



Estil i estils. Teoria i aplicacions de l'estilística

Lluís Payrató i Neus Nogué (editors)



MRR

Estil i estils. Teoria i aplicacions de l'estilística

Lluís Payrató i Neus Nogué (editors)

ESTIL I ESTILS.
TEORIA I APLICACIONS DE L'ESTILÍSTICA

**ESTIL I ESTILS.
TEORIA I APLICACIONS DE L'ESTILÍSTICA**

Lluís Payrató i Neus Nogué (editors)


Agrupación de Editores y Autores Universitarios


Universitat de Barcelona

Barcelona, 2013

Primera edició, 2013

La reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment, compresos la reprografia i el tractament informàtic, o la distribució d'exemplars mitjançant lloguer o préstecs públics, resta rigorosament prohibida sense l'autorització escrita dels titulars del *Copyright*, i estarà sotmesa a les sancions establertes a la llei.

© dels textos respectius: Vicent Salvador, Lluís Payrató, Ramon Pla, Josep M. Fulquet, Margarida Bassols, Magí Camps i Ernest Rusinés.

© de l'edició: Lluís Payrató i Neus Nogué.

Organització del 19è Col·loqui Lingüístic de la Universitat de Barcelona (CLUB 19): Lluís Payrató, Núria Alturo i Neus Nogué. El Grup d'Estudi de la Variació ha contribuït a la publicació d'aquest llibre.

Edició i producció:

MRR. Servicios de Comunicación Gráfica

Diputació, 216 – 0811 Barcelona

Tel. 93 451 65 70 – Fax 93 452 10 05

Agrupació d'Editors i Autors Universitaris

Dipòsit Legal: B-4.298-2016

Agraïments

Aquest llibre s'ha pogut publicar gràcies als projectes de recerca Coherència textual i estils discursius (COHESTIL, FFI2008-01230/FILO) i Cohesió i argumentació en textos conversacionals (COHARGUMENT, FFI2008-FFI2011-25236), i gràcies al suport de la Facultat de Filologia de la Universitat de Barcelona i del Grup d'Estudi de la Variació (2009 SGR 521).

ÍNDIX

Lluís Payrató i Neus Nogué	
Preàmbul.....	11

DINOVÈ COL·LOQUI LINGÜÍSTIC DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA (CLUB 19)

Vicent Salvador (Universitat Jaume I)	
Estilística dels textos no literaris	17

Lluís Payrató (Universitat de Barcelona)	
Textos, estils i multimodalitat: cap a una pragmaestilística del text multimodal.....	51

Ramon Pla i Arxé (Universitat de Barcelona)	
Reflexions sobre l'estil en la literatura	87

Josep Maria Fulquet (Universitat Ramon Llull)	
Estil i traducció. Notes a la versió del <i>Hamlet</i> de Terenci Moix	127

TAULA RODONA. L'estil i els mitjans de comunicació

Neus Nogué (Universitat de Barcelona)	
Presentació.....	139

Margarida Bassols (Universitat Autònoma de Barcelona)	
Estil i estils. Sobre l'estilística, el text i el discurs	141

Magí Camps (<i>La Vanguardia</i>)	
Estil i mitjans de comunicació.....	149

Ernest Rusinés (Televisió de Catalunya)	
Model lingüístic i estils a Televisió de Catalunya.....	159

Preàmbul

El terme *estilística* sembla el centre d'una contradicció o, com a mínim, d'un contrast molt marcat entre, per una banda, el que tothom coneix o creu que sap —al capdavant l'estil és propi de tots i de tot— i, per una altra, la dificultat de definir-lo amb precisió. Així, per exemple, a la segona edició del *Diccionari de la llengua catalana* (Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 2007, s.v.), el trobareu desdoblant en dues accepcions:

f 2 Part de la lingüística que estudia els recursos expressius de la llengua. *f* 3 Estudi literari i lingüístic dels recursos expressius i de l'estil d'una obra, d'un escriptor, d'un gènere o d'una determinada època.

Compareu-ho i observeu les diferències amb el que recull un altre diccionari ben conegut (*Gran diccionari de la llengua catalana*, Barcelona, 1998, s. v.):

2 *f* LING 1 Terme que alguns autors empren per a al·ludir a l'estudi dels elements que les llengües posen a disposició dels parlants per a expressar aspectes de llur afectivitat. 2 Estudi de l'estil d'un escriptor o d'una determinada època.¹

Començant per aquesta adscripció lingüística o literària de la disciplina, i continuant per la seva aplicació a una obra, una època, un gènere o un autor, el caràcter relativament poc definit però alhora ampli i expansiu de la disciplina és evident, així com la seva relació amb l'expressivitat i els recursos dels parlants. I igualment evident resulta el fet que actua com un dels punts més sòlids de contacte i unió entre els estudis de llengua i els de literatura, a vegades encara entesos com dos mons volgudament distints.

¹ En l'edició electrònica actual el redactat de l'accepció 2 és lleugerament diferent: "Disciplina que estudia l'estil dels texts, dels escriptors o de les èpoques".

Amb la intenció, justament, de preocupar-nos més de les zones comunes i interdisciplinàries que no pas de les fronteres o de les visions excloents, la intenció i l'orientació del dinovè Col·loqui Lingüístic de la Universitat de Barcelona (CLUB 19) provenen de la voluntat de presentar una reflexió àmplia i oberta sobre l'estilística, l'estil i els estils. A més a més, que sigui aplicable a una gran varietat de tipus de text, i que estigui ben exemplificada amb aquesta variació dels textos, atès que s'ha considerat precisament que el fenomen de la variació lingüística, que ha estat present com una mena de *background* o rerefons al llarg de totes les edicions dels CLUBs, té també una presència indiscutible en el tema d'aquest any.

Vicent Salvador presenta, en la primera ponència, una reflexió sobre els textos no literaris, encetada com és lògic jutjant l'intent mateix de buscar la frontera entre la literarietat i la no-literarietat. Salvador fa a continuació una repassada històrica del fil de l'estilística, i en particular de les contribucions de l'estilística catalana. Comenta la dificultat ("emprenyadora") de la tasca de definir l'estil, i entra també a considerar exemples concrets de l'anàlisi estilística, a partir de diferents gèneres o subgèneres no literaris, i en funció de fenòmens com les anàfores o la metàfora. Finalment, aporta una llista molt valuosa d'un conjunt de fenòmens de molt de pes en la caracterització dels estils, com a part d'un programa d'aproximació a una estilística del català: (a) el significat lèxic ("què ens fan dir les paraules"), (b) les estructures gramaticals ("com a regles de joc per a l'ús dels mots"), (c) la pragmàtica del text, la (d) la prestidigitació retòrica i (e) les macroestratègies discursives (models de composició i progressió del discurs, gèneres, polifonia, ideologia, etc.).

Lluís Payrató, en el segon capítol, continua pel camí de la no-literarietat, però traspasada ara al camp dels textos multimodals. En aquest cas els conceptes previs provenen d'una mena de resituació dels conceptes tradicionals de text i discurs, per encabir-hi aquest nou món multimodal on les regles de joc són diferents, si més perquè comptem d'entrada amb més codis i canals que els que la tradició ha acostumat a analitzar. Payrató exposa amb exemples com és imprescindible que es doni una multimodalitat inscriptiva, en el sentit de la necessitat d'inscriure qualsevol text (verbal) en un medi i difondre'l a través d'un canal. A continuació, però, se centra en els casos de la multimodalitat complementària (sovint la que tenen text i imatge, o paraula / grup entonatiu i cos/gesticulació) i sobretot en la multimodalitat creativa, quan diferents mecanismes

procedents de codis diversos convergeixen per crear significats nous, no solament significats paral·lels, un potencial que s'explota en la parla ordinària (la parla col·loquial associada al gest il·lustrador) i molt sovint en la publicitat i en la poesia visual.

Ramon Pla entra de ple, en la tercera ponència, en el món dels textos literaris; sens dubte, com és prou conegut, els que més tradició tenen, com a objecte d'estudi, en l'àmbit de l'estilística. Pla comença fent un repàs de la retòrica clàssica i salta al formalisme. Al llarg de tot el capítol es dibuixa una argumentació sòlida i recurrent: l'estil és una «característica formal, reiterada»; com a tal, l'estil s'ha de buscar, sempre, en el text, en el producte, i l'analista ha de poder explicar el seu efecte, el perquè de l'impacte del text en el receptor, el com de les estratègies expressives (o estilístiques). La presentació de Ramon Pla es desenvolupa recolzant en breus textos que serveixen d'exemplificació del seu fil discursiu i argumentatiu, i conclou que, primerament, s'han de tipificar els recursos verbals, contextualitzar-los i quantificar-los. Això ens permetrà conèixer més bé un autor, un gènere o un moviment literari. Tanmateix, l'autèntic valor del text "està per estrenar": l'estudi ens pot permetre identificar un codi i valorar la singularitat de les opcions, i la veritable estilística començarà quan, un cop s'hagin identificat tots els codis, s'analitzi el text literari.

Precisament Josep Maria Fulquet, en l'última de les ponències, procedeix a una anàlisi fina i aprofundida d'un exemple de text literari, en realitat de més d'un, ja que es tracta d'una comparació: el seu capítol està escrit a propòsit de la versió que va fer Terenci Moix del *Hàmlet* de Shakespeare. Fulquet dissecciona el text traduït, el compara amb altres traduccions molt més reeixides i ens fa veure, amb tot detall i amb fonamentació, les "inadequacions" (gairebé podem entendre el terme com un eufemisme) d'unes formes lingüístiques que no són coherents amb el registre, la situació i, al capdavant, en el sentit del col·loqui, l'estil.

A la taula rodona, moderada per Neus Nogué, el tema central gira al voltant de l'estil als mitjans de comunicació. I la manera com s'aborda aquest tema té a veure amb diverses menes de contrastos. En primer lloc, a la visió acadèmica que proporciona la professora Margarida Bassols s'hi contraposa la perspectiva de Magí Camps i Ernest Rusinés, que parteixen de la seva experiència diària en un mitjà escrit, el diari *La Vanguardia*, i un d'audiovisual, Televisió de Catalunya, respectivament. En segon lloc, l'estreta relació que s'ha establert darrerament entre la llengua oral i la

llengua escrita permet als participants en la taula rodona fer comparacions entre aquests dos canals i, sobretot, veure la influència cada vegada més forta que exerceix el primer en el segon. Finalment, s'hi aborda l'evolució que es pot trobar en l'estil dels mitjans de comunicació en els últims trenta anys, els anys en què s'ha anat consolidant l'ús públic de la llengua catalana d'una manera paral·lela, i imbricada, als altres canvis que han afectat la llengua, com a codi i com a reflex de la societat en què s'insereix.

Com una de les primeres conclusions de la jornada, valdria la pena apuntar una consideració que gaudia d'una aparent unanimitat: en un àmbit general, la dificultat —i la necessitat— de millorar en la definició del terreny d'estudi de l'estilística: els seus fonaments, els seus objectius, els seus mètodes. En un àmbit particular, el reconeixement que, si bé l'estilística catalana no és pas un terreny orfe o que no gaudeixi d'una certa tradició, no ha estat pas gaire treballat en comparació de molts d'altres que formen part de la nòmina dels estudis de llengua i literatura catalanes. La confluència a l'hora de parlar de llengua i literatura, en aquest cas, no és cap casualitat, sinó una altra necessitat, com la conveniència d'eixamplar les perspectives dels estudis i la seva aplicabilitat: desitgem que, ni que sigui modestament, la feina que es presenta en aquest volum hi contribueixi d'una manera ben útil i ben aplicada, tant en el vessant de la recerca com en el de la docència.

Lluís Payrató i Neus Nogué
Desembre del 2012

**DINOVÈ COL·LOQUI LINGÜÍSTIC DE LA
UNIVERSITAT DE BARCELONA (CLUB 19)**

Estilística dels textos no literaris*

Vicent Salvador
(Universitat Jaume I)

1. Els límits del discurs “no literari”

La primera qüestió que convé plantejar a l'inici d'aquest text és la peculiaritat del seu títol —suggerit pels promotors d'aquest volum—, un títol que caracteritza el concepte a tractar per mitjà de la negació del contrari. Aquesta giragonsa enunciativa implica la contraposició dels dos conceptes i, a més, la prioritització d'un d'ells, el de text literari. Sens dubte, aquest capteniment prioritizador s'origina en una inèrcia històrica, basada en l'intens desenvolupament dels estudis sobre l'estil en l'àmbit de la crítica literària i de l'ensenyament de la literatura (Salvador 2008).

Ara bé, és innegable la constatació que els textos “no literaris” es representen així a la imaginació com un magma informe que no assoleix ni tan sols denominació pròpia. A vegades se'ls ha intentat categoritzar amb qualificatius com ara “referencials”, “funcionals”, “veridictius”... Però cap d'aquestes propietats és aliena a la *totalitat* del seu contracamp, el conjunt dels textos literaris, sinó només, i de manera molt relativa, als ficcionals. Tampoc no fan justícia, les esmentades etiquetes, a la diversitat dels discursos que s'hi aixopluguen: des del discurs publicitari al periodístic, el científic, l'administratiu o el conversacional. Una conversa, per exemple, acull sovint acudits i facècies, consells, jocs de mots i altres manifestacions discursives que difícilment poden considerar-se veridictives o referencials... I en canvi un assaig sí que posseeix aquestes propietats. La publicitat és un discurs no literari que té, sens dubte, una finalitat pràctica —seduir el públic i vendre alguna cosa—, però també són molt “funcionals” gèneres literaris com ara la cançó de bressol, l'elegia o la novel·leta eròtica.

Tampoc no podem recórrer a criteris d'intensitat en l'elaboració formal del text per caracteritzar l'especificitat literària, ni tan sols en el camp de la poesia: un eslògan publicitari o una al·locució televisada d'un

* Aquest treball s'ha realitzat en el marc del Projecte UJI / Fundació Bancaixa Castelló El discurs divulgatiu en català i en espanyol: gèneres, estils i estratègies argumentatives en la gestió social dels coneixements (P11B2011-53).

líder polític poden estar més treballats que molts sonets... Però, sobretot, cal fer notar que l'heterogeneïtat del conjunt de discursos que resulten exclosos del recinte literari és enorme i, per tant, aquests no poden trobar una homogeneïtat aprofitable per a definir l'altre terme de l'oposició binària *literari / no literari*, amb la qual cosa l'oposició esdevé coixa, asimètrica, improductiva.

La proposta alternativa seria evident: considerar els textos literaris com el producte d'una de les moltes pràctiques discursives de la nostra societat, sense oposar-los a *tota* la resta d'una manera excloent i radical. Ni tampoc simètrica. Amb això no vull negar la singularitat de la literatura com a experiència del món i font d'(auto)coneixement, ni el valor de la vivència estètica que l'expressió literària comparteix amb altres arts. Ni tampoc les aportacions privilegiades que fa a l'imaginari col·lectiu i a la construcció de la realitat social. Però ara parlem d'estructures i estratègies verbals en el marc de la variació funcional que una llengua ofereix a l'usuari. I en aquest terreny, el punt de vista lingüístic determina l'objecte formal d'anàlisi. Dit d'una altra manera: la vivència literària —almenys pel que fa a la gran literatura— és un fenomen singularíssim, però la matèria verbal amb què s'articula no es pot aïllar del flux general de la llengua. Com tampoc poden ser irreductiblement diferencials els mètodes amb què les ciències del llenguatge s'hi acosten.

Així, doncs, es pot dir que l'especificitat del discurs literari és certament rellevant en la configuració emocional i imaginativa, tant de l'individu com de la comunitat social, però no estableix una frontera decisiva per dividir en dos blocs un continuïum de discursos; en especial, si el nostre focus d'atenció és ara l'examen de l'estil, és a dir, dels recursos d'expressivitat que es posen en joc en les diverses modalitats i pràctiques discursives. Hi ha, a més, una sèrie de *passos fronterers* per on es realitza l'osmosi interdiscursiva: gèneres paraliteraris i mixtos (pensem, per exemple, en el fulletó, en la columna periodística o en el reportatge novel·lat) i recursos verbals compartits amb altres tipus de discursos (moltes figures retòriques o certs esquemes narratius, per exemple). Caldria, encara, afegir els intents de fer reviscolar la tradició retòrica, que revitalitza la consideració de les funcions persuasives de la literatura en general, i en particular dels seus recursos microestructurals (*elocutio*, metàfora, ironia...) i macroestructurals (*dispositio*, *actio-pronuntiatio*...) (Pujante 2003).

Posades així les coses, l'especificitat dels textos literaris haurà de buscar-se primàriament en el marc de la institució social que s'anomena Literatura, sense oblidar l'essencial historicitat d'aquesta institució, que experimenta transformacions rellevants al llarg del temps i de les cultures. Un corrent important de pensament interdisciplinari —que podem considerar com una pragmàtica del fet literari, sota noms i metodologies molt diverses— així ho ha elaborat durant les darreres dècades. Si voleu posar-hi signatures emblemàtiques, podeu pensar en Bakhtin, Voloxinov, Bourdieu, Eagleton, Maingueneau...

Sigui com sigui, és indiscutible que les aproximacions a l'estudi de l'estil literari han estat un llegat cabdal per a la moderna estilística, que n'és filla en un cert sentit. Tant per la seva riquesa lingüística com pel seu prestigi com a producte cultural, el discurs literari ha concitat històricament més atenció analítica que la resta dels discursos. No debades els textos literaris constitueixen sovint un espai semiòtic on la llengua es conrea i es flexiona amb primor, amb un exhibicionisme verbal que en fa, dels textos, un laboratori extraordinàriament interessant per al lingüista que s'hi acosti sense prejudicis. Els formalistes russos i txecs van fer aportacions precioses a l'estudi lingüístic de la literatura, en particular pel que fa als mecanismes que operen en el procés de *desfamiliarització* de la percepció poètica. També Hatzfeld, Spitzer, Devoto, Amado Alonso i Dámaso Alonso o Pierre Guiraud, són alguns dels noms que, en l'àmbit de la romanística, han desenvolupat eines d'anàlisi de l'estil literari que són ben aprofitables per a l'estilística d'altres tipus de discursos. En molts d'aquests casos, la formació lingüística i la literària dels investigadors es combinaven d'una manera fecunda, sense prejudicis de fronteres. Leo Spitzer, per exemple, va merèixer de Lázaro Carreter un qualificatiu com és el d'"honor de la filologia", i la seva obra és un tresor per a lingüistes i crítics literaris. Una cosa semblant podríem dir d'Amado Alonso, que va teoritzar sobre els recursos expressius de l'espanyol i va aplicar eines refinades de l'anàlisi lingüística a textos literaris, com ara els primers llibres de Pablo Neruda. La llista seria molt més llarga, evidentment, i caldria ampliar-la, en aquesta dimensió interdisciplinària, a autors de la lingüística anglosaxona recent, com ara Geoffrey Leech o Roger Fowler, que han combinat sense pudor els interessos lingüístics amb els literaris, malgrat treballar en una època en què els corrents dominants propugnaven una especialització més estricta.

Pel que fa al panorama català, la tradició d'estilística, amb excepcions relatives com és la de Carles Riba, ha estat bastant minsa fins a èpoques molt recents. La descripció dels dialectes, les controvèrsies sobre la normativa, els problemes de la planificació lingüística o la hipòstasi dels estudis gramaticals, han estat ocupacions principals de la nostra filologia, que han disputat l'espai als estudis lingüístics sobre estilística. I del costat de la recerca literària, la dimensió historicista i crítica han estat predominants durant molts anys. D'altra banda, la tardana incorporació del català a l'ensenyament (i sobretot al no universitari) va privar-nos d'una aplicació didàctica de l'estilística literària que va assolir importància en tradicions veïnes com és l'espanyola durant les darreres dècades del franquisme (Salvador 2008). Tot plegat, caldrà esperar a dates posteriors per trobar treballs en aquest camp, amb alguns treballs pioners de Sebastià Serrano (1978), Gemma Rigau (1981), Lluís V. Aracil (1982), seguits d'altres aportacions de Jesús Tusón, Amparo Tusón, Amadeu Viana, Lluís Payrató i més tard Xavier Laborda, Maria Josep Cuenca, Margarida Bassols, Neus Nogué, Dolors Palau, Maria Josep Marín... (Vegeu referències en la bibliografia final.) Personalment vaig esbossar un programa de recerca sobre aquests temes que va ser generosament acollit per molts col·legues de la filologia catalana (Salvador, 1984). Adolf Piquer (2000) presenta un estat de la qüestió fins al canvi de mil·lenni i Payrató (2009) per als anys successius. Per a un balanç panoràmic actualitzat d'aquesta trajectòria vegeu el treball de Núria Alturo (2011). També cal citar ací una obra recent d'interès per a l'àrea, la que han editat Payrató i Cots (2011) amb el títol *The pragmatics of Catalan*, amb participació de molts dels estudiosos adés citats.

2. El marc històric i teòric de l'estilística

2.1 La nova estilística general del català

Des d'aquesta nova perspectiva, que comença a prosperar en els anys vuitanta del segle XX, l'estilística literària esdevé precedent d'una estilística general del català que encara es troba en construcció. La nova actitud es fonamentava en unes opcions epistemològiques centrals:

a) La consideració que la discurs literari no constitueix cap transgressió ni desviació de la llengua amb què es basteix, sinó una via més de manifestació de l'expressivitat que la llengua permet als parlants, en la línia dels treballs de Bally, per exemple.

b) Com a corol·lari del principi anterior, el discurs literari havia d'encabir-se en el vast conjunt dels discursos, entre els quals, els recursos d'estil disponibles tenien molt en comú, dins del marge de variació funcional de la llengua (oral i escrita).

c) Els instruments que les noves orientacions i subdisciplines de la lingüística posen a l'abast de l'estilística han d'incorporar-se als recursos disponibles per a l'anàlisi de tota aquesta variada gamma discursiva.

d) La nova estilística ha d'aprofitar sense prejudicis els avenços de la llarga tradició de l'estilística literària, de la qual és hereva en certs aspectes.

De resultes de l'aplicació d'aquests principis, es constitueix una nova estilística, no supeditada ja a la literatura i, d'altra banda, imbuïda de les aportacions d'aquestes noves tendències disciplinàries, on la dimensió contextual i pragmàtica assolía protagonisme (Black 2006). De vegades, se'n diu *pragmatestilística*, d'aquesta orientació, amb un nom que ha popularitzat Leo Hickey, però es tracta d'una voluntat d'orientació epistemològica més que no del bateig d'una nova escola (Salvador i Pérez Saldanya 2000).

En tot cas, la nova estilística així conformada té una autèntica vocació integradora de corrents i mètodes, de tal manera que, a fi de donar compte del fenomen tradicionalment anomenat estil, absorbeix contribucions de diverses procedències, entre les quals es poden destacar les següents: el(s) funcionalisme(s) lingüístic(s), la lingüística (i en general la ciència) cognitiva, la lingüística de corpus i l'anàlisi (crítica) del discurs. Cada una d'aquestes orientacions epistemològiques aporta el seu gra d'arena a aquesta *interdisciplina*. L'estilística va indissolublement vinculada a la perspectiva funcional, en la mesura que la variació estudiada per aquella té una forta dependència contextual. La lingüística cognitiva ha aportat llum a la manera com les variacions formals configuren el contingut semàntic, començant pel trop estrella que és la metàfora. El desenvolupament recent de la lingüística de corpus, a partir d'un compromís d'ancorament en l'observació empírica de textos "reals"

i del fort desenvolupament d'algunes aplicacions de la informàtica, hi ha aportat un biaix metodològic que, quan és guiat pel seny i alhora pel disseny lúcid dels objectius, complementa les metodologies tradicionals (McEnery i Hardy 2012). L'anàlisi del discurs, en especial la que projecta una mirada crítica sobre les inèrcies ideològiques de les diverses pràctiques discursives, troba en l'estudi de l'estil una via esplèndida d'escorçollar i treure a la llum els implícits. Per descomptat, la dimensió pragmàtica del llenguatge difícilment pot ser ignorada en totes aquestes aproximacions al fenomen de l'estil.

2.2 *L'empenyador concepte d'estil*

La dèria de definir de manera explícita i sistemàtica el contingut de les disciplines acadèmiques respon a una concepció clàssica de la compartimentalització dels sabers, i podem sospitar, des de l'òptica del materialisme històric, que també respon als interessos gremials de distribució del poder en l'acadèmia. En efecte, el principi d'exclusió de tot allò que no s'ajusti a les dicotomies establertes, expressat amb el *tertium non datur*, i el de marcació del territori —que els sociobiòlegs coneixen tan bé— han aixecat molts murs de contenció on són difícils d'encabir les disciplines noves amb vocació transversal o que fan reviscolar corrents antics ja *demodés*. Si ho mirem d'aquesta manera, l'estilística és culpable d'ambdós pecats: als ulls d'alguns està contaminada per una tradició d'estilística idealista que només posava la mirada en el recinte literari; per a uns altres, és suspecta d'una manca de definició a causa de la l'avidesa amb què ha absorbit aportacions d'altres disciplines més consolidades, des de la sociolingüística a la psicolingüística, des de la lingüística descriptiva fins a la crítica literària. Els autors d'un meritori manual d'estilística que parteix de les recerques lingüístiques sobre el discurs literari i les projecta sobre l'anàlisi de l'estil en el conjunt dels discursos insisteixen en aquesta configuració d'*interdisciplina* que palesa l'estilística:

Stylistics draws upon theories and models from other fields more frequently than it develops its own unique theories. This is because it is at a point of confluence of many sub-disciplines of linguistics, and other disciplines, such as literary studies and psychology, drawing upon these (sub)-disciplines but not seeking to duplicate or remplace them." (Jeffries i McIntyre 2010: 3).

Des d'aquesta actitud instrumentalitzadora de les aportacions d'altres camps d'estudi, l'estilística guanya en eficàcia analítica però ha de pagar el peatge d'un grau tan alt de versatilitat que desdibuixa el seus contorns.

És clar que hi ha sempre el camí de definir una noció per mitjà de la caracterització *extensional*: el conjunt de les recerques i estudis que adopten el rètol d'estilística constitueixen el contingut d'aquesta disciplina, i prou. Ara bé, la dèria de formular-ne una definició *intensional* és sempre un repte temptador. Sovint, per un mer automatisme denominatiu, tendim a dir que l'objecte d'estudi de l'estilística és l'estil. I això, que sembla indiscutible, no deixa d'incórrer en una *circularitat* que genera buidor semàntica. Al capdavant, és una aspiració legítima de tota disciplina delimitar el seu objecte formal d'estudi de la manera més precisa possible, però vet ací que la noció d'estil és d'una vaguetat molt considerable. No gosaré ara assajar-ne una definició que, cas de formular-se, hauria de ser polièdrica, sinó resseguir algunes referències en què insisteixen els manuals i les monografies sobre la matèria, deixant de banda els tòpics sempiterns de la frase sentenciosa de Buffon o de l'etimologia del terme.

La més reiterada caracterització del concepte d'estil és sens dubte una referència a la tria (*choix*) com a *conditio sine qua non* dels fets estilístics: si no hi hagués variables en la llengua, és a dir unitats lingüístiques amb més d'una realització possible, els fet estilístic seria inviable. Això implica una dialèctica entre les disponibilitats virtuals de la llengua i les opcions efectives preses per l'enunciador d'un discurs entre el repertori d'alternatives a l'abast. Tornarem sobre aquest punt, però ara convé fixar-nos en la caracterització i les modalitats d'aquest acte de tria que el parlant exerceix.

En primer lloc, cal veure si els actes de tria són conscients i voluntaris o no ho són. I en quina mesura, clar. Per un costat, l'estil verbal s'ha entès de vegades com la manifestació espontània i sovint inconscient d'un tarannà personal o d'un estat d'ànim, i fins i tot d'una posició social. Correspon bàsicament a la coneguda funció expressiva o emotiva del llenguatge. Psicòlegs i sociòlegs en saben molt, d'això, ja que l'estil així vist funciona com a *síntoma* d'una condició o d'una situació del parlant. La cèlebre asseveració de Sartre quan diu que l'home ho manifesta tot per mitjà de les seves tries comportamentals ("triï una dona o una corbata...") i, a *fortiori*, per les seves tries com a escriptor,

forma part de la caracterització de la literatura que va elaborar el filòsof francès. En aquest sentit, la tècnica de l'escriptura automàtica pretén exercir una funció de *revelador* fotogràfic de l'inconscient, però sabem que el control conscient de l'escriptura tampoc pot impedir del tot que surin a la superfície textual les coordenades individuals i socials de l'escriptor. També la lingüística forense aprofita aquesta emergència incontrolada de la identitat personal quan analitza, no sols els trets dialectals de la parla d'un individu sotmès a investigació, sinó també els diversos tics del seu idiolecte, els elements configuradors de la seva idiosincràsia discursiva (en la pronúncia o en la grafia, en les tries lèxiques, en la sintaxi, en els formulismes...), que és indicatiu per a la identificació de l'individu. I cal dir que un districte acadèmic dels estudis literaris ha aprofitat i aprofita les aportacions de l'estilística per intentar esbrinar autories amagades sota l'anònim o el pseudònim, sense oblidar el fenomen dels plagis. Identificar un autor, psicoanalitzar-lo o socioanalitzar-lo són d'alguna manera objectius que troben un poderós aliat en aquesta diguem-ne *estilística forense*, que avui, amb l'auxili de la tecnologia de processament de corpus, és encara més eficient. L'estil, des d'aquesta perspectiva, *delata* l'home —o la dona—, la seva formació cultural, els seus interessos, les seves emocions. I l'estudiós de l'estil hi fa de detectiu sagaç.

Ara bé, hi ha l'altre pol de l'escala. Així, la reflexió sobre les tries estilístiques insisteix també en les situacions en què hi ha una innegable voluntarietat. És clar que l'escriptor professionalitzat —o si més no, expert en la producció escrita d'un o de diversos tipus de discurs— controla conscientment l'estil dels seus textos. Això no val només per als poetes, paradigma de l'elaboració textual, sinó per a tota persona culta que ha desenvolupat adequadament la seva *literacitat* (Ríos i Salvador 2008) i es capaç de produir textos acurats amb un alt grau d'elaboració. Periodistes, filòsofs, advocats, historiadors o científics han d'exercir un *control* permanent sobre els matisos de l'expressió i optar a cada pas per les formes preferides d'acord amb el gènere del text en procés de producció i amb els seus propòsits determinats en cada cas. Una altra cosa és que els hàbits d'escriptura adquirits els faci més rutinària i fàcil la producció de textos, però cal pensar que aquests hàbits també són el resultat de tries reiterades al llarg de cada procés d'aprenentatge. No cal dir que per a l'escriptor literari —l'autor—,

l'elaboració estilística del discurs respon a una voluntat expressiva i a una habilitat verbal que són condicions constitutives de la literatura.

En efecte, d'una manera més o menys conscient —però operativa, fins i tot quan les tries són fetes per intuïció o per hàbit interioritzat—, el parlant en selecciona, entre les opcions que té disponibles a partir del seu coneixement pràctic de la llengua, una en concret a cada cas. En actuar així, *modela* la representació semàntica que amb el seu discurs ofereix al receptor, lector o interlocutor i, en conseqüència, en mediatitza les interpretacions. Si es vol dir d'una manera contundent, l'estil amb què l'enunciador investeix el seu discurs a cada pas *imposa* un punt de vista al receptor, tal com la càmera cinematogràfica retalla el camp visual de l'espectador i, a més, en fixa la perspectiva des de la qual aquest pot veure l'escena representada (picat, contrapicat, *tràveling*...). Breument: configura un punt de vista interpretatiu. És clar que el receptor pot resistir-se a aquesta imposició, pot discrepar verbalment si el discurs no és exclusivament *monogestionat* sinó obertament interactiu i, al capdavant, la interpretació de tot plegat serà el resultat d'una negociació en la construcció del sentit. Però les tries hi són, en tot cas: les fa el parlant i imprimeixen uns biaixos o altres a la configuració del discurs. Per això és molt diferent dir d'algú (o a algú) en un estil neutre que és una persona molt ocupada i per tant poc disponible, o bé, en canvi, enunciar la idea amb una frase de to col·loquial com aquesta: “sempre té/tens putes a confessar”. La segona opció modela l'enunciat d'una altra manera i configura el seu sentit com a familiar i humorístic o fins i tot irrespectuós, amb un gra de suspicàcia respecte a una possible hipèrbole d'aquell que s'excusa amb els quefers. Aquesta darrera opció expressiva, doncs, fa percebre la situació d'una manera diferent, i ho fa amb l'ajut d'un recurs d'expressivitat que serà més cridaner com més contrasti amb el to del discurs precedent on s'insereix la frase.

És fàcil deduir-ne, d'aquestes afirmacions, que el poder de la pretesa “imposició” d'un punt de vista serà, en principi, més fort en els textos escrits (i més encara si són editats) o en el discurs oral *monogestionat* (conferència, per exemple) que en el *plurigestionat* (polèmica periodística, conversa o debat oral). És a dir, la seva potència és proporcional, entre altres factors, al grau de planificació prèvia. Certament, el lector d'un text estarà més desarmat en un primer moment, però també és cert que la lectura pot ser una lectura —i millor encara, una

relectura— reflexiva i crítica. L'escriptor disposa així, i sobre tot si és expert, d'un ampli marge de maniobra en la programació de l'efecte dels seus mots i, per tant, té al seu abast una major capacitat de refinar el seu dispositiu. És per això que en el discurs escrit detectarem amb més facilitat la consciència de les opcions estilístiques preses. Però no es pot oblidar tampoc el cas, com hem vist, dels discursos orals monogestionats i altament planificats en el seu efecte, com ara l'oratória o la publicitat audiovisual.

2.3 *L'estil com a idiolecte d'autor o com a ethos*

Podem conceptualitzar el fenomen de la tria des d'un plantejament de filiació retòrica, que sovint ha influït en l'anàlisi del discurs contemporània, amb incidència en les dimensions de l'*ethos* i del *pathos* (Maingueneau 2002). L'enunciador construeix la seva autoimatge a través d'operacions discursives (entre les quals trobem l'elaboració de l'estil i també el gest o la corporalitat mateixa quan el discurs és multimodal) i malda per moure (i commoure) els seus receptors. Òbviament, l'oratória de qualsevol tipus és un camp idoni per a l'observació d'aquests dos factors del discurs, atesos els termes de la interacció oral (i visual) entre l'orador i la seva audiència, fins i tot quan la paraula no correspon a una elocució en copresència física i simultaneïtat temporal sinó que és *mediada* per les diverses modalitats de la tecnologia comunicativa actual. D'altra banda, aquesta tecnologia comunicativa ha fet més flexible la *poliacroasi*, és a dir, la possibilitat de adreçar-se simultàniament a diverses audiències o, si es vol, a una audiència configurada en diversos nivells estructurals —per exemple, en un debat televisiu: els contrincants presents, el públic present en el plató, l'audiència televisiva simultània i la que veu posteriorment el debat enregistrat, els receptors dels resums i comentaris oferts pels diversos mitjans... (Albaladejo 2009). En el discurs literari, els lectors reals d'una obra, que tenen en el lector model construït per l'autor la seva prefiguració textual, han de ser impressionats (estèticament, emocionalment, ideològicament...) *a distància* i *en diferit*.

Tanmateix, cal dir que la figura de l'autor és central en la pràctica social de la literatura —en definitiva, els casos d'anonímia o pseudonímia literàries són termes marcats per l'absència d'identificació d'una autoria que es pressuposa— i per això l'estilística literària ha insistit tantes

vegades en l'estil com a conjunt de trets constitutius de l'idiolecte específic i distintiu *d'un autor*. En canvi, gràcies al concepte d'*ethos*, la figura de l'autor es funcionalitza, és a dir, esdevé una funció de la imatge de si mateix que aquest construeix en un text. D'aquesta manera, l'autoria es textualitza com a *ethos* autorial i, cosa que és molt rellevant, s'ajusta a les característiques de cada context comunicatiu. En efecte, un mateix autor pot textualitzar-se, en diverses obres o al llarg d'un sol text, adoptant un perfil de persona viscuda i sàvia, d'escèptic, d'indignat... Aleshores l'estil, que és una eina fonamental en el disseny de l'*ethos* i del *pathos* d'un discurs, pot transformar-se d'acord amb els canvis del propòsit comunicatiu a cada ocasió.

Pot pensar-se, certament, que aquesta és una característica específica de la literatura, en una praxi semiòtica on la figura del productor material del discurs s'identifica amb la instància subjectiva que assumeix, en últim terme, la *responsabilitat enunciativa* (Bronckart 2004: capítol 9) de la representació del món que una obra basteix. No és aliè a aquesta percepció el fet que la figura d'autor literari és investida d'un cert prestigi social i cultural, a diferència d'altres pràctiques comunicatives on la imatge del productor del text és irrellevant, perquè es tracta de processos discursius constitutivament anònims o d'autoria col·legiada o cooperativa (l'edició d'una notícia periodística, per exemple, que és el resultat final d'una activitat d'escriptura realitzada en equip o en cadena). Ara bé, si ho mirem amb ull despert, fora del concepte d'autoria consagrada, són molts els contextos en què l'enunciador deixa, a través de l'estil, l'empremta d'un *ethos*. Aquest perfil autorial que el text dibuixa pot ser de tipus corporatiu (publicitat, comunicacions públiques d'una empresa), anònim però amb voluntat de representativitat social (eslògans de manifestacions ciutadanes, grafits), o bé efimers i irrellevants fora d'un context molt circumscrit (participants en una conversa).

2.4 L'estil i la variació en la llengua

D'acord amb els propòsits d'aquest estudi, deixaré ara reduïda l'estilística d'autor als termes en què acabo de plantejar la qüestió de l'*ethos*, com a dimensió retòrica inscrita en la textualitat, a fi d'atendre els altres dos enfocaments principals del tema: l'estil en relació amb les estructures de la llengua i l'estil en els textos. Em centraré ara en aquest

parell de vectors, que es poden combinar amb rendibilitat explicativa: d'un costat, la consideració de l'estil com un dels eixos de variació lingüística, de les estructures pròpies dels diversos plans o nivells que la lingüística actual conceptualitza (i que no es limiten al nivell fònic i al lexicogramatical, sinó que corresponen també a estructures de nivell textual i pragmaticodiscursiu); i de l'altre, la conveniència d'examinar les tries estilístiques, no sols en funció de les possibilitats alternatives que la llengua ofereix com a possibilitats virtuals, sinó situades en el marc de textos o discursos determinats. En el present apartat es desenvoluparà el primer aspecte.

Com és fàcil d'esbrinar, tria i variació componen un tàndem on el primer element pressuposa el segon, tot i que la relació no és pròpiament recíproca. Sense variació —i per tant sense pluralitat d'alternatives— no hi ha tria possible, com hem vist: la *tria* consisteix precisament en l'exercici d'opció entre les alternatives ofertes per la llengua per a cada una de les unitats variables. Mentre que la variació s'instal·la en el món estàtic de les potencialitats de la llengua, la tria comporta el dinamisme del discurs, tot i que aquest dinamisme no sempre deriva de decisions conscients i lliures, sinó que, com hem vist, pot implicar altes dosis de rutinització o automatisme i, en tot cas, es troba constret per una sèrie de condicionaments.

Així doncs, el concepte de variació geogràfica o sociocultural —dialectes, sociolectes— no implica, com a necessitat lògica, actes de tria per part dels parlants, sinó una mera adscripció grupal, unes marques d'origen que en principi acompanyen, com l'historial clínic d'un pacient, la parla dels individus, almenys durant llagues èpoques de les seves vides. És clar que, en la mesura que es pren consciència d'aquestes marques i del seu valor diferencial, molts parlants —depenent del seu grau de cultura lingüística pràctica— poden neutralitzar-les si els sembla convenient, adoptar-les de manera fingida si és útil per algun motiu o simplement gestionar-les d'acord amb les diverses situacions contextuais. La literatura, entre altres pràctiques discursives de la nostra societat, ens ofereix molts exemples d'aquesta possible funcionalització de la variació dialectal (geogràfica i social) a fi de produir en els lectors o en els espectadors de teatre uns determinats efectes: ambientació regional o rural, contrastos socials, humor, etc. —només cal pensar, a tall d'il·lustració, en molts sainets del XIX català o en el *Pygmalion* de George Bernard Shaw. I una cosa semblant s'esdevé amb un eix de

variació lingüística tan peculiar com és el diacrònic, que pot aprofitar en molts textos per a una ambientació històrica o simplement respondre a un gust per l'arcaisme verbal.

Ara bé, la variació de registre és constitutivament funcional, és a dir, entra en dialèctica amb el context, adaptant-s'hi, *indexant-lo* o contribuint a construir-lo mentalment. Depèn, per tant, d'aquest constructe complex que anomenem context i que incorpora tant els participants en la comunicació discursiva com la situació espaciotemporal i tot el pes sociocultural i ideològic vehiculat per les institucions socials. Els sociolingüistes han elaborant aquesta noció, sota el nom de registre o sota el d'estil i assimilant-la molt sovint al grau de formalitat i d'autoconsciència lingüística. També des del funcionalisme sistèmic s'ha desenvolupat el concepte, a partir dels tres eixos de *camp*, *tenor* i *mode*, (el segon dels quals es desdobla sovint en tenor interpersonal i tenor funcional), plantejament que va tenir molt de ressò en l'àmbit de la lingüística catalana (Castellà 1992), però que no deixa de palesar un cert grau d'envitricollament on es barregen a vegades registre, estil i gènere discursiu en un mateix sac.

Un altre problema que planteja l'estudi de la variació funcional és la tendència a considerar els registres com a varietats de la llengua en un sentit estàtic, per paral·lelisme amb l'aproximació tradicional a la conceptualització dels dialectes geogràfics i socials. Així s'esdevé, per exemple, en parlar de registre col·loquial o estàndard com si es tractés de configuracions ben delimitades de conjunts de variants. O bé en parlar de l'estil romàntic o l'estil d'un autor determinat entès com a idiolecte literari.

De fet, la classificació clàssica dels estils en *stylus humilis*, *stylus mediocris* i *stylus gravis* (exemplificats durant segles amb les tres obres emblemàtiques de Virgili, com és ben sabut), apunta en aquesta direcció i a més propicia una tendència estratificadora que en l'Edat Mitjana es va intensificar amb l'adscripció dels tres estils a sengles nivells socials. La desmesurada afició taxonomitzadora de molts fabricants de manuals ha estimulat sovint la producció d'aquesta mena de classificacions didàctiques que simplifiquen les qüestions de la variació funcional i, en no pocs casos, acaben per desvirtuar-ne el concepte.

Per contra, sembla més productiva una metodologia que prescindeixi d'aquesta mena d'objectualització dels registres i estils com a varietats i que parteixi, en canvi, de les alternatives de realització de

cada variable. Aquestes alternatives poden ser arreglerables al llarg d'un eix vertical que remet en bona mesura a la polaritat escalar *formal/informal* (especialitzat, culte, estàndard, col·loquial, vulgar...), però també es poden organitzar d'acord amb altres criteris, tant axiològics (connotacions positives o negatives, valoració eufòrica/disfòrica) com no axiològics (vinculació a certs marcs cognitius o esferes d'activitat social, estructura lexicogramatical adoptada per l'expressió). Així, per exemple: *existència* i *vida* (humana); *òbit*, *defunció* i *mort*; *cefalea* i *mal de cap*; o bé *defecació*, *deposició* i *cagada*. Hi ha en cada una de les sèries un cert ordre de nivell cultural i de formalitat, com és evident, però entre aquests conjunts de variants de cada variable s'interfereixen altres associacions, valoratives o no. Així, per exemple, *cagada* és un mot tabú quan s'utilitza en el seu sentit literal, però per projecció metafòrica s'aplica a esferes de l'experiència no escatològiques, com ara la presa d'una decisió equivocada de resultats perjudicials des del punt de vista del parlant. També *mal de cap* té aquesta virtualitat polisèmica per la via de la metaforització. De la mateixa manera, *deposició* constitueix, pel seu grau excessiu de generalització, un eufemisme. *Cefalea* i *defecació* són mots vinculats a la pràctica mèdica i *defunció* a la medicina però també a l'àmbit legal o administratiu. *Òbit*, per la seva banda, és un cultisme en bona mesura desuet. Però hi ha encara un altre factor que densifica aquesta xarxa de relacions entre les variants: tots els exemples esmentats constitueixen *nominalitzacions semàntiques*, és a dir, adopten l'estructura lexicogramatical de noms però no representen entitats sinó processos, si ho mirem a través de la lent d'una semàntica elemental dels afers quotidians. Aquest darrer fenomen, que fa el discurs més compacte i més abstracte, és un altre fil de la complexa xarxa de la variació funcional (Salvador 2000).

Sigui com sigui, les tries estilístiques no s'exerceixen en el un marc de variació lliure, sinó que estan sotmeses a restriccions derivades del sistema de la llengua, del gènere discursiu adoptat i de les característiques pròpies del text on es produeixen, sense oblidar el context cultural i institucional amb els seus propis mecanismes ideològics.

Pel que fa al primer tipus de restriccions, és obvi que el sistema lingüístic dóna un marge de maniobra als parlants, però fixa uns canals mínims que consisteixen en les estructures de la carcassa de la llengua, com ara estructures sil·làbiques, de formació de mots o regles sintàctiques. Les limitacions estructurals poden ignorar-se crassament en

casos concrets i aïllats (i més fàcilment en el discurs poètic), però les formes així forjades se senten com autèntiques transgressions que, si es multipliquen, posen en perill la comunicació verbal. En tot cas, produeixen un efecte cridaner, entre lúdic i revulsiu, que pot remetre, per connotació, al joc poètic, al publicitari o a l'humorístic principalment (Goatly 2012). Així s'esdevé quan el lector troba mots impronunciables per la seva configuració sil·làbica, paraules que semblen mal formades o frases sintàcticament anòmales. Però, fora d'aquests casos extrems, la franja d'actuació de les tries estilístiques se situa dins del recinte de la variabilitat que no contravé el sistema de la llengua.

Quant al lèxic, la flexibilitat és molt considerable, ja que operacions com són la metaforització o la neologia no constitueixen una transgressió directa del sistema sinó que juguen en els seus marges a través de l'extensió semàntica i de la creativitat lèxica. I, per descomptat, la sinonímia més o menys estricta entra de ple en les possibilitats que la llengua ofereix al joc de la variació, sobre un nucli semàntic que roman aparentment inalterable. Dic aparentment perquè cal ser conscients que dir les coses d'una altra manera sempre és dir unes altres coses (construir un contingut semàntic diferent) i a més és *fer* en la interacció uns actes diferents (valor pragmàtic) (Salvador 2003). Els investigadors de l'estilística saben perfectament que els matisos hi compten. El "mot just" és sovint difícil de trobar i el resultat de la seva cerca, sigui més o menys encertat, té un efecte cognitiu i emotiu en el receptor. Malgrat tot això, existeix la il·lusió que hi ha alguna mena de significat constant que perdura a través de les variables, tal com a qualsevol subjecte humà li cal mantenir la superstició de la unicitat del seu *jo* al llarg de la seva pròpia biografia.

Cal especificar un altre punt al voltant d'aquest nucli "inalterable" d'una variable. Perquè no sempre es tracta d'un significat lèxic concret (ni tampoc d'una unitat fonològica, clar), sinó que es pot pensar també en unes variables de tipus funcional més abstractes. De la mateixa manera que es tria entre una gamma de sinònims aproximats, també es pot escollir i articular la realització de les categories funcionals del discurs. És una tasca àrdua però comunicativament rellevant que l'estilística actual no pot menystenir: per exemple, les possibilitats que una llengua determinada ofereix per a l'expressió de la negació (Jeffries i MacIntyre 2010: 71-72). En efecte, en una llengua com el català, la categoria funcional de la negació pot prendre cos lingüístic per mitjà de

l'adverbi negatiu *no*, sol o acompanyat de partícules com ara *pas*, *gaire*, *gens*, *res*, *cap*, etc. O per mitjà de pronoms com *ningú* o d'un adverbi negatiu com *tampoc*. Però també ho pot fer per mitjà de prefixos negatius (*des-*, *a(n)-*, *in-*, etc.), preposicions (*sense*) o expressions amb peces lèxiques de sentit negatiu, com ara *mancat de*, *privat de*, *renunciar a*, *denegar*, etc. Aquest és un cas, entre molts altres, on la llengua disposa de maneres diferents d'expressar una categoria pragmasemàntica de caràcter funcional. En serien uns altres exemples la construcció de la contrargumentació amb connectors adversatius o concessius (*p però q / q malgrat p*) o la realització de les preguntes per mitjà de construccions interrogatives (*vols això?*, *què vols?*, *segur que vols alguna cosa*, *oi?*) o no interrogatives (*m'agradaria saber què vols*, *digues-me què vols...*) en serien uns altres exemples. L'anàlisi estilística dels discursos ha de calcular i posar de relleu aquestes opcions com a tries significatives en un nivell més abstracte però altament operatiu, sense la consideració del qual l'estilística limitaria molt el seu abast explicatiu.

D'altra banda, cal dir que aquest plantejament ampli de la variació sembla més rendible epistemològicament que la concepció dels registres i estils com a configuracions rígides de trets ben delimitades en varietats, tot i que és innegable que les tries dels usuaris de la llengua poden, d'acord amb els tipus de contextos, establir relacions d'afinitat entre si i visualitzar-se com a constel·lacions o federacions de trets amb una certa congruència determinada pels hàbits d'ús lingüístic i les convencions socials (Sandig i Selting 2000). La concepció que estic presentant, sense incórrer en un enfocament atomístic de l'estil entès com a sèrie de tries aïllades, és més flexible que la delimitació en varietats funcionals, més fàcil de combinar amb el concepte de gèneres discursius i ultra això deixa més espai a la consideració de l'estil en textos concrets, com veurem més endavant.

Però potser convé ara clarificar una mica la diferència que podem establir (tot i que sovint s'empren ambdós termes com a sinònims) entre el concepte de registre i el d'estil, si més no des del meu punt de vista, que en bona part coincideix amb el Van Dijk (2008). En aquest sentit, el registre afectaria només el nivell lexicogramatical, mentre que l'estil, com també s'esdevé amb el gènere, abastaria altres nivells de l'arquitectura de la llengua i de les estratègies comunicatives, com són els fenòmens de cohesió i coherència textual, la realització de les categories funcionals i altres aspectes de la pragmàtica del discurs. D'altra banda,

l'estil contindria també una dimensió retòrica, el càlcul d'un efecte que parteix sovint d'allò que podem anomenar la desfamiliarització o *foregrounding*. Podem dir-ho amb les paraules d'un especialista que defensa la potència explicativa de l'estilística sobre tota mena de discursos: "To do stylistics is to explore language, and more specifically, to explore creativity in language use" (Simpson, 2004: 3). Des d'aquesta perspectiva, doncs, l'estil, a diferència del registre, es relacionaria amb l'expressivitat com a condició retòrica i així s'explica millor la denominació de *recursos estilístics*. La metaforització, amb un grau o altre de creativitat, és un recurs cognitiu i persuasiu, a més d'un dispositiu que pot contenir càrrega ideològica en la seva modelització de la realitat (Hanks 2006).

Tornant ara als tipus de restriccions que limiten l'abast de les opcions estilístiques, cal dir que també la configuració del gènere de discurs corresponent constreny les possibilitats de tria, en la mesura que les convencions genèriques marquen d'una manera o altra les pautes de l'estil: les opcions més formals dels registres orals en una conferència o en una comunicació congressual, i les col·loquials en una conversa; fórmules rituals i estructura fixa en una esquela mortuòria o en un escrit administratiu; precisió i terminologia especialitzada com a exigències d'un article acadèmic; didacticitat en un manual escolar, etc. Les macroestructures i les superestructures també estan sovint hipercodificades o sobredefinides pels esquemes genèrics i els formulismes convencionals —un altre factor reductor dels marges de maniobra de l'estil, que té l'efecte de facilitar als receptors la identificació del gènere que modela una praxi social determinada i en fixa l'horitzó d'expectatives comunicatives. Certament, reconèixer en un esdeveniment discursiu donat, posem per cas, el gènere de l'acudit humorístic, el de relat autobiogràfic o el de reclam publicitari, situa de manera diferent les expectatives corresponents, i aquest reconeixement passa sovint per l'ús d'unes determinades rutines expressives que hi actuen com a pistes contextualitzadores. Les tries estilístiques, en conseqüència, són en bona mesura deutores d'aquesta finalitat pragmàtica.

2.5 L'estil en el text

A més de totes aquestes limitacions que canalitzen el flux de les opcions estilístiques virtuals, hi ha les característiques pròpies del text o

discurs on les tries s'exerceixen. Sense negar la pertinència d'una estilística de les estructures lèxiques o gramaticals de la llengua, cal reconèixer que molts efectes de estil només es poden copsar en el si dels textos/discursos concrets. En primer lloc perquè hi ha estructures que han de ser observades *en cotext*: anàfores, connectors... I no cal dir pel que fa a les macroestructures textuais. Però també les microestructures locals cobren sentit ple en el marc textual: paral·lelismes reforçadors o oposicions de sentit creades pel text mateix.

En efecte, cada text —oral o escrit, monogestionat o plurigestionat—, entès com a unitat comunicativa, presenta una disposició determinada i s'ajusta a unes conveniències de cohesió, coherència, adequació contextual, etc. en el marc de les quals es produeixen els fets d'estil. És dins d'un text donat on les opcions estilístiques assoleixen sentit, es despleguen al llarg del fil discursiu, estableixen relacions d'homogeneïtat o de contrast amb efectes de ruptura expressiva (com ara un canvi sobtat de registre) o es negocien en la mesura de la interactivitat que l'esdeveniment comunicatiu presenti.

No ens sorprèn, així, que en tractar aquest tema Van Dijk s'interessi pels fets d'estil considerats en el si de discursos determinats, tot situant la rellevància de l'estudi de l'estil en l'àmbit operatiu d'un text i d'un model interpretatiu del context:

I define and use the notion of style only in the sense of a specific property of language use or discourse as it is controled by context. (...) The concept of style used here is a property of discourse, and not of words, on the one hand, or language users, on the other. Thus, selecting a specific intonation, lexical items, topics or rhetorical features is described as a property of style only when full texts are under discussion and not just isolated words or sentences (Van Dijk 2008: 143).

Potser convé precisar ara que el concepte de *models contextuais* elaborat per Van Dijk (2003) consisteix en construccions mentals que emmarquen i *formaten* la producció/recepció dels esdeveniments comunicatius i fixen per als participants l'escenari del discurs. Les tries estilístiques, en la perspectiva de l'anàlisi crítica del discurs, serien guiades per aquests models interpretatius del context, que estan sotmesos a un control ideològic. Els models varien en funció de la història, de les

cultures i dels discursos, i fins i tot poden anar modificant-se en el desenvolupament d'un text individualment considerat.

3. Mostra d'aplicacions analítiques

3.1 Anàfores

Establerts tots aquests punt de partida epistemològics i metodològics, il·lustraré ara amb exemples de textos i fragments textuais alguns tipus de tries estilístiques. Un primer cas és el de les relacions fòriques en textos, en particular certes anàfores lèxiques no literals. La formació de cadenes anafòriques d'aquesta mena és una de les funcions o estratègies textuais més interessants per a l'estudi de l'estil, en diverses direccions d'anàlisi. N'és una el paper que fan com a *reformulació* d'una representació semàntica introduïda pel seu antecedent o terme base. En la línia dels treballs de Mortureux (1993), podem distingir dos paradigmes de reformulació complementaris: el *definicional* i el *designacional*. Si el primer correspon a l'explicitació d'una equivalència semàntica per mitjà de definicions més o menys completes (o bé paràfrasis) del terme base, el segon paradigma correspon als casos en què una cadena anafòrica desenvolupa el significat del terme base, a partir de les successives repeses on cada terme anafòric de caràcter lèxic, a més de neutralitzar l'efecte repetitiu que tindria l'anàfora literal, afegeix informacions o associacions que enriqueixen la representació mental esbossada en el terme base de la cadena. Funcionalment, aquesta és una estratègia més àgil que la reformulació del sentit del terme mitjançant una definició compacta, i per aquest motiu la trobem practicada sovint en textos de caràcter didàctic com aquest, extret d'un manual d'ensenyament mitjà:

(1) Els efectes de **la Primera Guerra Mundial** sobre Europa van ser molts i variats. El sistema polític liberal va quedar força deteriorat, ja que les masses afectades per **aquesta cruenta guerra de desgast** no tardaren a responsabilitzar-lo d'aquella catàstrofe sense precedents. Una altra de les conseqüències d'**aquella primera guerra total** fou que va afectar fins i tot els països neutrals. (Manual d'ensenyament mitjà: Jordi Casassas et al., *Història. Sèrie 16-18*)

Cal pensar, a més, que les anàfores lèxiques no literals (hipònims, hiperònims, sinònims de llengua o bé expressions equivalents en context, del tipus de les que la tradició francesa sol anomenar “anàfores infidels”) són eines de doble tall, ja que, d’un costat, introdueixen en el desplegament d’una representació nous elements semàntics o pragmàtics, però de l’altre costat es beneficien de la coartada d’una teòrica identitat semàntica entre el contingut de les successives repeses. Aquesta propietat fa de l’esmentat tipus d’anàfora un instrument idoni per a la transmissió poc perceptible —i per tant més eficaç— de valoracions ideològiques en el discurs. Així, per exemple, reprendre la referència a un personatge polític introduït prèviament per un terme base neutre i fer-ho amb termes anafòrics com són “l’imputat”, “el pobre home”, “aquest pare de família”, o “l’estadista” implica, en cada cas, actitud valoratives molt diferents. Una cosa semblant es pot dir si en la cadena anafòrica es reprèn la referència a una manifestació de voluntat sobiranista d’un poble mitjançant termes com “aquesta aspiració” o bé com “aquesta quimera”. Diré de passada, que en aquests darrers exemples es produeix, a més, una nominalització semàntica per part del terme anafòric, si és que el terme base ha estat expressat oracionalment i no pas per un sintagma nominal. Des del punt de vista de la crítica ideològica, allò més rellevant en tots els exemples oferts suara és que aquestes designacions esbiaixades —en un sentit o en altre— són presentades com a reiteracions d’un contingut semàntic invariable, però hi afegeixen una orientació axiològica implícita.

Un altre aspecte que interessa tractar al voltant del tema de l’anàfora és que els termes de les cadenes fòriques poden transformar-se semànticament al llarg del discurs o negociar-se a més d’una banda, sobretot quan es tracta d’un diàleg a través del qual aquests continguts es reelaboren o fins i tot es contradiuen, com veiem a (2), en una entrevista amb el polític bolivià José Pimentel:

(2) <Periodista> Amb l’aspiració a la possibilitat de ser reelegit indefinidament, **Evo Morales segueix les passes d’Hugo Chávez**, que vol fer això mateix a Veneçuela. **La influència** del president veneçolà sobre Morales és un benefici o un llast per als bolivians?

<Entrevistat> El procés bolivià és totalment independent. (...) No crec que hi hagi cap influència de Veneçuela sobre Bolívia. No es pot negar que hi ha **coincidències**, sobretot pel que fa a la idea d’avançar cap a un món millor, o cap

a la integració iberoamericana, però veig molt complicat que en la realitat boliviana arrelés la idea del partit únic. Els processos bolivià i veneçolà són germans però totalment diferents.

(*El Temps*, Entrevista amb José Pimentel)

Ací trobem una cadena anafòrica que s'enceta amb un antecedent oracional ("Evo Morales segueix les passes d'Hugo Chávez"), reprès per l'entrevistadora mateixa per mitjà del nominal "la influència", una categorització interpretativa que és contradita per l'entrevistat, el qual parla de meres "coincidències" i rebla el clau argumentativament en l'expressió final, amb una contraposició adversativa, reforçadora del canvi de valoració operat en la cadena anafòrica (són germans però totalment diferents).

3.2 *Metàfores*

Una altra estratègia estilística amb funció retòrica és la metaforització, el trop que ha generat més producció escrita al llarg de la història de les investigacions sobre el llenguatge. Des de la Retòrica clàssica, on la metàfora trobava un lloc com a mecanisme de persuasió (en l'apartat de l'*elocutio*), fins a la lingüística cognitiva, que des dels primers anys vuitanta del segle passat ha posat en valor la metaforització com a eina de la cognició humana, o fins a unes altres perspectives sobre la seva funció en la comunicació social (Tuson 2008). Com es pot imaginar, la poesia és el camp més propici per a la florida de les metàfores llampants que il·luminen com un flaix la percepció de les coses per mitjà d'un salt analògic. I altres discursos no literaris com és el publicitari també ofereixen excel·lents exemples de metàfores creatives ben sorprenents. Però, tal com els cognitivistes ho han reiterat, les projeccions metafòriques sovintegen en tot tipus de discurs, des del conversacional fins al científic. Les recerques realitzades des d'aquesta perspectiva han insistit en el fet que l'interès d'aquet trop clàssic no es limita a les metàfores originals, sinó que deriva també —i sobretot— de les que s'empren en l'activitat verbal de la vida quotidiana i que sovint corresponen a metàfores conceptuals subjacents que articulen la visió del món (la vida és un viatge, l'amor és guerra, etc.) i guien en bona mesura l'evolució de les llengües (concepció del temps en termes d'espai, processos de gramaticalització a partir de referències corporals, etc.).

Si moltes d'aquestes metàfores conceptuals són universals, unes altres funcionen en l'interdiscurs propi d'un gènere, d'un tipus de discurs (com pot ser el polític o el de la salut) o d'una comunitat discursiva (Salvador 2011). L'anàlisi crítica del discurs ha incidit especialment en aquest darrer àmbit de la metaforització: la circulació social d'uns determinats esquemes metafòrics —moltes vegades expressats per mitjà de fraseologismes, proverbis o col·locacions lèxiques rutinàries— que *naturalitzen* unes determinades perspectives i que solen contenir bones dosis d'ideologia. L'àmbit de l'experiència bèl·lica, per exemple, és sovint un vehicle metafòric que s'aplica a la conceptualització d'esferes molt diferents de l'activitat social com són el discurs polític o l'econòmic i l'empresarial, o fins i tot la relació entre homes i dones. L'hàbit de visualitzar les activitats humanes a través de la lent de la guerra té sens dubte unes conseqüències ideològiques, una rutinització de la percepció competitiva i agressiva d'aquestes activitats. Però hi ha ocasions en què l'assumpte és més complex perquè la projecció metafòrica segueix un itinerari indirecte i esdevé una mena de *meta-metaforització*. Per exemple, la política és conceptualitzada sovint en termes d'esports i prototípicament del futbol (dos equips contendents, capità de l'equip, entrenador, gols, partides que es poden guanyar o perdre), de manera que s'obvien les referències a la violència bèl·lica a favor de la percepció d'una competició de caràcter lúdic, però també és cert, alhora, que aquesta projecció metafòrica arrossega unes connotacions de protagonisme masculí i a més posa en escena els ciutadans com a mers observadors passius del joc polític (Semino 2008: 99-100).

Altres vegades la projecció metafòrica és molt elemental i es limita a conferir un to eufòric o color rosa a certs fenòmens, com ara en la publicitat d'aquests serveis funeraris integrals:

(3) Parc Roques Blanques. Un cementiri únic i ple de vida a 15 minuts de Barcelona. Conegui els nous panteons i tombes i les nostres sepultures per a cendres.

L'anunci malda per contrarestar les connotacions negatives de la presentació de la mort de familiars o altres éssers estimats, i ho fa a partir d'un conjunt de recursos estilístics ben notoris que *eufemitzen* el tema tabú, gràcies a la referència a la blancor, la duresa i durabilitat de les roques, la innovació ("únic", "nous panteons"), la comoditat per als

visitants i parents, que són al capdavant els principals destinataris del missatge comercial, i sobretot mitjançant la projecció de la idea de “parc” —un parc “ple de vida”, que juga amb l’antítesi cridanera vida/mort— sobre la realitat dels serveis funeraris.

Altres vegades la metaforització té una funció didascàlica, que permet als profans comprendre uns conceptes abstractes a partir de la projecció d’experiències més pròximes, com podem veure en aquest text de divulgació científica que antropomorfitza la biologia i projecta la idea de la generositat humana sobre les cèl·lules:

(4) Les cèl·lules blanques de la sang que ataquen els bacteris **invasors** moren per tal que sobrevivim a la infecció; però no només disposem de **defensors sacrificats**; qualsevol de les nostres cèl·lules posseeix un dispositiu que li permet **suïcidar-se** si descobreix que s’ha convertit en maligna per a l’organisme. **La mort cel·lular programada** també representa un paper important durant el desenvolupament i el creixement dels organismes. Gràcies a ella, per exemple, els capgrossos perden la cua durant la seua transformació en granotes adultes.

(F. Armesto i C. Armesto, *L’enigma de l’esfinx*)

Un exemple força interessant de metàfora, no gens nova però que es reitera en el discurs polític i econòmic dels anys de la crisi que va començar el 2008, és el que correspon a l’expressió feta “(començar a) veure la llum al final del túnel”, aplicada a una situació negativa, complicada i duradora en la qual s’albira en la llunyania la llum d’un desenllaç feliç o, si més no, alleujador. La projecció metafòrica visualitza una trajectòria de foscor que és contemplada optimistament com a passatgera, és a dir, provisional. Es tracta d’una metàfora tradicional d’efecte confortador que els polítics han intentat aprofitar discursivament en el context de crisi econòmica, ja que *naturalitza* una actitud d’esperança que tanmateix pot no correspondre a les expectatives reals. En un article de 2011, Xavier Bru de Sala contraposa aquesta imatge la del laberint, que no dissenya ja una trajectòria lineal cap a la llum sinó una deriva complicada de sortida incerta. L’articulista sintetitza aquesta contraposició de les dues imatges metafòriques en el titular, que va acompanyat d’un subtítol on es declara com a “falsa idea” la metàfora del túnel, i després desenvolupa l’emblema del laberint al llarg del text amb establiment de correspondències concretes entre els elements dels dos

dominis per mitjà d'una fórmula de testualització que s'acosta a l'al·legoria o a la *métaphore filée*:

(5) *Del túnel al laberint*

Espanya no va bé i és falsa la idea que per tornar a créixer n'hi ha prou amb la garantia europea.

Generalment, els toms electorals serveixen per obrir noves perspectives. Aquesta vegada, les expectatives són més limitades que mai. No hi ha programa perquè el guanyador no està en condicions de prometre millores en cap terreny. A les primeres etapes de la legislatura, es tractarà sobretot d'administrar i justificar les males notícies, de dur a terme unes reformes que no seran gens benvingudes, començant per la del mercat laboral. L'economia continuarà estancada o en recessió. Les noves retallades, imprescindibles per a la reducció del dèficit, deixaran Rajoy sense marge per estimular l'economia, suposant que ell o algú del seu equip sigui capaç d'entendre que per ser competitiu s'ha de produir. No era gens fàcil **sortir d'aquest túnel**. El revolt de l'alternança es multiplica i **converteix el túnel en laberint**. El minotaure són els mercats. Rajoy no és Teseu. Frau Merkel-Ariadna li dona un fil molt llarg i una dieta amarga. Més austeritat, menys benestar, més atur, menys igualtat. Ningú té ni la més petita idea d'on és la sortida. Espanya no va bé i és tan comuna com falsa la creença que per tornar a créixer basta amb la garantia europea al crèdit. Un altre cop Espanya com a problema que no sap resoldre, però amb una solució europea que, aquesta vegada, pertany a la dimensió desconeguda. **Laberint fosc i complicat**.

(*El Periódico*, 25 de novembre de 2011)

La gràcia de l'article rau a negar la falsa idea del túnel, la projecció que articula, aparentant una evidència de sentit comú, l'esperança en el final de la crisi. L'eficàcia persuasiva d'aquesta metàfora (i la seva recambra ideològica) consisteix en el fet que és una metàfora banal, convencional, tan repetida en el discurs quotidià que es perd la consciència del seu caràcter figurat i, per tant, de la seva manca de compromís amb la descripció veraç de la realitat. L'alternativa que proposa Bru de Sala és una altra imatge més negativa, tot i que no tan negativa com seria la imatge del *cercle* viciós o infernal, sense sortida possible. La imatge que es contraposa al lloc comú del túnel és la del laberint, amb el seu *marc cognitiu* mitològic, que inclou el minotaure, Ariadna i el fil conductor cap a la sortida. La contraposició d'ambdues

imatges genera un efecte colpidor innegable —tot i ser poc originals cada una per separat— alhora que s'aprofita retòricament per a vehicular una nova opinió sobre les característiques de la crisi econòmica.

3.3 Un gènere menor: l'esquela mortuòria

Hem vist suara com la contraposició de dues metàfores convencionals i la seva projecció sobre la situació de crisi econòmica constitueixen un doble eix al voltant del qual s'organitza tota la textualitat de l'article d'opinió adés reproduït. Mirem ara un altre cas de gènere discursiu que, inserit en la premsa diària, es caracteritza per la informació sobre una defunció o l'aniversari d'aquest esdeveniment. L'exemple concret és el següent:

(6) Ara fa set anys, amic i germà, que vas iniciar el teu darrer viatge, i hem complert la promesa de mantenir-te a l'Orient etern del nostre record i de la nostra memòria militant. Per això volem compartir aquest aniversari amb tots els que et van conèixer, amb tots els que et van estimar, amb tots els que van ser testimonis de la teva fidelitat a les conviccions lliurepensadores i de la teva fraternitat generosa i universal.

L'esquela es dedica a un home nascut el 1949 i mort el 2004, amb el seu nom en la part superior, coronat pel símbol gràfic de la francmaçoneria. El text s'ajusta aproximadament al format genèric de les esqueles d'aniversari, tot i que defuig l'explicitació dels emissors de l'esquela (que tanmateix s'adrecen al mort amb el vocatiu "amic i germà", emmarcador de tota l'enunciació), unes persones que es consideren dipositàries d'una "memòria militant". L'estil n'és solemne: lèxic culte (*memòria, aniversari, testimonis, fidelitat, conviccions...*); repetició insistent de "amb tots els que...", que crea un paral·lelisme propi de l'oratòria; formulisme eufemístic en l'expressió "el teu darrer viatge". Hi són evidents, d'altra banda, les al·lusions intertextuals al marc de la maçoneria (*Orient*, que és escrit amb majúscula inicial, *lliurepensadores, fraternitat ... universal*). Com és característic del gènere, la intenció última de la publicació de l'escrit és l'expressió pública i solemne d'un sentiment de dol i el reforçament d'una identitat grupal que, en aquest cas, no és la del cercle familiar, amistós o professional, sinó la d'una comunitat d'un tipus diferent, històricament

configurada com a societat secreta, cosa que propicia en el text un cert to d'al·lusivitat.

3.4 *La negociació metadiscursiva en l'entrevista*

Com a última mostra d'anàlisi estilística, presentaré ara un breu comentari d'un fragment de l'entrevista electoral realitzada en TV3 per Mònica Terribas a la candidata del PP al Parlament espanyol Dolors Nadal, l'any 2004:

(7) < Entrevistadora> Anem a una qüestió el seu programa diu estem a favor del multilateralisme. En el seu programa diu la intervenció a l'Iraq va ser d'acord amb la legalitat internacional. No li descobreixo res si li dic que el Consell de Seguretat Internacional MAI va donar llum verda en aquesta intervenció, aquesta va ser una decisió que té una imatge CLARÍSSIMA a les Azores que és la foto Bush, Blair, Aznar, de la voluntat del Consell de les Nacions Unides i, ahir, per acabar-ho d'adobar, Hansblick va ser a Barcelona i va dir que no hi havia proves que hi hagués armes de destrucció massiva a l'Iraq en el moment en què es produeix l'ocupació i, a hores d'hora, no les hem trobat. **Quina és la confiança que podem tenir en el Partit Popular quan parla de multilateralisme quan s'ha posat per barret les Nacions Unides?**

< Nadal> Bé, jo és que, si em permet, **aquesta és una conclusió** a la qual vostè arriba

< Entrevistadora> **Pregunto**

< Nadal> **No, no, aquesta és una conclusió** [<Riu>] a la qual vostè arriba i que jo no comparteixo, **no?**

(TV3, 10-3-2004. Transcripció de Maria Josep Marín)

El text és adduït ací com a exemple d'un sol fenomen estilístic: la negociació interactiva de l'estatus pragmàtic d'una proferència. De fet, l'entrevistadora formula un enunciat interrogatiu que no correspon a la categoria funcional de preguntar, sinó més aviat a la d'asseveració negativa (implica: no podem tenir confiança de cap manera). Es tracta, doncs, d'una mena d'interrogació retòrica que pretén l'efecte perlocutiu d'atacar dialècticament la imatge del partit representat per l'entrevistada. Aquesta, per la seva banda, denuncia el valor de conclusió argumentativa de la falsa pregunta ("aquesta és una conclusió..."). Convé recordar que es tracta d'una entrevista televisada, i per tant existeix, en el mecanisme de poliacroasi subjacent, una audiència que és la que haurà d'opinar al

capdavall. Amb tot, l'entrevistadora insisteix en l'atribució del caràcter de pregunta a la seva intervenció ("pregunto"), però ha de cedir davant la insistència de l'entrevistada en la interpretació contrària de l'acte de parla com a expressió d'una opinió negativa vehiculada indirectament per la interrogació. A més, com podem observar, la candidata rebla el seu torn de parla amb una *question tag* o pregunta confirmatòria ("no?") que invita persuasivament a assumir la seva interpretació.

L'estudi de l'estil ha d'ocupar-se sens dubte d'aquest tipus de mecanismes *metadiscursius* (Hyland 2005) que contribueixen a construir el sentit d'un text —en aquest cas, d'un text oral de caràcter interactiu i públic, que compta per tant amb un destinatari extern que constitueix l'objectiu final de la retòrica exhibida.

4. Programa d'aproximació a una estilística del català

Més enllà del marc teòric ací esbossat i dels exemples d'aplicació que s'han presentat, la tasca de descripció de les virtualitats estilístiques del català en els termes exposats al llarg d'aquest capítol és una tasca complexa i feixuga, que sols podrà realitzar-se dur-se a terme mitjançant el treball pacient d'un equip interdisciplinari. Ara com ara, només és avinent fer el disseny d'un esquema provisional, destinat a localitzar alguns dels espais que caldrà desenvolupar en el futur. Així doncs, el quadre que segueix és tan sols un assaig de configuració d'aquest programa, útil com a eina de treball i sempre opinable i ampliable en el seu plantejament.

a) El significat lèxic o què ens fan dir les paraules

- La selecció del lèxic: registres, sinonímia i densitat lèxica dels textos
- Els noms propis i l'enciclopèdia cultural: antropònims i topònims
- Terminologia, siglació i gestió social dels coneixements
- Economia de l'adjectivació: profusió o laconisme; anteposició i posposició
- Les nominalitzacions semàntiques i l'abstracció conceptual
- La combinatòria lèxica: combinatòria lliure, restriccions selectives, unitats fraseològiques, efecte sorpresa per trencament de la frase feta
- Col·locacions: rutines expressives i discurs automatitzat

b) Les estructures gramaticals com a regles de joc per a l'ús dels mots

- La forma dels noms: composició, derivació, diminutius
- La determinació dels significats nominals: articles, demostratius, possessius
- Verbs: temps, aspecte i mode, *concordantia temporum*, present històric
- Adverbis: oracionals i metaenunciatius. Els predicatius. El calaix de sastre dels adverbis en *-ment*
- La complexitat sintàctica: ordre oracional, coordinació i subordinació, estil segmentat
- L'expressió de la causalitat: causa, conseqüència, confirmació
- Condicionalitat: mons possibles i hipòtesis alternatives
- Contraargumentar: adversatives, concessives, refutacions

C) La pragmàtica del text

- Modalitzadors epistèmics: el grau de certesa en la presentació de la veritat
- Modalitzadors apreciatius: emocions i actituds en allò que diem
- Interjeccions i estil exclamatiu
- Connectors textuais
- Marcació discursiva i rutines conversacionals en l'escriptura
- Progressió temàtica: el desplegament informatiu del text
- Reformulacions del contingut: paràfrasis, (quasi-)definicions i anàfores

d) La prestidigitació retòrica

- La presentació de les diferències: paral·lelismes, antítesis, paradoxes i enumeració caòtica
- El subratllat: elatius, hipèrboles, litotes, reduplicacions
- La contundència: l'estil sentenciós i l'epifonema
- La mitigació: eufemisme, cortesia, expressió indirecta
- El pensament analògic: Comparances, al·legories i exemplificacions
- La projecció cognitiva i persuasiva: metàfora, metonímia, personificació, sinestèsia
- Dir i no dir: al·lusió, implícit, preterició, interrogació retòrica, ironia

- Els discurs de l'altre: citació directa i indirecta, el discurs indirecte lliure
- Fer i desfer el clixé: desplaçaments qualificatius; els jocs de mots com a ham expressiu

e) Macroestratègies discursives

- Composició i progressió del discurs (models d'incipit i de clausura, canvis temàtics)
- Expressió de la subjectivitat i funcionalitat dels discursos
- Seducció persuasiva del discurs
- Els gèneres com a filtre de l'estil
- Claredat, didacticitat i creativitat
- El discurs sobre el discurs: marques metadiscursives, enunciat orientadors
- Polifonia i assumpció de la responsabilitat enunciativa
- Polèmica i cultura del debat
- Estil i ideologia: implícit, naturalització, dialèctica entre la doxa convencional i la incitació crítica

5. Conclusions

Aquest capítol ha tingut com a propòsit la presentació del marc programàtic d'una estilística general del català, aplicable a tot mena de discursos però amb atenció, en aquest cas, a l'anàlisi de textos de caràcter no literari. Amb tot, cal dir que els precedents de l'estilística literària constitueixen una aportació molt aprofitable que opera en el rerefons dels nous plantejaments d'una estilística de base pragmàtica. L'aproximació al concepte d'estil és una tasca complexa, atesa la plurivocitat del terme, tant en l'àmbit del llenguatge (literari o no) com en altres semiòtiques. S'ha deixat en segon pla la consideració de l'estil com a mer símptoma de la identitat del subjecte productor (l'*autor*, en la literatura) per focalitzar el concepte d'*ethos* com a funció retòrica de base textual i insistir en el marge de variació que ofereix la llengua als seus usuaris: una flexibilitat que no és variació lliure, sinó que es funcionalitza per mitjà de les tries dels parlants en els diversos contextos o models contextuals —uns models contextuals que són condicionament previ però que al seu torn

són remodelats a partir de l'estil dels textos. L'interès d'aquest plantejament es pot comprovar a partir de l'aplicació a l'anàlisi de textos concrets, en el si dels quals és on l'estil manifesta el valor i els efectes de les tries estilístiques. M'he limitat a presentar algunes exemplificacions de diversos fets d'estil i del rendiment analític del seu examen, tot concloent amb una graella esquemàtica que pretén elaborar hipòtesis de treball per a una futura estilística general del català configurada sistemàticament.

La recerca sobre qüestions estilístiques requereix sens dubte una indagació refinada que doni compte dels intersticis del sistema i complementi així els estudis sobre el lèxic i la gramàtica del català. Lingüística cognitiva, pragmàtica, lingüística de corpus i anàlisi crítica del discurs són, juntament amb l'herència de l'estilística literària, els dipòsits més útils on pouar eines de treball i nocions teòriques amb rendibilitat aplicativa.

A més, l'estudi de la potencial variació funcional de la llengua ha d'entrar en dialèctica amb l'anàlisi dels actes de tria —més o menys conscients, més o menys rutinaris— on es manifesta l'estil, entès com un conjunt de fets degudament situats en els textos concrets (i inserits, aquests darrers, en els seus corresponents gèneres discursius). Des d'aquesta perspectiva, anaforització, nominalitzacions semàntiques, metaforització i molts altres fenòmens de l'ús lingüístic, són percebuts com a *recursos d'estil*, dispositius que tenen un efecte retòric al servei de l'expressivitat verbal. La funcionalització contextual de la variació, l'expressivitat verbal (en el sentit de desautomatització perceptiva) i els efectes (de tipus cognitiu i persuasiu) sobre el receptor, són objectes d'atenció preferent en aquest enfocament de l'estilística que se situa en la interfície entre les possibilitats de variació ofertes pel sistema i l'eficàcia comunicativa de les tries.

Referències bibliogràfiques

- ALBALADEJO, Tomás (2009): “La poliacroasis en la representación literaria: un componente de la retórica cultural”, *Castilla. Estudios de Literatura* 0, pàg. 1-26.
- ALTURO, Núria (2011): “Pragmàtica i anàlisi del discurs”, *Treballs de Sociolingüística Catalana* (València) 21, pàg. 29-41.
- ARACIL, Lluís V. (1982): “Remarques al projecte *Manual de llengua catalana*”, dins *Papers de sociolingüística*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pàg. 229-251.
- BLACK, Elizabeth (2006): *Pragmatic Stylistics*. Edinburgh: Edinburg University.
- BASSOLS, Margarida (2007): *El llenguatge dels polítics: Anàlisi del cas català*. Vic: Eumo.
- BRONCKART, Jean-Paul (2004): *Actividad verbal, textos y discursos. Por un interaccionismo socio-discursivo*. Madrid: Fundación Infancia y Aprendizaje.
- CASTELLÀ, Josep M. (1992): *De la frase al text: Teories de l'ús lingüístic*. Barcelona: Empúries.
- CUENCA, Maria Josep (1996): *Comentari de textos*. Picanya: Bullent
- (2006), *La connexió i els connectors: Perspectiva oracional i textual*. Vic: Eumo.
- (2008), *Gramàtica del text*. Alzira: Bromera.
- GOATLY, Andrew (2012): *Meaning and humour*. Cambridge: CUP.
- HANKS, Patrick (2006): “Metaphor is gradable”, dins Anatole STEFANOWITSCH i Stefan Th. GRIES, *Corpus-based approaches*

- to Metaphor and Metonymy*, Berlin / New York: Mouton de Gruyter, pàg. 17-35.
- HYLAND, Ken (2005): *Metadiscourse. Exploring interaction in discourse*. Lonon /New York: Continuum.
- LABORDA GIL, Xavier (1993): *De retòrica. La comunicació persuasiva*. Barcelona: Barcanova.
- (1996): *Retòrica interpersonal. Discursos de presentació, dominio y afecto*. Barcelona: Octaedro.
- MAINGUENEAU, Dominique (2002): “Problèmes d’ethos”, *Pratiques* 113/114, pàg. 55-68.
- i Vicent SALVADOR (1995): *Elements de lingüística per al discurs literari*. València: Tàndem.
- MARÍN, Maria Josep (2005): *Marcadors discursius procedents de verbs de percepció. Argumentació implícita en el debat electoral*. València: Facultat de Filologia.
- MORTUREUX, Marie Françoise (1993): “Paradigmes désignationnels”, *Semen* 8, pàg. 123-141.
- MCENERY, Tony i Andrew HARDY (2012): *Corpus linguistics*. Cambridge: CUP.
- NOGUÉ, Neus (2008): *La dixi de persona en català*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- PALAU, Dolors (2005): *Els estils periodístics. Maneres diverses de veure i construir la realitat*. València: Facultat de Filologia.
- PAYRATÓ, Lluís (2009): “Pragmàtica i anàlisi del discurs. Els últims dotze anys (1997-2008)”. Versió revisada inèdita de la Conferència «Pragmàtica (i anàlisi del discurs). Els últims dotze anys (1996-2007)». II Simposi Internacional de Catalanística (Berlín, 1-2 d’octubre de 2007).

- et al. (ed.) (2004): *Les fronteres del llenguatge: Lingüística i comunicació no verbal*. Barcelona: PPU.
- i Josep M. COTS (ed.) (2011): *The pragmatics of Catalan*, Berlin/Boston: Walter de Gruyter.
- PIQUER, Adolf (2000): “Pragmaestilística del català”, *Caplletra* 29, pàg. 53-68.
- PUJANTE, David (2003): *Manual de Retòrica*. Madrid: Castalia.
- RIGAU, Gemma (1981): *Gramàtica del discurs*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- RÍOS, Isabel i Vicent SALVADOR (2008): *L'ensenyament del discurs escrit*. Alzira: Bromera.
- SALVADOR, V. (1984): “Cap a un nou programa d'investigació en l'àmbit de la lingüística catalana”, dins Antoni FERRANDO (ed.), *Miscel·lània Sanchis Guarner, III*. València: Universitat de València, pàg. 229-251.
- (2000): “L'estil nominalitzat”, *Caplletra* 29, pàg. 69-82.
- (2003): “Pragmàtica i estilística / Pragmatics and Stylistics”, dins Lluís PAYRATÓ (ed.) *Noves SL: El calidoscopi pragmàtic* (hivern 2003). Disponible en línia a:
<http://www6.gencat.cat/llengcat/noves/hemeroteca/hivern03.htm>
- (2008): “Applied rhetoric and stylistics in Spain and Portugal in the 20th and 21st centuries”, dins Ulla FIX et al. (ed.), *Rhetoric and Stylistics. An international Handbook of Historical and Systematic Research*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter, vol. I, cap. 27.
- (2011): “Metaphor and style in Catalan”, dins Lluís PAYRATÓ i Josep M. COTS, *The pragmatics of Catalan*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter.

——— i Manuel PÉREZ SILDANYA (ed.) (2000): “Monogràfic sobre pragmaestilística”, *Caplletra* 29.

SEMINO, Elena (2008): *Metaphor in discourse*, Cambridge: CUP.

SERRANO, Sebastià (1978): *Literatura i teoria del coneixement*, Barcelona: Laia.

SIMPSON, Paul (2004): *Stylistics*, London/New York: Routledge *sociolingüística*. Barcelona: La Magrana, p. 229-247.

TUSÓN, Amparo (1995): *Anàlisi de la conversa*. Barcelona: Empúries.

TUSON, Jesús (1990): *El llenguatge i el plaer. Incursions lingüístiques en terra literària*. Barcelona: Empúries

——— (2008): *Això és (i no és) allò. La invasió de la metàfora?*, Badalona: Ara Llibres.

VAN DIJK, Teun A. (2003): *Ideología y discurso*, Barcelona: Ariel.

——— (2008): *Discourse and context. A sociocognitive approach*. Cambridge: CUP.

VIANA, Amadeu (2004): *Acròbates de l'emoció: Exploracions sobre conversa, humor i sentit*. Tarragona: Arola.

Textos, estils i multimodalitat: cap a una pragmaestilística del text multimodal*

Lluís Payrató
(Universitat de Barcelona)

1. Introducció. Propòsits i pressupòsits

De la mateixa manera que s'ha parlat força sovint d'estil i textos “no literaris”, amb la consegüent pregunta de per què “no literaris” (i la sabuda resposta de fer venir a la memòria una tradició que s'ha dedicat a l'anàlisi estilística dels textos literaris), en el cas que ens ocupa hauríem pogut partir d'un títol com “Estil i textos no unimodals”. Llavors la consegüent pregunta hauria estat per què “no unimodals”, i la consegüent resposta tendiria a recordar que la tradició s'ha decantat, de manera decidida, recurrent i manifesta, per l'anàlisi dels textos —aparentment i exclusivament— unimodals. Dit amb altres paraules, ha atès sovint només la seva verbalitat, sense mirar altres aspectes que els envoltaven o, de fet, que els constituïen, si ho plantegem en termes a primer cop d'ull més radicals però, a la fi, també més acurats.

L'objectiu d'aquestes línies és, justament, presentar la multimodalitat de molts productes comunicatius que són propis de l'actualitat, i que no encaixen exactament amb el que s'ha entès, en la tradició d'estudis, com un text. A partir d'aquesta presentació es pretén reflexionar sobre els trets estilístics que els acompanyen o defineixen. Faig constar d'entrada que l'empresa esmentada no resulta fàcil, atès que cap dels tres termes que apareixen en el títol del treball (*text*, *estil* i *multimodalitat*) no es pot definir ara mateix ni amb precisió ni amb rapidesa. Deixo clar, doncs, de bon principi, que aquesta empresa general té un caràcter inevitablement exploratori, i que, per consegüent, aquest text en particular s'ha d'entendre com una introducció panoràmica a una qüestió àmplia i complexa, d'aquí la raó del subtítol. Confio que la complexitat ja es posarà de manifest al llarg

* Aquest treball s'ha beneficiat dels ajuts a la recerca FFI2011-25236 i FFI2008-01230.

del comentari dels exemples, i de bon començament plantejaré, en termes mols senzills, l'extensió del tema (o potser, millor, de la temàtica).

2. Reflexions sobre els conceptes bàsics: text, estil i multimodalitat

Mentre que quan parlem de text en un sentit tradicional ens referim —deixant de banda matisos o subtileeses en les definicions— a cadenes d'oracions (en un sentit abstracte) o a cadenes d'enunciats (com a realitzacions concretes o mostres empíriques), però sempre d'elements verbals o lingüístics, en el moment en què plantegem la multimodalitat comunicativa, o sigui el fet que la comunicació humana es materialitza alhora per diferents canals i es fonamenta en diferents codis, el concepte de text (aparellable o no amb el de *discurs*, qüestió que ara també deixo de banda) s'esvaeix o trontolla. Els colors verds i marrons d'un cartell de publicitat ecologista, ¿forma part del text? I la seva tipografia? Una imatge, un gràfic, una taula, una llista... ¿només són textos si contenen paraules? Una fotografia amb el seu peu, ¿forma un text, o només és text el peu?

Qualsevol estudiós de la llengua oral sap que es difícil destriar la forma fònica, com a entitat lingüística, dels trets prosòdics: aquests ens allunyen cada vegada més de la forma “pura” lingüística, i es connecten sense solució de continuïtat amb aspectes paralingüístics vocals i amb altres de gestuals. En una altra dimensió, i també a tall d'exemple, qualsevol analista dels productes publicitaris sap que no pot deslligar la llengua —oral o escrita, tant se val— de codis que aparellen el llenguatge verbal amb la música o amb la sintaxi i semiòtica de la imatge.

En definitiva, la nostra producció comunicativa és multimodal i multicanal (o multimedial, si preferiu aquest terme), alhora que la nostra percepció és multisensorial i multimodal. El text, vist així, ja no és un producte verbal (exclusivament) sinó un producte semiòtic resultat de la confluència, en l'acció comunicativa, de diversos codis i canals.¹² Günter

¹ Vegeu unes breus introduccions al concepte de multimodalitat, que no reproduïxo, a Payrató (2006, 2008, 2009 i 2011).

Kress i Teo Van Leeuwen ho van escriure molt clarament en un llibre que, avui, molts entenen com el primer manual en la cadena intertextual dels estudis sobre la multimodalitat:³

- (1) “The traditional linguistic account is one in which *meaning* is *made once*, so to speak. By contrast, we see the multimodal resources which are available in a culture used to make meanings in any and every sign, at every level, and in any mode.” (Kress & Van Leeuwen 2001: 4)

Per la seva banda, el concepte d'estil, en una primera aproximació també senzilla i intuïtiva, ens porta a parlar de les característiques del producte — que el fan una entitat particular— i de l'individu que n'és responsable. La polisèmia del terme és evident, i si ens fixem en les definicions que en donen els diccionaris corrents (per exemple el DIEC), hi trobarem molts elements per plantejar l'abast del concepte i els seus límits (i el perquè del seu origen, que no és pas intranscendent):

- (2) 1 Punxó per a escriure [...]
2 Manera d'expressar el pensament en el llenguatge oral o en l'escrit. *L'estil d'un escriptor. La teoria clàssica dels tres estils: baix, mitjà i elevat.*
3 1 Manera característica d'execució de les obres d'un artista, d'una escola, d'una nació, etc. *L'estil de Palestrina. L'estil gòtic.*
2 Manera característica de fer, de presentar, les coses. *L'estil italià de cantar.*
3 Manera característica d'ésser i de fer.

El repàs de l'entrada i les diverses accepcions que trobem al DIEC fa més fàcil d'entendre el conjunt de tòpics i de llocs comuns que genera el concepte d'estil, i també els seus atributs, els seus trets essencials. Fixem-

² Vegeu unes breus introduccions al concepte de multimodalitat, que no reproduïxo, a Payrató (2006, 2008, 2009 i 2011).

³ Vegeu, també en aquest sentit, els treballs més aviat programàtics recollits a LeVine i Scollon (eds.) (2004) i Ventola et al. (eds.) (2004) i, *inter alia*, el manual i la recopilació més recents de Jewit (ed.) (2009) i Machin i Mayr (2012). Cf. encara O'Halloran (2011) i, pel que fa al rerefons teòric, Palmer (1996) i Van Leeuwen (2008).

nos en la metonímia que li dóna carta de naixença: l'instrument (amb què s'escriu) per la manera com s'escriu. Fixem-nos també en l'ampliació de significat de les accepcions 2 i 3 i, finalment, per escurçar, en la identificació entre estil i persona: aquesta ens aclareix que, efectivament, l'estil es correspon amb la persona (el famós adagi del comte de Buffon: "Le style c'est l'homme même") a pesar que, a la pràctica, costi molt de definir i concretar què vol dir exactament *estil*. O sigui, i recapitulant, tothom té estil (i tot objecte també), però alhora a tothom li costa molt de definir què és exactament l'estil, més enllà d'aquesta *marca o empremta personal a l'hora de comportar-se o de crear un producte*: l'estil com a caràcter, naturalesa o forma (cf. l'accepció 3.3: "Manera característica d'ésser i de fer.").

3. Tipologies i estils multimodals

Vivim en un món multimodal i, si val l'expressió, potser massa redundant i intuïtiva, en un món cada cop més multimodal. Algú podria dir que, de fet, ja hi vivíem, però que no ens en acabàvem d'adonar, i resultaria cert, perquè el text oral (o el discurs oral) i el text escrit (o el discurs escrit), malgrat el pes de la verbalitat, ja són *per se*, també, multimodals: sempre, en qualsevol cas, fa falta *inscriure* l'oralitat i l'escriptura en algun suport, i en aquest procés la multimodalitat (i la multimedialitat) es fa evident. Potser encara ho és més en formes artístiques tradicionals (l'òpera i el teatre), i avui ho notem de manera constant a través de mitjans de comunicació de masses i noves tecnologies: és el que alguns anomenen sovint *un món de pantalles*, des de la televisió als ordinadors, dels mòbils a les agendes i dispositius electrònics de tot tipus, començant ja pels jocs dels infants.

En aquest context, i sabent que l'empresa d'establir una tipologia textual ja és prou complexa, atesa la diversitat i la casuística dels textos verbals, ¿què s'hauria de dir de l'intent de fer una tipologia multimodal, i de la consegüent, esperable, estilística multimodal? Amb un esperit científista i de caire empirista, voldríem poder partir de taxonomies rigoroses i fiables en cada modalitat per, després, combinant-les, aspirar a poder crear un autèntica tipologia de textos multimodals, amb els seus consegüents estils. Però la casuística és inimaginable, en aquest cas, i ens

abocaria a la coneguda empresa de fer un mapa d'escala natural, o sigui, en el fons, i a la pràctica, a confondre el mapa amb el territori. Si abandonem les aventures quixotesques o borgeanes, ¿quina mena de *mapes* o models podem començar a dibuixar, controlant el risc d'un simplisme excessiu, per una banda, i d'un detallisme improductiu, per una altra?

3.1. *Trets distintius, variables i taxonomies*

Si comencem pensant en les variables que solen tenir un pes en la confecció dels textos verbals i que han estat tractades sovint en estudis sobre la variació lingüística, la primera impressió és la d'una casuística enorme, i tanmateix lògica, si considerem el paper tan prolífic i omnipresent del llenguatge verbal en les activitats comunicatives humanes. A continuació, la consideració és extensible a altres codis no verbals (sobretot els que participen en la producció de la llengua oral), i la combinació de variables de l'una i l'altra dimensió multiplica les possibilitats. En un plantejament d'aquest tipus, que se centra en els trets distintius del producte, podríem partir en l'anàlisi d'un model com el de la taula 1, per a la dimensió verbal, i com el de la taula 2, per a les no verbals, amb l'avinentesa que tots dos s'han d'entendre simplement com a punts de referència o ordenació, que permeten de fer una mena de fotografia ("trossejable") del text.⁴ En el cas de la verbalitat, podem encasellar les variables a partir de quatre grans dimensions, que solen ser reconegudes, d'una manera o una altra, en la majoria dels estudis: la dialectal, la funcional, la referida al tipus de text i la del gènere. Així és com es presenta a la taula 1.

⁴ La primera taula prové de Payrató (2010 [2003]: 193-194), on s'exemplifica breument, i la segona s'ha extret i adaptat de Payrató (2009: 142). Totes dues constitueixen un intent de recopilar els trets més usuals que apareixen en els estudis sobre variació (verbal i no verbal), però resulta obvi que la idea de compleció, en aquest domini, és un miratge. De la mateixa manera, a la pràctica resulta impossible establir una tipologia multimodal en el sentit de les típiques i tradicionals taxonomies biològiques, almenys en l'estat actual de coses, atès que la casuística, juntament amb l'escassetat d'estudis (si més no en relació amb la quantitat i diversitat de productes multimodals) ho fa impossible.

(A) VARIETAT DIALECTAL

1. Històrica: (a) contemporània (b) pretèrita
2. Geogràfica: (a) local/regional (b) estàndard / no marcada
3. Social
 - 3.1 De classe social: (a) no marcada (b) baixa (c) mitjana (d) alta (e) d'altres
 - 3.2 De nivell cultural: (a) no marcada (b) baixa (c) mitjana (d) alta
 - 3.3 De generació: (a) no marcada (b) gran (c) jove (d) infantil
 - 3.4 De gènere: (a) no marcada (b) masculina (c) femenina
 - 3.5 D'adquisició: (a) nativa / no marcada (b) segona
 - 3.6 De grup social/ètnic: per especificar

(B) VARIETAT FUNCIONAL

4. De camp: (a) no especialitzat (b) especialitzat
5. De mode:
 - 5.1 De canal: (a) oral (b) escrit (c) mixt (d) d'altres
 - 5.2 De preparació: (a) no planificat (b) planificat (c) mixt
6. De tenor:
 - 6.1 Funcional: (a) interactiu (b) informatiu (c) mixt (d) d'altres
 - 6.2 Personal: (a) subjectiu/implicat (b) objectiu/distant (c) mixt
7. De to: (a) informal (b) neutre (c) formal

(C) TIPUS DE TEXT

8. D'orientació: (a) narrativa (b) descriptiva (c) explicativa (d) argumentativa (e) instructiva
9. De materialització:
 - 9.1 De composició/naturalesa: per especificar (extensió, nominal/verbal...)
 - 9.2 D'organització/estructura: per especificar (explícita/implícita, travada/deslligada ...)
 - 9.3 D'unitat (cohesió): per especificar (cohesionat/ des-cohesionat)

9.4 D'interpretabilitat (coherència): per especificar
(coherent/incoherent)

(D) GÈNERE TEXTUAL/DISCURSIU

10. D'àmbit: (a) privat (b) públic (institucional) (c) mixt
(d) d'altres
11. De propòsit: (a) no literari (b) literari (expressiu/estètic)
(c) mixt (d) d'altres
12. D'estructura: (a) dialògica (multigestionada)
(b) monològica (c) mixta (d) d'altres

Taula 1. Síntesi de factors que poden determinar estils verbals

En el cas de la no-verbalitat, les tres grans dimensions que podem fer servir per encasellar les variables tenen a veure amb la vocalitat (tant si és verbal com si és no verbal) i amb els recursos no verbals i no vocals, on podem distingir la cinèsica, la proxèmica, la cronèmica i altres aspectes o canals, segons les modalitats a què fem referència. Així es presenta a la taula 2.⁵

(A) ASPECTES LINGÜÍSTICS VOCALS NO VERBALS

1. Entonació
 - 1.1 Seqüències terminals de l'entonació
 - 1.2 Focalitzacions
2. Quantitat
 - 2.1 Allargaments
3. Accent

(B) COMUNICACIÓ VOCAL (PARALINGÜÍSTICA)

4. Intensitat
5. Ritme
6. Èmfasi
7. Qualitat de veu

⁵ Vegeu en aquest sentit també les classificacions més detallades que es presenten en els nombrosos treballs de Fernando Poyatos, en particular Poyatos (2004).

(C) COMUNICACIÓ NO VERBAL NO VOCAL

- 8. Cinèsica (gestió del moviment)
 - 8.1 Expressió facial
 - 8.2 Mirada
 - 8.3 Postura
 - 8.4 Gesticulació
- 9. Proxèmica (gestió de l'espai i de l'entorn)
 - 9.1 Espai i entorn personal
 - 9.2 Espai i entorn col·lectiu
- 10. Cronèmica (gestió del temps)
 - 10.1 Ritmes de la interacció
 - 10.1.1 Seqüències monològiques
 - 10.1.2 Seqüències dialògiques
 - 10.2 Temps de latència en les respostes
- 11. Altres aspectes / altres canals (segons modalitats)
 - 11.1 Trets físics personals
 - 11.2 Aspectes del vestuari i arranjament personal
 - 11.3 Contacte físic amb els interlocutors (tacte)
 - 11.4 Característiques físiques dels objectes o productes
 - 11.4.1 Dimensions i textura
 - 11.4.2 Color
 - 11.4.3 Tipografia

Taula 2. Síntesi de factors que poden determinar estils no verbals

Si ens fixem en aquesta mena de graelles, o en d'altres classificacions o síntesis que es poden consultar a la bibliografia corrent sobre comunicació, ens adonarem de seguida que, en realitat, no són pas autèntiques tipologies d'estils, comparables, *mutatis mutandis*, al que representen les taxonomies biològiques; més aviat es tracta d'un recull de trets i propietats dels textos que són susceptibles de ser qualificades estilísticament. De fet, quan parlem d'estil d'un text ens referim, al

capdavall, a la seva composició, al seu caràcter o naturalesa, i aquí hi intervenen múltiples factors, i això sense tenir en compte, encara, la segona part del procés comunicatiu, és a dir la recepció del text per part del receptor, amb la seva consegüent interpretació i, per dir-ho així, el seu *tast* estilístic.

Una llarga tradició, amb els famosos “comentaris de text”, intentava explicar els textos analitzant per una banda el seu context (històric, social, cultural) i per una altra la prou famosa, també, dicotomia entre la forma i el contingut, que encara es pot resseguir en algunes publicacions escolars, i fins i tot en d’altres de no tan escolars. Atès que la dicotomia no es pot assumir, almenys des d’un punt de vista pragmàtic i discursiu com el que ens ocupa, ens veiem abocats a disseccionar textos al llarg d’algun del seus eixos, de les seves particularitats pel que fa a la seva composició, de manera que com a resultat obtinguem la singularitat d’aquell text o d’aquell conjunt de textos dins de l’univers textual que ens envolta. En aquesta tasca, i no en d’altres, és on la feina taxonòmica de les graelles —o dels esquemes de qualsevol tipus— ens pot donar un cop de mà a l’hora de parlar d’estils.⁶ El comentari tradicional també es veia obligat a conjuminar, d’una manera coherent, el conjunt de trets objectius del text amb el conjunt d’impressions estilístiques rebudes pel receptor, i en aquest cas també s’havia de fer mans i mànigues per no caure ni en l’extrem de la banalitat descriptiva ni en l’extrem de l’expressió d’intuïcions sense fonament empíric.

3.2. Perspectives i criteris

Des d’una aproximació menys detallista o taxonòmica, no tan centrada en trets mínims i estructurals que trobem en el text, podem passar a fixar-nos en directrius o tendències genèriques dels textos. Per començar,

⁶ El comentari de text tradicional ha tendit sempre més a la descripció que no pas a l’explicació, i alguns de literaris s’han basat més en la intuïció (i el talent propi) que no en els trets explícits que un analista de discurs voldria objectivar per poder-los incloure, entre altres coses, en un procés d’ensenyament-aprenentatge. Vegeu un plantejament ben diferent —i molt més productiu i *explicatiu*— del comentari de text, inserit en el context de l’era digital i de l’ensenyament, a Salvador (2012: cap. 16). Cf. en una línia similar, i en el sentit de la necessitat d’una anàlisi del discurs crítica i multimodal, Payrató (2012a).

en la multimodalitat l'estil apareix sempre com un motiu transversal, encara que lligat a les perspectives de l'anàlisi, que ens donen l'orientació de l'estudi i que podríem resumir, amb totes les prevencions i els matisos que calgui, en les següents:

- (1) La perspectiva psicolingüística, centrada en els processos de producció/recepció d'informació.
- (2) La perspectiva cognitiva, interessada per les capacitats i estratègies mentals.
- (3) La perspectiva pragmàtica, que analitza la interacció comunicativa i l'ús (com a dimensió semiòtica).
- (4) La perspectiva antropològica, centrada en les similituds i diferències culturals.
- (5) La perspectiva sociològica, sobre els discursos (des)legitimitzats en un entorn sociocultural determinat, i en relació amb els grups socials.
- (6) La perspectiva computacional, interessada en la simulació i automatització de comportaments i senyals multimodals.

En cadascuna d'aquestes perspectives podem introduir el concepte d'estil, en el sentit ampli de tipus (d'estratègia, de comportament, etc.). Si fem un pas més, i amb l'avinentsa que les perspectives poden introduir biaixos en l'anàlisi que ara no prendrem en consideració, tot i que són prou justificables, es pot argumentar amb fonament que des de la pragmàtica, com a visió àmplia i integradora, prenem consciència plena del que significa l'estil. En efecte, aquest es manifesta de manera evident en l'ús comunicatiu, semiòtic: en essència és l'acció comunicativa, la *performance* o actuació, el que resulta inevitablement multimodal, tant en la intenció de l'emissor (o locutor/enunciador) com en la interpretació del receptor (o alocutari/enunciatori). Vist així, la "mirada" pragmaestilística sobre el text o producte comunicatiu ens acaba portant a plantejar criteris tipològics sobre els gèneres o tipus textuais com, si més no, els quatre següents, en funció dels canals, tipus de variació, mecanismes implicats i interacció entre modalitats:

- (1) Nombre i tipus de canals de producció: monomodalitat ↔ plurimodalitat.
- (2) Grau i tipus de variació: correlació de variables estilístiques ↔ variables socioculturals.
- (3) Mecanismes cognitius implicats: textos monoestratègics ↔ textos pluriestratègics.
- (4) Grau i tipus d'interacció entre modalitats: dominància/complementació de modalitats ↔ interdependència/fusió de modalitats.

Aquests criteris, al seu torn, ens permeten plantejar, en cada cas concret de l'anàlisi, tres aspectes fonamentals des d'un punt de vista teòric, aplicables per descomptat a la qüestió de la classificació dels tipus i (sub)gèneres multimodals:

- (a) Pel que fa a la unitat estructural i cohesió del text global, ¿es donen fenòmens de confluència i reforç, o bé es donen fenòmens de contradicció o ambigüitat, entre les modalitats?
- (b) Pel que fa a la interpretabilitat o coherència del text global, ¿la rellevància del text es basa en el (predomini del) llenguatge verbal o bé en el (predomini del) llenguatge gestual o *imagístic*?
- (c) Com a derivació dels dos punts anteriors, ¿fins a quin punt podem establir correspondències o regularitats entre la rellevància i el context? En altres paraules, i amb els matisos conceptuals i terminològics que calgui pel que fa a cada noció en particular, ¿podem postular principis generals, culturals o universals, de coherència temàtica, de comunicabilitat/informativitat o de rellevància/pertinència contextualitzada?

A partir de l'anàlisi concreta de cada fenomen multimodal, i a partir de la posterior anàlisi contrastiva dels corpus d'exemples, la contesta d'aquestes preguntes és un camí que ens pot fer progressar cap a l'establiment d'una primera —ni que sigui molt rudimentària— estilística

multimodal. No cal dir que els exemples inclouen des de casos aparentment molt simples (un monosíl·lab amb els seus trets prosòdics, una fotografia i el seu peu, la tipografia i el color de d'una paraula en un cartell... per esmentar-ne alguns) fins a d'altres de tan complexos com una novel·la, una pel·lícula, un debat televisiu, una òpera o una obra de teatre. Els exemples d'aquest text pretenen només mostrar i descriure algunes de les connexions multimodals suggerides a partir dels casos més simples, ja sigui quan la multimodalitat es presenta com un recurs basat en l'ús de codis complementaris (paral·lels i convergents, normalment), ja sigui quan explota la "intermodalització" o fusió de modalitats per crear nous significats, un cas particularment interessant perquè s'hi exploten possibilitats exclusives del creuament deliberat de codis i canals.

4. La multimodalitat complementària: convergències i divergències de modalitats

Atesa la impossibilitat d'abastar alhora, *holísticament*, tot el que inclou i representa un text multimodal, una estratègia que es revela útil consisteix a precisar en quin grau col·laboren (o es contradiuen) diferents modalitats comunicatives en la creació d'un text multimodal. Plantejat així, el text multimodal *autèntic*, si val l'expressió, no és el que simplement es presenta amb una naturalesa (superficial) multimodal, ja que la imprescindible inscripció del llenguatge en un medi fa que a la pràctica tots els textos siguin multimodals per necessitat; més pròpiament és, en sentit estricte, el que combina diferents modalitats i, sobretot, el que aprofita els recursos multimodals per a la creació de nous significats, tant en la producció escrita com en l'oral, i tant en la interacció cara a cara com en els processos diferits: al capdavant, en les interpretacions, en qualsevol context, de qualsevol missatge informatiu.

Si ho examinem amb exemples concrets, veurem aleshores com es dibuixen certes tendències estilístiques en els textos. Així, per començar, molts textos tendeixen al que, almenys de manera impressionista, podríem anomenar *unimodalitat*, en el sentit d'una presentació molt neutra, com la de la carta recollida a (1):

(2) Targetes de presentació de vidents/curanderos, deixades a la bústia o repartides en mà al carrer. Mides reals (de cada targeta): 10,5 x 7,8 cm (extret de Payrató 2012b).

MAESTRO KEITA

AUTENTICO VIDENTE CURANDERO AFRICANO
AYUDA A RESOLVER DIVERSOS PROBLEMAS
CON RAPIDEZ Y GARANTIA CON MIS CONOCIMIENTOS
ANCESTRALES Y MAS DE 15 AÑOS DE EXPERIENCIA
VUESTROS MALES DE AMOR, PROBLEMAS DE TRABAJO
Y DIVERSAS PREOCUPACIONES. INTERPRETO EL
SIGNIFICADO DE LOS SUEÑOS. ATIENDO POR
CORRESPONDENCIA RECUPERAR LA PAREJA Y ATRAER
A PERSONAS QUERIDAS. IMPOTENCIA SEXUAL Y MAL DE
OJO PROTECCION, VIDA FAMILIAR, ETC.,
RESULTADOS POSITIVOS AL 100% GARANTIZADOS EN
4 a 7 DIAS COMO MAXIMO

TEL: 638.24.70.06

MAESTRO FATU VIDENTE

Soluciono todos los problemas sentimentales, une parejas, novios y SEPARADOS. Detiene divorcios, retira amantes. Atrae la pareja sin causarle daño, ni efectos secundarios, potencia los sentimientos y el deseo de ser amado para que venga, sumiso obediente y fiel. No interesa con quien esté, ni donde se encuentre. Limpia las malas vibraciones y el mal de ojo, potencia la sexualidad y cura la impotencia masculina, florecimientos para su empresa y negocios, especialista en amarres a distancia y con resultados inmediatos y 100% garantizados en 3 días

DESPLAZAMIENTO POSIBLE

TEL: 647 716 674

MAESTRO GUNDO

Auténtico Vidente famoso con poderes naturales

25 años de experiencia en todos los campos de la Alta Magia Africana

Ayuda a resolver todo tipo de problemas:

Tu futuro no admite ninguna duda, mal de ojo, recuperar la pareja, impotencia sexual, trabajo, negocios, suerte, alcohol, drogas, problemas familiares, atraer clientes, etc.

Resultados en 24 horas - 100% Garantizados

Tel: 663 155 616

MAESTRO FOFANÁ

SOLUCIONA TODOS LOS PROBLEMAS DE SU VIDA:

DE AMOR, RECUPERACION DE PAREJA DE INMEDIATO

Vidente el Gran Médium con su experiencia y gracias a su poder natural, resuelve todo tipo de problemas por difícil que sean en 3 días con resultados 100% garantizados con rapidez y eficacia. Le ayuda en la resolución de problemas de matrimonio, trabajo, negocio, recuperar parejas, atraer personas queridas, conoce los secretos de protección, quitar hechizos, mal de ojo, enfermedades crónicas, impotencia sexual, limpezas con máximo eficacia, problemas judiciales, muerte en la vida. Tiene los espíritus más rápidos que existen y pueden solucionar cualquier dificultad amorosa de forma inmediata, de 3 a 7 días como máximo.

Ayuda en los exámenes

TRABAJO SERIO Y GARANTIZADO. RECIBE TODOS LOS DIAS DE 8:00 A 22:00

TEL: 639.842.317

Al treball de Payrató (2012b) es compara precisament aquesta propaganda més senzilla amb anuncis on es dóna un esclat de colors i de recursos tipogràfics, com els recollits a (3):

(3) Fullet desplegable de publicitat de botiga d'informàtica i electrònica (Miró): pàgina inicial, quarta pàgina, i doble pàgina central. Mides reals: 41,5 x 29,5 cm (pàgines primera i última) i 41,5 x 59 cm la doble pàgina central.



(5) Propaganda d'excursió (reproduït de Payrató 2012a).



La verbalitat dels exemples (4) i (5) queda difuminada de forma clara i progressiva, justament a través del color i de les imatges, fet que es fa molt evident a (5). Això afecta, és obvi, el que tradicionalment hauríem anomenat “contingut” o “continguts” de l’anunci: fixem-nos que a (4) el nom del lloc de l’excursió (Cardona) no és gaire prominent, no es destaca gens i es presenta amb un cos de lletra molt petit; però és que a (5) ni tan sols es diu el lloc a on es farà el viatge!, una informació que consideràriem bàsica i prioritària si entenguéssim que es tracta, en essència, d’un anunci d’una excursió... El “lloc” esdevé verbalment “un lloc d’interès” (només), i en el fons, doncs, una mena de “no-lloc”, irrellevant. Tot es valora, i es justifica i es *legítima*, en el sentit crític, perquè la rellevància de l’acte, de la jornada, ve dels regals (l’aspiradora, la garrafa d’oli, un formatge monumental...) i no de la destinació; la no-verbalitat ens ho diu de seguida, amb la profusió, grandària i prominència de les imatges, i amb la *desaparició* de certes paraules *esperables*. És cert que la verbalitat encara hi és indispensable, ni que sigui per saber que es tracta d’una “EXCURSION” d’un dia i d’un “VIAJE EN AUTOCAR”, que costa trenta

euros i que el lema és la “FIESTA DEL ASPIRADOR”; el reclam, però, és no verbal, amb una clara prominència (*salience*) de les imatges.

En una gran quantitat de casos, la multimodalitat constitueix un complement o un reforç general, escenogràfic, d'un canal particular, normalment el verbal, que és el principal, el que mana (tot i que no sempre, com acabem de veure). Aleshores les diferents modalitats se sincronitzen i el resultat és pautat: un reforçament d'uns determinats valors comunicatius. En el conjunt de l'anomenada “no-verbalitat” aquest fenomen és obvi i molt freqüent, i és prou coneguda també la referència metafòrica al cos —a la seva totalitat—, que contribueix, amb el moviment harmònic de les parts que el componen, a una dansa sincronitzada i interactiva amb els interlocutors.

En molts textos escrits, els elements no verbals formen part d'aquesta mena d'escenografia imprescindible, per una banda, però no especialment significativa, per una altra. El color de fons d'un text de propaganda de bústia, per exemple, no sol ser rellevant, com no ho és el del sobre on es disposa un vot, ni la tipografia de paraules com “CONGRÉS” o “SENAT”. Quan la substitució d'elements *intramodals*, propis d'un medi o canal específic, no aporta cap significat afegit immediat, podem convenir que la multimodalitat a què s'ha arribat és purament complementària, i normalment és el fruit de la necessària inscripció multimodal del text (en la veu, en un suport escrit, etc.). El color i la tipografia actuen sovint així, i resulta evident que no podem assignar un significat precís, social i recurrent, als milers de milers de possibles combinacions que obtindrem permutant i entrecreuant famílies tipogràfiques (Times New Roman, Garamond...), tipus de lletra (caixa alta/baixa, cursiva, negreta...), cossos de lletra i colors.⁷ Això no significa que no hi hagi tendències i aparellaments més o menys previsibles; en el cas dels colors, els valors simbòlics i

⁷ Recordem que la quantitat de possibles permutacions d'un conjunt equival al factorial del nombre d'elements d'aquest conjunt, o sigui, si aquest nombre és n : $n \times 1 \times 2 \times 3 \times 4 \dots \times (n-1)$. Només el joc entre caixa alta i baixa, negreta, cursiva i rodona ens dóna ja 120 combinacions possibles (el factorial de 5), sense considerar fonts de lletra, cossos i colors. És declaradament impossible assignar un significat unívoc i sistemàtic a cada tria, però això no vol dir que no hi hagi conjuncions o confluències de factors culturals, visuals i convencionals que estableixen diferències significatives i substancials en la tipografia (o en els colors).

contrastius són obvis en la publicitat o en els senyals de la circulació (vermell/verd/taronja), i en el cas de la família tipogràfica, la “no-intercanviabilitat”, és a dir la impossibilitat de fer permutes innòcues, ens la recorda un breu poema de Roger McCough, a l'exemple (6), o el text imprès en una samarreta (de dona), exemple (7), extret de Payrató (2012a):

(6)

italic
ONCE I LIVED IN CAPITALS
MY LIFE INTENSELY PHALLIC
but now i'm sadly lowercase
with the occasional *italic*

Roger McCough (1979): *Holiday on Death Row*

(7)

Ni som fines
NI ESTEM SEGURES

L'associació i el reforçament entre modalitats també és molt típic en el discurs oral quan aparellem el llenguatge verbal amb el canal auditiu-oral en conjunt, és a dir quan ens ocupem de la llengua oral conjuntament amb elements prosòdics i sonors, i amb la música en particular. En el primer cas només cal pensar en la prosòdia típica d'una narració infantil, d'un conte, o bé d'un acudit, amb els consegüents canvis de ritme, l'allargament de certes pauses, l'afegit de sons, etc. En l'àmbit de la música cantada, es donen diversos aparellaments típics entre les lletres i les melodies de les cançons. En la cançó popular, el més senzill és el que assigna una mateixa melodia a cada una de les estrofes de la lletra, com ara per exemple en la cançó tradicional americana “Red River Valley” (traduïda com “La vall del Riu Vermell”) o en les catalanes “Rossinyol” i “El noi de la mare”. Siguin dues o més estrofes, cadascuna s'executa amb la mateixa melodia, i no hi ha tornada, el desenvolupament temàtic és lineal. Un dels casos d'aparellament entre lletra i melodia més freqüents, i no gaire més complex, el trobem en l'estructura que conjuga estrofes i una tornada amb dues respectives melodies, amb una duplicitat inexistente en el

cas anterior. Així es dóna, per exemple, entre moltíssimes altres, en la coneguda cançó de Bob Dylan, "Blowin' in the wind":

(8)

- (A) How many roads must a man walk down
 Before you call him a man ?
 How many seas must a white dove sail
 Before she sleeps in the sand ?
 Yes, how many times must the cannon balls fly
 Before they're forever banned ?
- (i1) The answer my friend is blowin' in the wind
 The answer is blowin' in the wind.
- (B) Yes, how many years can a mountain exist
 Before it's washed to the sea ?
 Yes, how many years can some people exist
 Before they're allowed to be free ?
 Yes, how many times can a man turn his head
 Pretending he just doesn't see ?
- (i2) The answer my friend is blowin' in the wind
 The answer is blowin' in the wind.
- (C) Yes, how many times must a man look up
 Before he can see the sky ?
 Yes, how many ears must one man have
 Before he can hear people cry ?
 Yes, how many deaths will it take till he knows
 That too many people have died ?
- (i3) The answer my friend is blowin' in the wind
 The answer is blowin' in the wind.

Les dues melodies (la corresponent a les estrofes, A, B i C, i la de la tornada, (i)) es podrien permutar, i no s'alteraria, en termes de coherència

multimodal, res d'essencial (entre melodies, i entre melodies i text verbal). En canvi, en el cas següent, de l'exemple (9), la cançó "Roma", del disc *Els millors professors europeus*, del grup Manel, es dona un aparellament molt més subtil entre melodies i text verbal:

(9)

(A1) Si hagués nascut a Roma fa més de dos mil anys, (1a VEU, MELODIA 1)
viuria en un imperi, tindríem un esclau,
i àmfores al pati plenes d'oli i vi
i una estàtua de mabre dedicada a mi.

(A2) Si hagués nascut a Roma fa més de 2000 anys (+ 2a VEU, MEL. 1)
no faria olor a xampú el teu cabell daurat,
i oferiríem bous als déus, brindaríem amb soldats
i ens despertaria un carro, pujant per l'empedrat.

(Z1) I els turistes es fan fotos, on tu i jo vam esmorzar, (DUES VEUS, MEL. 2)
són les coses bones de passar a l'eternitat.
I el guia els ensenya el mosaic del menjador,
es retraten i passen per la nostra habitació.

ENLLAÇ (INSTRUMENTAL)

(Z2) I ara un nen dibuixa a llapis a la sala del museu, (DUES VEUS, MEL. 2)
el braçalet de maragdes que t'embolicava el peu.
I un submarinista troba els nostres gots i els nostres plats,
són les coses bones de passar a l'eternitat.

En aquest cas els díctics de persona (amb les formes *tu* i *jo*, *mi*, *teu*, *nostra* i amb les terminacions verbals) marquen la presència de dues parelles (un JO i un TU, o un NOSALTRES) diferents: una d'actual, a l'inici de la cançó, en les dues primeres estrofes, (A1) i (A2), i una de atemporal o eterna, com es diu de la ciutat, a (Z1) i (Z2), precedides aquestes últimes d'un canvi brusc de melodia (no només de segones veus, com es pot donar a A2, segons la versió que es faci de la cançó).

Depenent d'aquesta ocasió, doncs, l'estructura de l'associació ja és molt més complexa, i es podria acabar de completar amb les segones veus (femenines) i segones melodies, tot i que no alteren el contrast bàsic i decisiu ja assenyalat. El factor rellevant, en definitiva, no és la melodia concreta aparellable amb cada subconjunt d'estrofes (les A o les Z), sinó el fet que la melodia no es pot intercanviar (com si fos una tornada) amb independència del que diu el canal verbal: les melodies s'associen amb les parelles de "JO i TU" actuals o atemporals. L'efecte és similar al d'aparellar colors i paraules, per exemple en el cas del codi de senyals de circulació, si combinéssim el llum vermell del semàfor amb el mot "Aturi's", el verd amb "Circuli" i el taronja amb "Precaució" (no ho podríem fer de cap altra manera, tenint en compte la semiòtica dels usos actuals).

La convergència de modalitats és un recurs habitual en la producció de textos orals i escrits, de tal manera que se'n podria dir que és la solució per defecte, en terminologia informàtica, o la no marcada, amb el tecnicisme de la lingüística. La divergència, però, no és excepcional, per bé que porta a interpretacions diferents. Per una banda hi trobem la simple percepció de la incongruència (o incoherència, falta de cohesió, estranyesa...) del que es considera insòlit, rar o poc habitual. Per una altra banda, entrem en el complex terreny de la mentida: la de l'infant que intenta dir que diu la veritat —però el traeix la ruborització o el desviament de la mirada—, o bé la de l'adult que verbalment demana flexibilitat, tacte i respecte, mentre que gestualment manifesta arrogància i autoritarisme. Sens dubte, l'anàlisi del discurs multimodal incongruent o fal·laç obre unes perspectives molt engrescadores, i a més hauria de ser receptiva a les consideracions sobre la tipologia d'estils que s'estan plantejant per a la multimodalitat en conjunt, a fi d'obtenir el que seria un paral·lel perfecte i ben útil de les fal·làcies o inconsistències verbals.

5. La multimodalitat interactiva: intersecció o fusió de modalitats

Tal com ja s'ha apuntat, en els casos vistos fins ara la multimodalitat apareix, d'entrada, com el resultat de la necessària inscripció del text en un suport, i doncs en un sentit pròxim al de mediatització i canalització. Aquesta multimodalitat *inscriptiva*, si

l'anomenem així, sovint aporta ja dades indexicals que el receptor interpretarà, en el context de què es tracti, d'una manera determinada. Quan despengem el telèfon, posem per cas, no només descodifiquem lingüísticament un contingut verbal, sinó que sentim una veu amb unes característiques particulars, que ens donen informació de la persona que parla a l'altra banda de la línia. En els textos escrits, les informacions no solen ser tan concretes (cf. el cas esmentat de la carta de l'exemple (1)), però la disposició de l'espai, la cal·ligrafia, la tipografia, etc., també ens donen diverses pistes i marques de contextualització, i connoten determinats matisos complementaris al bagatge referencial de què es tracti.

Quan es donen aparellaments o associacions significatives i recurrents entre modalitats, llavors podem començar a parlar ja d'una multimodalitat *demarcativa*, que va més enllà de l'anterior: ens aporta informació funcional sobre els senyals; pensem per exemple en les figures geomètriques —cercle, quadrat o triangle— i en els colors de fons —vermell, blau o blanc— d'alguns senyals de trànsit, o bé en els exemples de tipografia vistos a (6) i (7). Segons els propòsits pragmàtics de l'acte comunicatiu, trobarem en aquests casos una doble o triple modalitat que convergeix, que fa de teló de fons o de punt de referència, que complementa, delimita, reforça, etc.

Si encara fem un pas més, però, veurem com resulten especialment interessants els casos en què la multimodalitat es concreta en alguna cosa més que un simple reforçament o una sincronització (o una divergència, també més o menys deliberada i significativa), i esdevé una manera de crear significats nous, d'aportar informacions rellevants i innovadores més enllà del caràcter purament distintiu o demarcatiu (i al capdavant indexical). Es tracta ara, en definitiva, d'una multimodalitat pròpiament *interactiva* o *creativa*, és a dir, d'una multimodalitat que es defineix com un potencial, una estratègia i un recurs comunicatiu i expressiu (semiòtic) de creació de significat.

Aquesta mena de procés es pot dur a terme amb el simple canvi d'un sol element, per exemple un signe de la tipografia, o combinant d'una manera subtil i molt més complexa les modalitats, amb encreuaments múltiples, per exemple en la comunicació humana quan, a la llengua oral, amb elements verbals i vocals (suprasegmentals), hi associem la gesticulació manual, l'expressió facial i aspectes proxèmics i de contacte (tàctil) amb els interlocutors. En aquest sentit, i en el primer cas, l'exemple mínim, més elemental, que mai he trobat de multimodalitat creativa és el

que es reproduïx a (10)⁹, que ens porta a lectures més riques (i en tot cas diferents) de les que suggereix (11), situat cap a l'extrem de la unimodalitat, o (12), clarament multimodal però amb una funció complementària o de reforç, no pas creativa com a (10):¹⁰

(10) L'home de la meua vida sóc ♀o.

(11) L'home de la meua vida sóc jo.

(12)



Val la pena subratllar que el recurs multimodal de l'exemple (10) no s'ha d'interpretar com el típic joc de substitució entre elements de diferents codis (gràfics, en aquest cas) que funciona tan sovint en textos breus, del tipus *I ♥[love] New York*, o com en el cas de les emoticones inserides en un missatge de correu electrònic, o encara del recurs manllevat al llenguatge tècnic de les matemàtiques que trobem en l'exemple (12), amb una dona elevada a la desena potència. En aquest cas el que trobem a (10) és, en propietat, una nova interpretació d'un enunciat, o si voleu un nou enunciat que s'emmiralla —i hi contrasta— amb el típic, originari, d'(11), gràcies a un nou símbol que, inserit en l'enunciat fabricat amb el codi verbal, fa pensar d'immediat (per la forma) en el *jo* (el signe gràfic ♀

⁹ L'exemple es reprèn de Payrató (2009, 2012a); es tracta d'un grafit, escrit a la paret del darrere d'un quiosc de la Rambla de Barcelona (2006).

¹⁰ Em refereixo en concret al signe, no a la imatge i a l'emblema gestual que inclou. La creació d'una identitat personal (real o de ficció) és evident que va molt més enllà també dels aspectes verbals, i que és plenament multimodal. En el cas, força estudiat, de la dona a la publicitat, vegeu per exemple els treballs de Pons, Guarro i Molina (2003) i Climent (2012), i el cas, ben especial, dels exemples de (14), tot seguit.

el recorda), ahora que ens aporta un significat de “ésser humà de sexe femení”.¹¹

Seguint amb aquesta mena de *Leitmotiv* i segurament de motiu literari, però traslladat a l'àmbit de la propaganda, fixem-nos a continuació com podem passar del joc de la tipografia i els símbols d'(10) al joc gràfic molt més complex de (13), on es combinen el missatge verbal, el rerefons d'una imatge fotogràfica i el primer pla d'un dit (que reproduceix un gest obscè) amb un anell encerclat:¹²

(13 a)



L'anunci té una versió posterior, reproduïda a (13b), més políticament correcta (ja no hi apareix el terme *home*), i amb alguns canvis o matisos també prou interessants (sobretot si pensem en el significat que vehiculen en cada cas):

¹¹ Un possible equivalent estrictament verbal el trobariem en el plural (cf. (i) *Nosotros somos los hombres de nuestras vidas* i (ii) *Nosotras somos los hombres de nuestras vidas*, tot i que, si més no, s'hi perdria també el caràcter simbòlic (associat a feminisme) que desprèn el signe ♀.

¹² L'exemple es reproduceix de Payrató (2012a).

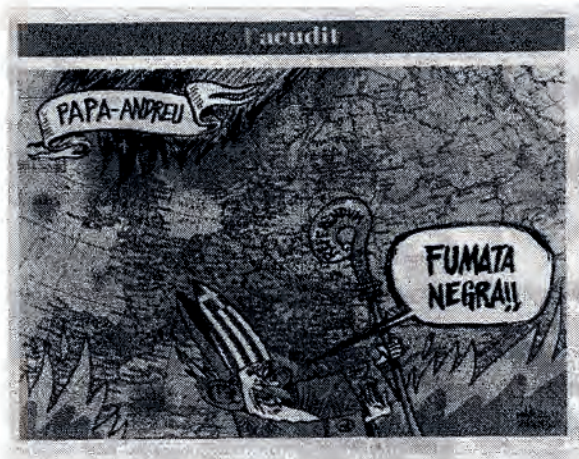
(13 b)



Sigui en casos tan senzills com el de (10), que es pot entendre en molts sentits com el paradigma del cas mínim imaginable de multimodalitat creativa, o en altres de més complexos com els de (13), amb la intervenció de més modes, el fet és que la combinació o intersecció de modes permet la creació de nous significats, no un simple reforçament o una pura demarcació. I aquí hi entren també les diverses operacions expressives i ognitives que, combinades, fan un ús predominant o més rellevant, segons el cas, de metàfores, com a (14), o de metonímies, com a (15):¹³

¹³ L'exemple de (14) és un acudit de Farruqo / Fran Domènech publicat al diari *Ara* (3/XI/2011), i el de (15) de Jordi Duró, també publicat al diari *Ara* en la mateixa data (3/XI/2011).

(14)



(15)



Els exemples (14) i (15) ens obren una porta a la consideració de la possibilitat d'establir tipologies estilístiques dependents de les estratègies expressives i dels mecanismes cognitius fets servir. No som lluny, esclar, de les tradicionals (o "resemiotitzades", tant se val) figures retòriques, però, això sí, amb una fonamentació a partir de les operacions cognitives

utilitzades i que en són la base. De fet, mentre que a (15) la metonímia és relativament senzilla (ratlles i colors que ens fan penar en una màquina que treballa en unes obres, ganxo d'una grua que fa de G de la paraula Grècia), a (14) hi ha força més operacions que una simple metàfora: la il·lustració ens presenta, amb el lema "PAPA-ANDREU", un Georges Papandreu que fa de Papa, amb birret amb la bandera grega, amb la mà esquerra ensenyant el bàcul amb la paraula escrita *referèndum* (com a amenaça), amb la dreta fent el gest emblemàtic de demanda d'aturar-se, i cridant (doble signe d'admiració), amb cara irònica o sarcàstica (somiure i mirada), que ha sortit "fumata negra", o sigui que no hi ha cap avenç; tot això sobre el mapa (metonímic del territori) d'Europa, on s'ha calat foc.

Fenòmens similars es donen en el cas dels anomenats (més o menys popularment) *gestos simbòlics*, que en realitat combinen alhora sovint processos metafòrics i metonímics, i que justament per aquesta raó, entre d'altres, resulta més adequat anomenar *gestos emblemàtics* o *emblemes*.¹⁴ En un cas tan senzill com, per exemple, indicar que algú "és boig", en català podem fer, entre altres variants, que el dit índex doni copets a la templa, o que faci com si s'hi enrosqués (o desenrosqués). Les accions simulen o estilitzen les de donar cops a una màquina o (des)cargolar, i combinen una doble o triple metonímia, segons com es consideri —la templa pel cap (sencer) i el cap (continent) per la ment (contingut) i la malaltia o mal funcionament de la ment (disfuncionament)—, amb una metàfora —el cap és una màquina, i cal donar-hi copets per (re)engegar-lo o posar-hi el cargol que hi falta, com es recull en la fraseologia popular. Una combinació similar té lloc en el cas de la mà que simula, amb el dit índex i el del mig que s'ajunten i se separen, el

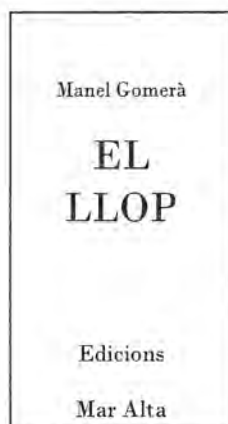
¹⁴ Vegeu Payrató (2013), on es poden consultar també les il·lustracions dels gestos esmentats i d'altres variants. Sobre aspectes multimodals del gest en general, que en aquest apartat només s'esmenten de passada i en relació específicament amb els emblemes, vegeu sobretot McNeill (ed.) (2000), Alturo (2004) i Kendon (2004). Els aspectes pragmàtics multimodals relacionats amb la coherència i els gestos il·lustradors o coverbals (no emblemàtics) s'analitzen a Lloberes i Payrató (2011); en relació amb la prosòdia, vegeu Payà (2004). Pel que fa a la relació entre metàfora, estil i expressions verbals, vegeu Salvador (2011), i pel que fa al conjunt de figures retòriques i a les possibles classificacions conseqüents, vegeu, aplicat al cas de la publicitat a la premsa, Torrent (1999) i Torrent (coord.) (2004).

moviment d'unes estisores que s'obren i es tanquen: la metonímia associa el moviment a l'objecte (i al significat literal de 'talla(r)', 'retalla(r)' o 'estisores') i la metàfora associa aquesta accepció amb la no literal, simbòlica o figurada, de 'para(r)' o 'calla(r)', en definitiva 'deixa(r) d'actuar'. Igualment en el cas de la lletra majúscula inicial de temps, feta amb les dues mans estirades i en perpendicular, metonímica en el sentit literal (temps), però també amb la metàfora afegible de 'calla(r)' o 'para(r)', associant doncs el domini conceptual del temps amb el de la inacció o cessament d'una activitat.

6. Remarques finals: el text multimodal en el seu context situacional i cultural

Els exemples anteriors, tant (14) com (15), ens fan adonar d'un altre factor que, abans d'acabar, convé tornar a remarcar: com s'ha apuntat més amunt, si el coneixement del context és bàsic per a una interpretació adequada del missatge verbal, encara ho és més per a una interpretació del missatge multimodal, amb els diversos encreuaments que estem comentant. Els exemples (14) i (15) no s'entenen sense el coneixement de la situació política i econòmica recent a Grècia. No s'ha de pensar, però, que ens estem referint a coneixements tècnics o especialitzats, necessàriament; la situació es repeteix en exemples com els següents, bastant més a prop del llenguatge corrent:

(16)



(17)



(18)



Si no en sabem res més, de (16) podem imaginar que és una portada d'un llibre, d'un original per editar, d'un treball acadèmic... I com que no en tenim pistes, tant podria ser literari com científic, i de recerca o de divulgació (de fet, es tracta d'un text inventat, ad hoc, i per tant podem pensar que és qualsevol d'aquests casos). L'exemple (17) ens fa pensar de seguida en literatura, potser infantil,¹⁵ i el (18), si som del país, ens fa pensar en teatre, no pas en un zoològic o en un manual sobre aquests vilipendiats mamífers (siguin o no propis de les terres baixes).

La interpretació esdevé fins i tot impossible si no formem part del context cultural on el producte multimodal té sentit, encara que les paraules i les imatges s'entenguin perfectament, i se'n reconeguin els protagonistes, com s'esdevé en l'exemple de (19):

(19)



El perquè que dona coherència a aquest últim producte, un acudit de diari, no és dins del producte mateix: és el coneixement que fa referència

¹⁵ Es tracta de la coberta de *The Wolf* (1991), obra de Margaret Barbalet, il·lustrada per Jane Tanner (Penguin Books Australia Ltd.).

El mateix podríem dir de (20), si no hi afegim que és un fullet de propaganda d'una entitat bancària, i tot i així pensarem que més aviat se'ns convida a passejar en iot o a continuar-fent-ho, no pas a fregar-ne la coberta (com a feina o càstig), una altra mena de motiu literari de les novel·les d'aventures:



Què en sabem
en tindrà per sempre el meu
cor? El meu cor? El meu cor?
Social p... en una marxa
... brava... el cor vici?

Aquest treball ha intentat exemplificar, de manera esquemàtica, la complexa i extensa qüestió dels estils propis dels textos multimodals. Sense anar més enllà d'una aproximació panoràmica, val la pena remarcar, en primer lloc, que avui la multimodalitat és ja una regla i no pas una excepció. En aquest sentit, el fet fonamental és que les diferents modalitats comunicatives contribueixen a la creació combinada de significats en la interacció social, sigui a través de la llengua oral o de l'escrita, que solen ser el centre (si més no referencial) del missatge, sigui a través de codis i

canals complementaris, que conformen a la pràctica una mena de globalitat semiòtica que no es pot descompondre arbitràriament.

La necessitat d'expandir els estudis cap a l'anàlisi de la multimodalitat, dels seus estils i de la repercussió d'aquests estils en el món social és un dels reptes que tenim pendents per a aquest nou segle. I més en concret, com es duu a terme la creació de significat amb textos multimodals, és un objectiu que justifica l'anàlisi, l'omple de sentit. La pragmàtica, l'estilística i l'anàlisi del discurs hi han de dir la seva, tant per poder avançar en el nostre coneixement sobre els fenòmens comunicatius com, en un pla aplicat, per poder dotar tots els parlants (i comunicants) de les estratègies que els permetin codificar i descodificar, críticament, els missatges i els mecanismes de la interacció comunicativa.

Referències bibliogràfiques

- ALTURO, Núria (2004): “Hipòtesis sobre la representació multimodal (verbal i gestual) dels esdeveniments”. A: Lluís Payrató, Núria Alturo, Marta Payà (eds.): *Les fronteres del llenguatge. Lingüística i comunicació no verbal*. Barcelona: Universitat de Barcelona - PPU, 141-153.
- CLIMENT, Laia (2012): “Devoradores i devorades. Les dones a la publicitat”. A: Vicent Salvador (ed.): *L'ull despert. Anàlisi crítica dels discursos d'avui*. València: Tres i Quatre, 223-253.
- JEWITT, Carey (ed.) (2009): *Handbook of multimodal analysis*. London: Routledge.
- KENDON, Adam (2004): *Gesture: Visible action as utterance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KRESS, Gunther, Theo VAN LEEUWEN (2001): *Multimodal discourse: The modes and media of contemporary communication*. London: Arnold.
- LEVINE, Philip, Ron SCOLLON (eds.) (2004): *Discourse and technology. Multimodal discourse analysis*. Washington: Georgetown University Press.
- LLOBERES, Marina, Lluís PAYRATÓ (2011): “Pragmatic coherence as a multimodal feature: Illustrative cospeech gestures, events, and states”. A: Payrató, Lluís; Cots, Josep M. (eds.): *The Pragmatics of Catalan*. Berlin / New York: De Gruyter, 215-246.
- MACHIN, David, Andrea MAYR (2012): *How To Do Critical Discourse Analysis: A Multimodal Introduction*. London: Sage.
- MCNEILL, David (ed.) (2000): *Language and gesture*. Cambridge: Cambridge University Press.

- O'HALLORAN, Kay (2011): "Multimodal Digital Semiotics". *Semiotix* XN-4. Accessible a: <<http://www.semioticon.com/semiotix/2011/02/multimodal-digital-semiotics/>>.
- PALMER, Gary B. (1996): *Toward a Theory of Cultural Linguistics*. Austin: The University of Texas Press. (Trad. cast.: *Lingüística cultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.)
- PAYÀ, Marta (2004): "Interacció del grup tonal i el gest en el discurs: una aproximació d'anàlisi multimodal". A: Lluís Payrató, Núria Alturo, Marta Payà (eds.): *Les fronteres del llenguatge. Lingüística i comunicació no verbal*. Barcelona: Universitat de Barcelona - PPU, 155-172.
- PAYRATÓ, Lluís (2006): "Discurso oral y multimodalidad: aspectos introductorios". *Oralia*, 259-275.
- (2008): "Discurso, multimodalidad y plurilingüismo. Interrelaciones, interpretaciones y ejemplos". A: José Luis Blas Arroyo *et al.* (eds.): *Discurso y sociedad II. Nuevas contribuciones al estudio de la lengua en un contexto social*. Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I, 43-57.
- (2009): "Entre la lengua y la cultura: aspectos multimodales de la comunicación". A: Elena De Miguel (ed.): *La pluralidad lingüística: Aportaciones sociales, culturales y formativas*. Madrid: Ministerio de Educación, 135-155.
- (2010): *Pragmàtica, discurs i llengua oral. Introducció a l'anàlisi funcional de textos*. Barcelona: Editorial UOC (2a ed.; 1a ed., 2003).
- (2011): "Lingüística i multimodalitat (La frontera verbal - no verbal)". Workshop sobre multimodalitat, Universitat Pompeu Fabra, 14/10/2011. Accessible a: <[http://prosodia.upf.edu/activitats/wmulti modalitat/presentacions/lluis.pdf](http://prosodia.upf.edu/activitats/wmulti%20modalitat/presentacions/lluis.pdf)>.

-
- (2012a): “L’anàlisi del discurs al segle XXI: reflexions crítiques a l’entorn del context comunicatiu i la multimodalitat”. Dins Vicent Salvador (ed.): *L’ull despert. Anàlisi crítica dels discursos d’avui*. València: Tres i Quatre, 105-149.
- (2012b): “Apuntes para un análisis etnográfico, crítico y multimodal: sobre algunos géneros discursivos de presentación y oferta”. *Linguística. Revista de Estudos Linguísticos da Universidade do Porto* 7, 101-127.
- (2013): *El gest nostre de cada dia. La cultura al cos: la gestualitat emblemàtica com a patrimoni de la cultura popular*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- PONS, Lúdia, Beatriu GUARRO, Caterina MOLINA (2003): “Els anuncis de la televisió: identitats femenines, identitats masculines”. *Articles. Didàctica de la Llengua i de la Literatura* 30, 47-60.
- POYATOS, Fernando (2004): “Nuevas perspectivas lingüísticas en comunicación no verbal”. A: Lluís Payrató, Núria Alturo, Marta Payà (eds.): *Les fronteres del llenguatge. Lingüística i comunicació no verbal*. Barcelona: Universitat de Barcelona - PPU, 57-91.
- SALVADOR, Vicent (2011): “Metaphor and style in Catalan”. A: Lluís Payrató, Josep M. Cots (eds.): *The Pragmatics of Catalan*. Berlin / New York: De Gruyter, 309-329.
- SALVADOR, Vicent (2012): “El comentari de textos com a mecanisme educatiu en l’era digital”. A: Vicent Salvador (ed.): *Figures i esbossos. Estudis sobre literatura valenciana contemporània*. Alacant: Institut Alacantí de Cultura Juan Gil-Albert, 189-196.
- TORRENT, Anna M. (1999): *La llengua de la publicitat*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- TORRENT, Anna M. (coord.) (2004): *Els anuncis de la premsa. El món de la publicitat i la propaganda*. Vic: Eumo.

VAN LEEUWEN, Theo (2008): *Discourse and Practice. New tools for critical discourse analysis*. Oxford: Oxford University Press.

VENTOLA, Eija, Cassily CHARLES, Martin KALTENBACHER (eds.) (2004): *Perspectives on multimodality*. Amsterdam: John Benjamins.

Reflexions sobre l'estil en literatura

Ramon Pla i Arxé
Universitat de Barcelona

La comunicació que se'm demana des de l'estimulant direcció del Dinovè Col·loqui Lingüístic de la Universitat de Barcelona (Club 19), és la d'*Estilística i textos literaris*. Es tracta, doncs, d'aproximar-se al fenomen de l'estil en un camp específic com el de la literatura¹. La precisió és pertinent però constatar-la no resol gran cosa, perquè abans caldria haver aclarit el criteri amb què qualifiquem de literari un text. Aquesta no és, certament, ni una qüestió menor, ni una qüestió fàcil de resoldre, però cal, si més no, intentar-ho.

Gairebé començant per la conclusió, avanço que, des del meu punt de vista, l'únic criteri pertinent per identificar el caràcter literari d'un text és el que es basa en la informació singular —pròpia i específica— dels textos literaris. O dit d'una altra manera, el que es basa a identificar aquella informació que només —exclusivament— un text literari pot transmetre². Aquest no és un fonament sòlid per bastir un mètode objectiu —alliberat de qualsevol sospita de subjectivisme³—, però intentar objectivar-ho sobre la

¹ De fet, es tracta de reflexionar a partir d'un exemple breu com el d'un tret d'estil sobre la qüestió molt més general de les relacions entre llengua i literatura, que Paul Valéry —el cito com un homenatge— definia així: «En somme, l'étude dont nous parlions aurait pour objet de préciser et de développer la recherche des effets proprement littéraires du langage, l'examen des inventions expressives et suggestives qui ont été faites pour accroître le pouvoir et la pénétration de la parole»; el cita Richard Anthony Sayce (Sayce 1953: 7).

² Faig referència no a totes les informacions que sobre l'autor, el corrent literari, la societat o l'ús de la llengua, poso per cas, ens pot subministrar un text literari i que potencialment poden transmetre també molts d'altres textos, sinó aquella informació que només un text literari ens pot comunicar.

³ Que només sigui perceptible pel subjecte —«humanada» en diria Maragall— no relativitza el valor de les percepcions. Encara que només sigui una analogia, és el mateix que succeeix amb els sons que —com a expressió, no com a soroll— només els percep. Però el fet que cada orella humana sigui diferent no pressuposa que totes les audicions tinguin el mateix valor —i, per tant, que tot sigui molt relatiu—,

base d'una marca només formal —aquesta certament objectiva i quantificable— no aconseguiria un criteri satisfactori per destriar el que és literari del que no ho és —les formes poden reiterar-se sense implicar la mateixa informació atesa la complexitat d'una estructura lingüística sense un valor referencial preferent, com la literària— ni, en conseqüència, reconèixer el grau de qualitat literària dels textos. Després en parlarem.

Per sintetitzar-ho: si som en l'àmbit de la literatura, no es tractarà de constatar, en un determinat text o en una sèrie de textos, l'existència d'unes formes lingüístiques que, d'acord amb el que pressuposa habitualment un estil, es reiteren, són singulars i són expressives. Perquè no es tracta, naturalment, ni de la reiteració del quec, ni de la singularitat del que no coneix bé l'idioma, ni de l'expressivitat dels *hooligans*. Ni es tracta tampoc d'identificar la literatura amb els recursos formals que les retòriques havien identificat —i reiterat— durant molts segles, perquè aquests recursos són meres tècniques potencials que, per elles mateixes, no garanteixen una informació literàriament valuosa, com ho demostra el fet que la reiteració d'aquestes fórmules —esclerosades per l'ús— les lexicalitza i genera, literàriament, soroll. El recurs pot ser el mateix, però la informació, no. Un cop orientat —sense resoldre'l, encara— el camp de la nostra reflexió, podem passar a la qüestió de l'estil i, per tant, de l'estilística.

El fet que la qüestió de l'estil estigui present en els textos més antics que teoritzen sobre la literatura⁴ i que, amb una terminologia o altra, s'hagi perpetuat fins als nostres dies en les reflexions sobre la literatura, indica que el tema afecta una qüestió clau per entendre què és la literatura, i una qüestió determinant per construir —i valorar— la qualitat literària d'un text. Però, alhora, l'aclaparadora bibliografia publicada sobre l'estil i l'estilística, i el fet que aquesta bibliografia inclogui posicionaments tan

entre d'altres coses perquè no tothom hi sent igual. Sé que simplifico, però no en el que és fonamental.

⁴«[...] tractar sobre el discurs ha de tenir tres parts: la primera es refereix a les fonts a partir de les quals es construiran les proves, la segona tracta de tot allò que es refereix a l'estil, mentre que la tercera tracta de la manera com han d'ordenar-se les parts del discurs» (Aristòtil 1985: 243). És, certament, un concepte d'estil pròxim al de norma, que difereix molt del que entenem avui —o si més no, aquí— per estil.

divergents —i a vegades contradictoris⁵— indica que allò a què es refereix l'estil no és un tema ni ben delimitat ni, per tant, ben resolt. Pierre Giraud —tradueixo— ho explica inequívocament:

“El contingut de la paraula estil és tan ampli que, sotmès a anàlisi, esclata en infinitat de conceptes autònoms que, invocant o sense invocar el títol d'estilística, tenen, junt amb bases comunes, dominis i mètodes molt contradictoris [...] Els diccionaris⁶ ens proposen sobre aquesta paraula una vintena de definicions les principals de les quals van des de "manera d'expressar el pensament" fins a "manera de viure" passant per "manera particular d'un escriptor", d'un artista, art, tècnica, gènere, època i algunes més. [...] ni tan sols posseïm una teoria de l'estil que pugui ser comuna al conjunt de les arts i que pugui ser una part de l'estètica [...] La multiplicitat de tals punts de vista que s'entrecreen, es retallen i es contaminen, ha acabat per incloure el camp sencer de l'expressió, i quasi no queden fenòmens lingüístics o literaris que l'estilística no pugui incloure en nom d'alguna de les seves definicions, fins al punt que s'ha pogut afirmar que l'estilística és “confusa pel que fa al seu objectiu”. [...] I no hi ha cosa que confirmi millor aquest punt de vista que la bibliografia que s'hi refereix.” (Giraud 1970: 10-12)

Per aproximar-nos a una clarificació del panorama, segurament el més pertinent és identificar allò que ens fa parlar d'estil en un text. Per precisar-ho: es tracta d'entendre què hi ha de diferent entre una frase ordinària i una que, en un text literari, admirem perquè té el que en diem “estil”. És només una manera d'enfocar-ho, perquè n'hi ha d'altres: al marge dels textos literaris hi ha mostres —i mostres excel·lents— de bon

⁵ «La Estilística se convierte de este modo en un término confuso aplicable con excesiva facilidad a cualquier estudio sobre lengua o literatura, como si se tratase de un *cajón de sastre* más, que puede abarcar cualquier aproximación a los llamados procedimientos estilísticos, es decir, a aquellos recursos formales utilizados preferentemente por un escritor y que caracterizan su particular manera de escribir, la idea de estilo que comúnmente manejamos todos» (Paz Gago 1993:8).

⁶ La definició d'estil del *Diccionari de la llengua catalana* (IEC, 1995) diu: «Manera d'expressar el pensament en el llenguatge oral o en l'escrit». Aquesta definició redueix la funció de l'estil a l'expressió del «pensament», i identifica la forma de l'estil amb una «manera», sense precisar-la.

estil. I en el context de la literatura es podria estudiar l'estil en grups de textos que tenen alguna afinitat⁷, i en l'estilística es pot estudiar la fascinant història del concepte d'estil⁸, si hom no tem ser engolit per les contradictòries variants que ofereix aquest panorama. Molt més modestament, però, em limitaré a parlar del fenomen concret d'una expressió amb estil i miraré d'esbrinar per què la detectem, per què la valorem, i quin tipus d'informació implica.

El que hi ha a l'arrel del que ens fa reconèixer amb elogi una determinada expressió és el fet que aquesta expressió reclami la nostra atenció no pel que identifica sinó per la manera de fer-ho, i perquè la manera de fer-ho revela una informació diferent de la que les paraules refereixen explícitament; i encara, tot i que això és avançar molt, perquè reconeixem en aquesta informació l'expressió d'una experiència comuna als homes. És justament aquesta informació la que fa admirable l'expressió, però és la que encara hem de precisar. En qualsevol cas, optem per identificar, d'entrada, el valor expressiu —i, per tant, estilístic— d'una locució.

Potser és una obvietat, però les dues característiques més evidents que constitueixen un tret d'estil⁹ són, des del meu punt de vista: primer, l'alteració de l'ús habitual de la llengua¹⁰; i, segon, el fet que aquesta alteració tingui una funció expressiva¹¹. Cal explicar les dues coses.

La primera característica és prou evident: no hi ha estil sense un ús singular, insòlit¹², de la llengua. Però no perquè aquest ús peculiar de la llengua impliqui una certa personalitat del que escriu, sinó sobretot perquè

⁷ «1) d'una obra, 2) d'un autor, 3) d'una escola, 4) d'una època, 5) d'un gènere, 6) d'un estil literari a través de l'estil de l'art, 7) d'un estil literari a través de l'estil de la cultura general d'un període.» (Hatzfeld 1975: 12).

⁸ Hi ha alguns textos que ho expliquen de manera molt competent, com José Maria Paz Gago a *La estilística* (1993) o Helmut Hatzfeld (1975: 11-54) o José Luis Martín (1973: 63-179).

⁹ Se'n podria dir també estilema: «Término alguna vez empleado para designar un rasgo o una constante de un estilo» (Lázaro Carreter 1977: 172).

¹⁰ És el concepte d'*écart*, tan productiu, poso per cas, en els treballs de Leo Spitzer (Starobinsky 1980: 21-23).

¹¹ De fet, res de gaire diferent de com expliquem l'ús literari de la llengua.

¹² O, en un context literari, si no implica una alteració dels usos habituals—o, potser millor, rutinaris—de la llengua dels textos literaris.

aquesta tria d'una forma singular crea un tipus d'informació nova. És la conseqüència de moure'ns en el territori de la literatura, com veurem. Però anem per parts.

La identificació immediata i unívoca d'allò que refereix un text — la funció preferent en l'ús ordinari de les paraules— precisa, certament, la informació, però alhora la redueix eficaçment al que identifica. Només l'alteració de la forma habitual, com van establir els formalistes russos, reclama l'atenció del receptor més en la manera de referir-ho que en el que refereix. Viktor Sklovski ho afirmà ja en 1917, en un dels primers textos del Formalisme rus, que tradueixo:

“El que anomenem art existeix precisament per restaurar l'experiència immediata de la vida[...]. La finalitat de l'art és la de transmetre l'experiència immediata d'una cosa tal com és experimentada, no tal com és coneguda. La tècnica de l'art consisteix a fer estranys els objectes, és el mecanisme de la forma obstructiva que incrementa la dificultat i la durada de la percepció ja que, en estètica, el procés de percepció està orientat a si mateix i, per tant, s'ha de perllongar.” (Sklovski 1965: 83)

És el que s'anomena «estranyament» o «forma obstructiva». El fenomen afecta el conjunt del text literari i els recursos que hi entren en joc. També l'estil, per tant. Doncs bé, l'«estranyament» té una conseqüència bàsica en un text literari: el que refereix explícitament el text deixa de ser la informació preferent¹³. Joan Maragall assenyala, amb una inhabitual claredat a la seva època, que l'objecte material a què ens referim en l'àmbit literari no és la informació pròpiament estètica o artística o literària:

¹³ Naturalment, el que refereix explícitament un text —la intriga, les descripcions, el caràcter dels personatges, la personalitat literària i civil de l'autor, la bellesa d'algunes metàfores, etc.— és el que ens atreu del text. Per exemple, l'argument de *Macbeth*. Però no jutjarem, ni valorarem, aquesta tragèdia amb el criteri amb què jutjaríem un text referencial: si això va passar realment a Escòcia o si la moralitat que se'n dedueix és pertinent, perquè no és un text referencial, sinó literari. I perquè el que importa —i fa universal l'obra— és el sentit —el tema— que integra tots aquests materials: la impossibilitat de silenciar la pròpia consciència, la tortura d'intentar-ho fins a convertir la vida en «un conte explicat per un dement, ple de soroll i fúria, sense cap sentit».

“Veureu cent vegades una muntanya, i no veureu sinó la seva forma freda, els seus colors (això és verd, això és blau, això és groc) i els seus altres accidents (llum, boira, aigües que hi corren, gent que s’hi està); i totes aquestes vegades, digueu-ne lo que vulgueu, seran coses més o menys útils i encertades, però encara no podeu dir que heu vist la muntanya, lo que se’n diu veure-la.” (Maragall 1904: 11)

En conseqüència, el que refereix explícitament el text no pot ser jutjat per criteris de veritat o mentida¹⁴ (real o moral), perquè aquesta no és la informació preferent sinó només el canal conductor de la informació pròpiament literària. És el que s’anomena, des de Kant, l’autonomia de les arts.

Si la narració explícita no és l’objectiu preferent sinó només el material conductor de la informació pròpiament literària, què subministra aquesta informació? Doncs les connotacions de tots els materials amb què s’ha construït l’expressió —paraules, sintaxi, sons, o recursos retòrics—, les quals s’integren en una complexíssima estructura de sentit.

La segona característica de l’estil és la funció expressiva d’aquesta opció¹⁵. Utilitzo el mot “expressió”¹⁶ per referir-me a la capacitat dels signes de generar una informació que no només ultrapassa el que identifiquen les paraules, sinó que, a més, posa en primer terme l’experiència associada a l’objecte que provoca en el perceptor el que en diem una projecció empàtica¹⁷. En el llenguatge literari aquesta és la informació preferent.¹⁸

¹⁴ Diu Kant: “El bell plau immediatament (però solament en la intuïció reflexiva i no, com la moralitat, en el concepte). Plau sense cap interès (certament, el bé moral està, necessàriament, vinculat a un interès, però no amb un interès que precedeixi el judici sobre la satisfacció, sinó un interès que en resulti).” (Kant 2005: 378)

¹⁵ En queden al marge, és clar, els usos singulars de la llengua que tenen la funció d’homogeneïtzar les característiques del discurs, com és el cas dels llibres d’estil d’algunes institucions o qualsevol altra referència a l’estil amb voluntat normativa.

¹⁶ El *Diccionari de la llengua catalana* defineix “expressar” com “Manifestar (el pensament, el sentiment), amb la paraula, l’actitud, la fisonomia o qualsevol altre signe exterior; representar sota una forma sensible”. Amb més precisió el diccionari francès Robert 1 ho defineix així: “Le fait d’exprimer un contenu psychologique par l’art.” (Robert 1979: 738).

¹⁷ Joseph T. Shipley ho defineix així (tradueixo): “Com a teoria l’empatia tracta d’explicar l’experiència imaginativa en la qual existeix una projecció involuntària

Ho reitero amb un exemple: en el llenguatge col·loquial, quan nosaltres rebem informacions de les “coses” a través de signes que les identifiquen, són aquestes “coses”, no els signes, l'objecte final de la nostra percepció. En la percepció del text literari, en canvi, les coses que els signes refereixen —les “prunes d'or” del text de Carner¹⁹, poso per cas— són només el canal transmissor de la informació pròpiament artística. En el cas del text de Carner, les prunes expressen l'objecte del desig —molt sexual, d'altra banda— que s'acompleix amb entusiasme. Lluny ja de l'anècdota i amb un valor, per tant, universal.

Val la pena fer referència encara a un concepte bàsic de l'estètica i essencial, per tant, en literatura i, en general, en l'art que explica la percepció singular de la informació en un text literari i, per tant, d'un estilema: la finalitat de la percepció d'una forma artística determinada no és incorporar una o moltes informacions²⁰ sinó contemplar l'expressió, la qual

del ser sobre l'objecte. Més específicament l'empatia és la resposta a les imatges produïdes pels cossos, formes i moviments i en la qual, encara que hi estiguin presents els elements més purament intel·lectuals, hi destaca el contingut dinàmic o motor; deu la seva qualitat i força a l'experiència acumulada i integrada que emergeix a causa d'un estímul apropiat, amb una atribució immediata i inconscient a la cosa percebuda. Així el sentit de fermesa i de pes, de solidesa i de força i durabilitat del que observa un arc normand és no només efecte de la comprensió per la ment dels fets sobre els materials i l'estructura, sinó encara més per impressions tàctils i musculars, tensions i altres sensacions orgàniques adquirides mitjançant l'experiència dels objectes que ens han proporcionat al llarg de la nostra vida una sensació de força, solidesa, etc.” (Shipley 1962: 242).

¹⁸ La doble informació —referencial i connotativa— es produeix també en els signes amb què ens comuniquem ordinàriament. Amb la diferència, però, que en el llenguatge col·loquial o en el científic, la informació complementària és només accidental i ha de ser, per tant, desestimada com a preferent. Així, si jo faig un senyal a un taxi perquè pari, el meu gest pot ser tímid, resolutiu, autoritari, cortès o neutre, però el taxista farà molt bé de no contemplar l'expressivitat del senyal i, simplement, aturar-se.

¹⁹ “Les prunes d'or” a *Els fruits saborosos* (Carner 1928: 61-62).

²⁰ Certament, es pot llegir un poema de Baudelaire per incrementar la nostra informació sobre l'autor o sobre el període literari, però totes aquestes informacions que són imprescindibles com a condició prèvia —per conèixer el codi amb què ha estat escrit el poema—, quan es converteixen en finalitat,

cosa implica, primer, entendre, i poder admirar després l'expressivitat de la forma i, en el nostre cas, de l'estil. Rellegim, una i altra vegada un text que coneixem prou bé, justament per això.

Però podem precisar millor quina és aquesta informació complementària? Em valdré per explicar-ho d'un text d'Isaïes (1967: 30). El profeta, després de relatar les culpes del poble d'Israel, recomana: "amagueu-vos a la pols".²¹ Vist el context, el sentit no sembla dubtós: atesa la magnitud de la culpa, i atesa la còlera i l'omnisciència de Déu, aquells israelites no es podran estalviar el càstig que els espera perquè no es podran amagar enlloc. Però amb un gran estil, Isaïes el que diu és "amagueu-vos a la pols". Quin canvi implica expressar-ho així, quina nova informació comporta, i amb quines conseqüències? El canvi és obvi: la irracionalitat de la fórmula —ningú, per molt piadós israelita que sigui i per mol bona voluntat que hi posi, pot amagar-se a la pols— impedeix una lectura referencial preferent i la recomanació explícita —la històrica que, per ella mateixa, és només important per a aquells als quals s'adreçava el text²²— perd valor com a indicador del que cal fer. El lector, aleshores, és invitat a entendre la informació essencial, d'acord amb un "règim"²³ literari diferent, en el qual les connotacions passen a ser la informació preferent.

esdevenen obstacles per a la contemplació de la forma i, per tant, del sentit de l'obra.

²¹ Aquesta és la traducció de Ramir Augé per a l'edició de la Bíblia dels monjos de Montserrat (Editorial Casal i Vall, Andorra, 1967). No totes les traduccions, és clar, diuen el mateix. La darrera (la de la *Bíblia catalana interconfessional*, 2011) tradueix "amagueu-vos sota terra", que, segons alguns experts, és una versió que tem assumir una imatge tan potent i insòlita com la de l'original.

²² Antoni de Capmany explica l'escàs valor d'alguns discursos forenses clàssics justament perquè són pura anècdota —exhaureixen la informació en l'anècdota que refereixen— i, per això "no podían conmovér sinó al que tenía o esperaba de la sentencia de sus juicios". És a dir, perquè només interessava els afectats per la sentència i no ultrapassava el cas particular i es reduïa, per tant, a «pretensiones privadas, hechos domésticos, agravios personales, pruebas legales, lenguaje ordinario, detalles prolixos, capaces de hacer bostezar a quien no sea parte, juez o patrono». (Capmany 1977: II).

²³ Tradueixo: "La paraula en la seva materialitat lingüística, la paraula en tant que suport de la informació segueix sent igual i malgrat això, el seu sentit, la informació preferent que comunica és totalment diferent. "Són les mateixes

I aleshores, el que el text refereix explícitament —el caràcter religiós del text, la crueltat amenaçadora de Jahvé, el volum de la culpa, l'avis d'un judici imminent, etc.— esdevé només el canal conductor de la informació: la d'una indignitat que només pot trobar refugi en l'espai brut, molest, impossible i humiliant de la pols²⁴. És així com ens comunica el text, sobretot, l'experiència²⁵ —universal— d'una amenaça humiliant i d'una vergonya culpable que podem reconèixer com a part de la nostra experiència,²⁶ la qual cosa ens permet contemplar l'excel·lència —o la força o la bellesa, com vulguin— de l'expressió, perquè aporta a la nostra experiència una complexitat nova. Aquest mecanisme s'acompleix sempre que el text té la qualitat literària com, per posar un exemple contemporani, aquest excel·lent fragment del *Llibre del racons* (Tomàs Lluç 2009: 95):

“les ferides s'obriran
per acollir-te”

en què la referencialitat —impossible— contrasta amb la quantitat i la qualitat de la informació que aquest text integra.

paraules —deia Paul Valéry— però en absolut els mateixos valors”» (Marchescou 1979: 60 i 62).

²⁴ Per reblar-ho, només cal pensar que els receptors del missatge sabien perfectament què era la inclemència del desert i, per tant, de la pols.

²⁵ Experiència és una manera de dir-ho. Però no es tracta d'aquella experiència indissociable de l'anècdota que l'ha creat —l'experiència del robatori que vaig patir al metro de París, poso per cas— sinó del que ens resta de les experiències i que —més enllà del concepte i de l'anècdota— som capaços de reviure i projectar en objectes o situacions diverses amb què ho hem associat. Per això potser és millor parlar de “vivències” per aproximar-nos a l'*Erlebnis* alemanya present en les obres de Dilthey (*Erlebnis und Poesie*, 1905), Hans-Georg Gadamer (*Wahrheit und Methode*, 1960) o Henry Bergson (*Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889).

²⁶ Per això no és rar que Maragall, referint-se encara a la muntanya de què parlàvem i al·ludint ara a la seva percepció estètica, identifiqui persona i objecte contemplat i digui que si contemplem així la muntanya «us sentireu posseïts i posseïdors de la muntanya, com si ella i vosaltres fóssiu una mateixa cosa amb una sola ànima». (Maragall 1904: 12).

Dues puntualitzacions per reblar-ho i evitar qualsevol simplificació: un text pot tenir tots els recursos estilístics imaginables, però sense la funció expressiva pot ser només, com ja hem dit, soroll²⁷. I pot tenir les característiques d'un text referencial, però si inclou algun senyal de literarietat —la forma pròpia d'un poema, per exemple— aquest actua com a forma obstructiva i obliga el lector a desestimar l'anècdota i a referir-ho a la condició humana.²⁸ En aquest segon cas, val la pena precisar-ho, som en el territori de l'estil no només per la informació que comunica, sinó també per la forma gairebé referencial que pressuposa una alteració del llenguatge ordinari de la poesia.

Però per completar el procés que genera un tret de bon estil, val la pena fixar-se, ara, en la percepció de la informació literària. Aquesta és una segona qüestió que no es pot resoldre gaire satisfactòriament, però que no es pot tampoc ignorar. Aquesta informació que hem considerat que identificava l'estil en literatura i en valorava la qualitat —una informació clau, en aquesta anàlisi—, ¿es pot verificar objectivament i sistemàticament? La resposta és no. I la causa d'aquesta negativa és el volum —matisos, quantitat, estructura— de la informació que s'integra en un text literari. De la negativa, en fa una bona síntesi Manuel Milà i Fontanals en un text de 1847; hostil a sacralitzar la normativa retòrica, diu:

“l'acte de judicar una obra, un fragment, una expressió donada, l'acte veritable i aplicat del pensament crític ha estat sempre un acte

²⁷ Jorge Luis Borges dedicà un text a Baltasar Gracián en què ho feia evident: «Laberintos, retruécanos, emblemas /helada y laboriosa nadería / fue para este jesuita la poesía, reducida por él a estratagemas» (Borges 1981: 202-203). Antoni de Capmany, per la seva banda, busca en l'exhibicionisme la causa d'aquests excessos: «diráse con mucha verdad que quando el orador piensa más en los atavíos que en las cosas, prefiere su propio aplauso a la bondad, importancia y grandeza de su causa». (Capmany 1812: 302).

²⁸ Ho explica Mircea Marcescou —cita *La structure du langage poétique*, de Jean Cohen (Flammarion, 1966)— a propòsit d'un breu article de diari que fa referència a un accident de trànsit i que, ordenat en forma de poema, obliga el lector a desestimar les informacions referencials i a rellegir-les en aquests termes: «la obra finge hablar de un individuo, pero vemos afirmaciones sobre la especie». L'"ahir" que en la notícia de diari és una data, en el text poètic passa a significar "no excepcional", "quotidià", i, per tant, amenaçador, etc. (Marchescou 1979: 58-59).

espontani i independent; tan espontani i independent com el que produí l'obra judicada." (Milà 1977: 79)

La paraula clau per entendre tot això és "intuïció". Per entendre, vull dir, tant la manera com accedim a la informació, com el tipus d'informació que ho exigeix²⁹. Avanço la conclusió: la intuïció és necessària —i la deducció lògica és tan desitjable com impròpia— a causa de la quantitat d'informació que cal processar. I la quantitat d'aquesta informació és enorme perquè, en literatura, són les connotacions associades a les coses i en conseqüència als mots que les designen el que genera la informació. Informacions, d'altra banda, que són complexes i contradictòries, que inclouen, com qualsevol experiència real, elements sensorials, intel·lectuals i emotius³⁰. Però a més, l'estructura del text literari té una funció diferent que l'estructura d'un text referencial. Mentre que en el text referencial té la funció d'eliminar ambigüitats, en el text literari la plurisignificació i l'ambigüitat són substancials del tipus d'informació a què ens referim. Umberto Eco feia una aproximació a aquesta complexitat. Tradueixo:

"Una obra d'art com a estructura constitueix un sistema de relacions entre múltiples elements (els elements materials constitutius de l'estructura-objecte, el sistema de referències exigít per l'obra, el sistema de reaccions psicològiques que l'obra suscita i coordina) que es constitueix a diversos nivells (nivell del ritme visual o sonor, nivell de la intriga, nivell dels continguts ideològics coordinats). El caràcter d'unitat

²⁹ Des del meu punt de vista, la intuïció és també un concepte clau en la creació del text literari i m'allunyo en això dels que consideren l'estil com la conseqüència d'una decisió conscient de l'autor: «les choix y est plus "volontaire" et plus "conscient"» (Cressot 1980:11). És la mateixa posició de Paz Gago, més explícitament esposada, encara: «Esta estilística de la elección intencional adopta así uno de los principios esenciales a toda estilística: la investigación de la intención del autor, de modo que a este nuevo método crítico se le asigna como objeto la elección de determinados medios de expresión, en tanto que manifestación y resultado de una acción voluntaria y consciente por parte del escritor, acción especialmente consciente en el caso de los textos literarios». (Paz Gago 1994: 47).

³⁰ Pau Milà, en una estètica escolar en vers, escrivia: «En l'art deuen entrar tres elements:/idees, sensacions i sentiments.» (Milà 1878: 4).

d'aquesta estructura, la qual cosa constitueix la seva qualitat estètica, és el fet que apareix en cada un dels seus nivells, organitzada segons un procediment sempre identificable, aquell mode de formar que constitueix l'estil i en què es manifesta la personalitat de l'autor, les característiques del període històric, del context cultural, de l'escola a què pertany l'obra [...]. Els anomenarem estilemes.» (Eco 1968: 104).³¹

Si situem aquesta qüestió en un marc més ampli —el de la filosofia, el de l'estètica, per exemple— el pensament tradicional distingeix dos tipus de coneixement: l'intuïtiu (νοησις) i el pensament discursiu (διάνοια). És a dir, que hi ha un pensament de naturalesa intuïtiva (l'artístic o el filosòfic) i un altre de naturalesa racional (el científic, per exemple). Pel que fa al pensament relatiu a l'art, els textos antics que parlen, d'una manera o altra, d'inspiració semblen ser conscients de dues qüestions: d'una banda, que l'encert expressiu no era conseqüència de la voluntat —de la determinació, del càlcul conscient— de l'artista. I, d'altra banda, que aquest encert expressiu era valuós i deia dels homes i dels seus sentiments coses més valuoses —més complexes, de fet— que el que aquest mateix autor podria dir en un discurs descriptiu, lògic i analític. Per resoldre els dos problemes opten per una explicació mítica —la musa, o un do profètic— que garanteix, insisteixo, la vàlua dels resultats i l'impossible control dels homes sobre aquest procés: la inspiració, és a dir, l'origen diví d'aquest procés vol resoldre-ho. I quan es planteja així —i no es resol com un mer fenomen d'imitació— el fenomen afecta no només la creació sinó també la lectura. Plató ho explica així:

“No és una art això que en tu fa que parlis bé sobre Homer, el que ara mateix deia; sinó una força divina que et mou com la pedra que Eurípides anomena magnètica i la majoria pedra d'Heraclea. Aquesta pedra, no solament atrau els anells de ferro, sinó que comunica la seva força als anells, talment que ells també poden fer allò mateix que fa la pedra, atreure d'altres anells, i així de vegades es forma una llarga sèrie de peces de ferro i d'anells pendents l'un de l'altre; però la força ve a tots

³¹ El text d'Eco planteja la complexitat de les fonts de la informació però considera que el que dona unitat al text és l'estil quan, tal com jo ho veig, el que relliga la informació és el sentit d'aquest material o, dit, en altres paraules, el “tema”.

d'aquella pedra. Així mateix la Musa inspirà el poeta, i per mitjà d'aquesta inspiració d'altres inspirant-se, es comença la sèrie. Perquè tots els bons poetes èpics diuen llurs bells poemes no pas com un producte d'una art conscient, sinó inspirats o posseïts. I els bons poetes lírics igualment [...] perquè el poeta és una cosa lleugera i alada i sagrada, i no sap fer poesia fins que no esdevé amb el déu a dintre i el seny a fora i la raó lluny d'ell: mentre està en possessió d'aquest bé, és com tots els homes, incapaç de fer poesia i de vaticinar. No essent, doncs, per un art conscient que componen i diuen moltes i belles coses sobre fets determinats, com tu sobre Homer, sinó per una concessió divina, per això cada poeta només és capaç de produir bellament allò a què la Musa l'incita [...]. Per això el déu els lleva la intel·ligència, així com als profetes i als endevins, perquè nosaltres que els sentim compreguem que no son ells, a qui manca la raó, els que diuen aquestes coses de tanta vàlua, sinó que el déu mateix es manifesta i ens parla per mitja d'ells. [...]” (PLATÓ 1928: 16-17)

Em sembla, però, que val la pena precisar una cosa que afecta directament la informació pròpia de la literatura: que el que un especialista com Friedrich Dorsch defineix com a intuïció³² inclou, d'una banda, la constatació que el procés intuïtiu és com el racional amb la diferència, però, que no “s’hagin fet conscients les etapes intermèdies del raonament” (Dorsch 1981: 517-518). És a dir, que en tot procés de coneixement hi ha deducció lògica i intuïció, però que en l’artístic prima la intuïció, perquè no ens és possible, per la seva complexitat com dèiem, fer conscient el procés: la qüestió no és, doncs, el mecanisme, que és el mateix, i per tant la fiabilitat, sinó la verificació. Per això podem mostrar el sentit d’una expressió, encara que no demostrar-lo. I, per això també, podem constatar —fins i tot verificar— que una determinada interpretació és més pertinent que una altra. La millor explicació d’aquest fenomen, per tancar la qüestió, la dona una imatge de George Berkeley a *Els principis del coneixement humà* —citada aproximadament per Jorge Luis Borges— quan diu «El gust de la poma no es produeix en la fruita sinó en el contacte de la fruita amb el

³² Josep Ferrarter Mora, d'altra banda, hi dedica dotze columnes del seu *Diccionario de Filosofía* i defineix la intuïció, de manera menys útil, als nostres propòsits, així: «Visión directa e inmediata de la realidad o la comprensión directa e inmediata de una verdad.»

paladar»³³. Tots els mètodes que analitzen exclusivament la materialitat de la poma podran ser verificats però no ens diran res del gust, que és l'únic que importa. Tot el debat sobre el subjectivisme, queda plantejat, tal com jo ho veig, adequadament.

Ho sintetitzo una altra vegada: hem desestimat un concepte d'estil identificat per dues coses: només per un ús singular de la llengua —és prou evident que hi ha usos singulars que no entren en l'àmbit de la literatura sinó en el de la tara—; i per la reiteració de fórmules similars, perquè la reiteració no confereix qualitat al que aïlladament no en tenia. De fet, el concepte d'estil que hem aportat identifica estil i literatura, atès que els hem assignat la mateixa informació. La singularitat de l'estil rau en el poder de la informació que aporta i que el fa destacar del conjunt del text, com succeeix amb el *leitmotiv* o motiu conductor en la partitura wagneriana, perfectament integrat, d'altra banda, en el conjunt. Sé que l'estil no és un hàpax i que pressuposa tendència o reiteració, en un text. No sé donar pautes per procedir a aquesta mena d'anàlisi³⁴, però m'agradaria pensar que amb el que he apuntat situo el focus de l'anàlisi en l'essencial.

No és precisament una novetat. El concepte d'estil ha canviat molt, històricament, però ho ha fet sempre en sintonia amb la idea que, en cada moment històric, es tenia de la informació pròpia de la literatura i, per tant també, de la forma verbal que la generava. Justament aquesta qüestió —la de la relació entre forma i informació, en el territori de la literatura— ha estat —i és— el tema clau de qualsevol reflexió teòrica sobre la literatura. Més encara, la frontera que separa les poètiques de matriu clàssica —i derivades— i les que sorgeixen a partir del Romanticisme —un canvi radical d'enormes conseqüències en la producció i en la percepció dels

³³ Berkeley ho defineix més radicalment quan escriu: «Por lo demás, bastará la menor reflexión para descubrir que, aun cuando aceptemos la existencia de la materia o de las sustancias corpóreas, no por eso deja de seguirse, de los principios ahora generalmente admitidos, que los cuerpos particulares, sean de la especie que fueren, no existen —ni uno de ellos siquiera— mientras no estén percibidos.» (Berkeley 1937: 81).

³⁴ Ni en sé, ni en trobo. Juan Benet es rendeix a l'obvietat: «Que el estilo no es cosa racional se demuestra indirectamente por el hecho de que la razón no ha sido capaz, hasta el momento, de inventar el instrumento con que medirlo.» (Benet 1966: 138).

productes artístics que s'aprofundeix amb el formalisme rus— és el diferent valor o funció que s'assigna a la forma. Roman Jakobson creu que quan l'art va deixar de ser figuratiu —i la literatura de basar-se en un discurs aproximadament lògic, i la música, harmònica, diria jo— els teòrics es van veure obligats a assignar a la forma una funció diferent de la tradicional, que era la mimètica. Tradueixo:

“Experiències tan significatives com la pintura abstracta i la literatura denominada “supraconscient”, en anul·lar l'objecte figurat o designat, plantejaven amb la major pertinència el problema de la naturalesa i de l'abast dels materials que tenien, els uns en les imatges espacials i els altres en la llengua, una funció semàntica. En això residia el problema dels mitjans per arribar a un nou art i a una nova comprensió dels elements que signifiquen en la pintura i en la llengua.” (Jakobson 1981: 15)

De fet, l'evolució del concepte d'estil ha estat indissociable del que els estudiosos de cada escola o de cada època han valorat de la literatura. Així, si el que els ha importat ha estat, sobretot, la història de la literatura, l'estil ha estat valorat com un símptoma del període o d'un determinat moviment: l'estil del barroc, poso per cas, ha estat, llavors, l'objectiu. Si el text literari ha importat com un símptoma de la vida, mentalitat, caràcter, conviccions i sentiments de les grans personalitats literàries, llavors l'estil que s'ha investigat és el de l'autor, amb la finalitat de conèixer millor la seva identitat.

En conseqüència, per tant, el primer que em proposo de fer és identificar i descriure les principals accepcions que, històricament, han tingut les paraules estil i estilística, i la concepció de la literatura que hi està associada. Comencem, és clar, pels clàssics.

Quan les retòriques clàssiques o classicistes parlen d'estil ho fan d'acord amb l'objectiu d'aquesta mena de textos: com un recurs que té la funció —com tots els altres recursos— de fer persuasiu el discurs. I perquè ho sigui, ha de ser homogeni, harmònic, integrat i orientat al seu objectiu³⁵.

³⁵ “El concepto antiguo de estilo no se corresponde con el actual. En la retórica tradicional, el estilo aparece como un concepto unificador; es un conjunto de rasgos o caracteres que permiten construir una categoría fija e inamovible.” (Lázaro Carreter 1977: 172).

Si el discurs és patriòtic, l'estil haurà de ser vibrant; si és militar haurà de ser agressiu, i si ha de ser forense potser haurà de ser sever i implacable. I si l'estil implica recursos retòrics, aquests tenen la funció de fer que les informacions preferents del text s'adeqüin —i arribin més eficaçment, per tant— als objectius —tema, públic, finalitat— del discurs. L'estil té, doncs, una doble funció: la de codi que orienta la construcció adequada del text per part de l'autor i la de facilitar una percepció pertinent del text per part del lector; i té la funció també de lubricant: fer que la informació arribi millor —més eficaçment, més amablement, més contundentment— al receptor. En els dos casos —guia i lubricant— l'estil és informativament complementari, no substancial. I complementari, vull dir, de la informació preferent del discurs que és, de fet, la referencial. Només en posaré un exemple —i un exemple il·lustre— per mostrar aquesta funció de l'estil. El text és de la *Retòrica* d'Aristòtil:

“El tema sobre el qual s'ha de parlar des d'ara, tanmateix, es refereix a l'estil: no basta, efectivament, de posseir els arguments que cal expressar, sinó que és necessari també d'expressar-los com cal, alhora que això contribueix molt al fet que el discurs aparegui amb unes característiques determinades. Per consegüent, s'ha investigat sens dubte primerament segons l'ordre natural allò que d'una manera natural ve primerament, és a dir, aquelles coses a partir de les quals els fets impliquen quelcom de persuasiu, en segon lloc els valor que els atorga l'estil [...]” (Aristòtil 1985: 243-244)

No hi ha dubte: per fer un bon discurs, el primer i principal és l'argumentari, després s'ha d'evitar que la manera de dir-lo malmeti la comunicació, i s'ha de procurar —sobretot— que l'estil li doni eficàcia. Una eficàcia que s'identifica amb l'adequació i amb l'harmonia que hi ha entre el tipus d'informació i el material amb què es comunica. Per això, Aristòtil recomana que el discurs tingui «claredat», i no sigui «ni massa senzill, ni massa ampul·lós, sinó proporcionat» Aristòtil (1985: 243, 244 i 246). Obvietats. Poc a veure, d'altra banda, amb el nostre concepte d'estil. El clàssic és un model, el nostre és creació.

És cert que les retòriques són més complexes que el que acabo d'exposar, i com a exemple només caldria recordar el que explica Ciceró al tercer llibre del *De l'orador* (Ciceró 1933: 16-17), dedicat a l'elocució —un text fantàstic, sigui dit de pas—, en què recomana que l'estil es

construeixi amb un llatí pur, i que l'estil també sigui clar, elegant, i respongui a la matèria i objectius del discurs; o recordar també el que diu Quintilià a la *Institució oratòria* (Quintilià 1961-2002) sobre la implicació de les emocions de qui parla en el què diu. Tots, de fet, consideren imprescindible l'estil per convèncer l'auditori, però la funció que assignen a aquest estil és sempre la mateixa i es podria resumir en la definició aristotèlica de retòrica, que diu: «La retòrica és el poder de trobar en l'oració tot allò que sigui persuasiu». L'estil, en aquest context, no altera l'objecte que es vol vendre —és a dir, la informació referencial del discurs—, simplement en facilita la transacció.

Això mateix succeeix quan les poètiques i retòriques es refereixen a les relacions entre l'estil i el gènere literari, novament una qüestió en què s'identifica estil i codi, estil, de fet, i norma. Podria semblar que, atès que aquest és un espai de creació literària, l'estil hi hauria d'adquirir una funció diferent. De fet, però, no ho fa, mancat com està el món clàssic de la identificació d'un espai propi i autònom per a la literatura —de la identificació, vull dir, i de la terminologia³⁶— i per això quan es parla de l'estil i del gènere literari es fa el mateix que hem vist que calia fer en el discurs: utilitzar l'estil que s'adequa millor als arguments, personatges i temes propis de cada gènere. La famosa *Roda de Virgili* ho exemplifica perfectament i Giraud —tradueixo— ho sintetitza així:

“La noció de gènere és inseparable, efectivament, de la d'estil. A cada gènere corresponen modes d'expressió necessaris, rigorosament definits i que determinen no només la composició, sinó també el seu vocabulari, sintaxi, figures i ornaments. Els antics distingeixen ja tres estils o tons elementals: el simple, el temperat o mitjà i el sublim, els models dels quals troben els comentaristes de la baixa llatinitat en les tres obres mestres de Virgili: les Bucòliques, les Geòrgiques i l'Eneida, i que representen per mitjà de l'anomenada “roda de Virgili”, cadascuna de les anelles de la qual indica la condició social que correspon a cada un dels

³⁶ No ignoren que el territori de la literatura és diferent del del llenguatge col·loquial, perquè la literatura implica una fabulació o una ornamentació que serien impròpies en un text no literari. Però tant la fabulació com l'ornamentació tenen, en el pensament teòric clàssic, un valor instrumental perquè són, de fet, recursos transmissors de l'objectiu referencial —sovint, moral— del text. El que els manca és una terminologia adequada per identificar la informació singular de la literatura.

tres estils, amb els noms, animals, instruments, residències i plantes que convé atribuir-los.” (Giraud 1970: 22)

Potser no val la pena insistir-hi, però per explicar millor el tipus d’informació que les retòriques i poètiques classicistes atribueixen als recursos retòrics —i per tant a l’estil— posaré un exemple: si hi ha un recurs retòric adequat per dotar d’expressivitat un text, aquest és el de la metàfora. Totes les definicions de metàfora són similars³⁷ i, per dir-ho com ho fa el *Diccionari de la llengua catalana*, la metàfora és produeix «quan s’empra un mot que expressa literalment una cosa per a expressar-ne una altra que té una certa semblança amb aquella.» (*Diccionari* 1995: 1209). No em sembla que el que succeeix amb la metàfora sigui la substitució d’una paraula per una altra que se li assembla, sinó la creació d’una paraula nova. I que és nova perquè té les denotacions del metaforitzat —deduïble només pel context— i les connotacions del metaforitzador, que el context, en els dos casos, selecciona i estructura. El més important, però, és la funció semàntica de la metàfora. En el poema *Udol* de Pere Antoni Pons (Pons 2007:31),

“Tenc la boca plena de llops.
És la seva fam
el meu únic prestigi.”

llops fa referència a alguna cosa semblant a “paraules colèriques”. Identificat, però, allò a què es vol fer referència —deduït, insisteixo, contextualment—, la pregunta clau és: quina informació hi aporta la metàfora? Doncs, de fet, dues: primer, és clar, les connotacions de llop. Unes connotacions que fan de les “paraules colèriques” un discurs indomable, feréstec, depredador, d’una violència instintiva i salvatge.³⁸ El que percebem ja no és la constatació d’un fet —el caràcter colèric del

³⁷ Citaré només la de la *Retòrica*, que és la mare de totes les retòriques: «La metàfora és la translació a una cosa d’un nom que en designa una altra, una translació del gènere a l’espècie, de l’espècie al gènere, de l’espècie a l’espècie o bé una translació conforme a allò que és anàleg.» (Aristòtil 1985: 355).

³⁸ Dèiem que, contextualment, es seleccionen i structuren les connotacions, i així el caràcter “d’indomable” i de “violència depredadora” semblen pertinents. La resta del poema fa que alguna d’aquestes connotacions tingui una rellevància més gran, d’altres menor, i que d’altres no tinguin rellevància.

discurs de qui escriu—, ni és una anàlisi completa d'aquest caràcter colèric amb tots els elements que l'integren, sinó la vivència de saber-se posseïdor i emissor d'un discurs colèric i estar-ne orgullós. I, com a tal vivència, complexíssima, amb una estructura d'informacions experimentada com una sola³⁹ sensació. Com qualsevol experiència real que experimentem a les nostres vides⁴⁰. No és una reflexió sobre el capteniment verbal del subjecte, ni una valoració del que algú acostuma a bramar en moments d'ira, sinó un experiència. Una informació poc precisa —la famosa ambigüïtat de la llengua literària⁴¹— però que ha deixat de ser una anècdota particular o un concepte genèric⁴², per convertir-se en expressió d'una experiència, potencialment si més no, universal.

Si tornem a la retòrica, la manera com els textos de matriu clàssica valoren la metàfora no només la redueix a una substitució de mots, sinó que quan parlen de la funció semàntica gairebé la redueixen al plaer sensorial. Com a símptoma citaré el comentari de Fernando de Herrera a un vers de Garcilaso. Diu això:

“Porque, [...como dice] Aristóteles en el capítulo tercero de la *Retórica*, la traslación trae maravillosamente lumbre a las cosas, y deleita y hace que la oración no parezca vulgar. [...] Y bien se deja ver en la metáfora que se labra, y viste y alumbra la oración como si se sembrase y esparciese de estrellas, pero debe nacer, como dice el mismo Aristóteles en el libro referido, de lugar hermoso y de operación noble [...] porque los poetas usaron de ellas por deleite y variedad y por desviarse de la habla común.” (Gallego 1972: 318-319)

És a dir, un recurs elegant i fins i tot enlluernador, potser sí, però, informativament, gairebé només ornamental. Per això, dèiem, en les retòriques clàssiques l'estil —i, per tant, la metàfora— o és norma o és

³⁹ La comparació —“les meves paraules són com llops”— trencaria la unitat de la percepció.

⁴⁰ Ho confirma el text ja citat de Sklovski que diu: «El que anomenem art existeix precisament per restaurar l'experiència immediata de la vida» (Sklovski 1916: 83).

⁴¹ Empson (2006), especialment el primer capítol.

⁴² “Representació de la imaginació [...sense que] cap pensament definit, és a dir, cap “concepte” pugui adequar-se a ella i, en conseqüència cap llenguatge el pugui captar ni fer comprensible plenament.” (Kant 2004: 159).

lubrificant⁴³. I, certament tota l'anàlisi que n'hem fet és diametralment oposada a la que en fa Fernando de Herrera.

L'altre gran bloc d'estudis sobre l'estil és el d'aquells que sorgeixen quan s'afebleix el concepte de norma⁴⁴, amb el Romanticisme. La mentalitat clàssica valorava el text, preferentment, per la seva utilitat moral⁴⁵ i per l'adequació de la forma a l'objectiu, cercava fórmules que garantissin la qualitat del producte i tenia en les retòriques els models sancionats per una tradició arrelada en els textos clàssics. Aquest plantejament —garanties retòriques i valor universal dels productes— es desacredità progressivament. La renovació de la teoria de la literatura i de les arts fou obra de filòsofs alemanys —Kant, Fichte, Hegel, Schlegel o Schelling— però no dels retòrics, en l'àmbit dels quals hi havia la qüestió de l'estil. En qualsevol cas, el valor intemporal i universal de les formes retòriques, com a mínim, s'afeblí.

I, aleshores, el text es privatitza. L'autor —la personalitat, les conviccions i les passions— és l'origen del text però també el que el text comunica. La manera d'expressar-se —l'estil— no el regeix l'obra, sinó l'autor. I l'estil, aleshores, ja no és un complement sinó un objectiu⁴⁶. Del creador i de l'analista. Per això, no és estrany que el nom d'estilística comenci a circular, com explica Ullmann, a partir del Romanticisme. Tradueixo:

⁴³ L'associació de l'estilística amb la retòrica —normes per a escriure correctament un text literari— encara era viva al segle XX: «El estudio de esta disciplina [l'estilística] nos mostrará las leyes que regulan nuestra actividad expresiva [...] Para estudiar con fundamento la Estilística, la Retórica o el Arte de la expresión que todos estos nombres y muchos más se han dado a la ciencia que nos ocupa [...]» (Santamaría 1933: 9).

⁴⁴ Milà i Fontanals escriu en 1847: «Desacreditades les regles, encetat almenys llur descrèdit i minvada la confiança i la seguretat que inspiraven.» (Milà 1977: 79).

⁴⁵ «De todo lo cual resulta ser la poesía un arte subordinado a la religión, a la política [en el sentit de l'interès públic] y a la filosofía moral». (Luzán 1974: 478).

⁴⁶ Una variant és la que considera l'estil com una característica de la personalitat —innata— de l'escriptor. Aquesta és la posició de Juan Marichalar quan escriu: «El escritor no elige estrictamente su estilo, del mismo modo que ningún ser vivo interviene en su propio nacimiento: "Amigo mío —escribía Jovellanos a Vargas Ponce en 1799—, la naturaleza ha dado a cada hombre un estilo, como una fisonomía y un carácter".» (Marichalar 1971:15).

“El terme alemany *Stilistik* ha sigut d'ús corrent des de la primera meitat del segle XIX; el diccionari de Grimm en cita el primer exemple en un passatge sense data de Novalis. En anglès, el substantiu *stylistic*, en singular, està testificat el 1846 (NED); el francès *stylistique* és registrat pel diccionari de Littré el 1872, però sense indicació de la font.” (Ullmann 1973: 120)

Però tornem on érem: afeblides les normes, dèiem, el responsable de l'estil és l'autor. L'estil és el seu mèrit. I l'expressió que sintetitza aquest plantejament és la que pronuncià el comte de Buffon⁴⁷ en el seu discurs⁴⁸ d'ingrés a l'Académie Française: «l'estil és l'home». Retornaré a aquesta idea, però ja que cito el Comte de Buffon, val la pena precisar el que diu a l'Académie Française —el seu *Discours sur le style*— sobre l'estil.

Buffon fa d'*estil* gairebé un sinònim de text. I, en conseqüència, considera que l'estil té un fons i una forma. I el fons de l'estil —l'únic important— el constitueixen les idees, mentre que la forma de l'estil —identificada amb l'harmonia dels mots— és merament ornamental i complementària. Tradueixo:

«Només les idees constitueixen el fons de l'estil, l'harmonia de les paraules és només accessòria [...] aquesta harmonia dels mots no forma ni el fons ni el to de l'estil, que, en canvi, sí que es troba sovint en escrits buits d'idees.» (Buffon 2004: 28).

Però, a més, Buffon creu que les idees que constitueixen el fons de l'estil han d'estar racionalment articulades: amb una idea central que ho integri tot, i un conjunt d'idees complementàries harmònicament ordenades al seu voltant, perquè escriu «Tots els temes tenen unitat» i el bon discurs, tradueixo, «no pot impressionar l'esperit del lector [...] si no per la dependència harmònica de les idees» (Buffon 1926: 22).

És la mentalitat d'un bon científic —era naturalista, matemàtic i biòleg, i publicà més de trenta volums sobre ciències naturals—, per al qual, com ja he citat, “només les idees constitueixen el fons de l'estil”. I per idees cal entendre aquí el pensament racional. La resta —i les seves

⁴⁷ Jean-Joseph Languet de Gergy (1707-1788).

⁴⁸ *Réception de M. de Buffon. Discours prononcé dans la séance publique le samedi 25 août 1753* (web de l'Académie Française).

críiques al barroc ho il·lustren— “és només accessòria”. La idea d’un àmbit singular per a la literatura i per a la forma en un text literari no és, ni remotament, a l’horitzó.

Però, aleshores, a què fa referència allò tan famós de “l’estil és l’home”? A una cosa important i, certament, nova: l’estil —o la forma de l’estil— no s’aprèn ja a les retòriques sinó que és conseqüència de la manera com l’home —l’autor— ha concebut i estructurat el seu text. Tradueixo:

“Quan hagi construït un pla, quan hagi posat ordre en els seus pensaments [...] les idees se succeiran sense dificultat i l’estil es farà natural i fàcil, la vehemència naixerà d’aquest plaer, ho amarrarà tot i donarà vida a cada expressió, tot s’animarà més i més, el to s’eleva, els objectes prendran color, i el sentiment, associat a la claredat, augmentarà la vehemència, la portarà més lluny [...] i l’estil resultarà interessant i lluminós.” (Buffon 1926: 22)

Molt lluny de fiar-ho tot a fórmules que, per racionals, tenien un valor intemporal. Un discurs amb estil era, des d’aquesta perspectiva, un discurs congruent que no es fa amb materials prestats per models deduïts d’altres textos, sinó que és el que fa l’autor reflexionant —personalment— i construint amb rigor el seu text.

Però és segurament Condillac⁴⁹ el que posa les bases —arrelades en la seva filosofia, anomenada normalment “sensualisme”, i que qüestiona les estructures universals de pensament— d’una concepció del llenguatge i, per tant, de l’estil, individualista. En el seu *L’art d’écrire* de 1775 diu:

“Si reflexionem sobre nosaltres mateixos, notem que les nostres idees es presenten en un ordre que canvia d’acord amb els sentiments de què estem posseïts. Això comporta que hi hagi tantes maneres de concebre una mateixa cosa com espècies de passions experimentem successivament. Comprendreu així que, si mantenim aquest ordre en el discurs, comunicarem els nostres sentiments en comunicar les nostres idees.” (Condillac 1817: 43)

No conec la progressiva difusió d’aquesta idea però constato, per exemple, que el nostre Antoni de Capmany, a la seva *Filosofia de la*

⁴⁹ Étienne Bonnot de Condillac (1715-1780).

elocuencia, publicada el 1777, introdueix ja l'atractiu de la personalitat de l'autor com un plaer complementari a la substancial comunicació de les idees:

“El estilo que, hablando con propiedad, no es más que la expresión del carácter o genio de los autores, que cada uno deja estampado en sus producciones: así leemos lo dulce o lo duro de uno, lo rápido o templado de otro, lo vehemente o lo patético de éste, lo enérgico o grave de aquél. En fin, los vemos a todos elocuentes sin parecerse unos a otros.” (Capmany 1777: XIV)

Capmany encara no considera que el caràcter de l'autor sigui l'atractiu fonamental del text, però considera l'estil com un atractiu complementari i valuós del que el text diu. Només complementari perquè l'essencial són, diu també, les idees, com en qualsevol text referencial. Ho precisa contundentment així: “Carece de estilo el que carece de ideas” (Capmany 1777: 79) i ho remata dient: “El estilo no es otra cosa que el aire o manera de enunciar las ideas” (Capmany 1777: 65).

La progressiva difusió d'aquesta idea que identifica l'estil amb la personalitat de l'autor degué fer un llarg recorregut, per més d'una raó. Primer, perquè és una obvietat. El problema, però, no consisteix en si és detectable la personalitat de qui escriu en la manera com refereix el que pensa, sinó si aquesta és la informació preferent i si, en conseqüència, la literatura consisteix en una galeria de personalitats que coneixem en la seva manera d'escriure. Segon, si es volia trobar alguna utilitat a la literatura i atès que un text literari havia deixat de valorar-se per la seva adequació —mimètica— a la veritat material o moral, només quedava el rastre de la personalitat de qui escrivia —aquesta sí, verídica perquè l'autor havia existit realment— com a valor d'un text. L'alternativa —concepte i terminologia— encara tardà a formular-se. En qualsevol cas, però, sembla segur que aquest plantejament es fa hegemònic amb el positivisme del segle XIX.

La filosofia del positivisme⁵⁰ ho afavoria perquè considerava que només podia ser objecte de coneixement el que podia ser quantificat i

⁵⁰ John Locke: *Essay concerning Human Understanding* (1690) i Auguste Comte: *Cours de philosophie positive* (1830-42,) resumit al *Discours sur l'esprit positif* (1844).

verificat pels sentits, bandejant per insolvents tots els idealismes⁵¹. El text passava a ser un símptoma —directe o indirecte— de la realitat social o —no quedava alternativa— de la personalitat de l'autor. Els textos teòrics que responen a aquesta orientació són moltíssims —i els trobem, abundantment encara, en els nostres dies— i he optat per un text de Josep Yxart que sintetitza, impecablement, l'esperit de la crítica del seu temps. Diu:

“Del estudio atento de la crítica e historia literarias de nuestro siglo, resulta este hecho: en una de sus más grandes direcciones, relegando a secundario lugar el juicio propiamente artístico, se diría que una y otra no han tenido otro fin que aportar noticias y datos a esa psicología, a esa sociología: a la primera, con el empeño de investigar los íntimos lazos que atan la obra a su autor, y por aquí, todo su organismo mental; a la segunda, en su vasto propósito de inquirir las conexiones de toda literatura con la sociedad que la produce.” (Yxart 1893: 30)

La síntesi és òptima: el text literari, que tothom sap que no és una fotocòpia del real, només pot ser valorat com a símptoma o de l'autor, o de la seva època, escola literària inclosa. De fet, com una notícia de diari, o com una carta personal si afaitem aquests els textos literaris de l'exigència d'un realisme literal que seria insostenible en un espai en què la ficció —la invenció d'una realitat, com ja precisaven el clàssics— era evident. Bona part de les nostres anàlisis acadèmiques de textos literaris responen, encara, a aquest plantejament.

I, naturalment, un d'aquests «lazos que atan la obra a su autor, y por aquí, todo su organismo mental» és l'estil. Fins i tot Zola, tan hostil a la retòrica, assegurava que “el geni, en el cas de l'escriptor, es troba [...] també en l'estil [...que és] expressió dels temperaments literaris dels escriptors.” (Zola 1892: 70) I això ho deia malgrat creure que l'estil era només una afectació innecessària en unes novel·les que ell volia considerar com a textos científics. Tradueixo:

⁵¹ Només cal recordar aquest fragment d'*Algo* (1876), de Joaquim M. Bartrina: «Gozar es tener siempre electrizada/ la médula espinal, /y en sí el placer es nada o casi nada / un óxido, una sal / ;Y aún dirán de la ciencia que es prosaica! /¡Hay nada, vive Dios, / bello como una fórmula algebraica / $C=\pi r^2$!» (Bartrina 1892:13).

“Si algú vol saber la meua opinió ben clara, crec que avui es dóna una preponderància exagerada a la forma. Tindria molt a dir sobre això però depassaria àmpliament els límits d'aquest estudi. En el fons, em sembla que el mètode afecta també la forma, que el llenguatge no és més que una lògica, una construcció natural i científica. Qui escriurà millor no serà el que més follament galopi entre les hipòtesis, sinó aquell que caminarà ben dret entre les veritats. Estem, actualment, podrits de lirisme, creiem que el gran estil està fet d'una torbació sublim, sempre a punt de caure de cap en la demència; el gran estil està fet de lògica i de claredat.” (Zola 1892: 70)

És, de fet, la mort de l'estil com a objectiu —explícit i conscient— de l'escriptor. No és rar que un estilista tan brillant com Valle-Inclán anomenés (1920) el patriarca de la generació realista, Galdós, “Don Benito el garbancero”⁵². Ho diu en referència a l'estil. De Narcís Oller qualsevol noucentista podria dir-ne —o pensar-ne— una qualificació similar.

Naturalment, la conseqüència que tenen aquests criteris en la metodologia de l'anàlisi de l'estil és relativament simple i abastable: la tria d'un lèxic que identifica el territori i/o la classe social, la sintaxi simple o complexa que mostra un caràcter igualment simple o artificios i afectat, i els trets d'alguna escola literària que mostren l'adhesió de l'autor a determinats cànons estètics. René Wellek, i molts d'altres, eren partidaris d'investigar, a capa i espasa, l'estil dels autors. Tradueixo:

“No podem deixar de banda aquest problema de la personalitat en la literatura, ni tan sols quan no disposem de cap evidència biogràfica. Hi ha una qualitat que pot ser anomenada «shakesperiana», «miltoniana» o «keatsiana» en les obres dels respectius autors, i que ha de ser determinada sobre la base de les obres mateixes, encara que no pugui verificar-se en el que sabem de les vides dels seus autors. Existeixen, sens dubte, llaços, paral·lelismes, semblances obliques, entre la vida i l'art [...] Podem així parlar d'un estil «personal».” (Gray 1974: 94)

Això, només faltaria, sembla perfectament legítim. I és evident que es pot parlar, pertinentment, de l'estil de Pla, d'Espriu, de Carner o de Foix. Ens sembla tan evident que ho constatem com a mers lectors i diem que aquest text sembla un Carner o un Pla i, segurament, si féssim un estudi

⁵² El cita així a *Lucas de Bohemia* (Valle-Inclán 1944: 1528).

aprofundit dels recursos compartits, encertariem. Però aquesta orientació posa el focus d'interès i l'objectiu de la recerca en la personalitat —i en l'habilitat— de l'autor. Em sembla, però, que els recursos de l'anàlisi estilística s'han d'orientar a un millor coneixement de la informació que el text genera, no del caràcter que l'ha fet possible. El símil que utilitzaré potser és una mica abusiu, però em sembla just: també la feina del cirurgià mostra la seva personalíssima habilitat, la seva determinació, o la seva prudència, però a ningú se li acudiria mai pensar que una operació quirúrgica té la finalitat d'expressar el seu caràcter.

Succeeix, a més, que aquesta orientació no és generalitzable perquè potser és acceptable en autors com Josep Pla o els que he citat abans, que mantenen en tota la seva obra un mateix estil, però no en autors que tenen al llarg de la seva producció estils molt diferents. En aquest sentit estic d'acord amb el que diu Bennison Gray. Tradueixo:

“La tautologia de «l'estil individual» queda patent quan ens veiem obligats —com fa Wellek— a parlar per un costat d'«estils uniformes» i d'«estils dominants», causats per la imitació i la moda, i, d'altra banda, de les grans diferències existents en les obres d'un individu que s'ocupa de gèneres diferents, o dels diversos «estils» que un autor, com per exemple Goethe, té al llarg d'una extensa i variada carrera. Si els dramaturgs anglesos «usen un estil uniforme», no es deu, en última instància, al fet que tots ells van escriure drames isabelins? I al revés, quina raó existeix per agrupar, diguem, el *Werther*, el *Faust* i les *Afinitats electives*?” (Gray 1974: 98-99)

Un argument determinant, però, per situar al seu lloc l'anàlisi de l'estil com a mer símptoma de l'autor és, em sembla, aquest: si l'objectiu és la personalitat i les conviccions de l'autor, no seria més valuós un epistolari que una novel·la?, o més fiable un article d'opinió en un periòdic que un sonet? o un llibre de pensament moral que un drama en tres actes? Aquesta és en el fons, em sembla, la qüestió.

Com una derivació lògica d'aquesta identificació entre estil i caràcter hi ha la recerca de l'estil de les cultures: com si hi hagués un estil castellà o anglès o portuguès. Tradueixo un text de Giraud:

“En afirmar que l'estil és l'home es descobreix que la llengua és la nació. [...] Condillac i els gramàtics del segle XVIII creuen que hi ha

una jerarquia de les llengües, en la qual veuen el reflex de les aptituds particulars dels pobles. No satisfets amb fer notar —com els gramàtics de Port-Royal— les qualitats lògiques de la llengua francesa, busquen ara la seva font en les virtuts específiques de la nació. L'eslògan de la “claredat francesa” és desenrotllat i aclarit per [Antoine de] Rivarol en el seu *Discours sur l'universalité de la langue française* [1784]. La idea d'un geni lingüístic nacional és un dels cavalls de batalla del Romanticisme alemany durant el segle XIX: W. von Humboldt afirma que “el llenguatge és l'òrgan de l'ésser del poble, constitueix en realitat la seva identitat i, per tant, l'estructura de les llengües humanes és diferent en la mesura en què els pobles difereixen en els seus caràcters espirituals”. (Giraud 1970: 40-41)

Em sembla que no val la pena perdre-hi més temps, tot i que la nostra situació nacional ho podria estimular.

Una altra cosa és l'estudi de l'estil dels períodes literaris. En què es basa aquest interès per l'estil com a símptoma d'un període o d'una escola o d'una tendència literària? Doncs en el fet evident que, en diversos graus, la pràctica literària de l'entorn influeix d'una manera o altra en els autors: o osmòticament, perquè la pràctica literària d'un determinat moment s'identifica amb un cert estil, o per una decisió militant de l'autor, com succeeix en relació amb els grans moviments estètics dels segles XIX i XX, i és deliberadament que no cito el XXI. En qualsevol cas, allunyar-se dels models hegemònics es paga, com ja explica Antoni de Capmany, que escriu: “El autor que no quiere pasar por ridículo debe adoptar el estilo de su siglo.” (Capmany 1777: XVIII).⁵³

Tot això és una evidència, però l'estudi de l'estil de l'època es pot orientar a dues finalitats molt diferents: o a conèixer el que fan els autors per construir finalment —com a objectiu— els tres estilístics que caracteritzen una escola o un període literari, o a conèixer els trets comuns en una època o escola per tal de conèixer un determinat codi i poder estudiar, aleshores —com a objectiu—, la singularitat dels textos. Algú podria dir que les dues coses s'assemblen, però jo crec que, des del punt de vista literari, no s'assemblen gens: en el primer cas, la finalitat és el

⁵³ Hi ha un cas ben simptomàtic amb la novel·la de Braulio Foz, nascut a Fórnoles, al Matarranya, que publicà una excel·lent novel·la (*Vida de Pedro Saputo*, 1844) però tan allunyada del que era habitual a la seva època que passà desapercebuda, malgrat que fou reeditada el 1973, per Laia.

coneixement del període; en el segon, el coneixement dels textos. En el primer cas, els textos són només símptomes; en el segon, l'objectiu. Hi ha un text de Nicolau d'Olwer modèlic de la primera actitud. Diu que, a la seva història de la literatura:

“[El *Resum*] no pretén pas d'ésser ni una historia crítica ni un nomenclàtor bibliogràfic, i més li escau d'assenyalar corrents que de monumentalitzar personalitats. Si un escriptor mediocre ha obert un camí, li caldrà esmentar-lo; si un de primera força l'ha seguit, podrà negligir-lo. Que ho sàpiguen els literats vivents —*vatum irritabile genus*— i que cap no se m'ofengui si no hi retroba el seu nom il·lustre.” (Nicolau d'Olwer 1927: 8)

Sobre la segona possibilitat —la d'estudiar el codi estilístic de l'època— no em sembla dubtós que és un camí excel·lent de recerca literària. N'hi ha exemples, però són inusuals les aplicacions amb resultats estimulants. Uns resultats, vull dir, que tractin l'estil d'un període —sistemàticament— com a codi i la singularitat d'un text com a tria, com a reiteració o com a alteració. El model és certament molt difícil.

Sembla raonable, doncs, afirmar que cadascuna d'aquestes identifications de l'estil estaven associades a un determinat concepte de la literatura i, per tant, del que cal esperar —i, per tant, investigar— d'un text literari: o la literatura és una tècnica —una *τέχνη* o art, com escrivien els clàssics— que s'aprèn a les retòriques i poètiques, o la literatura és responsabilitat, mèrit i aparador del geni personal de l'autor, o, encara, dèiem, l'obra literària ha estat tractada només com una peça que encaixa millor o pitjor en la baluerna de la història de la literatura, la qual Dámaso Alonso anomenava, amb evident maldat, una “lamentable necròpolis de noms i dates”.

Certament, el segle xx ha comportat l'afortunada incursió de la lingüística en l'anàlisi literària, un fet que ha generat un renovat interès per l'estilística i l'estil, com sap molt bé Vicent Salvador (Salvador: 2009). Un interès que compta amb una terminologia més precisa, amb una important renovació metodològica, amb escoles contrastades, i amb un volum enorme, pel meu gust gairebé abusiú, de bibliografia al llarg del segle xx.

Sembla que hi ha hagut dos corrents, un de més descriptiu —anomenat a vegades estilística de l'expressió— que ha tendit a estudiar les relacions de la forma amb la informació (Charles Bally, per exemple), i un

altre de més genètic, que ha relacionat les formes amb l'emissor i/o amb la comunitat. Però després de repassar tot el que s'associa amb la paraula *estil* en els darrers temps, es difícil no entendre la posició de Bennison Gray quan identifica les teories de l'estil amb les teories de l'èter, que constaten molt rigorosament que no ha existit mai (Gray 1974:162-165). En qualsevol cas, si hagués d'optar per algun dels dos corrents a què m'he referit abans, jo m'inclino pel primer. I crec que l'opció és congruent amb una determinada concepció de la literatura que, potser ben innecessàriament, ara els explicaré.

Cal recordar que som en el territori de les arts i de la literatura, i en aquest territori, cal considerar com un tret estilístic aquell que invita el lector a percebre, en el que el signe refereix, les informacions complementàries que hi estan associades i que construeixen, de fet, el sentit pròpiament literari d'aquella forma. És sobre aquesta base que val la pena preguntar-se, si aquest és el sentit de la literatura, quin paper hi juga l'estil. Té raó Dámaso Alonso quan afirma que "l'estil és l'únic objectiu de la crítica literària"?

La resposta no és simple: és evident que en l'estil —en la singular manera d'utilitzar la llengua en una expressió— el text comunica la informació. Però la forma en un text literari no es redueix a l'estil: la versificació, l'estructura, el gènere literari, una reflexió o una descripció, per exemple, no són, per ells mateixos, trets d'estil. Val la pena precisar-ho perquè la manera com es resolen els crims en les novel·les d'Agatha Christie constitueix d'alguna manera el seu estil com a creadora de novel·les policiaques. Però no ens referim a això, sinó, bàsicament, a formes singulars d'expressió. La pregunta clau és, aleshores, què aporta aquesta forma singular?

En la preceptiva tradicional, el que es diu —el fons⁵⁴— és una informació que es valora com qualsevol altra informació: en relació amb la veritat. El fons és informativament rellevant però estèticament neutre, mentre que la forma és estèticament rellevant però informativament neutra.

A partir del formalisme rus, l'estudi de la forma no té com a objectiu identificar el fons, és a dir el que l'autor volia dir o tenia la intenció de comunicar o la realitat a la qual feia referència. L'estudi de la

⁵⁴ A la dicotomia tradicional entre fons i forma hi fa referència la *Crítica estilística* de Martín (Martín 1972: 47-53).

forma és l'estudi de la informació que aquesta forma genera. Hi ha moltes afirmacions de literats i estudiosos que ho subratllen⁵⁵, però opto per la de Joan Maragall, que encara que no encaixi perfectament amb el meu plantejament, és d'una gran claredat. Escriu:

“[...] ara diré de la poesia ja generada, de l'expressió que pròpiament és, per si sola, la poesia. En ella no hi cap distinció de fondo i forma: poesia no és més que la forma, el vers; no està en lo que es diu, sinó en com es diu: en ella no precedeix la idea a la paraula, sinó que aquesta porta la idea [...] i aixís se realisa en ella la revelació de l'ésser per la forma” (Maragall 1909: 35)

Per això l'estudi de la forma —i l'estil, certament, n'és un material essencial— és l'estudi de la literatura. Amb fruits evidents perquè el coneixement de la forma fa conscient el que només hem intuït i permet mostrar —ja que no demostrar— el que ha generat aquest sentit⁵⁶.

Els posaré un petit exemple d'*El quadern gris* de Josep Pla. Es tracta d'un text en què Pla explica les postres amb què la família va celebrar els seus vint-i-un anys, el 8 de març de 1918. Es tracta, doncs, d'un text no només realista —amb voluntat de reproduir coses que podrien ser perfectament reals— sinó real: el context és el d'uns records o memòries del que ha estat la seva vida —gris, com el quadern en què ho escriu— amb un valor que sembla dependre, per tant, de l'autenticitat del testimoni. I el que el llegeix, per tant també, sembla fruit-lo perquè coneix el que li va passar a Pla, el que feien els pagesos amb motiu d'una festa familiar o la mentalitat amb què l'autor ho recorda i refereix. Referencialitat pura, doncs, amb pocs rastres, pel que sembla, d'aquella informació generada per les connotacions i que identificàvem amb la informació pròpiament literària. Hi insisteixo: no s'ha d'oblidar que l'autor es val d'un lèxic comú per referir una escena

⁵⁵ Com la de Benedetto Croce, que diu «La forma non e la veste della poesia, é la poesia stéssa» o la de Mallarmé, que diu «On en fait pas de poésie avec des idées, sinon avec des mots.»

⁵⁶ “[...] fondo y contenido son inseparables en poesía. Los requisitos formales determinan y modifican el significado hasta unos extremos más amplios que en la lengua de uso, para la que el propósito principal consiste en transmitir información, cosa que no ocurre en el lenguaje poético, para el que la presentación va en primer lugar y el contenido está definido y limitado por la organización formal del mensaje” (Stankiewicz 1974: 23).

realista, mentre que si la llengua que s'utilitzés fos, poso per cas, la de la poesia de Carles Riba, l'argumentació seria més fàcil i la conclusió, més òbvia. Però tornem al text de Pla.

Malgrat el caràcter referencial d'aquest text, Xavier Pla assegura que aquesta és “una escena que ha esdevingut gairebé mítica en la literatura catalana contemporània”. La forma —l'estil— em sembla, n'és la causa. El text diu:

“A l'hora de les postres, a dinar, apareixen a taula un gran plat de crema cremada i un pa de pessic deliciós, flonjo, daurat, amb un polsim de sucre ingràvid.” (Pla 1969: 87)⁵⁷

Havíem dit que ens semblava que el que marcava estil era «el fet de singularitzar-se respecte de l'ús habitual de la llengua». El que Sklovski anomena “forma obstructiva”, és a dir, una forma que reclama l'atenció preferent sobre la manera de referir i que, en conseqüència, centra l'atenció en les connotacions que aquelles formes generen i que s'integren en una nova estructura de sentit. Doncs bé, la causa de la singularitat d'aquell text —allò que reclama la nostra atenció— rau en tres aspectes.

⁵⁷ En la primera redacció dels *Dietaris*, l'obra s'iniciava el 13 d'octubre de 1918. El fragment que cito, per tant —com ha estudiat Xavier Pla—, respon a la preparació del text que va fer Pla per al primer volum de *l'Obra completa*, que s'edità per primera vegada el 1966. Es tracta, en conseqüència, d'un text deliberat —gens espontani— pensat per fer de cancell dels seus records. Reprodueixo la reflexió que fa Xavier Pla sobre aquesta qüestió: “*El quadern gris* s'obre amb una escena que ha esdevingut gairebé mítica en la literatura catalana contemporània, amb un començament més propi d'una gran novel·la que no d'un dietari: Pla fa coincidir l'inici del llibre amb el dia del seu aniversari, el 8 de març de 1918. El protagonista, doncs, celebra els vint-i-un anys i decideix establir un balanç de la seva vida, un balanç que emprèn mentre tasta el pa de pessic i la crema oferts per la seva mare. Però aquest simple canvi de dates del dietari (obligar-lo a començar el març i no l'octubre, és a dir, avançar-lo en gairebé set mesos) va obligar Pla a traslladar totes les anotacions des del mes d'octubre fins al mes de març. Per fer coincidir l'inici del dietari amb el dia del seu aniversari, Pla va haver de traslladar totes les datacions del llibre *El quadern gris* uns mesos enrere, la qual cosa explica els freqüents anacronismes, errors i imprecisions temporals que hi apareixen.” (Pla 2004: XVII). En l'edició de Narcís Garolera que ha restituit el text original de Pla, el text és conserva exactament igual (Pla 2012: 23).

Primer, en l'*apareixen*: la crema i el pa de pessic no els porten, no els serveixen: apareixen. Un mot que subratlla la il·lusió d'una sorpresa i que, en convertir-se en una presència exempta de mediadors, subratlla el valor del que "apareix" i connota alguna cosa de petit prodigi, d'excel·lència, de sorpresa.

El segon signe és el de la descripció del pa de pessic, que és, diu, "deliciós, flonjo, daurat" amb una referència als sentits del gust ("deliciós", del tacte "flonjo" i de la vista "daurat". Però l'estil el crea no només la tria dels adjectius, sinó també l'ordenació seqüencial que sembla culminar en el darrer punt: el "polsim de sucre ingràvid". Aquest, certament, inhabitual o, per dir-ho com Sklovski, "obstructiu".

Aquest tercer punt —que culmina també un ritme en l'accentuació— fa referència al sucre per a pastissos anomenat, habitualment, *sucre de llustre*, o *sucre en pols*, o amb un gal·licisme, *sucre glacé*. No són gaires els substantius als quals es pugui aplicar l'adjectiu d'"ingràvid", perquè la lleugeresa a què fa referència no és només la de la falta de pes, sinó també aquell moviment de l'objecte que ens fa oblidar que pesa, com, per exemple, un pas de dansa. Aplicar-ho al sucre del pa de pessic implica alhora un punt d'idealització irònica.

Tenen res en comú aquests recursos? De fet, es tracta de la descripció d'un objecte —la crema amb el pa de pessic— que l'estil recrea de dues maneres: primer, subratllant-ne la sensualitat —«deliciós, flonjo, daurat»— i, segon, situant-se en la perspectiva del que el descriu. La frase refereix no només el fet sinó també com es viu: és a dir, com un plaer imminent que es veu, que s'acosta, que és a un pas de ser tastat. És certament un elogi de les postres, però tècnicament el que fa és expressar l'experiència de la imminència del plaer. El text deixa de ser el testimoni d'una anècdota que succeï, per convertir-se en l'expressió d'aquesta expectativa del plaer imminent. Sé que la informació d'aquest tret d'estil és modesta, però el mecanisme que explica per què valorem i ens plau aquest tret d'estil, em sembla l'adequat.

Hem apuntat la importància de l'estil en l'anàlisi del text i ens hem referit al seu sentit. Per identificar les causes d'aquest sentit, però, n'hem fet una versió limitada. Perquè cal reconèixer la complexitat de tot allò que aporta sentit al text i que ultrapassa molt l'anàlisi que hem fet. Perquè aquest tret d'estil és indissociable i indesxifrable sense les relacions extratextuals que potencien i integren la informació: les postres tradicionals de la crema de Sant Josep, la personalitat —pagesa, hedonista, d'un

tradicionalisme dessacralitzat— de Pla, la imatge deliberadament fomentada per l'autor de gastrònom refinat, el context que crea el mateix *Quadern gris* i, també, la literatura de postguerra, com a context d'aquest text. I en textos més complexos, molts més elements formals dels que hem utilitzat aquí. La complexitat del que genera informació és enorme, i és complexíssima, per tant, l'estructura de sentit en què s'integra: una bona anàlisi estilística és, com diria Pla, d'una complexitat incommensurable.

Però és just, a més, plantejar una altra qüestió. Havíem afirmat que el tipus d'informació propi de la literatura era una experiència universal — més enllà de l'anècdota i del concepte, afirmàvem— que tothom podia reconèixer com a part de la seva pròpia experiència i que, per això, podíem valorar la nova complexitat que aportava i ens permetia contemplar amb plaer l'expressió. Doncs bé, aquesta expectant imminència del plaer, és aquesta experiència universal? Certament, ho és. Però menor. Ho és perquè el seu valor no consisteix en la informació de les postres amb què aquella família celebrà l'aniversari de Josep Pla i perquè la forma —l'estil— ens invita a la percepció de les informacions complementàries com a preferents. És cert també que les informacions d'aquest text no són comparables amb les que aporta el monòleg de Hamlet⁵⁸ —l'apremiant determinació moral d'actuar. Però no es tracta d'una gradació sobre els motius d'un discurs —a la banda baixa la física, i a la banda alta, la metafísica— que fa que el text de Shakespeare tingui més potència literària —més informació— que el de Pla. És la forma. I no es difícil recordar obres d'art amb un motiu molt lleu que generen una informació molt densa: aquest és el cas de Charlie Rivel, que havia commogut mig món amb un gest que consistia a intentar posar el peu sobre un tamboret per tal de compondre la figura d'un guitarrista i que, amb la seva samarreta tubular fins als peus no podia aconseguir; tot plegat mentre emetia un udol planyívol que feia riure i emocionava tothom.

Queda encara una altra qüestió pendent. Hem definit l'estil com una “característica formal, reiterada”. Podem dedicar-nos a cercar aquells trets estilístics —formes singulars d'escriure— en el conjunt de l'obra de Pla?⁵⁹ O podem buscar l'estil comú en el noucentisme o en la novel·la negra, o ens els textos de Joaquim Ruyra. Per fer-ho, cal primer tipificar els recursos verbals —lèxic, vocabulari, recursos retòrics, sintaxi, interjec-

⁵⁸ Acte III, escena I^a, reblat al monòleg de l'acte IV.

⁵⁹ He buscat d'altres exemples a *Les hores* i a *El que hem menjat* i en surten com bolets a la tardor.

cions, etc.— i després contextualitzar-los i quantificar-los. És certament interessant aixecar acta dels recursos més reiterats en un moviment, en un gènere o en un autor, i es pot especular sobre la funció i el sentit de determinades reiteracions. Sembla evident que, en el millor dels casos — una recerca reeixida i una quantificació exacta—, el resultat permet conèixer millor l'autor, el gènere o el moviment literari. El valor del text, però, està per estrenar. Com a màxim, l'estudi pot identificar un cert codi i permet, aleshores, valorar la singularitat d'una opció. La feina comença, justament, quan amb tots els codis identificats, s'analitza el text literari. I quan un text és inexpressiu? Doncs reconeixem que té poc estil. I quan el text és un niu d'artificis inútils, reconeixem que té un mal estil. En conclusió, em sembla que l'estilística aplicada a la literatura és tan complexa com valuosa, i igualment complexa aplicada al conjunt d'una obra. No per fer estadístiques, perquè el centre d'atenció no hauria de ser l'autor, ni el gènere, ni el període literari, sinó per identificar els mecanismes expressius rellevants, determinants, d'una obra. Perquè el centre d'atenció sempre ha de ser el text.

Referències bibliogràfiques

- ALONSO, Amado (1969): *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y ensayos.
- ALONSO, Dámaso (1966): *Literatura española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y ensayos.
- ARISTÒTIL (1985): *Retòrica. Poètica*. Traducció de Joan Leita. Edició a cura d'Alberto Blecua. Barcelona: Laia, Textos filosòfics.
- BATRINA, Joaquín María (1892): *Algo*. Barcelona: Librería Española.
- BENET, Juan (1966): *La inspiración y el estilo*. Madrid: Revista de Occidente.
- BERKELEY, George (1937): *Los principios del conocimiento humano*. Barcelona: Apolo.
- Bíblia, La (1967): "Profetes". Versió de Ramir Augé. Andorra: Editorial Casal i Vall.
- BORGES, Jorge Luis (1981): *Baltasar Gracián*. Poema inclòs a *El otro, el mismo* (1964), publicat a *Obra poètica 1923-1977*. Madrid: Alianza Tres-Emecé editores.
- BUFFON, Georges-Louis Leclerc, comte de (2004): *Discours sur le style*. Paris: Les Belles Letres.
- CAPMANY de Montpalau, i DE SURÍS, Antoni de (1777): *Filosofia de la eloqüència*. Madrid: Antonio de Sancha.
- CAPMANY de Montpalau i de Surís, Antoni de (1812): *Filosofia de la eloqüència*. Publicado por Longman, Hurst, Rees, Orme y Brown. Londres, H. Bryer.
- CARNER, Josep (1928): *Els fruits saborosos*. Sabadell: La Mirada.

- CICERÓ, M. T. (1933): *De l'orador. Llibre tercer*. Text revisat i traducció de Mn. Salvador Galmés. Volum tercer. Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- CONDILLAC, Étienne Bonnot de (1817): *La lógica o los primeros elementos del arte de pensar*. Barcelona: Tomàs Gorchs.
- CRESSOT, Marcel (1980): *Le style et ses tèchniques*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Dictionnaire Le Robert* (1979): París: Dictionnaires Le Robert.
- DORSCH, Friedrich (1981): *Diccionario de psicología*. Barcelona: Herder.
- ECO, Umberto (1968): *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Barcelona: Lumen, Palabra en el Tiempo.
- EMPSON, William (2006): *Siete clases de ambigüedad*. México: Fondo de Cultura Económica, Breviarios.
- FERRATER MORA, José (1984): *Diccionario de Filosofía*. Quatre volums. Madrid: Alianza Editorial.
- GALLEGO Morell, Antonio (1972): *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Madrid: Gredos, Biblioteca Románica Hispánica.
- GUIRAUD, Pierre (1970): *La estilística*. Traducció de Marta G. de Torres Agüero. Buenos Aires: Editorial Nova.
- GRAY, Bennison (1974): *El estilo: el problema y su solución*. Madrid: Castalia, Colección Theoria.
- GUERAU DE LIOST (1928): *Cançó de l'enfadós a Sàtires*. Barcelona: Edicions de la Revista de Poesia.
- HATZFELD, Helmut: *Estudios de estilística*. Barcelona: Planeta, Ensayos de Lingüística y Crítica Literaria.

- JAKOBSON, Roman (1981): *Lingüística, poética, tiempo. Conversaciones con Krystina Pomorska*. Barcelona: Crítica.
- KANT, Immanuel (2005): *Crítica de la facultat de jutjar*. Traducció i edició a cura de Jèssica Jaques Pi. Barcelona: Edicions 62, Textos filosòfics.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1977): *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos, Biblioteca Románica Hispánica.
- LEVINAS, Emmanuel (2004): *La teoría fenomenológica de la intuición*. Hermeneia, 62. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- LLUC, Tomàs [pseudònim literari de Lluís PAYRATÓ] (2009): *Llibre dels racons*. Barcelona: Pagès.
- LUZÁN, Ignacio de (1974): *La poética o reglas de la poesia en general, y de sus principales especies. (Ediciones de 1737 i 1789). Con las Memorias de la vida de Ignacio de Luzán escritas por su hijo*. Introducción y notas por Isabel M. Cid de Sirgado. Universidad de Hofstra. Madrid: Cátedra.
- MARAGALL, Joan (1904): *Pròleg a Llibre de poesies* de Francesc Pujols. Barcelona: Tobella & Costa.
- MARAGALL, Joan (1909): *Elogi de la poesia*, Barcelona: Bartomeu Baxarias.
- MARCHESCOU, Mircea (1979): *El concepto de literariedad*. Madrid: Taurus, Persiles.
- MARICHAL, Juan (1971): *La voluntad de estilo*. Madrid: Revista de Occidente, Selecta.
- MARTÍN, José Luis (1972): *Crítica estilística*. Madrid: Gredos.
- MIDDLETON MURRY, J. (1966): *El estilo literario*. México: Fondo de Cultura Económica, Breviarios.

- MILÀ I FONTANALS, Manuel (1977): "De la crítica literària en general". A: *Teoria romàntica*. A cura de Manuel Jorba. Barcelona: Edicions 62, Antologia Catalana.
- MILÀ I FONTANALS, Pau (1878): *Estética infantil*. Imprenta de Narciso Ramírez y Cía.
- NICOLAU D'OLWER, Lluís (1927): *Resum de literatura catalana*. Barcelona: Barcino, Col·lecció Popular Barcino.
- PATER, Walter (2003): *El estilo*. Edición bilingüe. Introducción, traducción y notas de Luis Martínez Victorio. San Lorenzo del Escorial: Langre.
- PAZ GAGO, José María (1993): *La estilística. Teoría de la literatura y literatura comparada*. Madrid: Síntesis.
- PLA, Josep (1969): *El quadern gris*. Obra completa, volum 1. Barcelona: Destino.
- PLA, Josep (2004): *El primer quadern gris. Dietaris 1918-1919*. Edició facsimil a cura de Xavier Pla. Barcelona: Destino.
- PLA, Josep (2012): *El quadern gris*. Edició de Narcís Garolera. Barcelona: Destino.
- PLATÓ (1928): *Diàlegs III: Ió, Hípias menor, Hípias major, Eutíden*. Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- PLATÓ (1997): *El banquet, Fedre*. Barcelona: Edicions 62, Textos filosòfics.
- PONS, Pere Antoni (2007): *Fervor tan fosc*. Muro: Ensiola editorial.
- QUINTILIÀ, Marc Fabi (1961-2002): *Institució oratòria llibres I-VII* (volums 1-6). *Escriptors llatins*. Barcelona: Fundació Bernat Metge.

- SALVADOR, Vicent (2009): "Rhetoric and stylistics in Spain and Portugal in the 20th and 21th centuries". A: Ulla FIX *et al.* *Rhetoric and Stylistics*. Dos volums. Berlin/New York, Walter de Gruyter.
- SANTAMARÍA ANDRÉS, Manuel (1933): *Estilística (preceptiva literaria)*. Valladolid: Imprenta Castellana.
- SAYCE, Richard Anthony (1953): *Style in French prose: a method of analysis*. Oxford: Clarendon Press.
- SEBEOK, Thomas A. (1974): *Estilo del lenguaje*. Madrid: Càtedra.
- SKLOVSKI, Viktor (1965): "L'art comme procédé". A: Tzvetan TODOROV *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes reunies, présentés et traduits per Tzvetan Todorov*. Paris: Éditions du Seuil, Tel Quel.
- SHIPLEY, Joseph T. (1962): *Diccionario de la literatura mundial*. Barcelona: Ediciones Destino.
- SPITZER, Leo (1961): "Les études de style et les différents pays". A: *Langue et littérature. Actes du VIIIe Congrès de la Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes*. Paris: Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, fasc. CLXI.
- STANKIEWICZ, Edward (1974): "La lingüística y el estilo del lenguaje poético". A: Thomas SEBEOK: *Estilo del lenguaje*. Madrid: Càtedra.
- STAROBINSKI, Jean (1996): "Leo Spitzer et la lecture stylistique". A: Leo Spitzer: *Études de style*. Paris: Gallimard.
- ULLMANN, Stephen (1973): *Lenguaje y estilo*. Madrid: Aguilar.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del (1944): *Lucas de bohemia*. A: *Obras completas de Don Ramón del Valle Inclán*. Segundo volumen, Madrid: Talleres Tipográficos de Rivadeneyra.

YXART, Josep (1893): *La crítica literaria contemporánea*. Barcelona: Ateneo Barcelonés.

ZOLA, Émile (1892): *La novela experimental*. Madrid: La España Moderna.

Estil i traducció.

Notes a la versió del *Hamlet* de Terenci Moix

Josep Maria Fulquet
(Universitat Ramon Llull)

Diu Juan Benet que, de l'estil, mai no ha estat possible —ni ho és ara— parlar-ne amb precisió. Podem imaginar que l'estil no és altra cosa que el resultat d'unes condicions —personalitat, trets de caràcter, educació— aplicades al compliment d'una funció. Que l'estil no és una cosa racional es demostra indirectament pel fet que la raó no ha estat capaç fins ara d'inventar un instrument amb el qual mesurar-lo, encara que el material amb què treballa l'escriptor és el llenguatge, i tota obra literària és, per tant, una selecció feta en una llengua determinada.

Una de les preocupacions centrals de l'estilística és establir el contrast entre el sistema de la llengua d'una peça literària i l'ús general de l'època. Si no se sap què és la parla normal —en el moment present de la nostra convulsa història contemporània, jo no m'atreviria a dir què s'entén per “parla normal”. Només tinc la nostàlgia, això sí, d'una llengua en la qual ens reconeixíem tots no fa més de quaranta anys i que ja no és la de la gent que passa pel carrer—, si no se sap què s'entén per “llenguatge no literari” o si no se sap quines són les diferents llengües socials que conviuen en una època determinada, l'estilística difícilment pot passar de simple apunt en brut. En els seus estudis sobre poesia espanyola contemporània, afirma Luis Cernuda que entre llengua parlada i llengua escrita s'estableix una relació —fonamental en l'evolució dels estils literaris—, i que aquesta relació passa per fases diferents segons la proximitat o el distanciament entre l'una i l'altra. La pregunta que es formula Cernuda és si aquesta evolució dels estils té lloc d'una manera lineal, ininterrompuda, o bé és comparable al moviment del pèndol, que un cop ha arribat a l'extrem oposat torna al punt de partida. És bastant obvi que pels partidaris de la primera alternativa la literatura camina imparable cap a la perfecció definitiva, i que aquesta perfecció cristal·litza en el moment present, un cop esporgats tots els vicis i els errors del passat. No obstant, sembla que en l'evolució dels estils la segona possibilitat, la del moviment pendular, és més fiable, i Cernuda hi distingeix tres fases rellevants: la primera, quan llengua parlada i escrita coincideixen, com

ocorre, diu ell, en el cas de les *Coplas* de Manrique; la segona, quan llengua parlada i escrita comencen a divergir, com passa en Garcilaso; i la tercera, quan no hi ha cap punt en comú entre llengua parlada i llengua escrita, com en Góngora. Un cop l'estil ha arribat a aquest punt de franca oposició entre llengua parlada i llengua escrita, torna al punt inicial per fer que l'una i l'altra coincideixin. Bé, aquest és el punt de vista de Cernuda, que teoritza amb fonament de causa sobre l'evolució estilística de la poesia clàssica en llengua castellana durant els segles XVI i XVII, que és quan, segons ell, es detecta el progrés d'un punt extrem a l'altre. En el cas de Catalunya, l'evolució de la llengua ha seguit, per les raons que sap tothom, camins molt diferents, i també lògicament la relació entre llengua parlada i llengua escrita. Així, la prosa dels Ors, Carner, Esclasans, Riba o Jordana (fase tercera de Cernuda) és radicalment antitètica de la dels Soldevila, Pla, Sagarra, Rodoreda, Sales o Espriu (fase primera del mateix autor). Com proposen Pericay i Toutain a *El malentès del Noucentisme*: "Quan una llengua literària s'allunya de la llengua tradicional fins al punt de desfigurar-la, deixa de tenir les característiques de neutralitat exigibles a un instrument general de creació. Si l'escriptor pretén desviar-se de la norma comuna, manipular-la amb el seu estil per fer-ne brotar un món de referències personal, difícilment se n'arribarà a sortir amb una llengua que ja està connotada, amb un estil prefabricat." I a propòsit de l'estil, els autors citen a continuació un fragment de Maurici Serrahima en què, parlant de la prosa de Sagarra, aborda "el problema de la relació entre la llengua comuna i l'estil individual":

... una llengua tal com és —cada idioma concret— no és per ella mateixa el mitjà d'expressió de l'escriptor; és, més aviat, la matèria sobre la qual treballa, com la pedra o el fang per l'escultor. Per això, la prèvia modificació artística de llenguatge, feta en una mena d'elaboració a priori i abans d'utilitzar-la en una llengua determinada —i, per tant, abans de saber a quina funció expressiva concreta ha de ser destinada en cada cas— porta l'escriptor a allunyar-se de la llengua tal com la fa servir per parlar i produeix, en les obres que escriu, una impressió d'artifici. Un artifici que no és el resultat del seu estil personal, perquè l'estil no apareix fins després, fins al moment que l'escriptor va redactant les frases amb les quals iniciarà la veritable feina literària i anirà produint cada obra que escriu.

La relació entre llengua i literatura és dialèctica. Així, la literatura ha influït el desenvolupament de l'idioma —el català modern no seria el que és sense les aportacions, posem per cas, del noucentisme o l'avantguarda—, de la mateixa manera que no es pot dir que hagi estat al marge dels avatars polítics o socials —els dos models de prosa en vigor després de la guerra civil en són un exemple. Com defensen Wellek & Warren, el fet que es pugui escriure una història de les idees, dels gèneres o dels temes que hi ha en literatures de llengües diverses demostra que la literatura no en depèn del tot, de la llengua. La llengua, els estudis lingüístics només són literaris quan investiguen els efectes estètics de l'idioma, quan es converteixen en estilística. Diguem que, en el sentit més lat, l'objectiu de l'estilística és investigar tots els recursos que ajuden a obtenir uns resultats expressius específics, i per aquest biaix es poden classificar tots els artificis destinats que el text guanyi força i claredat d'expressió, és a dir, les metàfores, les figures retòriques i les construccions sintàctiques. Des d'Aristòtil fins a Horaci, des de Juan Luis Vives fins a Boileau i Lessing, sense oblidar Valéry i Heidegger, o els contemporanis Lausberg i Dupriez, s'ha escrit sàviament sobre aquest particular, però potser va ser Swift qui va definir més exactament en què consistia l'estil: simplement, a posar les paraules adequades en els llocs adequats. Això, tan senzill, en molts casos es complica, i sovint molts escriptors i traductors practiquen l'operació contrària i posen les paraules més rebuscades, els arcaismes més desuets, en els llocs més inversemblants. Per ells, l'estil és això. Vegin el que apunta Josep Pla per defensar-se de l'acusació de Bofill i Mates de ser un escriptor “descordat”:

En realitat els partidaris de la normalitat som els únics que hem meditat amb profit el problema de la tradició literària grecollatina, la qual ens ensenya, si és que aquesta tradició té algun sentit, a escriure una determinada impressió, sentiment o idea amb la preocupació de la totalitat de l'objecte i alhora amb la menor quantitat possible de paraula, amb la més gran claredat, precisió i sobrietat [...] Si nosaltres haguéssim de dir, com a exemple, que un senyor portava les sabates negres, direm tota la vida: «Un senyor portava les sabates negres». En canvi, un altre tipus de literat dirà: «Portava negres un senyor les sabates». L'exemple és senzill. Si comencéssim a parlar de la manca de retenció verbal, de la bombolla de la frase, de la construcció poca-solta, de l'ortopèdia sobrer i usada, de la manca de sentit del ridícul, de la puerilitat de fons que s'amaga sempre

sota l'obsessió del formulisme nyèbit, es veuria quins són i quins no són els escriptors descordats.

Aquest és el cas de la traducció que Terenci Moix fa de *Hàmlet* [sic]. I com que parlar d'estil és també parlar d'absència d'estil, diré que la versió de Moix és la constatació d'un pas enrere. Efectivament, hauríem de retrocedir a les manifestacions literàries prèvies a l'elaboració de les *Normes Ortogràfiques* l'any 1913 —quan els “escriptors gramàtics” treballen encara amb un idioma immers en el caos— per trobar una quantitat tan gran de despropòsits. A diferència, però, d'Artur Masriera —per citar un traductor d'aquest període— i dels seus coetanis, Moix disposava d'abundant material lexicogràfic de consulta, i sobretot de les nombroses versions que l'havien precedit per fer arribar a bon port la seva empresa.

Si la inseguretat i les vacil·lacions dels escriptors de la Renaixença tenen una explicació històrica precisa, la proposta de Moix s'hauria de contemplar més aviat com una continuació de l'experiment que, dins el primer terç del segle XX, porten a terme els antinormistes Antoni Bulbena i Tosell i Alfons Par, que consideren que Shakespeare només es pot traduir amb una llengua com més arcaïtzant, com més allunyada de la realitat, millor. Aquest és el pensament de Par quan emprèn la traducció de *King Lear*: hi ha una justa correspondència entre l'anglès elisabetià i el català dels segles XVI i XVII, per tant el traductor hi ha de recórrer. No cal dir que els resultats són grotescos, ja que, com diu X. Fàbregas, l'idioma que en surt “està tan lluny del català clàssic com del català modern: al negar la natural evolució de la llengua i voler-la redreçar segons uns mòduls imposats, obté una mena de giny ortopèdic absolutament inviable.” L'actitud lingüística —i per consegüent ideològica— de Par és evident i està en oposició amb la característica més essencial del teatre de Shakespeare: la seva rigorosa contemporaneïtat. Voler-lo traduir en un català dels segles XVI i XVII és “una gran bestiesa perquè això no existeix, i després perquè el text ha de resultar contemporani, tal com ho era l'original en el seu temps”, sosté S. Oliva. Ja sigui doncs per la falta de sentit de la llengua, per l'actitud que l'empeny a farcir el text de formes arcaïtzants (convençut que aquesta perversió de l'estil donarà alçada literària al discurs), ja sigui per la incapacitat de donar vida a la llengua pròpia, per no haver entès l'original o per haver fet un cas excessiu de les traduccions consultades, ja sigui per algun d'aquests factors, ja sigui per tots alhora, el

cas és que el *Hàmlet* de Moix és una regressió clara, dins l'àmbit de la traducció, en el procés cap a un idioma modern que, partint de models de prosa costumista, va intentar l'anomenada "generació del 25" la dels Sagarra, Soldevila, Pla, Rodoreda, Sales o Espriu. Precisament per això, perquè opera a la inversa, hi ha dues afirmacions de Moix, al pròleg de l'edició, que no s'acaben d'entendre: la primera és que —quan parla "dels aspectes pràctics que es deriven de la necessitat de convertir-lo [el seu *Hàmlet*] en peça teatral" —, digui que la peça en qüestió està "destinada a un públic modern" i feta "amb la voluntat de clarificar-la per a ell" [s'entén, el públic] (pàg. 10); la segona, que, per aconseguir-ho, es decantés "preferiblement per les propostes d'en [sic] Sagarra" (pàg. 12). Si és així, jo gosaria afegir, en vista dels resultats, que sí que s'hi decanta, però per les més qüestionables, per les que "no hacen más que reforzar ese tono aldeano con que se expresa en catalán el patricio romano" —com diu Oliva al comentar la versió sagarriana de *Coriolà*.

Abans, però, de centrar-me en l'anàlisi dels fragments triats per aquesta sessió, vull dir que, més que no pas la traducció mateixa, és el pròleg del traductor el que crida poderosament l'atenció del lector. Sobretot la pedanteria i la petulància insuportables que destil·la, i que tot plegat li suscita la reflexió següent: "Per a tirar tot això endavant hom necessita un parell de collons com els que, sembla, m'han donat les muses." (pàg. 13)

És obvi que l'"èxit popular excepcional" (pàg. 11) de la traducció fa que ens trobem, vostès i jo, davant de l'obra d'un geni. Per això el meu humil comentari mirarà de considerar-la amb el respecte degut a l'obra mestra.

Seguint Wellek & Warren, un dels mètodes per abordar l'anàlisi estilística és estudiar la suma dels trets individuals en funció dels quals un sistema difereix d'altres sistemes comparables. El mètode és de contrast: observem les desviacions respecte a l'ús normal de la llengua i mirem de trobar-hi la finalitat estètica. Un primer pas en l'anàlisi estilística serà doncs observar desviacions com ara les repeticions de sons, el tipus de vocabulari, la inversió de l'ordre de les paraules, la construcció de complicades jerarquies de clàusules, la longitud de les oracions, la presència o absència de determinades formes verbals, els adjectius, els nexes, el punt de vista, els subcodis emprats, els recursos retòrics etc...

En el cas que ens ocupa, el primer aspecte destacable és el model de llengua utilitzat pel traductor, el lèxic, les construccions sintàctiques i

l'ús de figures retòriques intensificatives, de l'hipèrbaton sobretot; el segon, que ens trobem davant d'una traducció en prosa.

He parlat de model de llengua. En vista del que es llegeix en el pròleg, s'hauria de parlar més aviat d'absència de model, o per ser més exacte, de simple galimatias en què "la praxis i actualització d'un llenguatge poètic" (pàg. 12) del qual es vanta el traductor cristal·litzen en un discurs confús que fa impossible que el lector corrent hi detecti cap connexió amb el seu vehicle d'expressió habitual i que per consegüent s'hi reconegui. La citació que reproduceixo tot seguit dona la mesura de l'error de Moix i la seva proximitat als principis estilístics d'Alfons Par, encara que els resultats obtinguts per Moix no siguin fruit d'un intent de traslladar l'original al català dels segles XVI i XVII, sinó del seu desconeixement dels mecanismes més elementals de l'idioma. Observin: "... el lector no fallarà si descobreix en la meua traducció una certa voluntat d'elitisme expressiu, ben disculpable si tenim en compte que donar un Shakespeare directe no ha de voler dir rebaixar Shakespeare a la moda de trivialització que domina la nostra societat" (pàg. 13). Vegin ara el que deia Alfons Par l'any 1912, al pròleg de la seva traducció de *King Lear*: "No es possible traduir Shakespeare, autor del segle XVI [...] ab lo català del segle XX, totjust entrat en lo periode de depuració dels castellanismes que l'infesten [...] En conseqüència, avui-en-dia pera tasques qui no admeten la parla popular, sinó qu'ofereixin un caracter refinadament literari, l'escriptor ha de decidir-se [...] per un català en lo qual tot mancament modern sigui corretgit y omplenat per nostre periode classic, malgrat que pera remeiar l'actual pobresa sigui precis introduir arcaismes."

Sembla que, tant per Par com per Moix, l'operació de "caràcter refinadament literari" que representa traduir Shakespeare no solament no admet la parla popular, sinó que justifica la pràctica d'aquest "elitisme expressiu" amb el qual Moix vol salvar el seu text de la "trivialització" que domina la societat. El bunyol està servit quan ens avisa que s'ha "permès una maniobra última de catalanització", i que ha cercat "un equilibri entre la clarificació del text, per a un públic d'avui, i la grandesa de l'original" (pàg. 13). El problema de Moix, com deien els pintors figuratius davant l'allau dels "ismes" d'avantguarda ("Chassez le naturel, il revient au galop"), és que la realitat, sempre tossuda, s'entesta a demostrar el contrari. Al llarg de les quaranta-una pàgines del pròleg, Moix ens avisa, a més, que ha estat la providencial intervenció de l'actor Enric Majó, "a fixed star", a la tragèdia (la pròpiament shakespeareana i la que deriva de la traducció)

el que li ha “permès de donar un *Hàmllet* eminentment teatral” (pàg. 10). Deixant de banda el talent interpretatiu de l'actor, el fet és que amb aquestes paraules Moix lliga el seu “model” de llengua a una eficàcia teatral que el lector desapassionat ha d'intuir, davant d'uns fragments com els que segueixen, impossible.

Tota traducció té dues característiques comunes: l'amplificació o la reducció del text original. S'arriba a la primera per mitjà de la perífrasi, l'exageració o el desenvolupament explicatiu; a la segona, sovint per l'eliminació d'elements textuais. Tant l'una com l'altra representen una distorsió del text d'arribada (TT), entès com a obra literària, i una falsificació del text de partida (ST). Segons A. Lefevere, aquesta distorsió opera a nivells diversos:

- a) Distorsió morfològica: mots que en el TT figuren en la seva forma més arcaïtzant.
- b) Distorsió del sentit i del valor comunicatiu: ús excessiu d'arcaïsmes, etimologismes, circumloquis, frases fetes i tautologies, que donen una imatge falsa del ST.
- c) Distorsió de la sintaxi, ja sigui aplicant els patrons sintàctics del ST en el TT, ja sigui per l'ús de mots funcionals o de recursos no relacionats.
- d) Distorsió del conjunt per l'addició o l'omissió de trets estructurals i per l'ús de la modulació i la topicalització.

D'acord amb l'esquema, si acostem la traducció de Moix a aquestes pautes, es poden establir els apartats següents:

- a) Errors lèxics i sintàctics (que lliguen amb els punts *a*, *c* i *d* de Lefevere).
- b) Errors de traducció o de comprensió del text original (punt *b* de Lefevere).
- c) Casos de sobretraducció (punt *d* de Lefevere).
- d) Casos d'absurd.
- e) Casos d'omissió textual explícita.

Per tot això que he dit fins ara, és bastant obvi que l'Ofèlia de Moix no resisteix la comparació amb les d'Oliva o Sellent, que, a l'abstrusa prosa del primer, oposen claredat i una correcta sintaxi catalana. Si una cosa no es

pot fer és violentar l'estructura de la llengua pensant que així es dóna alçada literària al discurs. L'origen del mal no és altre que la ignorància de la llengua pròpia. Recordem el que diu Nida quan critica l'*American Standard Version* de la Bíblia: "The words may be English, but the grammar is not, and the sense is quite lacking" ("Els mots potser són anglesos, però no la gramàtica, i hi falta el sentit"). Igualment, en la traducció de Moix les paraules són catalanes, però no ho és la sintaxi ni tampoc el sentit. En aquesta citació d'autoritats, no hi pot faltar Hilaire Belloc, que també insisteix en la necessitat que el traductor domini la llengua materna, perquè si no la traducció acusarà sens dubte les vacil·lacions i la falta de destresa: "But if the translator wields his own instrument badly, is not a good writer in his own language, then the translation must be bad throughout, however well the original may be known [...] for only in a man's own language can a man write generously and continuously, in a manner worthy of his powers, and make a permanent thing." ("Però si el traductor no domina l'instrument, si no sap escriure en la seva pròpia llengua, la traducció serà un fracàs de dalt a baix, encara que se sàpiga molt bé la llengua original [...] perquè només es pot escriure bé, d'una manera digna i sòlida, en la llengua materna").

Model de llengua i eficàcia dramàtica haurien de ser termes sinònims. Si convenim que és el llenguatge, i només el llenguatge, el que ha de fer possible la contemporaneïtat del text shakespearà, la versió de Moix s'ajusta al que diu Gide sobre els traductors del seu temps: "... le pire défaut du texte des traductions que je consulte c'est d'être ininterprétable, irrespirable, cacophonique, privé de rythme, d'élan, de vie, parfois incompréhensible, sans une attention soutenue que n'a pas, au théâtre, le temps de prêter le spectateur."

Per això, quan Moix parla de "temperatura teatral", quan diu que ha recorregut a "llargàries diferents de les frases, a jocs d'al·literacions, a talls o lligams de puntuació per establir uns climes dramàtics determinats"; quan diu que ha buscat "un llenguatge solemne o elevat", una "ironia barroca", un "llenguatge eminentment popular" o el "llenguatge del seny", és a dir, quan diu que fa ús de tots aquests recursos d'estil, no podem sinó pensar que l'exhibicionisme i la vanitat del traductor han estat més forts que el seu sentit de la mesura —i, no cal dir-ho, del ridícul— a l'hora de firmar un text que, en el millor dels casos, és bo només per riure.

Referències bibliogràfiques

- CERNUDA, Luis (1972³): *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Guadarrama
- FÀBREGAS, Xavier (1979): “Notes introductòries a les traduccions catalanes de Shakespeare”. *Estudis Universitaris Catalans* XXIII, 181-204.
- GILDE, André (1946): “Lettre-Préface” a la traducció de Hamlet. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard.
- LEFEVERE, André (1992): *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. Routledge: London, New York.
- MOIX, Terenci (1980): *La tràgica història de Hàmlet, príncep de Dinamarca*. Barcelona: Aymà.
- NIDA, Eugene A. (1964): *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden: Brill.
- OLIVA, Salvador (1993): “Shakespeare en catalán: problemas y soluciones”. A *Shakespeare en España: Crítica, traducciones y representaciones*. Ed. de José Manuel González Fernández de Sevilla. Zaragoza: Universidad de Alicante / Libros Pórtico.
- PERICAY, Xavier, Ferran TOUTAIN (1996): *El malentès del Noucentisme*. Barcelona: Proa.
- PLA, Josep (1983): “Confessions literàries I”. A *Caps-i-puntes*. Barcelona: Destino.

SERRAHIMA, Maurici (1972): *Dotze mestres*. Barcelona: Destino.

WELLEK, René, Austin WARREN (1966⁴): *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.

TAULA RODONA

L'estil i els mitjans de comunicació

Taula rodona “Estil i mitjans de comunicació”

Neus Nogué
(Universitat de Barcelona)

Sovint es parla del llenguatge periodístic, o del registre periodístic, o de la llengua dels mitjans de comunicació, com si en aquest àmbit només hi hagués un “llenguatge” o un registre. Però, fins i tot si ens limitéssim als gèneres que constitueixen el que en podríem dir el nucli dur del periodisme, hauríem de convenir que una notícia no és, des del punt de vista de l’estil, igual que un article d’opinió o una entrevista. A això cal afegir-hi, a més, que en els mitjans de comunicació d’avui hi podem trobar molts més gèneres, que responen a propòsits diversos, i que per tant adopten trets estilístics també diversos; sovint, *molt* diversos.

D’altra banda, la llengua dels mitjans de comunicació no ha quedat al marge del procés d’informalització general que caracteritza els usos lingüístics i no lingüístics de la nostra societat, si els comparem amb els de fa cinquanta o cent anys. La llengua dels mitjans de comunicació ha evolucionat, a grans trets, d’unes opcions més formals cap altres com a mínim menys formals. I en el cas del català, aquesta evolució ha coincidit amb el procés de consolidació dels mitjans, i de les seves opcions lingüístiques, posterior a la recuperació de l’ús públic de la llengua després de la dictadura franquista.

D’altra banda, hi ha opcions lingüístiques que, almenys des d’una determinada perspectiva, també poden tenir al darrere opcions que es poden considerar estilístiques. Pot ser el cas, per exemple, de les variants gràfiques *sisplau* / *si us plau*, *esclar* / *és clar* i *l’hi* / *la hi*, *li ho*, o de la tria d’un determinat lèxic en els titulars.

La taula rodona que hi ha al darrere dels tres textos que ara presentem, va debatre, entre altres, els aspectes següents: (1) ¿com es concreta el contrast oral-escrit en l’estil dels mitjans de comunicació?; (2) ¿quina variació estilística interna hi trobem?; (3) ¿podem parlar d’un procés d’“oralització” de l’escrit?, ¿quines marques d’oralitat trobem en els mitjans de comunicació escrits?; i (4) ¿quina evolució hi ha hagut, en tots aquests aspectes, durant els últims anys?

Estil i estils. Sobre l'estilística, el text i el discurs

Margarida Bassols

(Universitat Autònoma de Barcelona)

1. El contrast oral-escrit en els mitjans de comunicació

En aquesta breu intervenció em situaré en l'àmbit de la pragmaestilística, és a dir, de l'estudi de la selecció d'opcions lingüístiques degudes als estils diferents, i consideraré els estils com alguna cosa molt més important que un simple ornament. L'estil respondria en els mitjans, al meu entendre, a un desig d'eficàcia aplicada a un canal concret, uns interlocutors nombrosos i uns objectius comunicatius que oscil·larien entre la informació i l'entreteniment.

L'estil dels mitjans arriba a configurar uns veritables models d'ús que tenen molt a veure amb els anomenats gèneres periodístics i amb els formats audiovisuals (crònica, notícia, magazín...) però també amb la selecció del canal oral o escrit, fins al punt que es parla dels anomenats mitjans orals (ràdio i televisió) i els mitjans escrits (premsa i internet).

La premsa fou el primer mitjà de comunicació, cronològicament parlant, que va poder rebre el qualificatiu "de masses": estava pensat per un nombre elevat de receptors i tenia com a objectiu arribar-hi amb rapidesa i claredat. Com que el seu destinatari necessitava un cert grau de cultura i escolarització, va adoptar unes opcions estilístiques semblants a les literàries, cosa que el va menar a construir un model d'ús molt allunyat de les habilitats comunicatives de molts parlants. Vegem-ne un exemple de fa més de cent anys, per copsar la dimensió del fenomen:

"Una buena noticia para los intereses de Barcelona podemos dar hoy á nuestros lectores. La construcción del nuevo matadero ha sido declarada de utilidad pública. Desde hoy, pues, han de cesar la injustificada oposición y la exageradas pretensiones de algunos que parecen nacidos para servir de obstáculo a toda mejora. Con esta declaración el expediente seguirá su curso con la mayor actividad, pues

nos consta que el señor Rius i Taulet se propone no dejar de la mano asunto que tanto interesa, y todo hace creer que la construcción del nuevo matadero será otro timbre de gloria para la administración que preside. Este asunto y el referente al nuevo cementerio están llamados á perpetuar la memoria del actual Ayuntamiento, cuyos desvelos por cuanto es de verdadero interés para la ciudad, son bien notorios.” (*La Vanguardia*, 1 d’octubre de 1881)

Les estratègies comunicatives de la premsa es van mantenir intactes, amb petites variacions, durant molt de temps. Fins que, en un moment donat, va haver de conviure amb d’altres mitjans emergents, concretament i en primer lloc, amb la ràdio. La diversitat de canals, ara un oral i un escrit, va fer que cada mitjà adoptés solucions pròpies. La premsa, per exemple, centrada en la finalitat informativa i acompanyada de l’augment de l’escolarització, va anar evolucionant cap a un model que permetés una descodificació lectora més fàcil. Avui en dia, projectant el model actual al text esmentat, la solució seria ben bé una altra, més o menys aquesta:

(1’) “Avui s’ha sabut una bona notícia per als interessos de Barcelona. La construcció de l’escorxador nou s’ha declarat d’utilitat pública i, per tant, hauria de disminuir l’oposició al projecte. A partir d’ara l’expedient seguirà el seu curs, ja que l’alcalde Rius i Taulet es proposa liderar-ne la construcció i apuntar-se, així, un èxit per a l’administració que presideix. L’escorxador i el cementiri nous demostren la preocupació de l’Ajuntament actual pels temes que són importants per a la ciutat.”

La convivència entre els mitjans orals i escrits, que va començar en el primer quart del segle passat, ha estat una relació fructífera, amb alts i baixos i amb una orientació, en general i amb matisos, cap a la convergència.

Per parlar dels contrastos entre l’oral i l’escrit en els mitjans, em centraré en la mena de textos que són comuns a la ràdio, la televisió, la premsa i internet: els informatius. A més de tenir l’avantatge de ser comuns a tots, ens permeten analitzar-ne les diferències clau, gràcies al repàs dels llibres d’estil que els tenen com a objectiu fonamental. Em refereixo als de la premsa (*Avui*, *El Periódico*, i, properament, *La Vanguardia*, i potser *Ara*), als de la ràdio (*esadir.cat* i *COMràdio*), la televisió (*esadir.cat*, *BTV*,

Andorra TV, Guia fonètica per a les televisions locals), i la xarxa (*Vilaweb* i *esadir.cat*). Sense oblidar-ne alguns, com els dos de les Illes (*Llibre d'estil per als mitjans de comunicació orals i escrits* i *Llibre d'estil d'IB3*) i el del *El Nou 9, el Nou 9TV*, que apleguen els dos canals.

Hem de partir de la idea que tots els mitjans cerquen en els textos informatius tres qualitats fonamentals: *claredat, senzillesa i ordre*. Però que cada canal ho fa a la seva manera. Hi ha punts en què estan d'acord i la solució és comuna, i d'altres en què les solucions són diverses. Desgranaré els punts més il·lustratius de les diverses opcions perquè puguem arribar a la conclusió de si hi ha contrast o no, entre la llengua dels mitjans audiovisuals i la dels mitjans escrits.

SEMBLANCES EN LA CLAREDAT:

Derivades del fet que tots dos canals volen captar l'atenció del receptor i volen ser entesos sense esforç.

En la frase, coincideixen en el fet que una frase ha de tenir una idea, màxim dues, i que el verb ha de ser l'eix de la dinàmica textual, amb l'ús sobretot de verbs d'acció. Prefereixen *L'índex de preus al consum ha augmentat tres punts aquest any* que *L'augment de l'índex de preus al consum ha estat de quatre dècimes aquest any*.

En el lèxic, aconsellen l'ús de paraules entenedores, concretes, precises i senzilles; i l'absència d'arcaïsmes, castellanismes, col·loquialismes, cultismes, vulgarismes i mots buits.

En els recursos retòrics, creuen que són molt productius els exemples i les comparacions a l'hora de fer entendre una idea o la repercussió d'un esdeveniment. Si diem que *L'índex de preus al consum ha augmentat tres punts aquest any*, ens pot ser molt útil afegir-hi un exemple com ara *El preu del pa ha passat de x a y* o una comparació com *La barra de pa que l'any passat valia x euros ara en val y*.

DIFERÈNCIES EN LA CLAREDAT:

Derivades del fet que l'oral és de recepció unidireccional, no admet una revisió de la informació —se sent una sola vegada i s'ha d'entendre a la primera—, mentre que l'escrit admet la revisió.

Pel que fa a la frase, mentre que els mitjans orals usen repeticions, sobretot del subjecte, per afavorir la comprensió; els mitjans escrits les bandegen. Mentre que els primers no volen cap oració explicativa entre el

subjecte i el verb, els segons n'admeten algunes. A més, la ràdio i la televisió no utilitzen ni parèntesis ni digressions però, en canvi, necessiten un fort ancoratge dític de persona, lloc i temps. Vegem-ho amb dos exemples extrets d'un noticiari radiofònic i d'una notícia de premsa (hi indiquem l'èmfasi amb majúscules):

“Bon dia, *són les 7. Comencem* la setmana amb TRES línies de tren suspeses, DUES de Rodalies, una altra de Ferrocarrils, i sense que NINGÚ *s'atreveixi* a donar una data pel restabliment del servei. Però *ja podem avançar a aquesta hora* que n'hi ha *per dies*, perquè les obres del TGV *estan A-TU-RA-DES* en un tram de Bellvitge.”

“La principal preocupació del Govern, *va insistir* el secretari de Mobilitat, “és que s'acabi el calvari a què estan exposats 100.000 usuaris de Rodalies i el mateix nombre de conductors que pateixen els col·lapses de trànsit”. Amb aquest objectiu, el responsable de la Generalitat *va exposar* que l'operació d'apuntament del túnel dels Ferrocarrils de la Generalitat (FGC) *encara trigarà dies a acabar-se.*”

Pel que fa al lèxic, l'absència de paraules homòfones en l'oral (*especial/espacial* per alguns dialectes) es correspon amb la de mots polisèmics en l'escrit (*banc*). Els tecnicismes (*bypass coronari*) s'han d'explicar sobretot en l'oral i s'han de restringir al màxim en l'escrit. Però són la ràdio i la televisió les que necessiten més prudència en l'ús del lèxic, per exemple, prefereixen arrodonir les xifres (*gairebé 1.500 escolars*, en comptes de *1.475 escolars*), conceptualitzar les dates (*fa deu anys* en comptes de *l'any 2002*) i no usar paraules que transmetin conceptes abstractes.

SEMBLANCES EN LA SENZILLESA:

Orientades a facilitar la descodificació sense esforços addicionals per part d'un públic molt ampli. I derivades del fet que allò que és breu i senzill —pensem, si no, en els eslògans electorals i publicitaris— és molt més eficaç que allò que és llarg i complex.

Pel que fa a la frase, tots dos canals aconsellen frases breus (20-25 mots en general, tot i que 9TV parla de només 15), sense paraules innecessàries. I volen un estil amb una gramàtica que no sigui pobra, que vehiculi la modalitat afirmativa (*Aquest matí ha deixat de funcionar/s'ha*

aturat el funicular de Vallvidrera en comptes de Aquest matí no ha funcionat el funicular de Vallvidrera), sense passives morfològiques —si per cas pronominals— (*S'ha descobert el mòbil de l'assassinat en comptes de Ha estat descobert el mòbil de l'assassinat*) i amb relatius simples (*Mala nota per a la consellera amb qui han parlat els sindicats en comptes de Mala nota per a la consellera amb la qual han parlat els sindicats*), els compostos només seran útils quan hi hagi ambigüïtat en l'oral (*La secretària de l'empresari a qui tothom admira ha comunicat que...*).

Pel que fa al lèxic, tots dos canals coincideixen a evitar els adverbis en -ment (*ara mateix en comptes de seguidament, sovint en comptes de repetidament, per força en comptes de forçosament*) les frases fetes i els eufemismes (*víctimes cívils en comptes de danys col·laterals*).

DIFERÈNCIES EN LA SENZILLESA:

Pel que fa a la frase, la gran variació entre tots dos canals és el temps verbal. Mentre que els mitjans orals opten pel pretèrit perfet o el present (*El consell de ministres ha congelat/congela el sou dels funcionaris*), els escrits ho fan pel passat perifràstic (*El consell de ministres va congelar el sou dels funcionaris*).

Pel que fa al lèxic, els primers no volen adjectius i els segons n'accepten però amb significat neutre (*El 2012 serà un any de mobilitzacions intenses en comptes de un any de mobilitzacions importants*).

SEMBLANCES EN L'ORDRE:

Pel que fa a la frase, tant els uns com els altres segueixen l'ordre lògic, és a dir, SVOC o SVCO (si el circumstancial és curt, com en *La Zarzuela reitera avui el respecte per la justícia*), i propugnen l'anteposició dels pronoms en les perífrasis verbals (*El davanter es va trobar amb el jugador enmig del camp en comptes de El davanter va trobar-se amb el jugador enmig del camp*).

DIFERÈNCIES EN L'ORDRE:

Però també és en la frase on tenen algunes diferències importants, ja que els mitjans audiovisuals determinen un seguit de restriccions: no usar les subordinades en situació inicial (*Per sumar-hi PSC i PP, Mas vincula el pacte fiscal a l'enfortiment dels ponts amb Espanya* seria substituït per *Mas*

vincula el pacte fiscal a l'enfortiment dels ponts amb Espanya per sumar-hi PSC i PP), no posar les fonts al darrere (Les mesures urgents no eliminen el finançament de l'Estatut, segons el govern espanyol es canviaria per Segons el govern espanyol, les mesures urgents no eliminen el finançament de l'Estatut), no situar els noms abans que els càrrecs —sobretot si són de persones poc conegudes— (Cristina Narbona, diputada socialista, creu que estar imputat s'ha de separar del fet de ser parent del rei hauria de ser La diputada socialista Cristina Narbona creu que estar imputat s'ha de separa de ser parent del rei). Però, tanmateix, els mitjans orals aconsellen les tematitzacions, ja que els permeten col·locar en primer lloc elements que anirien en posició d'OD (La solució l'ha trobada el ministre després de parlar amb els sindicats fa possible que la solució passi a posició temàtica i que el ministre quedi en un lloc secundari).

Els mitjans escrits aporten, al seu torn, una orientació interessant pel que fa als complements circumstancials, aconsellen que s'ordenin de més curts a més llargs (*El jugador canadenc ha avançat 340 llocs en dos anys en el rànquing ATP*).

Pel que fa al text, les diferències són notables; ja que en els mitjans orals la introducció no ha d'explicar “com” i “per què” s'ha donat un fet, mentre que en els escrits es pot parlar de: “què”, “qui”, “quan”, “on”, “com” i “per què”. A més, en la informació dels orals, el començament és tan important com el final; mentre que en els escrits es tendeix a l'interès decreixent, amb les modificacions que aquest consell clàssic ha sofert gràcies a les noves tecnologies i els hàbits de lectura en pantalla.

Crec, doncs, vistes les diferències i les semblances, que aquesta comparativa ens pot fer valorar quin és el moment dolç en què es troba la relació llengua oral-llengua escrita en els mitjans, com a mínim pel que fa a les propostes, que és el que recullen els llibres d'estil. Una altra cosa seria veure el seguiment real que en fan els mitjans.

2. L'evolució de la relació oral-escrit en els darrers anys

És evident del tot que l'ésser humà és *un homo videns* i un *homo loquens* per naturalesa. Primer es devia aturar a mirar i guaitar el seu entorn i després va anar desenvolupament la seva capacitat lingüística. I així va funcionar durant milers i milers d'anys (fins en fa 100.000 més o menys). Però, encara no en fa 600, va començar a sorgir l'*homo legens*: un producte

artificial, cultural, derivat del pas per institucions lligades a un cert poder social (l'església i l'escola). L'*homo legens* és un ésser que practica més o menys la lectura, que deixa que la lectura sigui una de les seves fonts de coneixement, sovint la més important. I, per aconseguir-ho, es guia per tot un seguit de convencions artificials i complexes, que alguns —tot s'ha de dir— els fa molta mandra d'aprendre.

Derivades d'aquesta perspectiva, acabaré la meua intervenció amb dues consideracions generals, aplicades ara a tots els gèneres mediàtics actuals i no només als informatius.

En primer lloc, és pertinent recordar que per mirar un magazín o un concurs no cal cap ensinistrament específic, i que per mirar un telenotícies tampoc no gaire. En canvi, és un fet que per llegir un diari, per molt generalista que sigui, sí. La lectura exigeix un esforç i una atenció que no necessita l'escolta. Sembla que l'oralitat permet, doncs, una comunicació més generalitzada —aspiració cabdal en els mitjans d'ara i de sempre. Podríem dir, simplificant força, que “quant més oral és un mitjà, quantes més marques d'oralitat té, més públic atreu”. Per això, no és sorprenent trobar-se articles, sobretot d'opinió, carregats de marques d'oralitat (*Fa moooolts anys, el sotasignant treballava als serveis informatius d'una televisió*, escriu Lluís Montserrat en un article d'opinió; *Fantàstic, i? A mi m'importa un rave*, redacta Toni Vall en un altre).

En segon lloc, és important remarcar que l'eficàcia perseguida per tots els actes comunicatius va associada, en els mitjans, a l'objectiu força generalitzat d'entretenir (que no és el mateix que divertir) i que, per fer-ho amb èxit, usen tres palanques fonamentals:

- a) l'oralització, que deriva sovint —cada vegada més— cap a la col·loquialització,
- b) el dialogisme,
- c) l'humor empàtic.

El procés que ha menat al domini dels mitjans audiovisuals, que són els que poden emprar més aquests recursos, ha fet que els escrits modifiquin les seves estratègies i acostin, en part, el seu model al dels orals. Podem dir, doncs, que si Ong parlava de “l'oralitat secundària”, aquella dependent de l'escriptura (que es pensa, es passa al paper i, finalment, es diu), nosaltres podem referir-nos a “l'escriptura secundària”, una escriptura condicionada per la seva realització oral —fins i tot la interioritzada en la

lectura—; una escriptura que agafa tots els trets de l'oralitat que es capaç d'absorbir el gènere en què es materialitza. Pensem, si no, en algunes contraportades de *La Vanguardia*, alguns articles d'opinió, les cartes al director, els comentaris dels lectors sobre les notícies dels diaris en línia, o el nou lèxic i les noves expressions personalitzades del diari *Ara*, per donar-ne només cinc exemples.

Benvinguts, doncs, siguin els contrastos però també benvinguts siguin els préstecs entre tots dos models. L'eficàcia comunicativa i l'apropament a un nombre més gran de receptors hi surten guanyant.

Estil i mitjans de comunicació

Magí Camps
(*La Vanguardia*)

1. L'oralitat damunt del paper

En els manuals escolars de llengua i literatura acostuma a haver-hi un apartat, de vegades fins i tot un capítol sencer, dedicat al periodisme com a gènere literari. L'enfocament no és incorrecte, perquè dins d'un llibre que tracta diferents aspectes lingüístics i literaris està bé que hi hagi una aproximació al món dels mitjans de comunicació. L'alumne ha de ser conscient que la premsa és un element bàsic de les societats avançades. que té, a més, una responsabilitat indefugible com a garant de la informació. Ara bé: és el periodisme un gènere literari?

Com a aproximació escolar, aquest plantejament es pot defensar, però la realitat és que dins d'un diari hi caben tots els gèneres literaris. És per això que el gènere periodístic com a tal és una entelèquia; el gènere periodístic es compon de tots els gèneres que el periodista pugui fer servir quan escriu per informar i analitzar les notícies.

Si ens cenyim a la notícia, potser encara podríem parlar d'aquest concepte. Però com la cenyim, la notícia? Posem per cas que hi apliquem les cèlebres 'w' del què, qui, quan, com, on, per què. És a dir, que en el primer paràgraf compilem la informació fonamental i després la desenvolupem paràgraf rere paràgraf.

En segon lloc, posem per cas que escrivim la informació seguint la piràmide invertida, l'esquema clàssic segons el qual primer es desenvolupen els aspectes més importants de la informació i successivament hi afegim els menys rellevants. D'aquesta manera, quan es compongui la pàgina, l'editor de platines tallarà el text sobrant sabent que en cap moment desmuntarà el sentit de la peça, perquè arribarà al lector en l'ordre d'informacions de més a menys importància.

I en tercer lloc, encara, seguirem tots els consells estilístics que diuen que la informació s'ha d'escriure amb frases no massa recargolades, evitant l'excés de subordinades i d'altres filigranes per l'estil, farem servir l'ordre de subjecte, verb i predicat, etcètera.

Bé, doncs tot això ja no existeix: la piràmide invertida ha passat a formar part de la història del periodisme i els editors de platines fa molts decennis que els van jubilar. Els diaris ja no publiquen notícies, si més no en el sentit clàssic de la paraula. Ara els diaris són opinió, anàlisi, comentari, debat i, com a elements més informatius, entrevista, crònica i reportatge. Els editorials, els articles d'opinió i les tribunes no segueixen, ni han seguit mai, cap de les tres pautes clàssiques de la notícia esmentades. Són literatura, poden arribar a ser peces que van molt més enllà de la immediatesa d'un diari, que caduca a les 24 hores. Els grans articulistes publiquen periòdicament volums que recullen els millors escrits que han vist la llum recentment. I són llibres plens de literatura.

De la mateixa manera, les anàlisis i els comentaris són petites peces que interpreten la realitat i que no segueixen cap pauta d'estil predeterminada.

Avui als diaris, el que més s'assembla a una notícia són els reportatges i, sobretot, les cròniques. Però aquestes peces tampoc no segueixen cap esquema clàssic. El cronista i el reporter elaboren estructures tancades, amb unes cadències i un seguit de comparacions, de metàfores, de figures retòriques, que converteixen la crònica o el reportatge en una altra petita peça literària.

2. Espais per a l'oralitat en un diari

L'espai tradicional per excel·lència per a l'oralitat en un diari és el de la tira còmica. És un cas molt allunyat dels estàndards de gèneres periodístics en què pensem quan ens referim a un diari, però també en forma part, com a mínim de fa un segle. En aquests casos, fins i tot l'oralitat es pot reflectir mitjançant icones i dibuixets il·legibles, però que donen molt bé el to de veu que es vol transmetre.

A banda d'aquest cas extrem, les declaracions que s'insereixen en una crònica o en un reportatge són l'espai idoni per trobar-hi expressions d'oralitat. És a dir, quan el redactor reproduceix unes paraules o unes declaracions de persones que no són personatges públics, de vegades pot recórrer a la literalitat, especialment si qui en fa el testimoni té un parlar peculiar o un accent determinat que pot aportar una nota de color i de versemblança a l'article.

D'entrada, el text escrit demana que allò que s'ha dit oralment sigui transcrit fidelment, però esmenant-hi les incoherències, els errors de concordança, la manca d'una paraula que ha estat substituïda per una onomatopeia... És una de les lleis del periodisme: la llengua escrita és lluny de la llengua parlada, i allò que s'entén perfectament quan ho sentim en veu alta pot perdre molta part de comprensió quan es posa damunt el paper, si no és sotmès a una revisió acurada.

El periodista no ha de reproduir els errors o les incoherències que acostumem a cometre quan parlem, perquè està passant del mitjà oral al mitjà escrit. Això no obstant, se'n poden fer excepcions quan el valor de l'oralitat aporta un plus informatiu al lector.

Les entrevistes també permeten obrir una finestra a l'oralitat, quan la resposta conté algun element informatiu o descriptiu valuós que el periodista considera que cal mantenir. Així, en converses amb protagonistes de l'escena cultural i social, el marge de reproducció de l'oralitat és alt, perquè el to de l'entrevista —si no es tracta d'un cas especial— acostuma a permetre aquesta llicència. Alguns entrevistadors fan servir recursos que intenten reflectir aquesta frescor. Vegem-ne alguns casos:

- **Els punts suspensius:** al final de frase, enmig, al final de la pregunta, aporten un silenci en suspens que convida a continuar.

- **Les onomatopeies:** tant les que fa servir l'entrevistador com, especialment, l'entrevistat, incloses amb mesura poden ajudar a 'sentir' aquella conversa mentre l'estem llegint.

- Hi ha casos com “mmm”, per exemple, quan algú pensa o triga a respondre.

- **Les frases escapçades:** aporten l'espontaneïtat del parlant, que enllaça frases de vegades inconnexes, sense acabar-les, saltant d'una a una altra.

- **Un interrogant aïllat a tall de pregunta:** de vegades, quan l'entrevistador considera que l'entrevistat no ha respost tot el que havia de dir o bé vol fer veure que no l'acaba d'entendre, es recorre a un interrogant aïllat. És com un gest, com alçar les celles convidant l'entrevistat a explicar-se més bé.

L'objectiu és apropar-se al màxim al llenguatge oral en què s'ha desenvolupat l'entrevista. És evident que no s'aconsegueix plenament,

però aquests recursos que permet la llengua escrita ens indiquen, més enllà de la literalitat de les paraules, que allò està pres d'una conversa. Si l'entrevistador té un bon estil, pot aconseguir un resultat força atractiu per al lector. Ara bé, la frontera del ridícul és molt prima.

Una entrevista formal, en canvi, especialment quan els preguntats són polítics, economistes o científics, gairebé no admet cap marge de transgressió: per molt que l'entrevistat l'hagi vessada o hagi dit alguna frase que pugui ser divertida per error o per falta de precisió, el periodista no està moralment autoritzat a ridiculitzar-lo transcrivint literalment les seves paraules.

L'excepció esdevé anècdota mediàtica quan la badada l'ha sentida tothom. Llavors, el periodista, diferenciant amb claredat la informació de la badada, ho explica amb tots els ets i uts. Així doncs, en entrevistes i declaracions de caire polític, només es pot fer referència a algun aspecte de l'oralitat quan esdevé anècdota, quan el polític o el periodista han comès un error a micròfon obert que té gràcia...

El diari té uns espais acotats on és molt difícil que l'oralitat hi entri. Són els editorials, els articles d'anàlisi, les crítiques de tota mena (de llibres, de cinema, de teatre, de música, de dansa, d'arquitectura, de gastronomia...).

I finalment encara trobem les tribunes i les columnes, els articles d'opinió per excel·lència. En aquests textos, el to és absolutament lliure, per la qual cosa l'autor pot fer el que li vingui de gust. De tota manera, no acostumen a reflectir gaires aspectes d'oralitat.

3. Una llengua escrita propera a la llengua oral?

La història oficial i cultural de la llengua catalana no ha estat una línia ininterrompuda. Massa vegades s'ha vist entroncada o ha avançat a uns nivells mínims. Aquestes ziga-zagues han convertit l'àmbit socio-lingüístic en un espai singular. Els anys de la dictadura es van anar diluint en una transició democràtica caracteritzada per un desig general de recuperació del català, però amb la consciència que res no es podria fer sense voluntarisme. Un voluntarisme que havia de cobrir totes les mancances d'aprenentatge que havia sofert el català.

Els anys setanta comencen a publicar-se alguns diaris en català. Les primeres capçaleres, hereves d'una tradició que s'havia interromput a la República, reprenen quaranta anys després unes publicacions escrites en el català normatiu que s'havia mantingut acadèmicament viu en els reductes de resistència.

Els anys vuitanta, amb una democràcia incipient però de plantejaments agosarats, algunes de les noves publicacions fan un pas endavant i defensen una llengua menys encarcerada, més propera a la llengua parlada. Va néixer la polèmica entre el català *light* i el català *heavy*. Calia elaborar informació en català en un llenguatge que la majoria dels lectors poguessin comprendre sense dificultat, tant els que havien estudiat la gramàtica i l'ortografia catalana, com aquells altres -la majoria- que sempre havien parlat en català però que no l'havien estudiat. Era la cerca d'una mena de mínim comú divisor, que pretenia afavorir la incorporació de nous lectors amb un model de lectura fàcil i així continuar endavant amb l'assentament de la llengua. Això va provocar una gran polèmica: d'una banda, per l'excés de presència del dialecte central barceloní, i de l'altra, pel que es va considerar una traïció a les essències. Els diaris i les publicacions periòdiques que van néixer els anys següents, sense marcar un perfil tan trencador com havia fet en el seu moment el *Diari de Barcelona*, no van renunciar, però, a algunes de les propostes que ja s'havien començat a fer servir i que poc a poc s'anaven consolidant. La ràdio i la televisió en català, que els anys vuitanta van esdevenir un component més de la nostra societat, també van suposar un element de difusió d'aquest model de català més directe, més senzill, més espontani.

Els mitjans que van aparèixer els anys noranta i a principi del 2000 van seguir d'alguna manera amb aquesta tendència, amb diferents graus de transgressió. Paral·lelament, però, la societat anava acumulant anys d'escolarització en català. I hi ha hagut diaris que no s'han mogut mai de la normativa més estricta.

D'alguna manera, el model de llengua fàcil, amb un alt grau d'oralitat, que s'havia proposat per als mitjans escrits començava a conviure amb una realitat diferent: els joves havien après a navegar amb *vaixell* amb la mateixa facilitat que ho feien amb *barco*, i els era ben igual dir *pròxim* que *proper*.

Així doncs, el model de llengua accessible, de fàcil lectura, s'estava qüestionant -tot i que d'una manera inconscient- des de la pròpia societat.

4. El model de llengua de *La Vanguardia*

Totes aquestes reflexions apareixen i es posen damunt la taula quan el 2010 *La Vanguardia* es planteja fer l'edició en català del diari. La capçalera del Grup Godó sempre ha buscat la transversalitat en tots els sentits: ha volgut arribar a tota mena de lectors, independentment de la seva ideologia o del seu nivell econòmic o social.

El model de llengua, doncs, no podia ser excessivament transgressor, no podia ferir sensibilitats de manera gratuïta i innecessària. Durant aquests trenta anys d'escolarització, la lectura de qualsevol full imprès en català ja no és cap problema per a la immensa majoria dels ciutadans. De fet, moltes vegades ni ens adonem de la llengua en què està escrit. El pas d'una llengua a l'altra, doncs, no pressuposa cap problema per a la majoria.

La nova edició en català de *La Vanguardia* podia fer un plantejament normatiu i acurat sense témer res: els lectors entendrien les notícies. Un diari té com a principal objectiu informar, que allò que explica, el lector ho entengui. La seva tasca no consisteix a escolaritzar la societat, ni de fer-li aprendre una llengua. Aquests aspectes, tot i que de vegades estan implícits, són absolutament secundaris. Un diari es fa i es compra per rebre informació. La llengua, doncs, no ha de ser cap obstacle, cap entrebanc en la lectura de la informació. Tot al contrari, una llengua transgressora hauria entorpit la lectura d'una bona colla de lectors que han après català des dels tres anys. Una llengua excessivament encarcerada hauria provocat certa dificultat en la comprensió i s'hauria allunyat excessivament del model de llengua que s'està fent servir avui per informar.

En qualsevol cas, l'aposta de *La Vanguardia*, per conservadora, no deixa de ser una proposta agosarada, però que queda avalada amb escreix pel moment sociocultural actual.

De fet, les queixes lingüístiques dels lectors, un sector molt actiu en un diari que té un volum de 60.000 subscriptors, no són mai perquè s'estigui fent servir un model de llengua massa acadèmic ni massa

transgressor. Vénen, senzillament, pels descuits i els errors que sempre acaben sortint publicats en un diari, per molta cura que hi posin els redactors i els editors d'estil.

5. L'argot: un camí invers?

Pel que fa a la llengua catalana, un capítol a banda és el de l'argot. Quan parlem en un registre col·loquial, l'argot que fem servir moltes vegades beu directament del castellà. Ningú no se sorprèn gaire si algú diu *gilipollas* per desqualificar grollerament algú, fa servir la paraula 'tironero' per referir-se a un lladre de bosses pel mètode de l'estirada, o compara algú amb una 'mosca cojonera' si el subjecte en qüestió és algú especialment pesat, un corcó.

De la 'mosca cojonera' en podríem dir 'corcó', és cert, però perdriem el registre groller. És per això que a *La Vanguardia*, des que treballem en dues edicions, l'equiparem al 'torracollons'. Per al 'gilipollas' tenim 'carallot'. I per al 'tironero' hem hagut d'inventar 'estirabosses'. Aquest neologisme és transparent, el lector no té cap problema per entendre'l, i omple un buit pel que fa a l'argot policial de casa nostra, que és, mal que ens pesi, exclusivament en castellà. Com que ja ens hem inventat 'estirabosses', per al 'cadenero' fem servir 'estiracadenes'. Per al 'cartonero' —el pidolaire que dorm entre cartons—, vam derivar 'cartonaire'. I per al 'perroflauta' vam empescarnos 'rastaflauta'. Encara tenim el 'simpa' (marxar d'un bar sense pagar), per al que hem proposat fer un 'passi-ho bé'.

Tots aquests exemples il·lustren una mancança en la llengua escrita. Perquè allà on a la llengua oral no tenim cap problema a fer servir una paraula castellana, la llengua escrita, especialment en un mitjà de comunicació, se'ns resisteix.

La tradició literària amb exponents com l'escriptor Juli Vallmitjana al primer terç del segle XX no va tenir continuïtat. La guerra i el franquisme van interrompre un camí que, en circumstàncies normals, hauria avançat amb naturalitat fins avui. Els anys seixanta, Joaquim Ventalló va compilar però també va inventar un reguitzell d'expressions i d'insults per posar-los en boca del capità Haddock en la versió catalana dels llibres de Tintín. Algun n'ha quedat, esclar, però una flor no fa estiu i la travessia del desert va ser molt llarga.

Els últims decennis, personatges com Andreu Buenafuente, que ha tingut l'oportunitat de fer una tasca en l'àmbit de l'argot humorístic semblant a la que Joaquim Maria Puyal ha fet en el món del futbol, han defugit la responsabilitat que un comunicador hauria de tenir davant la llengua. Buenafuente s'ha estimat més parlar en un català farcit de castellanismes, amb la qual cosa ha acabat ajudant a fer arrelar aquest aiguabarreig. El personatge del *Gilipollas* ha fet molt de mal.

Sortosament, però, apareixen altres iniciatives més ben encaminades i els mitjans aporten cadascun a la seva manera les seves propostes i les seves idees. Paga la pena esmentar la revista setmanal *Time Out* com a bon exemple de català col·loquial referit al món de l'espectacle, del jovent i de la nit en totes les seves facetes.

Potser amb publicacions com aquesta i amb propostes agosarades com les de *La Vanguardia* es pot arribar a aconseguir el procés invers: que a partir de la lectura, el parlant aprengui aquestes propostes d'argot i acabi evitant-hi el castellanisme.

6. Les icones i les xarxes socials telemàtiques

Abans he citat les tires còmiques com a espai clàssic dels diaris on l'oralitat pot arribar a ser simbolitzada amb un dibuixet. Avui, fan furor les emoticones, aquelles carones que riuen, criden o ploren i que es poden escriure mitjançant signes de puntuació o bé aplicacions que permeten posar-hi directament la carona dibuixada. No reflecteixen cap oralitat, però sí la gestualitat que acompanya les paraules, i així les matisa, les puntua i subratlla el que diuen. Les emoticones han trobat el seu medi natural en les xarxes socials. Els xats i els missatges de mòbil (els SMS i ara el Wassup) no s'entenen sense recórrer a les carones.

Són una mica com les notes musicals o, encara millor, com els moviments, les anotacions que trobem en una partitura: *andante*, *vivace*, *piano*... Indiquen com hem de llegir aquella frase, quina intencionalitat té. Fins ara, els xats i els missatges de mòbil vivien reclosos en aquests àmbits. Però ara el Twitter ha suposat un canvi substancial en aquest aspecte. Allò que estava destinat a l'àmbit privat o social (amics, coneguts, familiars...), ara es fa servir per opinar sobre qualsevol notícia o fet informatiu. I si el Twitter és opinió o informació, s'apropa directament a l'àmbit dels mitjans de comunicació.

Els diaris, doncs, que com tots els altres mitjans s'alimenten i retroalimenten els uns als altres, han incorporat els tuits en les seves pàgines. De vegades en reproduïxen un dins d'un text, però alguns rotatius ja tenen seccions o apartats específics per reproduir-ne uns quants, com feien amb les cartes dels lectors.

L'aparició de tuits damunt del paper ha fet plantejar els diaris si calia respectar-ne la grafia original (que pot incloure faltes d'ortografia, abreujaments, signes de puntuació a dojo, emoticones...) o esdevenia imprescindible fer-ne una edició i correcció, perquè el suport no és el mateix. Cada diari ho ha resolt com ho ha cregut pertinent. Però el que és evident és que aquesta pseudooralitat ha entrat amb força en els mitjans de comunicació escrits.

Els xats i els SMS impulsen l'ús d'aquests recursos per donar oralitat al text escrit com una necessitat d'apropar l'escriptura a l'oralitat. Els tuits, més formals, cavalquen a totes dues bandes. D'alguna manera, se suavitza la frontera entre llengua oral i llengua escrita, però aquesta frontera mai no desapareixerà: sempre hi faltirà el to.

Un exemple de *Glups*, de Dagoll Dagom:

— A l'àvia sí que li agrada el cava.

— Oh, m'agrada, m'agrada...

Com cal llegir aquesta última frase: amb un sentit de culpabilitat? Amb to burleta? Amb ironia?... Si no la podem dir en veu alta, no ho sabrem mai.

Model lingüístic i estils a Televisió de Catalunya

Ernest Rusinés
(Televisió de Catalunya)

1. Molts gèneres i dos condicionants

Una cadena de la Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals (CCMA) com Televisió de Catalunya ofereix, per força, una quantitat enorme d'estils; segurament, tants com gèneres audiovisuals que pot incloure. La nostra televisió té una oferta de diversos canals: des dels més generalistes —com TV3— fins als més temàtics —com, per exemple, Esport3 o 3/24, dos canals dedicats exclusivament a l'esport, el primer, i a la informació contínua, el segon—. I aquests canals, a més a més, no es poden entendre com a compartiments estancs: a TV3 hi podem trobar des d'informatius fins a documentals, des de sèries dramàtiques de producció pròpia fins a produccions alienes doblades, des d'espots que anuncien de tot fins a magazins contenidor. Per tant: molts canals —molt diversos— i molts gèneres; i per tant, molts estils.

Al costat d'aquesta multiplicitat —pròpia, tot sigui dit, de la gran majoria de televisions del nostre entorn—, Televisió de Catalunya té dues especificitats que la singularitzen: és una televisió pública i en català.

El fet que sigui una televisió pública comporta moltes condicions. Pel que fa a la llengua, en primer lloc, una missió institucional, que podem trobar ben explícita en el *Llibre d'estil de la CCMA* (consultable en línia):

La Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals (CCMA), en compliment de la llei de la comunicació audiovisual de Catalunya, de la llei de la CCMA, del mandat del Parlament i d'acord amb el contracte programa vigent, té encomanada la missió d'oferir un servei públic audiovisual de qualitat en català, compromès amb els principis ètics i democràtics, i amb la promoció de la cultura i de la llengua catalanes, i de l'aranès. [...]

La CCMA contribueix a normalitzar l'ús de la llengua i a consolidar el català estàndard oral i escrit, amb respecte per la variació dialectal. El seu model de llengua engloba les diferents varietats geogràfiques i de registre, adaptades a les diferents situacions

comunicatives, per arribar a un públic ampli i heterogeni.”
[www.ccma.cat/llibredestil/guia-editorial/111-missi-institucional]

Televisió de Catalunya, per tant, ha de contribuir a *normalitzar l'ús de la llengua i consolidar el català estàndard oral i escrit*. Aquesta missió convé tenir-la present quan valorem els continguts de les emissions; de fet, l'audiència la té en compte: de la mateixa manera que ja és un tòpic dir que l'audiència “no perdonaria” veure segons què a TV3, també és una veritat dir que l'audiència “no perdona” sentir-hi o llegir-hi segons què.

D'aquesta missió institucional en deriva la formulació d'un model lingüístic; un model que ha de ser *correcte* (és a dir, que ha de tenir en compte la norma acadèmica o la norma social) i, alhora, *apte* per a tots els registres audiovisuals amb què es treballi. Aquest model es va començar a elaborar quan va néixer TV3 (l'any 1983) i encara continua elaborant-se avui dia —sempre impulsat pels equips d'assessors lingüístics de la CCMA—. El podeu trobar desplegat en publicacions diverses i, ara, en el mateix *Llibre d'estil de la CCMA*, del qual forma part el portal lingüístic *ésAdir*.

El *Llibre d'estil de la CCMA* traça els principis que regeixen el model lingüístic dels nostre mitjans, que es poden vertebrar en els set punts següents (i que no desenvolupo perquè es poden consultar en línia: www.esadir.cat/modeldellengua):

1. Llengua correcta
2. Llengua adequada
3. Llengua funcional i en evolució constant
4. Llengua comuna
5. Llengua respectuosa i no discriminadora
6. Llengua variada territorialment
7. Llengua amb varietat de registres

Vist això, potser podríem dir que en els nostres canals entenem l'estil en funció de la desviació (distància, transgressió) respecte de la normativa o el que entenem comunament per estàndard (norma social, punt neutre o de referència). Per normativa entenem els textos prescriptius de l'Institut d'Estudis Catalans, i per estàndard o norma

social, el conjunt d'obres de referència amb què podem treballar avui dia els assessors lingüístics del català.

En paraules del nostre llibre d'estil, entenem el nostre model de llengua estàndard d'aquesta manera:

El nostre model de llengua busca l'equilibri entre correcció i adequació per respondre amb funcionalitat a totes les situacions que abasten els mitjans audiovisuals. Difonem un model de llengua útil a les necessitats comunicatives que sorgeixen en l'exercici professional, en la relació amb l'audiència i en la difusió de continguts que mostren o recreen la realitat.

Basem la qualitat lingüística en un model adaptable a la intenció comunicativa i als continguts, vàlid tant per a la llengua oral com per a l'escripta, i que serveixi tant per a la transmissió precisa d'informació com per a fórmules d'entreteniment basades en l'expressivitat i la transmissió d'emocions.

En contextos amb un cert grau de formalitat fem servir una llengua purament estàndard, que assegura la comunicació i la comprensió entre tots els parlants perquè es basa en el que és comú. En contextos de menys formalitat, o si convé posar l'accent en la diversitat o l'espontaneïtat, incorporem a la llengua estàndard alguns trets col·loquials." [www.ccma.cat/llibredestil/manuals-destil/model-llengua-est-ndard]

2. Un model lingüístic que canvia

El model lingüístic de Televisió de Catalunya es pot trobar plasmat, ja ho hem dit, en el *Llibre d'estil de la CCMA*, del qual forma part el portal ésAdir, que es pot entendre com l'aplicació del model. Justament, el fet que les nostres normes d'estil penguin del ciberespai té avantatges: si bé és veritat que hi pot haver qui consideri que tenir el desplegament i concreció del model en un espai "líquid" li pot restar "solidesa", tampoc deu ser menys veritat que això mateix permet introduir canvis en el model sense que això hagi de resultar traumàtic. Els assessors lingüístics dels mitjans de comunicació ens trobem cada dia amb necessitats expressives que el dia abans no teníem: el terreny de la terminologia seria el màxim exemple d'això. Cada dia ens apareixen termes nous —o termes que no havíem hagut de fer servir abans—,

marques comercials noves, etc. I cada dia toca plantejar-se com els hem de dir, i com els hem de pronunciar. Tenir un portal web permet afegir-hi constantment entrades que ens són útils i necessàries, i, com a servei públic que som, posar-les al servei de tota la societat.

Però el model no tan sols varia per addició: també varia per modificació. Orientacions que fa vint anys, o deu, o cinc, ens podien semblar —i podien ser— del tot vàlides i adequades, avui poden no semblar-ho —i fins i tot no ser-ho—. I en això només podem trobar-hi un avantatge: el model ha de ser dúctil i canviant. Fa un quant temps ens podia semblar que havíem de restringir l'ús de l'adverbi *enguanys* i “acceptar-lo” o “difondre'l” tan sols per a determinats dialectes geogràfics; avui ens pot semblar que podem “acceptar” o “difondre” *enguanys* en qualsevol dialecte (i per això el tenim recollit a l'ésAdir amb l'etiqueta “ús general”). En aquest desenvolupament i evolució del model sembla que val la pena tenir en compte, d'una banda, els usos dels parlants i, de l'altra, els de la resta de mitjans de comunicació en català. La sensibilitat lingüística de la societat no és la mateixa ara que a principis de la dècada del 1980; tampoc els usos en els mitjans de comunicació. Convé tenir-ho en compte i adaptar-se al moment sempre que es consideri adequat, enraonat, necessari. I encara un altre apunt: a la primera dècada del segle XXI, els mitjans continuen tenint la possibilitat —per no dir l'obligació— de ser l'avantguarda pel que fa a l'assumpció d'innovacions lingüístiques necessàries. S'ha dit mil cops que la norma és naturalment conservadora (o hi ha de tendir) mentre que els mitjans (com els escriptors, com tants d'altres) poden estirar-la, si el dia a dia ho demana. Estirar-la, no esquinçar-la. I tampoc estirar-la perquè sí. I en això, ara, a la primera dècada del segle XXI, tampoc estem com fa trenta anys: l'acadèmia que tenim ara no és com la del 1983. Amb tots aquests fils vull deixar entendre que una bona via, segurament, és tenir un model lingüístic que no s'autoimposi ser sempre fidel a ell mateix —perquè les autoimposicions encotillen, petrifiquen— ni tampoc s'autoimposi marcar distàncies amb segons què o segons qui necessàriament.

3. Un model lingüístic que en són molts

Les generalitats de les ratlles que queden més amunt —més o menys encertades— són això: generalitats. Unes generalitats que s'hauran

d'aplicar en cada cas tenint en compte el gènere audiovisual, i aquí és quan la cosa es complica. L'assessor lingüístic ha de triar entre diversos "models", a l'hora de treballar amb els textos que li arriben. Treballar amb una peça informativa de tres minuts sobre una cimera de polítics europeus no és el mateix que treballar amb un guió d'un capítol d'una sèrie dramàtica que dura tres quarts. Com no és el mateix que treballar amb un espot que pretén ser sofisticat, o amb el text que servirà per doblar una sèrie juvenil ambientada en barris marginals de Londres. Etc. Cada cas és un món. Vegeu el quadre que figura en el nostre llibre d'estil (www.ccma.cat/llibredestil/manuals-destil/llengua-amb-varietat-registres):

Quadre orientatiu per nivell de formalitat

NIVELLS DE FORMALITAT	MODEL DE LLENGUA	ESP AIS
Màxima formalitat	Estàndard formal	Informació i entreteniment formal
Intervenció formal sense interacció (amb interlocutor concret o amb l'audiència) Diàleg molt formal	Llengua estàndard (sense trets col·loquials)	Espais orals i escrits d'informació general o d'esports (lectura i improvisació): notícies, cròniques, reportatges, portades / editorials, titulars Off narrador en documentals, ficció i publicitat Promocions formals Tractament formal de matèries específiques (p. e., música clàssica) Entrevistes molt formals

NIVELLS DE FORMALITAT	MODEL DE LLENGUA	ESPAIS
Formalitat mitjana	Estàndard amb trets col·loquials	Entreteniment
Diàleg formal d'aparença espontània Diàleg mitjanament informal d'aparença espontània Intervenció mitjanament informal d'aparença espontània	Llengua estàndard amb alguns trets col·loquials, segons el grau de formalitat Evitem els calcs d'altres llengües	Intervencions espontànies en la informació Promocions informals Entreteniment mitjanament formal: magazins, debats, tertúlies, entrevistes Entreteniment informal: entrevistes, concursos, tertúlies Tractament informal de matèries específiques (p. e., radiofórmula música pop) Monòlegs humorístics en general
Formalitat variable	Pseudocol·loquial	Ficció
Diàleg informal d'aparença espontània amb especial exigència de realisme o versemblança Monòleg molt informal d'aparença espontània	Llengua de formalitat mitjana o baixa que incorpora trets col·loquials per ser versemblant Admetem un nombre limitat de calcs (fonètics, lèxics, morfològics o sintàctics) d'altres llengües si ho exigeix la versemblança	Espais humorístics (inclosos monòlegs) amb recreació de personatges reals o ficticis Diàlegs originals en sèries i llargmetratges Diàlegs doblats en sèries i llargmetratges

Tenint en compte aquest univers, també disposem d'orientacions estilístiques que ens són molt útils, i que pot ser útil també aquí mostrar amb petites pinzellades (d'aquells gèneres en què hi sol haver espai per a més variació d'estils):

[Llenguatge esportiu] La prioritat del llenguatge esportiu dels nostres mitjans és que el missatge arribi amb claredat a tota l'audiència, i per això fem servir expressions fàcilment comprensibles, que poden ser més específiques en espais especialitzats.

Per entretenir i transmetre emocions quan cal, en els continguts esportius apostem per una llengua rica i expressiva, innovadora quan calgui, que reflecteixi les formes idiomàtiques pròpies i que s'allunyi dels tòpics i de les expressions buides de contingut.

Fem servir un llenguatge respectuós per referir-nos als equips, als resultats i a les competicions, i evitem expressions racistes, xenòfobes, violentes, barroeres, irrespectuoses o sexistes. [www.ccma.cat/lilibredetil/manuals-destil/llenguatge-esportiu]

[Els tòpics del llenguatge esportiu] Procurem prescindir dels tòpics. Són usos o expressions creats per buscar l'originalitat i que, de tant fer-los servir, s'han convertit en fórmules estereotipades que denoten pobresa expressiva i falta de recursos. [Exemples: "El partit del segle / Guanyar sense baixar de l'autocar / Obrir la llauna dels gols / No conèixer la derrota".] [www.ccma.cat/lilibredetil/manuals-destil/els-tòpics-del-llenguatge-esportiu]

[Usos lingüístics en entreteniment i ficció] En els espais d'entreteniment i ficció busquem l'equilibri entre la llibertat de creació i la nostra missió de normalització lingüística, per aconseguir uns continguts de qualitat." [www.ccma.cat/lilibredetil/manuals-destil/usos-lingüístics-entreteniment-i-ficci]

Aquestes cites d'apartats dedicats als usos lingüístics en els gèneres esportius i en l'entreteniment i ficció ens fan veure els límits del terreny en què ens movem, els condicionants: *claredat*, *expressivitat*, *innovació*, *originalitat*, *normalització*. I més que en trobaríem.

Els espais d'entreteniment i ficció són aquells que, segurament, presenten més variació estilística. I són, segurament, aquells en què ens podem permetre més transgressions, córrer més distants respecte de la

norma. Segurament els gèneres més elàstics són els d'entreteniment i ficció destinats a un públic jove. El llenguatge juvenil sol ser, vol ser, trencador, original, efímer, grupal. En aquest cas, els mitjans de comunicació com la televisió podem mirar de reflectir-lo. D'aquella manera, perquè juguem en el terreny de joc que juguem (*missió institucional, eina normalitzadora*, etc.). L'argot juvenil és difícil no ja reproduir-lo, sinó imitar-lo. Dos exemples:

El verb *flipar*: no té entrada al *DIEC* però l'admet, per dir-ne un, el *Diccionari del català col·loquial* (2009), amb el sentit d'‘al·lucinar’. A l'ésAdir també l'hi tenim, amb l'etiqueta “ús restringit”, assenyalant que és propi del col·loquial i amb dues accepcions: (1) ‘Passar-s’ho molt bé’ (*Vaig flipar amb el concert de dissabte*) i (2) ‘Estar sota els efectes d’una droga o semblar-ho’ (*Tu flipes si et penses que et farà cas*). Doncs bé: un cop hem “acceptat” (probablement no sense dubtes) en els nostres mitjans l’ús de *flipar* en contextos determinats, potser toca plantejar-se’n el règim: sembla que el *flipar* intransitiu dona (o ha donat) pas al *flipar* transitiu (*Ho flipo, tio!*).

I el segon exemple: *pillar*. Sense entrada al *DIEC* ni a l'ésAdir, el *Diccionari del català col·loquial* tampoc l'accepta, i dona diverses solucions alternatives: “Agafar, enganxar, portar-ne una (de bona), enxampar, pescar, arreplegar, aconseguir, embutxacar-se, endur-se, sucar”. ¿Ens serveixen, aquestes alternatives? ¿Els serveixen, al públic jove? ¿Tenen les mateixes connotacions, les expressions alternatives que es donen al diccionari? ¿No tenen molta gràcia, en els argots, els mots falca?

Un altre camp en què la variació estilística és enorme és el del doblatge. En aquest terreny, el model de TV3 ha fet un esforç considerable per disposar de recursos prou variats per (1) escapar-se de calcs lingüístics i (2) aprofitar les solucions internes de la llengua. Tres exemples dels molts que podeu trobar a l'ésAdir:

L'expressió anglesa de sorpresa i contrarietat *oh no!* no es pot traduir literalment. En aquests casos, si en l'original no es pronuncia exageradament, és una expressió fàcil de doblar, sense condicionaments labials. Les alternatives poden ser diverses, segons el registre: *Sí? / No fotis! / Carai! / Ostres! / Què dius! / I ara! / Vaja / Sí, home! / Ai! / Què va!*, etc.

[*Ho sento*] Sovint apareix als nostres mitjans com a únic recurs per expressar una disculpa, una justificació o un condol. Aquesta expressió es pot alternar amb les fórmules *Em sap greu* / *Disculpa'm* / *Perdona* / *Llàstima* / *Ho lamento*, etc.

[*I love you* / *T'estimo*] Quan s'usa aquesta expressió en acabar una conversa telefònica s'hauria de reservar la traducció *t'estimo* per a casos en què hi hagi una relació amorosa entre els interlocutors. En els altres casos, els equivalents en català poden ser *petons*, *una abraçada* o *cuida't*.

4. Els registres ja no són el que eren, ni l'audiència

Els registres. Fa uns quants anys, el primer presentador d'un informatiu en horari de màxima audiència que va aparèixer sense corbata devia ser notícia. També ho devia ser veure un conseller del govern sense aquesta peça. Ara ja no ho és. Les coses ja no són el que eren. Els registres, segurament, tampoc. Sembla que les fronteres entre els registres es difuminen. Les fronteres entre els gèneres audiovisuals, també. Fa uns quants anys, quan volies posar un exemple de context en què convenia un llenguatge formal, parlaves dels documentals. Això era abans: quan els documentals es dedicaven sobretot a explicar les desventures de les gaseles de Thompson enmig de les planures africanes assetjades per depredadors, o quan es dedicaven a narrar batalles històriques, amanides amb testimonis de professors universitaris. Ara, aquest tipus de documentals no són hegemònics. Tenim documentals amb un presentador que es dedica a voltar pel món per trobar gent que practiqui esports extrems, per exemple. Ja no són documentals formals. Hi hem d'adaptar les etiquetes, per tant. Segurament tots els gèneres audiovisuals tendeixen, en general, a col·loquialitzar-se, a treure's la corbata. I això ens obliga a replantejar-nos les capsetes en què tenim desades les opcions lingüístiques.

L'audiència. Fa uns quants anys, paraules com *apropar*, *darrer*, *ajut*, *gaudir*, *quasi* podien resultar molt menys naturals que *acostar*, *últim*, *ajuda*, *disfrutar*, *gairebé*. Però la percepció del que és natural o no, canvia. Aquests últims trenta anys hem tingut generacions escolaritzades en català des de ben petits, escolaritzades en el model de llengua de

l'escola, que no sempre coincideix amb el que s'ha proposat des dels mitjans. I avui tenim molts parlants de menys de trenta anys que segurament tenen una sensibilitat lingüística respecte del que és natural o no molt diferent de la dels parlants de més de trenta. Per a ells, certs mots, certes expressions, certes realitzacions fonètiques, tenen unes connotacions estilístiques diferents que per a altres generacions. Ho hauríem de tenir en compte. Per a ells, *barco* i *vaixell* —i ja em perdonareu aquesta última simplificació— potser no tenen les mateixes connotacions que per a generacions anteriors.



Universitat de Barcelona

Secció de Lingüística Catalana
Departament de Filologia Catalana

COL·LECCIÓ
LINGÜÍSTICA
CATALANA

14