

CAPILETRA 38

REVISTA INTERNACIONAL
DE FILOLOGIA

Primavera, 2005

INSTITUT INTERUNIVERSITARI DE FILOLOGIA VALENCIANA
PUBLICACIONS DE L'ABADIA DE MONTSERRAT

Redacció:

Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana

Avda. Blasco Ibáñez, 32

46010 València

Telèfon 96-386 40 90

Edita i publica:

Publicacions de l'Abadia de Montserrat

Institut de Filologia Valenciana

Subscripcions i correspondència:

Ausiàs Marc, 92-98 - 08013 Barcelona

ISSN:

0214 - 8188

Dipòsit legal:

B - 25.992 - 1990

Fotocomposició:

IIFV

Imprès per:

Novagràfik, S.L. - Barcelona

(octubre 2006)

CALLETRA 38

REVISTA INTERNACIONAL
DE FILOLOGIA

Primavera, 2005

Director fundador: Antoni Ferrando
Director: Joan Ponsoda
Director adjunt: Miquel Nicolás
Consell de redacció: Josep M. Baldaquí, Gemma Lluch, Tomàs Martínez,
Manuel Pérez Saldanya, Vicent Pitarch, Vicent Salvador i Vicent Simbor
Secretari de redacció: Francesc Pérez i Moragón
Consell Assessor: Antoni Badia i Margarit, Jordi Castellanos, Germà Colón, Joan
Fuster (†), Joseph Gulsoy, Joan Solà, Giuseppe Sansone (†), Arthur Terry (†),
Joan Veny, Curt Wittlin, M. Claire Zimmermann

NORMES D'AVUACIÓ DE LES COL-LABORACIONS

- 1.- *Caplletra* programa els seus volums a partir de les propostes fetes per les seccions de l'IIFV.
- 2.- El Consell de Redacció decideix l'acceptació d'originals a la vista dels informes d'avaluadors externs a l'IIFV, el criteri majoritari dels quals tindrà caràcter vinculant.
- 3.- *Caplletra* no s'identifica necessàriament amb els punts de vista mantinguts en els articles que publica.

NORMES DE PRESENTACIÓ D'ORIGINALS

QÜESTIONS GENERALS

Els articles tindran una extensió màxima de 20 pàgines i els autors n'inclouran un resum de 8/10 ratlles en anglès o en català.

Els articles s'enviaran en suport informàtic, en Word per a Macintosh o Word per a Windows. En aquest segon cas, s'adjuntarà una còpia en format RTF. Si s'utilitza algun altre processador de textos caldrà indicar quin. Cal enviar-ne també una impressió en paper, a doble espai.

El text anirà encapçalat amb el títol (tan breu com siga possible) i el nom de l'autor. Al final de l'article i abans de les Referències bibliogràfiques, es tornarà a indicar aquest nom i la institució acadèmica a què pertany l'autor, a més de les seues adreces postal i electrònica.

DIVISIÓ DELS ARTICLES

Segons les necessitats expositives, convindrà dividir l'article en apartats. Els títols dels epígrafs o subepígrafs aniran en redona normal, en una línia separada dels paràgrafs precedent i següent.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES INTERNES

Les referències bibliogràfiques s'inclouran dins del cos de l'article i seguiran el sistema «autor-any-pàgina». L'any i les pàgines apareixeran entre parèntesis, separats per dos punts. Quan la referència abaste tota una obra s'hi ometrà explicitar les pàgines a què es remet. Entre l'últim cognom de l'autor citat i l'any de publicació del text a què es fa referència no s'intercalarà cap signe:

... com ja s'ha observat (Sanchis Guarnier 1980: 144)

... com observa Sanchis Guarnier (1980: 144).

... «Dels documents del Principat desaparegué plenament l'article *es* ja en el segle XIV» (Sanchis Guarnier 1980: 144).

... Aquesta era la idea recurrent del llibre (Sanchis Guarnier 1980).

BIBLIOGRAFIA

Les referències que apareixen en el text es repetiran al final en un apèndix de Bibliografia, ordenades alfabèticament pel primer cognom de l'autor i s'ajustaran a les convencions següents:

— Articles (títol entre cometes i nom de la revista en cursiva, numeració completa, any d'edició, pàgines):

PICALLO, C. (1990) «Elements anafòrics i localitat», *Caplletra* 8, pp. 41-53.

En el cas dels articles de diari no cal indicar-ne el número; serà suficient amb la data completa.

— Llibres (títol en cursiva, lloc d'edició i casa editorial):

SANCHIS GUARNIER, M. (1980) *Aproximació a la història de la llengua catalana*, Barcelona, Salvat.

— Capítol o parts de llibres col·lectius o miscel·lanis (autor, títol, dins, primer autor, nom de l'editor o editors de l'aplec, ed. o eds., títol del recull, any, pàgines):

ANDERLE, A. (1991) «La crisi dels col·lectivismes» dins SAN MARTÍN, A. ed., *Públic / Privat: un debat obert*, València, Universitat de València/Ajuntament de Gandia.

— Els cognoms dels autors hi figuraran en versaletes (o en minúscula), primer el cognom o cognoms; després, separat per una coma, la inicial del nom de fonts. S'utilitzarà la mateixa tipografia per a noms d'autors o curadors d'un volum que apareguen citats en l'interior de la referència.

— El nombre de volums de les obres citades s'indicarà darrere de l'editorial, en aràbics i seguit

de l'abreviatura «vol.», sense marcar el plural.

— El volum recomanat s'assenyalarà amb el número romà corresponent darrere del títol.

— Quant a l'entitat editora, s'ometran les paraules Editorial o semblants, llevat d'algun cas en què, per claredat, és aconsellable mantenir-la (p. ex. Edicions 62).

— Les coedicions s'indicaran amb una barra separadora (València / Barcelona; IIFV / PAM).

— Si la data real d'edició d'una obra no es correspon amb la que figura a la portada, s'indicarà entre claudàtors dintre del parèntesi: (1998 [1999]).

— Quan s'utilitze una edició que no siga la primera i la data d'aquesta siga rellevant, s'indicarà entre claudàtors darrere de la data de l'edició emprada: (1998 [1a ed. 1954]).

— Les obres d'un mateix autor i any s'ordenaran afegint una lletra a la data: (1998*a*), (1998*b*), etc.

— Les pàgines s'indicaran amb les abreviatures p. o pp. (no pàg. o pàgs.).

CITACIONS

Les citacions breus (una o dues línies), apareixeran dins del text, entre cometes angulars (« »).

Si són més extenses, aniran en paràgraf a banda, sense cometes i en Times 8, format normal.

Les elisions s'indicaran amb tres punts entre claudàtors: [...].

NOTES

Les notes crítiques, de nombre i extensió reduïts al mínim, apareixeran a peu de pàgina i es reservaran a explicacions o aclariments complementaris de l'autor. Figuraran en un document informàtic a banda.

No tindran un interlineat especial entre elles i estaran compostes en Times 8. El número inicial de referència anirà entre parèntesis.

Les crides a nota s'indicaran en el cos de l'original en aràbics volats, darrere de la paraula indicada. Si aquesta porta després un signe ortogràfic, les crides aniran darrere del signe.

REQUISITS TIPOGRÀFICS

El format general del text, a banda les especificacions indicades per a citacions extenses, anirà en Times 10, sense sagnats ni tabuladors.

La cursiva podrà utilitzar-se a per a títols de publicacions i per a destacar algun terme o diferenciar paraules o frases curtes en una llengua diferent de la de l'article. No per a les citacions.

S'usarà el guió curt ens els casos ortogràficament exigibles i l'intermedi en funció de parèntesi dintre d'una frase. En aquest cas, si l'incís acaba en punt, se suprimirà l'últim guió.

Preferentment s'usaran les cometes angulars. Quan calguen distincions internes en una citació, s'empraran les cometes d'acord amb la gradació < “ ‘ ’ ” >.

ELEMENTS GRÀFICS

Les taules i figures, en Times 8, aniran numerades consecutivament. La llegenda anirà a la part inferior, separada per un espai, en el cas de les figures, i a la superior, en el de les taules.

CORRECCIÓ DE PROVES

Les contribucions acceptades i compostes es retornaran als autors per a la correcció de proves. Les esmenes s'efectuaran seguint els signes convencionals de correcció. No s'hi podran fer afegits.

Enric Balaguer Pascual <i>La missió en la vida. Notes sobre Camins de França de Joan Puig i Ferrer</i>	9
Enric Cassany <i>Juli Francesc Guibernau: Un escriptor popular de l'època de la restauració</i>	29
Maria Josep Marín <i>Gramaticalització i funció discursiva dels verbs de percepció</i>	47
Pere Rosselló Bover <i>Panorama amb dona i la guerra civil en la novel·lística de Miquel Àngel Riera</i>	73
MONOGRÀFIC SOBRE «SINTAXI HISTÒRICA» Coordinació: Josep Martines i Manuel Pérez Saldanya	
Introducció	93
Bruno Camus Bergareche <i>La quantificació: estudi comparatiu castellà-català</i>	101
Susann Fischer <i>Construcciones con avance estilístico en el catalán antiguo</i>	119
Montserrat Batllori, Narcís Iglésias i Ana Maria Martins <i>Morfologia i sintaxi dels clítics pronominals en català medieval</i>	137

Joan-Rafael Ramos	
<i>Els auxiliars dels temps compostos en català medieval</i>	179
Jaume Mateu Fontanals	
<i>La selecció de l'auxiliar en els verbs intransitius del català antic: alguns aspectes descriptius i explicatius</i>	211
Gemma Rigau	
<i>Estudi microsintàctic del verb caldre en el català antic i en l'actual</i>	241
Maria Josep Cuenca i Àngels Massip	
<i>Connectors i processos de gramaticalització</i>	259
Montse Batllori i Avel·lina Suñer	
<i>Valors adverbials associats a la conjunció que: un estudi històric</i>	279
Ressenyes	303
Abstracts	317

ENRIC BALAGUER PASCUAL

LA MISSIÓ EN LA VIDA
NOTES SOBRE *CAMINS DE FRANÇA*
DE JOAN PUIG I FERRETER

Aquest llibre no és un llibre de records. És la història de la meua vida, una temptativa de contar-la per ordre cronològic i d'esbrinar-ne el sentit. He estimat i estimo la vida, i no menys que la vida (però tampoc no més) estimo el seu sentit. Escric sobre mi en passat i present, i parlo del passat amb el meu llenguatge d'avui.

(Nina Berbèrova, *El subratllat és meu*, p. 15)

1. EL SENTIT D'UNA VIDA

Les paraules amb què Nina Berbèrova enceta *El subratllat és meu* ens situen al bell mig de la tasca autobiogràfica. Perquè una autobiografia, més enllà de ser un recompte de fets del passat d'un individu –una evocació de records, com molt sovint es presenta– es configura com un exercici vital d'autoanàlisi, d'exhumació d'experiències encaminades a desvelar-ne el sentit. El sentit d'una vida. Certament, el lliurament a aquesta tasca suposa analitzar els punts centrals de l'experiència viscuda, així com cisellar els missatges i les conseqüències que un n'ha extret (o que un, passat el temps, en pot extraure).

La darrera frase del paràgraf d'*El subratllat és meu* ens encara amb un altre dels eixos del projecte autobiogràfic: «parlo del passat amb el llenguatge d'avui». En el text de Berbèrova –una de les autobiografies més vigoroses del segle passat– l'escriptura porta des del present al passat i és amb el llenguatge del present –i amb la visió del present– que s'hi analitza el passat. La doble direccionalitat de l'exercici, o, si es vol,

la doble temporalitat, marca el procés d'elaboració autobiogràfic, ara, establint un vaivé continuat, adés, fent una mena de reajust final amb el qual cloure l'operació.

Però no és només «amb el llenguatge d'avui», sinó «amb la visió d'avui» que l'autobiògraf revisa el que ha viscut: puntua l'experiència, la subratlla o la desconsidera; selecciona uns fets i no uns altres; parla d'uns capítols de la vida i en suprimeix d'altres. De vegades, aquest exercici es du a terme, totalment o parcial, d'una forma inconscient. Tota autobiografia parla, doncs, de l'autodescobriment de l'autor, del relleu significatiu de la personalitat i des de la maduresa que atorga aquesta mena de coneixement. Schopenhauer –i no és l'únic– observava com en arribar a una edat avançada, la vida d'un esdevé com si hagués estat dissenyada per un novel·lista, amb un ordre i un pla, on les diverses peces (etapes, accions de la vida) encaixen de forma adient. Així, factors o esdeveniments que, en el seu moment, semblaven irrellevants, amb el pas del temps, es manifesten indispensables en la composició de la peça. Val la pena que ens preguntem: com un arriba a tenir aquesta percepció? Què té de real i què de mite? Un pot treballar per argumentar, lligar o relacionar els diversos elements d'una vida (la raó pot justificar o demostrar qualsevol cosa). Però el fet cert és que en la nostra vida –i parle sobretot des de l'experiència de lector d'autobiografies– sempre hi podem veure un fil conductor. Fins i tot, una gran coherència que pot semblar-nos misteriosa o màgica. De vegades, aquesta trama ben orquestrada s'explica a través de conceptes com vocació o destí. (Potser la paraula destí té unes connotacions massa arcaïques, mesclades amb obscurs significats religiosos.) Es tracta, molt sovint, de descobrir una correspondència entre nosaltres i el món que pot prendre forma a través d'altres substantius: predisposició, habilitats, crides, revelacions. El fet cert és que la totalitat dels components d'una vida, sotmesos a reflexió, semblen articular una composició simfònica, i un podria dir que la tasca autobiogràfica, molt sovint, és la crònica de la recerca d'aquesta composició. L'autobiògraf es busca, s'indaga, es descobreix; sondeja el seu esperit (emprar ànima pot semblar massa sublim).

L'exercici autobiogràfic es presenta, així mateix, com un projecte amb un doble vessant: es tracta d'un exercici d'indagació psicològica i ètica (ètica entesa com el saber de la recerca de la felicitat) i és, també, com tot el que té a veure amb l'escriptura, un exercici literari. Com a exercici literari, com a incursió en l'escriptura, és una operació on hi compten els recursos, les estratègies, les tàctiques comunicatives encaminades a l'eficàcia expressiva, a persuadir el lector, a seduir-lo. Aquesta doble naturalesa (que no

es pot obviar) no ens ha de distraure de l'exercici existencial de la singladura autobiogràfica.

2. AUTOBIOGRAFIA I ESPAI AUTOBIOGRÀFIC EN L'OBRA DE JOAN PUIG I FERRETER

Aquestes consideracions són el preàmbul per aproximar-nos a una de les autobiografies més destacades de la literatura del segle xx. Es tracta de *Camins de França* de Joan Puig i Ferrer. L'escriptor, nascut a la Selva del Camp, el 1882, la va publicar en versió definitiva el 1934. Abans n'havia avançat alguns capítols a la *Revista de Catalunya*. Des de 1982 circula en una edició de MOLC que –a diferència de la major part de la narrativa de l'autor, sobretot de les obres d'*El pelegrí apassionat*– l'ha fet accessible al públic.

Camins de França de Puig i Ferrer –amb dues parts, «Oratge i tenebra» i «Llibertat i poesia»– presenta els avatars d'un(a) persona(tge) –o d'una persona esdevinguda personatge– en el seu procés de formació. En molts aspectes –podem pensar en els motius centrals– reuneix els elements més reiterats del gènere: records infantils, etapa escolar, moment de descobriment de la literatura, procés d'assoliment dels trets més essencials de la pròpia personalitat (on entra la rebel·lió, sovint la fugida de l'entorn familiar...). Aquesta última peripècia la trobem escenificada a través d'un viatge a França que dugué a terme entre 1903 i 1904. El recorregut, quan l'autor vint-i-cinc anys després el narra, pren un caràcter de viatge iniciàtic.¹ No obstant el caràcter d'autobiografia de *Camins de França* –i autobiografia amb els ingredients bàsics–, l'obra de Puig s'acull, en el territori de la narrativa sobretot, a un gran espai autobiogràfic. Ho consignava Domènec Guansé, en l'aproximació que en feia de l'autor a *Abans d'ara*: «cap escriptor no s'ha pres ell mateix amb tanta insistència com a primera matèria literària» i el relaciona amb el mite de Narcís que, en aquest cas, enfurismat de no comprendre's en les imatges de l'espill, el trenca en bocins (1966: 189). També podem entendre, després d'observar alguns dels referents literaris com ara Proust, tan comentat a *Ressonàncies*, que l'autor és ben conscient que una de les

1. La gènesi de l'obra troba una explicació minuciosa en els pròlegs: «Pròleg a l'edició de la Revista de Catalunya» i, posteriorment, el de 1933, reproduïts tots dos en l'edició de la MOLC, de 1982. L'autor hi subratlla el caràcter d'encàrrec de l'obra, sol·licitada per Rovira i Virgili, així com la determinació d'aquest de cenyir-se al relat memorialista i no donar pas a la ficció.

opcions que té com a escriptor² és precisament aquesta: convertir-se, si fa no fa directament, en el personatge *disseccionat*. En efecte, si en la producció teatral és fàcil rastrejar alguns temes relacionats amb la seua vida personal, en la narrativa aquest paral·lelisme prendrà un caire transparent. D'*Els tres al·lucïnats*, on el component autobiogràfic no sembla ser del tot directe, ja que entre els personatges principals i el protagonista no trobem una correspondència fàcil d'establir, l'autor escriu a *Ressonàncies*: «enlloc jo no m'havia pintat millor ni conegut més exactament que en el Joan-Antoni Margalef» (1975: 90), el protagonista d'aquesta novel·la. A *Servitud* (1926), Puig novel·litza la seua etapa de treball en la *Vanguardia* (en l'obra, la *Llanterna*). Però l'element autobiogràfic constituirà *Vida interior d'un escriptor*, i sobretot, *Diari d'un escriptor*. *Ressonàncies* (1975), un diari que segueix de prop el seu afany creatiu des de 1942 a 1952, imbuït en la redacció d'*El pelegrí apassionat* i que es publicà postumament. Una vasta reflexió sobre la seua obra, la concepció literària, mesclada amb anotacions personals sobre la seua salut, les activitats diàries en uns anys en què Europa va viure la convulsió tumultuosa de la guerra. En *El cercle màgic*, protagonitzat per Janet Masdéu, hi trobem una mena d'alter ego de l'escriptor. Després, cronològicament, arribarà *Camins de França*, el 1934. Però durant els anys quaranta, una vegada acabada la guerra del 1936, instal·lat a França en un exili que alguns han volgut veure daurat i, segons l'escriptor, és precari i dur, Puig i Ferrerter escriu els dotze volums d'*El pelegrí apassionat*, una novel·la voluminosa on ficcionalitza, de nou, la seua vida des de la infantesa (el protagonista del primer volum, Janet vol ser un heroi, és Janet Masdéu, com a *El cercle màgic*). Sobre la novel·la plana, com diu Fuster, la necessitat d'«ajustar-hi comptes», ja que és una obra de «justificació de si mateix i d'atac als seus amics» (Fuster 1971: 249). El quart volum d'*El pelegrí... serà Vells i nous camins de França*, una nova ficcionalització de l'aventura francesa.

Però a banda d'aquest aspecte concret, convé parar esment en les declaracions de l'escriptor mateix sobre els components autobiogràfic i ficcional en la seua obra. Hi

2. Quan comenta, per exemple, els llibres de la seua biblioteca que ha deixat a Barcelona, l'autor esmenta entre els autors favorits el pes que ocupen les biografies, diaris, memòries, així com l'assaig (*Ressonàncies*, 81-82). Sobre Proust, hi trobem un comentari força interessant: «Proust es posa al centre dels seus llibres com a autor i com a personatge de la novel·la. És la novetat de la seva obra. Jo em penso que sobre ell mateix inventa amb molta llibertat, com faria amb un personatge imaginari però sempre a base de dades reals. En penetrar tan a fons en ell per la psicologia, l'anàlisi agudíssima i el despullament de les seves sensacions, penetra en l'home general. Tots els grans escriptors ho han fet, però ell declaradament, i amb una franquesa, un coratge que supera el de Rousseau i el de Montaigne» (*Ressonàncies*, 101).

ha força declaracions que farien un pèl llarga l'exegesi, però podríem, fent un estat de la qüestió ràpid, dir que Puig estén el caràcter autobiogràfic al conjunt de l'obra, sense que aquest fet supose presentar-la, convencionalment, com a tal.

A banda de les consideracions inicials, la filiació al gènere apareix, sovint, a *Camins de França*. Així, en un moment concret, escriu: «No insistiré gaire. Fóra crueltat amb mi mateix. Altra cosa faria si escrivís una novel·la en lloc d'unes memòries» (270, 1). Declaracions com aquesta, conformen el que Philippe Lejeune integra en els components del pacte autobiogràfic. L'afirmació, que cal situar en un conjunt més nombrós de declaracions de l'autor, insisteix que es tracta d'una obra al servei de la crònica, on hi ha una submissió als fets viscuts. No obstant això, són interessants les observacions de l'autor al voltant del binomi sinceritat/mentida, perquè per a l'autor –ho veurem més avant– l'escriptura eficaç fa, sovint, necessària si no la mentida, sí la imaginació, bé que sempre amb un fons de veritat.

Però anem a una altra declaració crucial. En el primer volum d'*El pelegrí apassionat*, Janet vol ser un heroi, l'autor hi deixa anar aquesta afirmació que, tot i la seua extensió, val la pena comentar (1952: 220):

Hi ha coses que ningú no contarà mai, que no s'han de contar, que ningú no ha contat. No, ni Rousseau, ni Amiel, ni Gide, ni Proust, no ens han dit tota la veritat sobre ells mateixos. Les faltes greus, els errors, les passions extremades, l'home les confessa quan li sembla que tenen una certa grandesa, i si no la tenen del tot ell la inventa; però la petitesa i la lletjor, qui les confessarà? ¿Qui tindrà prou franquesa per dir-les? Per això les memòries sovint són falses i en canvi trobem veritat en la ficció.

L'última afirmació (hi ha més veritat en la ficció que no en l'autobiografia) coincideix, quasi textualment, amb la nota a peu de pàgina amb què André Gide clou el primer capítol de la seua autobiografia: *Si le grain ne meurt (Si la semilla no muere: 264)*.³ L'autor, en afirmar si fa no fa el mateix, escampa el caràcter autobiogràfic a la totalitat de l'obra, incloent-hi la ficció. Philippe Lejeune (1975: 42) ha designat l'efecte de manifestacions com aquestes amb el nom de *pacte fantasmàtic*. Perquè d'alguna manera, el lector és invitat a llegir les ficcions com a fantasmes reveladors de l'individu.

3. «Les memòries mai no són sinceres sinó a mitges, per gran que siga la voluntat de dir la veritat; tot és sempre més complicat que allò que es diu. Potser fins i tot que un s'acoste més a la veritat en la novel·la» (264).

En l'obra de Puig la relació autobiografia/novel·la és tractada sovint. Uns quants anys després, en una anotació de *Ressonàncies*, hi escrivia (1975: 73):

Camins de França no diuen cap mentida. Però no diuen prou la veritat. El secret per dir-ho tot només el té el novel·lista. Només inventant hom arriba a la pura veritat. L'embriaguesa de la creació poètica és com la del vi, *in vino veritas*. Els grans poetes en prosa o en vers, ho són per això.

3. UN VIATGE INICIÀTIC

L'autobiografia de Puig i Ferrer s'articula al voltant del viatge. Un viatge a França, com apareix, de bell antuvi, present en el títol. El viatge interior es desplega paral·lel al viatge físic: sense canvi geogràfic, sense desplaçament físic sembla que no ens hi acostem al pertinent desplaçament mental que propicia el coneixement. L'estructura episòdica del viatge serveix per presentar la matèria objecte d'atenció de forma organitzada en etapes i on tot s'encamina envers la meta final. És, doncs, una estructura pràctica i efectiva. Altrament, com ha recordat amb un propòsit més vast Josep Gifreu en *El meu país*, «totes les cultures busquen en les narratives del viatge les claus de l'existència», perquè el viatge és tota una «al·legoria de la vida humana». En temps pretèrits, el viatge tenia un caràcter salvador, en la modernitat postrenaixentista –seguesc les paraules de Gifreu– era sinònim de «camí creador, d'exploració i d'autorealització» (2000: 17).

El viatge és una força positiva a través de la qual l'individu es construeix ell mateix, busca la seua identitat, tot abandonant la més superficial i la no autèntica. La quantitat d'efectes que produeix el viatge el convertirà en un dels temes centrals del llibre. El punt de partida el resumeix l'autor així (230, 1):

Volia fer un viatge d'estudi i d'experiència; arribar-me a París, guaitar Europa, viure amb més intensitat que no havia viscut fins ara, conèixer altres terres.

L'autor de la Selva del Camp opta (de vegades fa pensar que impulsat per les circumstàncies) per un determinat tipus de viatge. Un viatge amb jornades de caminar, sempre en contacte amb la gent de les ciutats i els pobles que recorre. La meta d'aquest serà arribar a París: «l'atracció de França i de París, que és per a tot català artista la Meca dels seus somnis» (229, 1). Al voltant del viatge, amb tot el seguit d'encontres amb gent i llocs, s'orquestraran una sèrie important d'experiències i de descobriments. El viatge,

en agafar distància dels costums i prejudicis propis, es predisposa a descobrir noves realitats (formes de vida, relacions personals, ciutats, treballs...) d'una forma directa i no llibresca. L'autor té molt clara la necessitat d'una relació concreta i real, i si pot ser «en companyia de gent no contaminada per la concepció llibresca de la vida» (324, i). Aquesta prevenció serà reiterada al llarg de les pàgines. Es tracta de no confondre la realitat amb la representació simbòlica, ni de substituir el que un pot copsar directament per allò que idealismes o simulacres artístics poden crear. Al costat de contribuir a l'efecte de versemblança, en els postulats de Puig i Ferrer trobem reiterada la defensa que només «allò que vivim ens penetra totalment» (167, i). El coneixement autèntic ha de bandejar, doncs, experiències indirectes, abstraccions i teories. Més que descobrir noves amèriques, del que es tracta és de provocar l'estranyament del nostre jo real. El que compta no és veure coses noves sinó saber-les mirar amb ulls nous.

En aquest sentit, el viatge esdevé, com en el *bildungsroman*, un correlat imprescindible de l'evolució de l'individu, lligat a la superació de proves, la realització de descobriments i la recepció de missatges –o lliçons– de la gent amb qui hi es troba. El desplaçament del nostre escriptor, després d'unes peripècies inicials, desemboca en la vagabunderia. És un tipus de viatge que suposa la pèrdua de la identitat social pròpia: esdevenir una mena de ningú i, després, a partir d'aquesta realitat, d'alguna manera, renàixer.

La vagabunderia puigferreriana té molts components –una àmplia tradició el precedeix– relacionats amb el tarannà romàntic: la defensa de la llibertat a ultrança, un cert estoïcisme combinat amb la recerca de plaers refinats, l'exaltació heroica, la rebel·lió contra les convencions... En les observacions de l'autor, cal destacar la seducció de la solitud, els plaers de la solitud i els seus beneplàcits. La reflexió sobre la soledat que, altrament, el relaciona amb el seu estimat Rousseau, és extensa en les pàgines de *Camins de França*. De vegades, l'autor, amb una ponderació desapassionada, en detalla els ingredients. «Sovint –escriu en un moment determinat– la soledat m'ha donat gaudis d'aquests intensos fins a l'esgarrifança, fins al dolor voluptuós, fins al deliri» (152, i). I sens dubte, com comentarà en un altre moment, «els solitaris són els qui copsen més intensament la vida» (204, i). A la fi, la vagabunderia és un mitjà complaent: «Sentia –escriu en un moment donat– que aquella vida de vagabund que per a mi començava era la més bella de les vides. Que no es podia comparar amb cap altra i que, en aquells moments, jo no hauria canviat per res del món» (245, ii). Però

la paraula clau per a definir el seu estat d'ànim és joia: «Tenia la sensació d'ésser absolutament lliure, i el sentiment de la meua llibertat infinita em produïa una joia fins aleshores desconeguda, una joia que es traduïa en força» (245, II). La llibertat mai ningú no la regala, és sempre una conquesta. S'aconsegueix a base de tossuderia i d'entusiasme.

A despit de l'apologia de la soledat, Puig i Ferrerter també adverteix dels riscos solipsistes, dels efectes de la polarització. En un altre moment, escriu: «La joia, quan esdevé solitària, és metzinosa», i afig: «de virtut es converteix en vici –horrible com un vici solitari–, i de gràcia celestial, esdevé fervent corruptor» (205, I). Una mena de llei imperceptible sembla regir l'univers i fa que després de la intensitat en un sentit n'haja de venir una altra de signe oposat.

En soledat, el viatger hi viurà les revelacions pertinents com ara les que relata a l'entorn de la visita que fa a l'escriptor Frederic Mistral (73, II):

Al tren vàrem fer una magnífica troballa. Era al capvespre. Jo m'estava a la finestra, a l'esquerra. Travessàvem un paisatge fresc com un verger. Grans llores, xiprers corpulents, tofes enormes de xuclamel i altres plantes arrapadisses s'alçaven arran de la via, tan a prop, que em feien la il·lusió de poder abastar llur fullam amb la mà. Tot era tendre, lluminós, amb una llum vegetal, humida. El cap enfora de la finestra, jo absorbia la sentor molla de la vegetació i el pensament em fugia devers la infantesa, travessava les barrancades frondoses de les muntanyes de la meua terra. Era un èxtasi. Un d'aquells èxtasis que fonen el moment present amb milers de moments del passat i en fan un moment únic, irreal, fantàstic. Era un d'aquells estats excepcionals que solem anomenar poètics, de pregona emoció.

4. DARRERE DEL FILL PRÒDIG

Darrere les pàgines vibrants de Puig i Ferrerter, a banda d'un escriptor amb un món propi i un llenguatge també personal, hi trobem el procés de construcció de la seua personalitat. En aquest sentit, en *Camins...* hi ha un relat iniciàtic identificable en els seus trets bàsics. El resultat és l'assoliment de la formació pertinent i l'explicació de la gestació de la seua concepció artística. El procés s'assembla, en molts moments, a la construcció d'una figura heroica que, capaç de vèncer dificultats, arriba olímpicament a la meta. Aquesta meta és el descobriment de la seua missió en la vida. Un missió com a home i, sobretot, com a escriptor.

La gesta viatgera, per un altre costat, la podem relacionar amb la paràbola del «Fill pròdig», ja que l'individu, per arribar a ser ell mateix, necessita anar-se'n de casa. Allò que és rutina, allò que forma part del paisatge de sempre, té el perill de produir

una habituació poc sana. L'única manera de defugir-lo és amb la ruptura, amb el viatge. Tornarà, després, a casa però amb un bagatge propi, amb un sèrie de possessions que passaran a formar part de la seua realitat. Es donaran, doncs, les condicions per segellar la reconciliació amb el seu entorn. Podem veure, també, com llançar-se al món, exposar-se al risc, és un paral·lel –una extensió– del despertar creatiu. El viatge emprés pel nostre autor segueix les etapes del relat d'iniciació. Tot partint d'una mancança, com en els contes meravellosos analitzats per Vladimir Propp, el protagonista buscarà una sèrie d'experiències que donaran com a resultat el premi. En aquest cas no serà la boda amb la princesa, però sí la maduresa, el descobriment de la missió com a escriptor –com ja hem dit. Al llarg de la peripècia, l'individu s'enfrontarà amb proves diverses; comptarà amb ajuts estimables i, per descomptat, amb opositors i hostilitats (poc importa el caràcter exterior o interior de les accions). Entre els ajudants tenim persones concretes i, també, llibres. Pel que fa als opositors, podem constatar com sovint són les forces interiors del mateix individu les que hi cooperen i, de vegades, són simplement els adversaris. Si resumim, en esquema, els fets nuclears del procés, tenim:

I Situació inicial

Origen social i familiar. Infantesa i adolescència a la Selva. Trasllat a Barcelona.

II Pèrdua o mancança

Vida a Barcelona sense al·licients. Estancament creatiu. Dificultats i desequilibris emocionals.

«Què he de fer? Què he d'ésser? Qui em guarirà? Qui m'ajudarà? (156, 1)

«Només allò que vivim ens penetra totalment» (168, 1)

III L'heroi se'n va de casa

«Jo que he pogut aprendre gran coses amb l'estudi, les vull aprendre vivint i corrent món» (338, 1)

«Sóc un escriptor que fa l'aprenentatge de la vida. Vull conèixer el món, els homes» (65, 1)

IV Donants. L'heroi sofreix proves

Després de mesos de viatge, trampejant penalitats i dificultats de tota mena (robatoris, enganys, faenes dures, dormint al ras o en pallisses, demanant almoïna, etc.), l'heroi passa tota mena de proves: fam i fred. Benestar físic a pesar de les dificultats.

Fa descobriments sobre el seu caràcter, el caràcter dels homes i del món:

«Els solitaris són els qui copsen més intensament la vida» (201, 1)

«Em sorprenia que la vida fora tan senzilla», (208, II)

«La lliçó m'agrada. Tothom és mestre d'alguna cosa» (229, II)

«[Escriure] no pas anant a la caça del document amb el carnet de notes a mà, sinó aprofitant les coses que he viscut o que m'han impressionant profundament i que han resat dintre meu amb tot llurs colors» (224, II)

V Mancança satisfeta

«He après a veure el món, d'estimar-lo. Potser el començo a comprendre, com el pot comprendre l'artista. Abans [...] vivia reclòs en mi.» (357, II)

5. EPIFANIES I MOMENTS DE REVELACIÓ A TRAVÉS DEL CAMÍ

El text del nostre escriptor està travessat de moments intensos d'on extrau un missatge, una revelació. Aquests moments, James Joyce, tot emprant el llenguatge religiós, els anomena epifanies. En l'obra de l'irlandès, una visió corrent, pot ser un paisatge comú o una estampa domèstica, es transforma en una cosa bella i radiant. Objectes muts esdevenen puixants, ambients habituals es vesteixen amb una aurèola d'expressivitat intensa. Tot, en definitiva, es cobreix d'una atmosfera que propicia la revelació.

Unes quantes pàgines més avant del moment en què precedia la visita a Frederic Mistral, Puig i Ferrer servint-se'n d'un somni, reblarà el significat d'aquesta revelació (81, II):

Per primera vegada tinc la intuïció d'una forma d'art clara, forta, punyent, fulgurant, en oposició a l'art boirós del nord; però no pas un art limitat, retallat, com el pregonen els classicistes, art de contorn precisos i concrets, sinó un art d'infinit, amb totes les fondàries pregones de l'infinit. Sinó que aquestes fondàries, en lloc de ser plenes d'ombra, ho són de llum, del palpitant misteri de la llum...

El missatge, igual que a l'epifania bíblica, anuncia el camí a seguir. Com que allò més important en la vida d'un escriptor és la seua obra, les revelacions se situen en aquesta latitud. L'autor dóna compte, així, de la poètica pròpia, amb tota la solemnitat, l'aurèola de fulgor, tal com requereix una missió –si fa no fa– sacerdotal. Si ho mirem des de la perspectiva de la història literària, Puig s'allunya de l'element modernista, en allò vagorós i d'influència nòrdica i fuig també del classicisme. Indirectament, un hi

pot veure una al·lusió al noucentisme i propostes afins. Ben coneguda és la posició de Puig i Ferrer sobre el programa noucentista. Algunes de les figures capdavaneres, com ara Josep Carner, són objecte de comentaris incisius. En un moment determinant de *Camins...*, Puig comenta: «la nostra literatura, més que no pas de manca de tècnica, pateix de la nostra manca de densitat moral. Ningú no pot negar que certs literats catalans escriuen bé; però la majoria fan l'efecte, àdhuc escrivint bé, de no tenir un món interior» (159, I).

Però les revelacions no acaben en l'àmbit artístic, sinó que estableixen un conjunt de referències on entra una filosofia de vida, una ponderació del comportament humà en un sentit ample, sempre acompanyat d'un autodescobriment en les diverses esferes: l'amor i el sexe –la sensualitat, de la qual tant parlarà–, de la forma d'encarar-se a la vida de les diverses tipologies humanes –en farà una classificació de passions motrius: l'econòmica, la sensual i l'avidesa de poder, contraposades a les passions espirituals: la del savi, la del filòsof o la de l'artista. El període de recerca és un camí continuat de premonicions, de descobriments, d'observacions culminants. L'aprenentatge és obertura, disposició al canvi i a acceptar la diferència.

Moltes de les observacions del nostre escriptor naixen a redós de l'exercici de caminar. El desplaçament voluptuós es relaciona amb el seu origen rural –«Els fills del camp ens sentim més segurs sota un arbre que no enmig d'un carrer» (91, II). Siga com siga, els efectes benèvolts de caminar donen salut que, amb la llibertat, esdevé un bàlsam salvador. L'autor ho resumeix així (237, III):

El gust de caminar, perquè sí, per la voluptat de la marxa, aquest plaer físic, especial en què prenen part tots els àtoms del cos i que també esdevé un plaer de l'esperit, l'he sentit sempre, ja el coneixia d'infant i d'adolescent i va tocar a l'embriaguesa aquella tarda a la Provença, davant de les Alpilles enceses...

Encara que trobem moltes referències relacionades amb l'exercici de caminar al llarg de les pàgines de *Camins de França*, poques són tan explícites com aquest fragment on en sintetitza els efectes del triangle camí, soledat, vagabunderia (48, II):

Caminar és una joia, un plaer, i pot esdevenir una passió. Això explica el vagabundeig. [...] De sobte, vaig descobrir que la carretera contenia una deu de plaer. No em vaig recordar on anava, ni que em proposava. No, no cal pensar en l'objecte del viatge, ni en allò que trobaràs al final, ni si hi guanyaràs o si hi perdràs. No cal pensar en res. Més ben dit, cal no pensar en res. És el gust del moviment, de l'exercici, de l'avançar per avançar. No et porta ningú, no necessites ningú, res.

El plaer de caminar unit a la vagabunderia, aqueix avançar sense nord, disposat a qualsevol sorpresa, sempre buscant rebre la puixança de totes les coses és l'ànim adient per a descobrir noves realitats. Aquest estat d'ànim –estat de gràcia– és equiparable al moment creatiu. La coneixença de Josep, un rodamón que l'acompanyarà bona part del viatge, esdevindrà una peça clau. Josep, que ocuparà un lloc preminent en *El pelegrí...*, representa una paper davant de la vida fora de les convencions i dels valors domesticats per la rutina. És inevitable pensar en els rodamons gorkians, en la petjada rousseauniana, com quan comenta «estava alegre en la meua pobresa com un sant Francesc» (410, II) o quan reitera: «Les bones coses no es fan sinó anant sol. Com els pensaments» (410, II). El viatge així és revolta, transgressió, és despertar, és renaixement.

Caminar, sense un objecte prefixat ni condicionat per horaris ni obligacions, i on es combinen determinades sensacions físiques i psíquiques, produeix serenitat i predisposa a l'obertura (145, II):

Començava això per un estat contemplatiu, saborós, deliciós, mesclat de sensacions de vida sana, enmig de l'aire bo, de les sentors de les herbes, del sol que m'escalfava les sangs. Aleshores se m'afinava la sensibilitat d'una manera extraordinària. Percebia els mínims detalls del paisatge, descomponia les coses, penetrava en llur intimitat, absorbia llur essència, com si elles no tinguessin secrets per a mi.

El moviment corporal activa el de la ment, quasi podem dir que desperta un canvi integral de la persona i causa un benestar físic i psíquic. Sembla, llavors, que un entra en contacte amb les energies profundes que sostenen i guien les persones. L'autor escriu: «Trobava que la més gran felicitat del món no te la dóna la riquesa, ni el poder ni l'amor, sinó l'acte de pensar, d'inventar, amb aquesta força de creació de coses, de figures, d'idees, de vides imaginades que l'artista porta en ell mateix» (144, II). Per assolir aquest estat de gràcia, el desplaçament físic és un instrument cabdal. També fa aquest per despertar un contacte ultraindividual de caràcter transcendent. Així, en alguns moments, sembla abraçar una mena de filosofia panteista: «I m'agradava dir Déu com qui diu aire, o llum o l'aigua que em donava tanta alegria» (233, II).

6. UNA VISIÓ INTEGRAL DE LES COSES

La densitat filosòfica de *Camins de França* és considerable. Com tot llibre que vol ser una mena de balanç vital, l'escriptor desplega un ventall ampli d'observacions sobre la condició humana on poques coses importants hi resten fora. Les relacions

personals i les seues circumstàncies se sotmeten a agudes anàlisis. «Sobre cada persona graviten unes lleis misterioses, ineluctables que rarament coincideixen amb les lleis d'una altra persona. Són els destins. L'atzar i la fatalitat els governen. La coincidència depèn del moment» (133, II). Observacions d'aquesta mena sovintegen en les pàgines de l'obra. L'autor s'encamina a extreure una lliçó de cada cosa, de cada experiència viscuda i de cada coneixença feta. De tota mena d'indagacions, la seua persona n'és el laboratori: «I és que en la meua vida jo no he conegut sinó una sola forma d'obediència: l'obediència als meus moviments interiors» (297, I).

Puig i Ferrer aborda, de forma reiterada, el paper del somni i de la fantasia en la vida quotidiana; el paper de la sinceritat i la mentida; els canvis i desequilibris anímics; ens parlarà de les forces autodestructives de l'individu. Així, caldria destacar com al costat de la disposició al gaudi i a la joia —«sóc un morfinòman de la joia», escriu en un determinant moment— és també una persona que ha «desitjat tenaçment i voluptuosament de morir» (115, I). La idea de suïcidi, en un moment donat, desperta una sensació complaent. De fet, hi ha una embriaguesa tràgica de forma quasi paral·lela a la de joia. Diguem que hi ha un èxtasi de vida i, de la mateixa manera, un èxtasi autodestructiu. Aquesta realitat ambivalent s'abocarà diverses vegades en les pàgines de *Camins de França*.

També trobem observacions del seu credo social, sovint lligat a l'admiració de personatges, com ara Callis, que encarnen valors llibertaris idealistes. Sense fer-ne tampoc matèria teòrica ni declaracions de principis es confessa un individualista anàrquic (389, II). De les pàgines es desprén una defensa de la fraternitat humana capaç de transcendir aspectes superficials, ideològics o rols socials. Per damunt d'ideologies, el factor d'empatia humana estableix lligams: «No hi ha res com la cordialitat entre home i home; totes les doctrines són fum al costat de dos homes que fraternitzen» (172, II). Un evangeli pròxim als rodamons gorkians i allunyat d'una fraternitat de casino de la República que, en la pràctica, esdevé paper mullat.

No només hi haurà aquesta experiència personal directa, també hi trobem allò que la cultura llibresca ha donat al nostre autor. Les referències literàries de Puig i Ferrer són vastes: Goethe i Gorki són, amb distància, els escriptors més referits. Després, hi trobem Rousseau, Montaigne, Balzac, Dostoievski, Nietzsche, Zola, Shakespeare.

Del conjunt de temes que tracta l'autor, n'hi ha dos de destacats. D'una banda, les relacions afectives i sensuals i, d'altra, el món de la creació (la concepció de

l'escriptura i la missió com a escriptor). Una concepció on l'escriptura resta unida –molt goethianament– a la vida.

7. LA SENSUALITAT

«De tots els enemics de la meua joventut, el més poderós, el realment invencible per a mi fou la sensualitat» (219, 1). Aquesta confessió ens situa al cor de les reflexions dutes a terme per l'autor al llarg de les pàgines de *Camins de França* sobre l'esfera sensual. Com pocs autors catalans, Puig i Ferrer indaga l'atracció de les relacions humanes, els seus components, escenaris i tota mena de característiques. La sensualitat compta, entre les seues armes, la imaginació, un factor que transmuta la realitat i en propicia el desequilibri. Uns paràgrafs més avall diu: «La sensualitat és allò que fa oblidar totalment –com no res més– la nació dels deures amb els altres i amb un mateix» (219, 1). I els perills de la sensualitat són les recaigudes o «fer de la sensualitat un hàbit» (219, 1). En relatar alguns dels capítols en què s'ha vist arrossegat per la sensualitat, com ara amb la pescatera de la Barceloneta, el nostre autor no estalvia aproximacions de la volcanitat passional i el terrabastall d'efectes que en produeix (190, 1):

Cada dia en veure-la em sentia torbat; cada dia em venia de nou el seu encís embriagador. Alta, harmoniosa i fortament musculada [...] era fortitud i gràcia ondulant. Jo, en acostar-m'hi, sentia que em tremolaven les cames. Era més forta que jo. La seva presència em feia tornar vermell. No era pas que n'estigués enamorat. L'amor és un altra cosa. Allò era més torbador que l'amor. Era la sensualitat. Vora aquella dona tot hauria naufragat en mi. [...] era irresistible. Les sirenes devien ésser una cosa així»

L'observació de conductes humanes, en aquest àmbit, oferirà un mosaic interessant de casos. Es tracta de tot un catàleg de situacions i, sovint, una rigorosa anàlisi de les emocions que les acompanyen. A propòsit d'un fet real, presenciat per l'autor, de desencontre passional d'una parella, Puig arriba a una conclusió rotunda: «em sembla endevinar –escriu– que el sexe és una cosa cruel» (169, II). Hi ha, en la seua naturalesa, quelcom que se'n fuig al domini de la persona. La repugnància, per un altre costat, pot ser tan intensa i immediata com l'atracció. Es tracta d'una força dura, de vegades sense causa, amb un desfermament inaturable. Quan es produeix una divergència entre un ser i el seu objecte d'atracció es poden produir casos humiliants o heroics, però el que no hi cap és la indiferència. Però en el fons –i açò és una extrapolació més general– la crueltat assaona la vida. Sense estridències, ni exageracions,

però la vida és tràgica. I açò tal i com ho pinta Puig no és un sentiment, ni una emoció: és un saber.

Les indagacions en el territori eròtic són diverses i contínues, van des de l'amor explosiu, a l'amistat i a la companyonia, aborden des de les afinitats electives a les infatuacions eròtiques. Per un altre costat, l'estudi de les passions, per dir-ho zoliescament, el fa arribar a conclusions com ara el grau de participació de la imaginació, perquè com observa en un determinat moment: «les exaltacions sexuals i les intel·lectuals van sovint acompanyades» (48, II), i el que resta clar, així mateix, és que: «les persones sense imaginació sofreixen poc» (156, I). El sexe és un territori a indagar i la curiositat de l'escriptor sembla no trobar cap motiu per aturar-se. De la lectura d'un llibre, el nom del qual no reté, l'autor comenta actuacions com el sadisme: «Quan avui penso, comprenc el sadisme, la suprema felicitat en la crueltat» (286, I). En un altre moment hi constata com «les vides dels éssers s'atrauen o es repel·leixen sovint materialment més encara que per l'esperit» (216, II). Les lleis d'aquesta atracció són, sovint, inescrutables. Pocs autors catalans, al llarg del segle XX, han abordat la sensualitat de forma més directa i amb pocs prejudicis. Un fet ressenyat per Puig i Ferrer ens descriu l'atracció que li va despertar el cos d'un home (365, II):

A l'esquerra tinc un cos formós, jove, magnífic, que ofereix un contrast sorprenent. Té la cara negrosa, insignificant, i el cos rosat, blanc, transparent, d'una suavitat admirable, d'una esveltesa perfecta. Em fa pensar en un gimnasta de circ quan la nuesa li brilla sota els fars elèctrics. Potser ho és, em dic. L'envejo, com un home enveja la glòria, el talent, però d'una manera més forta, amb una profunditat estranya i dolorosa. Per primera vegada comprenc que una dona s'enfolleixi amb un cos així i el prefereixi als honors, als talents, a les altres gràcies i qualitats que pugui tenir un home. És curiós com aquest pensament em fa estremir, fins a l'esborronament, com si amb ell penetrés per primera vegada el secret i el misteri de la sensualitat.

Més sovint és l'entramat quotidià, domèstic –la lluita material– el que desperta el sentiment pregon d'amistat. Si la sensualitat és torbació, commoció i desig inefable, l'amistat és comunió serena, comprensió, confiança. En aquesta esfera no hi ha tant un element luxuriós sinó un fil de comunicació compacta, on entren la bondat, la tendresa, el desig d'eliminar la soledat. En opinió de l'autor, l'amor total és quan les necessitats espirituals i les sensuais s'entrellacen. Però la veritat és que al llarg de les peripècies narrades a *Camins de França* poques vegades apareixen a l'uníson.

8. L'ESCRITURA

«Un llibre, per a mi, era una transfusió de sang o no era res» (285, 1) –escriu Puig i Ferrer en el primer volum. L'afirmació dona compte d'una manera explícita i contundent del credo literari de l'autor. Imbuït de ben jove en la lectura de llibres i partíciip després d'un cercle literari, l'autor va sentir una necessitat expressiva ineludible. Un dels primers impulsos el portarà a escriure una obra (*L'home dels ulls blaus*) amb un afany de revenja del seu pare. L'impuls d'escriptura és un moviment de força interior. «Jo no podia fer [escriu Puig i Ferrer] com alguns companys meus que avui calçaven Maragall, demà Verdaguer o Guimerà, i n'estaven tots cofois» (179, 1); per contra, «una veu interior em deia que havia d'escriure amb la meva sang, crear els meus escrits amb la meva vida» (179, 1). Una de les lectures de *Camins de França* la podem fer seguint el camí que traça l'autor en descobrir les premisses a partir de les quals escriure. Hi sovintegen al·lusions, retrets o posicionaments sobre el caràcter, el sentit i l'envergadura de la vocació literària. Tasca en la qual s'aboca intensament i que culminarà com a fruit del viatge. Perquè llançar-se al món, arriscar-se, és un paral·lel –una extensió– del despertar creatiu. Puig i Ferrer s'adona que pot transformar la pròpia existència en una cosa nova, tot utilitzant-la com a material d'escriptura, perquè entre escriure i viure (o viure i escriure) hi ha un *continuum*. El desdibuix de les fronteres no s'acaba ací: tampoc no hi haurà diferència entre pensar i actuar. Escriure, per al nostre autor, és una forma d'acció.

No són secundàries les premisses literàries a les quals s'acollirà Puig. El deler per Gorki o Rousseau singularitza el nostre escriptor en la literatura catalana. Val la pena que ens detinguem en l'anàlisi que fa de l'autor rus. Gorki és tota una revelació, un cas mig màgic: un home sense formació, sense cultura clàssica capaç de fer relats magistrals que desvelen un coneixement de l'home amb tota la seua varietat i intensitat. Quin és el secret d'aquesta força i d'aquest saber?, es pregunta el nostre autor. La resposta és reveladora: «Acostar-se a l'home amb els ulls ben oberts, però encara més amb simpatia i amor», i rebla: «l'amor per damunt de tot, com el ferment més actiu de comprensió i, per tant, de creació» (185, 1).

Aquesta visió de la tasca literària com a expressió directa de l'acostament amorós a la realitat, esdevé nuclear en Puig. Ben mirat, enamorar-se de les coses, persones, paisatges és una forma que disposa l'escriptor –i el no escriptor– per entrar en la pell d'un altre. Com es cansa d'afirmar Puig, la comprensió intel·lectual de la realitat és

incompleta. Ara bé, l'acostament directe, la sinceritat d'emocions, és suficient per a dur a terme una creació reeixida? La resposta és que no. I és ací on entra una nova coordenada: es necessita la força de la simulació: «Per a l'artista certs sentiments no comencen d'existir fins que la simulació no comença» (251, I) i la sentència és glossada amb múltiples arguments. Com exposarà més avant l'autor es tracta d'una vertadera paradoxa, ja que quan simulem «surten les veritats més profundes» i a l'inrevés, en voler ser sincers deixem de ser-ho. Per això la tasca creativa requereix una cert abandó, cedir el protagonisme al que es cuina entre la coneixença i la imaginació, l'experiència i la fantasia. Fer el comediant és, doncs, el camí, en el benentés que «un art de mentida sola no és art, reclama un fons i un subfons de veritat» (84, II). En diversos moments, l'autor acudirà de nou al tema per adduir el conjunt d'aspectes d'aquesta concepció. En alguns moments, s'acostarà a la formulació de Goethe, en *Poesia i veritat*, ço és no perseguir la descripció minuciosa de la realitat, ans la repercussió que aquesta ha deixat en l'ànima. Un altre factor que cal comptar és el moment d'inspiració perquè un poeta no ho és a totes les hores. «La poesia i l'amor [conclou Puig] són un estat de gràcia» (120, II).

La tasca d'escriure no s'encamina a fer grans i ambiciosos malabarismes tècnics, ni tampoc a buscar l'estatus de celebritat social. El quadern de bitàcola del nostre autor passa per viure i penetrar el més profundament possible dins de la vida, «i si dintre la vida has trobat alguna cosa que val la pena dir, dir-la, a la teva manera, senzillament» (121, II). I es demana: «Això és l'art? Dir l'essencial de les coses que tu has vist? Sí, això és l'art, és el meu art» (121, II). Ara bé, la realitat no aprofita per anar amb un quadern de notes transcrivint-ne els seus trets manifestos, ans deixant que el fons viscut opere a través de la consciència.

Puig desestima una literatura interessada en esteticismes formals, com també aquella que fa servir experiències culturals rebuscades. Per això, comentant l'estat de la literatura catalana en la seua joventut escriu: «Trobàvem la literatura catalana deshumanitzada, sense fibra espiritual, amb una mica de color i prou. Odiàvem l'èxit guanyat amb l'artifici» (199, I). La visió que desprèn de la tasca literària no només s'allunya de les directrius noucentistes (Carner, D'Ors, etc.), sinó que les combat i, a la seua manera, les estigmatitza. «Em sembla que els nostres temps és els dels escriptors. A condició que escriure sigui una forma d'acció. Jo veig l'art d'escriure com una missió, i detesto els escriptors que fan d'aquest art un pur joc, encara que aquest joc sigui meravellós» (39, II).

Ja hem comentat com presenta, en forma de revelació, la seua concepció literària on exclou, per un costat, l'«art boirós del nord» (81, II) i, per un altre, el motlle clàssic, un art de contorns precisos i concrets. El seu punt de mira pretén donar compte de les pregoneses humanes, però sense caure en el deliri romàntic de l'inefable, la tenebrositat o l'exageració expressionista. L'aprenentatge vital li haurà donat elements per a dur a terme l'empresa «[...] escriuré unes coses salvatges, arriscades. Escriuré també perillosament, al marge de la societat, com ara visc [...] seré un escriptor lliure que no es doblegarà davant de res ni de ningú» (201, II). Els binomis, escriptura i revolta, escriptura i risc, s'entrellacen.

10. LA MISSIÓ EN LA VIDA

En el pròleg al segon volum de *Camins de França*, Puig escriu que l'aventura narrada en el llibre és la que impulsa a «la descoberta, la conquesta i l'afirmació de la nostra personalitat, que és l'aprenentatge i, en els casos més reeixits, el mestratge de l'home» (12, II). Les paraules semblen insubstituïbles: descoberta, conquesta i afirmació. Certament radiografien els ingredients de la tasca autobiogràfica amb les dimensions que hem comentat al llarg d'aquestes pàgines. Gràcies a les peripècies ocasionades a través del viatge, Puig i Ferreter ha aconseguit posar-se a prova, descobrir el seu caràcter fort, capaç de superar dificultats físiques, contratemps de tot tipus, i està disposat a gaudir, amb complaença, d'allò més bàsic i elemental de la vida. Ha pogut, saltejant dificultats, acostar-se a alguns moments de joia, fins i tot, de plenitud (209, II):

Era la calma, la pau. L'amor a tot. Oblit de mi mateix. Fusió completa amb les coses. Anul·lació de les ambicions, del desig. Puresa, felicitat. Humilitat sense saber-ne el nom. Èxtasi. Grandesa i senzillesa d'ésser sinó un home. Joia de respirar, oh, amigal De tremolar en un infinit lluminós, amb el misteri de la vida a dins, esborronador, com, en la llunyania blava, el misteri esborronador dels estels.

L'operació d'autodescobriment porta l'autor a usar una imatgeria amorosa com quan escriu que descobria la pròpia intimitat i «prenia també possessió de mi» (146, I). El llarg viatge és un objectiu en si mateix, «no cal pensar [escriu en les pàgines 48-49 del II volum] en l'objecte del viatge, ni en allò que trobaràs al final, ni si guanyaràs o perdràs. No cal pensar res [...] la qüestió potser era no arribar mai. No importa l'estació final. L'important era el camí». Les paraules no poden ser més eloqüents i clares, amb un regust kavafià, *avant la lettre*.

A la fi de l'aventura, l'escriptor descobreix que potser no és una persona única, inconfusible, però sí que té unes metes personals definides. La pobresa franciscana –el mestratge del fred i de la fam– se li ha revelat una fruïció i li ha demostrat que viure a la intempèrie és un bon al·licient per a dominar la voluntat, excitar la imaginació, deixar de costat els obstacles per al creixement. Perquè al capdavant els problemes i els reptes són quelcom imprescindible per mantenir la ment desperta i un estat vital ple d'estímuls. No hi ha massa diferència entre problemes intel·lectuals i materials, tot dos fabriquen una sensació de superació i de valentia. Altrament no hi ha res més «estimulant ni més renovador que veure sortir el sol cada matí en una contrada nova» (9, II).

Des d'un altre angle, la naturalesa ha estat una font contínua de revelacions i descobriments. Fins i tot, l'impuls d'atenció al cosmos inspira «sentiments religiosos, d'una religió vasta, o universal i eterna que no és la de cap Església» (285, II). En definitiva, el camí d'aprenentatge ha deixat un interminable seguit de lliçons. Però potser la més definitiva és la que es desprèn de la missió com a escriptor. Una missió que és «viure, arribar al fons de les coses, penetrar al més a dins possible el misteri que m'envolta, amarar-me de la substància del món» (39, II). Vet ací la missió. I tenir una missió vol dir estar integrat en el ritme de l'univers.

L'aventura d'escriure –al capdavant, la mateixa de viure– és una recerca constant, una disposició a aprendre: «D'ara endavant acceptaré tot el que vingui: sols de l'acceptació neix l'amor, i sols en l'amor trobaré la plenitud, sols en la plenitud hi ha vida entera, i sols en la vida entera la superació del mal, i sols en la superació del mal la suprema alegria i la comprensió» (183, II). Només qui estima és capaç d'entendre i de sentir-se satisfet. Al nostre escriptor el viatge li ha fornit un fons de saviesa: «He après a veure el món, d'estimar-lo. Potser el començo a comprendre, com el pot comprendre l'artista. Abans no posseïa res d'això; vivia reclòs en mi.» (357, II)

ENRIC BALAGUER
Universitat d'Alacant

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

BERBÈROVA, N. (1995 [1^a ed. 1989]) *El subratllat és meu*, Barcelona, Edicions 62 («Millors Obres de la Literatura Universal», 98).

- FUSTER, J. (1971) *Literatura catalana contemporània*, Barcelona, Curial.
- GIDE, A. (2002 [1ª ed. 1927]) *Si la semilla no muere*, Buenos Aires, Losada (*Si le grain ne meurt*).
- GIFREU, J. (2000) *El meu país. Narratives i combats per la identitat*, Lleida, Pagès editors.
- GUANSÉ, D. (1966) *Abans d'ara. Retrats literaris*, Barcelona, Proa.
- LEJEUNE, PH. (1975) *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- PUIG I FERRETER, J. (1982 [1ª ed. 1934]) *Camins de França*, Barcelona, Edicions 62 («Les Millors Obres de la Literatura Catalana», 1982). [Indiquem amb I, II, la procedència dels volums corresponents.]
- (1952) *Janet vol ser un heroi*, Perpinyà, Proa.
- (1952) *Homes i camins*, Perpinyà, Proa.
- (1975) *Diari d'un escriptor. Ressonàncies, 1942-1952*, Barcelona, Edicions 62.

ENRIC CASSANY

JULI FRANCESC GUIBERNAU: UN ESCRIPTOR POPULAR DE L'ÈPOCA DE LA RESTAURACIÓ

INTRODUCCIÓ

En un article de 1887 dedicat a Josep Roca i Roca, el crític Joan Sardà (1887: 481-483) enceta la semblança literària del famós director de *La Campana de Gràcia* i *L'Esquella de la Torratxa* amb la relació d'una visita a Ripoll cap a finals dels anys setanta, durant la qual Roca s'acostà a saludar el corresponsal de *La Campana* —un manyà, li sembla recordar. El ripollès s'impresiona davant el famós periodista i no para de repetir *¿vostè és el senyor P.K?*, com si Déu l'hagués baixat a veure. Ell i els veïns que ha aplegat es miren embadalits el personatge, l'admirat humorista que coneixen com a P.K, i responen amb grans riallades al més mínim gest o comentari de Roca, el qual, per cert, no pretén fer acudits. De seguida trobem l'explicació del cas: és l'èxit enorme de *La Campana*, font d'esbarjo i abeurador polític indispensable d'aquells obrers de Ripoll. Aquesta anècdota dona pas de seguida al retrat de Roca com a escriptor: un escriptor naturalment dotat per a la literatura seriosa i el periodisme polític, que les circumstàncies obliguen a refugiar-se en el gènere festiu i el periodisme popular. Posat en aquest terreny, però, s'hi consagra com un mestre. No es tracta només que domini, a còpia d'exercitar-s'hi, els recursos de la literatura còmica, sinó que coneix extraordinàriament bé el seu públic. Per això *La Campana* té tant d'èxit i per això mateix és difícil trobar algú que pugui igualar Roca com a escriptor popular. Només un, segons Sardà, està destinat a ser el seu hereu: en *C. Gumà*, «un dels seus col·laboradors més constants i de més pesquis».

D'aquest *C. Gumà* vull parlar. Sabem ben poca cosa de Juli Francesc Guibernau, que és qui s'amaga darrere del pseudònim. En canvi, de *C. Gumà* en resten una munió d'obres publicades per la Llibreria Espanyola dels editors López, autèntica fàbrica de literatura popular. Durant més de dues dècades, l'enorme popularitat de Guibernau se sosté gràcies a *La Campana* i *L'Esquella* (on fa servir, a més, els pseudònims *A. March*, *Fantàstich* i *Matias Bonafè*), a setmanaris editats pels López, i als quaderns i llibres que aquests li publiquen i constantment promocionen. Aquesta presència continuada durant un quart de segle (però que es fa sentir especialment els anys vuitanta i noranta) contrasta amb l'absolut oblit posterior. Potser s'hauria de distingir entre l'autor en particular i el corrent de literatura popular dintre del qual el trobem (el corrent *modern*, que s'estén de Pitarra a Rusiñol), però justament m'interessa presentar el primer com a exemple significatiu del destí del segon. El cas és que des dels projectes de construcció d'una cultura i d'una literatura nacionals que anomenem Modernisme i Noucentisme, la literatura festiva de l'època de la Restauració és condemnada en el seu conjunt com a manifestació de xaronisme o vulgaritat, i per moltes raons considerada no integrable a l'empresa constructiva. Era un perill que tota la literatura catalana pogués ser confosa amb *aquella* literatura. Només amb la crisi del Noucentisme s'adverteix un interès integrador. A partir de 1939, no cal dir-ho, les preguntes sobre com se salda la lluita interna entre sectors populars i sectors cultes resulten del tot ocioses.

Com si s'haguessin encomanat d'aquest esperit de negació, els estudiosos del XIX català a penes s'han ocupat de les manifestacions diverses de literatura popular. Pel que fa al nostre personatge, hem d'esperar el 1986 per trobar-ne una al·lusió suficient a la *Història de la Literatura Catalana*, dins el capítol que J. Molas titula significativament *La nova literatura popular: tradició i modernitat* (1986: 35-37). Abans, el veiem citat fugaçment per F. Curet (1967: 407), que li diu *Carles Gumà*, per J. H. M. Poble (1979: 165-166) i per Ll. Solà (1969: 14; 1878: 138-139) en les antologies comentades que aquest publica des dels anys seixanta sobre la premsa satírica, intent ben acollit de recuperació d'una memòria de l'humor català. No tracto pas de dir que Guibernau constitueixi un monument literari d'estudi obligat, sinó que, com a document socioliterari, el seu interès és indubtable. Però deixem-ho: ens haurien de plànyer de massa coses. De no tenir cap bon estudi sobre les formes (el discurs humorístic, la sàtira, la paròdia), els gèneres, els autors (aquí cal fer constar les valuoses aportacions recents en Morell 1995 i Casacuberta 1997), els ideòlegs (com el mateix Roca) o els editors

(tot i que sembla que podem esperar la fixació del catàleg editorial dels López) d'aquesta moderna literatura popular.

Per això, vist amb els ulls d'ara, crida tant l'atenció l'article de Sardà que encapçala aquestes notes. No es repetirà que un crític seriós, catalanista a més, s'aturi en un escriptor popular com Roca, s'esmerci a caracteritzar el seu estil i a sospesar la seva projecció i el seu paper en la societat de l'època... com si es tractés d'un autor culte. Crec que això transparenta alguna cosa més que companyonia generacional o un deure d'amistat: indica que el catalanisme literari de Sardà confia més en la integració d'estrats, en la suma de varietats, que en una mena d'ideari que informi *tota* la literatura nostrada. L'aguda percepció que el crític demostra de les condicions personals, del medi i les circumstàncies que fan l'escriptor és tot un senyal que parteix del fet donat, i els escriptors festius en són un d'innegable. No és que no els pugui criticar, sinó que no s'atorga el dret de negar-los. Amb l'habilitat que sol demostrar per xifrar en una anècdota allò que vol dir, Sardà reporta que a l'Ateneu Barcelonès han retirat *L'Esquella* i *La Campana*, publicacions massa baixes en un temple del saber. Els francesos, diu, no farien mai una cosa semblant amb el seu *Charivari* ni menystindrien els seus publicistes festius. I amb aquesta comparació toca el punt clau: les relacions entre literatura culta i literatura popular en el si d'una literatura nacional.

L'únic intent teòric articulat que conec de revisió, o reivindicació, de la línia de literatura popular vuitcentista de què parlem es deu a Pere Coromines (1972 [1930], 1933). Es tracta, però, d'una revisió en sintonia amb tot de senyals emesos des de mitjan dècada de 1920, com ara la recuperació o revaluació de Rusiñol per part dels sectors cultes. La idea de Coromines és que hi ha dues literatures, la popular i la flouresca o acadèmica, que discorren en paral·lel, que ocasionalment conflueixen o s'interfereixen i que acaben conformant un únic corrent nacional. Tot el seu discurs té un aire de reparació i la declarada voluntat de rescatar la literatura festiva —*xarona*, per dir-ho amb el terme infamant—, del seu desprestigi. Aquesta mena de dualisme en la interpretació del XIX farà una certa fortuna. La distinció entre literatura romàntica i popular, segons Coromines, jocfloralista i *xarona*, segons A. Carmona (1967), patrícia i plebea, segons J. Fontana (1988: 444-447), recull, si més no, dues realitats ben distingibles, i se sol fer per vindicar el paper dels escriptors populars en la Renaixença: són ells els que garantirien que aquesta arribi al poble.

Darrere d'aquesta distinció de traç gruixut, però, s'amaguen molts problemes. Fem veure de moment que sabem exactament de què parlem quan parlem d'aquestes

dues *literatures*: ens queda encara la feina de detectar i valorar allò que Coromines en diu interferències. No hi ha cap dubte que existeixen. Molas (1980) ha advertit que no es pot aplicar al segle XIX la idea de la cultura popular de l'època pre-industrial i, per tant, que és massa simple oposar literatura culta i literatura popular: els gèneres sorgits de l'una o l'altra intercanvien i substitueixen funcions, es metamorfosen i estratifiquen en funció de la seva projecció sobre uns lectors també diferenciats i estratificats. El mateix Molas (1986: 10) esquematitza les relacions d'intercanvi, molt fluides, entre el nivell culte i el popular. En el quadre que dibuixa, Guibernau apareix com exemple d'autor popular que imita models savis sense assimilar-s'hi. En justícia, potser cal dir també: sense assimilar-los. Sigui com sigui, la *nova* literatura popular és nova precisament per la seva inevitable imbricació amb la literatura culta.

Es pot comprendre que assagistes com Coromines desitgin veure confoses en una literatura nacional les aigües d'aquests dos corrents, o que crítics com J. Triadú (1961: 10-11), que prenc en aquest punt com exemple d'una tendència historiogràfica a narrar els fets des d'un punt de vista renaixentista, hagin parlat de *la conjunció renaixent*: d'una conjunció històrica, produïda a mitjan segle XIX, entre la literatura i el poble. Però cal preguntar-se si la hipòtesi orgànica de la confluència nacional, necessàriament formulada en termes molt generals o abstractes, pot recollir la situació real d'aquests corrents en la complexa (*diversificada, estratificada*, dèiem abans) societat de l'època industrial. Fins i tot l'assaig més lliure, i més propici a les generalitzacions, s'hauria de poder basar en un quadre ben descrit i detallat dels valors d'un corrent i de l'altre. Un quadre completat sense l'obsessió de fer confluïr res. Si hi ha una línia de literatura popular de Pitarra a Rusiñol, cal veure si existeix per alguna cosa més que la continuïtat d'uns gèneres (sainet, poesia jocosa, quadre costumista) i uns registres (humor, sàtira, paròdia), i confirmar, desmentir o corregir els tòpics que fem servir per definir-la: una idea de literatura que es resol en nul·la capacitat simbòlica i mítica i en realisme estraferat o degradat; una relació amb el públic servil; un ús de la llengua merament utilitari; una ideologia informada de republicanisme i d'anticatalanisme polític. Les notes que segueixen volen contribuir a aquest estudi amb una primera aproximació a un autor molt significatiu del corrent de literatura popular de l'època de la Restauració.

C. GUMÀ

Juli Francesc Guibernau (Barcelona 1856-1927), amagat darrere el pseudònim *C. Gumà* (a vegades *Celestí Gumà*), o darrera dels *Fantástich*, *A. March* i *Matias Bonafè* que reserva per a la prosa, resumeix les gràcies i els límits de l'escriptor popular festiu que ha nascut amb l'exemple de Pitarra i a l'escalf, com ell, de les publicacions d'Innocenci López. Estem parlant, òbviament, d'un aficionat, però d'un aficionat persistent i prolífic com pocs. Deixa molt enrere els altres autors de poesia humorística i de quadrets costumistes: Rossend Arús, Joan Molas, Marià Escriu i companyia. Poeta, sainetista, comediògraf i articulista, en tots aquests gèneres desplega una activitat intensíssima. Un professional no hauria pogut fer més, quantitativament parlant. Ignoro els tractes que tenia amb el seu editor (molt apreciat, si jutgem per alguna dedicatòria). A la segona edició de *Vint minuts de broma*, dos monòlegs publicats probablement als anys noranta, es llegeix que els drets d'impressió i venda corresponen a l'editor i els de representació a l'autor, i tot fa pensar que aquest era el tracte habitual pel que fa a les obres teatrals. Però no sabem res dels guanys que obtenia dels famosos quaderns de poesia festiva, una fórmula editorial d'èxit provat des de finals dels anys setanta. L'editor López els anunciava sota l'epígraf *Obras de C. Gumà*, de forma agrupada i nominal que només té l'equivalent, em sembla, dels *Singlots poètics* de Serafí Pitarra. Això és un indicatiu que es vol presentar l'autor com el successor de Pitarra, des de fa anys convertit en Frederic Soler.

El mateix Guibernau reconeix Soler com a mestre absolut. L'article necrològic que li dedica, *Frederic Soler, mestre* (*Fantástich* 1895), comença amb la frase «No en Gay-Saber; en tot». Mestre de tota l'actual generació d'escriptors catalans, apòstol de la llengua, mestre de poetes, comediògrafs, dramaturgs, prosistes. En l'època més difícil, «lo puntal, lo sostenedor, lo geni protector de la llengua catalana». Sense ell, ens diu, qui sap si la meitat de Barcelona parlaria en castellà. Diàfanament, el nostre home assenyalava els seus déus tutelars: en el mateix número de *La Campana* (March 1895) fa la crònica de l'impacte popular de la mort de Soler i, en versos al·legòrics, el reuneix, a l'altre món, amb Josep Anselm Clavé (Gumà 1895):

Y'l gran poeta del poble
y'l gran cantor de la Patria
s'extenen en lo seu llit
cubert de rosas y palmas,

y comensan lo etern somni
ab las mans entrellassadas.

La tradició de què es reclama és, doncs, ben identificable. Josep Roca i Roca, el seu padrí literari, el presenta com un fadrí argenter, autodidacte, que va començar enviant versos a *La Campana* i ara és popular, un poeta que tracta temes transcendents de manera planera (P. del O. 1880) i que com «Béranger a França, com Trueba a Espanya, com l'immortal Clavé aquí a Catalunya, és una gloria de la classe obrera. Obrer és encara, obrer joyer, que passa las horas de costum treballant al obrador, com las hi passava l'inolvidable Robert Robert, joyer també, avants d'anarse'n a Madrit a conquistar gloria y a morir de gana». No hi falta, en aquesta presentació, la nota d'oposició als escriptors floralistes i la vinculació del seu protegit amb el «català que ara es parla» (P. K. 1883).

Des de les primeres col·laboracions a *La Campana de Gràcia* (1877) i a *L'Esquella de la Torratxa* (1879) fins al decaïment com a articulista cap al 1907 i com a versaire pocs anys abans de la seva mort, els títols de Guibernau es compten per milers. Lluís Solà (1978: 139) anota que «tal com havia esdevingut popularíssim, de cop i volta el seu tipus d'humor passà de moda i tornà, modestament, al seu obrador de Sants», però no sé d'on ho treu ni indica el moment d'aquest abandonament. Aquesta vasta producció es reparteix, fonamentalment, en articles periodístics (de costums o polítics), poesies de diversa mena (majoritàriament, festives) i peces teatrals (sainets i comèdies).

M'aturaré poc en els seus articles, que en el vessant més costumista he situat en una altra banda (Cassany 1992: 122) entre la tradició d'*Un Tros de Paper*, el món d'Emili Vilanova i la temàtica i els valors mesocràtics en crisi de la societat de la Restauració. Com a la seva poesia festiva, Guibernau reflecteix en aquests articles el canvi d'humor de la societat, la qual es prohibeix ja tota forma d'ingenuïtat, de manera que sembla que en el temps present tot hagi de girar entorn dels diners, les dones, la corrupció política i la fragilitat de les institucions socials. És així com veiem desfilar els homes de despatx, els nous rics, els polítics, les senyores que rellisquen per mantenir el status o ascendir socialment, i una infinita sèrie de personatges que pul·lulen al voltant dels diners, la moda i la política. L'atribut discursiu del gènere i el registre crític o satíric potser justifiquen que no puguin a penes aflorar els valors positius que l'autor declara preservar, però més aviat se sospita que aquests no poden travessar una espessa

capa d'escepticisme. Una cosa semblant podríem dir del publicista polític: el republicanisme, l'anticlericalisme, el rebuig radical de les classes dirigents i el progressisme materialista que exhibeix conformen el patró d'una certa actitud petitburgesa a l'època de la Restauració. Darrere de la sovint efectiva, per còmica, ridiculització dels Sagasta, Martínez Campos, Polavieja, etcètera, de la corruptela municipal en ocasió de l'Exposició Universal o de la sarcàstica crònica de les crisis internacionals ¿quina fe positiva hi ha? Roca detectarà aquest fons d'escepticisme dissolvent i apostrofarà Guibernau per corregir-li la imatge: «No tindrà fe en els capellans, ni ab altres cosas que no es vehuen [*sic*], pero la tè, sí y molt poderosa, ab lo progrés, ab la llibertat, ab l'amistat, ab la familia y ab vostè mateix» (P. K. 1883).

El primer recull de poesia, *Fruyta del temps*, de 1880, porta estampat el nom de Guibernau, juntament amb el C. Gumà. Aquest no s'hi presenta pas com un poeta festiu sinó més aviat reflexiu i epigramàtic, i també realista: «Las mil llagas que rosegan lo cor de la societat, lo dupte, la indiferencia, l'egoisme; tot está aquí amalgamat en tenebrós conjunt. Es la prosa de vida posada en vers: ni més ni menos. Inspirantme tant sols en la realitat, anant fredament al fons de las cosas, y apreciant lo mon tal com lo mira la major part del género humá, hi procurat condensar alguns dels pensaments de l'època. [...] Hi copiat del natural, sense demanar res a la fantasía» (Guibernau 1880: 7-8). És una il·lusió de l'esperit, això que copia del natural: hi domina el moralisme desenganyat i escèptic —declamatori:

DEGENERACIÓ

En cert temps es vritat que la vritat
anava despullada;
avuy tant de vestits li han colocat
que's veu mitj ofegada.

Camina ab lo cap baix, va ab lo pas trist
y tota esgroguehida;
tè por porque tot'hom mil cops l'ha vist
per or prostituida.

Ay, mísera vritat! Ha estat molt crú
lo teu destí contrari:
avuy la gent tant sols confia en tu
á casa d'un notari.

El món és teatre, la vida atzar, la justícia quimera, la religió falòrnia, el progrés il·lusori (la Història és plena de taques infamants), l'amistat falsa promesa, el matrimoni engany, la dona impura. La denúncia de tot el socialment instituït, el deler de posar Hobbes en vers (*homo homini lupus*), a penes deixen veure allò en què el poeta creu: només albirem una espècie d'última fe en l'individualisme creatiu. En fi, són coses d'un poeta molt jove, que hi assaja una bona varietat de metres i estrofes i, bé que amb aparat molt convencional, prova els registres historicopanoràmic, narratiu, íntim-madrigalesc, epigramàtic, darrere dels quals s'hi podrien rastrejar Clavé, Balaguer, Bartrina, Mestres, Soler o Guimerà. Aquest primer recull Guibernau el reeditarà i ampliarà en forma de quaderns: *Fruyta amarga*, *Fruyta verda*, *Fruyta agredolça* i *Fruyta madura*. Al costat de l'ambició que aquest llibre apunta, les *Cansons de la flamarada* (C. Gumà 1886) indiquen una certa caiguda —complaent— en la trivialitat. Aclareix al pròleg que no pretén fer pas poesia patriòtica, que amb el mot flamarada vol indicar que es tracta de poesies flamejants, «una cosa que brilla, espurneja, escalfa un mica y desapareix, sense arribar a produhir una impressió profunda». I no la produeix, em sembla.

El fort de Guibernau, i la base del seu èxit, són les poesies humorístiques editades, sense data, en quaderns que es venien a dos rals i il·lustrades, sovint graciosament, per Manuel Moliné. Alguns d'aquests quaderns, segons els anuncis, atenyen la sisena edició, i entre els més editats hi ha *Del bressol al cementiri*, *Ecce homo*, *L'amor*, *Lo matrimoni y'l divorci*, *Barcelona en camisa* i *La primera nit*. Es tracta d'una literatura declaradament festiva, amb més o menys decantament satíric. *Blanchs i negres*. *La qüestió de Cuba*, publicada en plena crisi colonial, ens pot servir d'exemple del vessant satíric d'aquest humorisme. Els recursos emprats recorden el Pitarra més divertit de l'època paròdica.

Al bell mitj de la manigua,
a dintre d'un barracon
cubert de fullas de guano
y adornat ab profusió
ab magníficas trenyinas
que penjan per tots cantons,
acaban de congregarse
quatre blanchs, tots espanyols,
y quatre negres auténtichs;
uns en representació

dels interessos d'Espanya
y'ls altres com homes bons
de la llopada insurrecta
que ara fa aná alló en renou

En aquesta mena de conferència diplomàtica, els negres fan constar que

hay negro aquí que trabaja
quinse, veinte, treinta años
como una bestia de calga,
comiendo mangos... de escoba
y otras viandas delicadas,
fumando sólo pitillos,
bebiendo jarabe de agua,
para encontlarse, al fin, viejo,
lleno de arrugas y canas,
sin un mísero sentavo,
ni paja para la cama,
mientras esos caballeros
que nos remiten de España,
en menos que canta un gallo
con sus líos y sus mañas
se hasen con una foltuna
que no les cabe en el arca.

En la rèplica dels espanyols comencem a sospitar que la desmesura còmica no trivialitza la serietat dels arguments:

Ves quinas cosas mes raras
de venirnos a explicar!
Que'ls negres sou unas víctimas,
que sempre esteu treballant,
que'ls governants us explotan,
que un cop sumat y restat
may arribeu a Igualada,
que no podeu suportar
las cargas que us atropellan,
que us esteu morint de fam,
que aquí tot cau sobre'ls negres...
¿Però tu penses que els blanchs
menjem cervells de canari
per tot dia? ¿Tu no sabs
que, prescindint del color

y de la hetxura del nas,
ab lo qual jo no m'hi fico
perque aixó son naturals
de la propia carnadura;
fora d'aixó, dich, no sabs
que en tot lo demés ens passa
idéntich, igual, igual
que a vosaltres? ¿Tu t'afiguras
que allá en la terra dels blanchs
los pobres van ab livita,
com no sigui en Carnaval?
Ves, ves a dar una volteta
per Espanya, y tu veurás,
si sou no més els negritos
els qu'esteu desesperats.
Allí el qu'es pobre treballa...
si tè feyna; treballant
menja pa que no és farina,
beu vi católich-romá,
fuma patatera seca,
s'endeuta per tots costats,
viu en pisos com estables
y mor en un hospital.
Sas mullers fregan rajolas,
sos pares han de captar,
sas fillas van a la fábrica
y sos fills a ser soldats.
¿Drets polítics? Tot romanços.
¿Lo sufragi universal?
Una comedia asquerosa.
¿Lleys? Alló que tothom sap:
una especie de trenyina
que'ls rics estripan volant
y'ls pobres hi quedan presos...
Creume, alló fa horripilar!

Això, mentre els vius s'enriqueixen gràcies a ser regidors o ministres. De manera que s'ha de concloure que sempre i a tot arreu «lo poble va a sota». Insensibles a l'argument, els negres proclamen:

Queremo la independensia,
total, sin ninguna traba,
pa podel hasel en Cuba

tó lo que nos dé la gana.
Los negros serán los amos
de los campos, de las casas,
del tabaco, de los cocos,
de las piñas, de la caña,
del ganado, de los pesos...
y de las señoras guapas.

I això potser potser ja és massa:

—Apreta! ¿Hasta aixó voleu?
—Cómo no! Una ves lograda
la independensia de Cuba,
las blancas que no se vayan
quedarán en monopolio
de la rasa sobelana.
—¿Y'ls blancs?
—Esos selvilán
pa arrastrar nuestra volanta
cuando allá a la tardesita
vayamo a la Calsada.

Intervenen en aquest punt els *mambises*, blancs, que recorden als negres que només són tontos útils. Esclata la baralla entre tots els *conferenciants* i just en aquell moment apareix el Tio Sam.

Tío Sam!—
criidan tots: —Muy bien venido!
Qué helmosa oportuniad!
—Mi ser oportuno siempre—
respon ell—mi solo andar
buscando oportunidades.
¿Qué novedad haber?
—Sam,—
fa un dels espanyols, sangrantse
en salut:—la novetat
que hi ha, és que convindria
que no't nesis a ficar
en lo que a tu no t'importa.
Oh, amigo! La humanidad
tener ciertas exigencias
que mí deber respetar.
El buen norte-americano

ser tutor universal
de todos los pueblos jóvenes
y los menores de edad.
—Just! Menors que tinguin quartos
o fincas que administrar,
¿vritat?

Sense comentaris. La disputa creix amb la denúncia dels espanyols de l'ajut que els nord-americans estan donant als insurrectes i les acusacions de barbàrie que els nord-americans adrecen als espanyols. Aquests, per legitimar el seu dret de propietat sobre l'illa, han d'invocar el mateix Cristòfor Colom. Colom sentència que els negres són uns nouvinguts, els cubans descendents directes dels espanyols conqueridors i els ianquis uns facinerosos, però també que els espanyols no mereixen conservar l'illa:

si al descobrir tot aixó
hagués jo pogut pensarme
lo mal ús que'ls espanyols
n'havien de fe ab els sigles,
avants de dáusen ni un tros,
ho hauria donat als xinos,
als moros... o a qualsevol.

Encastellats en les seves posicions, tornen a la brega. I diu Colom (convertit en Tòful pels seus interlocutors):

—Deu de Deu, quina familia!
Ara fos a fer, ma noy!
L'as me flich si m'amohinava
en descobrir res... Ah, no!
Quan penso en aquella América
vista entre mos somnis d'or,
y ara contemplo aquest' olla
y miro aquest enrenou!
Mormas... tiros... cops de sabre...
sanch... gemechs... ruínas... mort...
Caballers, no va de broma,
n'hi ha per tira'l mon al foch!

La sàtira d'aquesta mena, aplicada a fets concrets i circumstancials, no és el registre que abunda més en la poesia festiva de Guibernau. Confrontar implícitament uns valors positius amb allò que es denuncia no li escau. En el cas de *Blanchs y negres*

és clar que hi ha la mateixa virtut realista que inspirava en la paròdia pitarresca: la vulgaritat i familiaritat del registre verbal i inventiu posa de genolls les versions o les veritats oficials, i les ridiculitza per contràries al seny. Hi ha aquí, potser, un fons de serietat, un contravalor positiu que és força difícil de trobar en les seves poesies festives, majoritàriament dedicades a fer brometa, més que a denunciar els costums del dia. Això és el que ofenia Maragall, Ors i Carner d'aquesta literatura: el rabeig en la crítica i la burla sense alternativa moral. Sense el fons seriós, el riure —creien— és dissolvent. I, en efecte, les facècies i peripècies dramàtiques que s'empesca el C. Gumà dels quadernets festius solen ser la il·lustració d'un prejudici. *Agència de matrimonis*, *Quina dona vol, vostè?*, *Un viatge de nuvis*, *Un casament a prova*, *La senyora de tothom*, *Lo dia que em vaig casar*, *Una aventura d'amorsón*, per exemple, destil·lacions d'una misogínia que l'autor pressuposa en els seus lectors.

En aparença, la gravetat no és estranya a aquests versos, com correspon a un versaire que es creia pensador. Una altra cosa és que ens la puguem creure. En tot cas, i això és un imperatiu del gènere, el que reclama primer l'atenció és la facècia amb el seu accionat dramàtic i la llengua amb les seves distorsions burlesques. Exemple típic: a *Lo dia que'm vaig casar* una núvia relata les mil peripècies i obstacles que el seu marit troba el primer dia de casats per poder-la haver. L'interès d'aquest *capritxo* depèn purament de l'acumulació de despropòsits, fins a la cloenda picant, tant del gust de Guibernau, en la qual la noia confessa que el dia segon no es va pas assemblar al primer i que el maridet li va ensenyar el món per un forat. En els casos narrats i els retrats en vers (*Tipos y topos*: el conquistador, la mamà, la murmuradora, el ric-pobre, l'enamorat; el càndid reformador social), tot i la simplicitat de les historietes, al·legories i monòlegs reflexius, hi ha sovint gràcia verbal, fluència de l'heptasíl·lab i poca propensió a filosofar. En canvi, quan les idees reclamen el primer pla en versos epigramàtics (*Sota la parra*, *Lo llibre de les cent veritats*) es consuma el desastre. Diu molt del Guibernau que es vol pensador que es presenti com algú que pensa com tothom o que s'assimila als seus lectors més modestos. «Parlar al poble en un llenguatge elevat [diu un dels seus *Mil y un pensamientos*] es insultar la seva ignorancia» (Gumà 1885: 86).

L'univers de la poesia festiva de Guibernau té una continuació natural en les seves peces teatrals, estrenades als teatres barcelonins Gran Via, Novetats, Romea, Catalunya entre 1886 (*Gos y gat*) i 1894 (*Jesús, Maria, Josep*), algunes amb música de Ricard Giménez. *Joguines còmiques*, *disbarats*, *revistes còmiques* fan la feina d'estrafer i caricaturitzar una realitat comuna i d'armar situacions equívokes, ja sigui amb la

simplicíssima mecànica del sainet o amb la més complicada d'una comèdia a frec del vodevil, terme admès per l'autor però que no indica cap inclinació excessiva pels equívocs sexuals (Gumá 1890).

En resum: l'humorisme de Guibernau, hereu per molts conceptes de Pitarra, cultiva poc la paròdia directa. En aquest sentit, és una raresa *Menudencias (Pequeñeces catalanas)* (March 1891), un libel anticlerical que es declara paròdia de *Pequeñeces*, de Luis Coloma, però tan exagerat que acaba semblant allò que no deu voler ser: una broma sobre el fulletó antijesuític. El terreny on se situa preferentment aquest humor, revestit de moralisme i escepticisme, és la crítica de costums. Es tracta d'una literatura limitada al seu públic —al nivell del seu públic. Ja hem vist que no es tracta d'insultar la seva ignorància. Quan Guibernau dedica aquest llibre expressament als obrers i es presenta com «un company vostre, treballador com vosaltres y coneixedor prácticich de las vostras necessitats» (Gumá 1885: «Dedicatòria»), no fa un compliment. Només hauríem d'estendre el sentit de *treballador* al conjunt de capes mitjanes-baixes de la societat catalana de l'època per entendre amb què es conforma.

FINAL

Guibernau, com hem vist, s'integra en un corrent de literatura popular i representa un humorisme, com tots els humorismes, íntimament lligat a una societat i a una època. Tots els intents de regeneració posteriors hauran de negar la part del lleó d'unes formes d'expressió inevitablement, per voluntat o per defecte, vulgars. La paròdia o, més ben dit, l'esperit de la paròdia que es veu encara representat per Soler i mantingut per Rusiñol, s'enduu els atacs més forts, els quals, però, no són sinó el pretext d'una negació intel·lectual més àmplia.

Yxart, estrictament contemporani del nostre autor, tot i el seu entusiasme juvenil per la paròdia, ja troba, tot just començar la dècada de 1870, que aquesta modalitat ha passat feliçment a la història, i el balanç que acabarà fent del teatre de Soler (incloses les comèdies i paròdies) és que valen, més que res, com a documentació historico-costumista (Yxart 1886: 232). Jaume Brossa (1893) no li reconeix ni això: diu que Soler desestima la comèdia aristofanesca, la qual té el valor d'exhibir l'aspecte ridícul de la humanitat, la gràcia que es desprèn dels desequilibris de la vida quotidiana, per descarrillar en la paròdia, el gènere més insignificant i passatger. «Amb això sí que en Soler va obtenir dignament la representació ideal-literària del poble català. Un poble

com el nostre, que tant té arrelat a l'ànima l'esperit d'imitació, i que en quant pot falsificar una cosa ja ha realitzat el seu ideal, forçosament havia de trobar gust en la ridiculització de tots els somnis del romanticisme tal com ho feia en Soler en les seves *gatades* i *singlots* poètics. En tota ànima de català, per més artista que sigui, hi ha quelcom de comerciant. En Soler ha resultat un dramaturg a l'engròs. No obstant, ell ha sigut la víctima d'aquella fam de *bromes* de mal gènere *literari* que es va apoderar del públic barceloní en la segona etapa del renaixement autonomista de Catalunya». En Pitarra, doncs, segons Brossa, ha estat el poeta de la menestralia, el Shakespeare còmic d'un país de botiguers. I amb una citació de Chamfort, remata: «lo que fa l'èxit d'alguns escriptors és la relació que hi ha entre la llur mediocritat d'idees i la del vulgo».

Des d'un semblant pressupòsit d'identitat nacional (el pressupòsit *modernista*), Maragall (1912) fustigarà la paròdia a *Por el alma catalana*: la paròdia no és com la ironia, que somriu des de dalt, o l'humorisme, que s'entendrex amb els contrastos de la vida, o la sàtira, que és al capdavant una forma d'amor indignat. La paròdia «remeda bajamente lo alto, y hace reir con bajeza»; mata tota idealitat: «es la risa torpe con que nos libramos de todo afán ideal», «se fija en el gesto descompuesto del hombre apasionado, lo vacía de pasión, pone en vez un sentimiento pequeño y he aquí el héroe convertido en mamarracho. Y el pueblo ríe, infeliz, y le están matando el alma». No és que no es pugui excusar aquella literatura menestral: el català vivia en els estrats més baixos i els enginys que van popularitzar la Renaixença no tenien consciència clara de la seva missió. Però en ple Renaixement, en plena Regeneració, ja no es pot tolerar l'atmosfera de mediocritat i *ordinariez*. Bé que torni el popular, però caldrà evitar la *risa mala*. Massa ens hem rigut del *mossen Senct Jordi*, dels *En Peres* i *En Jacmes* i dels *pius* i *fius* i les *ninetes*, que valen, però, infinitament més que totes les *Siles* i tots els *Castells dels tres dragons*. No hem de cedir a humorades nihilistes. Hem d'educar amb amor: «salvemos sobre todo el alma catalana».

Per escollir només un dels senyals emesos pels noucentistes, esmentaré la negativa d'Eugeni d'Ors a concedir a Soler el títol de fundador del teatre català (Ors 1950). Un fundador és Schiller per als alemanys, perquè reuneix en el seu teatre el valor universal i el valor particular nacional. La glòria de Soler, en canvi, és generacional i local. Es un precedent, un precursor, un primitiu. Un primitiu (i aquí Ors fa una distinció que potser no agradaria, pel que té d'acceptació del Pitarra paròdic, a Maragall i a Brossa), deliciós en les *gatades* i els *singlots*, però detestable en els drames, perquè en ells és un primitiu sense ingenuïtat. No sé si amb tot això Xènius polemitza amb

Raimon Casellas (1906), el qual sembla reconèixer el llegat de Soler («ens ha llegat una institució teatral que viurà mentres visqui nostra terra»). En tot cas, cal recollir que tots dos estan d'acord en l'interès del primer Pitarra, el de les gatades i singlots, més fresc i més sucós que les tristes obres parodiades.

Com objecte d'aquesta campanya —un objecte que *s'hi torna*—, la figura de Santiago Rusiñol és clau. Perquè, com recorda M. Casacuberta (1996: 31), «Rusiñol, hereu de la tradició cultural popular, xarona i republicana, estretament vinculada, pel que fa al tema de la llengua, amb el “català que ara es parla” i, en general, a les formes de sociabilitat i a les diversions típicament vuitcentistes —balls, carnivals, tallers, vetllades literàrio-musicals de to jocós—, es va saber situar, tot just començada la dècada dels noranta, en els espais de l'alta cultura sense renunciar en cap moment als seus orígens culturals ni renegar-ne». La mateixa Casacuberta (1997) ressegueix els passos de Rusiñol en la conquesta del seu espai: el contraatac al *Glosari* orsià, l'orgullosa defensa d'un riure *vuitcentista* que oposa als tristos noucentistes, l'acceptació dels Sagarra, Pla, Rovira i Virgili, que culmina amb l'homenatge de 1926, etcètera. La conclusió final és que Rusiñol, un mite essencialment popular, és també assumible des de determinats vessants de la tradició culta.

Però Rusiñol és singular —singularíssim. Ens podem preguntar si el que val per a ell val també per redimir tota una tradició vuitcentista, dintre la qual hem situat el nostre Guibernau. Sigui com sigui, es tracta d'un dels casos de confluència entre el corrent popular i el culte que perseguia, com hem vist, Coromines. En els seus assaigs de revisió del segle dinou, aquest formula la pregunta decisiva per provar de desmuntar la crítica modernista i noucentista: «Fins a quan persistirem a no comprendre que el nostre poble no veia una afirmació, sinó una crítica, en el xaronisme?» Amb això vol desvincular el *xaronisme* de l'expressió d'una ànima nacional. El poble és una cosa tangible, l'escriptor ha de fondre en el seu gresol tots els elements morals i materials del seu poble i no té dret a ignorar-ne cap. Fins a quin punt Coromines representa una actitud general als anys vint i trenta no és fàcil de dir. Al capdavant, ell venia d'on venia, i no ens fa estrany que després d'una àrdua construcció de *L'esperit de finesa* afirmi que les més delicades menges culturals no el faran renegar d'haver nascut al carrer de Robador ni de ser fill d'uns pares que de joves havien treballat la terra (Coromines 1972: 1108).

Seria ben il·lustratiu reunir els gestos que col·laboren a corregir la imatge de l'*estúpid* segle XIX (per dir-ho amb el mot de Léon Daudet) i encara més veure quina és l'herència, manifesta al XX, de la literatura popular o popularista del vuit-cents (en

autors com Francesc Pujols, en revistes populars com el *Papitu*, en actituds de l'escriptor amb relació al públic com la de Rusiñol). Refer els episodis de la negació del corrent literari popular com a *tradició* és omplir un capítol de la nostra història intel·lectual. Historiar directament els documents literaris d'aquesta tradició, segons com, és més: pot contribuir a entendre com des de mitjan XIX fins a la guerra civil s'assegura una relació continuada de la literatura en llengua catalana amb un públic ampli i divers. En aquesta cadena, Juli Francesc Guibernau, que hem tractat aquí, hi tindria el seu lloc.

ENRIC CASSANY

Universitat Autònoma de Barcelona

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BROSSA, J. (1893) «Frederic Soler», *L'Avenç*, 5 (31 de març), pp. 84-88.
- CARMONA, A. (1967) *Dues Catalunyes. Jocfloralistes i xarons*, Barcelona, Ariel.
- CASACUBERTA, M. (1996) *El mite de l'humor russinyolià* dins *De Rusiñol a Monzó: humor i literatura*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 29-48.
- (1997) *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*, Barcelona, Curial / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CASELLAS, R. (1906) «El monument d'en Pitarra. En Pitarra's mullará», *La Veu de Catalunya* (24 de desembre).
- CASSANY, E. (1992) *El costumisme en la prosa catalana del segle XIX*, Barcelona, Curial.
- COROMINES, P. (1933), *Interpretació del Vuit-cents català*, Barcelona, Altés.
- (1972 [1^a ed. 1930]) «Revisió de valors del segle dinou i quatre assaigs més» dins *Obres completes*, Barcelona, Selecta, pp. 1063-1111.
- CURET, F. (1967) *Història del teatre català*, Barcelona, Aedos.
- FANTÀSTICH [GUIBERNAU, J. F.] (1895), «Frederich Soler, mestre», *La Campana de Gracia*, 1364 (13 de juliol).
- FONTANA, J. (1988) «La fi de l'Antic Règim i la Industrialització» dins *Història de Catalunya*, vol. 5, Barcelona, Edicions 62.
- GUIBERNAU, J. F. (1880) *Fruyta del temps*, Barcelona, Llibreria Espanyola de López.

- GUMÀ, C. [GUIBERNAU, J. F.] (1885) *Mil y un pensaments*, Barcelona, Llibreria Espanyola de López.
- (1886?) *Cansons de la flamarada*, Barcelona, Llibreria Espanyola de López.
- (1890?) «Prólech» a *Ni la teva ni la meva*, Barcelona, Llibreria Espanyola de López.
- (1895) «La abrassada dels genis», *La Campana de Gracia*, 1364 (13 de juliol).
- MARAGALL, J. (1912) «Por el alma catalana» dins *Artículos*, vol. 3, Barcelona, G. Gili, pp. 299-303.
- MARCH, A. [GUIBERNAU, J. F.] (1891) *Menudencias (Pequeñeces catalanas. Pel pare A. March de la companyia de L'Esquella de la Torratxa)*, Barcelona, Llibreria Espanyola de López.
- (1895) «Apoteosis», *La Campana de Gracia*, 1364 (13 de juliol).
- MOLAS, J. (1980), «Literatura catalana i estrats socials», *Avui*, 3 de novembre.
- [amb la col·laboració de X. Fàbregas i de J. Massot] (1986) «La nova literatura popular: tradició i modernitat» dins MOLAS, RIQUER & COMAS (dirs.), *Història de la literatura catalana*, vol. 8, Barcelona, Ariel, pp. 9-74.
- MORELL, C. (1995) *El teatre de Serafi Pitarra*, Barcelona, Curial / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- ORS, E. d' (1950) «Sobre l'estàtua inaugurada avui» dins *Glosari 1906-1910*, Barcelona, Selecta, pp. 338-340.
- P. del O. [ROCA I ROCA, J.] (1880) «C. Gumá y Fruyta del temps», *L'Esquella de la Torratxa*, 89 (2 d'octubre).
- P. K. [ROCA I ROCA, J.] (1883) «J. Guibernau (C. Gumá)», *L'Esquella de la Torratxa*, 224 (5 de maig).
- POBLET, J.M. (1979) *La Barcelona històrica i pintoresca dels dies de Serafi Pitarra*, Barcelona, Dopesa.
- SARDÀ, J. (1887) «Joseph Roca y Roca», *La Il·lustració Catalana*, 156, pp. 481-483.
- SOLÀ, Ll. (1969) *L'Esquella de la Torratxa (1872-1939)*, Barcelona, Bruguera.
- (1978) *L'humor català*, vol. 1, Barcelona, Bruguera.
- TRIADÚ, J. (1961) *La literatura catalana i el poble*, Barcelona, Selecta.
- YXART, J. (1886) «Federico Soler y su teatro (Sota terra, La ratlla dreta)» dins *El año pasado*, Barcelona, Daniel Cortezo, pp. 179-233.

MARIA JOSEP MARÍN JORDÀ

GRAMATICALITZACIÓ I
FUNCIÓ DISCURSIVA DELS
VERBS DE PERCEPCIÓ*

1. INTRODUCCIÓ

En aquest treball, analitzem els marcadors discursius procedents de verbs de percepció en català dins del marc del debat electoral.¹ Abordem, en concret, el canvi semàntic i morfosintàctic sofert per les formes *aviam*, *a veure*, *miri* i *escolti* des del seu origen com a verbs fins a esdevenir elements amb una notable funció pragmàtica, vinculada, en aquest gènere, a l'organització discursiva i a les relacions de poder i cortesia entre els participants.

La nostra intenció és, d'una banda, mostrar l'eficàcia pragmaticodiscursiva d'aquest tipus d'unitats lingüístiques pròpies de la llengua oral i tradicionalment marginades de la investigació lingüística, atesa la dificultat que la seua anàlisi comportava des dels paràmetres d'una gramàtica centrada en l'escrit i circumscrita als límits oracionals; d'una altra, posar de manifest que la funció específica de cada marcador en el debat electoral es relaciona amb el grau de gramaticalització assolit.

(*) Aquest treball s'inscriu en la recerca duta a terme pel grup d'investigació LINK (Generalitat Valenciana, ref. GR2000-202) i les xarxes temàtiques «Gramàtica teòrica» (2002XT 00036) i «Coneixement, llenguatge i discurs especialitzat» (2001XT00032) de la CIRIT (Generalitat de Catalunya).

1. Utilitzem la noció *discourse marker* en el sentit encunyat per Schiffrin (1987: 328): un element pot considerar-se marcador discursiu «if it is syntactically detachable from a sentence, it is commonly used in initial position of an utterance, it has a range of prosodic contours and phonological reduction and it is able to operate on different planes of discourse».

L'arribada de l'anàlisi del discurs i la pragmàtica al camp de la lingüística va despertar l'interès per l'estudi de les formes que caracteritzen l'oral, de manera que, des de les darreres dècades del segle XX, aquestes han constituït un tema de recerca engrescador per a gran nombre d'investigadors. Amb tot, els treballs específics sobre marcadors discursius procedents de verbs de percepció són encara escassos,² ja que no resulta senzill escometre l'estudi d'aquests elements, els quals requereixen un marc teòric amb diversos nivells d'anàlisi. En aquest sentit, el nostre treball palesa que la lingüística cognitiva, una de les teories de l'ús lingüístic més recents, proporciona les eines idònies per a dur a terme aquesta investigació. Aquest enfocament, basat en un concepte de categorització on els límits entre categories són difusos, supera les fronteres entre els diferents components lingüístics i mostra de manera especial les relacions entre semàntica i morfosintaxi i entre semàntica i pragmàtica.

Molt vinculada a la lingüística cognitiva, la teoria de la gramaticalització, represa en la dècada dels noranta per lingüistes cognitivistes i funcionalistes (Heine *et alii* 1991; Hopper & Traugott 1993), ens ha endinsat en el canvi lingüístic produït en els elements analitzats. En concret, hem basat les nostres argumentacions en la *hipòtesi de la gramàtica emergent* de Hopper (Hopper & Thompson 1985; Hopper 1987, 1991), que aborda la relació entre gramàtica, significat i funció; en els estudis que apliquen la metàfora al canvi lingüístic (Sweetser 1990) i en la hipòtesi de la subjectivació (Traugott 1989, 1990, 1995; Traugott & Dasher 2001), que associa el canvi semàntic a la implicació de l'emissor en el contingut que transmet.

Quant als aspectes específicament pragmàtics i discursius, els treballs sobre cortesia lingüística de Brown i Levinson (1978, 1987) i Haverkate (1994) han completat el bastiment teòric adequat al nostre estudi, ja que la funció dels marcadors procedents de verbs de percepció es troba molt lligada a les relacions de poder i cortesia que s'estableixen entre els participants en el debat. En realitat, aquest esdeveniment comunicatiu és, per sobre de tot, un esdeveniment mediàtic, on mostrar superioritat sobre els adversaris resulta fonamental a l'hora d'aconseguir el suport dels teleespectadors/votants. En aquest context, la força argumentativa que els elements analitzats

2. Entre les investigacions centrades en aquest tema, podem citar les de Lamiroy i Swiggers (1993), Dostie (1998), Pons (1998), Cuenca i Marín (1998, 2000), Montolí i Unamuno (2001) i Marín (2003a). Aquest darrer treball constitueix la nostra tesi doctoral, alguns dels aspectes més significatius de la qual hem aplegat en l'estudi que ara presentem.

imprimeixen al discurs, manifestada en la introducció majoritària d'actes descortesos cap a l'interlocutor, cobra particular importància.

El corpus amb què hem treballat està constituït per quatre debats electorals en català, emesos per la Televisió de Catalunya. Es tracta dels debats celebrats amb motiu de les Eleccions Autonòmiques de 1992 i 1995 i dels corresponents a les Eleccions Generals de 1993 i 1996. Pel que fa a la metodologia, una vegada transcrits els debats i identificats els marcadors, hem introduït els exemples en una base de dades Acces 2000. Aquesta aproximació quantitativa senzilla ens ha proporcionat informació valuosa que ha confirmat l'anàlisi teòrica.

2. CANVIS SEMÀNTICS I MORFOSINTÀCTICS

Analitzem, en primer lloc, l'evolució semàntica i morfosintàctica dels elements estudiats des del seu origen com a verbs de percepció física fins a assolir la funció de marcadors discursius. Com veurem, aquesta evolució, que comença amb el canvi semàntic, es manifesta també en el nivell distribucional, funcional i formal (Cuenca & Marín 1998, 2000).

2.1 CANVI SEMÀNTIC

En el procés de gramaticalització sofert pels verbs *veure*, *mirar* i *escoltar* fins a convertir-se en els marcadors *aviam*, *a veure*, *miri* i *escolti*, s'observa un canvi semàntic evident que va del significat literal de percepció física (1) a un significat subjectiu, vinculat a l'actitud del parlant respecte al desenvolupament de l'intercanvi comunicatiu (2):

- (1) <Trias> Senyor Molins, vostès el que han aconseguit és crear empreses públiques a la Generalitat, deficitàries, deficitari_ (:zzzz?), un moment, deficitàries i, en segon terme, crear, en aquest moment, un deute de vuit-cents mil millions de pessetes, vuit-cents mil millions de pessetes. [(A veure, jo l'he escoltat, senyor Molins)] [EG96, 0:43:52]
- (2) <Ribó> [...] Vostè mateix ha fet_ ha passat l'examen i crec que amb [(un notable suspens)].
<Moderador> [(El senyor Pujol)] li (:zzzz?) contestar aquesta pregunta, [((:zzzz?))].
<Pujol> [(B(u)eno:)], **escolti**, si vostè considera que quaranta-dos mil mil_ milions de pessetes [(és poca cosa, perdoni, (:zzzz?) els hem guanyat, perdoni, ara m'interromp ell)] [EA95, 1:08:55]

Aquesta diferència entre l'ús i el significat d'*he escoltat* en (1) i *escolti* en (2) pot il·lustrar el pas de l'objectivitat a la subjectivitat que, segons afirma Traugott (1989, 1995), caracteritza el canvi semàntic. De fet, el significat literal i objectiu del verb *escoltar* (percepció auditiva) en (1) s'ha subjectivat en (2), on mostra de manera clara el punt de vista de l'emissor respecte del que s'està dient. Així mateix, en aquest exemple s'observa l'atenció explícita que el parlant mostra cap a l'oient com a participant en l'acte de parla, és a dir, s'activa també el mecanisme que Traugott i Dasher (2001: 19) denominen «intersubjectivació».

A més, el canvi semàntic que es manifesta entre (1) i (2) es relaciona amb el pas des del significat proposicional de percepció física (visual i auditiva) fins a significats intel·lectuals i emocionals que, segons destaca Sweetser (1990: capítol 2), es dona habitualment en els verbs de percepció d'un gran nombre de llengües. Però convé destacar que el grau de modificació semàntica respecte del significat perceptiu original varia segons el tipus de verb del qual provenen. Així, els verbs de percepció visual han perdut totalment la referència al sentit de la vista, de manera que quan *veure* (3) o *mirar* (4) s'utilitzen com a marcadors, l'emissor no suposa que el receptor haja de veure o mirar res amb els ulls:

- (3) <Colom> [...] després de dotze anys de govern del senyor Pujol, Catalunya continua sent a hores d'ara una nació estrictament de peatge [...] i penso que això és realment, punts de no funcionament del país [...]
<Moderadora> A **veure**, el senyor Vidal Quadras volia dir [(alguna cosa)] [EG93, 0:13:44].
- (4) <Borrell> [...] Senyor Es_ Espasa, el Madrid-Barcelona amb alta velocitat tampoc és rentable, des del punt de vista (¿zzzz?).
<Espasa> Molt més, molt més que el Madrid-Sevilla.
<Borrell> Pues **miri**, jo no li aconsellaria que posés els cèntims com a accionista privat ni amb l'un ni amb l'altre [...] [EG93, 0:12:54]

És evident que ni la moderadora en l'exemple (3) ni Borrell en (4) pretenen fer cap referència al significat literal de *veure* o *mirar*. En canvi, com hem vist en (2), en el verb d'audició *escoltar*, la pèrdua del valor semàntic és menor, ja que sempre que parlem amb algú, suposem que està escoltant-nos i, per tant, el significat de percepció física (el significat literal i primari) d'aquest verb mai no queda totalment anul·lat. Amb tot, la (inter)subjectivació del significat s'hi esdevé igualment, perquè, quan funciona com a marcador discursiu, al significat literal, «objectiu», s'afegeix un valor discursiu bàsic d'apel·lació al receptor.

2.2 CARACTERÍSTIQUES DISTRIBUCIONALS

Pel que fa a la distribució, les formes estudiades solen aparèixer al començament de l'oració i presenten caràcter parentètic, és a dir, van precedides d'una pausa marcada i seguides d'una pausa poc marcada (el que podria correspondre en l'escrit a «punt X coma», on X = marcador):

- (5) <Moderadora> Senyor Pujol.
<Pujol> **Miri**, nosaltres ens movem dintre del marc de l'Estatut i de la Constitució. El que passa és que entenem que se n'ha de fer i se'n pot fer una lectura, que no és la que fa (e)l govern actualment [...] [EA92, 1:15:45]

En relació amb la posició que ocupa i a les pauses que l'emmarquen, el marcador *miri* de l'exemple (5) és un cas prototípic del nostre corpus, on la majoria dels elements analitzats apareixen encapçalant l'oració en què es troben, precedits d'una pausa marcada i seguits d'una pausa poc marcada. A més, els marcadors estudiats es pronuncien amb una entonació asseverativa i un tonema final descendent.

Tot amb tot, el corpus analitzat també mostra exemples en què el marcador ocupa una posició aparentment més interna i es presenta només amb una pausa (6):

- (6) <Pujol> [...] Però nosaltres en aquest moment sumem més que no pas restem, molt més que no pas restem. Atur: no sóc jo els que els ho dic, però **escolti**, realment nosaltres en aquest moment tenim un atur de l'11,11%. Espanya té un atur, concretament, del 16 i escaig per cent. És important, gairebé 5 punts. [EA95, 0:15:57]

Així, en (6), *escolti*, que apareix juntament amb la conjunció *però*, no encapçala una oració sinó la clàusula «realment nosaltres en aquest moment tenim un atur de l'11'11%». L'absència de pausa entre la conjunció i el marcador indica la tendència a formar un marcador compost.

2.3 CANVI FUNCIONAL I FORMAL

Les manifestacions gramaticals que posen en relleu el canvi semàntic experimentat per aquests marcadors s'aprecien tant en el nivell sintàctic (perden els trets característics dels verbs), com en el morfològic (queden fixats en determinades formes flexives) i en el fonològic (alguns elements mostren pèrdua de cos fonètic). Segons tindrem ocasió

de comprovar, aquesta evolució palesa que no totes les formes han assolit el mateix grau de gramaticalització.

Des d'una òptica gramatical, podem considerar la «verbalitat» en dos nivells: el sintàctic, atès que els verbs són predicats, és a dir, elements que necessiten un subjecte i opcionalment un o més objectes; i el morfològic, ja que els verbs es caracteritzen per la conjugació, especialment rica en llengües romàniques com el català. Tenint en compte aquesta doble perspectiva, la diferència entre l'ús discursiu dels elements en què se centra aquest treball i l'ús predicatiu que es dona en l'exemple (7) és ben evident:

- (7) a. Joan *ha vist/mirat* la revista.
 b. Joan i Maria *escoltaven* les notícies.

En (7), s'aprecia que el verb té un subjecte i un objecte i, a més, és morfològicament variable. En canvi, com ja hem comprovat al llarg d'aquestes pàgines i mostra l'exemple (8), quan aquestes formes s'usen com a marcadors discursius, apareixen típicament sense subjecte ni complements:

- (8) <Colom> [(;zzzz?) qui a des_ qui ha desmuntat més el territori no sé qui s'endurà la palma, eh?, [(si la variant de Girona o (;zzzz?))] [Parlen tots alhora i no s'entén el que diuen]
 <Moderadora> [(A **veure**, sisplau, hauríem_ hauríem d'acabar ara)] [...] [EA95, 1:44:01]

Queda clar que, en (8), *a veure* no funciona sintàcticament com a predicat: a més de no tenir subjecte ni complements, ocupa una posició parentètica des del punt de vista sintàctic que el fa aparèixer com un element independent de l'oració que precedeix.

Tanmateix, de vegades, aquests marcadors conserven en el nostre corpus alguns trets que manifesten la persistència del caràcter predicatiu. Així, poden aparèixer acompanyats d'un vocatiu (9), amb un subjecte posposat (10), seguits d'un objecte directe, generalment pronominalitzat (11), i, fins i tot, amb un complement circumstancial (12):

- (9) <Molins> [...]. **Miri, senyor Serra**, mai, fins que Convergència ha arribat, vostès han fet la política que s'ha fet al llarg d'aquests 2 anys i mig. [EG96, 0:29:30]
 (10) <Trias> ...[(això sí que és ocult (<pronúncia emfàtica>). Miri, **miri** vostè, no hi és, no hi és, m'ha entès vostè? No se l'han llegit)] [EG96, 1:10:15]

- (11) <Rahola> [...] Sàpiguen que l'espoli fiscal a les illes i al País Valencià és encara més alt que a Catalunya. I això, **escolti'm**, vostès han estat claus però no ha semblat que els hi preocupés. [EG96, 0:41:01]
- (12) <Serra> [(Això, això, es van posar d'acord totes les forces polítiques, menys vostè)].
<Trias> [(... (¿zzzz?) **Escolti un moment**, escolti un moment, escolti un moment_)]
[EG96, 1:30:26]

Entre aquests trets, el més vinculat al caràcter predicatiu és la presència de complements, atès que comporta l'existència d'un subjecte; a continuació, el subjecte posposat i, finalment, l'aparició de vocatius, per equivalència semàntica amb el subjecte posposat.

La perspectiva morfològica corrobora aquestes observacions sintàctiques, ja que, paral·lelament al canvi funcional, es produeix un procés de fixació morfològica dels marcadors. Les formes basades en el verb *veure* (*a veure* i *aviam*) han quedat fixades en la primera persona del plural i, en aquest sentit, s'adrecen tant al parlant com a l'oient. *A veure* no presenta morfema flexiu, ja que sembla ser la versió reduïda d'*anem a veure*, on la forma *anem* ha estat elidida. *Aviam*, procedent de la primera persona del plural, *veiam/vejam*, ha incorporat la preposició/prefix *a*, probablement per encreuament amb *a veure*. Aquesta forma (a l'igual com la seua variant reduïda *viam*) conserva el morfema de primera persona del plural *-m*, però està tan gramaticalitzada que no té cap possibilitat de variació flexiva i el parlant ha perdut gairebé totalment la noció de conjugació i, fins i tot, d'origen verbal.

En canvi, els derivats de *mirar* i *escoltar* conserven la capacitat flexiva, tot i que limitada a la segona persona discursiva (segona morfològica en el cas del tractament de proximitat —*mira, escolta*— i tercera morfològica en el cas del tractament de distància —*miri, escolti*). Així, independentment de com es concreten pel que fa a la flexió (*miri, mirin, mira, mireu; escolti, escoltin, escolta, escolteu*), aquestes formes s'adrecen sempre a l'oient. Per exigències del gènere textual, en el nostre corpus, la variant morfològica més freqüent és la tercera persona del singular de tractament de distància o formal (*miri* i *escolti*). L'aparició de les formes en plural (*mirin, escoltin*) és possible però poc habitual, indicatiu d'una tendència a la fossilització morfològica. Alguns casos com el que segueix mostren de manera evident aquest procés de fixació:

- (13) <Rahola> [...] però, a mi em fa una por terrible que passem de la llei Corcuera, que va ser una autèntica fractura democràtica, a la llei Álvarez Cascos, que, déu n'hi do, tornarà a ser

també regressiva en matèria del que ha de ser la defensa de l'estat de dret. **Mirin, escolti'm**, ni batalló bascoespanyol ni GAL, eh?: [...] [EG96, 1:23:58]

En efecte, la combinació de *mirin*, un marcador fixat en segona del plural (vostès), i *escolti'm*, que apareix en segona del singular (vostè), adreçats a un mateix interlocutor, posa de manifest el procés de fossilització morfològica en què es troben aquests elements.

Aquest repàs dels canvis gramaticals experimentats per les formes estudiades es tanca amb l'observació que algunes manifesten també reducció fonètica. De fet, *aviam*, versió ja reduïda d'*a + veiam/vejiam*, pot reduir-se encara més en perdre la primera vocal i convertir-se en *viam*, la forma més freqüent d'aquest marcador en el nostre corpus (14):

- (14) <Molins> Gràcies. Bé, nosaltres, vostè ho deia, no?, que ara explicarem això del «café para todos». **Viam**, quan es fa la Constitució es parla de nacionalitats, regions. [EG96, 0:48:28]

Pel que fa a *a veure*, variant també simplificada d'*anem a veure*, monoftonga sovint en *avere*, segons és habitual en alguns dialectes catalans (15):

- (15) <Moderador>[(**Avere** un moment)], **avere** un moment, li tocava: _ senyor Trias, sisplau, ha esgotat el seu temps, si no després (<somriu>) no tindrà un altre torn de paraula per reequilibrar el temps. Senyor Serra. [EG96, 0:33: 54]

En canvi, en el nostre corpus, no hem trobat cap cas de reducció fonètica de *miri* ni d'*escolti*.³

2.4 RESULTATS OBTINGUTS EN L'ANÀLISI SEMANTICOSINTÀCTICA

Abans de presentar les dades concretes, explicarem que, en el nostre corpus, hem trobat un total de dos-cents dotze marcadors discursius procedents de verbs de percepció, distribuïts de la manera següent: dotze ocurrences d'*aviam*, vint-i-quatre d'*a veure*, vuitanta-cinc de *miri* i noranta-una d'*escolti*.

3. En l'ús interjectiu de *mira*, també es donen les variants *ma* i *mi*, segons els dialectes (Alcover & Moll 1926-1968; Coromines 1980-1991).

(a) En relació amb el canvi semàntic, no es poden adduir resultats numèrics concrets, però, segons hem observat, el marcador *escolti* és la forma que conserva en major grau el significat literal de percepció auditiva. En canvi, en els altres tres marcadors, procedents de verbs de percepció visual, s'ha perdut tota referència al significat primigeni.

(b) Quant a les característiques distribucionals, la taula 1 mostra que, dels dos-cents dotze marcadors analitzats, cent noranta, pràcticament el 90%, apareixen al començament de l'oració. El 10% restant, que es troba en posició interior, sol encapçalar clàusula:

	AVIAM	A VEURE	MIRI	ESCOLTI	TOTAL
Inicial	12 (100%)	22 (91'7%)	78 (91'8%)	78 (85'7%)	190 (89'6%)
Interior	—	2 (8'3%)	7 (8'2%)	13 (14'3%)	22 (10'4%)
TOTAL	12 (100%)	24 (100%)	85 (100%)	91 (100%)	212 (100%)

Taula 1. Posició oracional

Si ens fixem en les diferències per marcadors, veurem que *aviam* apareix en posició inicial en tots els casos, mentre que el marcador que segueix menys aquest patró, tot i allunyar-se'n ben poc, és *escolti*, que ocupa una posició interior en el 14,3% de les aparicions.

Pel que fa al caràcter parentètic, aquests elements es troben entre pauses en el 84,9% dels casos. La resta, el 15,1%, es presenta únicament amb una pausa, que, normalment, segueix el marcador (taula 2):

	AVIAM	A VEURE	MIRI	ESCOLTI	TOTAL
Entre pauses	12 (100%)	21 (87'5%)	72 (84'7%)	75 (82'4%)	180 (84'9%)
Només una pausa	—	3 (12'5%)	13 (14'3%)	16 (17'6%)	32 (15'1%)
TOTAL	12 (100%)	24 (100%)	85 (100%)	91 (100%)	212 (100%)

Taula 2. Pauses

Per marcadors, resulta destacable que *aviam* és l'única forma que apareix sempre entre pauses en el nostre corpus; *a veure*, *escolti* i *miri* poden aparèixer només amb una pausa, al voltant del 15% de les ocurrencies corresponents, però, a l'igual com *aviam*, en la major part dels casos tenen caràcter parentètic.

(c) Canvi funcional i formal. Dels dos-cents dotze marcadors que conformen el nostre corpus, cent quaranta-cinc (el 68,4%) ja no presenten trets que els relacionen sintàcticament amb el verb del qual provenen. En la taula 3 hem desglossat els resultats dels seixanta-set marcadors (el 31% de total) que mostren algun tret referit al caràcter predicatiu: s'hi pot observar la preeminència de l'objecte directe pronominal (quaranta-dos dels seixanta-set casos) vinculada, pràcticament en tots els casos, al marcadore *escolti*. En concret, de les noranta-una ocurrences totals d'aquest element, quaranta-una prenen la forma *escolti'm*, que incorpora l'acusatiu pronominal (*e*)*m*.

	AVIAM	A VEURE	MIRI	ESCOLTI	TOTAL
O. D.	—	—	—	2 (3%)	2 (3%)
O. D. pronominal	—	—	1 (1'5%)	41 (61'2%)	42 (62'7%)
C. C	—	—	—	1 (1'5%)	1 (1'5%)
Subjecte posposat	—	—	1 (1'5%)	—	1 (1'5%)
Vocatiu	1 (1'5%)	4 (5'9%)	7 (10'5%)	9 (13'4%)	21 (31'3%)
TOTAL	1 (1'5%)	4 (5'9%)	9 (13'4%)	53 (79'1%)	67 (100%)

Taula 3. Persistència del caràcter predicatiu

En conseqüència, l'anàlisi per marcadors indica també que és *escolti* l'element en el qual es dona una major persistència de l'origen verbal: gairebé en el 80% del total d'ocurrences d'aquest marcadore. En l'extrem contrari, *aviam* només en presenta un cas, corresponent a l'1,5%.

Des del punt de vista morfològic, les dades de la taula 4 evidencien que, en efecte, els marcadors analitzats tendeixen a la fixació morfològica:

	AVIAM	A VEURE	MIRI	ESCOLTI	TOTAL
1a. plural	12 (100%)	24 (100%)	—	—	36 (17%)
2na. singular (vostè)	—	—	71 (87,5%)	86 (94,5%)	157 (74%)
2na. singular (tu)	—	—	1 (1,2%)	3 (3,3%)	4 (1,9%)
2na. plural (vostès)	—	—	9 (10,6%)	1 (1,1%)	10 (4,7%)
2na. plural (vosaltres)	—	—	4 (4,7%)	1 (1,1%)	5 (2,3%)
TOTAL	12 (100%)	24 (100%)	85 (100%)	91 (100%)	212 (100%)

Taula 4. Fixació morfològica

Aviam i *a veure*, fossilitzats en la primera del plural, mostren un grau total de fixació (100%). En *escolti* i *miri* la fixació no és tan alta: el 94,5% i el 87,5% respectivament. Aquests marcadors, usats majoritàriament en el debat en la segona persona del singular per al tractament formal, presenten algunes variacions, ja que poden aparèixer, bé que de manera molt esporàdica, en la segona del singular (*escolta*, *mira*), en la segona del plural (*escolteu*, *mireu*) i en la segona del plural per al tractament formal (*escoltin*, *mirin*).

Finalment, la reducció fonètica experimentada per alguns marcadors procedents de verbs de percepció en el nostre corpus pot apreciar-se en la taula 5, on es constata una superioritat clara de les formes sense reducció (el 91%) sobre les reduïdes (9%).

	AVIAM	A VEURE	MIRI	ESCOLTI	TOTAL
Formes reduïdes	9 (75%)	10 (41,7%)	—	—	19 (9%)
Formes sense reducció	3 (25%)	14 (58,3%)	85 (100%)	91 (100%)	193 (91%)
TOTAL	12 (100%)	24 (100%)	85 (100%)	91 (100%)	212 (100%)

Taula 5. Reducció fonètica

Aquests resultats mostren que els únics elements que apareixen reduïts són *a veure* i *aviam*. *Aviam*, forma ja reduïda, apareix normalment sota la forma *viam* (nou ocurrences, equivalents al 75% de les aparicions d'aquest marcador) i esdevé així l'element que proporcionalment presenta més reduccions. *A veure* també es mostra sovint en la forma reduïda *avere* (deu casos, que corresponen al 41% de les seues ocurrences). En canvi, *escolti* i *miri* no manifesten en cap cas minva de cos fonètic en el nostre corpus.

En síntesi, les dades observades posen de manifest que els marcadors discursius analitzats presenten, com a grup, les característiques semàntiques i morfosintàctiques següents:

- i. corresponen a un mateix tipus semàntic d'origen, el de la percepció sensorial, tot i que han perdut en gran part, quan no totalment, el significat literal;
- ii. deriven de formes imperatives o relacionades amb l'imperatiu;
- iii. presenten caràcter parentètic i se situen típicament en la perifèria de l'oració;

iv. han abandonat, gairebé per complet, el caràcter predicatiu que tenien com a verbs;

v. estan totalment o parcialment fixats morfològicament i,

vi. en alguns casos, manifesten reducció fonètica.

Aquests trets ens permeten reconèixer en l'evolució d'aquestes formes un procés de gramaticalització, és a dir, un «procés de canvi de categoria activat per fenòmens semanticodiscursius» (Cuenca & Hilferty 1999: 197).

Però els resultats obtinguts indiquen també que no tots els marcadors estudiats presenten el mateix grau de gramaticalització. Des del punt de vista semàntic, *escolti* és l'únic element que no ha perdut completament el significat literal del verb del qual prové, ja que *escoltar* (o, si més no, *sentir*) és una acció que se suposa necessària en la conversa. Aquest manteniment parcial del sentit original sembla tenir un pes determinant en el fet que *escolti* siga el marcadore menys gramaticalitzat del grup: és l'element que presenta més traces del primigeni valor predicatiu, conserva algunes variants morfològiques i no ha sofert cap pèrdua de cos fonètic.

En l'extrem contrari, *aviam* mai abandona la posició inicial i sempre té caràcter parentètic, de manera que és el marcadore amb una independència sintàctica més acusada. De fet, no mostra cap tret relacionat amb la funció original de predicat, està totalment fossilitzat des del punt de vista morfològic i, tot i ser una forma ja reduïda, presenta reducció fonètica. *Aviam* és, per tant, el marcadore més gramaticalitzat. El segueix *a veure*, forma que manté molt poques restes del seu paper predicatiu; a l'igual com *aviam*, està totalment fixat morfològicament i pot presentar minva fonètica. Finalment, *miri* es troba, pel que fa al procés de gramaticalització, més a prop d'*escolti*: encara manifesta algunes característiques morfosintàctiques que el vinculen al seu origen verbal —en menor grau, però, que el marcadore originat en el verb *escoltar*— i mai no apareix reduït fonològicament.

3. ASPECTES PRAGMATICODISCURSIUS

Ens centrem a continuació en la funció pragmaticodiscursiva dels marcadors procedents de verbs de percepció en el debat electoral. Les formes estudiades, gramaticalitzades en major o menor grau segons hem vist, presenten com a valor pragmàtic general la força apel·lativa o conativa, originada en la naturalesa de

l'imperatiu del qual provenen. Aquesta característica, unida al valor fàtic que han desenvolupat, dóna lloc a funcions discursives més específiques: d'una banda manifesten un valor estructural com a organitzadors del discurs; d'una altra, evidencien les relacions de cortesia que s'estableixen entre els participants en el debat (Marín 2003b, 2005).

3.1 ORGANITZADORS DEL DISCURS

Com a organitzadors del discurs, aquestes formes participen en l'estructura global de la interacció, bé unint torns de parla, bé unint actes. A més, organitzen i orienten el discurs, tant en relació al torn com en relació al tema. En aquest darrer aspecte, destaca la força (contra)argumentativa que vehiculen.

Quant a l'estructura global del discurs, en (16), tenim un exemple d'unió de torns mitjançant un marcador, mentre que en (17) el marcador uneix dos actes, és a dir, dues unitats comunicatives dins d'un torn:

(16) <Colom> [...] nosaltres, des de l'òptica d'Esquerra Republicana, només hi veiem, i per aprofundir en aquesta entitat del país, la via normal de tota nació normal al món, que és aquesta via d'assolir la totalitat de la nostra personalitat col·lectiva.
<Moderadora> *A veure*, el senyor Vidal-Quadras volia dir [(alguna cosa)]. [EA92,0:30:05]

(17) <Colom> El senyor Pujol, amb la seva habilitat, ja s'ha tornat a col·locar al centre de tothom, i ell ja es fa pal de pallar. *Escolti'm*, senyor Pujol, n'hi poden haver altres de pals de pallar, en aquest país. Vostè, durant un temps ha (a)nat fent aquesta teoria i s'hi ha anat posant còmode [...] [EA92, 1:38:41]

El marcador *a veure* de l'exemple (16) uneix el torn de la moderadora amb el del participant anterior. En (17), Colom utilitza *escolti* per avançar en la seua intervenció.

Pel que fa al paper d'aquests elements en l'organització discursiva, ja hem avançat que es desenvolupa en dos nivells: la distribució del torn i el desenvolupament del tema discursiu. En relació amb el torn, els marcadors analitzats poden assumir en el debat electoral diversos valors: distribució de torn entre els parlants, lluita per mantenir el torn propi i lluita per apoderar-se d'un torn aliè. L'exemple (18) ens proporciona un cas de distribució de torn:

(18) <Moderadora> *Avere*, senyor Jordi Pujol, [(pot respondre en la seva intervenció)]
<Jordi Pujol> [(em sembla que m'haurà de deixar, una mica per al·lusions)]
<Moderadora> sí, per al·lusions, n'ha tingut més d'una.[EA92, 1:49:38]

En efecte, en (18), la moderadora dona la paraula a Pujol mitjançant el marcador *avere*.

També trobem diversificació en la funció dels marcadors en relació amb el tema del discurs: poden introduir un tema nou, contribuir a la progressió del tema tractat, vehicular un canvi de tema o bé encapçalar arguments i contraarguments. En realitat, en aquestes subfuncions es distingeixen dos blocs: un de més neutre o objectiu, que conté les vinculades al tema discursiu, i un altre de més subjectiu, on s'inclouen les lligades a l'argumentació i la contraargumentació. Aquest matís pot copsar-se en els exemples del nostre corpus. En (19), Molins introdueix el tema de la seua intervenció mitjançant el marcador *aviam*:

- (19) <Molins> **Viam**, jo crec que: ja està clar que: a partir del 4 de març nosaltres a Madrid haurem de plantar cara [...]. [EG96, 1:43:14]

L'exemple (20) mostra una contraargumentació introduïda per *escolti*:

- (20) <Trias> No digui tonteries, senyora Rahola.
<Rahola> No, com? De tonteries res. **Escolti'm**, de tonteries res, vostè llegeixi atentament el que diu el senyor Vidal-Quadras en els seus [(programes)]. [EG96, 0:55:17.]

Resulta evident, que, en (20), el marcador fa una funció modalitzadora que no es dona en (19), on el seu paper sembla, des d'aquest punt de vista, més neutre.

3.2 INDICADORS DE LES RELACIONS ENTRE ELS PARLANTS

Abordem ara la funció dels marcadors discursius procedents de verbs de percepció com a indicadors de les relacions que s'estableixen entre els participants en el debat. Aquesta funció es troba molt vinculada a la cortesia lingüística, ja que aquests elements es caracteritzen per precedir actes que amenacen la imatge de l'oient (Brown & Levinson 1978, 1987). En concret, en el gènere analitzat, els marcadors poden introduir: actes amenaçadors de la imatge positiva de l'oient (AAI positiva O), és a dir, actes que atempten contra la imatge que cada individu té de si mateix i vol que siga reconeguda i reforçada per la resta de membres de la comunitat; actes amenaçadors de la imatge negativa de l'oient (AAI negativa O), en altres paraules, actes que van en contra de la voluntat de l'individu que les seues accions no siguen impedides pels altres, i actes neutres des del punt de vista de la cortesia verbal.

Els actes que amenacen la imatge positiva de l'oient són els més agressius, perquè constitueixen actes descortesos (Haverkate 1994) que manifesten obertament una actitud negativa del parlant cap a l'oient. En el nostre corpus, s'han concretat en interrupcions, retrets, refutacions i, especialment, acusacions i crítiques (21):

- (21) <Serra> En el senyo:r Molins li diré que ells volen ser la clau, però no saben quina porta volen obrir, la del poder del PP, ja ho donen per fet. **Miri**, eh:, senyor Molins, quan es negocia rendir sense lluitar, el preu que és l'únic que estan pensant, quin seria el preu del suport, es negocia a la baixa. [...] [EG96, 1:50:11]

En aquest exemple, el marcador *miri* introdueix una crítica de Serra cap a Molins i el seu partit.

Entre els actes que amenacen la imatge negativa de l'oient, les ordres o exhortacions, actes de parla no cortesos però no necessàriament descortesos, són els considerats prototípics (Haverkate 1994). En el nostre corpus, també n'hem trobat alguns (22):

- (22) <Molins> [...] Les enquestes diuen que el 75% [(volen que vostès no tinguin tota la força. No, no, no, les enquestes, li juro (<pronúncia emfàtica li juro>) que no n'he fet ni una, ni jo)]
<Trias> [(Ho manipulen vostès, vostès, senyor Molins. Són uns grans, són uns grans manipuladors. **Miri**, preguntí, preguntí.)]
<Molins>... ni ningú de Convergència. [EG96, 1:17:08]

Així, en (22), Trias introdueix, amb el marcador *miri*, una ordre adreçada a Molins.

Els marcadors estudiats també poden encapçalar un tercer grup d'actes, diferenciats dels anteriors perquè els hem considerat neutres des del punt de vista de la cortesia. Es tracta d'actes que no constitueixen una amenaça per a la imatge de l'oient, ja siga perquè realitzen funcions neutres en relació amb l'interlocutor, com ara ordenar el discurs del parlant que els emprà (23), ja perquè, tot i que podrien ser una amenaça per a l'interlocutor, incorporen alguna estratègia redreçadora que atenua o elimina aquest perill (24):

- (23) <Molins> **Viam**, simplement 2 minuts per lo_ lo_ mig minut per lo de bons col·laboradors del_ del govern socialista. [...] [EG96, 0:29:30]
- (24) <Rahola> [(Però si ja hi havia un govern de dretes)], senyor Serra, [(si ja hi era un govern de dretes (:zzzz?))].

<Moderador> [(Avere, sisplau, estem arribant al temps del nostre primer bloc, sisplau)], tanca: aquest bloc el senyor Saura. És la última intervenció d'aquest bloc. [EA92, 0:51:47]

El marcador *viam* de l'exemple (23) serveix a Molins per a organitzar la seua intervenció. En (24), la interrupció del moderador, mitigada per la presència de la interjecció *sisplau*, segons és habitual en aquests debats com a mostra de respecte, és introduïda pel marcador *avere*.

3.3 RESULTATS OBTINGUTS EN L'ANÀLISI PRAGMATICODISCURSIVA

Presentem tot seguit les dades numèriques concretes en relació amb els aspectes pragmaticodiscursius.

(a) Organitzadors del discurs

Els marcadors analitzats realitzen una funció estructural global que consisteix a unir torns o unir actes dins d'un torn. La taula 6 presenta els resultats d'aquest nivell. Segons es pot apreciar, la funció predominant en el debat electoral és la unió d'actes de parla, gairebé el 65% dels marcadors que hi apareixen, és a dir, cent trenta-set dels dos-cents dotze casos analitzats.

	AVIAM	A VEURE	MIRI	ESCOLTI	TOTAL
Uneix torn	7 (58'4%)	17 (70'8%)	19 (22'3%)	25 (27'5%)	68 (32'1%)
Uneix acte	5 (41'6%)	5 (20'8%)	65 (76'5%)	62 (68'2%)	137 (64'6%)
Uneix t/a	—	2 (8'4%)	1 (1'2%)	4 (4'3%)	7 (3'3%)
Total	12 (100%)	24 (100%)	85 (100%)	91 (100%)	212 (100%)

Taula 6. Funció estructural global⁴

De la comparació entre marcadors, convé destacar que, mentre que *miri* i *escolti* s'especialitzen en la unió d'actes (el 76,5% i el 68,2% de les ocurrences, respectivament), *a veure* uneix majoritàriament torns (70,8% de les aparicions). *Aviam* es reparteix de

4. La taula inclou també els casos perifèrics (uneix t/a), és a dir, aquells en què resulta difícil establir si la funció del marcador és unir torns o actes o si fan una doble funció en aquest sentit.

manera més equitativa entre una funció i l'altra, tot i que la unió d'actes (58,4%) supera també la unió de torns (41,6%).

Pel que fa a l'organització i l'orientació del discurs, la majoria dels marcadors analitzats realitzen funcions relacionades amb el tema (el 82,1% del total), com podem comprovar en la taula 7, on també convé observar els resultats desglossats per subfuncions. En aquest sentit, crida l'atenció la preponderància en la introducció de contraarguments (gairebé del 35% del total de casos estudiats), seguida, a bastant distància, de la introducció d'arguments (al voltant del 15%).

	AVIAM	A VEURE	MIRI	ESCOLTI	Total
Distribució torn	1 (8'3%)	13 (54'2%)	—	1 (1'2%)	15 (7'2%)
Manteniment torn	—	2 (8'3%)	1 (1'2%)	9 (9'9%)	15 (7'2%)
Lluita torn aliè	—	2 (8'3%)	—	9 (9'9%)	11 (5'2%)
TORN	1 (8'3%)	17 (70'8%)	1 (1'2%)	19 (21%)	38 (17'9%)
Introducció tema	5 (41'7%)	5 (21%)	17 (20%)	2 (2'2%)	29 (13'8%)
Progressió tema	2 (16'7%)	—	14 (16'5%)	7 (7'7%)	23 (10'9%)
Canvi tema	1 (8'3%)	—	11 (12'9%)	6 (6'5%)	18 (8'5%)
Argument	2 (16'7%)	1 (4'1%)	16 (18'8%)	12 (13'2%)	31 (14'7%)
Contraargument	1 (8'3%)	1 (4'1%)	26 (30'6%)	45 (49'4%)	73 (34'4%)
TEMA	11 (91'7%)	7 (29'2%)	84 (98'8%)	72 (79%)	174 (82'1%)
Total FUNCIO ORGANIZATIVA	12 (100%)	24 (100%)	85 (100%)	91 (100%)	212 (100%)

Taula 7. Organitzadors del discurs

Per marcadors, *aviam*, *miri* i *escolti* queden vinculats a funcions lligades al tema (91,7%, 98,8% i 79% respectivament). En canvi, *a veure*, apareix més lligat al torn (70,8%). En concret, *aviam* s'utilitza fonamentalment per a la introducció de tema, mentre que *miri* i, sobretot, *escolti* s'usen fonamentalment per a introduir contraarguments. *A veure* destaca en la distribució de torns.

(b) Indicadors de les relacions entre els parlants

En la taula 8 apleguem els resultats globals obtinguts en l'anàlisi dels marcadors procedents de verbs de percepció en la funció d'indicadors de les relacions entre els parlants dins dels debats analitzats.

	AVIAM	A VEURE	MIRI	ESCOLTI	TOTAL
AA pos. O	3 (25%)	9 (37'5%)	52 (61'2%)	71 (78%)	135(63'7%)
AA neg. O	—	1 (4'1%)	7 (8'2%)	13 (14'3%)	21 (9'9%)
Actes neutres	9 (75%)	13 (54'1%)	23 (27%)	7 (7'7%)	52(24'5%)
Truncaments	—	1 (4'1%)	3 (3'5%)	—	4 (1'9%)
TOTAL	12 (100%)	24 (100%)	85 (100%)	91 (100%)	212 (100%)

Taula 8. Funció d'indicadors de les relacions de poder per subfuncions⁵

La funció principal és la introducció d'actes amenaçadors de la imatge positiva de l'oient: cent trenta-cinc marcadors dels dos-cents dotze totals, gairebé el 65%. Les altres dues funcions, la introducció d'actes amenaçadors de la imatge negativa de l'oient i d'actes neutres, no poden comparar-se en importància a l'assolida en la introducció d'AAI positiva. Amb tot, l'encapçalament d'actes neutres és també destacable i ateny el 24,5% del total, mentre que en la introducció d'AAI negativa de l'oient, les ocurrencies a penes arriben al 10%.

Entre els marcadors, *escolti* és l'element més destacat en la funció d'introduir AAI positiva de l'oient, el 78% de les aparicions, seguit de *miri*, el 61,2%. En canvi, *aviam* i *a veure* tenen un paper molt més discret en aquest sentit, el 25% i el 37,5% de les ocurrencies, respectivament. De fet, *aviam* s'especialitza clarament en la introducció d'actes neutres, el 75% dels casos d'aquest element. Aquesta és també la funció majoritària d'*a veure*, que, tanmateix, no arriba a xifres tan altes, el 54,1%.

En resum, les dades obtingudes confirmen que els elements estudiats organitzen discursivament l'intercanvi comunicatiu en el debat electoral i, al mateix temps, posen

5. En aquesta taula hem agrupat sota l'etiqueta «truncaments» els casos on els marcadors estudiats no arriben a introduir cap acte de parla perquè es produeix alguna mena de tall en la intervenció.

de manifest les relacions de cortesia entre els participants. Aquests trets generals es concreten en funcions diverses.

Com a organitzadors discursius:

- i. participen en l'estructura global del debat, unint, en la major part dels casos, actes de parla; a més,
- ii. contribueixen a fer avançar el tema del discurs, fonamentalment mitjançant la introducció d'arguments i contraarguments.

Com a indicadors de les relacions entre els participants:

- i. s'utilitzen principalment per a encapçalar actes descortesos que amenacen la imatge positiva de l'interlocutor, tot i que, en ocasions, també poden introduir actes que n'amenacen la imatge negativa i actes neutres des del punt de vista de la cortesia.

El lligam entre aquestes funcions és bastant evident. Així, resulta lògic que el paper bàsic d'aquests marcadors siga la unió d'actes de parla, ja que els participants els empren sobretot per a fer avançar el tema dins de les seues intervencions i, en particular, per a introduir contraarguments. Aquesta especialització en la contraargumentació és la causa que s'utilitzen majoritàriament per a introduir actes descortesos.

Sintetitzem també els resultats obtinguts de la comparació entre marcadors. Els elements més gramaticalitzats, *aviam* i *a veure*, procedents del verb de significació passiva *veure* i fixats morfològicament en la primera persona del plural, uneixen generalment torns de parla. En canvi, les formes menys gramaticalitzades, *miri* i *escolti*, originades en verbs de significació activa i fixades en la segona persona del singular (tractament formal), uneixen principalment actes dins d'un torn. Aquestes diferències vinculades al grau de gramaticalització es projecten en la resta de funcions pragmaticodiscursives, de manera que, en relació amb l'organització de l'intercanvi comunicatiu, *a veure* i *aviam* fan funcions més neutres: el primer s'especialitza en la funció estructural d'unir torns i el segon en la introducció de tema. Tanmateix, *miri* i *escolti* solen encapçalar contraarguments, la qual cosa els apropa a la modalització. Aquest ús explica que trobem habitualment aquests marcadors davant d'actes que amenacen la imatge de l'interlocutor, mentre que *aviam* i *a veure* precedeixen actes neutres des del punt de vista de la cortesia.

No podem cloure aquest apartat sense afegir algunes dades que no apareixen en les taules però que constitueixen informació rellevant per a la nostra anàlisi. En primer lloc, *escolti* i *miri*, els marcadors que podem qualificar de més «agressius», atès el paper pragmàtic que desenvolupen en el debat, són emprats únicament pels polítics participants (gairebé mai pels moderadors), que intenten mostrar així la seua superioritat sobre els oponents. La major part de les ocurrencies d'*aviam* també correspon als polítics participants, però, com hem vist, solen introduir actes més neutres, relacionats amb l'organització que fa el parlant de la pròpia intervenció. D'altra banda, *a veure* és pràcticament l'únic marcador que utilitzen els moderadors, els quals solen acompanyar-lo d'expressions del tipus *sisplau* o *gràcies*.

D'aquests fets, podem deduir les conseqüències següents:

(a) El debat electoral és un esdeveniment comunicatiu no cooperatiu, on la funció global bàsica dels marcadors analitzats és destacar l'enfrontament dialèctic entre els polítics que hi participen. Així, dels dos-cents dotze marcadors que componen el nostre corpus, cent setanta-sis, és a dir, el 83%, corresponen a *escolti* i *miri*, les formes més descorteses.

(b) Que *a veure* siga l'única forma en què la unió de torns supera la unió d'actes s'explica perquè és l'element més emprat pels moderadors, els quals han de conduir el debat i distribuir les paraules entre els polítics. Aquesta és també la causa que aquest marcador destaque sobre la resta en la introducció d'actes neutres, ja que els moderadors l'usen habitualment acompanyat d'estratègies redreçadores, per tal d'imposar la seua autoritat però mostrant sempre respecte als convidats. Si les ocurrencies d'aquest marcador, vint-i-quatre, corresponents a l'11,3% del total, són baixes, és perquè els moderadors no són els protagonistes de l'enfrontament i no hi intervenen tant com el conjunt de polítics participants; a més, aquests usen poc aquesta forma, que fretura de la força discursiva d'*escolti* i *miri* a l'hora de marcar les diferències entre els participants.

(c) La baixa freqüència d'aparició d'*aviam*, només dotze casos, el 5,7% del total de marcadors, es pot relacionar amb el fet que és el marcador més neutre i, per tant, poc rendible en un gènere com el debat electoral, on la funció principal d'aquests elements és destacar la confrontació amb l'adversari.

4. GRAU DE GRAMATICALITZACIÓ I FUNCIÓ DISCURSIVA

Si, tenint en compte els resultats obtinguts, situem les formes considerades en un *continuum* de gramaticalització i de valor intersubjectiu, com a oposat al subjectiu, obtindrem un esquema com el que apareix en la figura 1:

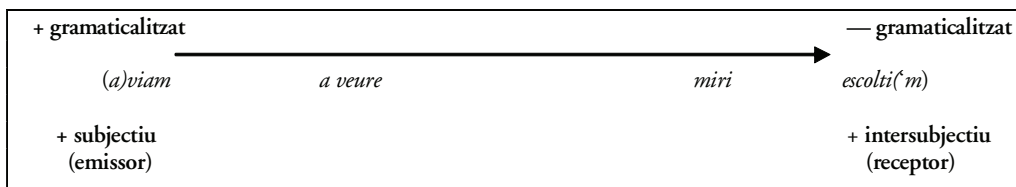


Figura 1. Grau de gramaticalització i naturalesa semanticopragnàtica dels marcadors

A la vista de l'esquema, resulten encara més evidents algunes de les observacions ja fetes a partir de la informació proporcionada per les dades quantitatives. Així, el grau de gramaticalització assolit per cadascuna de les formes sembla tenir una relació directa amb el caràcter passiu o actiu dels verbs de percepció dels quals provenen i amb el fet que es tracte d'un verb de percepció visual o auditiva. Podem afirmar, doncs, que

(a) *Veure*, verb de percepció visual i de caràcter passiu, és l'origen dels marcadors més gramaticalitzats: *aviam* i *a veure*.

(b) Els verbs de caràcter actiu *mirar* i *escoltar* donen lloc als marcadors menys gramaticalitzats: *escolti* i *miri*. Dins d'aquest grup, *miri*, relacionat amb la vista, assoleix una fixació més alta, mentre que *escolti*, vinculat a la percepció auditiva, és la forma menys gramaticalitzada, ja que com a marcador no perd totalment el seu significat original.

Igualment, el caràcter més subjectiu o més intersubjectiu dels marcadors es vincula a un grau major o menor de gramaticalització en el nivell morfosintàctic. En concret, els marcadors més gramaticalitzats, atès que remetent a l'emissor i al receptor per estar fixats en la primera persona del plural, focalitzen en l'emissor i remarquen la subjectivitat, l'atenció de l'emissor sobre el discurs que està construït. En aquest

sentit, per tant, desenvolupen funcions més neutres. En canvi, les formes menys gramaticalitzades destaquen la intersubjectivitat i tenen valors més «agressius» i descortesos, ja que, fixades en la segona persona del singular, remetent únicament al receptor i subratllen l'oposició parlant-oient com a persistència del valor imperatiu i conatiu d'origen.

En definitiva, es verifica una iconicitat entre forma, funció discursiva i significat dels verbs de percepció utilitzats com a marcadors discursius que il·lustra la hipòtesi de la gramàtica emergent formulada per Hopper i Thompson (1985:747) en referència a les categories bàsiques de verb i nom:

[...] the less a linguistic element is required by the discourse either to report an event [verb function] or introduce an entity for potential discourse manipulation [noun function], the less saliency it will be marked as a member of the category which languages universally designate to carry this function.

En els cas que ens ocupa, si determinades formes dels verbs *veure*, *mirar* i *escoltar* deixen de ser utilitzades per a expressar un valor verbal, tendiran progressivament a perdre els trets formals típics d'aquesta categoria. De fet, els elements estudiats s'han allunyat sintàcticament dels predicats i s'aproximen a la connexió textual. A més, tenen un paper destacat en l'organització discursiva i assumeixen funcions pragmàtiques rellevants en el debat electoral.

5. CONCLUSIONS

El nostre estudi, centrat en les formes *aviam*, *a veure*, *miri* i *escolti* en el debat electoral, ha posat de manifest el procés de gramaticalització sofert per aquests elements des del seu origen com a verbs fins a esdevenir marcadors discursius amb funcions pragmàtiques. L'evolució comença quan, en determinats contextos, les formes imperatives de les quals provenen sofreixen un afebliment total o parcial del significat literal i una pragmatització d'aquest significat, de manera que es converteixen en mecanismes fàtics i conatius per a cridar l'atenció del parlant. Paral·lelament, en el nivell sintàctic es produeix una descategorització, ja que aquestes unitats lingüístiques, que abans pertanyien a la categoria gramatical verb i actuaven com a predicats, perden parcialment o totalment el caràcter predicatiu i passen a realitzar una funció diferent relacionada amb la connexió i/o la modalització. Aquesta pèrdua de la verbalitat es

manifesta també en la tendència a la fixació morfològica dels elements estudiats, alguns dels quals presenten, a més, minva de cos fonètic.

Així mateix, aquest treball ha mostrat que unitats lingüístiques pròpies de l'oral, considerades tradicionalment partícules poc importants, resulten molt efectives des del punt de vista discursiu. En particular, les formes analitzades, a més d'estructurar l'intercanvi comunicatiu mitjançant la unió de torns i actes de parla, desenvolupen una destacada funció pragmaticodiscursiva en el debat electoral, on s'utilitzen bàsicament per a introduir arguments i contraarguments i per a encapçalar actes descortesos que amenacen la imatge positiva de l'interlocutor. Aquestes atribucions no poden obviar-se en el gènere estudiat, un tipus de debat no cooperatiu on els participants no pretenen convèncer els adversaris de les seues opinions, sinó captar el vot dels ciutadans. De fet, el debat electoral és un debat televisat on resulta fonamental manifestar superioritat sobre els polítics oponents davant dels telespectadors/votants. En aquest sentit, els marcadors procedents de verbs de percepció, gràcies a la força conativa que conserven del seu origen com a formes imperatives, emmarquen i realcen els actes de parla que introdueixen, contribuint així a augmentar l'efecte de control discursiu sobre l'adversari.

Finalment, aquesta investigació ha palesat la vinculació entre l'evolució semanticosintàctica dels elements analitzats i les funcions pragmaticodiscursives que desenvolupen: els marcadors més gramaticalitzats fan funcions discursives més neutres, mentre que els menys gramaticalitzats s'especialitzen en funcions més agressives. Es corrobora així la interrelació entre els diferents components de la gramàtica i es confirma l'eficàcia del model cognitiu, que qüestiona l'autonomia de la sintaxi i parteix de la hipòtesi de la influència mútua entre forma i funció, entre sintaxi i significat.

MARIA JOSEP MARÍN

Universitat Politècnica de València

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ALCOVER, A. M. & Francesc de B. MOLL (1983 [1^a ed. 1926-1968]) *Diccionari català-valencià-balear*, Inventari lexicogràfic i etimològic de la llengua catalana, Palma de Mallorca, Alcover-Miramar.
- BROWN, P. & S. C. LEVINSON (1978) «Universals of language use: Politeness phenomena» dins *Questions and Politeness. Strategies in Social Interaction*, Cambridge, Cambridge University Press.

- (1987) *Politeness. Some Universals of Language Use*, Cambridge, Cambridge University Press.
- COROMINES, J. (1980-1991) *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, Barcelona, Curial.
- CUENCA, M. J. & J. HILFERTY (1999) *Introducción a la lingüística cognitiva*, Barcelona, Ariel.
- CUENCA, M. J. & M. J. MARÍN (1998) «On the boundaries of grammar: linking words and grammaticalization theory» dins B. CARON (ed.), *Proceedings of the XVIIth International Congress of Linguists* (París, 20-25 de juliol, 1997), Oxford, Elsevier Sciences, CD-ROM, 0444.
- (2000) «Verbs de percepció gramaticalitzats com a connectors. Anàlisi contrastiu espanyol-català» dins R. MALDONADO (ed.), *Estudios Cognoscitivos del Español*, Monogràfic de la *Revista Espanyola de Lingüística Aplicada (RESLA)*, pp. 215-237.
- DOSTIE, G. (1998) «Deux marqueurs discursifs issus de verbes de perception: de *écouter/regarder* à *écouter/regard*», *Cahiers de lexicologie*, 73, 2, pp. 85-106.
- HAVERKATE, H. (1994) *La cortesía verbal*, *Estudio pragmlingüístico*, Madrid, Gredos.
- HEINE, B., U. CLAUDI & F. HÜNNEMEYER (1991) *Grammaticalization: A Conceptual Framework*, Chicago, University of Chicago Press.
- HOPPER, P. (1987) «Emergent grammar», *Berkeley Linguistic Society*, 13, pp. 139-157.
- (1991) «On some principles of grammaticization» dins E. C. TRAUOGOTT & B. HEINE (eds.), *Approaches to Grammaticalization*, Amsterdam, John Benjamins, pp. 17-35.
- HOPPER, P. & S. THOMPSON (1985) «The discourse basis for lexical categories in universal grammar», *Language*, 90, 4, pp. 703-752.
- HOPPER, P. & E. C. TRAUOGOTT (1993) *Grammaticalization*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LAMIROY, B. & P. SWIGGERS (1993) «Patterns of mobilization: A study of interaction signals in Romance» dins R. A. GEIGER & B. RUDZKA-OSTYN (eds.), *Conceptualizations and Mental Processing in Language*, Berlín, Mouton de Gruyter, pp. 649-678.
- MARÍN, M. J. (2003a) *Discurs i gramaticalització: verbs de percepció usats com a marcadors discursius en el debat electoral*, València, Servei de Publicacions de la Universitat de València, CD-Rom. [<http://www.tdx.cbuc.es>]

- (2003b) «El paper dels connectors en la construcció i l'anàlisi del debat» dins V. MARTINES (coord.), *Llengua, Societat i Ensenyament*, vol. II, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 397-422.
- (2005a) *Marcadors discursius procedents de verbs de percepció. Argumentació implícita en el debat electoral*, València, Universitat de València, Annex 59 de *Quaderns de Filologia*.
- (2005b) «El debat electoral: la (des)cortesia necessària?», Actes del *First International Conference on CDA*, Cd-Rom, València, Universitat de València. [http://www.uv.es/cdaval/jorda_correccio.pdf]
- MONTOLÍO, E. & V. UNAMUNO (2001) «The discourse marker *a ver* (Catalan, *a veure*) in teacher-student interaction», *Journal of Pragmatics*, 33, pp. 193-208.
- PONS, S. (1998) «*Oye y mira* o los límites de la conexión» dins M. A. MARTÍN ZORRAQUINO & E. MONTOLÍO (coords.), *Los marcadores del discurso. Teoría y análisis*, Madrid, Arco Libros, pp. 213-228.
- SCHIFFRIN, D. (1987) *Discourse markers*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SWEETSER, E. (1990) *From Etymology to Pragmatics: Metaphorical and Cultural Aspects of Semantic Structure*, Cambridge, Cambridge University Press.
- TRAUGOTT, E. C. (1989) «On the rise of epistemic meanings in English: an example of subjectification in semantic change», *Language*, 65, pp. 31-55.
- (1990) «From less to more situated in language: the unidirectionality of semantic change» dins S. ADAMSON *et alii* (eds.), *Papers from the Fifth International Conference on English Historical Linguistics*, Amsterdam, John Benjamins, pp. 496-517.
- (1995) «Subjectification in grammaticalization» dins S. WRIGHT & D. STEIN (eds.), *Subjectivity and Subjectivization*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 31-54.
- TRAUGOTT, E. C. & R. B. DASHER (2001) *Regularity in Semantic Change*, Cambridge, Cambridge University Press.

PERE ROSSELLÓ BOVER

PANORAMA AMB DONA
I LA GUERRA CIVIL
EN LA NOVEL·LÍSTICA
DE MIQUEL ÀNGEL RIERA

INTRODUCCIÓ

L'estiu de 1979 Miquel Àngel Riera (Manacor, 1930 - Palma, 1996) comença a Miamar –la casa d'estiueig al Port de Manacor, on va escriure la majoria de les seves obres– la redacció d'una nova novel·la, que tancarà el cicle iniciat el 1973 amb *Fuita i martiri de Sant Andreu Milà*. L'obra es titularà *Panorama amb dona* i no estarà acabada fins l'estiu de 1982. Una altra vegada, com havia ocorregut amb les dues novel·les precedents, la història sorgeix del desenvolupament d'un aspecte o d'un personatge ja tractat en una de les obres anteriors. Entre *Fuita i martiri de Sant Andreu Milà* i *Morir quan cal* (1974) només hi havia un lligam de parentesc entre els protagonistes i un breu enllaç de les dues històries: Andreu Milà era el nebot de la tia Andreua, la mare de l'adolescent que protagonitza *Morir quan cal*, el qual arribava a llegir el text d'una carta del seu cosí. I *L'endemà de mai* continuava cronològicament *Morir quan cal* just en el punt on aquesta història havia acabat: el funeral per la mort del fill de s'Almonia.

En canvi, «*Panorama amb dona* parteix d'un creixement lateral», que es produeix quan el novel·lista reprèn «un personatge marginal, Gabriela de la Vinya Nova», que apareixia a l'obra anterior. Així, en la nota que encapçala *Panorama amb dona* l'autor ens presenta la nova novel·la com el fruit d'una recerca efectuada entre els seus personatges: «*Panorama amb dona* és el resultat d'investigar què va ocórrer a Na Gabriela durant el breu període que visqué distanciada de l'amo En Cosme» (Riera 1983: 10). Per tant, la història de *Panorama amb dona* corre paral·lela a un moment

de *L'endemà de mai*, si bé no hi ha pròpiament cap intersecció entre les accions d'una i altra.

Convindrà recordar que el personatge de Gabriela de la Vinya Nova sortia per primera vegada al capítol 17 de *L'endemà de mai*. Es tractava d'una antiga jornalera de s'Almonia, que es presentava a l'amo en Cosme per tal que aquest intercedís en el seu favor i aconseguís salvar el seu marit, en Laro, que havia estat capturat pels feixistes. Gabriela, que anteriorment –uns tres anys abans– ja havia tengut una relació escadussera amb l'amo en Cosme, suggeria tornar-li a oferir els seus favors sexuals a canvi de salvar el seu marit: «Salvau-me s'homo, salvau-me s'homo, l'amo En Cosme, que jo vos ho sabré agrair com millor volgueu...» (Riera 1978: 169). Ell aprofitava aquesta avinentesa i, durant un temps imprecís, visitava Gabriela a la Vinya Nova per mantenir-hi relacions sexuals, tot ocultant-li parcialment la informació que havia obtingut sobre la mort d'en Laro. Tanmateix, al capítol 22 l'amo en Cosme l'assabentava finalment de la mort del seu marit i aleshores Gabriela l'acomiadava de mala manera, tot ordenant-li que no hi tornàs mai més. Aquest punt de *L'endemà de mai* és, per tant, l'inici de *Panorama amb dona*, que transcorre exactament durant el temps que ocupa just el capítol 23 de la novel·la anterior. Al capítol 24, l'últim de *L'endemà de mai*, en una ràpida recapitulació dels fets que segueixen el final de la història, el narrador ens informa de la represa de les relacions entre Gabriela i l'amo en Cosme i, també, de com més tard acabarà la història d'ambdós (Riera 1978: 230):

Algun temps després, Na Gabriela de la Vinya Nova, es féu el topadís pel portell del camí. L'amo En Cosme, sense massa ganes, es deixà dur. Uns quants mesos després, quan ella l'assabentà d'esperar un fill d'ell, va ser ell qui la deixà, definitivament. Veia clara una cosa: que, aquell infant, per res del món mai no el voldria veure. No fóra cosa, pensà, que després l'estimàs. I comptar amb els altres, accedir a estimar-los, era un erro palès que es pagava car.

Panorama amb dona tanca la trilogia de novel·les de Miquel Àngel Riera ambientades durant la Guerra Civil a Manacor, tot i que l'escriptor presenti el tema des d'una perspectiva més universal, lluny de tot propòsit de fer novel·la documental. De fet, en cap moment ens diu que la història se situï a Manacor, ni que la guerra que hi transcorre sigui la que s'inicià el 19 de juliol de 1936. Tot resta en una intencionada ambigüïtat, que no nega el punt de partida real, però que sobretot pretén donar un valor més universal a la història, tal com ja vàrem escriure fa anys (Rosselló 1982: 88-90):

[...] la guerra és un rerafons que tenyeix tota la història. Es parla d'un desembarcament que té moltes semblances amb el dels «rojos» a Porto Cristo en 1936. Això ens permet situar la història en les nostres coordenades temporals. [...] Emperò no se'ns matisen gens els fets: l'autor no ens diu de quin guerra es tracta. En realitat, *és i no és* la Guerra Espanyola, *és i no és* el desembarcament de Porto Cristo. La realitat és transformada i convertida en literatura. [...] La guerra que ens mostra és una guerra ideal, una construcció literària. És més, les novel·les de Riera podrien ser absolutament iguals com són en un altre marc temporal [...]. La *guerra* podria ser la guerra de Troia o qualsevol altra. Bastaria introduir algunes modificacions circumstancials en el text. La lluita, com a situació excepcional, interessa més per les seves conseqüències sobre els personatges i llurs vides que per ella mateixa.

Això no obstant, *Panorama amb dona* és segurament la novel·la que, com veurem, aprofundeix més en el tema de la repressió que els feixistes dugueren a terme a Mallorca durant la Guerra Civil.

Panorama amb dona, a diferència de *L'endemà de mai*, es caracteritza per un llenguatge més directe, més fàcil de llegir, que sovint pretén reproduir la parla dels personatges, sobretot arran de la introducció de nombrosos monòlegs. La novel·la va aparèixer l'octubre de l'any 1983 i l'any següent va obtenir el Premi de la Crítica de *Serra d'Or*. Entre les crítiques que el llibre va originar cal destacar la de Carme Arnau, publicada al número de gener de 1984 de la revista *Serra d'Or*, que destaca com el nostre novel·lista hi sap crear «una tensió mítica tota interior que fa d'aquesta darrera novel·la de Riera una continuació, i alhora una superació, d'aquest microcosmos tan ric i suggeridor al voltant del qual, com en el cas de molts grans creadors, giren sempre les seves ficcions» (Arnau 1984: 37).

UN PERSONATGE I UNA TÈCNICA

Abans d'entrar en el tractament del tema de la guerra, convé que apuntem un tret de *Panorama amb dona* que diferencia aquest llibre dels altres del cicle. Si fins ara Miquel Àngel Riera havia escollit sempre protagonistes masculins, el personatge principal d'aquesta obra és una dona, que a més es caracteritza per una vitalitat insòlita, que contrasta amb els altres protagonistes del nostre autor. Na Gabriela s'enfronta al món amb una valentia i una fortalesa que s'oposen, per exemple, a la negativitat moral de l'amo en Cosme –del qual és l'antítesi– a *L'endemà de mai* o amb les intenses introspeccions d'Andreu Milà a *Fuïta i martiri de Sant Andreu Milà* i de l'adolescent de *Morir quan cal*. Sobretot, el que fa diferent aquest personatge dels altres del nostre

escriptor és que es basa molt més en la intuïció que no pas en la raó. El nostre escriptor sembla voler suggerir que aquest és un tret característic de la psicologia femenina. Just a les primeres pàgines de *Panorama amb dona* Gabriela ens diu que sabia que l'amo en Cosme li volia dir que en Laro era mort, però que no s'atrevia a fer-ho: era «una d'aquestes coses que les dones sabem endevinar, partint quasi bé d'un no res», ja que «A nosaltres, les dones, ens és suficient qualsevol detall» (13). La feminitat, per tant, es presenta com un punt de partida, que condicionarà tota la perspectiva amb què se'ns mostra la història.

Sens dubte, la tria d'un personatge femení com a protagonista està relacionada amb un fet biogràfic. El juliol de 1978 la mare de Miquel Àngel Riera, Apol·lònia Nadal, és operada a la Clínica Mare Nostrum. «Això, i comptant que tot vagi bé, que no és gens segur, me fotrà totalment la resta d'un estiu que, per a mi, ha resultat el pitjor de la meva vida, i que no serveixi de precedent», escriu en una carta de dia 12 d'aquest mes a qui signa el present treball. La mort de la mare, com era d'esperar, es produeix el mes de setembre de 1978, quasi un any abans de començar a escriure *Panorama amb dona*. En sortir la novel·la al carrer, l'octubre de 1983, apareix amb la següent dedicatòria: «A la memòria emocionada de la meva mare» (7). L'obra és, per tant, un homenatge a la mare i, per extensió, a la condició femenina, en la qual l'escriptor pretén aprofundir.

Riera s'endinsa en la psicologia d'una dona que viu la injustícia del destí i dels homes, però que treu les seves forces del poder que li confereix voler saber la veritat i no retre's davant ningú. Com en totes les seves obres, posa la seva protagonista en una situació límit, a partir de la qual n'observa les reaccions per tal d'indagar en el coneixement de l'ànima humana. Ella es fixa l'objectiu de trobar l'últim responsable de la mort de Laro, el seu marit, que al capdavall és el culpable de tota la repressió que s'està duent a terme al poble. La vitalitat del personatge es palesa en el seu dinamisme: amb la seva bicicleta Gabriela es mou constantment d'un indret a l'altre. Així, unida a aquesta màquina, esdevé un ésser híbrid, una mena de centaure, «mig de tendó tibant mig de metall» (90). Recordem que a *L'endemà de mai* –i al conte *La rara anatomia dels centaures* (1977)– Riera, tot basant-se en Bernat Metge, ens parlava de la doble naturalesa de l'home, angelical i bestial alhora. Ara, però, la part bestial del personatge ha estat substituïda per la fortalesa pròpia d'una màquina. Per aquesta raó, el dinamisme i el mecanicisme caracteritzen el personatge de Gabriela en contrast amb el poc ús que, almenys teòricament, fa de la raó i del pensament: «Pensar, acostumava

a ser allò que feia en darrer terme. En primer lloc, actuava»; «Allò del pensament era, per a ella, una cosa massa incorpòria per a poder fiar-se'n prou» (16). Riera vol mostrar-nos com les grans aberracions de l'ésser humà han estat elaborades precisament amb la raó, per la qual cosa contraposa l'acció pura de Gabriela a la meditació que cerca la transcendència. Així, Gabriela se sent a gust tot fent activitats purament físiques: «Cavar, córrer, mirar, rentar, fer la xerrameca, cuinar, fer vencís, emblanquinar, fer mescla, sanar porcs, buidar nierons, copular, fer vànova, riure, pastar, fer bugada, encalçar guàtleres per dins el rostoll» (16). El caràcter híbrid del personatge, meitat persona meitat instrument, és justificat per les paraules que, quan era infant, li deia la mare: «Tu deus ser filla meva i d'un mànec d'uixol: en lloc d'un infant, vaig parir una eina» (16). També Gabriela identifica l'activitat física amb el bé, mentre que creu que «la dolentia sol ésser cosa que es congria en el pensament» (16). Aquest punt de partida del tarannà del personatge adquirirà sentit més endavant quan s'estableix una clara oposició entre Gabriela i la senyora Maria Ignàsia, l'esposa de don Francesc de Paula, el cap dels feixistes de *Jefatura*. Si una és acció i vitalitat, l'altra duu una existència exclusivament meditativa i nega la vida a tots els que romanen sota la seva òrbita.

Tanmateix, el personatge de Gabriela de la Vinya Nova està animat d'una curiosa fantasia, que la converteix en una figura no exempta d'un cert humorisme, tot i les dramàtiques circumstàncies per què passa. Així, per exemple, el narrador ens conta com havia solucionat el robatori de la seva bicicleta o es refereix a la llegenda que s'inventa sobre l'anada del papa a la Vinya Nova. Accions com tocar les campanes de l'església per tal de retre l'adéu oficial a Laro que el capellà li nega o cobrir els arbres de la Vinya Nova amb llençols com a símbol de dol són altres mostres d'aquest tarannà. Es tracta d'una fantasia necessària per tal que sigui creïble l'activitat que el personatge emprèn per aclarir la responsabilitat de la mort de Laro, el seu espòs. No oblidem que Gabriela inicia un viatge cap al coneixement de la veritat des del no-res més absolut, sense la més mínima informació: quan marxa cap al poble anava «cap a fer no sabia què, en direcció precisa no sabia quina» (29), cosa que no resultaria creïble en algú més realista i menys dominat per la fantasia.

Tanmateix, Gabriela és també un model de dona diferent de les altres. Opina que les dones «ho resollem tot plorant»; però ella, en canvi, no pensa plorar «fins que no m'hagi passat la ràbia» (43). Contràriament al que podríem pensar, no es tracta d'una actitud poc femenina, sinó d'una conseqüència de la seva inclinació a l'activitat pura. Gabriela sent la necessitat d'actuar com un mascle, de tenir dins ella un jo masculí

ocult que li permeti gaudir d'una força que no poseeix, però sense renunciar mai a la seva feminitat (55-56):

De qui jo necessit ajuda és d'un mascle que jo duigués dedins, que fos jo mateixa, un mascle engendrat amb mi en la mateixa ventrada de mumare, que el pogués treure a rotllo quan me convengués, però que, estant dins meu i essent jo en el mateix grau en què som femella, no es veiés des de defora, perquè, després de maleir mil vegades l'haver nascut dona, a mi, a la fi de tot, m'agrada molt ser-ho, i no consentiria ser just mascle per res del món.

També ens adverteix que, a diferència de Laro, ella és incapaç de matar un animal, la qual cosa no implica que, en canvi, no senti com una obligació la necessitat de venjar-se d'aquells que li han fet mal: «És un deure que tenc, sent que m'ho mana aquesta veu de dedins a la qual sempre m'ha anat bé obeir» (43). En el fons, el personatge té molts de paral·lelismes amb figures de la literatura antiga, sobretot amb Antígona. Igualment com el personatge de Sòfocles, Gabriela vol donar el repòs etern, la sepultura, als morts, tot començant per Laro, el seu espòs. Ella mateixa ens fa saber que rentava, vestia i arreglava els morts dels veïns abans d'enterrar-los, una feina que sovint els familiars no volien fer, com un acte de pietat i de caritat. Quan visita el racó del cementiri on enterren els suïcides, els ateus i els protestants, comprèn que es tracta d'una prolongació del silenciament a què les classes poderoses els sotmetien en vida: «D'aquesta manera, aquells morts, esdevenien definitivament anònims dins allò que, en el sentir de la gent, era més una espècie de concepte abstracte que una renglera de noms» (112). Al capdavant, la recerca de Gabriela és la del cos del seu espòs assassinat. La negativa del rector a oficiar un funeral per l'ànima del seu marit suposa per a ella quelcom semblant a negar-li la sepultura i a denegar-li el descans etern. Laro és una pertinença que li han pres i que, per tant, li han de tornar, encara que ja no tengui vida.

Ara bé, la protagonista de *Panorama amb dona* és molt lluny de la rigidesa i de la crueltat dels personatges clàssics. Durant tot el seu «viatge psicològic» sap que el perill major a què s'haurà d'enfrontar és la temptació de perdonar aquells que li han fet mal. La seva manera d'actuar no respon a un desig de venjança, sinó que obeeix sobretot a la necessitat de seguir uns designis superiors. Per això, més que efectuar cap represàlia, en el seu camí, Gabriela se'ns mostra com una samaritana, que ajuda tots aquells que la necessiten: els veïns de la Vinya Nova, Tereves, Felip i, sobretot, Pere Jordi, el soldat republicà mutilat, a qui ella afaita i dóna plaer abans de morir. Per contra, Gabriela,

amb l'excepció de Tereves, no sembla rebre gaire cosa dels altres, per la qual cosa experimenta una sensació de solitud. La seva fortalesa tampoc no l'eximeix del sentiment de la por. Així, veu com els feixistes de *Jefatura* s'emporten a ajusticiar un home i experimenta un sentiment que la immobilitza mentre desitja poder cridar. El fet li fa pensar en la detenció de Laro: «Havia cridat així? Hi havia, dins aquell tros de carrer, algú que hagués sentit els seus crits i hagués romàs callat, com ella mateixa, assumint just l'angúnia d'aquella veu rogallosa que ja no oblidaria mai sense saber de qui era?» (46). Tanmateix, ella mateixa considerarà la seva actitud com una covardia, que no se sap perdonar.

Però, finalment, l'alliberament de na Gabriela vendrà de la seva renúncia a la venjança, en comprendre la seva superioritat respecte de la gent del poble (182):

I, perdent de sobte tot l'interès per una venjança rematar la qual li era ja massa fàcil, i valorant que, excepte Na Tereves, tota la gent del poble no valia ni l'esforç d'escopir-los damunt, després de passar allà dalt tot un grapat d'hores, quan el sol ja es ponia, sabent bé com admetre el seu fracàs fins allà on ho fos, va baixar amb un aire digne que la senyora Maria Ignàsia ni de més jove hagués igualat, i, sense acomiadar-se de ningú, es dirigí cap a les seves terres, ara solitàries, decidida a convertir-les de bell nou en quelcom calent, a fer-ne, d'elles, altra vegada, un panorama amb dona.

Panorama amb dona ens retrata el poble immers en un laberint de pors i de venjances per l'ambient enrarit per la Guerra Civil i, sobretot, per la repressió feixista, que representen el costat malèfic de l'home. Gabriela, en entrar en contacte amb la maldat dels altres, experimentarà una singular evolució: el que abans era un legítim desig de venjar la mort del seu marit, en comprendre la baixesa de la gent del poble i dels seus botxins, es convertirà en menyspreu i indiferència totals envers ells. Aquest moviment interior la portarà a recloure's altra volta a les seves terres.

Com ja havia fet sobretot a les dues primeres novel·les, *Fuita i martiri de Sant Andreu Milà* (1973) i *Morir quan cal* (1974), Miquel Àngel Riera introdueix a *Panorama amb dona* una multiplicitat de punts de vista, que reflecteixin no tan sols perspectives diferents d'uns mateixos fets, sinó també l'evolució del pensament de la protagonista. Ara Miquel Àngel Riera no divideix la novel·la en capítols, sinó en una sèrie de seqüències, separades tan sols per unes línies en blanc. Les seqüències són contades bé per un narrador omniscient en tercera persona, bé per alguns dels diversos personatges del llibre. Entre aquests destaca sobretot la protagonista, Gabriela de la Vinya Nova, però també hi trobam l'amo en Cosme de s'Almonia, la senyora Maria

Ignàsia, don Francesc de Paula, una criada, Gori, el sacerdot del poble, Felip, etc. De fet, però, el pes de la narració se sosté principalment sobre els discursos del narrador i de la protagonista. Els altres personatges tan sols ofereixen un punt de vista complementari o puntual. De fet, el que realment interessa és l'anàlisi psicològica de la protagonista, molt més que no les diferències de perspectives que trobàvem a *Morir quan cal*. D'aquesta manera, els monòlegs dels altres personatges són insuficients per bastir retrats més o menys complexos i, en canvi, semblen destinats a posar en relleu la personalitat de la protagonista. Així, *Panorama amb dona* funciona com un gran mosaic, tot i que les peces principals siguin els discursos del narrador omniscient i de la protagonista, mentre que les veus de la resta de personatges són simples suports complementaris.

LA GUERRA CIVIL I *PANORAMA AMB DONA*

La infantesa de Miquel Àngel Riera va tenir lloc durant els anys de la Segona República i de la Guerra Civil. Aquest fet històric es reflecteix, sense voluntat documental, com hem dit, en les novel·les *Morir quan cal*, *L'endemà de mai* i *Panorama amb dona*. Tanmateix, l'experiència de la guerra percebuda per l'infant i la que reflecteix l'escriptor adult són força diferents, la qual cosa palesa que a l'hora de parlar de la guerra Miquel Àngel Riera sobretot s'ha basat en les històries que ha sentit contar molt més tard, tal com explicava en una entrevista mecanografiada i inèdita, conservada al seu arxiu personal:

[...] en referència al primer tram de la meua infantesa, la Guerra Civil no va fer sinó empitjorar-ho tot. M'afectaren, com a quasibé tothom, tot tipus de privacions. Com exemple d'elles, podria referir-me a la de no haver-hi pa a ca meua, i haver de subsistir menjant patata bullida i coses així. Però, de part meua, per raó d'edat, sense dramatitzar-ho. Durant un temps, mentre queien bombes sobre Manacor, ens vàrem refugiar a casa d'uns parents foravilers, en una finca anomenada «Els Cabanells», i allà, durant un temps, vaig ser molt feliç. Dels afusellaments que es produïen una nit sí i la següent també a la sortida del poble, no en vaig tenir notícia fins molt més endavant.

Segons la *Gran Enciclopèdia Catalana*, cap al 1930 Manacor era un poble de 15.721 habitants de caràcter agrari i industrial (1981, IX: 512). Aleshores, la vila vivia una relativa agitació política i social, amb un moviment obrer i d'esquerres que la dictadura del general Primo de Rivera no havia aconseguit desarticular. Des del gener