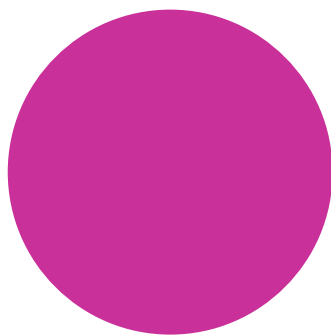


# Primera lliçó sobre l'anàlisi de la narrativa

VICENT SIMBOR ROIG



PAM

Vicent Simbor Roig

PRIMERA LLIÇÓ  
SOBRE L'ANÀLISI DE LA NARRATIVA

Publicacions de l'Abadia de Montserrat  
Càtedra Màrius Torres de la Universitat de Lleida  
2025

## Consell d'edició:

Josep Camps (Universitat Oberta de Catalunya),  
Francesc Foguet (Universitat Autònoma de Barcelona),  
Carme Gregori (Universitat de València),  
Magí Sunyer (Universitat Rovira i Virgili),  
Caterina Valriu (Universitat de les Illes Balears)  
Joan Ramon Veny (Universitat de Lleida), director

## Comitè científic:

Helena Buffery (University College Cork)  
Roger Friedlein (Ruhr-Universität Bochum)  
Enric Gallén (Universitat Pompeu Fabra)  
Alfons Gregori (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)  
Josep Murgades (Universitat de Barcelona)  
Veronica Orazi (Università di Torino)  
Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia)  
Pere Rosselló (Universitat de les Illes Balears)  
Albert Rossich (Universitat de Girona)  
Biel Sansano (Universitat d'Alacant)

## Amb el suport de



Primera edició, març de 2025

© Vicent Simbor Roig, 2025

La propietat d'aquesta edició és de  
Publicacions de l'Abadia de Montserrat

Ausiàs Marc, 92-98 - 08013 Barcelona

ISBN: 978-84-9191-362-7

Dipòsit legal: B. 1327-2025

Impress a Gráficas 94

Disseny de la col·lecció: Jordi Avia

## Sumari

I. DE NARRATIVA I NARRATOLOGIA .....	9
II. EL TEXT NARRATIU FICCIONAL: CARACTERÍSTIQUES I COMPONENTS.....	13
III. LA NARRACIÓ O ACTE NARRATIU.....	17
1. Narrador o veu narrativa .....	17
1.1. Nivells narratius i narradors .....	17
1.2. Funcions del narrador .....	23
1.3. Funcions dels relats metadiegètics .....	28
1.4. Algunes singularitats .....	30
2. Narratari.....	38
3. Temps .....	42
IV. EL RELAT O DISCURS NARRATIU .....	43
1. Mode .....	43
1.1. Focalització .....	43
1.2. Distància .....	58
2. Temps .....	97
2.1. Ordre.....	98
2.2. Durada o velocitat.....	108
2.3. Freqüència.....	113
V. LA HISTÒRIA .....	115
1. Temps .....	115
2. Espai.....	119
2.1. Inserció de la descripció.....	120
2.2. Funcionament intern de la descripció.....	121
2.3. Funcions .....	125
VI. PERSONATGES.....	129
1. Els personatges segons el relat o discurs .....	130

2. Els personatges en la història. . . . .	131
2.1. Personatges plans i rodons. . . . .	132
2.2. Actants, actors i papers temàtics . . . . .	133
2.3. El model semiològic de Philippe Hamon . . .	137
3. El model semiopragmàtic . . . . .	141
VII. PER UNA ANÀLISI INTEGRAL . . . . .	149
BIBLIOGRAFIA . . . . .	153
ÍNDIX DE TERMES . . . . .	167

## I. De narrativa i narratologia

Oportú serà que comencem per definir què és un text per a tot seguit endinsar-nos dins l'àmbit del text narratiu i de la ciència encarregada del seu estudi. El terme *text* procedeix del participi passat llatí *textus*, del verb *texere* ('teixir'). Un text, doncs, ve a ser com una mena de teixit de paraules. Un cos de paraules entreteixides, lligades, amb una finalitat comunicativa. O com el defineix Mieke Bal (1985: 13): «Un tot finit i estructurat que es compon de signes lingüístics» (1985: 13). I que pot ser tant oral com escrit.

Ara bé, dins l'ampli ventall de materialitzacions del text a nosaltres ens interessa una classe molt particular: el text narratiu. Un poema líric, una obra teatral o una descripció no constitueixen un relat, no pertanyen al text narratiu. En efecte, el text narratiu és el fruit d'un acte narratiu, de la narració d'un seguit d'esdeveniments.

He introduït el terme *narració* i açò ens obliga a detenir-nos en un concepte bàsic per a nosaltres: la narrativa. Terme polisèmic que pot referir-se bé a un dels tres modes de l'esquema ternari tradicional gènere líric, dramàtic i narratiu o narració, bé a l'acte de narrar, bé al resultat d'aquest acte (novel·les, contes, poemes narratius o èpics...). Si entenem, doncs, d'acord amb la segona accepció, que la narrativa engloba tota mena de textos produïts en un acte narratiu hem d'acceptar que la narrativa, en una concepció genèrica, integra des de la novel·la fins a una pel·lícula, un còmic o un ballet. A nosaltres, però, ens interessa acotar aquest camp tan ampli. Cal tenir en compte, en primer lloc, el procés comunicatiu d'un missatge per un emissor (narrador) a un receptor (narratari), de tal manera que els enunciats essencials són els enunciats regits per *fer*, a diferència dels enunciats basats en *ser* de la descripció; i, en segon lloc, el mitjà verbal utilitzat,

que ens permet diferenciar-lo, per exemple, de la narrativa fílmica o pantomímica. Però sobretot interessa distingir el text narratiu dels altres textos literaris. Recordem que exigeix un narrador que elabora un relat verbal d'una sèrie d'esdeveniments acomplerts per uns personatges en un temps i un espai adreçat a un narratori, que l'ha d'interpretar.

La narratologia, terme proposat per Tzvetan Todorov l'any 1969 al seu llibre *Grammaire du Décameron*, s'ha imposat com a terme definidor d'aquest nou camp d'investigació sobre la narrativa. De fet, l'explosió de la narratologia és recent i va lligada a l'anomenat «formalisme rus», distribuït en dos cercles: el Cercle Lingüístic de Moscou, sorgit l'any 1915, i l'*Opoiaz* (Societat per a l'Estudi del Llenguatge Poètic), nascut l'any següent a Sant Petersburg. Tots dos treballaren conjuntament per assolir l'estudi immanent i científic, és a dir, alliberat de subjectivismes, de l'obra literària fins que en els anys trenta els atacs patits des de les esferes governamentals els obligaren al silenci fins a la nova etapa encetada a la mort de Stalin (1953). El Primer Congrés dels Escriptors Soviètics celebrat a Moscou l'any 1934 imposà una norma literària i un objectiu a tota obra literària (i artística): la formació ideològica dels lectors en «l'esperit del socialisme». Aquesta norma literària, batejada amb l'epígraf de realisme socialista, proposat, pel que sembla, per Stalin mateix, era essencialment teleològica i no podia veure amb gaire entusiasme el treball d'uns estudiosos que proposaven disseccionar els components de l'obra literària i explicar-ne el funcionament de cada peça de la seua estructura. L'obra literària era contemplada com un artefacte artístic autònom dotat dels mecanismes necessaris per a assolir un determinat efecte estètic en el lector. Per això esmerçaran també un gran esforç a explicar què és i què caracteritza la llengua literària, la *literarietat*. Entre els integrants podem recordar, entre al-

tres, Roman Jakobson, Boris Eichenbaum, Víktor Xklovski, Boris Tomaixevski, Vladímir Propp, Iuri Tiniànov, etc.

Tot seguit, cap a la meitat dels anys vint, naix el Cercle Lingüístic de Praga, actiu fins a la Segona Guerra Mundial, que compta amb investigadors de la llengua i la literatura com ara Bohuslav Havránek, Nikolai Trubetzkoy, Jan Mukařoský o el rus Roman Jakobson, que s'hi integra. Entre les aportacions més destacades al camp dels estudis literaris cal recordar el concepte de *norma*, concebut per Mukařoský (1936), entès com el conjunt de convencions i regles que en un període històric determinat emmarquen el gust estètic del lector o espectador i amb el qual o contra el qual ha d'escriure un autor.

Precisament en aquest nucli de Praga podem descobrir els fonaments de l'estructuralisme que es desenvoluparà a França sobretot en els anys seixanta i setanta del segle passat, les aportacions del qual canviaran per sempre la concepció i l'anàlisi de l'obra literària, en especial de la narrativa. Roland Barthes, Algirdas Julien Greimas, Tzvetan Todorov, Claude Bremond, Gérard Genette, entre altres, són els noms a recordar.

Alguns d'ells passen al llarg dels anys de l'estructuralisme inicial a la semiòtica, el nou corrent analític que a partir dels anys vuitanta dominarà els nous estudis literaris a França (Julia Kristeva, Philippe Hamon) i a gran part d'Europa, com, per exemple, a Itàlia amb Cesare Segre i Umberto Eco, entre molts altres. Són diverses les escoles teòriques actuals, com ara l'estètica de la recepció, amb els iniciadors Hans R. Jauss i Wolfgang Iser, i moltes les individualitats, que han marcat l'evolució de la narratologia, com ara Mikhaïl Bakh-tín, Wayne C. Booth, Lubomír Doležel, Dorrit Cohn, Norman Friedman, Susan R. Suleiman, Julia Kristeva, Vincent Jouve, Seymour Chatman...



## II. El text narratiu ficcional: característiques i components

És el moment d'acabar de concretar la tipologia del text narratiu que ací ens interessa, car sota aquest epígraf podem trobar el relat oral de les vacances passades a Eivissa, una carta escrita per a contar les aventures personals del cap de setmana, una autobiografia, un reportatge periodístic... El text narratiu per antonomàsia és, però, el text narratiu ficcional. Aquell en què els fets són presentats com a ficticials, fruit de la inventiva de l'autor, i no referencials, no pertanyents a la realitat envoltant, i que inclou la novel·la, la *nouvelle* o novel·la curta, el conte, i les diverses mostres de l'anomenada «narrativa oral» (originada i transmesa inicialment per tradició oral), com ara el poema èpic o narratiu, la faula, el mite, l'exemple, la llegenda, la rondalla, la facècia o acudit i el cas o succeït.

Gràcies a la colossal empenta dels estudis teòrics sobre la narrativa, que acabem de veure, ara com ara disposem d'una àmplia i eficaç bateria de recursos analítics que ens permet endinsar-nos amb garanties en l'estudi de tots els components de qualsevol d'aquests textos narratius ficticials. Per al nostre recorregut, que encetarem al capítol següent, és important detenir-nos en una de les aportacions innovadores degudes precisament als formalistes russos Xklovski i To-maïevski. Ells van ser els primers que van proposar de dividir el text narratiu en dos àmbits o nivells: *faula* i *sjuzet*. Una divisió binària que va fer fortuna i va ser recollida per estudiosos posteriors. Per exemple, Edward M. Forster en el món anglosaxó al seu llibre *Aspects of the novel* (1927) també adoptava la divisió binària amb els termes *story* i *plot*, equivalents en línies generals, encara que amb diferències entre tots tres autors. Per fi Gérard Genette, l'any 1972, va

### III. La narració o acte narratiu

En aquest apartat adoptaré la proposta de Genette (1972, 1983), per la seua claredat i eficàcia i perquè s'ha consolidat actualment entre els estudiosos de la narrativa.

#### I. NARRADOR O VEU NARRATIVA

La veu narrativa o narrador és la funció encarregada de contar un relat a un narratari, que pot ser explícit o implícit. Cal advertir d'entrada que la proposta genettiana té com a finalitat substituir una nomenclatura tradicional (narrador en primera persona, en segona persona i en tercera persona) per una de nova per dos motius: per la inexactitud de la tradicional i per la major claredat i eficàcia de la nova. En efecte, agafem l'inici més famós d'una novel·la, el del *Quixot*: «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre [yo] no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero...». Ningú no dirà que ens trobem amb un narrador en primera persona, sinó en tercera, però, com acabem de llegir, hi ha un narrador que conta una història en primera persona, és clar. Tothom parla o conta en «primera» persona. Allò que en realitat volem dir quan parlem de narrador en tercera persona és que aquest narrador no participa com a personatge, ni principal ni secundari, en la història contada. De seguida comprovarem que els termes defensats per Genette aporten un gran avantatge descriptiu.

##### 1.1. Nivells narratius i narradors

La definició dels narradors descansa en un concepte clau: el nivell narratiu. Genette distingeix entre un nivell extradiegètic i un nivell segon intradiegètic o diegètic. El primer és el

Alguns escriptors han sabut extraure'n tot el potencial, com ara els membres del grup novel·lístic francès del *Nouveau Roman*, especialment actiu des de la meitat dels anys cinquanta fins a la meitat dels anys seixanta del segle passat: escriptors com Alain Robbe-Grillet, Michel Butor o Claude Simon.

Dällenbach (1991: 78-87) divideix la *mise en abyme* en tres classes, corresponents a tres modes de discordança entre els temps dels dos relats: prospectiva, quan reflecteix abans del final la història per venir: exemple *El castell encantat* (1829), de Ludwig Tieck; retrospectiva: reflecteix abans del final la història desenvolupada: exemple, *Roma* (1896), d'Émile Zola; i retroprospectiva quan reflecteix la història desvelant tant els esdeveniments anteriors com els posteriors al seu punt de localització en el relat: exemple *Heinrich von Ofterdingen*, de Novalis (1802).

## 2. NARRATARI

Igual que el narrador era l'emissor del relat el narratori n'és el receptor. És una instància narrativa construïda sobre una xarxa d'indicis puntuals i localitzats. Si el narrador és una "veu", el narratori és una "orella" (Genette 1983: 95). A narrador extradiegètic correspon un narratori extradiegètic, que pot ser explicitat textualment o no. I a un narrador intradiegètic correspon un narratori intradiegètic, que és el personatge —o personatges— del nivell primer que actua de receptor del relat segon.

Crec que serà útil recordar alguns casos singulars. Encara que el narrador s'adreça textualment a un «lector», aquest és el narratori. En els relats anomenats en segona persona —un narrador que s'adreça a un «tu», com ja hem vist— hi ha identitat entre narratori i protagonista. En el diari i en el relat en forma de monòleg interior o autònom, que estudia-

explicació d'un Eco, però sembla que, amb el nom i la potencialitat que siga, només hi ha lloc per a un actor: el narratori/lector model. Els indicis textuais no presten per a més.

### 3. TEMPS

El temps de la narració en realitat significa «la seua posició relativa en relació amb la història» (Genette 1972: 228). Des del punt de vista de la posició temporal, cal distingir quatre tipus de narració: ulterior, anterior, simultània i intercalada.

La narració ulterior significa que la narració es fa un cop passats els esdeveniments. Es tracta de la narració que utilitza els verbs de passat, normalment pretèrit imperfecte d'indicatiu (*comprava*) o passat simple d'indicatiu (*comprà*) i perifràstic (*va comprar*). És el model clàssic i habitual.

La narració anterior vol dir que la narració es fa abans que passin els esdeveniments. És el relat predictiu i recorre al futur d'indicatiu (*comprarà*), encara que també de vegades s'utilitza el present d'indicatiu per al relat predictiu (*compra*).

La narració simultània indica que la narració és contemporània dels esdeveniments i utilitza el present d'indicatiu (*compra*).

La narració intercalada s'ha d'entendre com inserida entre els moments de l'acció. La trobem sobretot en el relat per lletres i el relat en forma de diari. És el model més complex, ja que hi ha diverses situacions narratives. Com afirma Genette (1972: 229-230), tant el relat epistolar com el relat en forma de diari barregen constantment allò que en llenguatge radiofònic s'anomena «el directe» i «el diferit». Els esdeveniments poden evocar-se ja en passat mentre que la consideració i el comentari d'aquests es fa en present.

## IV. El relat o discurs narratiu

Dins el relat o discurs narratiu, és a dir, el text de què disposem, cal estudiar, d'acord amb la proposta ja avançada de Genette (1972, 1983), el mode i el temps (el temps del relat). Començarem pel mode, és a dir, per l'anàlisi de les diverses possibilitats amb què compta un narrador per a construir el text narratiu d'una determinada manera. I tot seguit ens endinsarem en el joc temporal amb què el narrador reelabora artísticament el temps de la història.

### I. MODE

En el mode es tracta d'investigar la capacitat que té el narrador de conèixer i de contar els esdeveniments des d'un determinat punt de vista i amb una major o menor minuciositat. La *perspectiva* i la *distància* assumides pel narrador regularan i marcaran decisivament la quantitat i la precisió de la informació. Tot narrador ha d'adoptar un determinat punt de vista o focalització i una determinada distància respecte als fets contats, de manera que el lector també els rebrà d'una manera més o menys detallada i immediata.

#### 1.1. Focalització

L'estudi de la perspectiva adoptada pel narrador, amb diverses denominacions (perspectiva, punt de vista, focus narratiu, enfocament, etc.) ha rebut una atenció privilegiada per part dels estudiosos al llarg de tot el segle xx. Són, doncs, nombrosos els teòrics a esmentar: Percy Lubbock (1921), Cleanth Brooks i Robert Penn Warren (1943), Jean Pouillon (1946), Georges Blin (1954), Norman Friedman (1955), Franz Karl Stanzel (1955), Wayne C. Booth (1961), Bertil

#### 4. 4. *Monòleg autoreflexiu*

Beltrán Almería (1992: 176-185) i Garrido Domínguez (1992: 35-37) denominen «monòleg autoreflexiu» aquell relat autònom en què el narrador s'autoadreça el discurs a través de la segona persona, és a dir, que el narrador fa un monòleg adreçat a un *tu* (o *vós / vostè*) mut, que en realitat és ell mateix. Es tracta del cas de l'anomenat equivocadament «narrador en segona persona». Michel Butor el va utilitzar per primera vegada amb la novel·la *La Modification*, publicada l'any 1957, amb el tractament *vous* (*vós / vostè*).

## 2. TEMPS

L'estudi del temps del relat és una de les aportacions més transcendents de Genette a la investigació del text narratiu (1972, 1983). En aquest apartat, doncs, la seua proposta ens servirà de guia. Genette parteix del fet que la narració és una seqüència dues vegades temporal, car, d'una banda, hi ha el temps de la història, d'allò que es conta, i, de l'altra, hi ha el temps del relat o text narratiu. És a dir, hi ha el temps del significat i el temps del significant. I és precisament aquesta dualitat la que possibilita totes les distorsions temporals, com ara un fet de la història contat abans del seu moment en la història o vint anys de la vida d'un personatge contats en tres línies de text.

Les relacions entre el temps de la història i el temps, o millor pseudotemps, del relat es poden agrupar en tres classes: relacions d'ordre temporal, relacions de durada o velocitat i relacions de freqüència. En el primer cas s'analitzen les relacions entre l'ordre temporal de la successió dels esdeveniments tal com són en la "realitat" de la història i l'ordre en què apareixen en el relat. En el segon, les relacions entre

## V. La història

Dins l'àmbit del significat o contingut narratiu, a més dels personatges, que per la seua complexitat estudiarem a part, destaquen dos components: el temps i l'espai, és a dir, el marc spatiotemporal on interactuen els personatges i que els condiciona i ajuda a definir. Els personatges són uns actors immersos en una època i un espai, el seu context vital. Bakhtín va proposar el concepte de cronòtop, elaborat en els anys 1937-1938 i encara reprès en 1974 (Bajtín 1989: 11), per a explicar el paper clau en la novel·la de la unió d'espai i temps: «Vamos a llamar *cronotopo* (lo que en traducción literal significa “tiempo-espacio”) a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura» (ídem: 237). I insistia en la forta unió de temps i espai: «es importante para nosotros el hecho de que expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo (el tiempo como cuarta dimensión del espacio)» (ibídem). A més cada cronòtop inclou diversos *motius*, que també cal considerar cronotòpics. Les variants més importants de la novel·la des dels seus orígens es poden explicar d'acord amb els cronòtops que les componen. Així, Bakhtín en distingeix tres tipus essencials per a la primera etapa històrica del gènere: la novel·la d'aventures i de la prova; la novel·la d'aventures costumista; la biografia i l'autobiografia antigues. Per a les etapes posteriors també ha formulat diversos cronòtops, com ara el cronòtop de la novel·la cavalleresca, el folklòric, el rabelaisià, etc.

### I. TEMPS

La concepció del temps de la història ha canviat al llarg dels segles i sobretot des del segle xx fins a l'actualitat. Darío

fer a aquella persona les confidències més secretes, de donar-li-ho tot, de sacrificar-li-ho tot [...].

«I a qui havia d'estranyar? Només als qui són prou orbs, als qui estan prou enfonsats (ho dic sense temença), prou enfeinats en els prejudicis d'una altra edat perquè encara desconeguim l'espirit de les poblacions agrícoles. En efecte, no és el camp on es troba més patriotisme, més abnegació envers la causa pública, més intel·ligència, en una paraula?...»<sup>31</sup>

## 2. ESPAI

Acabem de veure la interdependència de temps i espai per a crear aquell món fictici on viuen els actors de paper. L'espai, amb tota la seua diversitat, a compleix una funció capital en el desenvolupament de l'acció, que no és sinó moviment i desplaçament espacial. És espai vital i és també recurs de l'acció. L'exposició presentada en aquest punt es fonamenta en els treballs de Philip Hamon (1972, 1981), Jean-Michel

---

31. «Et c'est là ce que vous avez compris, disait le Conseiller. Vous, agriculteurs et ouvriers des campagnes! vous, pionniers pacifiques d'une œuvre toute de civilisation! vous, hommes de progrès et de moralité! vous avez compris, dis-je, que les orages politiques sont encore plus redoutables vraiment que les désordres de l'atmosphère...».

— Il se rencontre un jour, répéta Rodolphe, un jour, tout à coup, et quand on en désespérait. Alors des horizons s'entr'ouvrent, c'est comme une voix qui crie: «Le voilà!» Vous sentez le besoin de faire à cette personne la confiance de votre vie, de lui donner tout, de lui sacrifier tout! [...].

« Et qui s'en étonnerait, Messieurs? Celui-là seul qui serait assez aveugle, assez plongé (je ne crains pas de le dire), assez plongé dans les préjugés d'un autre âge pour méconnaître encore l'esprit des populations agricoles. Où trouver, en effet, plus de patriotisme que dans les campagnes, plus de dévouement à la cause publique, plus d'intelligence en un mot?...» (1910: 199-200).



## VI. Personatges

Els personatges són, sens dubte, l'element més seductor i alhora més complex d'una obra narrativa. Precisament per això han atret des de sempre l'atenció dels estudiosos i han generat una quantitat enorme d'estudis, des de les més diverses escoles teòriques. I malgrat tot sempre es resisteixen a ser abastats en la seua total complexitat, car la gran variació tipològica n'impedeix un mètode analític únic d'estudi. Els personatges d'una novel·la de gènere són molt diferents dels d'una novel·la psicològica i aquests dels d'una novel·la d'idees... Segurament l'única solució, o almenys la més efectiva, és valdre's de la complementarietat dels diversos enfocaments teòrics i no tancar-se en la defensa d'un de sol. A més, els coneixements dels lectors ocupen també un lloc central en la més completa o més elemental comprensió d'aquestes criatures de paper creades a imatge d'ells mateixos: els coneixements d'un historiador professional el dotaran d'una molt més gran possibilitat interpretativa dels personatges d'una novel·la històrica; i un psicòleg professional igualment podrà penetrar més profundament en l'anàlisi i la comprensió dels actors d'una novel·la psicològica.

A més, els personatges tenen, si puc dir-ho així, una cama en el relat i una altra en la història. Depenen tant de la tècnica discursiva amb què són creats com del caràcter i activitat que exerceixen en la història. En realitat, són uns "objectes" més, constituïts pel discurs o relat, com l'espai —ho acabem de comprovar. El fet diferencial és el paper hegemònic dels personatges. Segurament, en general, la cama de la història pot semblar més robusta que la del relat o discurs narratiu. Vincent Jouve dona fe de la dificultat en aquest cas de separar una aproximació des del discurs i una altra des de la història, car la seua proposta, que veurem al final, es basa

tant en elements del relat com de la història, potser fins i tot s'ajuda més de les tècniques emprades en el relat, però la veurem al final d'aquest punt, perquè en certa manera és la culminació d'un seguit d'esforços teòrics des de l'estructuralisme fins a la pragmàtica, passant per la semiòtica.

## I. ELS PERSONATGES SEGONS EL RELAT O DISCURS

La construcció dels personatges des del discurs es fonamenta en les aportacions de Rimmon-Kenan (1990: 58-70) i Bourneuf i Ouellet (1981 [1972]: 204-233). El narrador opera amb dos recursos: la definició directa i la presentació indirecta. En la primera podem trobar quatre variants. En primer lloc, el personatge es presenta o defineix ell mateix, tal com ocorre amb un narrador autodiegètic, com ara en la novel·la epistolar d'una sola veu, diari íntim, memòries o el monòleg autònom. En segon lloc, el personatge és definit per un altre personatge amb la funció de narrador-testimoni i també mitjançant el que un personatge pot dir d'un altre en els diàlegs. En tercer lloc, el personatge és definit per un narrador heterodiegètic o absent de la història, amb el cas ben singular del narrador que utilitza la focalització externa. En quart lloc, la més freqüent és la definició o presentació mixta: a través del narrador, mitjançant els altres personatges (especialment quan el narrador hi diposita el focus de percepció) i per ell mateix (en diàlegs, en monòleg interior).

La caracterització mitjançant un narrador-testimoni, la pròpia del segon tipus, presenta unes peculiaritats que val la pena de recordar. Com afirmen aquests dos autors (Bourneuf & Ouellet 1981: 216-217), una característica molt generalitzada d'aquest tipus de presentació és que la novel·la sol esdevenir la història d'una fascinació, la del testimoni pel protagonista. Don Joan Mayol, el narrador testimoni de

*Bearn o la sala de nines*, amb la seua admiració confessada pel protagonista, don Toni de Bearn, n'és un bell exemple. Genette (1983: 69), al seu torn, també remarca que el seu paper de narrador amb la funció de posar en relleu la figura del protagonista contribueix a esborrar la seua pròpia conducta o, més exactament, a tornar-la transparent i, en conseqüència, també el seu personatge. La seua funció narrativa obscurteix la seua funció diegètica de personatge en la història, per important que pugua resultar el seu paper en un determinat moment.

La presentació indirecta, tal com assenyala Rimmon-Kenan (1990: 61-70), exerceix també un paper important per a completar la caracterització dels personatges. Fins i tot en algun tipus de model de relat —quan el narrador limita molt la definició directa— la presentació indirecta pot assolir una importància capital per al coneixement dels personatges. Consisteix en totes aquelles informacions que acompanyen els personatges i ens ajuden a entendre'ls: l'acció, el comportament, és a dir, el que fan, com actuen; els parlaments o pensaments, o siga, què diuen, què pensen i com ho diuen o pensen, mitjançant els quals mostren el seu caràcter (respectuós, comprensiu, o tot el contrari) o la seua ideologia; l'aspecte extern (com van vestits, si porten roba nova, si van nets, etc.) i les influències ambientals (cambra, casa, carrer, ciutat, camp, etc.) i humanes (família, classe social, estudis, etc.).

## 2. ELS PERSONATGES EN LA HISTÒRIA

Iniciarem el recorregut a través de les propostes d'anàlisi dels personatges en la història amb l'aportació del narrador anglès Edward Morgan Forster, autor d'*Aspects of the Novel* [*Aspectes de la novel·la*], estudi publicat l'any 1927. Seguirem amb l'aportació estructuralista-semiològica d'Algirdas

en què el text designa l'heroi, bé directament, si el narrador arriba a afirmar «el nostre heroi...», bé més o menys indirectament quan el narrador mateix o un altre personatge aprofita la competència cultural del protagonista per a explicitar un comentari elogiós i distintiu sobre el saber dir, fer o viure.

7. Designació per redundància. El nom propi pot ser un element de reduplicació semàntica si al·ludeix, per exemple, al seu caràcter (Àngel, Pau); un decorat pot representar els sentiments o pensaments (un personatge feliç situat en un *locus amoenus*); un adjuvant de vegades no és més que la concreció d'alguna de les qualitats psicològiques, morals o físiques de l'heroi.

### 3. EL MODEL SEMIOPRAGMÀTIC DE VINCENT JOUVE

Després de l'aproximació estructuralista-semiològica de Greimas i semiològica de Hamon, veurem l'aportació de Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman* (1992) i *La poétique du roman* (2001 [1a ed. 1997]: 66-72), des d'un enfocament semiopragmàtic. Ara els personatges són contemplats com a efecte de lectura, en la línia començada per Umberto Eco i la teoria de la recepció, amb Wolfgang Iser. Es tracta d'analitzar els procediments mitjançant els quals el relat o discurs, és a dir, el text, dissenya la resposta del lector (simpatia, rebuig, comprensió, etc.) davant aquelles criatures de paper. Jouve no pretén substituir l'anàlisi immanent, que hem vist, sinó afegir la seua proposta com un complement necessari: una vegada extretes les estructures textuais pels semiòlegs, intervé per a mesurar-ne els efectes. Centrem la nostra atenció en la triple lectura possible dels efectes-personatges i en el sistema de recepció.

Els efectes-personatges responen a tres modes de recepció: efecte-personal, efecte-persona i efecte-pretext. En el

## VII. Per una anàlisi integral

Una vegada arribats a la fi del nostre recorregut a través dels diversos mètodes i tècniques d'anàlisi de la narrativa, m'agradaria acabar amb una reflexió última. L'anàlisi d'una novel·la o d'un conte només ateny el significat final quan es conjuguen totes les aproximacions que hem anat descobrint capítol a capítol. Qualsevol opció en la veu, en la focalització, etc. comporta conseqüències globals, que afecten tots els àmbits. Per exemple, si elegim un narrador auto/homodiegètic ja sabem que no és possible —a no ser que conscientment l'autor vulga rompre la norma— penetrar en la interioritat dels altres personatges: implica, doncs, la focalització i la distància i a més a més repercutirà, com acabem de veure, en la presentació dels personatges i en la seua recepció.

Queda clar que no té cap sentit, posem per cas, analitzar l'ordre temporal d'un relat concloent que hi ha 25 analepsis externes, 42 analepsis internes i 15 prolepsis internes. O analitzar la distància per a concloure que el narrador utilitza la psiconarració, el monòleg narrat i el monòleg interior. O determinar que hi ha un narrador extradiegètic-homodiegètic. Naturalment es tracta de partir de la primera i simple anàlisi al vertader estudi final: veure quines de les opcions tècniques han donat forma al relat, han estat decisives, i com han interactuat entre si per a assolir-ho. Des de la tria de la veu narrativa i de la focalització, l'autor ja ha marcat les possibilitat de joc narratiu i sap que ha de traure el màxim partit als recursos de què pot disposar, que no són tots. Per això, d'anuvi ha de reflexionar sobre la concepció de la novel·la o conte que vol escriure.

Recordaré un cas pròxim de la vida real. *La Vanguardia* del 2 de març de l'any 2014, portava un article de Beatriz Navarro, corresponal a Brussel·les, on contava un dels

esdeveniments de més viva actualitat a Bèlgica. Nosaltres el qualificaríem d'un afer narratològic amb conseqüències socials. Kristien Hemmerechts havia publicat aquest any en neerlandès la novel·la *De vrouw die de honden eten gaf* [*La dona que donava de menjar als gossos*], on recreava l'experiència real d'un raptor, violador i assassí de xiquetes i la seua esposa còmplice a Bèlgica. L'autora va optar per situar la càmera en la ment del personatge que representava l'esposa en la ficció (amb el nom canviat) i transmetre la seua vivència dels fets, amb la tècnica del monòleg autobiogràfic. A Holanda, on no havia transcorregut la història, van llegir la novel·la sobretot com un artefacte estètic. A Bèlgica, al contrari, la revolta de crítics i lectors va ser volcànica. Fins i tot algunes llibreries es negaren a vendre-la.

L'autora havia decidit donar la veu narrativa i la focalització a l'esposa. I aquesta elecció tècnica inicial afecta el mode i la distància en el tractament de la resta de personatges i, per tant, en el relat dels esdeveniments. La càmera mai no podrà entrar en la seua interioritat (focalització) ni tindran dret a l'ús "personal" i "lliure" de la paraula (distància).

El lector queda, doncs, en mans de la protagonista, de qui rebrà tota la informació filtrada a través de la seua visió dels esdeveniments, com una mena de confessió directa, sense el contrapunt de la visió dels altres participants. «La dona més odiada de Bèlgica. Així em diuen» (Hemmerechts 2015: 11, traducció meua).<sup>33</sup> Així comença la novel·la, per a tot seguit afirmar: «Tinc una mala imatge de mi mateixa, diu la psicoterapeuta Anouk. Per això soc una presa fàcil per als homes dolents. *Era* una presa fàcil per als homes dolents» (ibíd., traducció meua).<sup>34</sup> La dona més odiada i psicològica-

---

33. «The most hated woman in Belgium. That's what they call me».

34. «I have a poor self-image, says psychotherapist Anouk. That's why

ment prou dèbil com per a ser una víctima dels homes, i especialment del seu marit. I segueix la confessió de la seua trajectòria vital, sempre sota el poder d'un o altre, però ara ja parla en passat *era*, en cursiva, perquè ara ja és una altra persona. Tot predisposava a l'adhesió emocional del lector, perquè ens trobem davant les opcions tècniques més adequades, com ja sabem, per a trobar l'empatia o fins i tot la simpatia dels lectors. El lector tendeix a identificar-se espontàniament amb el narrador (codi narratiu) i, a més a més, com més coneix un personatge més tendeix a sentir-se identificat pel que li ocorre (codi afectiu). En aquest cas la conjunció de la veu narrativa autodiegètica i de la focalització interna fixa, complementant-se, haurien d'haver estimulat la simpatia o comprensió del lector envers la protagonista, però aleshores entrà en conflicte el codi cultural, que ho va impedir. El lector, impulsat pel codi cultural, hauria preferit una opció tècnica més coral, amb una veu i mode diferents, oberta a la participació de tothom. La revolta tenia motivació narratològica, car els lectors creien assistir a un judici on no-més l'acusada tenia el dret d'usar la paraula.

## Bibliografia

Textos narratius citats

Amat-Piniella, Joaquim

2001 *K. L. Reich*, Barcelona, Edicions 62 [Primera edició, incompleta, Barcelona, Club Editor, 1963].

Bartra, Agustí

1974 *Crist de 200.000 braços*, Barcelona, Proa [Primera edició amb el títol *Xabola*, Mèxic, Biblioteca Catalana, 1943].

Brecht, Bertolt

1995 *Els afers del senyor Juli Cèsar*, traducció d'Artur Quintana, Barcelona, Edicions 62, MOLU/Segle XX, 103 [*Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar*, Berlín, Aufbau-Verlag/Gebrüder Weiss Verlag, 1957].

*Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar*: <https://archive.org/details/diegeschaftelesh0000bert/page/n7/mode/2up>.

Cabré, Jaume

2017 *Quan arriba la penombra*, Barcelona, Proa.

Calders, Pere

1979 *Cròniques de la veritat oculta*, Edicions 62 i "la Caixa", MOLC, 9 [Primera edició; Barcelona, Selecta, 1955].

Català, Víctor

1979 *Solitud*, Edicions 62 i "la Caixa", MOLC, 27 [Primera edició 1904-1905 per lliuraments a la revista *Juventut* i en llibre a Barcelona, Joventut, 1905].

Cremades i Arlandis, Ferran

1987 *Hotel Àfrica*, Barcelona, Edicions 62.

Fielding, Henry

1984 *Tom Jones*, vol. I, traducció de Joaquim Mallafrè, Barcelona, Edicions 62 i "la Caixa", MOLU, 33 [*The History*



## Índex de termes

- abast 32, 100, 117
- actant 134, 136, 137, 139
- acte narratiu 9, 14, 17, 18, 29
- actor 19, 22, 41, 42, 51, 115, 119, 129, 133, 134, 135, 136, 138, 139
- Adjuvant 135, 136, 140, 141
- amplitud 100
- anacronia 98, 99
- analepsi 99, 100, 102, 103
- analepsi completa 102
- analepsi externa 101, 102, 103, 149
- analepsi externa mixta 103
- analepsi externa parcial 103
- analepsi externa completa 102, 103
- analepsi interna 101, 102, 104, 149
- analepsi interna completa 102
- analepsi interna parcial 102
- analepsi interna heterodiegètica 104
- analepsi interna homodiegètica 104, 105
- analepsi interna homodiegètica completiva completa isodiegètica 105
- analepsi interna homodiegètica completiva 105
- analepsi interna homodiegètica repetitiva 106
- analepsi isodiegètica 100
- analepsi metadiegètica 101
- analepsi mixta 102
- analepsi parcial 102
- autor implicat 39, 41
- autor implícit 39, 41
- autor real 39
- barreja d'enunciats 73, 74, 76
- codi afectiu 143, 144, 151
- codi cultural 143, 144, 151
- codi narratiu 143, 144, 151
- corrent de consciència 86, 87
- cronòtop 115, 117
- descripció 9, 50, 109, 120, 121, 122, 124, 125, 126, 127
- descripció ambulatòria 122, 123
- descripció cinètica 122, 123
- descripció macroestructural 120
- descripció microestructural 120
- Destinador 135, 136, 140
- Destinatari 135, 136
- diegesi 14, 19, 20, 101, 109, 144
- digressió reflexiva 24, 109
- discurs 14, 15
- discurs citat 59, 68
- discurs directe 59, 68, 86, 110
- discurs directe lliure 73