La frase

Lluís Pastor

P08/18028/01653

UOC
Universitat Oberta de Catalunya
www.uoc.edu

Índex

Introducció..... 5

Objectius..... 6

1. El tiki-taka..... 7

2. Tiki-taka 2..... 9

3. Com es burla el minotaure?..... 11

4. El camí d'en Polzet..... 13

5. L'acordió i altres exercicis sobre la longitud de les frases... 16

6. L'índex de broma..... 18

7. Aquests bojs amb aquestes fórmules boges..... 20

8. Agafi les regnes del text..... 24

9. Una etapa ciclista de muntanya..... 26

10. Un verb més, un substantiu menys..... 28

Introducció

Els textos es conceben i en aquell moment l'autor busca idees per a la seva construcció. Aquestes idees s'ordenen i apareix l'estructura del text: la guia que permetrà que l'autor no es perdi en el seu itinerari intel·lectual. Però els textos també es redacten, i per a redactar, cal tenir eines que permetin convertir les idees en paràgrafs i frases.

Però per fer frases fa falta conèixer la fórmula magistral que permet concatenar paraules fins al següent punt. Per a arribar a la solució, el mòdul proposa els conceptes de *tema* i de *rema*, la informació coneguda i la informació nova d'una frase. Amb aquests conceptes, l'escriptor pot determinar quin tipus de solució vol aplicar a cada una de les seves frases.

Una altra qüestió d'importància vital en el moment de construir frases és determinar el grau de claredat que té cada una d'elles i, en el seu conjunt, la claredat que té un text. Per avançar en aquesta qüestió, el mòdul proporciona diferents eines que permeten a qui analitzi un text determinar el seu nivell de claredat. I això, és clar, t´é molta relació amb el tipus de públic a qui vagi dirigit cada un dels textos que fem.

Finalment, el mòdul analitza el concepte de ritme i facilita orientacions per a estimular que el públic continuï llegint un text que li hàgim preparat.

Objectius

1. Facilitar a l'estudiant un sistema d'anàlisi i de construcció de frases.

2. Facilitar a l'estudiant eines perquè pugui determinar la claredat d'un text.

3. Proporcionar orientacions sobre quin tipus de variables incideixen en el ritme de les frases.

1. El tiki-taka

Escriure no és redactar. Escriure, s'ha vist, és idear, planificar i redactar. I ara que toca redactar, què mou la redacció? Què és redactar? No és només acumular paraules de manera seqüencial, encara que orgànicament acabi essent això. Els professors ens repeteixen que en la redacció el millor que podem fer és construir frases que responguin a l'estructura de subjecte més verb més predicat. Però se'ns oblida, perquè no entenem per què. Són més clares, diuen, però continuem sense entendre-ho.

Jo tinc la meva pròpia regla de redacció i només requereix que s'entengui el que volen dir dues paraules: tema i rema. Al principi de la redacció hi ha el *tema* i el *rema*. Redactar és combinar el tema oracional,[1] la informació que el lector ja coneix, amb el rema, la informació que és desconeguda per al lector i que la frase li descobrirà. Les frases avancen combinant tema i rema, com un equip de futbol que es passa la pilota amb facilitat, teva-meva, teva-meva, tiki-taka, tiki-taka. La combinació de tema i rema és el tiki-taka[2] de la redacció. El tema sedimenta el que el lector ja sap, el rema hi dóna nova informació perquè la frase avanci. Tema i rema dosifiquen la informació en les frases d'un text i aquest moviment d'anada i tornada cus les paraules a les frases i les frases entre si. La construcció de tema i rema descriu la confecció de les frases d'un text.

(1)Incorporo l'adjectiu *oracional* al concepte tema per distingir-lo de l'ús de la paraula *tema* com a idea central d'un text.

(2)El tiki-taka és la manera com es descriu, en el periodisme esportiu, la manera en la qual flueix el domini de la pilota en un equip que sap jugar bé a futbol.

Res més no fa falta si sabem que les frases es construeixen barrejant el tema oracional amb el rema, en aquest ordre. Per què cal col·locar primer el tema? Perquè el tema és la informació coneguda i situa el lector. El tema és el bac a què s'agafa el rema perquè els corrents de la lectura no se l'emportin. El tema ha d'anar al principi per poder vincular la informació nova que proporcioni el rema a algun fet que resulti significatiu per al lector. En la frase "El Barça es un equipo que sobrevive con una dignidad pasmosa"[3] el rema "es un equipo que sobrevive con una dignidad pasmosa" només és significatiu si es coneix prèviament el tema "el Barça" i se sap que és un equip de futbol d'elit mundial. Si hi ha algú al planeta que desconegui el que és el Barça, la frase resulta irrellevant ja que no li diu res. És just el que succeeix en l'inici d'aquest article firmat per Ramón Aymerich.[4] L'article comença així: "Rita Spikings posa frente a su casa en Alicante". Qui és Rita Spikings? No ho sé. Com vol algú que m'interessi el que explica si no sé a què es refereix? Si no sé de què va el tema de l'oració, la resta no m'interessa.[5] Si no hi ha un tema en l'oració tot és rema, tot és nou i el lector no sap on pot vincular la informació nova.

(3)*La Vanguardia*, 16 de febrer, pàg. 55.

(4)*La Vanguardia*, 16 de febrer, pàg. 64.

(5)I en aquest cas, el mateix articulista utilitza aquest desconeixement sobre qui és Rita Spikings per intentar atrapar l'atenció del lector, posada en la primera frase del primer paràgraf.

Un altre cas. Així comença una notícia de la secció d'Economia de *La Vanguardia*: "La cadena hotelera Express by Holiday Inn está en venta". La periodista que la va escriure coneix que cal facilitar un tema abans de proporcionar el

rema. Per aquesta raó, aclareix que Express by Holiday Inn és una cadena hotelera. No sabem què significa la marca, però el lector sí que té consciència del que és una cadena d'hotels. Després d'aquesta frase el lector pot seguir llegint –o no– amb total coneixement de causa. Que diferent que hauria estat donar només rema: "Express by Holiday Inn está en venta". Què és Express by Holiday Inn? Com sé que em pot interessar?

Per tant, la combinació bàsica per a redactar oracions és tema-rema, informació coneguda-informació nova. Aquesta sí que és una fórmula que es memoritza fàcilment, ja que s'entén. S'entén, sens dubte, més que el dogma subjecte més verb més predicat. Però és que potser aquesta recomanació és falsa? No, simplement és menys significativa que el tema-rema. Però rasquem la carcassa del tradicional. Habitualment el subjecte és la cosa o la persona que es coneix, és a dir, el tema. I el predicat és la informació nova que es facilita respecte a aquest subjecte o l'acció que realitza. Això vol dir que ambdues fórmules vénen a dir el mateix. El que passa és que en una s'entenen les causes de la construcció (tema-rema) i en l'altra cal creure-se-la perquè ho diuen els grans. Per cert, els grans que van formular l'explicació del tema i del rema van ser els lingüistes del Cercle de Praga.

Aquesta organització oracional de tema i de rema és el que fa que teòrics de la llengua i professors de llengua anglesa coincideixin. D'una banda, De Beaugrande i Dressler afirmen: "Ya que la tendencia natural de los comunicadores es fijar un punto de orientación antes de presentar material nuevo o sorprendente, el nivel de informatividad tiende a elevarse hacia el final de las cláusulas o de las oraciones" (De Beaugrande, 1997, pàg. 129). *La informativitat* al·ludeix al mateix que el concepte informació nova i el punt d'orientació remet al tema oracional. El professor de llengua, William Strunk, proposa un consell més pràctic: el lloc en la frase per a les paraules que l'escriptor desitgi realçar és usualment el final de la frase. Aquest final de la frase també apunta al lloc en què resideix la informació nova, aquest espai prominent que reserva Strunk per a la paraula clau de l'oració.

2. Tiki-taka 2

Imagini un teatre, a les fosques, abans de començar la funció. El teló s'obre i sonen uns compassos musicals. Regna a l'escena el negre. Els ulls es preparen per a la sorpresa. De sobte, un focus il·lumina un dels racons de l'escenari. On miren els ulls? Al racó il·luminat. Sota el focus, un test amb flors. La llum s'apaga i la ment espera que la guiïn de nou. Ara el focus s'encén al centre de la tarima i la llum inunda la figura d'una ballarina. Què ha passat en aquells primers segons de l'espectacle? La llum dels focus que s'han encès ha orientat la mirada del públic. La llum dels focus ha dominat la narració. Ha marcat cap on havien de mirar els ulls dels espectadors i quan havien de fer-ho.

El mateix passa en els textos, en les frases. El lector espera que primer aparegui el tema de l'oració i després que a aquest tema s'hi vinculi un rema, una informació nova. I així, en aquesta rutina de presentació d'informacions, les frases van fluint. Però qui redacta pot generar una sorpresa al lector. Com el focus que s'encenia en la foscor per a orientar la mirada cap a l'espai il·luminat, el rema pot aparèixer on no s'espera per a focalitzar aquesta part de l'oració. Si la informació nova apareix alguna vegada abans de la informació coneguda l'efecte que s'aconsegueix és semblant al que aconseguia crear el focus del teatre en la foscor de l'escenari. Aquesta aparició de la informació nova abans de la informació coneguda es diu *focalització* i el nom no ens sorprèn. Però sí que cal tenir en compte que l'aparició d'un element que no proporcioni informació coneguda al principi de l'oració sempre és significativa. L'operació és ben senzilla: només cal situar el rema en posició temàtica i el lector salta sobresaltat. "No tornarà a jugar a Barcelona..." qui, qui? "...l'astre brasiler". I en situar el rema en la posició que el lector esperava el tema el que s'està trencant és l'ordre nuclear de la frase (subjecte més verb més predicat). I es construeix una nova frase amb l'ordre modificat: verb més predicat més subjecte. I això, no era una heretgia? Sí, però ara sabem per què. La focalització –també anomenada *tematització*– sorprèn perquè modifica la posició de la informació nova i de la informació coneguda, però no es pot utilitzar habitualment perquè l'efecte sorpresa es pot mudar fàcilment en desconcert. Aquesta és la raó per la qual es desaconsellen els hipèrbatons, perquè canvien les posicions de la informació esperada. I això cal fer-ho molt poques vegades.

En quines ocasions pot resultar convenient utilitzar la tematització? Quan la informació coneguda no sigui necessària, ja que tothom la dóna per sabuda. Arran de la mort del dictador espanyol Francisco Franco molts diaris van titular a la seva portada: "Ha mort". No feia falta reproduir el tema oracional –la informació coneguda– ja que el dictador era l'única persona pública que

centrava l'interès pel seu estat de salut. Quan l'efecte que s'aconsegueix amb la tematització és superior a l'efecte que s'aconsegueix amb l'ordre habitual de disposició de la informació en la frase, aquest recurs resulta interessant.

3. Com es burla el minotaure?

Construir oracions és dosificar la informació que requereix el lector de la millor manera possible. Al tema d'una oració segueix el rema, com hem vist. I el rema d'aquesta oració, per exemple, es converteix en el tema de la següent. Després, la tercera oració incorpora un nou tema oracional i proposa un nou rema per a aquest tema. Aquesta dosificació de la informació fa avançar cada frase i també fa avançar la relació d'unes frases amb les altres fins a sortir del laberint que és tot text.

Ara bé, en alguna part del text pot aparèixer un tipus de dosificació molt peculiar. En aquest cas, la progressió temàtica pot semblar que s'empantanega o, al contrari, la informació nova que proporcionen les frases afectades pot avançar a una velocitat supersònica. Si hem trobat algun d'aquests símptomes en el text és probable que siguem davant d'una progressió temàtica de tipus constant o d'una progressió temàtica de tipus lineal.

En què consisteix la progressió temàtica de tipus constant? En una progressió temàtica de tipus constant el mateix tema oracional es manté durant algunes oracions. Seria el cas següent: "El president del Govern ha anunciat una bateria de mesures per pal·liar la sequera. El president Rodríguez Zapatero ha proposat als seus homòlegs que es posi en marxa una política de transvasaments en el marc de la Unió Europea. I el president espanyol també ha anunciat la construcció de noves plantes dessalinitzadores". En les tres oracions es manté el mateix tema oracional (el president del Govern, el president Rodríguez Zapatero i el president espanyol) i en cada una d'elles s'ofereix un nou rema. Si realitzéssim un esquema d'aquesta situació el resultat seria: tema1-rema1. Tema1-rema2. Tema1-rema3.

Aquest tipus de progressió s'anomena *constant* ja que el tema es manté constant durant diverses oracions. Quan es crea aquest tipus d'oracions sembla que el text esdevé immòbil i no avança. Llavors, per què s'aplica? Per l'extrema claredat que confereix al tema sobre el qual s'està tractant. Algú ha dubtat que aquestes oracions giren sobre l'acció de govern del president Zapatero?

En l'extrem contrari hi ha el recurs de la progressió temàtica de tipus lineal. En aquest cas, succeeix que la informació avança a tot drap en poques frases. Si es modifiquessin les oracions anteriors per a aconseguir una progressió lineal el resultat podria ser el següent: "El president del Govern ha anunciat una bateria de mesures per pal·liar la sequera. La sequera aquest any 2008 a Espanya ha estat la més important dels últims 60 anys. El lamentable és que en aquests 60 anys no s'ha posat en marxa una política de gestió de l'aigua per a situacions d'escassetat". La primera oració és la mateixa que en el cas anterior. Però la segona recull el rema de l'anterior i el converteix en el seu tema oracional (la

sequera). L'operació que es produeix en la tercera oració és la mateixa: el rema de la segona oració es converteix en tema oracional de la tercera (els últims 60 anys). Un esquema d'això plantejaria un tema1-rema1 en la primera oració, un tema2 (que és un rema1 reconvertit)-rema2 i un tema 3 (abans rema2)-tema3.

Aquesta progressió provoca que la informació avanci molt linealment: en tres oracions s'ha passat de parlar del president Zapatero a la gestió de l'aigua. Quan es recomana? Quan interessi donar molta informació i que no sigui gaire significativa, ja que es perd claredat.

El segon element que resulta clau per a entendre com es construeixen les frases té a veure amb el tipus de puntuació que s'usa. Cal tenir en compte que les frases poden avançar sumant paraules i separant les estructures internes amb comes (o punts i comes) o que les frases poden avançar a costa dels punts. Si s'opta pel punt com a solució de puntuació les frases seran més curtes, més clares però amb menys recorregut. En canvi, si s'opta per la solució d'altres auxiliars gràfics diferents del punt, forçosament les oracions seran més llargues. L'estil de puntuació clàssica utilitza tots els signes de puntuació que requereixi cada frase del text. Cal tenir en compte que per a utilitzar els signes de puntuació cal conèixer quin és l'ús indicat per a cada un d'ells. Els signes de puntuació són l'equivalent a les marxes en un cotxe: existeixen perquè tinguem una conducció del text òptima.

Un cas a part és el de la puntuació emfàtica. Aquest tipus de puntuació substitueix qualsevol altre signe per punts. En realitzar aquesta acció immediatament les oracions es converteixen en microoracions: "No tenia temps. No veia res. Només pensava a acabar". L'èmfasi que proporciona aquest recurs es basa en el fet que aquesta segmentació exagerada proporciona un màxim de claredat al lector. De nou, és com si un focus il·luminés aquesta part del text. I el lector s'hi sent atret. Només per un moment. Després se'n cansa.

4. El camí d'en Polzet

La coherència s'aconseguia, com s'ha vist, en l'àmbit de la idea. El text havia de sorgir a partir d'una sèrie d'idees precises i ordenades. Les relacions entre aquestes idees conferien al text una constitució granítica, més rocosa com més coherent fos la seva trama. En canvi, què és la cohesió? La cohesió són les pistes que l'autor del text va col·locant a l'interior de les frases i entre les frases perquè el lector no es perdi i avanci en la seva interpretació. Es podria dir que la coherència és per al text i per a la relació entre idees, el que la cohesió és per al paràgraf i per a la relació entre frases i entre els mateixos paràgrafs. Aquesta funció molecular ha provocat que els lingüistes De Beaugrande i Dressler hagin afirmat que amb el terme *cohesió* es vol destacar la funció que exerceix la sintaxi en la comunicació (1997).

Com en el conte, les molles de pa serveixen perquè el lector no es perdi. Una molla condueix a la següent en un recorregut de principi a final. Quins són els mecanismes que aconsegueixen que el lector continuï de frase en frase l'itinerari marcat per l'escriptor? Els mecanismes es basen en dos tipus d'operacions fonamentals: la repetició i el vincle. En el cas de la repetició és com si anéssim trobant les molles al camí. Davant del dubte seguiríem el camí en el qual veiéssim la següent molla de pa. En el cas del vincle, l'autor s'encarrega de marcar el camí amb senyals (una indicació de color sobre l'escorça d'alguns arbres, un rètol de fusta) que, encara que austeres, aclareixen per on cal transitar. En el text, l'operació de repetir l'anomenarem *referència* i l'operació de vincular l'anomenarem *connexió*.

En la referència, un element lingüístic B remet a un element lingüístic A, que ha aparegut abans en el text, de manera que l'element B només es pot interpretar a partir del coneixement de A. Un element, en aquesta operació, remet a un altre d'anterior i aquesta repetició va cosint el text. És com si d'un element sorgís un fil que busqués un element anterior. Si se segueix el símil, sobre el text anirien apareixent aquests fils que relacionen paraules amb altres paraules en una espècie d'ordit que el trava tot.

Les referències poden ser de tipus diferents i es poden ordenar pel grau de subtilesa de la repetició. El cas més evident és el que mostra la repetició literal d'un element. Es tracta que un element reaparegui exacte en dos llocs diferents del text, amb les mateixes paraules o amb expressions idèntiques. En aquest cas el lector no pot tenir dubtes sobre aquest tipus de recurs i sobre la funció que està exercint. No obstant això, cal tenir en compte que si s'exagera aquest tipus de repetició literal d'una paraula o conjunt de paraules baixa el nivell d'informativitat d'un text, ja que se'l satura de tema oracional (la informació coneguda) en detriment de nous remes.

El grau de subtilesa següent el representa la repetició parcial. En aquest cas, només es repeteix una part de l'element. Per exemple, en un text les frases del qual esmentessin el Govern francès, una repetició parcial reproduiria només la paraula *Govern* en la frase o frases següents.

Altres casos de repeticions són els que representen l'anàfora semàntica, l'anàfora pragmàtica, l'anàfora sintàctica i l'extensió de referència. Abans de passar a veure en què consisteixen cal tenir en compte que el terme *anàfora* té un significat anàleg a repetició. L'anàfora semàntica equival a utilitzar sinònims per a repetir un concepte. Així, en l'exemple anterior, Gabinet podria convertir-se en anàfora semàntica de Govern. Es recorre a l'ús de sinònims moltes vegades per a ometre repeticions abusives de certes paraules. Per exemple, en la crítica d'una novel·la, la primera temptació és substituir *novel·la* per *relat*, després per *llibre*, després per *obra*, etc. La cerca de sinònims per a no repetir el terme *novel·la* pot fer-se carregós per al lector, ja que descobreix que la variació és artificial i que no respon al matís necessari en cada situació. (Hicks, 1999, pàg. 39). En aquests casos, la repetició literal resulta una opció adequada. A part dels sinònims, el que Daniel Cassany anomena *cadenes nominatives* també mostra un tipus de repetició de caràcter semàntic. En el cas de les cadenes nominatives es tracta de relacionar el lèxic d'un mateix camp semàntic o que manté relacions semàntiques i que s'ha utilitzat per a cohesionar un text (Cassany, 1999, pàg. 81).

En canvi en l'anàfora pragmàtica la substitució del terme es produeix a partir del coneixement cultural del lector. En el nostre exemple, el Govern de François Fillon es constituiria en anàfora pragmàtica del Govern francès. Si no se sap que François Fillon és el primer ministre d'aquest Govern resulta impossible establir la relació. Per fi, l'anàfora sintàctica es val dels recursos sintàctics per a marcar les repeticions. És, sens dubte, més subtil per al lector però en canvi aquest tipus de repeticions infesten els textos. En la frase: "Els francesos saben quin és l'objectiu de la presidència de Sarkozy". El plural de *francesos* remet mitjançant aquesta repetició del plural a l'article *els*, de la mateixa manera que la desinència de *saben* remet al subjecte *els francesos*, i així fins a ordir el vast teixit de les repeticions sintàctiques. Els temps verbals en què es coordina un text (en present, en passat, etc.) també proporcionen pistes cohesionadores del text al lector (Cassany, 1999, pàg. 81).

L'extensió de referència s'usa perquè una frase, un paràgraf o una part considerable del text es repeteixi utilitzant només un pronom. Seria un cas d'extensió de referència substituir el contingut desenvolupat durant tres paràgrafs pel pronom *això* en una frase del tipus: "Això que acabem d'explicar". *Això* substitueix una porció significativa del text. Es pot focalitzar, a més, aquest pronom al principi d'una frase que inauguri un paràgraf i, llavors, la vinculació amb l'anterior resulta encara més diàfana.

La catàfora, en canvi, reverteix el sentit de la repetició. Es tracta d'un element que anuncia la presència d'un altre element posterior. La frase "L'exemple que veurem després" remet a un element que apareixerà posteriorment. Una catàfora avisa d'una repetició posterior, envia el fil cap endavant i augmenta l'expectació del públic.

L'elisió és potser el tipus de repetició més delicat, ja que mostra com l'absència esperada d'un element resulta significativa per al lector que la descodifica com a marca d'una repetició. En la frase: "França va enviar 5.000 soldats i Alemanya, 3.000", la coma entre Alemanya i la xifra de soldats enviats mostra l'absència del verb, que s'entén perquè, com a referència que és, aquesta elisió buscarà el verb *enviar* que ha aparegut anteriorment.

El recurs de la connexió, en canvi, no es fonamenta en la repetició d'un element, sinó en el contacte de dos elements. Aquest contacte a més sempre té un sentit: copulatiu o de suma, disjuntiu o de resta, adversatiu o de contrast, o condicional o de dependència. Els connectors solen ser conjuncions (*i*, *o*, *però*), locucions prepositives (*en primer lloc*, *per això*, etc.) o adverbials (*d'ara endavant*, *de sobte*, etc.). Un connector al principi de la frase és un element focalitzat (o tematitzat) que posa en evidència el vincle de la frase amb la frase anterior. De la mateixa manera, un connector al principi d'un paràgraf posa en evidència el vincle del paràgraf amb el paràgraf anterior o amb tot el text desenvolupat abans de que aparegui.

5. L'acordió i altres exercicis sobre la longitud de les frases

Ha tocat vostè una acordió? Ha sentit com se separa entre les seves mans i s'estira com si fos un gat després de la migdiada? Després ha provat de contreure'l com els pètals d'una rosella al capvespre? Això és el que podem fer amb les frases. L'exercici de l'acordió permet tonificar els músculs que allarguen i escurcen la longitud de les frases. Aquest exercici està basat en un altre, descrit per Roche, Guiguet i Voltz, que elles anomenen *la bola de neu*. En la bola de neu, una frase es construeix de la mateixa manera que creix una boleta de neu que llisca pel pendent d'una muntanya. Al principi la bola no és més que una pedra i uns centenars de metres pendent avall la bola s'ha convertit en una locomotora de diversos metres de diàmetre. De la mateixa manera, la bola de neu textual comença la frase amb una paraula d'una lletra, la segona paraula té dues lletres, la tercera en té tres; la quarta, quatre; la cinquena, cinc... i així fins que la seva imaginació aguanti.

L'adaptació d'aquesta bola de neu per a convertir-la en l'acordió és la següent. Proposi's fer un paràgraf la primera frase del qual té una paraula; la segona, dues; la tercera, tres; la quarta, quatre; la cinquena, cinc i arribi a una frase de quinze paraules. O obri a la inversa: comenci el seu paràgraf per una frase de vint-i-cinc paraules, faci que la següent en tingui vint, la següent quinze, la següent deu i culmini el paràgraf amb una frase de cinc paraules i una altra de tres o d'una. O, posats a jugar, reprodueixi en un paràgraf la combinació següent: 12, 12, 15, 3, 15, 20. Converteixi aquesta combinació en sis frases que continguin el mateix nombre de paraules que les xifres que li he proposat.

Què aconseguirem amb aquests exercicis? Fonamentalment fer-lo conscient que la claredat de l'exposició té una relació directa amb la longitud de les frases. Les frases més llargues poden transportar més informació, i solen fer-ho. En canvi, les frases curtes no poden transportar informació perquè en les poques paraules que les formen a penes se'n transporta. Això mostra que les frases curtes són allà per a establir conceptes amb claredat. Estarà d'acord amb mi que no té el mateix efecte dir a un nen: "Acaba't les patatetes i la verdura que t'ha preparat el teu pare amb tant d'afecte i deixa de xerrar i molestar el teu germanet" que "Menja i calla". La primera frase és un tren mercaderies d'informació; la segona, una locomotora de claredat.

Però és que, a més, la memòria a curt termini en la qual s'emmagatzema una frase temporalment per a poder comprendre-la té un límit. Aquesta memòria a curt termini me la imagino com una capsa perforada per dos costats i disposada sobre una taula que té les mateixes dimensions que el pla de la capsa que hi reposa. Per un dels costats perforats entren les paraules: una, dues, tres, quatre, cinc... tretze, catorze... vint, i, quan entrarà la vint-i-unena paraula, per

l'altre costat cau la primera que va entrar. Quan penetri la següent per l'orifici d'entrada, sortirà i caurà la segona per l'orifici de sortida. La capsa té un límit i, quan s'excedeix, les paraules que van entrar primer es perden. Aquest és el funcionament de la memòria a curt termini. Té un límit. I quan se supera, perquè l'oració és molt llarga o perquè està mal escrita, hem de tornar al principi de l'oració perquè ens hem perdut. El professor de Periodisme Luis Núñez Ladevéze ho explica així: "Se han hecho muchos estudios sobre estos aspectos y, efectivamente, hay una relación, aunque no causal ni estilística, entre oraciones cortas y claridad. Si las oraciones son muy largas la memoria literal, que es muy limitada, se encuentra con el grave problema de que resulta difícil recordar literalmente el comienzo. La fluidez de la lectura, o sea la rapidez y ligereza, dependen de que el lector no tenga que volver a leer lo ya leído para comprender los conceptos complejos o para relacionar unas oraciones con otras porque se hayan desdibujado los nexos en la memoria literal" (Núñez, 1993, pàg. 212).

Si vol, ho provem. Reprodueixo un altre exercici que permet comprovar la capacitat de la memòria a curt termini. Cinc persones intentaran memoritzar una frase. Cada una d'elles recordarà les paraules dites anteriorment i hi afegirà una paraula nova. A veure quantes voltes podem fer a aquest grup de cinc persones? Comencem? El. El capità. El capità Mac Whirr. El capità Mac Whirr, del. El capità Mac Whirr, del vapor. (Primera volta.) El capità Mac Whirr, del vapor Nan-Shan. El capità Mac Whirr, del vapor Nan-Shan, tenia. El capità Mac Whirr, del vapor Nan-Shan, tenia una. El capità Mac Whirr, del vapor Nan-Shan, tenia una de. El capità Mac Whirr, del vapor Nan-Shan, tenia una d'aquestes. (Segona volta.) El capità Mac Whirr, del vapor Nan-Shan, tenia una d'aquestes fisonomies. El capità Mac Whirr, del vapor Nan-Shan, tenia una d'aquestes fisonomies que. El capità Mac Whirr, del vapor Nan-Shan, tenia una d'aquestes fisonomies que, per. El capità Mac Whirr, del vapor Nan-Shan, tenia una d'aquestes fisonomies que, pel. El capità Mac Whirr, del vapor Nan-Shan, tenia una d'aquestes fisonomies que, pel qual. (Tercera volta.) El capità Mac Whirr, del vapor Nan-Shan, tenia una d'aquestes fisonomies que, pel que respecta. El capità Mac Whirr, del vapor Nan-Shan, tenia una d'aquestes fisonomies que, pel que fa a. El capità Mac Whirr, del vapor Nan-Shan, tenia una d'aquestes fisonomies que, pel que fa a les. El capità Mac Whirr, del vapor Nan-Shan, tenia una d'aquestes fisonomies que, pel que fa a les aparences. El capità Mac Whirr, del vapor Nan-Shan, tenia una d'aquestes fisonomies que, pel que fa a les aparences, era. (Quarta volta.) El capità Mac Whirr, del vapor Nan-Shan, tenia una d'aquestes fisonomies que, pel que fa a les aparences, era la. El capità Mac Whirr, del vapor Nan-Shan, tenia una d'aquestes aparences... (Pataplum. Encallats. S'ha acabat.)

El grup ha pogut emmagatzemar sense errors 21 paraules. Potser s'hauria arribat una mica més lluny, però no gaire més. La memòria a curt termini és així. I ni tan sols la prosa perfecta de Conrad troba allotjament en aquesta sala de visites del cervell.

6. L'índex de broma

El 1951 el consultor nord-americà Robert Gunning va crear el seu índex de broma. L'índex de broma de Gunning pretenia objectivar la claredat o la dificultat –la broma– d'un text. De fet, des de 1935 Gunning va començar a preocupar-se per la claredat dels textos que s'editaven per a l'educació dels nens. Els educadors han canviat poc aquest últim segle respecte a la seva preocupació pels problemes de lectura dels joves. Els educadors es preocupen d'adequar els textos perquè els nens i els joves puguin entendre'ls.

Poc va trigar Gunning a adonar-se que els problemes que assetjaven els educadors eren també les preocupacions dels periodistes. El problema sobre la claredat d'un text, defensava amb absoluta lògica, era l'altra meitat del problema que genera un cert tipus d'escriptura. I Gunning insistia que l'escriptura dels diaris vivia dia sí i dia també en una atmosfera de broma i de complexitat innecessària. El 1944, Robert Gunning va fundar Robert Gunning Associates, la primera consultora sobre claredat d'estil. La consultora va treballar per a mitjans de comunicació. La contractaven perquè millorés els índexs de claredat dels textos dels periodistes. A Gunning el va cridar el diari *The Wall Street Journal*, la revista *Newsweek* i l'agència United Press. Gunning va aconseguir en aquests mitjans que els textos es passessin a llegir amb menys dificultat. En una escala que va determinar, els seus clients van passar d'un nivell de dificultat de 16, vinculada a textos de lectura difícil, a una dificultat de nivell 11, pròpia de textos dirigits a públics generals.

Robert Gunning va idear el seu índex de broma per resoldre els problemes de claredat dels clients de la seva consultora. La fórmula de l'índex de broma resulta senzilla d'entendre i senzilla d'aplicar. No és l'única. Un centenar de fórmules que pretenen el mateix s'acumulen als annals de la investigació sobre la claredat i la llegibilitat dels textos.

La fórmula de Gunning es fonamenta en dues qüestions nuclears per a millorar la claredat d'un text: la longitud de les paraules i la longitud de les frases. Com més longitud de paraules i frases, més broma. Com més broma, menys claredat. Gunning proposa en la seva fórmula tres passos molt senzills. En primer lloc, esbrinar la mitjana de paraules per frase, dividint el nombre de paraules pel nombre de frases. En segon lloc, detectar les paraules de tres síl·labes o més de blocs de 100 paraules. Aquest segon supòsit parteix de la base que les paraules més llargues són més complicades d'entendre. I Gunning exclou del grup de polisíl·labs els nom propis i les declinacions verbals. El tercer i últim pas consisteix a sumar els dos resultats anteriors i multiplicar-los per 0,4. El nombre que sorgeix d'aquesta última operació és l'índex de broma d'un text.

Si el nombre que apareix de l'anàlisi d'un text és més gran que el que apareix de l'anàlisi d'un altre és que el seu índex de broma és més gran. Un índex de broma superior a 20 converteix un text en un paisatge humit i desagradable.

7. Aquests bojs amb aquestes fórmules boges

Sóc un partidari fervent de l'índex de broma de Gunning. No falla mai. I, a més, l'anàlisi dels dos factors que permeten detectar la broma, la mitjana de paraules per frase i el nombre de paraules llargues, permet orientar qui ha d'escriure en un mitjà de comunicació sobre on té el problema. Si resulta que la mitjana de paraules per frase supera les 25 paraules, es pot recomanar escurçar les frases. Si resulta que en la porció de text analitzada hi ha 45 o més paraules llargues, la solució urgent és buscar un lèxic més lleuger. I és que, com deia el professor William Strunk, la claredat és el senyal principal d'un bon estil i per a qui considera que escriure és comunicar la claredat només pot ser considerada una virtut (Strunk, 1979, pàg. 79).

Robert Gunning proposa la fórmula de l'índex de broma, però no és l'únic teòric que ha intentat establir mecanismes objectius per determinar la claredat d'un text. Per a qualsevol dels casos que veurem resulta significatiu establir que la claredat d'un text té a veure amb el fet que resulti senzill llegir-lo amb rapidesa i que no requereixi un gran esforç d'interpretació. La claredat, i m'avanço unes línies a les conclusions, té molt a veure, en aquest sentit, amb la longitud de les paraules, amb la longitud de les frases i amb l'adequació de les paraules al públic a qui va dirigit el text.

Per determinar com és d'important la longitud de les paraules em remeto a l'anomenada *llei de Zipf* (després Zipf-Mandelbrot). Aquesta llei determina que les paraules més curtes són més comprensibles ja que són més usades pels parlants. D'altra banda, pot resultar que les paraules més curtes siguin menys informatives que les paraules més llargues. Per establir aquesta llei, Zipf va realitzar un estudi sobre les paraules més usades de l'idioma alemany. Zipf va concloure que les paraules més usades en alemany no són, contra el que ens podria dictar el prejudici, les paraules més llargues, sinó els monosíl·labs. Això s'explica, segons Zipf, perquè el llenguatge segueix una certa "llei d'economia de l'esforç". Les dades que proporciona Zipf (que segueix els treballs de Kaedmp, que va distingir els següents percentatges de l'ús de l'alemany: monosíl·labs, un 49,76%; bisíl·labs, un 28,94%; trisíl·labs, un 12,93%; tetrasíl·labs, un 5,93%, i pentasíl·labs, un 1,72%) asseguren una relació entre la claredat i la longitud de les paraules. Les paraules més curtes, segons aquest raonament, són les més usades i acaben convertint-se en les paraules més clares o, al contrari, perquè són les més clares, acaben essent les més usades. En qualsevol cas, brevetat és claredat. Aquesta és la contribució de Zipf a aquesta indagació i, afegeixo, si com menys longitud de paraula, més claredat, és probable que com menys longitud de frase, també més claredat.

Dos anys abans que Gunning posés en marxa el seu índex de broma, Rudolf Flesh va rebre un encàrrec. Rudolf Flesh era un jurista alemany que havia mostrat interès a dictaminar quin text resultava més clar quin altre. El 1949, com deia, l'agència de notícies Associated Press (AP) va encarregar a Flesh unes normes de redacció. Quin era el problema de l'agència d'informació nord-americana? Després de la Segona Guerra Mundial, els Estats Units s'havien erigit en colós mundial i els seus periodistes van començar a ocupar el planeta. De fet, el moviment de les agències d'informació en general i d'Associated Press en particular anticipa la globalització actual. Els periodistes d'AP enviaven informacions a la central perquè es poguessin repartir entre els diaris i ràdios que pagaven per rebre notícies de tot el món. Però no totes les notícies s'entenien amb la mateixa claredat: l'extensió de la plantilla i la incapacitat de controlar i millorar l'aprenentatge d'uns periodistes disseminats per tota la terra van posar en alerta l'organització. Feien falta unes guies perquè els periodistes (fossin a París o a Khartum) escrivissin amb més claredat.

Flesh va encarar el treball i va proporcionar a l'agència americana una fórmula de facilitat de lectura. La fórmula és probablement precisa però resulta molesta i poc pràctica. El primer pas d'aquesta fórmula era, segons Flesh, buscar la mitjana de paraules per oració (ja veu, lector, que aquest és un principi que es manté inalterable). Aquesta mitjana s'havia de multiplicar, pas 2, per 1.015. D'altra banda, pas 3, calia buscar el nombre de síl·labes per cada 100 paraules i multiplicar-lo per 0,846 (el nombre de síl·labes fa referència a la longitud de les paraules). Se sumaven els dos resultats, pas 4. I es restava a la suma resultant la quantitat de 206.835, pas 5 i final. Aquest resultat és l'índex de facilitat de lectura. Aquest índex té una puntuació que oscil·la entre 0 i 100. Si el resultat s'apropa a 100 el text resulta fàcil de llegir; si s'obté un nombre baix, el text costa més.

Flesh va analitzar textos de Mark Twain i va quedar content: el seu índex de facilitat de lectura és de 77 i va concloure que els seus textos són fàcils. El professor Szigriszt va adaptar la fórmula de Flesh a la llengua castellana. La fórmula de Szigriszt és: P (comprensibilitat) = 207-62,3S-p. On S és la mitjana de síl·labes per paraula i p la mitjana de paraules per frase. Segons el resultat, el text s'ubica en una escala. Aquesta escala mostra que un índex entre 85 i 100 determina que un text sigui molt fàcil i que pot entendre'l un 94% de la població. Un text amb índex de 75 a 85 resulta fàcil i l'arriba a comprendre un 91% de la població. Un text amb índex entre 50 i 75 l'entén entre un 83 i un 88% de la població. Un índex entre 35 i 50 delata textos difícils, que entén la meitat de la població. I per sota de l'índex 35 els textos els entén un percentatge minoritari de la població. Segons aquest índex de facilitat de lectura, el penúltim paràgraf que ha llegit té un índex 83. Fàcil. Encara sort.

Als sistemes de detecció de llegibilitat vull afegir-hi el mètode "cloze". Aquest mètode consisteix a esborrar o amagar algunes paraules d'un text. Si el lector aconsegueix endevinar-les pel context, això significa que la paraula era previsible. Si una paraula és previsible és que la frase és senzilla. Com més previsible

sigui una paraula, més fàcil és la frase. Però també menys informativa, ja que ja sabem o intuïm el que ens dirà la frase. Per tant, si les paraules són previsibles, el text és clar. Això serveix si volem crear textos clars; la literatura té uns moviments que fan divertir el lector just quan l'escriptor ha anat en direcció contrària. D'aquesta conjunció no previsible de paraules sorgeix l'eixam de la literatura.

D'altra banda, el lingüista De Richadeau, poc amant de les fórmules matemàtiques, va establir uns principis per determinar la comprensibilitat d'un text. Segons ell, la claredat augmenta si disminueix la longitud de les frases. La claredat augmenta si les construccions de les frases són més simples i més pròximes a les frases nuclears. La claredat augmenta si la proporció de paraules usuals, curtes, concretes i personals augmenta. I la claredat augmenta si a una persona, en llegir un text mutilat pel procediment "cloze", li resulta fàcil identificar la paraula absent.

Dins d'això, vull fer un incís especial en l'enunciat que proposa que la claredat augmenta si la proporció de paraules usuals, curtes, concretes i personals augmenta. Sobre això cal tenir en compte que les paraules abstractes són menys usades que les paraules concretes i, per tant, menys clares. És més usual dir que "portava el cistell ple de prunes" que dir que "portava el cistell ple de remordiments". Per tant, l'ús de paraules abstractes perjudica la claredat d'un text. En aquest sentit, es pot afirmar que la prosa de Rilke, per exemple, basada en frases curtes, resulta poc clara pel seu ús intensiu de paraules abstractes.

La claredat d'una redacció té a veure amb la longitud de les paraules emprades, que siguin majoritàriament concretes; amb la longitud de les frases i que les paraules emprades siguin previsibles. Referent a això, a l'índex de broma de Gunning i a altres fórmules que es basen en els criteris de longitud de paraules i de frases, els retrec un criteri sobre la predictibilitat de les paraules usades en un text. No em conformo a establir els nivells de claredat d'un text exclusivament a través de l'anàlisi de la longitud de les peces que el componen. Podrien completar-se aquestes fórmules incloent el factor de desconeixement de certes paraules. De fet, el desconeixement del significat de les paraules que componen un text és un element inesquivable per a discriminar el seu grau de dificultat. D'aquesta manera, l'índex de broma podria incorporar una operació final que consistiria a multiplicar el resultat pel nombre de paraules desconegudes pel lector del fragment més 1 (aquesta suma final d'1 impedeix que el resultat, si no hi ha cap paraula desconeguda pel lector, sigui 0).

Amb aquesta nova operació el que s'està dient és alguna cosa de més abast que la simple modificació matemàtica del procés. Si s'incorpora aquesta modificació se subratlla que el grau de dificultat –de falta de claredat– d'un text no és una característica intrínseca del text, sinó que la broma se situa en la relació

entre el text i el lector. Es podria parlar d'un índex de fluïdesa del text per a focalitzar la importància de la descodificació com un procés dialògic en què intervé també el grau de coneixements del lector.

8. Agafi les regnes del text

Redactar és prendre contínuament decisions. I per a poder prendre decisions cal tenir per descomptat els coneixements gramaticals. Qui escriu i qui després llegirà han de compartir codi. Ni l'ortografia, ni la gramàtica, ni les regles de puntuació no han de molestar aquesta relació. Al contrari, el coneixement d'aquests aspectes enforteix la relació entre autor i lector.

La puntuació, en concret, no ha de ser un destorb en aquesta relació. La puntuació permet agafar les regnes del text. La puntuació substitueix en el text escrit la funció de la veu i dels gestos. Ajuda a multiplicar els efectes que si tinguéssim el lector davant nosaltres vehicularíem amb la nostra veu o el nostre cos. Ara elevo el volum de la veu, ara parlo més ràpid, ara més lent. Ara sóc més solemne. Ara assenyalo amb les meves mans l'objectiu. La puntuació també mostra les diferents unitats que formen una frase; les estructura.

Per aquesta raó, resulta fonamental saber en quin moment cal usar una coma, un punt o un punt i coma. La bibliografia en aquest sentit és àmplia i cal haver-la llegit per a reduir els dubtes i conèixer els usos. És molt difícil conduir segurs si no sabem canviar les marxes del cotxe.

No obstant això, també és cert que hi ha unes tendències en la puntuació. La puntuació, com a timó del vaixell textual, ha variat en funció dels canvis que s'han produït en la ment del públic en cada moment històric. Amb caràcter general es pot dir que el 80% dels signes de puntuació utilitzats són comes i punts. És a dir, la coma i el punt són els signes més freqüents i més importants. En relació amb aquesta dada, cal assenyalar que al llarg dels tres últims segles s'ha incrementat l'ús del punt en detriment de la coma. Què vol dir això? Que el públic reclama que les frases siguin més curtes. Si una frase és més llarga ens veurem obligats a posar més comes per introduir incisos o per advertir de la presència d'oracions subordinades. En canvi, si les frases s'escurcen, els punts substitueixen les comes. Com que les comes tenen molts usos i el punt un, només si no sap posar comes, posi punts. La boira del seu text s'esvairà.

Una puntuació clàssica, una puntuació que exploti totes les possibilitats que ofereixen els auxiliars gràfics, és més rica, és clar, que la que usa només punts i comes. L'ús d'aquest tipus de puntuació coincideix amb l'ús de frases més llargues i amb un estil més cohesionat. Un ús correcte i variat de la puntuació no exclou que en algun passatge es forci l'aplicació exclusiva de punts. Si només es posen punts, les frases s'escurcen irremeiablement i el text es fa més clar, encara que si s'exagera es tornarà menys cohesionat; se segmentarà. Un ús exagerat de punts en una sèrie de frases posarà en alerta el lector i aquest tipus d'alertes només tenen sentit si realment volíem cridar-li l'atenció. Quan passa això, es pot dir que s'està emprant un tipus de puntuació emfàtica. No

és emfàtica perquè s'utilitzin signes d'exclamació i d'interrogació. És emfàtica perquè l'ús exclusiu del punt, fins i tot on hauríem de posar comes, redueix a la mínima expressió les oracions i crida l'atenció del lector. El sacseja. Alguna cosa rara està passant. I amb oracions curtes es multiplica la claredat. Per sobre de qualsevol altre efecte.

La puntuació regula l'extensió de les frases, aquells períodes que tenen autonomia sintàctica i que es marquen visualment amb puntuació forta (punt) o semiforta (dos punts). Les frases llargues proporcionen més informació però acaben essent menys clares. Si la seva longitud és excessiva fins i tot poden fer que el lector es perdi, per allò de la memòria a curt termini. En canvi, les frases curtes aporten menys informació, la qual cosa mostra que el seu objectiu és multiplicar la claredat del que s'ha dit.

9. Una etapa ciclista de muntanya

"Entre los latinos, el ritmo de la prosa era un elemento capital del estilo. Fácilmente podemos apreciar y gozar todavía de las sabias construcciones rítmicas de Cicerón, sus largos y equilibrados periodos de gran aliento, como alimentados por los fuelles poderosos de un órgano. [...] Ritmo más estrecho lleva la prosa narrativa de César; mientras que Tácito, el barroco, se complace en quebrantar la armonía rítmica para sacarle efectos llamativos o expresivos a la prosa." Qui ens recordava la importància del ritme d'un text era el professor Alonso Schökel. El professor recorda la importància que es donava en la cultura romana al ritme de la prosa. Tant era així que es privilegiava el final de les frases. Segons on recaiguessin les dues últimes síl·labes tòniques de la frase se sabia si el ritme s'accelerava o s'alentia i això permetia multiplicar els efectes rítmics. Avui, com llavors, aquests efectes es poden aconseguir tenint cura de la posició de les últimes síl·labes tòniques de la frase o del període i regulant la longitud de les frases. Schökel recomana parar bé l'oïda per atrapar els vaivens del ritme: "A cuantos deseen formarse su estilo, yo les aconsejo que desarrollen su oído rítmico, que aprendan a dominar la construcción de la frase y periodo para obtener un ritmo fluido. [...] Otro ejercicio fecundo es la lectura en voz alta, a velocidad justa" (Schöckel, 1961, pàg. 121).

L'oïda resulta fonamental per a manejar el ritme, per a modificar-lo, per a adequar-lo a la necessitat de cada frase en cada moment. El gran Stevenson també aposta a tenir més cura, a posar més sentit: "Cada frase de cada párrafo, como un aire o un recitativo de música, debe combinar artísticamente lo largo y lo corto, lo acentuado y lo que no está, de un modo que resulte grato a un oído sensible. Y, a este respecto, el oído es el único juez" (Stevenson, 2005, pàg. 25). I fins i tot s'atreveix a donar la seva pròpia recepta rítmica: la variació, la sorpresa: "Pero el equilibrio tampoco debe ser demasiado notorio y exacto, ya que la regla principal estriba en ser infinitamente variado: en interesar, decepcionar, sorprender y, sin embargo, en recompensar al fin".

En rellegir els consells del novel·lista Stevenson tornen una altra vegada a la meva ment –i ja fa temps que m'acompanyen– la recomanació que el periodista Carlos Pérez de Rozas ens donava a les seves classes de maquetació. La maquetació –el disseny i posada en pàgina– d'un diari o una revista ha de ser com una etapa de muntanya de la volta ciclista, deia. Cal fugir de l'efecte que produeixen les etapes en pla. Què passa en aquelles etapes? Doncs que els ciclistes van fent per carreteres durant sis hores al mateix ritme sense que passi res i després tot l'interès se centra als segons finals de l'esprint. Si estàs mirant a casa l'etapa per la televisió, t'avorreixes durant hores només per presenciar l'únic moment emocionant, aquells últims segons en què els corredors es desesperen per veure qui arriba el primer. En canvi, en les etapes de muntanya un esdeveniment emocionant en segueix un altre. Ara s'enfilen al primer cim, un

contrafort menor que posa en evidència els corredors que no van bé. Ara cal baixar-lo i cadascú busca el millor lloc per afrontar la segona pujada. Aquesta sí que és bona. Els corredors s'hi van quedant. Els bons s'escapen i alguns fan la goma. Es veu la cara de sofriment als seus rostres i cada segon pot canviar la vida als esportistes. Cara o creu. Quedaran forces per a seguir o quedaran per sofrir. Aquest és l'efecte d'una etapa de muntanya. Tot el que passi té interès i l'espectador es queda clavat a la seva butaca, sense atendre res més.

Aquest era l'efecte que buscava el bon periodista que ens donava classes de disseny i maquetació. Proposo aplicar la metàfora a l'escriptura: que cada frase inciti el lector a començar la següent. Com deia Stevenson, recordi: "Cada frase de cada párrafo, como un aire o un recitativo de música, debe combinar artísticamente lo largo y lo corto, lo acentuado y lo que no lo está, de un modo que resulte grato a un oído sensible. Y, a este respecto, el oído es el único juez" (Stevenson, 2005, pàg. 25).

10. Un verb més, un substantiu menys

A la final de la Champions League s'enfronten Verb contra Substantiu. Esculli qui animarà. No es pot quedar indiferent perquè altrament no gaudirà de l'espectacle. Però abans d'escollir, deixi'm que l'orienti sobre qui és qui. Com que entenc que sóc parcial, reprodueixo per començar una idea de l'escriptor George Orwell, que moltes vegades hem sentit repetida però poques vegades ens han explicat què significava. Orwell afirma en un assaig famós titulat *Política i llengua anglesa*, escrit el 1946, que mai no s'ha d'usar la veu passiva on puguem usar la veu activa. En la seva recomanació pot ser que hi hagi alguna cosa d'oïda en el sentit que la veu passiva alenteix el ritme de l'oració. Però el que sí que hi ha és la consideració que en la veu passiva els substantius substitueixen els verbs.

La passiva posa en evidència aquesta tensió entre usar verbs conjugats i usar formes no personals del verb (infinitiu, participi i gerundi). Si s'usen verbs conjugats l'oració adquireix vida. El verb és vida (si se'm permet adaptar l'eslògan de les plataformes antitransvasament de l'Ebre[6]). En canvi si s'opta per les veus passives, el verb conjugat es transforma en un participi (una forma no personal del verb) que, al seu torn, multiplica la necessitat de nous substantius que s'incorporen a través de sintagmes preposicionals (*per*...). I la càrrega nominal de l'oració creix si es prescindeix dels verbs conjugats i se substitueix la veu activa per la passiva. En aquest cas, l'estatisme del participi substitueix al dinamisme de l'acció verbal.

(6)Els manifestants catalans cridaven en les manifestacions: "Lo riu és vida".

Tal com afirma el professor de Periodisme Núñez Ladevéze (1993), en igualtat de condicions l'estil verbal sol ser més curt que l'estil nominal. Això vol dir que els procediments per a allargar l'oració nominal són molt més pesats que els aplicables a la verbal. Referent a això cal tenir en compte que la preponderància de substantius obliga a la presència de nous sintagmes introduïts per preposició i això penalitza les frases. No és el mateix dir "La nova carretera que el Govern vol fer encarirà els peatges" que "La realització de la nova carretera pel Govern suposarà un encariment dels peatges". El primer exemple respon a un estil verbal, molt més proper al que utilitzaríem si expliquéssim el cas a un amic. En el segon, s'ha canviat aquest estil verbal per un de nominal. Els efectes: la frase s'allarga (menys claredat), les paraules s'allarguen (menys claredat), la varietat que proporcionen les subordinades es canvia per l'acumulació de complements preposicionals i el ritme s'alenteix i sembla que ens ha donat un atac d'estupendisme i se'ns entén menys. Desgraciadament, els mals usos de professors i polítics, entre d'altres, poden provocar que soni més seriós l'estil nominal. Això només passa perquè es confon serietat amb manca de claredat i perquè estem acostumats que alguns col·lectius de professionals que es passen el dia comunicant traslladin al públic l'esforç per entendre'ls. L'estil verbal

costa més a qui escriu però resulta més clar per a qui el llegeix, mentre que amb l'estil nominal es produeix el cas invers: tot l'esforç es trasllada al lector. Mal assumpte per a qui vulgui atrapar l'atenció i l'interès del seu públic.