els textos de l'antologia. Assenyala alguns objectes i analitza la seva funció.

(Només algunes suggerències:

1.- “Redacció”: la nina enterrada al jardí actua com a element premonitori i sintètic de tota la narració, que té el seu punt culminant quan intuïm que el pare ha matat la mare i també l’enterra al jardí. És com un equivalent i reduït de la història principal, que la prefigura, de la mateixa manera que, a “Taula de tres”, l’incendi del bosc en què mor la tia Engràcia ve precedit per l’intent d’en Daniel de cremar el gat de la vella. A “El gat negre”, el dibuix de la força en el pèl del gat també és un element premonitori.

D’altra banda, la nina enterrada, com la nina de “El riu i la barca”, actuen com a símbols d’una infantesa tèrbola i destruïda: són, de fet, dues nines mortes.

2.- “Taula de tres”: la llista d’objectes significatius d’aquest triple relat seria força llarga. N’esmentarem només dos:

--El so de les campanes. Té, es clar, les connotacions habituals del pas del temps i la mort. I és un element estructural que actua com a marca de simultaneïtat: els tres narradors escolten les campanes. Finalment, també assenyalen la interpretació que cada personatge fa de la realitat: “s’ha-mort-s’ha-mort-s’ha-mort...”, diuen les campanes a en Daniel, mentre que la Neus interpreta: “Sóc-jo-sóc-jo-sóc-jo... Per a en Pau, “sembla que diguin paraules secretes a cau d’orella”)

--L’ull de vidre de la tia Engràcia. És un objecte que ens permet fer-nos càrrec de la percepció distorsionada que té en Daniel dels fets: aquest objecte és vist per ell com un instrument de bruixeria, i ha estat el causant, en la seva opinió, de la mort de l’Àngela i, doncs, el detonant de la venjança que acabarà amb la mort de la vella.

3.-“Una joia de valor”. El fermall actua com a objecte central, a l’entorn del qual orbiten totes els altres elements i personatges del capítol. Aquesta joia singular té un valor polisèmic considerable: ens parla de la generositat del senyor Nicolau, desitjós d’acontegar la seva jove muller; de la murrieria i la manca d’escrúpols del joier Begú; i, finalment, de la calculada maniobra d’engany de la Teresa, que té com a finalitat resoldre per sempre el futur del seu fill secret.

4.- “El judic final”. Podríem destacar la bola de vidres de color, que l’assassí Kugler va comprar a la botiga d’en Vleck i que va perdre més tard i que ara és al fons del canal. Pot simbolitzar, com la nina a l’aigua, la infantesa perduda i enfonsada.

5.- “Tereseta-que-baixava-les-escales”. Ja hem parlat dels cabells i la foto. La fragata “Paxita”: símbol de la plenitud del passat quan solcava els mars patronejada pel pare de Teresa. També és símbol de decadència i desolació: se’ns diu que l’embarcació ha encallat i s’ha perdut en el mateix episodi en què se’ns informa de la mort de la germana Júlia.

Naturalment, un element important són les escales que apareixen a tots els cinc episodis, i al títol.

6.- “Camí de sirga”. El quadre foradat per la bala, que desperta molts interrogants que només seran contestats, a mitges, al final de l’episodi. És un bon tensor de l’interès narratiu.

## **Els animals**

Una funció semblant a la dels objectes poden acomplir els animals.

Així, el peix final de “El riu i la barca” és el resultat de la metamorfosi, i pot simbolitzar una altra vida més enllà d’aquesta, a la qual s’accedeix després de passar per l’experiència dolorosa de la mort.

L’ús de *l’efecte sinècdoque* en un animal el podem trobar en la figura del gat a “El gat sota la pluja”. El desig sotat que sent la protagonista de tenir-lo a la falda i amanyagar-lo, expressa indirectament els seus desigs d’afecte, d’estabilitat, de protecció i de maternitat.

### **Exercici:**

--Creus que el gat d’“El gat negre” té connotacions semblants a les d’“El gat sota la pluja?”

(No. Al contrari, és una figura antitètica, ja que apareix, després d’una primera etapa d’afinitat, com una criatura sobrenatural, gairebé diabòlica. El protagonista el penja, però l’animal no mor, sinó que es venja provocant l’incendi i la ruïna del protagonista, el qual el troba més endavant en una taverna i el torna a casa, pensant-se que és un altre gat –però també negre, i borni del mateix ull! La figura de la forca que se li dibuixa al pit anuncia al protagonista el seu destí ineluctable. Desencadena la tragèdia final, ja que el protagonista mata la seva dona quan aquesta intentava evitar que metés –per segona vegada—el gat. “Amb la seva astúcia m’havia induït a l’assassinat”. Finalment, provocarà també la mort del protagonista en delatar-lo a la policia amb els seus miols monstruosos.

També podem interpretar aquest gat negre com la concreció de l’esperit de perdició i de destrucció que, per culpa de l’alcohol, s’apodera de l’ànima del protagonista, i que acaba per destruir-lo a ell mateix.

En tot cas, un gat que sí resultaria similar al de la narració de Poe seria el gat de la tia Engràcia a “Taula de tres”. Ambdós són víctimes de la violència per raó de la seva suposada naturalesa diabòlica. Ens queda, però, la sospita que, al capdavall, potser només es tractava de gats normals i corrents, i que només la distorsió provocada en els narradors per l’alcohol (en un cas) i la pertorbació mental (en l’altre) ens els fan aparèixer com a figures relacionades amb el diable, la bruixeria i la mort).

## Referències bibliogràfiques

*Microrelats*, Pere Calders

(**La invasió subtil i altres contes**, Edicions 62, Barcelona, 1980, 4<sup>a</sup> ed., pp. 113-119)

*Redacció, No n'estigui tan segur i Per què les busques dels rellotges*, Quim Monzó

(**Vuitanta-sis contes**, Ed. Quaderns Crema, Barcelona, 1999, pp. 89-93; 311-318; 383-385)

*Taula de tres*, Josep Pujol

(**Tres típtics**, Empúries, Barcelona, 1991, pp. 11-27)

*Un palafrener jeu amb la muller del rei Agilulf...*, Giovanni Boccaccio

(**Decameró**, MOLU, Edicions 62, 1984, volum I, Jornada 2, conte 3 pp. 191-195 )

*El judici final*, Carel Capek, **Contes d'una butxaca**

(Llibres del Mall, Barcelona, 1982, pp. 151-156)

*Malson en groc*, Frederic Brown

(**La borsa o la vida**, Antologia a cura de Manel Ollé, "L'Esparver llegal", núm. 24, La Magrana, Barcelona)

*Turons com elefants blancs i El gat sota la pluja*, Ernest Hemingway

(**Els primers quaranta-nou contes**, MOLU segle XX, Edicions 62-La Caixa, Barcelona, 1989, pp. 237-241; 152-154)

**El falcó maltès**, de Dashiell Hammet

(Edicions 62, "El cangur", Barcelona, 1976, pp. 11-12)

**Mirall trencat**, Mercè Rodoreda

(MOLC, Edicions 62 i La Caixa, Barcelona, 1983, pp. 37-45)

**Camí de Sirga**, Jesús Moncada

(La Magrana, Barcelona, 1988, pp. 48-53)

*El gat negre*, Edgar A. Poe

(**Contes, I**, Columna, Barcelona, 2002, pp. 291-302)

*Tereseta-que-baixava-les-escales*, Salvador Espriu

(**Narracions**, Ed. 62, 1983, 16<sup>a</sup> edició, pp. 9-16)

*El riu i la barca*, Mercè Rodoreda

(**La meva Cristina i altres contes**, Edicions 62, 1981, 11<sup>a</sup> ed. Pp 87-90)