

Narrativa

Enric Sullà

PID_00156094



Universitat Oberta
de Catalunya

www.uoc.edu

Índex

| | |
|---|----|
| Introducció | 5 |
| Objectius | 7 |
| 1. Què és una narració? | 9 |
| 1.1. La narració: gènere i subgèneres | 9 |
| 1.1.1. El conte | 9 |
| 1.1.2. La novel·la | 10 |
| 1.2. Els constituents de la narració | 11 |
| 2. La trama i la història | 13 |
| 2.1. La trama | 13 |
| 2.2. La història | 15 |
| 3. El temps | 17 |
| 3.1. El temps de la narració | 17 |
| 3.2. La lectura del temps | 17 |
| 3.2.1. L'ordre | 18 |
| 3.2.2. La duració | 20 |
| 3.2.3. La freqüència | 22 |
| 4. L'espai | 24 |
| 4.1. L'espai i el llenguatge | 24 |
| 4.2. La descripció | 24 |
| 5. Els personatges | 27 |
| 5.1. Les persones de ficció | 27 |
| 5.2. La caracterització | 27 |
| 5.3. La presentació del personatge | 29 |
| 5.4. Tipus de personatges | 30 |
| 5.5. La representació del discurs dels personatges | 31 |
| 6. El narrador i el narratari | 34 |
| 6.1. La comunicació de la narració | 34 |
| 6.2. El narrador | 34 |
| 6.2.1. Els nivells narratius | 35 |
| 6.2.2. Tipus de narradors | 36 |
| 6.3. El narratari | 37 |
| 7. El punt de vista (la focalització) | 39 |
| 7.1. Els conceptes de punt de vista i de focalització | 39 |

| | |
|--|----|
| 7.2. Tipus de focalització | 40 |
| Resum | 42 |
| Activitats | 43 |
| Exercicis d'autoavaluació | 43 |
| Solucionari | 45 |
| Glossari | 47 |
| Bibliografia | 49 |

Introducció

Trobem narracions, històries, pertot de la vida social i de la cultura, narracions o històries que passen sovint d'un àmbit a un altre, i que han estat a l'origen de novel·les més o menys notables: la invasió de Rússia per Napoleó fa de rerefons a *Guerra i pau*, de Lev Tolstoi, la guerra civil espanyola és el rerefons d'*Incerta glòria*, de Joan Sales, i l'exili republicà és el de *K.L. Reich*, de Joaquim Amat Piniella.

A més, d'una novel·la se'n pot fer una pel·lícula, com els ha passat a *Mort a Venècia*, de Thomas Mann (realitzada per Luchino Visconti), *La plaça del Diamant*, de Mercè Rodoreda (realitzada per Francesc Betriu), o *Dràcula*, de Bram Stoker, i *Frankenstein*, de Mary Shelley. Aquestes dues últimes, de gran èxit popular, han estat filmades diverses vegades, de maneres diferents; en aquest sentit, és recomanable de comparar les versions cinematogràfiques de *Dràcula* realitzades per Tod Browning (1931), Terence Fisher (1958) i Francis Ford Coppola (1995), i també les de *Frankenstein* realitzades per James Whale (1931) i Kenneth Branagh (1996).

Més enllà en el temps, els mites grecs han passat a la literatura i al cinema (Antígona, Èdip, Orfeu, etc.) i la mateixa Bíblia ha estat i és la base d'una gran part de la literatura occidental, com ho són també els mites i les llegendes, locals o no: pensem només en Ulisses (i la novel·la homònima de James Joyce, o *El món de Joan Ferrer*, de Cèsar August Jordana) o en els ritus iniciàtics (*El senyor de les mosques*, de William Golding, o *El vigilant en el camp de sègol*, de Jerome David Salinger).

La narració, les narracions, doncs, no viuen només en l'àmbit de la literatura (escrita i oral, culta i popular), sinó que abasten dominis com ara (i especialment) el cinema i la televisió (però també el drama) o el còmic i, encara més enllà, les trobem en la història pròpiament dita, la que s'ocupa de la col·lectivitat, però també, en l'ordre individual, les biografies o les autobiografies són narracions, ni més ni menys. I si bé aquestes últimes narracions poden intentar abastar tota una vida i aquelles poden contar el passat sencer d'una nació, és innegable que cap no acaba de contenir tota l'experiència, que cap no diu tota la veritat, que sempre hi ha alguna cosa més a dir o, si més no, sempre es pot dir d'una altra manera.

Per això hi ha versions de la història de les nacions i de la vida de les persones; per això les nostres vides mateixes s'organitzen com a narracions, com a històries: el passat és organitzat en etapes significatives marcades per moments de crisi o de canvi, lligats sovint a llocs o persones. En l'ordre íntim, la narració ens ajuda a prendre consciència de nosaltres mateixos, a fer sentit de la prò-

pia vida, tant com la història nacional o internacional intenta de situar-nos en la nostra comunitat o en el món, intenta –amb més o menys fortuna– de facilitar-nos una identitat.

Les narracions són estudiades per una part de la teoria literària que és la teoria de la narració o narratologia (tal com se'n diu des de fa poc). L'objectiu d'aquesta teoria és doble: d'una banda, descriure com són i com estan fetes les narracions, perquè les puguem reconèixer (i això ho fa tothom de manera espontània) i sobretot analitzar tècnicament; de l'altra, estudiar les operacions que fem els lectors quan llegim narracions, com hi treballem, com els donem sentit. L'anàlisi de la lectura és una preocupació fonamentada en el fet que som capaços de recordar i reproduir històries (de recordar el que hem llegit i narrat i tornar-ho a explicar), que reconeixem una història encara que sigui narrada d'una manera diferent o amb mitjans diferents (insistim en les versions cinematogràfiques d'obres literàries), que identifiquem les mateixes històries, personatges o motius (tradicionals o moderns; pensem, per exemple, en el gènere negre a la narrativa i al cinema).

En fi, la teoria de la narració comporta que tots els lectors i lectores tenen el que es podria anomenar una competència narrativa, és a dir, la capacitat de contar (amb més o menys gràcia) i comprendre narracions, històries (literàries o no). És significatiu que les inquietuds dels escriptors joves s'hagin de repartir avui dia entre la creació de contes i novel·les i la redacció de guions televisius, radiofònics o cinematogràfics (com es pot comprovar llegint el llibre de Vincenzo Cerami *Consells a un jove escriptor*), que tenen una demanda comercial molt notable, i als quals en principi ningú no exigeix les qualitats estètiques que se suposa que ha de tenir la narrativa literària.

Objectius

Amb el mòdul didàctic que enceteu, dedicat a l'estudi de la narració i dels diversos elements que la componen, pretenem d'aconseguir els objectius següents:

1. Exposar els conceptes teòrics bàsics que ajuden a comprendre què és una narració com a gènere discursiu específic.
2. Precisar les característiques que diferencien una narració, una enumeració, una descripció o, en general, un text no narratiu.
3. Descriure les característiques fonamentals del conte i de la novel·la.
4. Comentar, fent ús d'aquests conceptes, passatges significatius de contes i novel·les.
5. Diferenciar i descriure els diversos components d'un text narratiu.
6. Determinar les relacions que mantenen entre ells els diferents components d'una narració d'acord amb el principi de la funcionalitat.
7. Com a conseqüència, capacitar l'estudiant no solament per a entendre com està feta una narració sinó per a aplicar al comentari d'un text narratiu els conceptes i instruments exposats.
8. Propiciar a un nivell bàsic la valoració crítica de l'ús dels procediments tècnics en la narració i observar-ne la contribució a la consecució estètica dels textos comentats o dels que els estudiants puguin haver d'estudiar a d'altres assignatures.

1. Què és una narració?

1.1. La narració: gènere i subgèneres

Tal com el considerarem en aquesta exposició, el gènere narratiu conté dos (sub)gèneres que són els que tenen més importància en la literatura dels segles XIX i XX, i per això hi centrarem l'atenció: la **novel·la** i el **conte**. Ara, de les dificultats d'arribar a una definició formalment eficaç de l'una i de l'altre en dóna idea el recurs al criteri d'**extensió**; així, es diu que una novel·la és tota narració d'una extensió superior a 50.000 paraules o 200 pàgines i un conte podria arribar a les 30.000 paraules o 120 pàgines, tenint en compte que aquesta categoria inclou textos molt breus, de dues o tres línies fins i tot.

La distinció és, no cal dir-ho, insatisfactòria, perquè, sobretot avui dia, hi ha molts textos de 150 pàgines o menys que tothom considera novel·les (*Seda*, d'Alessandro Baricco). En tot cas, la diferència es fa significativa quan les comparem amb les obres de diversos volums del segle passat o del present (*El pelegrí apassionat*, de Joan Puig i Ferrer) o amb novel·les d'una llargada de 400, 500 pàgines o més (com *El jardí dels set crepuscles*, de Miquel de Palol).

1.1.1. El conte

El **conte**, que té una llarga vida en la tradició oral i popular i grans influències orientals, pren consistència de gènere literari durant el segle XIX, arran de l'expansió de la premsa periòdica i de les facilitats de publicació en diaris i revistes.

Com a **característiques formals** del conte modern destaquen la brevetat i l'economia, perquè l'extensió obliga a simplificar i a procedir per concentració i condensació. No pot oferir un gran retaule, sinó un detall, un aspecte de la realitat; l'estricta selecció busca la intensitat, una il·luminació o revelació de l'experiència o del personatge.

Segons les tendències, en el conte és més important el conflicte, el fet insòlit, meravellós o misteriós, el canvi o la inversió inesperats o, a vegades, la mateixa frase final, que causen un efecte de sorpresa que presenta els fets contats sota una altra llum. Se sol construir a l'entorn d'una acció única, amb pocs personatges i molt orientada al final; però, tot i que hi pot dominar l'acció,

Lectura recomanada

Per als conceptes de novel·la i de conte encara és útil la consulta de:

Baquero Goyanes, M. (1998). *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?* Múrcia: Universidad de Murcia.

Un exemple de conte breu

Un dels contes més breus de la literatura espanyola és aquest d'Augusto Monterroso, titulat "El dinosaurio": "Cuando despertó el dinosaurio todavía seguía allí".

El model del conte

Els models de conte que encara avui són vigents els van establir al segle XIX escriptors com Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant o Anton Txékhov.

no és estrany de trobar-hi descripcions d'estat d'ànim o retrats: una cara, una figura, un paisatge, un objecte. El conte és l'art de l'omissió i el llenguatge hi pren més importància que no en la novel·la.

1.1.2. La novel·la

La **novel·la**, que té antecedents en les poc reconegudes narracions amoroses hel·lenístiques (recordem *Dafnis i Cloe*, de Longus), es considera que neix al segle XVIII, a desgrat de les grans creacions de la novel·la picaresca espanyola i sobretot del *Quixot* (1605-1615).

Del gènere novel·la cal destacar, com a característiques formals, les següents:

- 1) La flexibilitat i la permeabilitat: no té regles de composició fixes.
- 2) És un tipus discursiu obert, integrador, amb poques restriccions formals, que admet diferents formes i veus.

A diferència del conte, la novel·la pot dedicar bastant d'espai a explicar fets, a situar-los i relacionar-los amb el passat o amb altres ordres de l'acció, pot entretenir-se a analitzar personatges i a descriure llocs i objectes; en suma, la novel·la pot descendir al detall perquè té prou pàgines, i com que en té, pot (re)crear ambients o mons amb personatges que hi poden ser abundants.

El **ritme** de la novel·la sol ser més parsimoniós que no pas el del conte (fins i tot quan és una història d'acció) i pot incorporar temes, històries o personatges secundaris, digressions reflexives o descriptives, que l'economia i extensió d'aquell no toleren.

Encara que la novel·la oblida a vegades el llenguatge (Narcís Oller o Benito Pérez Galdós, per exemple), ha de prestar molta atenció a l'elaboració de la trama (sovint menystinguda en les novel·les contemporànies).

La diversitat mencionada es fa palesa també en les dificultats d'oferir una classificació dels **tipus de novel·la**, tan problemàtica com una classificació de les modalitats del conte.



Il·lustració de Gustave Doré per a una edició del *Quixot* que representa la mort d'Alonso Quijano.

1) Segons els **temes**, la classificació és tan extensa com variada: picaresca, pastoral, d'aprenentatge, de cavalleries, costumista, documental, històrica, social, de tesi, d'idees o filosòfica, psicològica, sentimental (o rosa), d'espies, d'aventures, de viatges, de ciència-ficció, policíaca o de detectius, de l'oest, de terror, meravellosa o fantàstica (d'espasa i bruixeria), etc.

2) Segons les **formes**, la llista es fa més breu i hi trobarem novel·les epistolars (en forma de carta o de correspondència), dialogades, líriques, de fulletó, autobiogràfiques o, una categoria ben recent, de metaficció.

1.2. Els constituents de la narració

Una **narració** és, en origen, una enumeració o exposició de fets. Els requisits fonamentals es poden limitar als que proposa Aristòtil a la *Poètica* quan defineix la tragèdia (1449b):

Una narració requereix un agent (humà o no), un estat inicial, un seguit de canvis orientats en el temps i provocats per causes (físiques, morals o d'altres tipus) que duen a un estat final o conclusió (definitiva o no).

Com a imitació feta mitjançant el **llenguatge**, en la narració (a diferència de la tragèdia, del drama en general):

- 1) Domina la veu del narrador, que, si vol, cedeix la paraula als personatges.
- 2) Ha de traslladar accions, temps, lloc i personatges a la dimensió de la paraula, per la qual cosa la tradició aristotèlica li exigeix que sigui "versemblant", que conti allò que és creïble, que és al seu torn allò que és possible.
- 3) La situació comunicativa és diferida: el narrador conta la seva història en un moment i el lector la llegeix en un altre moment, potser amb molts anys de diferència (i en un lloc ben distant).

Lectures recomanades

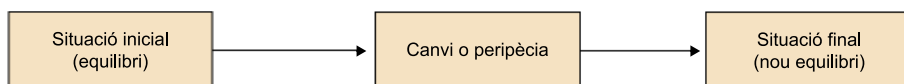
Vegeu l'enumeració de tipus de novel·la que fan aquestes autores:

Bordons, G. (1997). "El discurs literari". A: I. Marí (comp.). *Llengua catalana II*. (pàg. 30-32). Barcelona: UOC. També el trobareu al web de l'assignatura.

Bobes, M.C. (1993). *La novel·la* (pàg. 90-103). Madrid: Síntesis.

4) Aquest és un factor que potencia la dimensió de **ficció** i reforça un altre tret, l'evocació del passat, que per a molts estudiosos és un dels trets més definitoris de la narració, fins al punt que les històries de ciència-ficció, que ocorren sovint en un futur llunyà, també són contades en passat, com demostra l'ampli fresc històric de les *Fundacions*, d'Isaac Asimov, de *Duna*, de Franck Herbert o, més proper i més breu, el *Mecanoscrit del segon origen*, de Manuel de Pedrolo.

B. Tomashevskij (1928) diu que la narració ideal comença descrivint una situació estable (un estat determinat de relacions entre els personatges i el món) que és alterada per una força qualsevol (l'actuació d'un altre personatge, deliberada o no, o un accident natural); la conseqüència n'és un estat de **desequilibri**, que implica un conflicte o una peripècia en què actuen forces oposades. A la situació final s'ha establert de nou l'equilibri, però aquest ja no és idèntic a l'inicial, s'ha produït un canvi. Com a conseqüència, es pot dir que hi ha narració quan s'encadenen com a mínim dues accions o situacions diferents:



Estudiarem a continuació l'organització de l'**acció** partint dels conceptes següents:

- 1) La història i la trama.
- 2) El temps i lloc on ocorren els fets i els personatges que els protagonitzen o bé els pateixen.
- 3) El narrador, que és qui conta (diu o escriu) la narració, i el narratari, que és a qui la narra.
- 4) El procediment fonamental que el narrador fa servir per a controlar la informació: el punt de vista (focalització) que adopta.

Lectures recomanades

Sobre les característiques de la narració literària i sobre la narració en general vegeu:

Bordons, G. (1997). "El discurs literari". A: I. Marí (comp.). *Llengua catalana II* (pàg. 18-19). Barcelona: UOC.

Bassols, M.; Torrent, A.M. (1997). "El discurs no literari". A: I. Marí (comp.). *Llengua catalana II* (pàg. 53-61). Barcelona: UOC. També el trobareu al web de l'assignatura.

2. La trama i la història

2.1. La trama

La **trama** és la presentació dels esdeveniments tal com són contats en el text, en l'ordre en què hi apareixen. La trama es construeix segons els principis bàsics de la **selecció** i la **combinació**, sotmesos no tant a la lògica de la causalitat i de la cronologia com a les normes del gènere, les convencions del llenguatge o els propòsits artístics de l'autor.

De la mateixa manera que un text és més que la suma de les frases que el componen, una trama és més que el conjunt d'accions i episodis que la integren; pot ser considerada un conjunt que té significat com a tal conjunt, governat per l'objectiu de crear interès i tensió fins a la solució final.

La trama, doncs, no ho explica tot, sinó que selecciona uns esdeveniments que són els que el narrador considera dignes de contar; si pensem en el munt d'accions, en la pila d'instantes que formen la vida, és evident que una narració ha d'aplicar el **criteri de funcionalitat** o d'economia i ha de triar no solament allò que vol contar sinó el detall amb què ho vol fer.

Com a conseqüència de les omissions, la trama presenta **buits** o **blancs**, deixa apuntada o implícita una quantitat de detalls o d'informació que el lector ha de restituir per fer que tinguin sentit, com, per exemple, a la fi del capítol cinquè de *Josafat*, de Prudenci Bertrana, quan, en dues ocasions, s'hi narra que el protagonista, Josafat, aconsegueix Fineta i no es fa explícit, però es pot deduir, què passa entre ells dos.

Contribueix a l'estudi de la trama determinar quines són les accions principals i quines són les accions secundàries.

Les **accions principals** són imprescindibles per a fer avançar la història (si s'eliminen, la coherència del conjunt perilla), i les secundàries omplen els espais que deixen les principals; les **accions secundàries** són menys importants en el conte que en la novel·la, on tenen la funció de contribuir a caracteritzar els personatges i precisar el lloc i el temps; en suma, de contribuir a l'efecte de realitat;

Lectura recomanada

Bertrana, P. (1906). *Josafat*.
Barcelona: Edicions 62, 1995.



Coberta de *Josafat*, de Prudenci Bertrana, en l'edició que el 1971 en va fer Edicions 62.

El criteri que cal aplicar en aquest punt de l'anàlisi també és el de la funcionalitat: una acció pren valor d'acord amb el lloc que ocupa en el desenrotllament de la història, segons que la faci avançar o no, que hi sigui imprescindible o no.

Pensem en les diferències entre un conte i una novel·la i entendrem com funciona la **trama**.

Eveline

La trama d'"Eveline", de James Joyce, es limita a dues escenes, amb una acció física mínima:

a) En la primera (que ocupa gairebé tot el text), Eveline seu a la finestra i recorda aspectes bons i dolents del seu passat, fins a arribar a la decisió d'anar-se'n de casa (la causa decisiva és l'evocació de la terrible mort de la mare).

b) En la segona, Eveline és amb Frank a l'estació marítima i a l'últim moment, ja a la cua per embarcar, Eveline s'atura i refusa de pujar l'escala del vaixell.

Per tant, el gruix de l'acció és mental: recordar i prendre una decisió; els records són triats perquè compreguem el conflicte d'Eveline, que opta per la fuga, però bé que a l'hora de la veritat no se'n va.

Els intents d'estudiar els diversos **tipus de trama** s'han dividit entre l'aplicació d'un criteri temàtic i d'un criteri formal.

1) Les dificultats del criteri temàtic es palesen també en els tipus de novel·la, on tampoc no hi ha un principi únic ni prou objectiu.

2) Segons el criteri formal, caldria considerar si la trama conté una sola línia d'acció o diverses (Tomashevskij, 1928). Les primeres es troben sovint en els contes i en les històries d'un sol personatge, però quan conté diverses línies, l'**estructura** de la trama pot ser:

a) **Encadenada** o **esglaonada**: els diversos episodis se segueixen els uns als altres de manera que la situació final d'un episodi esdevé el principi del següent, units tots ells per la presència d'un personatge o més, com al *Lazarillo de Tormes*, el *Quixot* o el *Tirant lo Blanc*.

Lectures complementàries

Joyce, J. (1914). "Eveline" *Dublinesos* (traducció de J. Mallafre, pàg. 35-40). Barcelona: Edhasa, 1988. El podeu trobar al web de l'assignatura.

b) **Alternada o en paral·lel**: la trama conté dues o més històries o línies d'acció que es van narrant de manera simultània, amb el benentès que l'una interromp l'altra per a ser represa després i així fins al final; en són exemples *Manhattan Transfer*, de John Dos Passos; *La colmena*, de Camilo José Cela; *La senyora Dalloway*, de Virginia Woolf, o *Ramona, adéu*, de Montserrat Roig.

c) **Encastada o emmarcada o en anell**: consisteix a inserir una història o diverses històries (que no són consecutives ni tenen la mateixa importància) dins d'una altra; la història que fa de marc pot ser un simple pretext, com en els exemples clàssics de *Les mil i una nits* o el *Decameró*; més recents, *La punyalada*, de Marià Vayreda, o *El nom de la rosa*, d'Umberto Eco, posen en escena cada una un narrador-introductor que explica com va aconseguir el manuscrit del que és la veritable història principal.

2.2. La història

Entenem per **història** la seqüència que els fets narrats en la trama constitueixen una vegada disposats en l'ordre en què s'haurien esdevingut en la realitat, és a dir, una vegada els hem ordenat segons la lògica de causa i efecte i la cronologia. La història és, doncs, una **reconstrucció** que qualsevol lector realitza de manera espontània i prou ràpida en el curs de la lectura per a resoldre els problemes lògics i temporals (si la narració en té).

En una anàlisi cal dur a terme acuradament la reordenació dels esdeveniments de la trama i extreure'n la història, perquè aquesta constitueix el terme de comparació obligat de les manipulacions que ha efectuat el narrador i, darrere seu, l'autor. En últim terme, ¿com sabrem si hi ha desordre temporal o detallisme o esquematisme, què s'ha dit i què no, si no és comparant la història i la trama?

Un lector ha comprès veritablement una narració quan n'ha reconstruït la història, quan ha entès per què i com els episodis successius han portat a una conclusió (per probabilitat i necessitat), que, previsible o no, ha de ser acceptable, és a dir, coherent amb el conjunt de l'acció i amb les característiques dels personatges, de l'època i del lloc (si més no en la narrativa de tradició realista).

Cal insistir, però, que aquest procés de comprensió implica necessàriament la reconstrucció de la història i la configuració de la trama. Dit encara d'una altra manera: el text narratiu incita el lector a reconèixer-hi la trama i a referir-la a una història.

Exemple

A tall d'exemple, direm que la història d'"Eveline", de James Joyce, comprèn, reordenada cronològicament i causal, una sèrie d'incidents de la seva vida que es concreten en alguns episodis breus de la infantesa, l'agonia i mort de la mare –amb particular atenció a la promesa feta a aquesta abans de morir–, la desaparició o l'allunyament de germans i veïns, certs aspectes de la difícil convivència amb un pare alcohòlic, pinzellades de la



Coberta de *Les mil i una nits*.



Coberta de *Dublinesos*, de James Joyce.

rutina de la feina i de les tasques domèstiques, breus notes del festeig amb Frank i, és clar, l'escena d'Eveline a la finestra pensant, però sobretot la prou detallada escena del refús final a fugir amb Frank.

3. El temps

3.1. El temps de la narració

Hi ha un temps que no es compta per hores, dies mesos ni anys, que és el de les narracions.

En la literatura, els narradors poden alterar la disposició temporal de les obres amb finalitats artístiques com ara la creació d'un efecte de sorpresa o de misteri.

Més encara, el temps literari, a diferència de l'històric, té un principi i un final, és una fluència controlada i continguda dins d'uns límits arbitraris, fixats per conveniència artística, pel gènere.

A més a més, és un temps que s'ha de representar, que ha de passar al text i, doncs, és un temps **transcrit** o, senzillament, escrit, i per això no pot tenir un equivalent exacte; allà on en la història (o en la vida) hi trobem dies o hores, en el text només hi trobem pàgines o línies, paraules i oracions. Com a conseqüència, el temps literari es pot concentrar o allargar amb relació al temps històric.

3.2. La lectura del temps

Sobre la base de la diferència entre el temps de la història (Th) i el temps de la narració o de la trama (Tn), podem estudiar les relacions que mantenen entre si aquests temps, segons les determinacions essencials que proposa G. Genette:

- 1) Les relacions entre l'ordre de successió dels esdeveniments en la història i la successió (lloc d'aparició) en la trama.
- 2) Les relacions entre la duració d'aquests esdeveniments o segments en la història i la seva duració en la narració.
- 3) Les relacions de freqüència, és a dir, el nombre de vegades que un fet de la història és contat en la narració.

L'esquema següent sintetitza la lectura del temps en la narració, d'acord amb les idees de G. Genette.

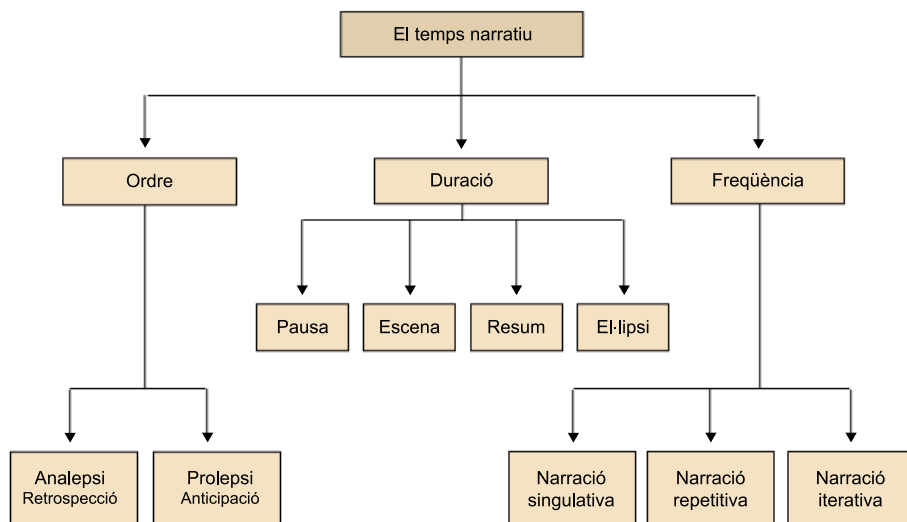
El temps narratiu

El temps narratiu és el que la retòrica clàssica designa com a *ordo artificialis* (ordre artificial), resultat de la manipulació amb finalitat artística de l'*ordo naturalis* (ordre natural), equivalent al temps del calendari.

Lectura recomanada

Trobareu la informació sobre la lectura del temps en el llibre:

Genette, G. (1972). "Discurs du récit." *Figures III* (pàg. 77-182). París: Seuil.



Les desviacions fan la funció d'una narració segona dins de la narració primera, o línia principal de l'acció, en què apareixen, la qual cosa vol dir que és aconsellable parlar de desviacions (retrospeccions o anticipacions) quan prenen la forma d'una narració una mica extensa.

3.2.1. L'ordre

L'ordre temporal d'una narració s'estudia a partir de la comparació entre els esdeveniments o segments temporals de la història i l'ordre d'aparició d'aquests mateixos esdeveniments o segments en la trama (en el text narratiu).

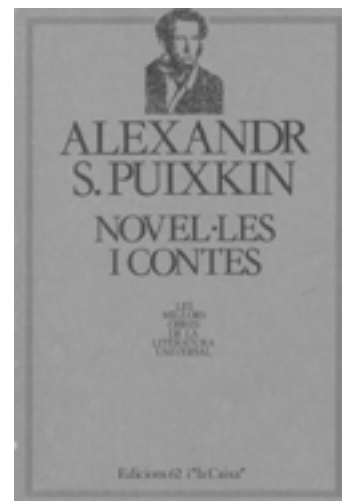
De bon principi, els fets de la narració haurien de correspondre un a un als de la història, però a vegades la successió s'altera, hi ha **desviacions** o desplaçaments cap endavant o cap enrere. Aquestes desviacions són de dos tipus:

1) L'**analepsi** o **retrospecció** és tota maniobra narrativa que consisteix a contar o evocar un fet o un esdeveniment que ha passat en un moment anterior al punt de la història en què és el lector, és a dir, es narra "ara" allò que ha passat "abans". Hi ha dos tipus de retrospeccions:

a) L'**analepsi** o **retrospecció externa** és aquella en la qual la duració dels fets recuperats és exterior al principi de la trama, és a dir, l'esdeveniment evocat comença i acaba abans del principi de la trama.

Novel·les i contes

El llibre *Novel·les i contes*, d'Alexandr S. Puixkin va ser publicat el 1981 a la col·lecció "Les Millors Obres de la Literatura Universal" (Edicions 62 i la Caixa), en la traducció de Rudolf J. Slaby. Recull cinc obres: *La dama de "Pique" o el secret de la comtessa*, *La filla del capità* i tres contes, *La pagesa fingida*, *Temporal de neu* i *Un tret*, que formaven part del cicle de novel·letes curtes titulat *Els relats del difunt Ivan Petróvitx Belkin* (1930).



El conte "Un tret", d'Alexandr Puixkin, n'és un bon exemple, perquè el narrador hi recull primer les confidències i els records de Silvi i després les del comte, enemic d'aquell, i pot reconstruir la història dels seus duels.

A "Tres sorores", de Salvador Espriu, són retrospeccions el seguit de retorns a un passat de felicitat de les ancianes germanes Ginebredes des d'un present de misèria, perquè la trama comença quan ja són grans i estan arruïnades i les visita la senyora Magdalena Blasi, que havia treballat per a elles. Vegem-ne un fragment que és un preludi a l'evocació del món de la infantesa i adolescència de les germanes:

"Els agradava d'evocar amb la senyora Blasi aquell ambient desaparegut de quan eren joves, un univers meravellós, ple d'abundància i d'alegria. El papà anava sovint a París, pels seus negocis [...], i tornava amb presents esplèndids per a l'esposa, que tant havia de perdonar, i per a les seves filles."

S. Espriu, "Tres sorores". *Els contes de "Les Ombres"*.

b) L'analepsi o retrospecció interna és aquella en la qual tota la duració dels fets recuperats és interior a la trama, és a dir, els esdeveniments comencen després del principi de la trama.

El conte "Un tret", d'Alexandr Puixkin, és molt interessant pel tractament del passat, perquè a la primera part el narrador rep la confidència d'un personatge misteriós, Silvi, que li narra un duel ajornat amb un jove oficial; Silvi deixa el narrador per tal de satisfer la venjança que cova des d'aquell dia.

Si aquesta narració és una analepsi o retrospecció externa, perquè el duel i tot el que el precedeix és molt anterior a l'amistat del narrador i Silvi (als fets evocats en la trama), a la segona part trobem una analepsi interna, perquè el narrador aconsegueix de saber el resultat del duel ajornat i aparentment realitzat, quan visita els seus veïns, una comtessa i el seu marit, i s'esdevé que aquest és el contrincant de Silvi, el qual considera satisfeta la seva venjança quan ha humiliat l'actual comte davant la seva dona.

A "Tereseta-que-baixava-les-escales", de Salvador Espriu, que comença quan la protagonista i la narradora són nenes que juguen a les escales de l'església (i acaba amb l'enterrament d'aquella), recull a cada una de les quatre escenes següents fets anteriors a la mateixa escena, que la narradora conta a una veïna, com ara els viatges del vaixell de la família de Teresa o la mort dels seus familiars.

2) La prolepsis o anticipació és tota maniobra narrativa que consisteix a contar o evocar en el moment actual de la narració, és a dir, ara, allò que passarà després, en un moment posterior.

Molt sovint, més que narracions de fets posteriors, es troben anuncis o avanços que preparen el futur (a més, la profecia és infreqüent en literatura). Hi ha dos tipus de prolepsis:

a) La prolepsis o anticipació externa refereix un esdeveniment que ocorre més enllà del límit temporal de la trama, és a dir, conta ara allò que ocorrerà o podria ocórrer després, més endavant, però ja fora de la trama. No és estrany en literatura de trobar evocacions de fets imaginats, que el lector no sap si arribaran a ocórrer.



Coberta d'*Ariadna al laberint grotesc*, de Salvador Espriu.

N'és un exemple el somnieig de la cosidora de "Fil a l'agulla", de Mercè Rodoreda, que, tenint cura del seu cosí capellà malalt, arriba a imaginar que el mata amb una sobredosi de medicació per tal d'aconseguir-ne l'herència.

Una circumstància que també apareix a "Tres sorores", de Salvador Espriu, on una germana imagina que l'altra, malaltissa de sempre, mor i ella obté l'anhelada llibertat.

b) La prolepsis o anticipació interna correspon a la narració d'un esdeveniment posterior al moment en què és evocat, és a dir, es conta ara allò que ocorrerà després, però sempre dins del límit temporal de la trama, abans que acabi aquesta.

A "Si el mort podia parlar", de Cornell Woolrich, hi ha diversos exemples d'anticipació interna quan el protagonista adverteix que matarà el seu amic, rival en l'amor (per bé que el propòsit s'acaba torçant).

Encara que sigui només un anunci, un passatge de *Mirall trencat*, de M. Rodoreda, pot servir d'exemple:

"Quan seria gran, aquella nena que acabava de néixer s'enamoraria de Ramon Farriols i Valldaura".

Mercè Rodoreda, *Mirall trencat*, pàg. 179.



Coberta de la primera edició (1975) de *Mirall trencat*, de Mercè Rodoreda, publicada a El Club dels Novel·listes 1974).

3.2.2. La duració

Es pot estudiar la duració comparant el temps que necessiten per a ocórrer els esdeveniments de la història (comptat en minuts, hores, dies, mesos o anys) amb l'extensió de text invertida a narrar-los (comptada en capítols, pàgines o línies). L'anàlisi ha de ser, per força, més aviat aproximativa i de caire estadístic, variable segons cada text i amb poques possibilitats de generalització.

Hi ha dues maneres d'alterar el que seria una possible igualtat entre el temps de la història i el temps de la narració:

- 1) L'acceleració.
- 2) La desacceleració.

Entre tots dos extrems, la hipotètica igualtat correspondria a l'**escena**, en la qual la durada de la història es faria equivaler a l'extensió de text que s'hi dedica ($T_n = T_h$). Per a estalviar espai, en els contes hi predominen les escenes.

Exemple

En efecte, "Eveline", de James Joyce, consta de dues escenes: la primera presenta Eveline asseguda a la finestra pensant i recordant; la segona passa al moll, amb el xicot, quan la noia és incapaç de dur a la pràctica la decisió que li ha costat tant de prendre.

"Un tret", d'Alexandr Puixkin, consta bàsicament de dues escenes que són dues converses, la primera de Silvi amb el narrador i la segona d'aquest amb els comtes.

En el cas de l'**acceleració** es dedica un passatge breu del text a un període llarg de la història, és a dir, es conta en poques línies o pàgines un període temporal d'extensió considerable. La màxima acceleració correspon a l'**el·lipsi**

o **omissió** ($T_n = 0$, $T_h = n$), és a dir, al fet que cap passatge o segment de la narració no recull un probable esdeveniment de la història: no hi ha text però hi ha història.

Exemple

"Tereseta-que-baixava-les-escales", de Salvador Espriu, que consta de cinc escenes, recull les paraules que una narradora adreça a una interlocutora, en les quals evoca episodis representatius de la vida de la protagonista, però deixa la resta en silenci.

A "Eveline", de James Joyce, hi ha una el·lipsi entre el moment en què la noia pren la decisió d'anar-se'n i quan la retrobem al moll, fent cua davant del vaixell.

A *Josafat*, de Prudenci Bertrana, hi ha força el·lipsis; per exemple, res no es diu de la vida de Fineta des que Josafat l'expulsa de l'església fins que torna per a trobar-hi la mort (capítol VII).

En una fase intermèdia entre l'omissió i la hipotètica sincronia, el **resum o sumari** ($T_n < T_h$) concentra en un breu passatge o segment una durada històrica considerable.

El resum permet de concentrar molta informació en poc espai i, doncs, de fer avançar l'acció proporcionant la informació necessària i alternant amb les escenes.

Exemple

A "Un tret", d'Alexandr Puixkin, les converses del narrador són precedides de passatges en què aquest les justifica, en el primer cas per la distanciació de Silvi i l'intent d'aquest de salvar la seva amistat abans d'anar-se'n, i en el segon per la visita de cortesia als comtes, atès que el narrador viu ara al poblet on aquells estuegen.

A "El collaret", de Guy de Maupassant, el narrador concentra el període en què la protagonista, madame Loisel, ha de treballar per pagar el deute contret per la compra del collaret perdut, que culmina amb el definitiu: "i aquesta vida va durar deu anys".

A *Solitud*, de Víctor Català, hi ha un moment en què Mila recorda la pujada a l'ermita (capítol I) en l'espai de cinc línies (capítol XIII), en el que és també un exemple d'**analepsi** o **retrospecció interna**.

En el cas de la **desacceleració** es dedica un passatge llarg o extens del text a un període curt o breu de la història, és a dir, es dediquen força línies o pàgines a un període temporal de poca o nul·la extensió. La màxima desacceleració correspon a la **pausa**, descriptiva o reflexiva ($T_n = n$, $T_h = 0$), és a dir, al fet que un passatge o segment del text no es refereix a cap esdeveniment de la història: hi ha text però no hi ha història.

Exemple

A *La plaça del Diamant*, de Mercé Rodoreda, hi ha una descripció del mercat de Gràcia (Capítol XIV) que correspon en tot cas a l'acció genèrica d'anar a plaça de Natàlia/Colo-meta, però on compta sobretot la imatge de les parades i el que s'hi ven.

A *Bearn*, de Llorenç Villalonga, hi ha una pausa reflexiva quan mossèn Mayol especula sobre la bellesa a propòsit de dona Xima (1a part, capítol 15).



Escena d'una representació teatral de l'obra de Llorenç Villalonga *Bearn o la sala de les nines*.

3.2.3. La freqüència

La freqüència narrativa es refereix a les **relacions de repetició** entre la trama i la història.

Cal dir, per començar, que pràcticament no existeix la repetició pura, per la qual cosa s'ha de tenir present que la repetició és una construcció feta a base d'eliminar les qualitats específiques de cada ocasió concreta en què es narra el fet i de preservar només aquelles qualitats que comparteix amb les altres ocasions en les quals el fet és narrat.

Segons com sigui aquesta freqüència narrativa, trobarem els tipus de narració següents:

1) La **narració singulativa** (1N–1H): una única narració conta una vegada allò que ocorre una sola vegada, és a dir, narra un fet o esdeveniment únic. No cal insistir que és la forma narrativa més comuna, encara que sol aparèixer sobre el rerefons de la narració iterativa, com es palesa sobretot a les novel·les.

A *Madame Bovary*, el capítol VI de la segona part comença de manera simptomàtica:

"Una tarda que la finestra estava oberta, i ella, asseguda al costat, havia estat mirant Lestiboudois, el sagristà, que tallava boix, de cop va sentir tocar l'àngelus."

G. Flaubert, *Madame Bovary*, Barcelona: ("Grands Èxits Universals"), 1999, pàg. 91.

Segueix aquesta oració una breu descripció del paisatge (una pausa) i després una evocació de l'època de la protagonista al pensionat, causada pel so de la campana.

2) La **narració iterativa** (1N–nH): es conta una vegada (o d'una vegada) allò que ha passat més d'una vegada o moltes vegades; implica una condensació o resum i és enormement eficaç en l'economia narrativa perquè proporciona molta informació d'una sola vegada.

És el cas de "Tres sorores", que citàvem més amunt, quan el narrador evoca el món de les germanes Ginebredes i la narració resumeix així, en aquesta ocasió, totes les festes que durant anys van celebrar les germanes:

"De tant en tant organitzaven balls i concerts familiars amb els cosins, en Quildet Nogueres i els nois Ribalta, que estudiaven a la Universitat. Les Ginebredes invitaven algunes amigues, i els cosins hi portaven companys d'una relativa bona fe, tímids, afectats d'una suor fàcil."

S. Espriu, *Narracions*, El Cangur.

Un altre exemple el trobem a *Josafat*, al principi del capítol VI, quan el narrador conta les relacions de Josafat i Fineta durant mitja primavera.

I encara voldriem esmentar una vegada més *Madame Bovary*, el capítol IV de la segona part de la qual comença amb una iteració que resumeix el ritme de vida dels personatges a l'arribada de la tardor.

Vegeu també

Els contes que hem esmentat quan parlàvem de l'escena ("Eveline", "Tereseta-que-baixava-les-escales") són exemples de narració singulativa perquè contenen fets únics, ir-repetibles.

La narració iterativa

La narració iterativa es fa notar perquè els verbs d'acció són en imperfet, quan els verbs de la narració singulativa són en pretèrit (simple o perifràstic).

3) La **narració repetitiva** (nN-1H): conta diverses vegades allò que ha passat una sola vegada.

Exemple

N'hi ha exemples molt coneguts, com ara el cas de William Faulkner, quan fa relatar trenta-nou vegades una mort als personatges d'*Absalom, Absalom!*, o quan els familiars conten la mort i l'enterrament d'Amy Bunden a *Mentre agonitzo*, també de William Faulkner; i així mateix les narracions dels implicats en un assassinat de *Joc de testimonis*, de Stanley Ellin.

És clar que aquestes repeticions no solen ser ocurrències absolutament idèntiques, sinó que aporten cada una matisos i informacions que ajuden a construir el fet evocat.

Exemple

A *Senyoria*, de Jaume Cabré, la mort d'Elvira és un cas de repetició, i també ho són els despertars d'un bon nombre de capítols d'*El món de Joan Ferrer*, de C.A. Jordana.

4. L'espai

4.1. L'espai i el llenguatge

De la mateixa manera que el personatge du a terme accions o en pateix les conseqüències, també viu en un lloc o somnia de viure-hi, hi viu en harmonia o en conflicte, el vol dominar o vol anar-se'n. El que és segur és que l'espai i el personatge s'influeixen mútuament segons les situacions i l'acció.

Com el temps, l'espai de les narracions no existeix fora del llenguatge, només és una expressió escrita que evoca accidents naturals o construccions humanes.

Com el temps, la dimensió física és traslladada al llenguatge; al lector se li dóna més o menys informació sobre el lloc, no el lloc mateix ni la imatge del lloc (com en el cinema, o, fins a un cert punt, en el teatre), la qual cosa no és obstacle perquè aquest sigui presentat alhora com a creïble i fictici.

La Barcelona de Narcís Oller o de Mercè Rodoreda existeix en la realitat física, però sobretot en la **realitat lingüística**, imaginària, que la recrea.

De la mateixa manera que l'acció inventada és situada en un lloc real, també és possible d'inventar llocs que són descrits amb la precisió i el detall que exigiríem a un lloc real.

Només cal pensar en el Macondo de Gabriel García Márquez, la Vilaniu de Narcís Oller, la Sinera de Salvador Espriu, la Feixes de Jaume Cabré, la Terra Mitjana de J.R.R. Tolkien o Terramar d'Ursula K. Le Guin, entre d'altres exemples possibles.

4.2. La descripció

Quan l'espai és descrit perd la completesa pròpia de la realitat física, la qual cosa obliga el narrador a seleccionar aspectes del lloc o dels objectes i a presentar-ne només una part, com si fos un esquema.

La feina del lector

Recordeu el que s'ha dit abans dels buits que deixa la trama: una narració no ho pot dir ni descriure tot. I toca al lector de restituir tot allò que hi falta. A diferència del cinema, la literatura deixa encara molt de marge a la imaginació del lector.

Ara bé, amb la informació que li proporciona la descripció, el lector reconstrueix el lloc o l'objecte i li restitueix totes les propietats o qualitats que han estat deixades implícites. D'aquesta manera el lector omple els buits de l'esquema.

La **descripció** és el resultat de la relació que un personatge estableix amb un escenari, un paisatge o un objecte (o més d'un). Aquest lloc o objecte actua com a tema o nucli de la descripció, que el descompon en una sèrie d'aspectes o components (la situació, les qualitats, els elements o parts que l'integren), sempre selectiva, que tenen una relació de la part al tot amb aquell, és a dir, una relació d'inclusió.

Exemple

Per exemple, la descripció d'un jardí (tema o nucli) pot implicar l'enumeració de la seva localització (en relació amb la casa o el poble), les qualitats (gran, petit, poblat o no, acurat o no) i els elements de què consta (arbres, plantes, flors); al seu torn, cada un d'aquests aspectes pot ser l'ocasió d'un desglossament i d'una enumeració, d'una expansió, i així successivament.

De vegades la descripció es presenta com una llista d'objectes, com una acumulació d'elements, seguint el model de l'article de diccionari, amb el recurs consegüent a la nomenclatura o terminologia corresponents.

Exemple

Pensem, per exemple, en els termes nàutics de *Moby Dick*, de Herman Melville, o en les minucioses descripcions de Jules Verne.

El mapa: recurs descriptiu

Hi ha escriptors que fan servir recursos com ara la inclusió d'un mapa de l'escenari de l'acció, com el que trobem a *L'illa del tresor*, de Robert Louis Stevenson, o a la tetralogia *Els llibres de Terramar*, d'Ursula K. Le Guin, d'on hem extret el mapa que veieu.

En termes de retòrica, la descripció no és al capdavant sinó una **amplificació**, que arriba a vegades a prendre autonomia dins de la trama, sobretot quan només té una funció ornamental, quan només és una exhibició estilística (com li pot passar, per exemple, a Joaquim Ruyra).

La descripció de l'espai

L'espai és presentat normalment mitjançant les descripcions o, si es vol, les pauses descriptives, però també és presentat mitjançant descripcions integrades en un diàleg o en un monòleg, a més de les indicacions d'accions que expressen el narrador en el seu discurs o els personatges en els seus.

Malgrat tot, la descripció contribueix al ritme narratiu quan interromp una seqüència d'acció o la complicació d'un enigma amb un passatge en què no passa res, però s'hi presenten llocs o objectes significatius; el guany és d'entretenir el que ha de venir, la solució final, compensar els moments de tensió amb d'altres de calma relativa, perquè, malgrat tot, rares vegades la descripció es deslliga totalment de la narració d'accions.

Lectures recomanades

Pel que fa a la descripció, vegeu les obres següents:

Hamon, Ph. (1972). "Qu'est-ce qu'une description?". *Poétique* (núm. 12, pàg. 465-485).

Bassols, M.; Torrent, A.M. (1997). "El discurs no literari". A: I. Marí (comp.). *Llengua catalana II* (pàg. 38-46). Barcelona: UOC. També el trobareu al web de l'assignatura.

Guiant amb la seva mirada la del lector, el narrador-testimoni de "La caiguda de la casa Usher", d'Edgar Allan Poe, descriu la residència on ha estat convidat...

De l'edifici, que es dreça enmig d'un paisatge desolat i d'un estany negre, es fa la descripció següent:

"Semblava ésser el d'una excessiva antiguitat. El descoloriment dels segles era gran. Menudes fungositats recobrien tot l'exterior, penjant de les teules com una fina roba complicadament brodada. Però tot això no tenia res a veure amb cap deterioració extraordinària. Cap part de l'obra no havia caigut i semblava haver-hi una estranya desavinença entre la perfecta adaptació de les parts i l'estat d'engrunament de cada pedra una per una. En això, molt hi havia que em recordava l'especiosa integritat de les velles obres de fusteria que s'han podrit durant anys i anys dins algun soterrani oblidat, sense cap pertorbació duta per l'alè de l'aire exterior. A part aquest indici d'una vasta decadència, l'edifici no oferia cap símptoma d'instabilitat. Potser l'ull d'un observador minuciós podia haver descobert una esquerda amb prou feines perceptible, que, naixent arran del teulat de la façana, feia el seu camí en zig-zag paret avall fins a perdre's dins les aigües funestes de l'estany."

E.A. Poe, "La caiguda de la casa Usher" (1959, pàg. 100-101).

La descripció insisteix en la vellesa de la casa (antiguitat, segles, deterioració, decadència) i en tria uns aspectes, les fungositats, les pedres engrunades, la putrefacció i, sobretot, l'esquerda, la qual, en efecte, a l'escena final s'obre irremeiablement quan la casa és engolida per l'estany.

Lectura recomanada

Convé llegir el conte "La caiguda de la casa Usher" complet i comparar-lo amb la pel·lícula que en va fer Robert Corman (1960). També el podeu trobar al web de l'assignatura.

5. Els personatges

5.1. Les persones de ficció

De bon principi, el personatge és un ésser de paper perquè és una creació de llenguatge, que només existeix dins dels límits del text i en la imaginació del lector. És clar que potser és alguna cosa més que paraules damunt de la pàgina, perquè a la fi tant l'autor per a crear-lo com el lector per a imaginar-se'l ha calgut que es referissin, poc o molt, al món (a l'experiència personal, social i cultural); sense necessitat de proposar una personalitat real com a origen, és corrent que un personatge literari contingui trets de persones reals (fins i tot autobiogràfics), seleccionats i combinats segons les necessitats de la trama.

És prou sabut, d'altra banda, que hi ha personatges que viuen després en la memòria dels lectors (per exemple, Emma Bovary), esdevenen tema de conversa i d'especulació (pensem només en Sherlock Holmes i els seus clubs d'admiradors) i fins i tot esdevenen símbols (el Quixot) o tipus socials (el *pícaro* o el senyor Esteve).

De fet, quan comença el text el personatge és un fitxer buit, només un nom i a vegades ni això (com el protagonista-narrador de *Corazón tan blanco*, de Javier Marías), que cal omplir: la informació successiva el defineix, en precisa la natura i la funció, i el caracteritza.

El personatge és construït, doncs, a partir d'una informació discontinua, feta de retorns que es basen en la **identitat** i la **similaritat**. És una feina relativament complexa, que requereix la interpretació i la combinació de les dades que proporciona el text; només és a la fi de la lectura que el lector té tota la informació disponible i acaba de construir el personatge. En aquest sentit es pot parlar del personatge com d'un **efecte de la memòria**.

5.2. La caracterització

Ja hem vist que el personatge s'elabora de mica en mica, a base d'organitzar tot el seguit d'informacions que el text va donant. És a dir, a mesura que la narració avança el personatge adquireix la seva pròpia identitat.



Vinyeta de l'inici del capítol 8 de la 6a edició de *L'Auca del senyor Esteve*, de Santiago Rusiñol.

Caracteritzar un personatge narratiu, proporcionar-li una identitat, vol dir atribuir-li una selecció de trets efectuada pel narrador (i, darrere seu, l'autor) que corresponen al concepte de persona vigent a l'època i a partir dels quals el lector ha de construir una figura coherent.

Els **procediments de caracterització** comprenen la informació que la narració dóna sobre els aspectes següents:

1) L'aspecte extern, que inclou la fesomia i els trets particulars (cicatrís, marques, etc.), a més de la manera de vestir, l'edat, la veu (manera de parlar, registre de llenguatge) o el nom (amb valor denotatiu o amb connotacions personals o socials).

2) El caràcter o personalitat, que comprèn la dimensió psicològica o moral, amb els pensaments, les emocions, idees i records d'accions passades (significatives per al present) i, és clar, els objectius i intencions que empenyen el personatge a l'acció.

3) La posició social, que inclou l'origen familiar (herència, posició social) i el passat (els antecedents personals), a més de l'ocupació o professió.

4) Les accions que duu a terme o que pateix, les maneres específiques i distintives d'actuar, els gestos i les actituds, etc., i també el conflicte que ha de resoldre i els obstacles que ha de superar en tant que són ocasions perquè es reveli o defineixi: conflictes interns, de relació (xoc entre personatges), socials (individu-grup, classe social, etc.), de situació (catàstrofes).

5) Els trets que oposen uns personatges als altres o que els uneixen, en el conjunt de la narració, amb les relacions consegüents de contrast i de complementarietat.

Les dades de la caracterització d'un personatge es poden recollir i classificar en la graella següent:

| Aspecte extern | Personalitat | Posició social | Accions protagonitzades o patides (conflictes) | Relació amb altres personatges |
|----------------|--------------|----------------|--|--------------------------------|
|----------------|--------------|----------------|--|--------------------------------|



Coberta de *Laia*, de Salvador Espriu.

En síntesi, es pot dir que el personatge és dibuixat per la intersecció de dos eixos:

- 1) D'una banda, el que uneix l'interior, la intimitat, i l'exterior, l'acció i el moviment, també la fesomia;
- 2) De l'altra, la relació entre l'individu aïllat i el grup o col·lectiu i, en últim terme, la societat.

Exemple de caracterització d'un personatge

Prendrem *Solitud*, de Víctor Català com a exemple de retrat o descripció d'uns personatges, un de **positiu**, el del pastor, i un de **negatiu** (antagonista), el de l'Ànima. A la descripció del personatge positiu s'hi palesa la simpatia de la Mila pel personatge, que la durà a enamorar-se'n, i la suposició de l'edat, que serà després cruelment decebuda, perquè el pastor és un vell, però la impressió inicial ho amaga. Aquell és vist a través dels ulls de la protagonista (capítol II, pàg. 64):

"La Mila se'n quedà empenhada. Li semblava un bon subjecte, agradós i servidor. Era baixet i primelís, però s'estarrufava la figureta amb un gec ample i curt i unes calces també curtes i folgades de gruixut burell. Una gorra peluda se li menjava mitja cara, i l'altra mitja, neta de pèl, més que afaitada de fresc, semblava barbameca de creixença. Duia sabates ferrades i petjava reposadament. La Mila li posà quaranta anys."

Ben diferent, exempta de simpatia, és la presentació de l'Ànima (capítol IV, pàg. 94-95):

"Era un pagès de mig temps, mal girbat, amb un gec pansit de vellut i unes calces de pana groga estripades i cenyides al cos per una cordilla d'espart. Anava espitregat i descalç, i de la barretina posada sense gira, amb la pontorra enrera, entre clatell i orella, n'eixia un bordó ossós de color d'oli i una margera de celles que amagaven una enclotada, en el qual fons s'hi removien inquietament, com dos insectes enmig de la brossa, dos ullons petits, petits, de no se sabia quin color [...] tenia la veu ronca i reia d'una manera estrafeta [...] Hu, hu, hu".

Víctor Català, *Solitud*, a càrrec de Núria Nordi, Barcelona: Edicions 62.

5.3. La presentació del personatge

Qui dóna al lector la informació sobre els personatges? La resposta és senzilla: el narrador en primera instància i el mateix personatge o d'altres personatges després. Són **formes directes** de presentació:

- 1) El més habitual és que el personatge sigui presentat per un narrador exterior a l'acció, omniscient (extraheterodiegètic, si es vol ser precís), el qual pot adoptar o no la perspectiva d'un personatge.

Exemple

Això és el que fa el narrador de *Solitud*, que conta el que veu i sent la Mila, o la narradora de *Mirall trencat*, quan descriu els personatges, com ara Eladi Farriols (part I, capítol X).

- 2) És força corrent que el personatge es presenti ell mateix, amb procediments diversos com, per exemple, quan fa la seva pròpia descripció, mitjançant un diari, etc. Aquí en tenim uns quants exemples:

Vegeu també

La descripció, amb nombrosos detalls, de Maties, el marit de la Mila, ocuparia massa espai, però recomanem al lector o lectora amb curiositat que la compari amb la de Charles Bovary (tots dos són marits que desil·lusionen les dones respectives) perquè ofereixen paral·lelismes sorprenents.



Coberta de la primera edició de *Solitud*, de Víctor Català, il·lustrada per Josep Triadó i Mayol.

Presentació del personatge

Molt sovint, el personatge és presentat mitjançant una combinació de tots tres procediments.

Exemple

La descripció d'un mateix (Kinsey Millhone a la sèrie de novel·les de Sue Grafton), el diari íntim (*La naúsea*, de Jean-Paul Sartre), la carta ("Te deix, amor, la mar com a penyora", de Carme Riera, o "Una carta", de M. Rodoreda), el monòleg (*La mort de Virgili*, de Hermann Broch), les confessions (*La família de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela), les memòries (*Bearn*, de Llorenç Villalonga), etc.

3) Una altra possibilitat, bastant freqüent, és que el personatge sigui presentat per un altre personatge, com a *La plaça del Diamant*, en què tot el que sabem de Quim i de Toni ho diu la narradora, Natàlia/Colometa; i encara s'exagera més en les històries amb un narrador testimoni, de l'estil de *La muntanya màgica*, de Thomas Mann, en què el veritable protagonista és el músic Adrian Leverkühn.

5.4. Tipus de personatges

Com que no hi ha acció sense personatge, el qual, a més, rarament està sol, cal prestar atenció a la manera com es relaciona amb els altres personatges, per la qual cosa s'han tenir en compte les relacions que manté i la jerarquia que les governa. Precisament la qualitat i quantitat d'accions dutes a terme, o bé que l'afecten, i la seva categoria social o moral, obliga a establir la distinció entre personatges principals i secundaris:

1) Els **personatges principals** mouen la història i proporcionen (o viuen) el conflicte; sovint són els protagonistes i susciten interès i faciliten la identificació del lector amb ell o ella; també sovint tenen consistència i fins i tot coherència (a desgrat de les possibles contradiccions de caràcter).

Exemple

Personatges principals ho són: Anna Karèlina (a *Anna Karèlina*), la Mila (a *Solitud*), Natàlia/Colometa (a *La plaça del Diamant*) o Josafat (a *Josafat*).

2) Els **personatges secundaris** contribueixen a la versemblança i a la precisió del detall (són una mena de teló de fons per a l'acció); lògicament no se'ls dedica tant d'espai com als principals; proporcionen una impressió, una imatge i, si no desapareixen, estan sempre sotmesos al personatge principal o a l'acció. Fan una funció variada i sovint ben important (sobretot a les obres de gènere), perquè fan de confident o de catalitzador, i poden tenir una funció temàtica, còmica, de contrast o de reforçament.

Exemple

Al costat de Josafat, són imprescindibles Pepona i Fineta, sobretot aquesta; tant com al costat d'Emma Bovary trobem el seu marit, Charles, i els seus dos amants, Léon i Rodolphe, a més de l'impagable farmacèutic Homais.

Hi ha unes altres maneres de classificar els personatges, amb independència de si són protagonistes o no:



Coberta de *La muntanya màgica*, de Thomas Mann.

1) El personatge és **dinàmic** o **estàtic** segons si el seu caràcter canvia o no en el curs de la història.

Exemple

Són personatges dinàmics Natàlia/Colometa, la Mila o Emma Bovary. Són estàtics el pastor i l'Ànima (*Solitud*), Obdúlia de Montcada i Maria Antònia de Bearn (*Mort de dama*, de Llorenç Villalonga), Eveline, Mathilde Loisel ("El collaret") o el narrador d'"Un tret", però no pas el comte o Silvi, personatges del mateix conte, que són dinàmics.

2) El personatge és **pla** (*flat*) o **rodó**, dens o en relleu (*round*), segons que es defineixi amb un o dos trets de caràcter o bé amb un nombre significatiu, tant si aquests trets són contradictoris com si no ho són.

Exemple

Els personatges d'"Un tret" són plans, Silvi en particular, caracteritzat gairebé exclusivament per l'afany de venjança.

5.5. La representació del discurs dels personatges

De la mateixa manera que la narració trasllada al llenguatge les dimensions temporal i espacial, les accions només poden ser contades. La narració no pot imitar els moviments i actes dels personatges, només pot dir-los amb paraules, per tal de crear una il·lusió d'imitació, tan detallada i viva com li és possible. L'únic que la narració pot imitar, reproduir amb fidelitat, doncs, són les paraules o els pensaments dels personatges; és clar que es tracta d'una fidelitat relativa, donada la pèrdua de tons, accents i gestos que acompanyen qualsevol acte de parla.

Narració d'incidents i narració de paraules

"A les portes de Troia", de Quim Monzó, és una narració d'incidents perquè el narrador hi conta l'espera dels guerrers comandats per Ulisses a l'interior del cavall de fusta que se suposa que ha d'entrar a Troia. "Quarts d'una", també de Monzó, és una narració de paraules perquè consisteix bàsicament en un diàleg.

Encara més, el text que llegeix el narrador és obra d'un narrador, el discurs (la veu) del qual es fa responsable de tota la narració, i és dins d'aquest discurs que apareixen citades, amb més o menys fidelitat, les paraules o pensaments dels personatges.

La narració no és sinó el monòleg del narrador, el qual cedeix la paraula (o l'expressió del pensament) als personatges quan vol i durant l'extensió que vol; pot reproduir literalment allò que un personatge (o més d'un) ha dit o ha pensat, ho pot parafrasejar o limitar-se a informar-ne el lector.

Lectura recomanada

La tendència dels personatges secundaris és de ser plans i la dels principals, rodons, però no pas a les històries d'aventures, on tots solen ser plans (per exemple, Indiana Jones o James Bond).

Forster, E.M. (1928). *Aspectos de la novela* (pàg. 74-84). Madrid: Debate, 1990.

Les formes de reproducció o citació del discurs pronunciat o pensat dels personatges constitueixen un dels capítols més estudiats per la teoria de la narració i han donat com a resultat tipologies diferents, segons el grau d'imitació (fidelitat o literalitat) i segons les característiques lingüístiques dels procediments usats. Aquí ens limitarem als tipus bàsics:

1) Tenim el **discurs directe** quan el narrador cedeix la paraula als personatges i els cita literalment; és el tipus més proper a la (fictícia) realitat de l'acte de parla o del pensament. El discurs directe és el procediment fonamental del diàleg o del monòleg, normalment introduït o emmarcat pel discurs del narrador i destacat mitjançant recursos gràfics com ara cometes, guions o punts i a part.

Un exemple el trobem en aquest passatge de *Mirall trencat*, on el narrador inclou en el seu discurs les paraules dels personatges i les destaca amb cometes:

A la nit, mentre ella es vestia per sopar, Valldaura entrà a l'habitació i li digué que com que la setmana entrant havia d'anar a Vilafranca, s'enduria en Quim. "El trobo ensopit i em jugaria qualsevol cosa que n'hi passa alguna." La Teresa, que s'estava posant l'agulla de brillants, pensà que en Quim era un idiota: "Millor, així no farà nosa. Però, si em vols creure, no t'hi encaparris. Quan va venir al bateig de la nena estava enamorat de la dona del cònsol del Japó. ¿No te'n recordes?"

Mercè Rodoreda, *Mirall trencat*. Barcelona: Club dels Novel·listes (1974, pàg. 107).

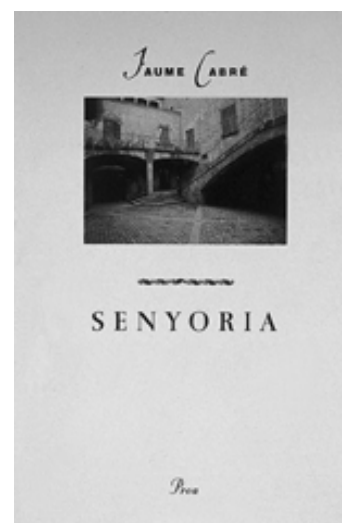
2) En el **discurs indirecte**, el narrador incorpora al seu propi discurs les paraules o pensaments del personatge o dels personatges, la qual cosa li permet de condensar o de parafrasejar, d'alterar, en suma, el discurs si li convé; el narrador pot ser exhaustiu, si vol, però el discurs indirecte li ofereix un procediment eficaç per a informar amb gran economia, sense aturar el discurs, del que han dit o pensat els personatges. La capacitat de resumir i de concentrar en fan un procediment narratiu d'una utilitat extraordinària, segons el grau d'allunyament o proximitat a les paraules o pensaments.

Per exemple, a *Senyoria*, trobem un passatge que resumeix una conversa:

"Van parlar de la vida i de la mort, del mort i de qui el vetlla, del món diví i humà. Fins i tot va sortir don Fèlix Amat a la conversa. El marquès [de Dosrius] va arrufar el nas perquè el considerava un pensador execrable i antipàtic; i don Rafel va callar per prudència."

Jaume Cabré, *Senyoria*. Barcelona: Proa (1991, pàg. 259).

3) El **discurs indirecte lliure** és més fidel a les paraules o els pensaments del personatges, el discurs dels quals, malgrat tot, continua subordinat al del narrador. És un procediment de gran economia perquè facilita la citació del discurs del personatge sense que el narrador hagi d'aturar el seu discurs, fins al punt que hi ha moments en què es pot produir una certa confusió sobre qui parla en aquell moment o si és un discurs dit o pensat (es confon a vegades amb el monòleg interior).



Coberta de *Senyoria*, de Jaume Cabré.

El passatge següent prové de *Mirall trencat*, de M. Rodoreda, i es refereix a un personatge secundari, la senyoreta Rosa. La pregunta i l'exclamació són mostres de discurs indirecte lliure i l'oració entre l'una i l'altra és un exemple de discurs indirecte.

"Sortí al balcó i plena de melangia mirà la caseta del xofer. El sol era de foc i no se n'adonava. ¿Com acabarien amb en Marcel, quan ja no seria allí? Ell li havia assegurat que trobaria la manera que es poguessin anar veient... ¡Quantes i quantes nits havia travessat el jardí per anar a la caseta!" (II, VIII)

Mercè Rodoreda, *Mirall trencat* (1974, pàg. 274).

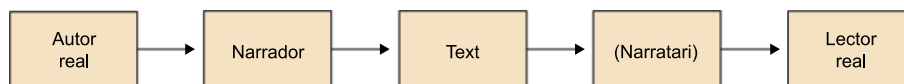
Característiques lingüístiques dels tipus de representació del discurs

| Discurs directe | Discurs indirecte | Discurs indirecte lliure |
|---|--|--|
| 1) Verb introductor <i>dir</i> o <i>pensar</i> present o implicat per l'ús de les cometes, però la frase introduïda no s'hi subordina. La conjunció <i>que</i> és absent. | 1) Verb introductor <i>dir</i> o <i>pensar</i> al qual se subordina sempre la frase introduïda. La conjunció <i>que</i> sol ser-hi però si no hi és, és implicada. | 1) No hi ha verb introductor ni conjunció. |
| 2) Usa marques gràfiques (dos punts, guions o cometes). | 2) No usa marques gràfiques. | 2) No usa marques gràfiques. |
| 3) Usa tots els temps verbals. | 3) Transforma els temps verbals: el present esdevé passat, el passat esdevé pretèrit plusquamperfet i el futur, condicional. | 3) Transforma els temps verbals: el present esdevé passat, el passat esdevé pretèrit plusquamperfet i el futur, condicional. |
| 4) Usa tots els pronoms personals i possessius. | 4) Transforma els pronoms personals i possessius en la 3a persona. | 4) Transforma els pronoms personals i possessius en la 3a persona. |
| 5) Usa tots els dítctics: <i>ara, aquí, avui, demà</i> , etc. | 5) Transforma els dítctics: <i>llavors, allí, aquell, dia, l'endemà</i> , etc. | 5) Usa tots els dítctics: <i>ara, aquí, avui, demà</i> , etc. |
| 6) Usa la interrogació directa. | 6) Usa la interrogació indirecta. | 6) Usa la interrogació directa. |
| 7) Usa vocatius, interjeccions, registres lèxics o trets dialectals. | 7) No pot usar vocatius, interjeccions, registres lèxics ni trets dialectals. | 7) Pot usar vocatius, interjeccions, registres lèxics o trets dialectals. |

6. El narrador i el narratari

6.1. La comunicació de la narració

Els participants de la comunicació narrativa són els següents:



Com que de narratari no n'hi ha sempre, a l'esquema és entre parèntesis.

Per més que la teoria narrativa formalista-estructuralista ha deixat fora de l'anàlisi tant l'autor com el lector reals i ha centrat tota la seva atenció en el text, resulta innegable que l'**autor real** és el responsable –el creador– tant del narrador com de la mateixa narració. Per a molts lectors probablement no és sinó un nom, mentre que per a d'altres el nom és conegut, potser familiar, i té una imatge estreta del conjunt o d'una part de l'obra, o fins la dimensió de mite o de personalitat pública, encara que amb freqüència l'individu roman desconegut per als lectors (com és el cas de J.D. Salinger, l'autor d'*El vigilant en el camp de sègol*).

D'altra banda, el **lector real** és un terme que designa tots els lectors de carn i ossos, en un temps i lloc donats, d'una narració, compresos aquells lectors que un autor no va preveure que el llegirien; en suma, formen el **públic** d'un autor o d'una obra.

El **narrador** és la persona o el personatge que conta la història. El **narratari**, per contra, és el destinatari de la narració, aquella persona (diguem-ho així) a qui el narrador adreça de manera més o menys explícita la narració. Es podria dir que, així com hi ha un jo que designa el narrador, hi ha un tu que designa el narratari; sobretot quan aquest narratari és un personatge de la història que l'escolta o la transcriu, com a *La punyalada*, de Marià Vayreda, o *El cor de les tenebres*, de Joseph Conrad. Ara, cal concedir que, més o menys amagat, sempre hi ha un narrador, però, de narratari, no n'hi ha sempre.

6.2. El narrador

Quan llegim una narració (conte, novel·la o pel·lícula, és igual) acceptem de manera implícita un contracte: mentre llegim fem com si tot el que se'ns explica fos cert, fem que ens ho creiem i ens ho prenem seriosament (riem, patim, plorem, tenim por, perquè col·laborem amb la ficció). Com deia el poeta anglès S.T. Coleridge, fem una **suspensió de la incredulitat**. En efecte, en la vida de cada dia no ens creiem el que explica qualsevol persona, sinó que

Lectura recomanada

Hem adaptat: Chatman, S. (1978). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela i el cine* (pàg. 162). Madrid: Taurus, 1990.

Vegeu també

Vegeu el mòdul "La literatura i els estudis literaris", pàg. 20.

comprovem que la narració sigui certa, que sigui veraç amb els fets, i exigim la sinceritat de qui ho explica, un aspecte de la qual és la quantitat i qualitat de la informació (a més de l'interès de la narració mateixa).

Amb la narració establím, doncs, un **contracte de ficció** segons el qual ens obliguem a atribuir credibilitat versemblança a la versió dels fets que ens dóna el narrador, font única (i, per tant, legítima i fidel) de la informació de la qual arribem a disposar.

Estem acostumats a parlar de narradors en primera i en tercera persona i convertim una opció fonamental de l'autor en un problema gramatical (de pronoms); però la solució és senzilla: el narrador és un jo (fictici) i sempre conta en primera persona. Que parli de si mateix (protagonista o testimoni) o d'una tercera persona no ha d'amagar que sempre parla un jo i ho fa en primera persona.

Falta saber si el narrador forma part de la història o no; si no en forma part, direm que el narrador és **heterodiegètic**, i si en forma part, si l'ha viscuda, direm que és **homodiegètic**. En aquest últim cas, podem matisar que és autodiegètic si també n'és el protagonista, per a diferenciar-lo de quan només n'és un testimoni.

6.2.1. Els nivells narratius

Analitzarem els diversos nivells narratius i els anirem comentant seguint el conte d'Alexandr Puixkin "Un tret".

Ja sabem que l'autor real és Puixkin, però Puixkin no n'és el narrador; el narrador és un oficial (sense nom) que recull al seu torn les històries que li conten l'exoficial Silvi i el seu contrincant, ara comte, dels dos duels que els han enfrontat.

En primer lloc, a l'acte de contar que realitza el narrador hi correspon el nivell **extradiegètic**, la qual cosa vol dir que no es pot confondre el fet de narrar amb la narració com a tal.

A "Un tret" no podem confondre Puixkin amb el narrador del conte.

Si acceptem el contracte que ens proposa la ficció, hem de considerar el narrador com si pertanyés al món real, l'hem d'escoltar (llegir) "com si" fos una persona de debò. Aleshores, la història que conta són paraules que recullen la seva experiència, o la d'algú altre, una experiència que considerem que va ser viscuda un dia, fa temps, i que ara és evocada i conservada només mitjançant les paraules. Aquesta història, aquestes paraules, i els personatges que hi viuen (viuen la història i diuen les paraules), constitueixen el que anomenarem la diegesi (món diegètic o de la ficció) o nivell **intradiegètic**.

Lectura recomanada

J.M. Pozuelo i D. Villanueva parlen de "pacte narratiu":
Pozuelo, J.M. (1994). "Teoría de la narración". A: D. Villanueva (comp.). *Curso de teoría de la literatura* (pàg. 228-230). Madrid: Taurus.
Villanueva, D. (1989). *El comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón: Júcar.

Lectura recomanada

Vegeu al web de l'assignatura el text d'"Un tret". Us donem també la referència del llibre.
Puixkin, A. (1981). "Un tret". A: *Novel·les i contes* (trad. de Rudolf J Slaby, pàg. 203-213). Barcelona: Edicions 62 (MO-LU, 1).

Hi insistim, el narrador responsable de tota la narració (conte o novel·la) pertany sempre al nivell extradiegètic.

Exemple

És el cas de l'oficial que conta "Un tret", encara que sigui un personatge de la seva pròpia història; al seu torn, Silvi i el comte són narradors de nivell diegètic o intradiegètic, perquè només són personatges de la ficció i només en ella tenen vida.

Falta el nivell **metadiegètic**, que és la narració d'aquells fets que són, al capdavant, històries dins de la història que conta el narrador (i que són, en general, retrospeccions).

Exemple

En el cas del conte "Un tret", el nivell metadiegètic correspon a les històries respectives de Silvi i el comte.

6.2.2. Tipus de narradors

Combinant la relació amb la història amb el nivell en el qual se situa, tindrem la següent classificació de narradors:

1) **Narrador extraheterodiegètic**: narrador que conta la història des de fora i no hi està implicat, no hi té res a veure (correspondria al narrador omniscient en tercera persona).

Exemple

En trobem exemples en les novel·les *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, *El roig i el negre*, de Stendhal, *La metamorfosi*, de Franz Kafka, o *Mirall trencat*, de Mercè Rodoreda, i en els contes "Temporal de neu" d'Alexandr Puixkin, "El collaret", de Guy de Maupassant, "Eveline", de James Joyce, "Turons com elefants blancs", d'Ernest Hemingway, o "La verge de les vies", de Pere Calders.

2) **Narrador extrahomodiegètic**: narrador que des de fora de la història conta fets que ha viscut (el narrador en primera persona) en qualitat de protagonista o de testimoni.

Exemple

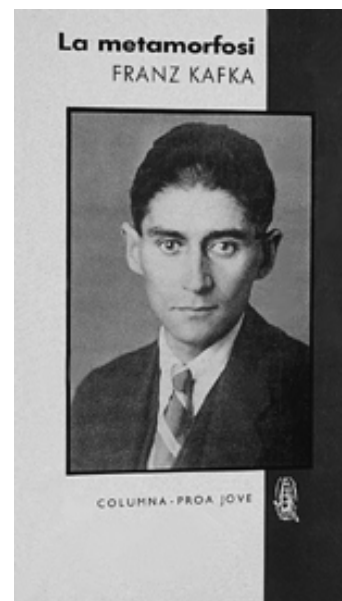
Entre els narradors que també són protagonistes enumerarem la Natàlia/Colometa a *La plaça del Diamant*, de Mercè Rodoreda, el Lázaro del *Lazarillo de Tormes*, el narrador d'"Un report per a una acadèmia", de Franz Kafka.

Entre els narradors-testimonis, Zeitblom a *Doktor Faustus*, de Thomas Mann, mossèn Mayol a *Bearn*, de Llorenç Villalonga, Nick Carraway a *El gran Gatsby*, de Francis Scott Fitzgerald, o els narradors d'"Un tret", d'Alexandr Puixkin, o d'"Una rosa per a Emily", de William Faulkner, a més del doctor Watson, insubstituïble narrador de les aventures de Sherlock Holmes, d'Arthur C. Doyle.

3) **Narrador intraheterodiegètic**: personatge que conta una història en la qual no hi participa.

Exemple

Així, els nombrosos contes que s'inventa Xahrazad a *Les mil i una nits*, o els que distreuen les vetllades dels joves que fugen de la pesta al *Decameró*; de Giovanni Boccaccio, però també el cap d'estació a "Viator", de Juan Benet, quan conta el que va ocórrer el 3 de



Coberta de *Metamorfosi*, de Franz Kafka.

novembre de 1934. Sherlock Holmes és aquest tipus de narrador quan exposa la solució del crim que ha investigat, com bastants detectius més en situacions semblants.

4) Narrador intrahomodiegètic: personatge que conta la seva pròpia història.

Exemple

És el cas d'Ulisses en els cants IX-XII de l'*Odissea*, o, més a prop, Albert de Bardals a *La punyalada*, de Marià Vayreda, o Adso de Melk a *El nom de la rosa*, d'Umberto Eco. A més dels tantes vegades esmentats Silvi i el comte d'"Un tret", d'Alexandr Puixkin, el mestre de postes en el conte del mateix títol, o el protagonista de "La ratlla i el desig", de Pere Calders, que conta la seva pròpia desventura a un company de viatge.

| Tipus de narrador | | | |
|-------------------|----------------|---------------------|---------------------|
| | | Extradiegètic | Intradiegètic |
| Nivell de relació | Heterodiegètic | Extraheterodiegètic | Intraheterodiegètic |
| | Homodiegètic | Extrahomodiegètic | Intrahomodiegètic |



Coberta d'*El nom de la rosa*, d'Umberto Eco.

6.3. El narratari

Com ja hem dit, si en una narració sempre hi ha un narrador, també hi hauria d'haver un narratari a qui s'adreça la narració, i que pot ser designat explícitament o no per un tu. Però hi ha moltes narracions, de fet la majoria, en què el narratari no es fa present, narracions en les quals aquest tu ha estat esborrat sense deixar cap rastre textual.

És millor parlar de narratari quan aquest es fa palès de manera perceptible, és a dir, quan és un personatge al·ludit més o menys explícitament pel text.

Per definició, el narratari se situa al mateix nivell diegètic que el narrador, per la qual cosa a un narrador extradiegètic li correspon un narratari extradiegètic i un narrador intradiegètic s'adreça a un narratari intradiegètic.

1) El **narratari extradiegètic** el trobem molt sovint en forma de destinatari de cartes:

Exemple

És el cas del *Lazarillo de Tormes*, en què Lázaro, narrador-protagonista, adreça la seva carta-història a una "Vuestra Merced" de la qual no proporciona cap més informació; també en la novel·la *Qüestió d'amor propi*, de C. Riera, que consisteix en una carta d'Àngela Caminals a Íngrid, o en el conte de la mateixa autora "Te deix, amor, la mar com a penyora", carta adreçada a un antic amor. En fi, *Bearn* té un narratari extradiegètic identificable, Miquel, el destinatari de la carta de mossèn Mayol, el narrador (testimoni, per cert).

2) Tenim un **narratari intradiegètic** quan el narrador intradiegètic, un personatge de la història, conta una narració (dins de la narració) a un altre personatge.

- Pot ser que el narratori-personatge no tingui cap altra funció que la de narratori, és a dir, escoltar la narració.

Exemple

N'és un exemple la funció dels companys de Marlow a *El cor de les tenebres*, de Joseph Conrad.

Pot ser que realitzi altres funcions i que, d'aquesta manera, l'intercanvi de cartes faci que cada personatge esdevingui narrador i alhora narratori.

Exemple

És el cas de l'intercanvi de cartes entre els personatges de *Les amistats perilloses*, de Choderlos de Laclos.

- Tampoc no és estrany que, per exemple, el narratori sigui igualment el narrador extradiegètic.

Exemple

Veiem aquest darrer tipus en el conte "Un tret", d'Alexandr Puixkin, en què aquest (narrador-testimoni) rep les confidències de Silvi i del comte, veritables protagonistes de la història.



Coberta de *Les amistats perilloses*, de Choderlos de Laclos.

7. El punt de vista (la focalització)

7.1. Els conceptes de punt de vista i de focalització

Habitualment, s'entén per punt de vista la posició des de la qual es presenta l'acció de la novel·la o conte.

Però el concepte de punt de vista té dos sentits, el primer és el de "lloc des d'on es mira alguna cosa" (un paisatge, un edifici, una persona, etc.) i el segon és el de "manera particular de considerar un tema o un problema" o, dit amb unes altres paraules, l'opinió que una persona té sobre alguna qüestió. La primera accepció té una connotació òptica, referida al lloc on s'és i allò que des d'allí estant es veu, accepció que enterboleix la segona, l'opinió o actitud. Si tenim presents tots dos sentits, comprovarem com es barregen en l'ús corrent de punt de vista en l'anàlisi narrativa.

En efecte, quan es parla del **punt de vista** d'una novel·la o d'un conte, no se sol distingir entre qui parla, el narrador, i qui viu o veu o percep, que pot ser el mateix narrador o un personatge.

El punt de vista del narrador

L'afirmació sobre el punt de vista del narrador, basada en l'anàlisi de G. Genette (1972), crítica la confusió que exhibeix, entre altres autors, N. Friedman (1955) en el manual següent:

Friedman, N. (1955). "El punt de vista en la narrativa: el desenrotllament d'un concepte crític". A: *Els Marges* (núm. 3, pàg. 39-60). Barcelona, 1975.

Allò que cal preguntar-se, doncs, en primer lloc és qui fa la funció de narrador i, en segon lloc, quin és el personatge el punt de vista del qual adopta (si és aquest el cas) aquest narrador. Dit d'una altra manera, el narrador, responsable de contar tota la narració, la veu del qual es manté constant al llarg del text (amb les excepcions pertinents), té el seu propi punt de vista (explícit o no), i no coincideix sempre amb el d'un personatge (llevat del narrador-protagonista o testimoni i encara atesa la distància temporal), el qual té el seu propi punt de vista, potser diferent.

El narrador té la possibilitat, doncs, de mantenir el seu punt de vista, d'adoptar el d'un sol personatge o d'adoptar el de diversos personatges, sense deixar de ser el responsable final de tota la narració.

Per tal d'evitar el terme *punt de vista*, que troba massa lligat a l'òptica, G. Genette (1972, pàg. 203-211) fa servir un terme una mica més abstracte, **focalització**, que tampoc no està lliure de connotacions visuals. Amb aquest terme

es vol referir d'una manera més eficaç a un dels aspectes més importants de la comunicació narrativa: la regulació de la informació. En efecte, el narrador (i, darrere d'ell, l'autor) dosifica, controla i regula la informació, decideix si en dóna més o menys i sobretot des d'on la dóna.

Quan parlem de focalització, doncs, cal que entenguem que és el narrador qui focalitza, és a dir, qui dirigeix (per al lector) el focus d'interès de la narració i el situa en un personatge o dins d'un personatge, que llavors esdevé focalitzat.

Si no es vol renunciar a l'ús de l'expressió *punt de vista*, l'únic que cal fer és precisar-ne el sentit.

Així, es pot parlar amb tota justícia de punt de vista "del" narrador i de punt de vista "dels" personatges, o "d'un" personatge, procurant sempre de tenir-ne clara la diferència. De fet, el més important de la **focalització** és que, quan el narrador selecciona un personatge (en fa el protagonista, per exemple), té la llibertat i el privilegi (que és allò que se'n diu **omnisciència**) d'entrar en la seva consciència, de revelar-ne la intimitat, fins allò que el mateix personatge ignora; en suma, "d'adoptar-ne el punt de vista".

7.2. Tipus de focalització

Si bé la veu del narrador sol ser constant al llarg de tota una narració, la focalització pot no ser-ho, com, per exemple, a *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. Les variacions en l'adopció d'un punt de vista determinat, el fet de mantenir la perspectiva d'un personatge o d'adoptar la d'un altre, que es produeixen en el curs d'una narració, poden ser analitzades com a canvis de focalització, i són una possibilitat narrativa ben plausible.

Segons la focalització o punt de vista que adopta el narrador, es poden determinar els tipus de narració següents:

1) Narració amb **focalització interna**, en la qual el narrador adopta el punt de vista d'un personatge.

Exemple

És el cas de la protagonista d'"Eveline", de James Joyce, de Natàlia/Colometa a *La plaça del Diamant*, de Mercè Rodoreda, o la Mila a *Solitud*, de Víctor Català.

Però si aquest narrador accepta voluntàriament de limitar el seu saber al del personatge seleccionat, el narrador extrahomodiegètic o intrahomodiegètic està d'entrada obligat a tancar-se dins de la seva consciència; només sap allò que és creïble que un individu pugui saber.



Coberta de la primera edició catalana de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert (Ayma, S.A. Editora, Barcelona, 1965). L'edició original la publicà el 1857 la *Revue de Paris*.

Exemple

Un cas extrem fóra el de Natàlia/Colometa, la protagonista-narradora de *La plaça del Diamant*, de Mercè Rodoreda, que, a desgrat de contar la seva pròpia història des del present (coneixedora del desenllaç, amb els conflictes resolts), fa veure que sap només allò que sabia quan li passava.

En tots aquests casos parlarem de focalització interna **fixa**, però el narrador pot adoptar diversos punts de vista, com a *Madame Bovary* o *Mirall trencat*, i llavors parlarem de focalització interna **variable**.

De fet, el narrador té sempre més informació que no pas el protagonista, fins i tot si aquest és ell mateix, i, doncs, la focalització sobre el protagonista (l'adopció del seu punt de vista) és per al narrador una restricció del saber tan artificial en primera persona com en tercera, per utilitzar els termes tradicionals; en aquest sentit, es pot dir, generalitzant amb paraules de G. Genette (1972, pàg. 213), que de qualsevol fet la narració en diu sempre menys que no en sap, però sovint en fa saber més que no en diu.



Coberta de *Els primers quaranta-nou contes*, d'Ernest Hemingway.

2) Narració amb **focalització externa**, en la qual el narrador no adopta el punt de vista de cap personatge, no entra en la consciència del personatge, o dels personatges, i es limita a contar allò que podria veure (només veure) un observador present (però no necessàriament un personatge) al lloc dels fets.

Exemple

És un procediment que van popularitzar als anys 30 les novel·les de Dashiell Hammett (*Collita roja*, *El falcó maltès*), en les quals l'heroi actua davant del lector sense que mai el narrador digui què pensa o què sent, sinó tan sols què fa i com ho fa; i alguns contes d'Ernest Hemingway, com ara "Turons com elefants blancs", en què la narració es fa enigmàtica, perquè el lector n'ha de deduir el tema de les paraules dels personatges.

La focalització externa en relació amb un personatge es pot definir com a focalització interna sobre un altre, de la mateixa manera que la focalització interna en un personatge implica que la focalització és externa en la resta de personatges.

"Turons com elefants blancs"

La narració és enigmàtica i la deducció del tema no tan senzilla perquè el conte consta d'una escena dialogada.

Resum

En aquest mòdul ens hem ocupat de la narració literària i, en concret, de la **novel·la** i del **conte**. Enfrontats al problema de definir aquests dos subgèneres i davant la insuficiència del criteri de l'extensió, hem proposat una sèrie de característiques que els distingeixen, com ara la concentració i la intensitat del conte davant l'amplitud i la flexibilitat de la novel·la, el reduït nombre de personatges i d'escenaris de l'un davant la pluralitat de l'altra.

Tots dos subgèneres comparteixen, però, una sèrie de components: s'hi conta una **acció**, el que ocorre a uns personatges en un lloc i un temps determinats. Les accions realitzades les analitzarem segons el criteri de funcionalitat en principals i secundàries, tenint en compte si són imprescindibles o no per al curs de la història. Per tal de comprendre i valorar per què se'ns conten les accions d'una manera i no d'una altra, hem proposat els conceptes d'**història** i de **trama**; aquest correspon a l'ordre de les accions tal com apareixen en el text i aquell (resultat d'una reconstrucció mental) a les mateixes accions segons l'ordre cronològic i causal.

Hem prestat atenció particular al **temps**, seguint les determinacions d'ordre, duració i freqüència, perquè una narració ni ho conta tot, ni en el mateix ordre ni tantes vegades com ocorre en la realitat. Les operacions realitzades amb finalitat artística (crear interès, intriga) només es poden precisar si estudiem les relacions entre la història i la trama en l'ordre temporal.

No hi ha acció sense un **lloc**, que hem estudiat concedint especial atenció a la seva dimensió lingüística, concretada en la descripció, però sobretot sense **personatges**, éssers de paper als quals els lectors fem viure amb la imaginació a partir de la informació que ens en dona el text (caracterització i presentació), de la seva importància dins de l'acció (protagonistes o secundaris) i del que el narrador ens deixa saber el que diuen, senten o pensen.

Finalment, en l'ordre de la comunicació, una narració sempre és contada per un **narrador** (d'entre els tipus possibles), que pot adreçar-la (o no) a algú (un **narratari**), i pot adoptar el **punt de vista** d'un o de diversos personatges (pot **focalitzar-lo** o **focalitzar-los**) sense renunciar, si no vol, al seu.

Activitats

1. Enumereu els components d'una narració (conte o novel·la) i organitzeu-los segons la importància que cregueu que té o ha de tenir, per exemple, l'acció per damunt dels personatges o al contrari.
2. A l'hora de construir una trama, ¿quines són les operacions que realitza el narrador (i, darrere, l'autor) sobre la complexitat de la vida? ¿Podeu justificar-ho amb un exemple?
3. Si penseu en les relacions entre el temps històric i el temps narratiu, relacioneu el nombre de pàgines i l'extensió cronològica de les novel·les següents: *Cavalls cap a la fosca*, de Baltasar Porcel; *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, i *El nom de la rosa*, d'Umberto Eco. Repetiu l'exercici amb aquests contes: "Tereseta-que-baixava-les-escales", de Salvador Espriu; "Eveline", de James Joyce, i "En el tren", de Mercè Rodoreda.
4. La precisió i el detall en la descripció d'un lloc (o d'un personatge), ¿us ajuden a fer-vos-el més viu o real i, doncs, a creure-us-el? ¿O us importa més la qualitat de l'estil i de la creació imaginativa? Relacioneu aquestes observacions amb les descripcions de, per exemple, *Josafat*, de Prudenci Bertrana (que és sabut que descriu la catedral de Girona), o d'*El hòbbit*, de J.R.R.Tolkien (que descriu la Terra Mitjana, que és un món inventat).
5. Relacioneu els procediments de caracterització dels personatges amb els eixos bàsics individu-grup i íntim (intern)-públic (extern).
6. Expliqueu per què el narrador-protagonista d'una història com ara *La plaça del Diamant*, de Mercè Rodoreda, ha de ser classificat com a narrador extrahomodiegètic i no com a intrahomodiegètic.
7. ¿Esteu d'acord amb l'opinió expressada en el text que només cal parlar del narratori en una narració quan és un personatge al qual aquesta s'adreça o, si més no, hi ha marques lingüístiques que l'hi fan perceptible com a destinatari?
8. Després d'haver llegit les crítiques fetes al concepte de punt de vista, ¿considerareu que és millor substituir-lo pel de focalització o creieu que es pot continuar fent servir amb les precaucions que hem expressat en el text?

Exercicis d'autoavaluació

1. Enumereu els tipus de trama.
2. ¿Quines accions físiques i mentals creieu que duu a terme "Eveline" en el conte de James Joyce? Consulteu el conte al web de l'assignatura.
3. Expliqueu quines són les maniobres temporals relacionades amb la duració o velocitat narrativa.
4. Identifiqueu les maniobres temporals més significatives de "Fil a l'agulla", de Mercè Rodoreda, i "El collaret", de G. de Maupassant, i comenteu-ne la funció.
5. Analitzeu les característiques de l'espai representat a "La caiguda de la casa Usher", d'E.A. Poe, i la seva relació amb els personatges. Si n'heu vist la versió cinematogràfica de R. Corman (1960), ¿considerareu que la imatge visual respon a la descripció textual?
6. ¿Classificaríeu Eveline com a personatge dinàmic o estàtic en la història que duu el seu nom? I Gregor Samsa, ¿és un personatge dinàmic o estàtic? Si els aplicàveu el criteri de pla o rodó, ¿com els classificaríeu?
7. Indiqueu les característiques lingüístiques del discurs indirecte lliure.
8. Classifiqueu els narradors dels contes i les novel·les següents: "Un report per a una acadèmia", de Franz Kafka; "Els assassins", d'Ernest Hemingway; "Un tret", d'Alexandr Puixkin; *El nom de la rosa*, d'Umberto Eco; *Bearn*, de Llorenç Villalonga, i *El dia que va morir Marilyn*, de Terenci Moix.
9. Identifiqueu i analitzeu la funció del narratori en els contes "Redacció", de Quim Monzó; "Una carta", de Mercè Rodoreda; "Un report per a una acadèmia", de Franz Kafka, i "Un tret", d'Alexandr Puixkin. Consulteu el conte al web de l'assignatura.
10. Assenyaleu quin és el punt de vista o focalització usat en els textos següents: "Turons com elefants blancs", d'Ernest Hemingway; "La banda clapejada", d'Arthur Conan Doyle; *Madame*

Bovary, de Gustave Flaubert; *La senyora Dalloway*, de Virginia Woolf; *Mort de dama*, de Llorenç Villalonga, i *La plaça del Diamant*, de Mercè Rodoreda.

Solucionari

Activitats

2. Les operacions bàsiques de construcció de la trama són la selecció i la combinació (o ordenació) de les accions seguint el criteri de funcionalitat artística.

3. *Cavalls cap a la fosca* comprèn un període aproximat de quatre segles; *Cien años de soledad* els cent anys aproximadament de vida de la família Buendía; a *El nom de la rosa* l'acció central, situada a l'abadia, comprèn una setmana, però el narrador escriu seixanta anys després dels fets; "Tereseta-que-baixava-les-escales" abasta la vida de Teresa Vallalta de la infantesa a la mort en cinc breus escenes; "Eveline" abasta un fragment que correspon al vespre fins ben entrada la nit i un moment d'aquella mateixa nit; "En el tren" recull les confidències d'una dona de pagès mentre viatja cap a Barcelona.

6. Segons el contracte de la ficció, quan Natàlia/Colometa comença a contar *La plaça del Diamant*, ja ha viscut totes les experiències que hi recull; ella és en el present una persona viva i la narració és el seu passat, recuperat gràcies a les paraules. És extradiegètica, doncs, perquè només es pot identificar gràcies al record i al llenguatge amb el que ella mateixa va ser: la Natàlia/Colometa que narra des del present, ja no és la del passat sinó per mediació de la narració que l'evoca.

Exercicis d'autoavaluació

1. Hi ha tres tipus de trama: encadenada, alternada i encastada.

2. Eveline seu i pensa i recorda (infantesa, mort de la mare, mort o allunyament dels germans, el tracte amb el pare, la feina i la cura de la casa, les relacions amb Frank) durant la primera part del conte fins que s'alça després d'haver pres la decisió d'anar-se'n de casa, però a la segona part del conte, quan fa cua per pujar al vaixell, resta paralitzada, incapaç de dur a la pràctica la decisió presa.

3. Són l'escena, l'el·lipsi, el resum i la pausa.

4. A "Fil a l'agulla" hi ha dues maniobres significatives: d'una banda, la retrospecció que suposa recordar les relacions d'infantesa i adolescència amb el cosí capellà i, de l'altra, l'anticipació (imaginada) de l'herència que aconseguiria si aquest moria a causa de la sobredosi que ella li podria administrar. A "El collaret" les maniobres més significatives són la narració iterativa inicial, que resumeix la mena de persona que és la protagonista, i el resum dels deu anys de feines domèstiques que la transformen en una menestrala, obligats per pagar els deutes contrets per tornar el collaret perdut.

5. La casa té una clara dimensió simbòlica perquè representa la decadència de la família Usher; quan Roderick Usher i la seva germana moren, la casa s'ensorra en el pantà. Altrament, qualsevol versió cinematogràfica fa una interpretació o versió de l'escenari: jutgeu vosaltres mateixos.

6. Eveline és un personatge dinàmic (canvia de parer dues vegades); en canvi, Gregor Samsa és un personatge estàtic, perquè la seva actitud envers la família no canvia. Ara bé, Gregor Samsa és més rodó, més complex, que no pas Eveline, però és que l'un protagonitza una novel·la breu i l'altra, un conte.

7. Vegeu l'esquema de la pàgina 32 d'aquest mòdul.

8. El narrador d'"Un report per a una acadèmia" és extrahomodiegètic; el d'"Els assassins", extraheterodiegètic; els d'"Un tret" són extrahomodiegètic el narrador principal (testimoni) i intrahomodiegètics Silvi i el comte; *El nom de la rosa*, d'U. Eco, té dos narradors també, un narrador-editor-traductor, extraheterodiegètic, i Adso de Melk, intrahomodiegètic; a *Beam*, mossèn Mayol és un narrador extrahomodiegètic (testimoni); i *El dia que va morir Marilyn* té quatre narradors, tots ells extrahomodiegètics: Amèlia, Bruno, Jordi i Xim.

9. A "Redacció" el narratori és un mestre o una mestra d'escola a qui el nen que narra (narrador extrahomodiegètic) adreça l'exercici escrit sobre el que ha fet el cap de setmana anterior, i d'aquí prové el to (deliberadament) ingenu i la falta de comprensió dels fets esdevinguts; el destinatari d'"Una carta" és un metge a qui la narradora (extrahomodiegètica) demana parer sobre els fets extraordinaris que li ocorren i que li fan sospitar que és bruixa; a "Un report per a una acadèmia" el narrador (també extrahomodiegètic), que és un ximpanzé capaç de parlar i molt educat, s'adreça als membres d'una acadèmia per narrar-los la seva insòlita experiència; finalment, a "Un tret", Silvi i el comte, narradors intrahomodiegètics, adrecen les narracions respectives al narrador extrahomodiegètic, el qual esdevé, mentre escolta, narratori intradiegètic.

10. "Turons com elefants blancs" és l'exemple més citat de focalització externa; a "La banda clapejada" la focalització és interna fixa en Watson, narrador extrahomodiegètic (testimoni), i externa en Sherlock Holmes; a *Madame Bovary*, la focalització és interna variable, perquè passa de Charles Bovary a Emma i torna al final a Charles; a *La senyora Dalloway*, la focalització també és interna variable en Clarissa Dalloway, Peter Walsh i Septimus Warren Smith; a *Mort de dama*, també és interna variable en diversos personatges, sobretot en dona Obdúlia de Montcada i Maria Antònia de Bearn; finalment, a *La plaça del Diamant* la focalització és interna fixa en Natàlia/Colometa.

Glossari

acció *f* Esdeveniment físic realitzat per un agent mogut per la intenció d'aconseguir un objectiu. No sol aparèixer sola, sinó que és part d'una seqüència més o menys complexa i extensa.

caracterització *f* Acció de proporcionar a un personatge una identitat, és a dir, una sèrie (seleccionada) de trets corresponents al concepte de persona vigent a l'època.

conte *m* Gènere discursiu caracteritzat per la brevetat, que sol implicar un període de temps curt, un nombre limitat de personatges i de llocs, una concentració en el conflicte i una intensitat expressiva molt notables. Vegeu *novel·la*.

contracte de ficció *m* Atribució de credibilitat tant a la figura com a les paraules del narrador i, com a conseqüència, al que ens conta. Vegeu *narrador*.

descripció *f* Presentació, mitjançant el llenguatge, del resultat de la relació que un personatge estableix amb un escenari, un paisatge o un objecte.

discurs (representació del) *m* La narració (que és sempre un monòleg del narrador) pot reproduir amb una certa fidelitat el discurs (paraules i pensaments) dels personatges; ho pot fer citant-lo literalment (discurs directe) o donant-ne notícia més o menys detallada (discurs indirecte o indirecte lliure).

durada *f* Anàlisi de la relació entre el temps de la història i el temps de la trama que es basa en la comparació entre el temps cronològic d'aquell i l'extensió de text corresponent en aquest últim.

espai (narratiu) *m* Lloc on ocorre l'acció i que no té existència fora del llenguatge, perquè, reals o inventats, els llocs no són representats (com al cinema o al teatre), sinó descrits. Vegeu *descripció*.

frequència *f* Anàlisi de la relació entre el temps de la història i el temps de la trama, que es basa en la comparació entre el nombre de vegades que es conta una acció en la trama i el nombre de vegades que s'ha esdevingut en la història.

història *f* Reconstrucció efectuada pels lectors, aplicant la lògica de causa-efecte i la cronologia, de les accions contades a la trama, considerades ara com si fossin reals.

narració *f* Segons la retòrica clàssica, enumeració de fets o accions. Requereix un agent (humà o no), un estat inicial, un seguit de canvis (o transformacions) orientats en el temps i en l'espai i provocats per causes (físiques, morals o d'altres tipus), és a dir, un conflicte, que duen a un estat final o conclusió.

narrador *m* Persona (exterior al món narratiu) o personatge que conta la història. Vegeu *contracte de ficció*.

narrador (tipus de) Segons la relació amb la història pot ser homodiegètic (si conta la seva història) o heterodiegètic (si conta la d'algú altre). Si es té en compte el nivell narratiu pot ser: extradiegètic (correspon a una persona o personatge exterior al món narratiu), intradiegètic (correspon a un personatge de la narració) o metadiegètic (un personatge que narra dins d'una narració contada per un narrador de nivell intradiegètic).

narratari -ària *m i f* Destinatari de la narració. A diferència del narrador, no sempre trobarem un narratari i només en parlarem quan es pugui identificar com un personatge o sigui perceptible en el text. Té sempre el mateix nivell narratiu que el narrador corresponent.

novel·la *f* Gènere discursiu caracteritzat, en realitat, per l'absència de marques formals, però del qual es pot dir que l'extensió és molt variable, que pot implicar un període de temps prou llarg, un nombre considerable i una descripció detallada de personatges i de llocs, una anàlisi minuciosa del conflicte i una gran varietat expressiva. Vegeu *conte*.

ordre *m* Anàlisi de la relació entre el temps de la història i el temps de la trama que es basa en la comparació entre el moment de l'aparició d'una acció en la trama (al text) i el moment en què aquesta mateixa acció va ocórrer en la història.

personatge *f* Ésser de ficció, ésser de paper, perquè és una creació del llenguatge que només existeix dins del text i en la imaginació del lector. És l'agent o pacient de l'acció.

personatge (presentació) *m* Hi ha tres fonts bàsiques que proporcionen informació del personatge: el narrador, el mateix personatge, i altres personatges. El més normal és que es combinin.

personatge (tipus de) *m* La distinció més important és entre els personatges principals (protagonistes, positius, o antagonistes, negatius), que duen el pes de l'acció, i personatges secundaris, que ocupen menys d'espai però contribueixen ocasionalment a l'acció.

punt de vista o focalització *m* El narrador dosifica, controla i regula la informació que rep el lector, i ho fa mitjançant el punt de vista o focalització, és a dir, entrant en la consciència d'un personatge o més i revelant-nos-en les emocions i els pensaments (focalització interna fixa o variable), o renunciant a entrar-hi (focalització externa), actuant com un observador.

trama *f* Seqüència de les accions tal com apareixen en el text, que pot haver estat alterada (ordre, duració i freqüència) amb finalitats artístiques. Vegeu *història*.

trama (tipus de) *f* Si hi ha diverses línies d'acció, la trama pot ser encadenada (quan els diversos episodis de l'acció se segueixen els uns als altres), alternada (si les històries s'interrompen i es reprenen successivament) o encastada (quan una història s'insereix dins d'una altra).

Bibliografia

Bibliografia bàsica

Bourneuf, R.; Ouellet, R. (1972). *La novela* (trad. d'E. Sullà). Barcelona: Ariel, 1989.

Excel·lent lectura d'introducció, amb pàgines molt reeixides sobre l'espai i els personatges. Per la data de publicació encara no incorpora del tot els conceptes de G. Genette (1972), però fa de molt bon llegir i el que diu és molt aprofitable.

Brioschi, E.; Di Girolamo, C. (1988). *Introducción al estudio de la literatura* (Modos de la narración, pàg. 197-259). Barcelona: Ariel, 2000.

Presentació sintètica i actualitzada dels problemes teòrics bàsics de la narrativa, amb consideracions precises i documentades sobre aspectes tècnics i històrics. Són molt recomanables les reflexions dedicades a la novel·la com a gènere (pàg. 235-247).

Chatman, S. (1978). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Taurus, 1990.

A hores d'ara és un clàssic. Resumeix els autors i conceptes bàsics de la teoria de la narració, però fa aportacions originals, com la concepció del personatge com a "paradigma de trets". Si bé proposa un esquema de la comunicació narrativa de referència obligada, és molt discutible, malgrat tot, la seva insistència a parlar de narracions sense narrador.

Genette, G. (1972). "Discours du récit". A: *Figures III* (pàg. 65-282). París: Seuil. [Trad. esp.: *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1991.]

Si hi ha un autor canònic en la teoria de la narració és Genette: els seus conceptes han estat acceptats de manera general, només amb matisacions de detall. L'anàlisi que fa del temps i sobretot de la narració iterativa és ineludible. Li devem la distinció crucial entre la veu narrativa (qui conta) i la focalització (qui percep o viu la història). El resumeix eficaçment S. Rimmon (1976). Ell mateix s'ha posat al dia al *Nouveau discours du récit*. París: Seuil, 1983. Trad. esp: *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998.

Pozuelo, J. M. (1994). "Teoría de la narración". A: D. Villanueva (comp.). *Curso de teoría de la literatura* (pàg. 219-240). Madrid: Taurus.

Síntesi molt clara, precisa i ben documentada, amb tocs personals de detall que enriqueixen l'eficàcia de l'estat de la qüestió. Es complementa amb l'estudi, anterior, però més ampli, del 1988.

Sullà, E. (comp.) (1985). *Poètica de la narració*. Barcelona: Empúries, 1994.

Antologia dels textos bàsics de la teoria de la narració del segle XX que reuneix Tomashevskij (1928), Booth (1961), Barthes (1966), Todorov (1966) i Rimmon (1976), resumint Genette (1972). Sullà (2001) n'és la versió revisada, ampliada, amb pròleg, notes i una extensa bibliografia.

Bibliografia complementària

Bal, M. (1985). *Teoría de la narrativa (Introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra, 1998.

Balló, J.; Pérez, X. (1995). *La llavor immortal. Els arguments universals en el cinema*. Barcelona: Empúries.

Baquero Goyanes, M. (1998). *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?* Múrcia: Universidad de Murcia (1a. ed. 1961 i 1967 respectivament).

Barthes, R. (1966). "Introducció a l'anàlisi estructural del relat". A: E. Sullà (comp. 1985). *Poètica de la narració* (pàg. 67-106). Barcelona: Empúries. [En castellà (abreujat): E. Sullà (comp. 2001). *Teoría de la novela* pàg. 107-125. Barcelona: Crítica.

Bobes Naves, M. C. (1993). *La novela*. Madrid: Síntesis.

Cerami, V. (1997). *Consells a un jove escriptor. Narrativa, cinema, teatre, ràdio*. Barcelona: Edicions 62.

Espí, A.; Llopis, T. (1988). *Curs de narrativa*. Barcelona: Laertes.

Friedman, N. (1955). "El punt de vista en la narrativa: el desenrotllament d'un concepte crític. *Els Marges* (3, pàg. 39-60). Barcelona, 1975.

Hamon, P. (1972). "Qu'est-ce qu'une description?". *Poétique* (núm. 12, pàg. 465-485).

Pozuelo, J. M. (2003). "Estructura del discurso narrativo". A: J. M. Pozuelo. *La teoría del lenguaje literario* (pàg. 226-267). Madrid: Cátedra.

Rimmon, S. (1976). "Teoría general de la narració: *Figures III* de Genette i l'estudi estructuralista de la narració". A: E. Sullà (comp.) (1985). *Poètica de la narració* (pàg. 149-184). Barcelona, Empúries. [En castellà (abreujat): E. Sullà (comp.; 2001). *Teoría de la novela* (pàg. 173-192). Barcelona: Crítica.]

Sargatal, A. (comp. 1991). *Iniciació al conte literari*. Barcelona: Laertes.

Soler, I.; Trilla, M. R. (1989). *Les línies del text. Introducció a les tècniques narratives*. Barcelona: Empúries.

Sullà, E. (1996). "La narratologia". A: J. Llovet. (comp.). *Teoria de la literatura* (pàg. 47-79). Barcelona: Columna.

Sullà, E. (comp.) (2001). *Teoría de la novela*. Barcelona: Crítica.

Tomashevskij, B. (1928). "Temàtica: La construcció de la trama". A: E. Sullà (comp. 1985). *Poètica de la narració* (pàg. 11-46). Barcelona: Empúries. [En castellà (abreujat): E. Sullà (2001). *Teoría de la novela* (pàg. 40-55). Barcelona: Crítica.]

Vargas Llosa, M. (2002). *Cartas a un joven novelista*. Barcelona: Círculo de lectores.