

**Treball de Grau**

**Curs 2012-13**

**EL PUNT DE VISTA NARRATIU A *ESTREMIDA MEMÒRIA*,  
DE JESÚS MONCADA: ESTRATÈGIES DISCURSIVES**

**LAURA FARRÉ BADIA**

**TUTORA: NEUS NOGUÉ SERRANO**

Barcelona, juny del 2013



De la mateixa manera que el pintor decideix incloure en el quadre només allò que veiem en l'interior del perímetre que indica el marc del quadre (com fa el fotògraf), el novel·lista i el guionista decideixen quins moments ens expliquen de la vida dels personatges i des de quin punt de vista.

Jaume Cabré, *Quadren de bitàcola. Reflexions al voltant d'«Estació d'enllaç»* (1999)

Es podria dir que l'elecció de punt(s) de vista des del(s) qual(s) s'explica la història és la decisió individual més important que el novel·lista ha de prendre, perquè afecta de manera fonamental la resposta dels lectors, emotivament i moralment, davant dels personatges ficticis i les seves accions.

David Lodge, *The art of fiction. Illustrated from classic and modern texts* (1992)  
[Versió catalana: *L'art de la ficció* (1998)]

Un novel·lista pot canviar de punt de vista si queda bé. De fet, aquest poder d'ampliar i de contraure la percepció (del qual és un símptoma el canvi de punt de vista), aquest dret al coneixement intermitent, trobo que és un dels grans avantatges de la forma de la novel·la, i té un paral·lel en la nostra percepció de la vida.

Edward Morgan Forster, *Aspects of the Novel* (1927)  
[Versió catalana: *Aspectes de la novel·la* (1992)]



## Índex

1. Introducció.....	9
1.1. Objectius i justificació.....	10
1.2. Marc teòric.....	12
1.2.1. Estilística.....	12
1.2.2. Pragmaestilística literària.....	12
1.2.3. Narratologia.....	13
1.3. Metodologia.....	14
2. L'enunciació.....	16
2.1. Enunciació i dixi.....	16
2.1.1. Tipus de dixi.....	17
2.1.1.1. Dixi de persona.....	17
2.1.1.2. Dixi d'espai.....	17
2.1.1.3. Dixi de temps.....	17
2.1.2. El vocatiu.....	18
2.2. L'enunciació literària.....	18
2.2.1. La ficció: els participants.....	19
3. Teoria general de la narració.....	20
3.1. Antecedents.....	20
3.2. Teoria de la narració de Genette.....	21
3.2.1. <i>Figures III</i> .....	21
3.2.2. Categories narratives.....	21
3.2.2.1. Temps narratiu.....	22
3.2.2.2. Mode narratiu.....	22
a) Distància.....	23

b) Perspectiva.....	23
3.2.2.3. Veu narrativa.....	24
a) Nivells narratius.....	24
b) Tipus de narrador.....	24
c) Narratari.....	25
3.2.3. La relació entre el punt de vista i la veu.....	26
4. Les categories narratives a <i>Estremida memòria</i> .....	27
4.1. El punt de vista.....	27
4.2. La veu.....	29
4.3. El punt de vista i la veu.....	32
5. Estratègies discursives.....	33
5.1. Estratègies gramaticals.....	33
5.1.1. La tercera persona del singular.....	34
5.1.2. El vocatiu.....	35
5.1.2.1. El nom propi.....	36
5.1.2.2. El nom comú.....	38
5.1.2.3. L'adjectiu.....	39
5.1.3. Altres usos del nom propi.....	41
5.1.4. El sintagma nominal.....	43
5.1.5. Adjectivació: la memòria.....	43
5.2. Estratègies textuais.....	44
5.2.1. Repetició d'un fragment de discurs reportat en estil directe.....	44
5.2.2. Caracterització dels personatges.....	47
5.2.2.1. Atributs.....	49
5.2.2.2. Espais.....	52
5.2.2.3. Relació amb els altres personatges.....	55
5.2.2.4. Esdeveniments que viuen.....	57

5.2.2.5. Estil discursiu.....	59
6. Conclusions.....	69
7. Bibliografia.....	74



## 1. Introducció<sup>1</sup>

David Lodge, en el capítol de *L'art de la ficció* que dedica al punt de vista, apunta el següent:

Es podria dir que l'elecció de punt(s) de vista des del(s) qual(s) s'explica la història és la decisió individual més important que el novel·lista ha de prendre, perquè afecta de manera fonamental la resposta dels lectors, emotivament i moralment, davant dels personatges ficticis i les seves accions.

(Lodge 1992: § 6)

És a dir que, segons Lodge, l'actitud que pren el lector davant del text està subjugada a l'elecció del punt de vista des del qual s'explica la història. Dit d'una altra manera, la valoració que el lector fa dels fets que es narren i dels personatges que hi participen depèn del punt de vista.

En canvi, Forster (1927: § 4), que parla del punt de vista en un dels capítols que dedica als personatges (un aspecte de la novel·la al qual dedica un parell de capítols), malgrat que parteix de la idea que per molts crítics aquesta categoria narrativa és un mecanisme fonamental, considera que s'ha concedit una importància excessiva a la qüestió del punt de vista i que en realitat no és tan important com una barreja adequada de personatges. Per Forster, el punt de vista és un mecanisme que serveix per resoldre les dificultats que presenten els personatges.

Així, un primer repàs, superficial, a la bibliografia mostra que la qüestió del punt de vista narratiu és una qüestió complexa, que ha suscitat opinions diverses i, en molts casos, del tot oposades. A més, hi ha autors que apunten que l'estudi del punt de vista resulta especialment interessant quan s'aplica a un narració que reporta un mateix fet a través de diversos personatges.

---

<sup>1</sup> Vull agrair, en primer lloc, a Josep Besa i a Lluís Payrató els aclariments i les explicacions precises i lluminoses, i a Helena González, professora del Departament de Filologia Romànica de la Universitat de Barcelona, el seu interès i les paraules esperançadores que em van ajudar a entendre la raó per la qual sempre tendeixo a aferrar-me a tot arreu, fins i tot als treballs de classe. En segon lloc, vull agrair a la Natàlia Oriol, que m'és un mirall i alhora una finestra, el detall de mirar-nos i saber-nos sempre "convençudes d'ésser eix i força del món", que diu Mercè Rodoreda. Finalment, vull agrair molt sincerament a Neus Nogué, tutora del treball, tots els aprenentatges vitals i el fet que, amb relació als dubtes que m'han anat sorgint, sempre hagi sabut conjugar (harmonitzar!) la dosi d'informació salvífica necessària i un amplísim espai per a la reflexió.

Encara hi ha una altra idea relacionada amb el punt de vista que es desprèn d'aquest primer repàs a la bibliografia. Martínez-Dueñas Espejo, en el seu estudi sobre estilística del discurs narratiu, diu el següent:

La idea del punto de vista no debe separarse del criterio de selección ya mencionado pues la manera de verbalizar esas perspectivas y esas actitudes tienen claramente que ser a través de escoger unas estructuras lingüísticas determinadas que van desde la mera selección léxica al tipo de habla de los personajes.

(Martínez-Dueñas Espejo 1991: § 2.3)

Martínez-Dueñas Espejo, que recull la idea de Fowler que hi ha dos tipus de punt de vista (el de la *perspectiva dels fets* i dels personatges i el de l'*actitud*, que és una consideració valorativa dels fets i dels personatges), destaca el paper de les estructures lingüístiques que permeten expressar el punt de vista. Aquesta consideració de Martínez-Dueñas Espejo és significativa perquè posa en relació la lingüística i el punt de vista narratiu, que és un concepte que prové de la teoria literària.

### **1.1. Objectius i justificació**

L'objectiu general d'aquest treball és estudiar el punt de vista narratiu a *Estremida memòria* i, més concretament, les estratègies discursives que permeten expressar-lo. El que es pretén és detectar i desenvolupar les estratègies discursives de les quals se serveix Moncada per tal que el lector identifiqui el punt de vista, amb relació al personatge, que adopta el narrador en cada capítol.

Per tant, el treball, que posa en relació la lingüística i la teoria literària, s'inscriu en el marc del que Piquer (2000: § 3) anomena *pragmaestilística literària*, i és una petita mostra de l'extraordinària potencialitat d'aquesta disciplina.

El que justifica la tria de la novel·la és, en primer lloc, la manera com s'estructura la trama d'*Estremida memòria*. Nogué (2005: 34-35), en el capítol introductori de la seva tesi doctoral, quan caracteritza el corpus complementari, es

refereix a la novel·la de Moncada i en diu el següent: “El complex entramat de veus en què s'estructura la trama d'*Estremida memòria* proporciona un ampli ventall de situacions i de tipus de produccions lingüístiques, la qual cosa en fa un text especialment adequat per il·lustrar molts dels fenòmens tractats en aquest treball i fins i tot, més enllà de l'ús que n'hem fet, per estudiar l'ús de la dixi de persona i en general la referència als participants en una narració literària”.

En segon lloc, el que justifica la tria de la novel·la és que, tot i que hi ha força publicacions relatives a l'obra de Moncada, des del punt de vista lingüístic la seva obra està poc estudiada. De fet, pel que fa a *Estremida memòria*, l'anàlisi pragmaestilística de la novel·la encara està per fer.

El treball comença amb l'exposició, dins d'aquest primer capítol introductori, de diversos aspectes relacionats amb la terminologia i la metodologia d'anàlisi utilitzades en el cos del treball.

Tot seguit, en el capítol 2, fem una petita introducció a l'enunciació i, a més de parlar de la dixi, que és un element important perquè fa de lligam entre el text enunciat i el context de l'enunciació, presentem les particularitats de l'enunciació literària, centrant-nos en la figura de l'«autor» del text i en la situació de doble enunciació que caracteritza la ficció.

En el capítol 3 exposem les nocions bàsiques de teoria general de narració que permeten donar compte de les categories narratives del relat i que, per tant, inclouen el concepte de *punt de vista narratiu*. L'objectiu principal d'aquest capítol és situar el punt de vista en el marc de les categories narratives. Per fer-ho, hem seguit la teoria de la narració de Gérard Genette.

En el capítol 4 apliquem la teoria de la narració de Genette a l'anàlisi de les categories narratives d'*Estremida memòria* a fi d'aprofundir en l'estudi del punt de vista.

En el capítol 5 especifiquem i desenvolupem les estratègies discursives que contribueixen a la identificació del punt de vista narratiu adoptat en cada capítol.

Finalment, el capítol 6 conté les conclusions del treball, que acaba amb la referència completa de la bibliografia citada.

## 1.2. Marc teòric

### 1.2.1. Estilística

L'estilística és la branca de la lingüística que estudia els recursos expressius de la llengua i l'estil de qualsevol tipus de discurs. Així i tot, l'estilística s'ha aplicat sobretot al discurs literari, i s'ha desenvolupat, per tant, paral·lelament als estudis que s'han fet en el marc de la literatura. En aquest sentit, són interessants les definicions d'*estilística* que han proposat els teòrics de la literatura. Oller (1996: 31), en el seu article “Lingüística i poètica”, recupera la definició que en fa Leo Spitzer, que defineix l'estilística com “una lingüística que passa a aplicar els seus poders d'anàlisi a l'estudi i a la interpretació de les obres literàries”. Així, segons Spitzer, l'estilística és l'aplicació de la lingüística als textos literaris<sup>2</sup>.

### 1.2.2. Pragmaestilística literària

Segons el que apunta Piquer (2000: 53) en el seu article “Pragmaestilística del català”, la pragmaestilística es pot entendre com l'estudi de la variació a partir de les manifestacions d'estil. Piquer (2000) considera que, en el nostre àmbit, la pragmaestilística va sorgir en el moment en què es va començar a aplicar la pragmàtica a l'estudi de les opcions estilístiques del català. En paraules de Piquer (2000: 54), la pragmaestilística és el resultat de “la simbiosi de la pragmàtica i de l'estilística, estudiada com a resultat d'una tria dins del contínuum de possibilitats o registres que ofereix l'ús de la llengua”.

Piquer (2000) distingeix la pragmaestilística de l'oralitat de la pragmaestilística de l'escriptura, i del seu article, que és un recorregut pels principals estudis sobre pragmaestilística del català, es desprèn la idea que la pragmaestilística estudia les manifestacions d'estil de qualsevol tipus de discurs.

Pel que fa al que Piquer (2000) anomena *pragmaestilística de l'escriptura*, cal tenir present la diversitat de tipologies textuais que es coneixen. En paraules de Payrató (2003: 130), “la pragmaestilística es basa en tota mena de textos, perquè

---

<sup>2</sup> Piquer (2000: 63) observa que l'estudi de l'estil pot aportar comentaris significatius i plens de sentit a la història de la literatura.

qualsevol text té estil”. Així i tot, Payrató (2003: 130) admet que els textos literaris, que reuneixen unes característiques particulars, presenten “un valor estètic molt més marcat que la resta de textos habituals en una comunitat de parla”.

Finalment, Piquer (2000: 60) fa servir el concepte de *pragmaestilística literària* perquè considera que, en el moment en què se suma una dimensió pragmàtica als estudis estilisticoliteraris, s'obre una nova perspectiva d'anàlisi.

### 1.2.3. Narratologia

Sullà (1996: 52), que és un dels teòrics de la literatura que més ha contribuït a l'estudi de la narratologia com a disciplina en el nostre àmbit, reporta la idea que la paraula *narratologia* va aparèixer per primera vegada a la *Grammaire du Décaméron* de Todorov, on es parla “d'una ciència que no existeix encara, la *narratologia*, la ciència del relat”. A continuació, Sullà destaca les aportacions posteriors de Roland Barthes, Claude Bremond i Gérard Genette, i les considera fonamentals per a la constitució de la disciplina. Per tant, segon Sullà (1996: 52), la narratologia és “la teoria de la narració elaborada, en la seva primera etapa, per l'estructuralisme”.

La narratologia, que s'ocupa de l'estudi de les estructures narratives<sup>3</sup>, es basa en tres elements bàsics: la *història*, la *trama* i el *discurs*, i té en compte el temps narratiu, la modalitat de la representació i la veu narrativa. El punt de vista és dins de la modalitat de representació i, segons la definició que en fa Aritzeta (1996: 160) en el *Diccionari de termes literaris*, “és l'angle de visió des del qual transcorre la narració, el punt on se situa el narrador per contar la història”.

Malgrat que Sullà (1996: 59) situa les obres de Roland Barthes i Gérard Genette en el nucli conceptual i metodològic de la narratologia, considera que qui va contribuir decisivament a l'evolució d'aquesta disciplina va ser Genette, “el qual va recuperar la narració com a discurs”. Genette sintetitza les tradicions americana i europea i contribueix a sistematitzar conceptes que ja eren vigents, fent-hi aportacions que enriqueixen notablement el marc teòric amb el qual treballa. Sullà apunta que un dels èxits de Genette és la distinció entre qui narra i qui viu o percep allò que és narrat. Finalment, en aquest treball ens acollirem a la jerarquització de les categories

---

<sup>3</sup> En paraules de Sullà (1996: 52), la narratologia “intenta de descriure el sistema de regles i normes que regulen la narrativitat”.

narratives de temps, veu i mode que estableix Genette.

### 1.3. Metodologia

Per fer l'estudi del punt de vista narratiu a *Estremida memòria* ens hem fixat, en primer lloc, en l'estructura del conjunt de la novel·la i, en segon lloc, hem analitzat el punt de vista i la veu de cada capítol en particular. Com hem dit més amunt, hem seguit la teoria de la narració elaborada per Genette.

Amb relació a les estratègies discursives i d'acord amb el plantejament inicial del treball, vam optar per distingir la dixi de persona de les altres estratègies discursives que també permeten expressar el punt de vista narratiu, perquè ens semblava que la dixi de persona podria ser un estratègia discursiva essencial per a la identificació del punt de vista adoptat pel narrador. Malgrat que el vocatiu, que pot enquadrar-se dins de la dixi de persona, és una de les estratègia més importants, en l'anàlisi que presentarem a continuació el vocatiu és tractat com una estratègia més. La raó que explica el replantejament del treball i la conseqüent reestructuració dels apartats del capítol 5 té a veure amb el fet que, tot i que el vocatiu contribueix notablement a la identificació del punt de vista, el que en garanteix la identificació és el conjunt de totes les estratègies.

Pel que fa a la mostra, hem treballat amb tota la novel·la. La novel·la està dividida en quatre parts (sense comptar el preludi i l'epíleg) i, a la vegada, cadascuna d'aquestes parts està constituïda per dos o tres capítols. A més, els capítols estan dividits en vuit subcapítols. Hi ha vuit personatges “principals” dels quals el narrador adopta el punt de vista, i a cadascun d'aquests vuit personatges li correspon un subcapítol. D'entrada, la idea era seleccionar uns quants subcapítols estratègicament, de manera que no es menystingués cap part de la novel·la i que no es renunciés al punt de vista de cap dels personatges “principals”, però ens ha semblat més pertinent analitzar tota la novel·la. La raó per la qual vam decidir d'analitzar tota la novel·la és que no hi ha subcapítols claríssimament més rics o més interessants amb relació al

plantejament i als objectius del treball, sinó que tots els subcapítols, d'una manera o d'una altra, presenten detalls significatius i aporten informació rellevant.

## 2. L'enunciació

Segons la definició que en fa Payrató (2003: 55), l'enunciació és “l'acte a través del qual concretem les estructures lingüístiques en enunciats reals”.

Com Maingueneau i Salvador (1995: § 1), Payrató (2003: 55) entén l'enunciació com un procés que posa en joc quatre elements: un enunciator (o emissor), un enunciatari (o receptor, o destinatari), un enunciat i un context d'enunciació, que és el marc en què té lloc el procés. Justament per aquesta idea de procés, Maingueneau i Salvador (1995: § 1) fan servir el concepte de «situació d'enunciació».

Quan es tracta de textos de literaris, la noció de «situació d'enunciació» no funciona de la mateixa manera que en la resta de situacions comunicatives. Així i tot, l'enunciació literària, precisament perquè no deixa de ser una enunciació, es pot entendre com la realització d'un fet comunicatiu i, per tant, es pot considerar un intercanvi lingüístic.

En aquest capítol resseguirem les particularitats de l'enunciació literària, centrant-nos en la figura de l'«autor» del text i en la situació de doble enunciació que caracteritza la ficció. Abans, però, convé que fem referència a les persones del discurs i al context de l'enunciació i, per fer-ho, ens fixarem en el concepte de *dixi*.

### 2.1. Enunciació i dixi

Com hem dit més amunt, els elements de l'enunciació són les persones del discurs<sup>4</sup> (l'enunciator i l'enunciatari, un *jo* i un *tu* discursius) i el context de l'enunciació (el temps i el lloc, l'*aquí* i l'*ara* del discurs). Aquest *jo* i aquest *tu*, sumats a l'*ara* i l'*aquí* del moment de l'enunciació, posen en relació el text i el context en què es produeix l'enunciat. En paraules de Maingueneau i Salvador (1995: § 1.2), la funció d'aquests elements “consisteix a articular l'enunciat sobre la situació d'enunciació”. Aquests elements que fan de lligam entre el text enunciat i el context de l'enunciació s'anomenen punts d'ancoratge del text o coordenades díctiques. En aquest treball,

---

<sup>4</sup> Pel que fa a la distinció entre *text* i *discurs*, vegeu Payrató (2003: § 11.1).

d'acord amb l'ús més generalitzat de la terminologia en el nostre àmbit, parlarem de *dixi*.

La *dixi*<sup>5</sup>, segons la definició que en fa Nogué (2005: 81; 2008: 33), és “el fenomen pel qual s'utilitzen unes formes lingüístiques, ja siguin gramaticals ja siguin lèxiques, que tenen dins del seu significat un o diversos trets que permeten identificar-ne el referent en relació amb algun element del context *espaciotemporal* d'enunciació”.

### **2.1.1. Tipus de dixi**

Si es posen en relació la *dixi* i els tres elements principals de l'enunciació (les persones del discurs, l'espai i el temps), el resultat és que la *dixi* pot ser de tres tipus: de persona, d'espai i de temps.

#### **2.1.1.1. Dixi de persona<sup>6</sup>**

La *dixi* de persona inclou tots aquells elements gramaticals que s'interpreten en relació amb les persones del discurs o de l'enunciació, és a dir, l'enunciador (*jo*) i l'enunciatari (*tu*). Per tant, els díctics personals són els pronoms personals àtons i tòpics de primera i segona persona (*jo, tu, nosaltres, vosaltres, em, et*), els morfemes verbals de primera i segona persona (*estudio* i *comenceu*, per exemple) i els possessius de primera i segona persona (*el meu, el teu*).

#### **2.1.1.2. Dixi d'espai**

La *dixi* d'espai inclou els elements gramaticals que s'interpreten en relació amb l'espai d'enunciació. Els díctics d'espai, que indiquen la distància de l'element que s'assenyala respecte de l'emissor, són els demostratius *aquest, aquell*, els pronoms *això, allò*, els adverbis *aquí, allà* i alguns verbs intransitius de moviment.

#### **2.1.1.3. Dixi de temps**

La *dixi* de temps inclou els elements gramaticals que s'interpreten en relació amb el moment de l'enunciació. Els díctics temporals, que poden indicar simultaneïtat, anterioritat o posterioritat al moment del temps de l'enunciació, són bàsicament alguns

---

<sup>5</sup> Per a una caracterització més detallada de la *dixi*, vegeu Nogué (2008: § 3).

<sup>6</sup> Vegeu Nogué (2008: § 3.4.3 i § 4).

adverbis de temps com *ara*, *ahir* o *demà* i els morfemes verbals de present d'indicatiu (*estudiem*), els de perfet (*començà*) i els de futur (*marxaré*).

### 2.1.2. El vocatiu

El vocatiu, que és dins de la dixi de persona, és una de les formes que gramaticalitzen la referència a l'enunciatari, i serveix per atraure l'atenció, per mitjà de la interpel·lació, d'una persona que és a l'abast de qui parla.

Levinson divideix els vocatius en dos tipus: vocatius de crida i vocatius d'acostament, segons la funció comunicativa que compleixen. Pel que fa als vocatius de crida, Nogué (2008: § 5.2.3) els divideix en vocatius inicials i vocatius de selecció. Els primers, segons Nogué (2008: 171), “tenen la funció pragmàtica d'instaurar un o més enunciataris per a l'esdeveniment comunicatiu en conjunt, els quals hi interactuaran, doncs, com a participants juntament amb l'enunciador que ha iniciat verbalment l'esdeveniment i que els hi ha introduït” i els segons tenen la funció pragmàtica de seleccionar un o diversos destinataris directes en un esdeveniment comunicatiu ja iniciat. Els vocatius d'acostament, com diu Nogué (2008: § 5.2.3), tenen la funció pragmàtica d'expressar la proximitat afectiva, tant si és positiva com si és negativa, envers el destinatari.

Les diferents formes que poden usar-se com a vocatius són: el nom (propri o comú), els pronoms personals tòpics, l'adjectiu i el sintagma nominal.

## 2.2. L'enunciació literària

Recordem que l'enunciació és un procés que posa en joc quatre elements: un enunciador, un enunciatari, un enunciat i un context d'enunciació, que és el marc en què té lloc el procés. Segons Payrató (2003: 130), la literatura, que es pot entendre com la realització d'un fet comunicatiu i que, per tant, es pot considerar un intercanvi lingüístic, pot ser interpretada com una forma particular d'enunciació, “en què un emissor<sup>7</sup> es desdobra i adopta diferents veus”.

---

<sup>7</sup> En aquest cas, l'emissor que es desdobra i adopta diferents és el narrador (i no l'autor del text), que, com veurem més endavant, pertany a un segon nivell d'enunciació que presenta la ficció.

Maingueneau i Salvador (1995: § 1.4), per referir-se a la situació d'enunciació particular que presenten els textos literaris, prefereixen fer servir el sintagma *pseudo-enunciació literària*. I, pel que fa a la relació entre els participants, destaquen la no-immediatesa de la interlocució que es dona en l'enunciació literària. El que passa, en l'enunciació literària (i també en molts casos d'enunciació escrita no literària), és que s'anul·la completament el paper o la resposta de l'enunciatari, i és per aquesta raó que fa sentit parlar de *pseudo-enunciació literària*.

### **2.2.1. La ficció: els participants**

En el discurs ficcional es dona una situació de doble enunciació<sup>8</sup>. Nogué (2008: § 4.5), quan caracteritza la figura de l'enunciador, es refereix al discurs ficcional i explica que hi ha, d'una banda, la situació que està formada pel conjunt de la ficció i que té a com a enunciator la persona que ha escrit el text i, com a enunciatari, la persona que el llegeix i, de l'altra, un segon nivell d'enunciació: la situació constituïda per la ficció que es desenvolupa, que té com a participants els diversos personatges que hi intervenen. Cal tenir en compte que els elements d'íctics del text s'interpreten en funció d'aquest segon nivell d'enunciació.

Els participants del primer nivell d'enunciació de la ficció són l'autor (enunciador) i el lector (enunciatari). Pel que fa a la figura de l'autor, que, com hem dit, és l'emissor dels textos narratius, es pot desdoblar en el responsable i l'autor. Nogué (2000: § 2.6), que segueix Goffman, explica que, en la narrativa, el responsable és qui adopta el rol d'escriptor i l'autor, “la persona concreta, amb nom i cognoms, que escriu cada text en concret”.

Pel que fa a la figura del lector, Nogué (2000: § 2.2.1), quan caracteritza els participants dels diversos gèneres de ficció, observa que els receptors presenten un caràcter indeterminat tant pel que fa al nombre com pel que fa a la identitat personal.

Per tal de no confondre l'autor amb el narrador del text, pot ser útil la idea de Maingueneau i Salvador (1995: § 1.4) que el narrador és un ésser purament textual.

---

<sup>8</sup> Per a un major aprofundiment en la idea de la doble enunciació, vegeu Ducrot (1984: § 8) i la seva teoria de la polifonia de l'enunciació.

### 3. Teoria general de la narració

Com hem dit en el capítol introductori, ens acollirem a la jerarquitització de les categories narratives de temps, veu i mode que estableix Genette, ja que, en el marc conceptual i metodològic de la narratologia, l'obra de Genette ha esdevingut el punt de partida i el referent principal de la majoria d'estudis que l'han succeït.

La referència bibliogràfica que seguirem per desenvolupar aquest capítol és un article de Shlomith Rimmon que es titula “Teoria general de la narració: *Figures III* de Genette i l'estudi estructuralista de la narració”. Rimmon (1976), que situa al centre del seu estudi les *Figures III* de Genette perquè considera que són una contribució important a la teoria general de la narració, fa un resum precís, clar i alhora crític de l'obra del teòric francès. En aquest estudi, Rimmon contraposa l'obra de Genette al rerefons estructuralista francès que fins aleshores dominava els estudis sobre teoria de la narració, i en destaca el que ell en diu “l'art de la combinació”.

#### 3.1. Antecedents

Genette no és el primer teòric de la literatura que estudia el punt de vista i la resta de categories narratives, sinó que hi ha diversos autors que, abans de Genette, es van interessar per aquesta qüestió.

D'una banda, Wayne C. Booth, que pertany a la tradició angloamericana, considera que la qüestió del punt de vista és una qüestió fonamental. Booth, tot i que recupera la idea de Henry James que el punt de vista és el problema central en tota narració, va una mica més enllà i proposa una sèrie de conceptes i de classificacions innovadors que resulten especialment útils. Genette recupera la teoria de Booth i fa uns quants passos més enllà.

D'altra banda, Roland Barthes, que s'inscriu dins de l'estructuralisme, va intentar establir una correspondència entre l'estructura de l'oració i la del text narratiu per tal de poder aplicar l'anàlisi lingüística als textos literaris, i aquesta iniciativa va influir notablement sobre estudis posteriors relatius el punt de vista. Genette, de fet, parteix

de l'estructuralisme que Barthes va impulsar.

### **3.2. Teoria de la narració de Genette**

Com hem dit més amunt, Genette va més enllà del que havia fet Booth i intenta una síntesi entre els angloamericans i els estructuralistes. Entre 1966 i 1972 Genette va publicar els tres primers reculls d'assajos de la sèrie *Figures*, que són significatius perquè en aquests assajos Genette va explorar els límits de la narratologia. La singularitat de les *Figures III* és la jerarquitització de les categories narratives que estableix Genette, i per això Rimmon (1976) se centra en aquesta obra.

#### **3.2.1. Figures III**

Les *Figures III* es divideixen en dues parts. La primera comprèn quatre capítols que contribueixen a caracteritzar el marc general sobre la història de la crítica i la poètica. La segona part, el «Discours du récit», és probablement la més interessant, perquè està constituïda pel que és pròpiament l'estudi sistemàtic de les categories narratives que Genette aplica a *À la recherche du temps perdu* de Proust. En el seu resum crític, Rimmon (1976: § 2.0) afirma que es tracta d'un sistema complex i que això converteix el «Discours du récit» de Genette en un estudi força difícil de resumir.

#### **3.2.2. Categories narratives<sup>9</sup>**

Amb relació a aquest apartat hi ha dues consideracions a fer. En primer lloc, convé tenir en compte que desenvoluparem les categories narratives<sup>10</sup> de temps, mode i veu a partir del resum crític que fa Rimmon (1976) de les *Figures III* de Genette. I, en segon lloc, ens sembla oportú de subratllar que, d'acord amb els objectius del treball, ens centrarem en les categories de mode narratiu i veu narrativa, de manera que passarem una mica per sobre de la categoria de temps narratiu. Malgrat que no hi

---

<sup>9</sup> La taula que Rimmon (1976: 182) afegeix al final del seu article és un resum clar i precís de la jerarquitització de les categories narratives que estableix Genette.

<sup>10</sup> Rimmon (1976: § 2.2), que no hem d'oblidar que resumeix Genette, fa servir el sintagma *aspects del récit* per referir-se a la categories narratives.

puguem aprofundir, ens ha semblat pertinent d'incloure-la en aquest apartat per tal d'oferir una panoràmica completa de la jerarquització de les categories narratives que construeix Genette.

### **3.2.2.1. Temps narratiu**

D'entrada, tal com observa Rimmon (1976: § 2.2.1), cal tenir en compte que, en francès, com en català, la paraula *temps* designa tant el temps cronològic com el temps gramatical. Genette entén que la categoria de temps narratiu es basa en les relacions cronològiques entre el que ell anomena *recit*, que és el significant i fa referència al text narratiu en si, i la història, que per a ell és el significat i fa referència al contingut narratiu.

A partir d'aquí Genette considera que hi ha tres factors a tenir en compte a l'hora d'estudiar el temps narratiu. Aquests tres factors són: l'*ordre*, que fa referència a la successió dels esdeveniments de la història; la *duració*, que posa en relació la duració dels esdeveniments i l'extensió del relat; i la *frequència*, que és bàsicament el nombre de vegades que un esdeveniment apareix en la història.

La categoria de temps narratiu està estretament relacionada amb la variació estilística; així i tot, l'estudi, complet i detallat, de l'estil aplicat a qüestions de narratologia encara està per fer. Tal com apunta Piquer (2000: 61), podria resultar interessant estudiar fins a quin punt la dixi de temps contribueix a caracteritzar l'estil de la temporalitat narrativa. Piquer intueix que la dixi de temps podria influir, fins i tot, sobre l'ús de determinades veus narratives. No cal dir que *Estremida memòria* també és un text especialment adequat per a l'estudi proposat.

### **3.2.2.2. Mode narratiu**

El mode és la categoria narrativa que inclou el que la crítica angloamericana anomena *punt de vista*, i fa referència a les diverses possibilitats de narrar els esdeveniments. Rimmon (1976: § 2.2.2) recull la idea que Genette proposa dues modalitats principals de regulació de la informació narrativa: la distància i la perspectiva.

### **a) Distància**

Tal com apunten Soler i Trilla (1989: 76), hi ha dos factors que contribueixen a caracteritzar la distància: la presència del narrador en el text i la regulació de la informació narrativa, que pot tenir diversos graus. És a dir que es poden donar més o menys detalls al lector i d'una manera més o menys directa. Per tant, la distància posa en relació el discurs i la història que es narra.

Rimmon (1976: § 2.2.2.1) explica els tres tipus de discurs que, segons Genette, donen compte de la distància en la narració. En primer lloc, fa referència al discurs imitat o reportat, que és la reproducció fidel d'un diàleg i que és el que es coneix amb el nom de *estil directe*. En segon lloc, es refereix al discurs narrativitzat, que es dona quan és el narrador qui conta el diàleg. I, per últim, esmenta el discurs transposat, que és el que es coneix amb el nom d'*estil indirecte* i que inclou el discurs indirecte lliure<sup>11</sup>.

### **b) Perspectiva**

Els termes *focus* (o *focalització*) i *punt de vista* són equivalents i tots dos fan referència a la *perspectiva* de visió. Com hem dit més amunt, la perspectiva està relacionada amb la regulació de la informació narrativa —la perspectiva és, de fet, un dels mecanismes que permeten regular-la. Així i tot, Genette prefereix el terme *focalització*<sup>12</sup>, perquè permet establir una distinció més clara entre «qui veu» i «qui narra».

Rimmon (1976: § 2.2.2.2) reporta la distinció que fa Genette dels tipus de narració que hi ha en funció de la focalització que presenten. El primer tipus és la *narració no focalitzada* (o *grau zero de focalització*), que es dona quan el narrador no adopta mai el punt de vista dels personatges. El segon tipus és la *narració amb focalització interna*, que, a grans trets, correspon a adoptar el punt de vista d'un personatge situat a l'interior de la història que es narra. I, el tercer, la *narració amb focalització externa*, que es dona en les narracions en què el focus és situat en un punt exterior de la història.

---

<sup>11</sup> Vegeu Maingueneau i Salvador (1995: § 5.5).

<sup>12</sup> Per a una definició detallada de *focalització*, vegeu Soler i Trilla (1989: 82).

### **3.2.2.3. Veu narrativa**

La veu és la categoria narrativa que designa les relacions entre l'acció verbal i el subjecte. Rimmon (1976: § 2.2.3) s'ocupa de deixar molt clar que el subjecte no és només aquell qui actua o damunt el qual actuen, sinó que també és aquell qui narra i aquell o aquells que participen en l'activitat narrativa. Com Genette, també considera que la veu s'ha confós amb el punt de vista i s'ha tractat juntament amb aquesta altra categoria narrativa.

Rimmon (1976: § 2.2.3.1) reporta la idea que, amb relació a la categoria de veu narrativa, Genette distingeix tres frases essencials, que, malgrat que no deixen de ser subcategories, Genette considera que s'han de tractar i d'estudiar de manera successiva i, per tant, convé remarcar la idea que són fases d'un procés. En primer lloc, cal delimitar els nivells narratius o nivells de ficció; en segon lloc, és important detectar la veu narrativa que narra en cada nivell; i finalment convé considerar el destinatari (o *narratari*), de cada nivell del discurs narratiu.

#### **a) Nivells narratius**

Rimmon (1976: § 2.2.3.1) trasllada la idea que Genette distingeix els nivells extradiegètic, diegètic (o intradiegètic) i metadiegètic de la narració.

El nivell estradiegètic és exterior als esdeveniments primaris de la ficció i s'ocupa de la seva narració. El nivell diegètic és el nivell dels esdeveniments narrats en la narració primera. I el nivell metadiegètic és una narració dintre de la narració, és a dir, és un segon grau de ficció.

#### **b) Tipus de narrador**

Tal com explica Rimmon (1976: § 2.2.3.2), Genette considera que la classificació habitual dels tipus de narrador segons la categoria gramatical de persona (primer persona, tercera persona) no és del tot adequada perquè, de fet, la presència del narrador en la seva pròpia narració només pot donar-se en primera persona, de la mateixa manera que la presència de l'enunciador en el seu enunciat només pot ser en primera persona.

Per tant, Genette proposa de classificar els tipus de narrador en funció de

l'actitud narrativa. Segon Genette, hi ha dos tipus de narrador: el narrador heterodiegètic, que és el narrador que no participa en els fets de la història que narra, i el narrador homodiegètic, que és un dels personatges de la història que narra. El narrador homodiegètic pot ser un narrador autodiegètic, o narrador-protagonista, o bé, un narrador-observador o narrador testimoni.

El resultat de combinar els nivells narratius amb els tipus de narrador és el següent<sup>13</sup>:

a) narrador extradiegètic-heterodiegètic: és un narrador extern que no és un personatge de la història que narra.

b) narrador extradiegètic-homodiegètic: és un narrador extern que narra la seva pròpia història.

c) narrador diegètic-heterodiegètic: és un narrador del nivell de la història que narra uns esdeveniments en què ell no participa.

d) narrador diegètic-homodiegètic: és un narrador del nivell de la història que narra la seva pròpia història.

### **c) Narratari**

El narratari, que és el destinatari del discurs narratiu, no s'ha de confondre amb el lector del text<sup>14</sup>. El narratari sempre es troba al mateix nivell de ficció que el narrador, per tant, hi hauria un narratari extradiegètic i un narratari diegètic. En paraules de Rimmon (1976: § 2.2.3.3), “el narratari extradiegètic és el lector virtual a qui s'adreça el narrador extradiegètic”. En canvi, el narratari diegètic “és un destinatari que també és un personatge de ficció en la narració, al qual s'adreça un narrador diegètic de ficció”.

---

<sup>13</sup> Per presentar el resultat seguim l'esquema que elabora Rimmon (1976: § 2.2.3.2).

<sup>14</sup> És interessant la definició que fa Lodge de la subcategoria de narratari (1992: § 17): “El narratari és qualsevol evocació o substitut del lector de la novel·la dins del mateix text”.

### 3.2.3. La relació entre el punt de vista i la veu

Rimmon (1976), que, com hem dit més amunt, fa un resum precís, clar i alhora crític de les *Figures III*, defensa la idea que Genette situa la *perspectiva* (o *focalització*) —que és la manera com el teòric francès anomena el punt de vista— dins del mode narratiu (separat, per tant, de la veu) perquè considera que el mode i la veu són dues categories narratives independents. Rimmon (1976) apunta que el que Genette pretén amb aquesta divisió és evitar que mode i veu es confonguin, com s'han confós sovint en el corrent narratològic anglosaxó.

Així i tot, el punt de vista i la veu són dues categories que estan estretament relacionades: el punt de vista, és a dir, la visió o l'enquadrament de qui veu, o qui sent, o qui percep es transmet a través d'una veu narrativa, que es limita a narrar allò que ell mateix o algú altre veu, o sent, o percep. Dit d'una altra manera, la veu narrativa reflecteix el punt de vista narratiu, o és una manera de concretar-lo.

A més, pot ser que el punt de vista i la veu coincideixin en un mateix punt, però també pot ser que no ho facin. El punt de vista i la veu, és a dir, «qui veu» i «qui narra», coincideixen quan hi ha una primera persona del singular, *jo*, que veu i narra a la vegada. En canvi, el punt de vista i la veu no coincideixen quan qui veu no és qui narra. Un exemple de no coincidència de veu narrativa i punt de vista narratiu, extret de Soler i Trilla (1989: 83), és el següent: “Ell pensa que és suficient”. Mentre que a “Jo penso que és suficient”, extret també de Soler i Trilla (1989: 83), punt de vista i veu coincideixen.

#### 4. Les categories narratives a *Estremida memòria*

L'objectiu principal d'aquest capítol és l'estudi del punt de vista narratiu a *Estremida memòria*. Recordem que, segons el sistema de Genette, les tres grans categories narratives són el *temps*, la *veu* i el *mode* i que Genette situa el punt de vista dins del *mode*. Per tant, pel que fa al *mode* i d'acord amb els objectius del treball, només desenvoluparem la categoria de punt de vista. Amb relació a la *veu*, que, com hem dit més amunt, és una manera de concretar el punt de vista, la descripció que en farem anirà lligada al punt de vista i a la relació que hi ha entre ambdues categories narratives.

Amb relació al *mode*, abans d'aprofundir en la qüestió del punt de vista convé fer una apreciació: en funció de la focalització que presenta, *Estremida memòria* és una narració amb focalització interna, perquè el narrador adopta el punt de vista d'uns personatges que estan situats a l'interior de la història que narra. A més, la novel·la presenta una focalització múltiple, perquè uns mateixos esdeveniments són enfocats des del punt de vista de diversos personatges.

##### 4.1. El punt de vista

Les quatre parts en què es divideix la novel·la estan dividides, al mateix temps, en capítols i cadascun d'aquests capítols està format per vuit subcapítols<sup>15</sup>. D'una manera sistemàtica<sup>16</sup>, cadascun d'aquests subcapítols està narrat des del punt de vista d'un personatge diferent, que coneix parcialment els fets o les circumstàncies que s'esdevenen. El vuitè subcapítol sempre correspon a Arnau de Roda i Palmira<sup>17</sup> i, pel que fa als set primers, hi ha set personatges “principals” des dels quals la veu narrativa presenta el fets i dels quals adopta, per tant, el punt de vista. Els set personatges

---

<sup>15</sup> En el seu estudi, Dasca (2004) fa referència a la disposició del contingut en parts i capítols i la relaciona amb la “tècnica minuciosa i complexa” de les novel·les de Moncada.

<sup>16</sup> Malé (1997) considera que *Estremida memòria* es caracteritza precisament per la regularitat estructural.

<sup>17</sup> Com veurem més endavant, aquests dos personatges pertanyen al nivell extradiegètic de la història.

“principals”<sup>18</sup> són: Agustí Montolí, Marta Rius, Justina, Cinta, Amàlia Calsina, Quima i Octàvia.

Només hi ha un cas en què el narrador adopta el punt del vista d'un personatge que no és cap dels set personatges “principals”. En un dels darrers subcapítols que corresponen a l'Octàvia, el narrador adopta, excepcionalment, el punt de vista de l'Emília, un personatge secundari que en tot moment ha aparegut al costat de l'Octàvia. D'entrada, l'evidència que l'Octàvia dorm explica per què Moncada fa aquesta operació. Si es vol anar una mica més enllà, una possible explicació al fet que l'autor hagi decidit que l'Octàvia estigués inactiva és la intenció de posar de manifest el vincle que tenen ambdós personatges, el caràcter decidit de l'Emília i la voluntat d'ajudar la seva amiga. Així, podria ser que Moncada volgués portar fins a l'extrem això que l'Emília pren el relleu i ajuda, tant com pot, la seva amiga. I podria ser que, fins i tot, per tal de fer notar com és d'important pel desenvolupament de l'acció el paper de l'Emília, decidís de cedir-li un subcapítol.

Pel que fa al preludi o part introductòria, el punt de vista adoptat és el de l'autor, que explica la motivació essencial que el va portar a “sorollar difunts i desarrelar-los de la mort” i, en conseqüència, a escriure la novel·la. Malgrat que no signa el preludi i que es presenta com un narrador extern omniscient, entenem que el punt de vista adoptat en aquesta part introductòria és el de d'autor, perquè assumeix els tres components del concepte d'enunciador o format de producció (animador, autor i responsable) quan diu: “**M'ha paregut pertinent** canviar la identitat de tothom que va jugar-hi algun paper, a fi d'evitar suspicàcies, malentesos i embrolles”. En la mateixa pàgina apunta el següent: “La responsabilitat d'aquell funcionari [Agustí Montolí] en les pàgines següents s'acaba a la frontera on la seva crònica deixa pas a la **meva** novel·la”. I, a més, s'atorga la responsabilitat “d'embastar els primers capítols”, d'enviar-los a Arnau de Roda i de publicar-los juntament amb la seva correspondència. Per últim, en el *Dramatis personae*, que apareix per primera i única vegada en l'edició del 2004 de la novel·la, quan caracteritza el personatge de Simó Juneda, Moncada (2004: 315) escriu: “**L'autor** s'ha escarrassat a envigorir-lo, però es tracta d'una

---

<sup>18</sup> Com veurem, també, més endavant, pertanyen al nivell diegètic de la història.

personalitat borrosa, deixatada i no dóna gaire joc”.

Un altre detall que fa pensar que el punt de vista adoptat és el de l'autor, és a dir, el de Jesús Moncada, és l'ús de la primera persona del plural que es dóna en la frase següent: “els mequinensans sempre l'**hem considerat** [el cognom il·lustre] la clau d'un dels episodis més abjectes de l'afer” i que el converteix, per tant, en mequinensà.

En les últimes línies d'aquesta part introductòria, la veu narrativa (que, en aquest cas, no deixa de ser la veu de l'autor) presenta l'acció, la situa en un lloc concret i n'especifica, fins i tot, el dia i les circumstàncies climatològiques.

A més, el preludi fa de pont entre la realitat i la ficció<sup>19</sup>.

Malgrat la regularitat estructural que caracteritza *Estremida memòria*, la novel·la presenta algunes particularitats.

La primera té relació amb l'ordre de presentació dels subcapítols: en el segon capítol de la segona part, el subcapítol narrat des del punt de vista de la Justina s'anteposa al subcapítol que correspon a Agustí Montolí que, en general, sempre apareix en primer lloc.

La segona particularitat és que en el segon capítol de la quarta part hi ha nou subcapítols, en comptes de vuit. Excepcionalment, l'autor inclou dos subcapítols que corresponen a Agustí Montolí.

I la tercera és que en el tercer capítol de la quarta part no apareix el subcapítol que correspon a Arnau de Roda i a Palmira (l'autor els reserva per a l'epíleg) i hi ha, per tant, set subcapítols, encapçalats pel subcapítol que està narrat des del punt de vista de la Justina i amb el capítol d'Agustí Montolí situat en quart lloc.

## 4.2. La veu

Recordem que la categoria de veu narrativa comprèn les subcategories de *nivells narratius*, *narrador* i *narratari*.

---

<sup>19</sup> En paraules de Dasca (2004: 127-128), “els pròlegs [de les novel·les de Moncada] posen en evidència el caràcter fictici del relat i contribueixen, a la vegada, a accentuar en el lector la sensació d'ambigüitat”.

Pel que fa a la primera subcategoria, la novel·la està constituïda per dos nivells narratius: el diegètic, en el qual se situen els personatges de la narració primera; i l'extradiegètic, en el qual trobem les veus narratives que corresponen a la de l'autor, és a dir, a Jesús Moncada, a Arnau de Roda i a la seva filla gran, Palmira, la correspondència dels quals (que podria ser que fos fictícia) està inclosa al final de cada capítol i és exterior als esdeveniments primaris de la ficció.

El narrador dels subcapítols que corresponen al nivell diegètic és un narrador heterodiegètic o narrador en tercera persona. És un narrador extern omniscient, és a dir que, tot i que no participa en la història que narra, coneix les emocions dels personatges que hi participen.

Hi ha un cas, en el primer subcapítol de la segona part, que presenta una particularitat que mereix ser comentada: malgrat que el narrador continua essent el narrador heterodiegètic que narra els fets des del punt de vista d'Agustí Montolí, tot el subcapítol està narrat en primera persona. Qui parla és Baltasar Garrigues, el barquer, que és un personatge secundari; i, malgrat que el subcapítol té forma de monòleg, hi ha un detall que fa que no puguem considerar que Baltasar Garrigues és el narrador d'aquesta part. El detall és el guió que encapçala el subcapítol. El que fa el guió és donar entrada a un fragment de discurs reportat en estil directe. Un discurs que reporta el narrador heterodiegètic des del punt de vista d'Agustí Montolí.

D'una manera semblant, en un dels subcapítols de la segona part, els fets són narrats des del punt de vista de la Marta. I, pel que fa a la veu narrativa, l'autor segueix mantenint el narrador heterodiegètic i, quan vol donar la paraula a un personatge secundari, ho fa a través d'un fragment de discurs reportat en estil directe, encapçalat novament per un guió. De manera que, malgrat que en els subcapítols del nivell diegètic l'autor jugui a incloure-hi fragments reportats en estil directe, la veu narrativa sempre correspon al narrador heterodiegètic i el punt de vista narratiu sempre recau sobre un mateix personatge.

El narrador dels subcapítols del nivell extradiegètic també és un narrador heterodiegètic que narra en tercera persona i que, en aquest cas, es pot identificar

clarament: es tracta d'Arnau de Roda. D'Arnau de Roda i de Palmira, que passa a net les cartes que el seu pare envia a l'autor i hi afegeix, cada vegada, una postdata. A causa de la proximitat amb allò que narra, Arnau de Roda, que és el nét d'Ulisses, un personatge que participa en els fets que es narren, es comporta també com un narrador homodiegètic, és a dir que es converteix, puntualment, en un personatge (secundari) de la història que narra. N'és un exemple el subcapítol en què Arnau de Roda rememora el dia que va acompanyar el seu avi a casa de Guillem de Segarra.

El resultat de combinar el tipus de narrador amb els nivells narratius és el següent: tret dels subcapítols que corresponen a Arnau de Roda i a Palmira, en què es combina un narrador extradiegètic-heterodiegètic amb un narrador extradiegètic-homodiegètic, el narrador d'*Estremida memòria* és diegètic-heterodiegètic.

La tercera i última subcategoria és la de narratari, que també pot ser extradiegètic o diegètic i que, com hem dit, sempre es troba al mateix nivell de ficció que el narrador. En els capítols del nivell diegètic no hi ha cap evocació o referència al lector dins el mateix text. En canvi, en els subcapítols del nivell extradiegètic, és a dir, els subcapítols que corresponen a Arnau de Roda i a Palmira, sí que n'hi ha: Arnau de Roda comença totes les seves cartes amb la fórmula «Estimat gratapapers» i, a més, hi ha un moment en què s'adreça al narratari amb el vocatiu *gratapapers*. Per tant, el narratari dels subcapítols del nivell extradiegètic és Jesús Moncada.

En el preludi hi ha una referència explícita al lector. La veu narrativa (que corespon a Moncada) s'adreça a un lector anònim o genèric i el convida a endinsar-se en la lectura de la novel·la situant-lo en el lloc dels fets: “Per acabar, un consell: si **el lector** encara es veu amb cor de prosseguir després d'aquest preàmbul, farà bé d'abrigar-se. Així que giri full, es trobarà a la matinada del 24 de novembre de 1877. I aquell dia, al contrari del que pronosticaven els llunaris —no gaire fred, nuvolades, risc de pluges—, un cerç esmoladíssim fuetjava la vall de l'Ebre”.

### 4.3. Punt de vista narratiu i veu narrativa

Pel que fa a la coincidència de la veu narrativa i el punt de vista narratiu, en els subcapítols del nivell diegètic ambdues categories no coincideixen en un mateix personatge. La veu correspon al narrador extern omniscient en tercera persona i el punt de vista que s'adopta és el d'un dels set personatges “principals” que participen en els esdeveniments narrats en el relat primer<sup>20</sup>.

En canvi, en els subcapítols que pertanyen al nivell extradiegètic hi ha moments en què el punt de vista i la veu coincideixen en un mateix personatge. És el cas dels moments en què el narrador, és a dir, Arnau de Roda o Palmira, explica els fets des del seu punt de vista.

En el preludi, veu i punt de vista coincideixen: és l'autor que, des del seu punt de vista, explica la motivació essencial que el va portar a escriure la novel·la i introdueix, cap al final, la història. De manera que hem de situar el començament de la novel·la en les últimes línies del preludi<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> El motiu pel qual distingim Arnau de Roda i Palmira de la resta de personatges “principals” és que, a banda de pertànyer a nivells narratius diferents, la identificació del punt de vista, en els subcapítols que els corresponen, és molt més senzilla i immediata que en la resta de subcapítols.

<sup>21</sup> Segons Lodge (1992: § 1), “el començament d'una novel·la és un llinard, que separa el món real que habitem del món imaginat pel novel·lista”.

## 5. Estratègies discursives

El punt de vista narratiu té la seva manifestació lingüística i hi ha, per tant, una seguit d'estratègies discursives que permeten expressar-lo.

Hem dividit les estratègies discursives en dos grups. En primer lloc, desenvoluparem les estratègies que hem anomenat *gramaticals*, que són estratègies discursives que es basen en la gramàtica. En segon lloc, ens fixarem en les estratègies que hem anomenat *textuals*, que són estratègies discursives que van més enllà de la gramàtica.

A més, a *Estremida memòria* hi ha, d'una banda, estratègies discursives que possibiliten la identificació del punt de vista que adopta el narrador en cada capítol i, de l'altra, estratègies que, un cop ja s'ha identificat el personatge, contribueixen a constatar-ne la identitat i a caracteritzar-lo. Dit d'una altra manera, convé diferenciar les estratègies que fan possible la identificació del punt de vista (i que, d'alguna manera contribueixen a la seva instauració) de les estratègies que en faciliten la identificació (i que, en canvi, estan més relacionades amb el manteniment).

### 5.1. Estratègies gramaticals

Hi ha cinc estratègies gramaticals que contribueixen a la identificació del punt de vista narratiu que adopta el narrador a *Estremida memòria*. La primera és l'ús de la tercera persona del singular i la segona és el vocatiu<sup>22</sup>, que pot aparèixer en forma de nom propi, de nom comú o d'adjectiu. Hi ha una sèrie de casos en què el nom propi no es fa servir com a vocatiu que també cal tenir en compte. Així, la tercera estratègia gramatical és l'ús del nom propi en els casos en què aquest no funciona com a vocatiu. Una quarta estratègia és l'ús del sintagma nominal, i la cinquena i última estratègia gramatical és l'adjectivació de la paraula *memòria*.

---

<sup>22</sup> El vocatiu, que forma part de la dixi de persona i que està entre la gramàtica i la pragmàtica, també es podria haver tractat en l'apartat d'estratègies textuals (que, de ser així, s'hauria titulat *estratègies textuals i pragmàtiques*); però hem considerat que, per la importància de l'ús del nom propi amb relació a la identificació del punt de vista narratiu, havia de ser tractat com una estratègia gramatical.

Aquestes estratègies contribueixen a la identificació del punt de vista perquè totes, tret de la darrera, la de l'adjectivació, són estratègies de referència als personatges “principals”.

### 5.1.1. La tercera persona del singular

L'ús de la tercera persona del singular és un procediment o una estratègia de referència als personatges “principals” que té relació amb el punt de vista adoptat en cada subcapítol: és la manera que té l'autor d'adoptar el punt de vista d'un personatge sense donar-li la veu. La manifestacions de la tercera persona del singular a *Estremida memòria* són: el pronom personal tònic, els morfemes verbals i els pronoms personals àtons.

El pronom personal tònic, si es posa en relació amb el nom propi, presenta diverses possibilitats combinatòries. En primer lloc, el pronom personal tònic de tercera persona del singular apareix acompanyat del nom propi del personatge del qual el narrador adopta el punt de vista en el subcapítol corresponent. És el cas de (1).

- (1) **Ella, Marta**, clavada al llit, a la mercè dels altres, es veu condemnada a endevinar el que succeeix fora de l'habitació.

(1.I.2, 16)<sup>23</sup>

En segon lloc, hi ha casos en què, tot i que el pronom personal tònic no va acompanyat del nom propi del personatge al qual correspon el subcapítol en qüestió, el nom propi apareix més avall, dins d'un fragment de discurs reportats en estil directe. És el cas de (2).

- (2) **Ella**, en canvi, no solament no va anar-hi, sinó que haurà d'aguantar-se les ganes de preguntar-li res sobre la funció.

[...]

«T'hauria de caure la cara de vergonya, **Cinta**».

(1.I.4, 20-21)

Hi ha un tercer cas en què el pronom de tercera persona del singular masculí apareix seguit d'un sintagma nominal que contribueix a la identificació del personatge.

---

<sup>23</sup> La primera xifra de la numeració fa referència a la part (recordem que la novel·la està dividida en quatre parts, sense comptar l'epíleg); la segona, al capítol i la tercera, al subcapítol. Finalment, fem constar el número de pàgina al qual es troba l'exemple presentat.

És el cas de (3), on, malgrat que la contribució a la identificació del personatge és evident, sembla que el fet d'incloure el sintagma nominal «un escrivà» és deu sobretot a la voluntat de destacar la seva condició d'escrivà.

- (3) I quan **ell**, **un escrivà**, l'última carta de la baralla, s'havia atrevit a fer alguna insinuació sobre els diversos graus de culpa dels acusats, la mirada de don Silvestre (...) havia tancat el tema.  
(4.I.1, 216)

Amb relació al pronom, hi ha un últim cas en què el pronom personal tònic de tercera persona del singular apareix sense el nom propi i que, a diferència dels casos de (1) i (2), el nom propi no apareix en cap moment en el subcapítol. Aquest ús només es dona en el cas del pronom personal tònic de tercera persona del singular masculí (*ell*), i ho explica el fet que Agustí Montolí és l'únic home del grup de personatges “principals”. És a dir que, en aquest cas, la condició de “masculinitat” del personatge, sumada a la referència a la mula amb la qual viatja, és suficient per identificar el punt de vista que adopta el narrador en el subcapítol. És el cas de (4).

- (4) Potser, mentre **ell** dormia, la mula ha guanyat terreny i ara es troben a prop de la comitiva.  
(1.II.1, 40)

L'ús del pronom personal tònic no és l'única manifestacions de la tercera persona. A (5), veiem com els morfemes verbals i els pronoms personals àtons també són manifestacions de la tercera persona del singular.

- (5) a. Un rampell d'ira **la** sacseja mentre en **recorda** les paraules, «No, Justina, no, impossible», quan **havia anat** a demanar-li la celebració d'un funeral pel fill.  
(4.I.2, 220)
- b. Quan **obre** la porta, (...) no **pot evitar** un rampell d'ira, **ha** de contenir-se per no tancar el batent a la cara d'Amàlia. Veure la germana del Valentí revifa records contra els quals **lluita** d'ençà de l'arribada de la comitiva: la sensació d'irrealitat en la qual va enfonsar-**la** la notícia de la mort del promès aquell diumenge d'agost **la** colpeix instantàniament.  
(3.II.5, 172)

### 5.1.2. El vocatiu

En el segon nivell d'enunciació, la referència als personatges “principals” també es pot portar a terme des del rol d'enunciatari. Pel que fa a la referència a l'enunciatari, ens centrarem en el vocatiu, que, de totes les formes que gramaticalitzen la referència a l'enunciatari, és la que presenta una relació més evident amb l'expressió del punt de vista narratiu a *Estremida memòria*.

Com hem vist a § 2.1.2, Levinson divideix els vocatius en dos tipus: vocatius de crida i vocatius d'acostament, segons la funció comunicativa que compleixen. I, pel que fa als vocatius de crida, Nogué (2008: § 5.2.3) els divideix en vocatius inicials i vocatius de selecció.

Les diferents formes que poden usar-se com a vocatius són: el nom (propi o comú), l'adjectiu, el sintagma nominal i el pronom personal tònic de segona persona del singular i del plural. A *Estremida memòria* la forma més productiva és el nom propi, que apareix en els fragments de discurs reportats en estil directe. L'ús de noms comuns i d'adjectius com a vocatiu també és significatiu a la novel·la.

#### 5.1.2.1. El nom propi

Els noms propis que apareixen a (6) són vocatius de crida inicials, que serveixen per instaurar l'enunciatari, que, en el cas de (6a), és la Cinta i, en el cas de (6b), l'Amàlia. A més, el vocatiu de (6a), que apareix molt al començament del subcapítol, fa possible la identificació del punt de vista adoptat pel narrador: el punt de vista de la Cinta. En canvi, el vocatiu de (6b) en facilita la identificació, perquè no és la primera vegada que el nom propi del personatge (*Amàlia*) ha aparegut en el subcapítol.

- (6) a. Li torna a la memòria la veu excitada de la Severiana, «**Cinta, Cinta...!**», entrant com una boja al cosidor, on ella planxava uns llençols, per anunciar-li que anirien a crestar.

(2.I.4, 72)

- b. —**Amàlia...**

(3.I.7, 145)

El cas de (7) també és un cas de nom propi que funciona com a vocatiu de crida

inicial. Malgrat que pugui semblar que el que fa el senyor Eliseu, que és el personatge que emet l'enunciat, és seleccionar un destinatari directe, no és així, perquè, en aquest cas, la “selecció” no es fa per mitjà del vocatiu, sinó que es fa per mitjà d'un gest: el gest d'acostar-se al destinatari i aturar-lo. En aquest cas, el vocatiu, que apareix a la segona línia del subcapítol, possibilita la identificació del punt de vista.

- (7) Quan l'enginyer se n'anava de bon matí a la mina i l'havia aturada un moment, «Escolti, **Amàlia**», s'havia posat en guàrdia.

(1.II.3, 43)

Un últim cas de nom propi que funciona com a vocatiu de crida inicial es troba a l'epíleg: Palmira comença la carta que adreça a l'autor (i que obre l'epíleg) amb la fórmula «Benvolgut Jesús».

Els noms propis de (8) són vocatius de crida de selecció, perquè l'enunciador, en tots tres casos, quan emet l'enunciat selecciona un destinatari directe. Per tant, s'entén que, com que hi ha més d'un possible destinatari directe, l'enunciador fa servir el vocatiu per cridar l'atenció d'un d'ells. A (8a), el senyor de la Picarda selecciona, per mitjà del vocatiu, un destinatari directe, que és, en aquest cas, la Justina. A (8b), és l'apotecari qui fa servir el vocatiu per cridar l'atenció de l'Octàvia, i a (8c) la Severiana fa servir el vocatiu per fer notar que és a la Cinta a qui adreça les seves paraules. En tots tres casos el vocatiu de selecció no és el que fa possible la identificació del punt de vista del personatge adoptat pel narrador, sinó que el que fa és facilitar-la.

- (8) a. «Mira-te'l bé, **Justina** —va sospirar el senyor, compungit, quan ella, agenollada vora la galleda, s'esperava un bon reny, i havia afegit, adreçant-se a la dona—: Hauria hagut de viure cent anys més, ¿tinc raó o no tinc raó, estimada Filomena?»

(2.I.2, 66)

- b. «I a tu, **Octàvia**, ¿en què puc servir-te?».

(2.II.3, 101)

- c. «Guaita, **Cinta**, porta bandera francesa!»

(3.II.5, 172)

També són interessants els casos en què el nom propi es combina amb un

sintagma nominal. A (9), per exemple, el nom propi, *Genís*, que funciona com a vocatiu de selecció, s'acompanya del sintagma nominal *fill meu*, que és un vocatiu d'acostament per a l'expressió de l'afecte positiu.

(9) —**Genís**, fill meu...

(1.II.4, 46)

Pel que fa al vocatiu d'acostament, els casos de (10) són casos en què el nom propi usat com a vocatiu no té la funció d'introduir o seleccionar l'enunciatari, sinó que serveix per expressar la proximitat afectiva. A (10a), és la senyora Carolina, la fondista, qui suggereix (és un mandat presentat de manera atenuada) a l'Amàlia que se'n vagi a dormir i a (10b) és la Teresa, la dona d'Agustí Montolí, qui prega al seu marit que no se'n vagi. En el cas de (10a) el que fa possible la identificació del punt de vista és el vocatiu (perquè és l'única vegada que el nom propi del personatge apareix en el subcapítol), mentre que a (10b) el vocatiu només en facilita la identificació.

(10) a. «Vés-te'n al llit, **Amàlia**, jo acabaré de planxar els llençols».

(1.I.5, 23)

b. —Si et plau, **Agustí**...

(1.I.1, 14)

Pel que fa a vocatius d'acostament per a l'expressió de l'afecte positiu són interessants els casos de (11) i (12).

A (11), malgrat que el sintagma conté el cognom del personatge (Agustí Montolí) i que és la primera vegada que apareix en el subcapítol, el vocatiu d'acostament, sumat a l'estratègia de la repetició d'un fragment de discurs reportat en estil directe i a l'ús del sintagma *el foraster* per referir-se a Agustí Montolí, facilita la identificació del punt de vista, que és, en efecte, el d'Agustí Montolí.

(11) —Ja veig que algú es preocupa per vostè, **amic Montolí** —diu el senyor Guillem en veure la infusió fumejant.

(3.III.7, 205)

A (12), el sintagma nominal, que conté el nom propi d'un personatge secundari,

facilita la identificació del punt de vista adoptat perquè en Feliu és el marit de l'Octàvia, el personatge “principal” del qual el narrador adopta el punt de vista en el subcapítol en qüestió.

(12) «Un sant, com tu bé saps, **estimat Feliu**»

(2.I.3, 70)

Tret del cas de (10a), en general, sembla que els vocatius d'acostament estan relacionats amb el manteniment del punt de vista; mentre que els vocatius de crida, sobretot els inicials, tenen a veure amb la instauració del punt de vista.

### 5.1.2.2. El nom comú

A *Estremida memòria* hi ha alguns casos en què un nom comú que funciona com a vocatiu contribueix a la identificació del punt de vista.

Un primer cas és el cas de (13), en què Brumari Montornès, el venedor de sants, interpel·la Agustí Montolí, que és l'únic home del grup de personatges “principals”. Precisament perquè és l'únic home, quan Brumari Montornès diu *mestre*, la identificació del personatge del qual el narrador adopta el punt de vista és immediata. El vocatiu, en aquest cas, funciona com a vocatiu de crida inicial.

(13) —¿Vol comprar-me'n una, **mestre**?

(2.II.2, 97)

Un altre cas en què un nom comú funciona com a vocatiu de crida inicial es troba en els subcapítols que corresponen a Arnau de Roda i Palmira: Arnau de Roda sempre comença les seves cartes amb la mateixa fórmula: «Estimat **gratapapers**».

A (14), s'encadenen quatre sintagmes nominals formats per un nom comú acompanyat d'un adjectiu que funcionen tots quatre com a vocatiu d'acostament. En aquest cas, el vocatiu d'acostament serveix per a l'expressió de l'afecte negatiu.

(14) «No et moguis, **bleda monàrquica, monstre prussià, bandarria borbònica, marcolfa vaticana**».

(2.II.7, 113)

A (15), l'estructura del sintagma nominal és diferent de la de (14) i, a més, el vocatiu d'acostament, a diferència del que passa a (14), serveix per a l'expressió de l'afecte positiu. En el sentit que és Teòfil, el forense, un gran amic d'Agustí Montolí, qui dedica aquestes paraules al personatge. Teòfil fa servir una estructura que serveix per a l'expressió de l'afecte negatiu per expressar l'afecte positiu. Com veurem més endavant, aquesta és una estratègia discursiva que caracteritza el personatge de Teòfil. A més, el vocatiu, en aquest cas, facilita la identificació del punt de vista, perquè es fa al·lusió a la professió del personatge.

(15) «No tens gens de mà esquerra, **escrivà de la punyeta**».

(3.II.1, 162)

### 5.1.2.3. L'adjectiu

L'adjectiu, que és una altra de les formes que poden usar-se com a vocatiu, a *Estremida memòria* va associat al vocatiu d'acostament. A (16), l'adjectiu *dormilega*, que, en aquest cas, funciona com a vocatiu d'acostament, facilita la identificació del punt de vista adoptat pel narrador, perquè al començament del subcapítol es deixa clar que el personatge, Agustí Montolí, s'havia adormit. Per tant, el vocatiu només pot facilitar-ne la identificació. En cap cas pot fer-la possible, perquè, per interpretar correctament l'adjectiu *dormilega* (que, en aquest cas, és un vocatiu d'acostament per a l'expressió de l'afecte positiu) que Teòfil dirigeix a Agustí Montolí, és necessari haver pogut identificar prèviament que el punt de vista adoptat és, en efecte, el d'Agustí Montolí.

(16) —Ja em semblava que no et despertaries mai, **dormilega**.

(3.III.4, 289)

Definitivament, tret de les excepcions que hem tractat en aquest apartat, sembla que, en general, a *Estremida memòria*, els vocatius d'acostament estan relacionats amb el manteniment del punt de vista; mentre que els vocatius de crida, sobretot els inicials, tenen a veure amb la seva instauració.

### 5.1.3. Altres usos del nom propi

A la novel·la hi ha un primer cas en què el nom propi no es fa servir com a vocatiu: és el cas de l'ús que se'n fa en els subcapítols que corresponen a Arnau de Roda i Palmira, que signen les cartes que envien a l'autor. En aquest cas, l'estructura formal que presenta el subcapítol (forma de carta) també permet d'identificar immediatament, al començament del subcapítol, que el punt de vista adoptat és el d'Arnau de Roda i Palmira. Els fragments de (17) en són un exemple.

- (17) a. A Mequinensa, veig la Marta, immòbil al llit, i també la Justina, la Cinta, la Quima, l'Octàvia, l'Amàlia, condemnades a reviuire uns esdeveniments esgarrifosos. I tot plegat, creu-me, em basqueja.

Una forta abraçada

**Arnau**  
(1.I.8, 35)

- b. P.S. No et prenguis seriosament les queixes de salut del pare. És un consentit, vol que tothom estigui per ell. El metge diu que tinc Arnau per anys.

**Palmira**  
(4.II.8, 240)

Amb relació al concepte d'enunciador, els capítols que corresponen a Arnau de Roda i Palmira presenten una particularitat. Mentre que, en general, a *Estremida memòria* els tres components del format de producció (animador, autor i responsable) en general coincideixen en un mateix personatge, en els subcapítols que corresponen a Arnau de Roda i Palmira no sempre és així. En el primer subcapítol que correspon a tots dos personatges, Arnau de Roda diu el següent: “Com que la meva cal·ligrafia sempre ha estat un desastre (la mala lletra del nostre llinatge de petits impressors deu ser cosa genètica) i els anys no l'han millorada gens ni mica, he decidit demanar a la petita, la Palmira, (...) que copiés la carta amb el seu ordinador i que la imprimís com cal” (1.I.8, 27). Així, Palmira passa a net les cartes del pare i fa, per tant, d'animadora, en tots els subcapítols tret de la part final o epíleg, on parla ella i assumeix, d'aquesta manera, les tres categories participatives o components del format de producció. També assumeix les tres categories participatives en les postdates que afegeix al final de cada carta.

Hi ha un segon cas en què el nom propi no s'usa com a vocatiu. En aquest cas, el nom propi apareix precedit d'un demostratiu que a (18) expressa llunyania en el temps i a (19) serveix per expressar certa llunyania vers el mateix personatge (en un moment, fins i tot, el narrador fa servir el sintagma *una tal Marta Rius* per referir-se, precisament, a la Marta, que és el personatge de qui adopta el punt de vista en el subcapítol on apareix el cas que comentem). Aquesta estructura apareix dins del discurs del narrador, dins, per tant, d'un fragment de discurs narrat en tercera persona. En ambdós casos l'ús del nom propi possibilita la identificació del punt de vista, i els subcapítols en què es dóna aquest ús són, de fet, els únics subcapítols en què un ús del nom propi que no és el de vocatiu possibilita la identificació del punt de vista<sup>24</sup>.

- (18) **Aquella Quima** ja no existeix, s'ha quedat per sempre a l'altra banda de la frontera que va dividir-li la vida el 27 d'agost.  
(3.II.6, 141)

- (19) També hi havia hagut la malaltia d'una néta d'**aquella Marta**;  
[...]  
Havien servit per pagar deutes del fill d'**aquella Marta** (...) i ara, com que **aquella Marta** no podia tornar-los, (...) l'Eladi de Torres se'ls quedava la casa.  
(4.I.4, 226)

Un tercer cas en què el nom propi no es fa servir com a vocatiu es dóna quan el nom propi acompanya un pronom en tercera persona del singular que està relacionat amb l'expressió del punt de vista narratiu i l'ús del qual ha estat descrit en l'apartat d'estratègies gramaticals. És el cas de (20) i (21). A (20) el nom propi possibilita la identificació del punt de vista (perquè és l'única vegada que apareix, en el subcapítol) i a (21), en canvi, el nom propi en facilita la identificació.

- (20) Ella, **Marta**, clavada al llit, a la mercè dels altres, es veu condemnada a endevinar el que succeeix fora de l'habitació.  
(1.I.2, 16)

---

<sup>24</sup> Això és així perquè el nom propi no apareix ni en forma de vocatiu ni en cap altra forma, en aquests subcapítols.

- (21) La pestilència que desprèn mentre s'abrasa i perd el poder demoníac del qual ella, **Justina**, havia de ser la víctima, li fa venir nàusees.  
(1.I.3, 18)

#### 5.1.4. El sintagma nominal

(22) és un cas de referència a l'enunciador per mitjà d'un sintagma nominal que apareix dins d'un fragment de discurs reportat en estil directe. Aquest sintagma nominal, que apareix molt al començament del subcapítol, possibilita, per mitjà de la referència a la professió d'Agustí Montolí, la identificació del personatge del qual el narrador adopta el punt de vista.

- (22) «No sóc el jutge, bon home, només sóc **l'escrivà**».  
(3.I.1, 127)

#### 5.1.5. Adjectivació: la memòria

L'adjectivació també pot estar relacionada amb l'expressió del punt de vista narratiu. Caldria estudiar-la a fons, però, d'entrada, intuïm que l'adjectivació, i més concretament l'adjectivació relacionada amb la manera d'entendre la memòria, podria ser una estratègia discursiva que facilita la identificació del punt de vista.

Jesús Moncada fa que alguns dels personatges “principals” d'*Estremida memòria*, encara que sigui a través de la veu del narrador, facin referència, al llarg de la novel·la, a la memòria o a la manera com entenen ells la memòria. Un primer cas és el de la Marta. A (23), la Marta, que no es pot aixecar del llit, en un dels primers subcapítols que li corresponen, parla de les seves extremitats i, per fer-ho, fa servir l'adjectiu *mortes*. Més endavant, el narrador trasllada l'anhel del personatge d'inhibir la capacitat de recordar. És aleshores que l'adjectiu *morta* acompanya la paraula *memòria*. Vegeu (23b).

- (23) a. Les extremitats romanen **mortes**, sordes a les ordres del cervell.  
(1.II.2, 42)
- b. Amb el cervell convertit en un grumoll de foscúria i la **memòria morta** s'estalviaria de reviure els esdeveniments de l'estiu fins a embogir.  
(2.II.6, 110)

Un segon cas és el de la Justina. A (24), veiem com la Justina, la mare del Genís, que és un dels culpables, només sap acompanyar la paraula *memòria* de l'adjectiu *amarga*.

- (24) Val més que l'Òscar no ho sàpiga, amb ella que conservi l'**amarga memòria** d'aquelles hores, n'hi ha ben prou,  
(3.III.2, 193)

Segons Maingueneau i Salvador (1995: 129), “la categoria adjectival és particularment interessant per a l'anàlisi estilística”. En aquest cas, l'adjectivació relacionada amb la manera d'entendre la memòria, dóna pistes del punt de vista del personatge que el narrador adopta en cada subcapítol. Però, com hem dit més amunt, caldria estudiar a fons aquesta qüestió. De la mateixa manera que també seria interessant estudiar les ocurrències de l'adjectiu *estremida*, que, com la paraula *memòria*, és especialment significatiu perquè forma part del títol de la novel·la<sup>25</sup>.

A més, l'adjectivació relacionada amb la paraula *memòria* podria contribuir a la caracterització dels personatges. Aquesta afirmació pren més sentit si es posa en relació amb la definició que fa Forster (1927: § 3) dels personatges, segons la qual els personatges són masses de paraules.

## 5.2. Estratègies textuais

Hi ha una sèrie d'estratègies textuais relacionades, sobretot, amb la caracterització dels personatges que convé tenir en compte, ja que faciliten la identificació del punt de vista adoptat en cada subcapítol.

### 5.2.1. Repetició d'un fragment de discurs reportat en estil directe

La repetició d'un fragment de discurs reportat en estil directe també facilita la identificació del punt de vista que adopta el narrador en cada subcapítol.

---

<sup>25</sup> Aquest estudi que proposem pren més sentit si es té en compte que, en general, l'obra de Moncada es caracteritza pel detallisme i la minuciositat descriptiva.

Aquesta estratègia es dona en els subcapítols que, al començament, recuperen un fragment de discurs reportat en estil directe que correspon a les últimes línies de l'últim subcapítol del personatge del qual el narrador adopta el punt de vista.

Un primer cas de repetició de fragments de discurs reportat en estil directe és el que es dona a (25). (25a) correspon a un subcapítol de la Justina de la segona part de la novel·la que acaba d'aquesta manera, mentre que (25b) correspon a les primeres línies del següent subcapítol, també de la segona part, que pertany al mateix personatge. La repetició del fragment de discurs directe «*Si us plau, senyora...*» permet establir, per tant, una relació entre ambdós subcapítols i facilita la identificació del punt de vista adoptat en el subcapítol en qüestió.

- (25) a. La veu, «**Si us plau, senyora...**», l'atura en sec al carreró del Riu.  
(2.I.3, 68)
- b. L'estupor havia durat l'instant de girar-se en sentir les paraules del genet, «**Si us plau, senyora...**».  
(2.II.1, 93)

Un segon cas és el de (26), que correspon a dos subcapítols consecutius de la tercera part de la novel·la que són narrats des del punt de vista de l'Octàvia. El fragment de (26a) són les últimes línies del primer d'aquests subcapítols, i (26b) és el començament del següent. Com a l'exemple anterior, el fragment en negreta de (26b) facilita la identificació del punt de vista adoptat en el subcapítol al qual pertany.

- (26) a. No oblidarà mai les paraules, poc més que un gemec ronc, «**Els nostres fills, Octàvia**», que el marit diu mentre l'emmanillen abans d'emportar-se'l.  
(3.I.4, 137)
- b. El crit, «**Els nostres fills, Octàvia!**», continua ressonant-li a la memòria, es confon amb els prec de l'Emília perquè no sortís al balcó.  
(3.III.4, 170)

Un tercer cas és el que es dona en els tres primers subcapítols de la Justina. El fragment de (27a) apareix en l'últim paràgraf del subcapítol. En canvi, els fragments de (27b) i (27c) apareixen al començament, de manera que, un cop més, faciliten la

identificació del personatge del qual el narrador adopta el punt de vista.

- (27) a. —¿A on vas, Justina? —li xiuxiueja a l'orella la veu de l'Eugeni, l'administrador—. **¿No saps el que passa o ets boja? Avui hauries hagut de quedar-te tancada a casa.**  
(1.I.3, 19)
- b. Recorda els retrets de l'Eugeni a la matinada, «**No saps el que passa o ets boja?**», i el gest d'impotència de l'administrador davant la seva negativa a tornar-se'n a casa.  
(1.II.4, 45)
- c. Acomboiada pel consell, o més aviat pel manament de l'Eugeni, «**Vés-te'n de seguida a casa, Justina, no et paris enlloc**», surt del casal a les cinc toques.  
(2.I.2, 66)

Un últim cas de repetició de fragment de discurs reportat en estil directe, que potser no és tan evident com els tres anteriors, es dona en dos subcapítols consecutius que corresponen a la Marta. A (28a) Moncada juga amb la repetició d'un fragment de discurs reportat en estil directe que el personatge no es pot treure del cap i que recupera a (28b). A (28b) el fragment de discurs reportat en estil directe presenta la mateixa estructura que presenta el fragment de (28a), però, en aquest cas, l'emissor de l'enunciat és un personatge concret. A través del nom comú *mare*, que és usat com a vocatiu, se sap que qui emet l'enunciat és la Soledat, la filla de la Marta. Per tant, malgrat que els fragments de discurs reportats en estil directe d'ambdós subcapítols no comparteixen les mateixes circumstàncies de producció, com que l'estructura és la mateixa, el fragments en negreta de (28b) faciliten la identificació del punt de vista adoptat en el subcapítol en el qual apareixen.

- (28) a. Va oposar-s'hi, negant-se a escoltar la veu gairebé inoïble, «**¿Em sents, Marta?**», que burxava amb insistència. Fins que van començar a aparèixer siluetes fugisseres, a dibuixar-se fesomies en els revoltims de boira. El metge, «**¿Em sents, Marta?**», el gendre, la Bàrbara, el marit...  
(3.III. 4, 198)
- b. ¿En sabia alguna cosa, «**¿Em sents, mare?**», d'un préstec de l'Eladi de Torres pel qual algú, una tal Marta Rius, havia donat en penyora l'escriptura de la casa? (...) ¿En sabia alguna cosa, «**¿Em sents, mare**, o vols que t'ho repeteixi?», d'aquell embolic o era una falòrnia?  
[...]

I ara, com que aquella Marta no podia tornar-los, «¿Em sents prou bé, mare?», l'Eladi de Torres se'ls quedava la casa...

(4.I.4, 225)

### 5.2.2. Caracterització dels personatges

La caracterització dels personatges és una estratègia que, en el cas d'*Estremida memòria*, facilita (o contribueix indirectament a) la identificació del punt de vista que adopta el narrador en cada subcapítol. A *Estremida memòria*, aquesta caracterització es fa principalment a partir de les cinc categories següents: els atributs que acompanyen els personatges “principals”, els espais que els envolten, la relació que tenen amb la resta de personatges, els esdeveniments que viuen i, sobretot, l'estil discursiu que caracteritza tant dels personatges secundaris com dels personatges “principals”.

Abans de començar a desenvolupar els aspectes de la caracterització dels personatges que contribueixen a la identificació del punt de vista, comentarem una sèrie de casos en què la caracterització funciona com a estratègia que en possibilita la identificació. A *Estremida memòria* hi ha una sèrie de subcapítols en què, com que no apareix el nom propi del personatge, els atributs, els espais, la relació amb els altres personatges i els esdeveniments que viuen fan possible la identificació del punt de vista.

A 4.I.3, un subcapítol que correspon a la Quima, no apareix en cap moment el nom propi del personatge. Per tant, la referència a Riba-roja —el poble on viuen els seus oncles— i l'aparició del Valentí (el marit), del Jacint (el germà) i de la Brígida (la cunyada), juntament amb l'ús prototípic de la tercera persona del singular que hem descrit en l'apartat d'estratègies gramaticals, possibiliten la identificació del punt de vista que adopta el narrador.

A 4.III.6, un altre subcapítol que també correspon a la Quima i en què tampoc no apareix en cap moment el nom propi del personatge, el que possibilita la identificació del punt de vista és l'enunciat següent: “Ja deuen saber pels vilatans que ella és **la dona del cap dels bandolers**”. El cap dels bandolers és, sense cap mena de dubte, Valentí Calsina i, en aquest cas, la relació de la Quima amb aquest personatge possibilita la identificació del punt de vista adoptat pel narrador. A més d'un parell de

referències a la Brígida, la germana de Valentí Calsina i cunyada, per tant, de la Quima, en aquest subcapítol també es dona l'ús prototípic de la tercera persona del singular que hem descrit al començament.

A 4.III.7, que és el subcapítol immediatament anterior a l'epíleg i que està narrat des del punt de vista de la Marta, tampoc no apareix el nom propi del personatge. En aquest cas, el que possibilita la identificació del punt de vista és la referència a la Soledat i en Simó, els dos fills de la Marta, que han aparegut al costat del personatge “principal” al llarg de tota la novel·la.

La decisió de l'autor de no fer aparèixer el nom propi del personatge en aquests subcapítols podria estar relacionada amb el fet que pràcticament tots corresponen a la quarta part de la novel·la, de manera que el lector està prou familiaritzat amb els personatges per poder identificar clarament el punt de vista que adopta el narrador sense que n'aparegui el nom.

Només hi ha un cas, a 1.II.1, un subcapítol que correspon a Agustí Montolí, en què el nom propi no apareix malgrat que es tracta del segon subcapítol que correspon a aquest personatge. Però com que es tracta de l'únic personatge “principal” que és un home l'autor “es pot permetre” de no fer aparèixer el nom propi, perquè, d'una banda, en el subcapítol en qüestió fa ús del pronom de tercera persona del singular masculí i, de l'altra, els atributs que acompanyen el personatge, els esdeveniments que viu i la relació amb els altres personatges ja contribueixen a possibilitar-ne la identificació.

Amb relació al personatge d'Agustí Montolí, encara hi ha tres subcapítols més en què no apareix el nom propi del personatge. A 2.I.1, el que possibilita la identificació del punt de vista és el nom masculí *senyor*, que funciona com a vocatiu. A més, sabem que Agustí Montolí, que venia de Casp, havia de creuar el riu. També hi ha una referència a la mula amb què Montolí viatja. Per tant, en aquest cas, els espais, els esdeveniments que viu el personatge i els atributs que l'acompanyen contribueixen a fer possible la identificació del punt de vista.

A 2.II.2, el subcapítol immediatament posterior, a més de l'ús dels noms (masculins) *mestre* i *senyor* com a vocatius i l'ús prototípic de la tercera persona del singular que hem descrit al començament fan possible la identificació del punt de vista. Hi contribueix, a més, el fet que el personatge hagi arribat a Mequinensa,

perquè, des del primer subcapítol que correspon a Agustí Montolí, sabem que es dirigeix a aquest indret.

Finalment, a 4.III.4, el que possibilita la identificació del punt de vista és l'enunciat següent: “Ets un **escrivà** amb sort”. Més endavant hi torna a haver una referència a la tasca que desenvolupa el personatge: Teòfil, un personatge secundari, es refereix a Agustí Montolí de la manera següent: “eixebrat **escrivà**”. A més, l'evocació del record dels esdeveniments viscuts pel personatge el vespre anterior, la relació amb els altres personatges (Teresa, la seva dona, i Teòfil, el metge forense de Casp), les referències a Casp i a Mequinensa i la referència a la mula amb què viatja Montolí, contribueixen a la identificació del punt de vista.

### 5.2.2.1. Atributs

Aquesta categoria és significativa, sobretot, en els subcapítols que estan narrats des del punt de vista d'Agustí Montolí. En el primer subcapítol que li correspon, la Teresa, la seva dona, li tira una manta morellana a sobre de l'abric. Vegeu (29).

- (29) Al portal, un cop de cerç no li arrabassa d'un pèl **la manta morellana** que la dona, resignada, ha aconseguit que es tirés a sobre de l'abric.  
(1.I.1, 15)

En el segon subcapítol que li correspon, hi ha una referència a la manta morellana que, sumada a altres referències que detallarem més endavant, possibilita la identificació del punt de vista, perquè en aquest subcapítol no apareix el nom propi del personatge. Vegeu (30).

- (30) Recull de terra **la manta morellana**, l'espolsa i se la torna a posar a sobre de les espatlles.  
(1.II.1, 39)

La mula amb què Agustí Montolí viatja de Casp fins a Mequinensa és el segon atribut que caracteritza el personatge i que està relacionat amb la identificació del punt de vista. A (31), que correspon al primer subcapítol que està narrat des del punt de vista d'Agustí Montolí, veiem com, abans d'agafar el camí de Mequinensa, un mosso li ensella la mula.

- (31) A la posta —llum somorta, tebior d'estable, ferum agra de fems—, el mosso no acaba mai d'ensellar-li **la mula**. Li n'alaba la mansuetud. Favorita d'un canonge que la lloga sovint per anar a fer un cop d'ull als oliverars heretats d'una majordona abundosa i agraïda, es troba avesada a passejades eclesiàstiques de molta parsimònia.
- (1.I.1, 15)

En el següent subcapítol que li correspon, la referència a la mula, que apareix a la quarta línia, contribueix a fer possible la identificació del punt de vista, perquè el nom propi del personatge no surt en cap moment. Vegeu (32).

- (32) Perd l'equilibri, s'estimba. Allarga instintivament els braços, s'agafa no sap on i es queda penjat a l'abisme. Quan obre els ulls, es troba gairebé de cap per avall, aferrat al coll de **la mula**.
- (1.II.1, 39)

En el tercer subcapítol que correspon a Agustí Montolí encara es torna a fer referència a la mula. Aquesta referència contribueix, novament, a fer possible la identificació del punt de vista. Vegeu (33).

- (33) Si vostè hagués arribat pel camí d'Aubera o per la costa de Faió, **la mula** no duria els cascos i els garrons mascarats de pols de lignit...
- (2.I.1, 64)

En el quart subcapítol que correspon a Montolí, també s'hi fa referència. Però, en aquest cas, la referència a l'animal només facilita la identificació del punt de vista, perquè el nom propi del personatge, que és el que fa possible la identificació, en aquest subcapítol sí que apareix. Vegeu (34).

- (34) La fatiga l'ha vençut. Magolat pel viatge, tot i la parsimònia de **la mula canònica**, ha acabat adormint-se abocat a la taula.
- (2.II.2, 97)

I, finalment, en un subcapítol de la quarta part, encara hi ha una última referència a la mula, però, com en el cas de (34), aquesta referència només facilita la identificació del punt de vista. Vegeu (35).

- (35) Tanca els ulls. Hauria d'haver-se'n tornat a Casp sense fer cas del missatge d'aquella xicota, l'Emília, que s'ha presentat a la fonda quan ell ja tenia **la mula ensellada**.

(4.III.8, 268)

Un tercer atribut d'Agustí Montolí són els freqüents accessos de tos que pateix. A (36), que correspon a un fragment del primer subcapítol narrat des del punt de vista d'Agustí Montolí, hi ha la primera referència a aquests accessos de tos. I (37), que correspon a un fragment del segon subcapítol narrat des del punt de vista d'Agustí Montolí, és un cas de referència a un atribut (l'accés de tos) que contribueix a fer possible la identificació del punt de vista. Finalment, a (38), que correspon a un fragment del quart subcapítol narrat des del punt de vista d'Agustí Montolí, hi ha una altra referència als accessos de tos que pateix el personatge.

- (36) Mentre obre un calaix de l'escriptori, té un **accés de tos**.

(1.I.1, 14)

- (37) Un cop dempeus a terra, amolla un sospir d'alleujament seguit d'un **accés de tos**.

(1.II.1, 39)

- (38) Quan s'espavila, sacsejat per **la tos**, l'espectacle el desconcerta.

(2.II.2, 97)

Pel que fa a la Justina, en el segon subcapítol que li correspon, hi ha una referència a un quadre, un retrat de Ferran VII que pertany al senyor de la Picarda. Aquest atribut s'associa a la Justina, que és la minyona dels senyors de la Picarda, perquè el personatge que hi ha pintat li recorda el Genís, el seu fill, i sempre es queda molta estona mirant-lo. Vegeu (39).

- (39) Tremolosa, aixeca els ulls cap **al quadre penjat darrere l'escriptori** i el recorre amb la mirada.

(1.II.4, 45)

En el tercer subcapítol de la Justina hi ha tres referències més al quadre, que, en aquest cas, faciliten la identificació del punt de vista adoptat. Vegeu (40).

- (40) Malgrat que els genolls, insensibles durant les llargues hores de feina, ara li doloregen, camina de pura pensa, concentrada en el record **del quadre**.  
 [...]
 S'ha estat al despatx força estona. Ha hagut de sortir-ne quan la catèrvola del servei baixava del terrat. Podia presentar-se la majordoma, una fura sempre a l'aguait i carregada de sedassos, o bé l'amo, com el camí que ell i la senyora van enxampar-la embadalida davant de **la pintura**.  
 [...]
 ¿I si cau malalta? ¿I si li encarreguen una altra feina? ¿I si, un dia, entra al despatx i **el quadre** ja no hi és?  
 (2.I.2, 66)

En el quart subcapítol de la Justina encara hi ha una altra referència al quadre, que facilita, novament, la identificació del punt de vista. Vegeu (41).

- (41) Després d'encaminar-lo a la Fonda del Navegant, «No té pèrdua, senyor», li havia resultat impossible centrar-se de nou en la imatge **del quadre**.  
 (2.II.1, 93)

### 5.2.2.2. Espais

Aquesta subcategoria és significativa en tots els personatges “principals”. En el cas d'Agustí Montolí, els espais als quals es fa referència i mitjançant els quals és més fàcil identificar que el narrador està adoptant el seu punt de vista són Casp, perquè ell és de Casp i hi viu, i la fonda del Navegant, que és on s'allotja mentre és a Mequinensa. (42), (43) i (44) són exemples d'aquestes referències extrets de subcapítols de la segona, de la tercera i de la quarta part de la novel·la, respectivament.

- (42) Per tant, vostè ve de **Casp**, ha fet una pila d'hores de camí i el que vol és una fonda. (...) Avii's, doncs, a **la [fonda] del Navegant**, digui a la senyora Carolina, la dispesera, que hi va de part del Baltasar Garrigues, un servidor de vostè.  
 (2.I.1, 64)
- (43) Sobresaltat, s'adona que és a **la Fonda del Navegant**, a Mequinensa, no pas a Vallcomuna, al camí de **Casp**.  
 (3.I.1, 129)
- (44) Prova d'incorporar-se i una burxada de dolor el fa gemegar, l'obliga a recolzar-se al coixí. Recorda que no és a **Casp**, sinó a Mequinensa, i els esdeveniments del vespre li regolfen a la memòria.

[...]  
Degué defallir en caure de la cavalleria, es troba segurament a **la Fonda del Navegant**.

(4.III.4, 289)

Pel que fa a la Justina, la referència a l'espai que facilita la identificació del punt de vista és la referència al casal dels Picarda. Els tres primers subcapítols que corresponen a la Justina contenen aquesta referència, i és la referència, precisament, el que permet establir una relació entre tots tres. Els fragments de (45), (46) i (47), presentats per ordre, corresponen als tres primers subcapítols de la Justina.

(45) Arriba esbufegant **al casal dels Picarda**. A la porta cotxera, xiscla quan una mà l'aferra pel braç.

(1.I.3, 18)

(46) **Al casal del senyor Maties de la Picarda** (...) hi ha moltes cambres, no s'acaben mai. I ha de fregar-ne els paviments amb cura, sense deixar-se ni una rajola.

(1.II.4, 45)

(47) Acomboiada pel consell, o més aviat pel manament de l'Eugeni (...), surt **del casal** a les cinc tocadés.

(2.I.2, 66)

La referència espacial que predomina en els subcapítols de l'Amàlia i que facilita la identificació del punt de vista és la referència a la fonda del Navegant, la fonda on treballa com a minyona.

Amb relació a la Quima, la referència espacial més significativa és la referència a Riba-roja, el poble al qual pertanyen els seus oncles —és significativa perquè no es troba en cap altre subcapítol de cap altre personatge. La primera referència a Riba-roja apareix en el primer subcapítol que li correspon. Vegeu (48).

(48) Hauria d'afanyar-se. «El llaüt salparà a punta de dia, Quima —li havia dit el Jacint—. Vindré a buscar-vos, a tu i als petits. Val més que te'n vagis una temporada a **Riba-roja**, a casa dels oncles.»

(1.I.6, 24)

En el tercer i en el quart subcapítol torna a aparèixer aquesta referència, de manera que, en aquests subcapítols, la identificació del punt de vista és més fàcil. Els

fragments de (49) i (50), presentats per ordre, corresponen als subcapítols que comentem.

(49) —¿Per què no ens n'hem anat a **Riba-roja**, mare, com volia l'oncle?  
(2.I.7, 81)

(50) Li torna la barreja de sensacions que la dominava d'ençà del comiat dels oncles al moll de **Riba-roja**.  
[...]  
A mesura que s'hi acostaven, sota la vermellor intensa de la vela, la massa ocre i torrada es concretava, i ella, inquieta, tornava a sentir la força que havia volgut impedir-li d'embarcar al moll de **Riba-roja**.  
(2.II.5, 108)

La Cinta, que és la minyona dels Segarra, passa moltes hores a la cuina. Per tant, la referència a la cuina de casa els Segarra facilita la identificació del punt de vista adoptat pel narrador en els subcapítols que corresponen a aquest personatge femení.

En els subcapítols que corresponen a l'Octàvia, la referència més significativa és la referència a l'Ebre, el riu que es veu des de la finestra de la seva habitació. De fet, aquesta referència permet establir una connexió entre el primer subcapítol que li correspon i el segon i, d'aquesta manera, la identificació del punt de vista és més evident i més fàcil de portar a terme.

Per últim, en els subcapítols narrats des del punt de vista de la Marta, la referència més significativa és la referència a la seva habitació fosca —recordem que la Marta està malalta i no pot moure's del llit. Els fragments de (51), (52) i (53) corresponen als tres primers subcapítols de la Marta. A més, (51) correspon a l'inici del subcapítol (el sintagma marcat en negreta apareix, per tant, a la primera línia). El fet que la referència a la foscor de l'habitació permeti establir un lligam entre tots tres subcapítols facilita la identificació del punt de vista.

(51) Ella, Marta, clavada al llit, a la mercè dels altres, es veu condemnada a endevinar el que succeeix **fora de l'habitació**, a sentir lliscar els esdeveniments sense poder intervenir-hi.  
(1.I.2, 16)

(52) El gendre li dóna la notícia gairebé **a els fosques**. Millor, així no pot llegir-li el sotrac a la cara.

(1.II.2, 41)

(53) El crit, «Tu també ho sabies, Marta», no acaba d'esvanir-se. S'ha enlairat enmig de l'esvalot amb una nitidesa esgarrifosa, encara plana a **la fosca del dormitori**.

(2.I.6,79)

### 5.2.2.3. Relació amb els altres personatges

L'al·lusió a personatges secundaris de l'entorn immediat dels personatges “principals” també facilita la identificació del punt de vista adoptat en cada subcapítol, i afecta a tots set personatges “principals”. Aquestes al·lusions es comencen a fer evidents a partir del segon capítol de la primera part de la novel·la, i faciliten la identificació del punt de vista adoptat perquè, en els primers subcapítols de l'obra, l'autor ja s'ha encarregat de fer explícits els lligams emocionals o de parentiu que hi ha entre els personatges. A grans trets, els dos mecanismes principals d'al·lusió als personatges secundaris són: l'ús del nom propi i l'ús d'un sintagma nominal el nucli del qual és un nom comú que fa referència a la relació emocional o de parentiu que tenen els personatges en qüestió.

Malgrat que l'al·lusió o la referència a personatges secundaris és un recurs que es dóna al llarg de tota la novel·la, ens centrarem en les referències que apareixen en el segon capítol, perquè el conjunt de subcapítols que el formen és essencial per a la identificació dels set personatges “principals”.

En el cas de (54), en el moment que apareix el sintagma nominal *la cunyada* (que apareix, a més, a la primera línia del subcapítol) la identificació del personatge del qual s'adopta el punt de vista resulta més senzilla. Des del començament se sap que la Quima té una cunyada i, a més, anteriorment ja s'ha anat fent referència a la relació que tenen tots dos personatges. Com que s'hi ha anat donant una certa importància, quan, en el cas dels subcapítols de la Quima, es fa referència a la cunyada la identificació del personatge es dóna de manera molt més immediata. De fet, el que fa possible la identificació és el nom propi (*Quima*) en forma de vocatiu que apareix tot seguit, en un fragment de discurs reportat en estil directe.

- (54) Les paraules de **la cunyada**, «Acaben d'arribar a l'altra banda del riu, Quima, el transbordador ja travessava l'Ebre per anar a buscar-los», signifiquen la fi de la incertesa.
- (1.II.5, 47)

A (55) la referència a la Severiana, un personatge secundari que des del començament s'ha associat a la Cinta (la Severiana és la filla dels Segarra), facilita la identificació del punt de vista adoptat. El que fa possible la identificació és, com en el cas de (54), és el nom propi (*Cinta*) en forma de vocatiu que apareix tot seguit, en un fragment de discurs reportat en estil directe.

- (55) Asseguda al costat de **la Severiana**, «Mira, **Cinta**, la manescala no s'ha pentinat i l'alcaldeessa té el nas més llarg que fa una setmana», capta la inquietud de la parròquia.
- (4.I.7, 233)

A (56) la referència a l'Enric condueix immediatament a la Marta, la seva dona, però el que fa possible la identificació del punt de vista és, novament, el nom propi (*Marta*), que apareix més avall, en un fragment de discurs reportat en estil directe.

- (56) Sent la respiració anhelant de **l'Enric** al passadís.
- (4.II.2, 248)

A més, les referències al gendre, a la Bàrbara (la germana) i a la Soledat (la seva filla) permeten establir una relació entre el primer subcapítol que correspon a la Marta i el segon. I, per últim, la referència l'oncle Gastó, un personatge secundari, permet enllaçar 2.II.6 amb 3.I.5, de manera que sabem que corresponen al mateix personatge: la Marta.

El fragment de (57) correspon a un subcapítol de la Justina, que treballa a casa del senyor Maties de la Picarda. Per tant, el fet que el subcapítol comenci amb aquesta referència al senyor Maties facilita la identificació del personatge del qual s'adopta el punt de vista.

- (57) La veu del **senyor Maties**, «Indignant!», l'atura en sec a la porta del celler.
- (1.II.4, 46)

A més, en el cas de la Justina, les referències al personal de servei, a l'Eugeni (l'administrador), a l'Òscar (el marit) i a en Genís (el fill) permeten establir una relació entre el primer subcapítol que correspon a la Justina i el segon.

A (58) la referència a la Teresa, que és la dona d'Agustí Montolí, facilita la identificació del punt de vista del personatge que s'adopta en el subcapítol. El fragment de (58) correspon a les primeres línies del subcapítol i el que facilita encara més la identificació del punt de vista és el pronom personal àton de tercera persona del singular masculí (*el*), perquè condueix, immediatament, a Agustí Montolí, l'únic home del grup de personatges “principals”.

(58) Una fregadissa el desperta. La fosca és total. S'inquieta, «¿Teresa, ets tu?», però només sent unes passes ràpides.

(4.III.4, 289)

A més, en el cas dels primers subcapítols d'Agustí Montolí, la referència a en Teòfil permet establir una relació entre el primer subcapítol que li correspon i el segon.

Pel que fa a l'Amàlia, la referència a la senyora Carolina, la propietària de la fonda on treballa, i la referència a l'enginyer, un hoste de la fonda, permet establir una relació entre el primer subcapítol que li correspon a ella i el segon.

Passa exactament el mateix amb els subcapítols que corresponen a l'Octàvia: la referència a l'Emília, que sempre apareix al seu costat, facilita la identificació del punt de vista adoptat pel narrador.

#### **5.2.2.4. Esdeveniments que viuen els personatges**

Aquesta subcategoria és significativa en els subcapítols que estan narrats des del punt de vista d'Agustí Montolí i en els subcapítols que estan narrats des del punt de vista de la Marta.

Agustí Montolí viatja de Casp a Mequinensa i, en el primer subcapítol, es fa referència a la comitiva. S'entén que Montolí en fuig i, per això, quan torna a aparèixer, en el segon subcapítol que li correspon, és possible establir una relació entre ambdues parts. Així, la referència a la comitiva del segon subcapítol d'Agustí Montolí facilita la identificació del punt de vista. El fragment de (59) correspon al primer

subcapítol de Montolí, i el fragment de (60), al segon.

(59) El xicot està nerviós: és la por que **la comitiva** ha segregat pels carrers de la ciutat abans d'**agafar el camí de Mequinensa**.  
(1.I.1, 15)

(60) Es treu el rellotge de la butxaca de l'armilla: gairebé les deu. **La comitiva** li duu mitja hora llarga d'avantatge.  
(1.II.1, 39)

En el fragment de (61) es fa referència a l'arribada de Montolí a Mequinensa i hi ha, a més, una subtil al·lusió a la fonda on s'està el personatge.

(61) Mentre, esmaperdut, parpelleja davant la catèrvola celestial, recorda **l'arribada a Mequinensa, el pas de l'Ebre amb el transbordador, la fonda...**  
(2.II.2, 97)

Més endavant, la referència a Casp, a Mequinensa i a la Fonda del Navegant i a tota una sèrie de d'esdeveniments que han anat succeint des que l'escrivà és a Mequinensa contribueixen a la identificació del punt de vista adoptat pel narrador. Vegeu (62).

(62) Prova d'incorporar-se i una burxada de dolor el fa gemegar, l'obliga a recolzar-se al coixí. **Recorda que no és a Casp, sinó a Mequinensa**, i els esdeveniments del vespre li regolfen a la memòria: **es veu travessant una plaça**, vigilat per l'agutzil, camí de l'embarcador; evoca **l'ensopegada amb els manifestants, els crits, els insults, la fagonada enlluernadora** i, al mateix instant, **la sensació d'estimbada. Degué defallir en caure de la cavalleria**, es troba segurament a **la Fonda del Navegant**.  
(4.III.4, 289)

La Marta pateix una paràlisi corporal que li suposa la immobilitat total i que l'obliga, per tant, a viure separada del món. Els fragments de (63) i de (64) corresponen als dos primers subcapítols de la Marta. Les referències a la situació en què viu la Marta, que apareixen en el segon subcapítol que li correspon, permeten establir una relació amb el primer subcapítol, on ja es descriu la seva situació; i faciliten, d'aquesta manera, la identificació del punt de vista.

- (63) Ella, Marta, **clavada al llit, a la mercè dels altres, es veu condemnada a endevinar el que succeeix fora de l'habitació, a sentir lliscar els esdeveniments sense poder intervenir-hi.**

(1.I.2, 16)

- (64) Així que el gendre se'n va, ella enceta el gest de destapar-se per bé que sap que **el cos no li respon**. Concentra la força del pensament en braços i cames, però una mena de borra negra, opaca, n'impedeix el pas. **Les extremitats romanen mortes**, sordes a les ordres del cervell.

(1.II.2, 41)

A (65), que és un fragment d'un subcapítol de la tercera part de la novel·la, es torna a fer referència a la situació des de la qual la Marta viu els esdeveniments que succeeixen. Aquesta referència també facilita la identificació del punt de vista adoptat pel narrador.

- (65) Encara que el cos volgués revoltar-se amb un darrer impuls contra el desig d'anihilació del cervell, ¿quina resistència podrien oferir **els membres paralitzats?**

[...]

Potser ja és morta i es troba a l'infern, condemnada a **la immobilitat eterna**, a reviure constantment els fets d'agost i a repetir una vegada, una altra, sempre debades, que no sabia res d'aquella bogeria.

(3.I.5, 138)

### 5.2.2.5. Estil discursiu

Hem dividit els trets relacionats amb l'estil discursiu, o tics discursius<sup>26</sup>, o marques d'estil<sup>27</sup>, que contribueixen a la caracterització dels personatges en dos grups. D'una banda, desenvoluparem els trets estilístics que caracteritzen el discurs dels personatges “principals” i que, per tant, contribueixen a caracteritzar-los i, de l'altra, ens fixarem en l'estil discursiu dels personatges secundaris que, d'una manera recurrent, apareixen al costat dels set personatges “principals”. Els tics discursius o marques d'estil d'aquest segon grup són interessants perquè faciliten la identificació d'un personatge secundari que, des del començament de la novel·la, ha anat apareixent al costat d'algun dels personatges “principals”. A més, d'una manera sistemàtica, a cadascun dels set personatges “principals” li correspon un personatge secundari que

---

<sup>26</sup> Maingueneau i Salvador (1995: § 5.8), quan parlen de la contaminació del discurs, fan servir el sintagma *tic discursiu*.

<sup>27</sup> Piquer (2000), en el seu article titulat “pragmaestilística del català”, quan parla de pragmaestilística literària, fa referència a les *marques d'estil* dels autors.

està acuradament caracteritzat des del punt de vista discursiu.

Amb relació als personatges “principals”, hi ha cinc casos en què el discurs que desenvolupa el narrador des dels respectius punts de vista presenta particularitats interessants amb relació a l'estil.

En primer lloc, el narrador, quan desenvolupa el discurs des del punt de vista de la Marta, fa servir constantment adjectius com *desgraciada*, *esgarrifosa* i *horrorosa*. És el cas de (66), (67) i (68) respectivament. (67) és un cas de fragment de discurs reportat en estil indirecte, que és, de fet, l'estil que resulta més interessant per a l'estudi de les marques d'estil quan l'objectiu és estudiar la caracterització dels personatges des del punt de vista lingüístic.

(66) S'ha enlairat [el crit] enmig de l'esvalot amb una nitidesa **esgarrifosa**.  
(2.I.6, 79)

(67) ¿Qui la creu quan jura que, malgrat les aparences, l'assumpte de l'Eladi de Torres no té res a veure amb els fets del 25 d'agost? ¿Com pot ofegar els crits que, fa una estona, quan han fet passar els presos per davant de casa, l'acusaven del que només va ser una coincidència **desgraciada**?  
(2.II.6, 110)

(68) Voldria arrencar-se l'escena de la memòria. La veritat, **horrorosa** i tenaç, n'ergeix sempre.  
(3.I.5, 140)

En segon lloc, l'estil discursiu de l'Octàvia es caracteritza per les constants interrogacions. El narrador, quan narra des del seu punt de vista, incorpora fragments de discurs reportat en estil directe i fragments de discurs reportat en estil indirecte lliure que ho demostren. Vegeu els fragments de (69) i de (70), que en són un parell d'exemples. Els fragments de discurs reportat en estil indirecte que apareixen en els subcapítols que corresponen als altres sis personatges “principals” també contenen interrogacions, però la singularitat dels subcapítols de l'Octàvia, a banda que, en els seus, la presència d'interrogacions és major, és l'abundància d'interrogacions en els fragments de discurs reportats en estil directe. Les constants interrogacions que caracteritzen el discurs de l'Octàvia tenen a veure amb la realitat que li toca de viure: l'acusació del marit, que és innocent, i la conseqüent recerca de respostes. En aquest

sentit, també és significatiu el que es diu en un dels subcapítols de la tercera part: “Al voltant del xiscle, torna la llum del 27 d'agost; encaixen, implacables, **les peces del trencaclosques**”.

- (69) La resposta a les seves **preguntes angoixades**, «¿**Què passa? Per què li peguen? ¿Per què se l'emporten?**», no va tardar a desprendre's dels insults que sentia al carrer. **Assassí, criminal? ¿De què parlaven?** Havia de sortir, «Deixa'm, Emília!», però l'altra li ho impedia.  
[...]  
Va acostar-se-li, «¿**Què passa, pare? ¿Per què s'han endut el Feliu?**», però ell va tardar a respondre-li.

(3.II.4, 170)

- (70) —¿**On és l'Emília, pare?**  
—No ho sé, Octàvia. Han vingut a buscar-la vora el migdia mentre tu dormies i encara no ha tornat.  
[...]  
—¿**Segur que no hi ha res a fer?**  
Així que ho diu, se'n penedeix.  
[...]  
Fa un any i mig... Déu meu, ¿**per què el Feliu no va parlar llavors? ¿Per què no va dir-los que l'atac contra els Segarra el dia de la crestada havia estat obra del cosí Robert i que ell es trobava enxampat en una ratera des d'aleshores? (...) ¿Com podia saber que el cosí s'amagava a l'altra banda de l'Ebre, enllà de la resplendor de les bombes lluminoses? ¿Com podia saber que el foraster que s'havia presentat al migdia a ferrar un cavall n'era un missatger i que el Feliu havia anat a entrevistar-s'hi l'endemà?**

(4.II.6, 262-263)

En tercer lloc, el discurs de la Cinta, que és la minyona dels Segarra, es caracteritza per l'ús d'expressions de cortesia: per exemple, fa servir nombroses vegades el nom *senyora* com a vocatiu, com és el cas de (71).

- (71) —Etic bé, **senyora**.

(4.III.5, 293)

En quart lloc, el discurs que el narrador desenvolupa des del punt de vista de la Justina, que també fa de minyona però al casal dels Picarda, es caracteritza per l'ús reiterat d'expressions de conformisme. La Justina és un personatge que no es rebel·la, sinó que sempre calla i es resigna —en un moment de la novel·la, quan veu com s'emporten en Genís, el seu fill, fa un crit i potser aquest és l'únic moment en què no s'empassa allò que sent. Aquesta podria ser la raó per la qual el narrador, quan

desenvolupa el discurs des del punt de vista d'aquest personatge, fa referència al fet de callar i resignar-se. És el cas de (72) i (73).

- (72) Com cada vegada que pare i fill se les tenien (...), ella **va haver d'empassar-se el plany** mentre assentia amb el cap, gest indispensable per evitar una sulfuració encara més grossa del marit.  
(2.II.1, 94)
- (73) Encara que afirmés per les tavernes que els capellans eren una trepa de lladres malparits, però, això, ella **s'ho va callar** perquè el noi, en el fons, no ho deia seriosament. (...) De tornada a casa, **havia pujat bramant les escales**; a la cuina, s'havia rebotat pel trespol fins que va quedar-s'hi esgotada, morta.  
(4.I.2, 220-221)

Per últim, el discurs que el narrador desenvolupa des del punt de vista de l'Amàlia està marcat per expressions que, a més de traslladar la visió ingènua del món que té el personatge, responen a uns determinats trets del seu caràcter. Les expressions marcades en negreta de (74), (75) i (76), que estan integrades en el discurs que desenvolupa el narrador, són mostres de la seva ingenuïtat. Els casos de (77) i de (78) les expressions marcades en negreta donen compte de la seves pors i de les seves inseguretats.

- (74) a. El vint-i-cinc d'agost... L'alba d'aquell dia va lligada a **una sensació de sorpresa**, la de sentir un altre cos vora el seu.  
(2.II.4, 104)
- b. A continuació dels amables retrets, el senyor abaixa la veu encara que es troben sols al menjador de la fonda, i, **davant la seva sorpresa**, li demana pel «xicot foraster, lleidatà em sembla» amb el qual li han dit que té relacions.  
(4.I.5, 227)
- (75) La pregunta del Morgades al vespre, quan ella servia el sopar a uns quants dels guàrdies, va deixar-la **petrificada**.  
(3.I.7, 144)
- (76) Quan va veure el que el senyor Eliseu li feia a mans, **incrèdula**, va haver de demanar permís per seure.  
(4.II.3, 268)

- (77) Cal que es llevi. Comença a destapar-se, titubeja: ha de lluitar contra la fatiga, sobretot contra **l'esglai**.  
(1.I.5, 23)
- (78) a. —Amàlia...  
No pot evitar **l'ensurt**.  
(3.I.7, 145)
- b. —¿Aniràs a veure com els maten?  
De **l'ensurt**, gairebé xicla.  
(3.II.3, 167)

I, finalment, els fragments de (79) i (80) permeten relacionar la ingenuïtat del personatge amb un cert idealisme que contribueix a la seva caracterització. El fet que el narrador incorpori en el seu discurs expressions que denoten ingenuïtat, un cert idealisme i la tendència del personatge a somiar i a deixar volar la seva imaginació facilita la identificació del punt de vista.

- (79) Avui, en lloc d'estimular-la, **les imatges del paradís que somia fa dos mesos** acaben d'abaltir-la.  
(1.II.3, 44)
- (80) Quan havia obert els ulls de nou, el Joan ja no hi era, se n'havia anat a treballar sense destorbar-li el descans. A la fonda, el temps se li havia escolat en un **embadaliment total**. Tenia el cap a la mina Valls, comptava les hores amb impaciència.  
(2.II.4, 105)

Pel que fa a la caracterització dels personatges secundaris que, d'una manera recurrent, apareixen al costat dels set personatges “principals”, hi ha set casos que convé tractar per separat.

En primer lloc, són significatives les marques d'estil que contribueixen a caracteritzar el discurs d'en Teòfil, el metge forense, que és un personatge secundari que sempre apareix al costat d'Agustí Montolí. El discurs d'en Teòfil és un discurs ple de disfemismes i d'ironia, com és el cas dels fragments de (81) i (82) —a (82) la càrrega irònica és més evident.

(81) —Hauria volgut emprendre el viatge així que la Teresa, amoïnadíssima, va venir a contar-me la teva carallotada, però no et facis il·lusions, **no ets l'únic guillat d'aquesta casa de bojós**. La filla gran del registrador de la propietat, la pianista, **va tenir la pensada de suïcidar-se**. **Per sort o per desgràcia, vés a saber, es va prendre una dosi insuficient de verí**. Van trobar-la **amorrada al teclat de l'instrument** i amb una carta a la sina on deia que moria amb Schubert. **Va donar-me una feinada**, però ja és fora de perill.

(4.III.4, 290)

(82) «**Un patafi sinistre**, digui el que digui el Salomó —remugava el forense xarrupant goludament un got de llimonada—, encara més que el que la filla del registrador de la propietat està perpetrant, ¿la sent?, amb el pobre Schubert.» Per **al cataplasma de la toga**, el cas estava resolt: amb **les víctimes colgades i els culpables al sac**, només calia recuperar els diners i castigar els criminals perquè el món, «**Si més no** —ironitzava el Teòfil—, **la part del qual que va anomenar-lo jutge**», pogués seguir fent via.

(3.III.1, 191)

També fa servir vocatius d'acostament per a l'expressió de l'afecte positiu. Vegeu (83).

(83) a. Calla mentre recorda el retret, «No tens gens de mà esquerra, **escrivà de la punyeta**», que sovint li etziba el forense.

(3.II.1, 162)

b. — (...) ¿Vols parar de gemegar, **gallina**?

(4.III.4, 290)

L'estil discursiu de Brumari Montornès, el venedor de sants, també contribueix a la identificació del punt de vista que adopta el narrador en els capítols que corresponen a Agustí Montolí. Aquest personatge sempre apareix al costat de Montolí, i el seu discurs es caracteritza per les exclamacions, per l'ús de frases fetes i altres col·loquialismes i per l'ús d'expressions rituals. N'és un clar exemple el fragment de (84).

(84) —¿Vol comprar-me una imatge, mestre? Les tinc molt bé de preu, allò que se'n diu **tirades**. (...) Fixi-s'hi: **quines galtes, quins ulls, quins nassos!** (...) El principal [mèrit] és que fan miracles. Sí, senyor, el que sent: miracles. No faci aquesta cara d'incredulitat, **redéu!** (...) La santa Llúcia, **miri que bufona!**, li provarà d'allò més si no hi **guipa** prou; veure-hi bé és essencial en un món de **pocavergonyes** on **te la foten** així que **bades**. (...) La santa Bàrbara (...) el preservará de les estimbades, **no morirà esclafat com un cuc**.

[...]

—Ja ho veig, no **farem fira**. (...) Bé, mestre, com vulgui. Ara, quan tingui unes angines **de cavall** o se li entravessi una espina de peix a la gola o un mal de queixals **li faci veure la padrina** (...) no comenci a lamentar-se i a dir (...): «**Ai, no em veuria en aquesta refotuda situació si hagués comprat una imatge miraculosa al Brumari Montornès quan me la va oferir!**».

[...]

—**No vull ni pensar-hi! Quina catàstrofe!** (...) He de considerar que potser no accepta l'oferta perquè **va curt de saula**.

[...]

— (...) i, **au, santa nova i miracles a dojo!** (...) Ara me'n vaig a continuar la feina, **m'he de guanyar les garrofes**. Encara que, aquesta vegada, em sembla que **tindrè mal dau**.

(2.II.2, 97-100)

En segon lloc, són significatives les marques d'estil que caracteritzen el discurs de l'Òscar, el marit de la Justina. L'Òscar no intervé mai d'una manera directa, en la història, perquè és mort des del començament. Les seves intervencions apareixen en fragments de discurs reportats en estil directe pel narrador des del punt de vista de la Justina, que evoca, constantment, el seu marit i tot allò que ell faria o diria si fos al seu costat, si fos viu. El discurs de l'Òscar és un discurs ple de repeticions, d'aclariments, de precisions, d'avisos i d'amonestacions cap a la seva dona, la Justina. Aquest detall té a veure amb la mena de relació que devien tenir, que indirectament també es caracteritza. Vegeu (85) i de (86).

- (85) a. «**La de la flora, Justina** —li deia l'Òscar—, **la de la flora**». (...) «**La de l'univers, Justina** —que pesat, senyor, que ofensiu podia resultar l'Òscar a força d'aclariments, de precisions, d'avisos—, **a veure si te'n recordes**».

(1.II.4, 45-46)

- b. «**Onomàstica, Justina** —va corregir-la l'Òscar ja amb un fil de veu —; **vol dir el dia del sant**».

(2.II.1, 95)

- (86) Fa molts anys que les famílies no es tracten, l'Òscar li n'havia explicat el motiu —**li n'explicava tantes, de coses, Justina per aquí, Justina per allà, que, redéu, l'atabalava**—, però ja no se'n recorda. (...) la senyora Camps i la seva cunyada, vídua d'un general de cavalleria, mort, «**Gloriosament** —puntualitzava l'Òscar—, **com un heroi**», a la batalla de Tetuan.

(4.I.2, 219)

A (87), a més, el discurs de l'Òscar conté exigències i amonestacions.

- (87) L'Òscar li havia exigit en vida que ho deixés córrer; amb ell mort, res no podia deslligar-la de la promesa. «**Això, Justina, és una bogeria**», una bogeria que potser hauria evitat l'horror de fa tres mesos.  
(2.II.1, 96)

En tercer lloc, les marques d'estil que caracteritzen el discurs de l'Emília, un personatge secundari que apareix en tot moment al costat de l'Octàvia, faciliten la identificació del punt de vista que el narrador adopta en els subcapítols que corresponen a l'Octàvia. El discurs de l'Emília, que, com diu el narrador quan descriu la mirada de la noia des del punt de vista d'Agustí Montolí (a 4.II.8, 268), és decidida i valenta, es caracteritza per l'ús de temps verbals en mode imperatiu. Els casos de (88) en són un bon exemple.

- (88) a. —**Deixa de torturar-te, Octàvia** —murmura l'Emília—. No hi pensis més.  
(1.I.3, 69)
- b. —**Calma't, Octàvia** —li suplica l'Emília—, **calma't**.  
[...]  
I el retronny creix, «**Calma't Octàvia**», omple el vespre fred de novembre com havia envaït la tarda ardent d'agost.  
(2.II.3, 102)
- c. —**Beu, Octàvia** —li diu l'Emília obligant-la a incorporar-se.  
(3.I.4, 135)
- d. Els han llegit la sentència, l'Emília li ho acaba de dir. Les esperances amb què ha provat d'enganyar-se, «**No te'n facis cap, Octàvia** —l'ha previngut sempre l'amiga—, no tenen escapatòria», s'esvaneixen.  
(4.I.6, 230)

En quart lloc, les marques d'estil que caracteritzen el discurs de la Bàrbara, la germana de la Marta, faciliten la identificació del punt de vista adoptat pel narrador. El discurs d'aquest personatge secundari és un discurs ple de retrets. N'és un bon exemple el cas de (89), que és un fragment de discurs reproduït en un moment donat per la Bàrbara i que el narrador, ja des del començament del subcapítol, narra des del punt de vista de la Marta, que evoca o que recupera el que va dir-li en un moment del passat la seva germana.

- (89) a—**¿Per què no has baixat a rebre'l al moll, Marta?** (...) T'esperava a tu. Com t'esperava fa tres mesos, el dia que el van detenir. **S'ha passat la vida esperant-te, Marta.** (...) Sí, Marta, **aquella nit hauries hagut de venir amb nosaltres a la presó**, a cridar-lo des de la plaça com vaig fer jo.

(3.II.6, 174)

En cinquè lloc, les marques d'estil que caracteritzen el discurs de la Severiana, la filla de Guillem de Segarra, que és un personatge secundari que sempre apareix en els subcapítols que corresponen a la Cinta, també faciliten la identificació del punt de vista adoptat pel narrador. El discurs de la Severiana és un discurs ple de disfemismes. N'és un bon exemple el cas de (90).

- (90) Asseguda al costat de la Severiana, **«Mira, Cinta, la manescala no s'ha pentinat i l'alcaldeessa té el nas més llarg que fa una setmana».**

(4.I.7, 233)

En el cas de (91), el seguit d'insults que la Severiana ha sentit dir a la Joana, la cuinera de casa, i que en aquesta ocasió dedica a la Cinta són una petita mostra de l'estil discursiu de la Joana, el discurs de la qual es caracteritza pels renecs, les paraules gruixudes i les blasfèmies.

- (91) Exclosa del viatge com a càstig per una trapelleria, l'artista la renyava sense misericòrdia, **«No et moguis, bleada monàrquica, monstre prussià, bandarra borbònica, marcolfa vaticana».**

(2.II.7, 113)

En sisè lloc, les marques d'estil que caracteritzen el discurs del Valentí Calsina, el marit de la Quima, també faciliten la identificació del punt de vista: és un discurs ple d'insults i de renecs. Constantment, per referir-se a l'Amàlia, la seva germana (amb qui no es relaciona gaire des que ella va abandonar el Simó) i, per referir-se, de vegades, a la mateixa Quima fa servir el nom *meuca* i el sintagma nominal *mala puta*.

Per últim, un personatge secundari que està acuradament caracteritzat pel que fa a l'estil discursiu i que es pot relacionar amb l'Amàlia és en Celestí Morgades, el secretari del jutjat de Mequinensa. El seu discurs està ple de renecs i de paraules gruixudes. A més, fa servir, per dirigir-se a l'Amàlia, força vocatius d'acostament per a

l'expressió de l'afecte negatiu. A 3.I.7, per exemple, li diu el següent: «¿Vols dir que no en sabies res, **porca**, d'aquest femer?». Per referir-se a l'Amàlia també fa servir els noms *bandarra* i *mala pua*.

## 6. Conclusions

L'objectiu d'aquest treball era estudiar el punt de vista narratiu a *Estremida memòria* i, més concretament, les estratègies discursives que permeten expressar-lo. El que es pretenia era detectar i desenvolupar les estratègies discursives de les quals se serveix Moncada per tal que el lector identifiqui el punt de vista que adopta el narrador en cada subcapítol.

Les nocions bàsiques de pragmaestilística i de narratologia que hem apuntat en el capítol introductor han contribuït decisivament a definir la perspectiva d'anàlisi i a situar l'objecte d'estudi en el marc teòric corresponent. I el capítol 2, que és el capítol que hem dedicat a la situació d'enunciació, ha servit per posar en relació les teories de l'ús lingüístic i la ficció, que sempre s'ha associat a la teoria literària.

El capítol 3, que se centra en la teoria de la narració que proposa Genette, ha permès situar el punt de vista en el marc de les categories narratives, i ens ha portat a plantejar-nos la relació que hi ha entre la categories narratives de punt de vista i veu. Malgrat que Genette defineix d'una manera detallada i acurada ambdues categories, per tal de ressaltar que no són el mateix (Genette considera que, en la narratologia anglosaxona, ambdues categories s'han confós), les situa en punts molt separats, en l'esquema general de classificació de les categories narratives, de manera que pot resultar complicat establir una relació entre totes dues i entendre quina influència té l'una sobre l'altra. Entenem que la veu i el punt de vista són dues categories narratives que estan estretament relacionades i que, per dir-ho d'alguna manera, es necessiten l'una a l'altra. Tal com hem dit en el capítol corresponent, la veu narrativa reflecteix el punt de vista narratiu, o és una manera de concretar-lo. Això vol dir que, sense una veu narrativa que el concreti o que l'expressi, no hi pot haver punt de vista. De la mateixa manera que la veu narrativa, per tal de traslladar els esdeveniments de la història, necessita un focus des del qual narrar-los.

En el capítol 4, l'aplicació de la teoria de la narració de Genette a l'anàlisi de les categories narratives d'*Estremida memòria* ha permès, en primer lloc, precisar que la novel·la està constituïda per dos nivells narratius i, en segon lloc, determinar que el narrador dels subcapítols que corresponen al nivell diegètic és un narrador extern

(heterodiegètic) omniscient que narra en tercera persona i que ho fa des del punt de vista de vuit personatges diferents. En el capítol introductori, per tal de justificar la tria de la novel·la, hem reprès la idea que Nogué (2005) desenvolupa amb relació a l'estructura que presenta *Estremida memòria*. La idea que “el complex entramat de veus en què s'estructura la trama d'*Estremida memòria*” és el que converteix el text en un text especialment adequat per il·lustrar molts dels fenòmens que Nogué (2005) tracta a la seva tesi doctoral i per estudiar les estratègies discursives que permeten expressar el punt de vista narratiu, que és l'interès principal d'aquest treball, és una idea que considerem que es pot precisar. A *Estremida memòria*, a banda dels dos nivells narratius, la categoria de *veu narrativa* no es caracteritza per l'heterogeneïtat, perquè el narrador dels subcapítols que corresponen al nivell diegètic és únic, o és sempre el mateix: és un narrador heterodiegètic. El que passa és que aquest narrador adopta el punt de vista de vuit personatges diferents. Per tant, no és l'entramat de veus, el que fa especialment adequat i interessant el text, sinó que és la diversitat de punts de vista.

Pel que fa als dos nivells narratius, hem pogut establir que, en els subcapítols del nivell extradiegètic, la identificació del punt de vista és més senzilla, perquè aquests subcapítols, a nivell estructural, presenten una detall que els fa especials: l'encapçalament propi de les cartes.

Amb relació a les estratègies discursives i d'acord amb el plantejament inicial del treball, vam optar per distingir la dixi de persona de les altres estratègies discursives que també permeten expressar el punt de vista narratiu, perquè ens semblava que la dixi de persona podria ser un estratègia discursiva essencial per a la identificació del punt de vista adoptat pel narrador. Malgrat que el vocatiu, que pot enquadrar-se dins de la dixi de persona, és una de les estratègia més importants, en l'anàlisi que hem presentat és tractat com una estratègia més. La raó que explica el replantejament del treball i la consegüent reestructuració dels apartats del capítol 5 té a veure amb el fet que, tot i que el vocatiu contribueix notablement a la identificació del punt de vista, és el conjunt d'estratègies el que contribueix d'una manera decisiva a la identificació del punt de vista.

El replantejament del treball i la consegüent reestructuració dels apartats del capítol 5 ha derivat en la divisió de les estratègies discursives en dos grups. D'una

banda, considerem que hi ha estratègies que possibiliten la identificació del punt de vista i, de l'altra, considerem que hi ha estratègies que la faciliten. Malgrat que hem considerat que les estratègies discursives que tenen a veure amb la caracterització dels personatges són estratègies que faciliten la identificació del personatge del qual el narrador adopta el punt de vista, aquestes estratègies no són menys significatives que les estratègies que en possibiliten la identificació. En una novel·la com aquesta, a més de saber des de quin punt de vista es narren els fets, cal poder situar el personatge focalitzador en el conjunt de la història. Dit d'una altra manera, no n'hi ha prou amb conèixer el nom del personatge focalitzador, sinó que el lector necessita saber qui és cada personatge, què fa i amb qui està relacionat. En aquest sentit, per tant, les estratègies relacionades amb la caracterització dels personatges (i, més concretament, la referència a la relació amb els altres personatges) són estratègies vitals.

El primer capítol és essencial per a la caracterització dels personatges. En aquest capítol les referències als espais, als esdeveniments que viuen els personatges “principals” i, sobretot, la referència als atributs que els acompanyen són altament significatives. Com també ho és, per a la identificació del personatge focalitzador, l'ús del nom propi (sobretot l'ús del nom propi en forma de vocatiu).

Pel que fa al segon capítol, considerem que és important perquè fa possible la identificació dels vuit personatges “principals” dels quals el narrador adopta el punt de vista, i contribueix a confirmar que tots vuit personatges focalitzadors tenen el mateix pes en la història. En aquest capítol, les referències a la relació dels personatges “principals” amb la resta de personatges de la història són imprescindibles per a la identificació del punt de vista.

També convé destacar la relació que hem establert entre els vocatius de crida i d'acostament i el manteniment o la instauració del punt de vista. En general, sembla que, a *Estremida memòria*, el vocatiu d'acostament està relacionat amb el manteniment del punt de vista; mentre que el vocatiu de crida, sobretot el vocatiu de crida inicial, té a veure amb la seva instauració.

En definitiva, creiem que el desenvolupament dels diversos capítols d'aquest treball ens han permès d'arribar a l'objectiu que ens havíem proposat al principi. I, a més, a partir de la concreció i el desenvolupament de les estratègies discursives que

permeten expressar el punt de vista narratiu a *Estremida memòria*, hem comprovat que, si en tot moment és possible identificar el punt de vista que adopta el narrador, és perquè Moncada és perfectament conscient en tot moment de les operacions que fa amb relació a aquesta qüestió. El fet d'haver treballat amb tota la novel·la ens ha permès constatar que no hi ha cap subcapítol en què la identificació del punt de vista que adopta el narrador sigui del tot irrealitzable. Això vol dir que la qüestió de l'assignació del punt de vista està absolutament controlada per l'autor. Un detall que demostra aquest control, o la voluntat de mantenir el punt de vista dels vuit personatges “principals”, és el guió que apareix al començament del primer subcapítol de la segona part de la novel·la, que introdueix un fragment de discurs reportat en estil directe (i narrat, per tant, en primera persona per Baltasar Garrigues, el barquer, un personatge secundari). L'aparició del guió és determinant per a la qüestió del punt de vista, perquè permet identificar clarament el narrador: el narrador no és el barquer, sinó que continua sent el mateix narrador heterodiegètic de tots els subcapítols que corresponen al nivell diegètic de la història, que reporta el discurs del barquer des del punt de vista d'Agustí Montolí, un dels vuit personatges “principals”.

Així, la meticulositat amb què Moncada aborda la qüestió del punt de vista narratiu a *Estremida memòria* se suma al detallisme i a la minuciositat descriptiva que caracteritzen, en general, totes les seves obres.

I, més enllà de l'objectiu general del treball, també hem pogut comprovar que el canvi de punt de vista, que Forster (1927: § 4) relaciona amb el dret al coneixement intermitent i amb la nostra percepció de la vida, enriqueix notablement l'obra literària i, en aquest sentit, per tant, disposar d'unes estratègies discursives que en permetin la identificació és imprescindible.

Tal com hem apuntat al començament, l'anàlisi pragmaestilística d'*Estremida memòria* encara està per fer. Per tant, aquest treball, que ha obert noves vies d'anàlisi i que n'ha plantejat d'altres (com ara l'estudi de la dixi d'espai en la novel·la i l'estudi de la dixi de temps en relació amb el temps narratiu), pot ser una primera aproximació a l'anàlisi pragmaestilística de la novel·la de Moncada.



## 7. Bibliografia

- ARITZETA, Margarida (1996). *Diccionari de termes literaris*. Barcelona: Edicions 62.
- BARTHES, Roland, Wayne BOOTH i Slomith RIMMON [et al.], Enric SULLÀ (ed.) (1985). *Poètica de la narració*. Barcelona: Empúries.
- DASCA, Maria (2004). “Aproximació a la novel·lística de Jesús Moncada”. Dins: TRENC [et al.], vol. 2, p. 127-139.
- DUCROT, Oswald (1984). *Le dire et le dite*. París: Les Editions de Minuit.
- FORSTER, Edward Morgan (1927). *Aspects of the Novel*. London: Penguin. (Citem per la traducció catalana, de Dolors Udina: *Aspectes de la novel·la*. Barcelona: Columna, 1992.)
- LLOVET, Jordi [et al.] (1996). *Teoria de la literatura*. Barcelona: Columna.
- LODGE, David (1992). *The art of fiction. Illustrated from classic and modern texts*. London: Secker & Warburg. (Citem per la versió catalana: *L'art de la ficció*. Barcelona: Empúries, 1998.)
- MAINGUENEAU, Dominique, i Vicent SALVADOR (1995). *Elements de lingüística per al discurs literari*. València: Tàndem.
- MALÉ, Jordi (1997). “Estremida memòria”. *Revista de Catalunya*, 121, p. 144-147.
- MARTÍNEZ-DUEÑAS ESPEJO, José Luis (1991). *Estilística del discurso narrativo. De Yorkshire a Chandrapur*. Granada: Universidad de Granada.
- NOGUÉ, Neus (2000). “La dixi pronominal de persona en la conversa col·loquial real i de ficció”. Treball de recerca de doctorat inèdit (director: Lluís Payrató). Barcelona: Universitat de Barcelona. Departament de Filologia Catalana.
- NOGUÉ, Neus (2005). «Dixi de persona i marcs participatius en català» [tesi doctoral]. Barcelona, Universitat de Barcelona, Departament de Filologia Catalana ([www.tdx.cat/handle/10803/1680](http://www.tdx.cat/handle/10803/1680), 12/06/2013).
- NOGUÉ, Neus (2008). *La dixi de persona en català*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- OLLER, Dolors (1996). “Lingüística i poètica”. Dins: LLOVET [et al.], p. 31-45.
- PAYRATÓ, Lluís (2003). *Pragmàtica, discurs i llengua oral. Introducció a l'anàlisi funcional de textos*. Barcelona: Editorial UOC. (Citem per l'ed. 2010.)

- PIQUER, Adolf (2000). “Pragmaestilística del català”. *Caplletra* 29, p. 53-68.
- RIMMON, Shlomith (1976). “Teoria general de la narració: *Figures III* de Genette i l'estudi estructuralista de la narració”. Dins: BARTHES, BOOTH i RIMMON, SULLÀ (ed.), p. 149-184.
- SOLER, Isabel, i M. ROSETRILLA (1989). *Les línies del text. Introducció a les tècniques narratives*. Barcelona: Empúries.
- SULLÀ, Enric (1996). “La narratologia”. Dins: LLOVET [*et al.*], p. 47-79.
- TRENC, Eliseu [*et al.*] (2004). *Col·loqui Europeu d'Estudis Catalans. La literatura de la democràcia*. 2 vol. Montpeller: Centre d'Études et de Recherches Catalanes (Université Paul Valéry / Association Française des Catalanistes).

