

Treball de recerca

Estudi sobre la novel·la.
Creació de la novel·la *Ho faig amb amor*.

2n de Batxillerat, B
IES La Vall del Tenes

Santa Eulàlia de Ronçana, 18 de desembre de 2009

Agraïments

A la tutora pel seguiment del treball, els diversos suggeriments i ajudes que ha anat aportant al llarg d'aquests mesos i, finalment però no menys important, per creure en aquest treball.

A Maria Antònia Culla i Adern, Teresa Dordal i Culla, i Xavier Català i Estopà per compartir la seva cultura novel·lística amb mi.

A Eduard Sola i Guerrero pels suggeriments rebuts i a totes aquelles persones que han dedicat un espai de temps a llegir la meua novel·la i elaborar-ne una crítica. Gràcies a Maria Rabadán, Cinta Casadó, Laia Centellas, Gemma Sánchez, Clara Maspons, Martí Lucas, Anna Arribas, Olga Federico i Laura López.

Índex

Introducció	9
1. La literatura i els gèneres literaris	11
1.1. Els gèneres literaris	11
1.2. El gènere narratiu	13
2. Concepte de novel·la.....	17
2.1. Altres definicions	18
2.2. Novel·la de gènere	21
3. Elements de la novel·la	23
3.1. La història	23
3.1.1. TIPUS D'HISTÒRIES.....	24
L'ESQUEMA.....	26
3.2. L'argument.....	26
3.2.1. EL CONFLICTE ARGUMENT – HISTÒRIA	26
3.2.2. TIPUS D'ARGUMENT O TRAMA.....	28
L'ESQUEMA.....	31
3.3. L'estructura.....	31
3.3.1. TIPUS D'ESTRUCTURA	32
3.3.2. INICI I DESENLLAÇ	34
3.3.3. NARRACIONS MÚLTIPLES	37
L'ESQUEMA.....	39
3.4. El tema	39
3.4.1. SUGGERÈNCIES TEMÀTIQUES.....	40
3.4.2. FORMES DE TREBALLAR EL TEMA	44
L'ESQUEMA.....	45
3.5. La intriga	45
3.5.1. LA CORBA DRAMÀTICA.....	46
3.5.2. MODELITZACIÓ DE LA INTRIGA.....	48
3.5.3. TIPUS D'INTRIGA.....	51
L'ESQUEMA.....	53
3.6. L'acció	53
3.6.1. TIPOLOGIES DE FETS.....	54
3.6.2. TIPUS D'ACCIONS.....	55
3.6.3. EL CONFLICTE DE FORCES.....	59
3.6.4. SOCIOLOGIA DE L'ACCIÓ	60
3.6.5. EL RESULTAT DELS FETS.....	61
L'ESQUEMA.....	62
3.7. L'espai.....	62
3.7.1. FACTORS DE L'ESPAI LITERARI	63
3.7.2. PERSONATGES – ESPAI	63
3.7.3. LA DESCRIPCIÓ.....	64
3.7.4. TIPUS D'ESPAI	65

3.7.5. EL CONFLICTE ESPAI – AMBIENT	66
L'ESQUEMA	66
3.8. El temps	67
3.8.1. TEMPS REPRESENTAT	67
3.8.2. TEMPS D'ESCRITURA.....	72
3.8.3. TEMPS DE LECTURA.....	72
L'ESQUEMA	72
3.9. Els personatges	73
3.9.1. TIPUS DE PERSONATGES.....	73
3.9.2. FUNCIONS DELS PERSONATGES.	76
3.9.3. CARACTERITZACIÓ DELS PERSONATGES	78
3.9.4. PRESENTACIÓ DELS PERSONATGES	81
L'ESQUEMA	82
3.10. La comunicació narrativa. El destinatari.	83
3.10.1. AUTOR REAL I AUTOR IMPLICAT.....	83
3.10.2. LECTOR REAL I LECTOR IMPLICAT.....	83
3.10.3. NARRADOR.....	84
3.10.4. NARRATARI	89
L'ESQUEMA	90
3.11. La focalització. El punt de vista	91
3.11.1. EL CONFLICTE NARRADOR – FOCALITZACIÓ.....	91
3.11.2. TIPUS DE FOCALITZACIÓ	92
L'ESQUEMA	93
3.12. El llenguatge	94
3.12.1. TIPUS DE LLENGUATGE: REPRESENTAT I REPRESENTANT.....	95
3.12.2. TÈCNiques DE REPRESENTACIÓ LINGÜÍSTICA	97
L'ESQUEMA	103
3.13. El títol	103
L'ESQUEMA	104
3.14. El ritme	105
L'ESQUEMA	106
3.15. El to i l'atmosfera.....	106
L'ESQUEMA	106
3.16. La composició	106
3.16.1. PLANIFICACIÓ DE LA NOVEL·LA	107
3.16.2. CONCORDANÇA INICI - DESENLLAÇ.....	108
3.16.3. NIVELLS DE COMPOSICIÓ.....	108
3.16.4. EL PROCÉS DE REDACCIÓ	110
L'ESQUEMA	113
4. Història de la Novel·la.....	115
4.1. El Món Clàssic	115
4.2. L'Edat Mitjana.....	116
SEGLE XIII	116
SEGLE XIV	116
4.3. L'Edat Moderna	117
SEGLE XV – XVI. <i>Renaixement</i>	117
SEGLE XVII - XVIII. <i>Barroc i Neoclassicisme</i>	118

4.4. L'Edat Contemporània	119
SEGLE XIX. <i>Romanticisme, Realisme i Naturalisme</i>	119
SEGLE XX. <i>Modernisme i altres corrents</i>	120
SEGLE XXI	120
5. Tipus de novel·les.....	123
5.1. Novel·la cavalleresca.....	123
5.2. Novel·la sentimental, rosa o romàntica	123
5.3. Novel·la pastoral o bucòlica	124
5.4. Novel·la picaresca	124
5.5. Novel·la bizantina	124
5.6. Novel·la satírica	125
5.7. Novel·la psicològica	125
5.8. Novel·la històrica	126
5.9. Novel·la social	126
5.10. Novel·la gòtica o de terror	126
5.11. Novel·la policíaca o detectivesca	127
5.12. Novel·la fantàstica	127
5.13. Novel·la de ciència-ficció	128
Novel·la total.....	128
6. Construcció d'una novel·la.....	129
6.1. IDEA GENERAL	129
6.2. ARGUMENT	129
6.3. PERSONATGES	130
6.4. TEMPS I ESPAI	132
6.5. FOCALITZACIÓ.....	133
6.6. LLENGUATGE.....	134
6.7. TÍTOL.....	134
6.8. REDACCIÓ DE LA NOVEL·LA.....	135
7. Espai Crític	137
Conclusió	147
Bibliografia.....	149
8. Annexos	161
8.1. Quaranta-quatre consells per a joves escriptors	161
8.2. Esbós de la novel·la <i>Ho faig amb amor</i>	164
8.3. Recursos per a escriptors	169

Introducció

Tots els éssers animals, des de que neixen, tenen la necessitat d'expressar-se i de comunicar-se entre si. L'ésser humà no n'és una excepció. Al llarg de la història, els humans han anat desenvolupant diferents vehicles que han fet possible la seva expressió i comunicació. Parlem de la pintura, l'escultura o la llengua, entre d'altres.

Si ens centrem en la darrera veurem que la llengua fa possible la comunicació, que és, precisament, allò que ens diferencia de la resta d'animals. La llengua, ha permès als humans, no tan sols expressar-se oralment, sinó també fer-ho per escrit. Tot el que ens resta escrit constitueix un corpus literari molt important que permet fer-nos una idea de les creences del passat, els fets històrics, els costums,... Amb el temps, l'escriptura ha deixat de ser quelcom que servia per confeccionar documents històrics o per portar les comptes d'un magatzem, i s'ha convertit en una eina per elaborar oci pels lectors, per portar-los diversió i plaer. Així és com ha nascut la literatura. Aquest oci es presenta adquirint moltes formes, com ara el teatre o la poesia, però en l'actualitat la novel·la és la que té més rellevància.

El treball de recerca que teniu a les mans és un estudi del gènere literari de la novel·la. Com ja hem dit anteriorment, avui en dia la novel·la és el gènere literari que atrau una gran diversitat de lectors. Ja no parlem de lectors de diferents edats, sinó també de diferents gustos i maneres de pensar. Això és així, perquè la novel·la aplega un conjunt de subgèneres que fan possible l'existència d'una gran diversitat de lectors. És per això, que hem cregut convenient fer un estudi minuciós sobre la novel·la i sobre la diversitat dels seus elements que afavoreixen que, paral·lelament, hi hagi una gran diversitat de novel·les. Tot aquest estudi s'ha realitzat encaminat cap a un objectiu: poder escriure una novel·la a partir de tot el que s'ha après durant l'elaboració de l'estudi.

Així doncs, podem dir que aquest treball de recerca consta de dues parts ben diferenciades. La primera és una part teòrica que engloba l'estudi de la novel·la, i que està constituïda per cinc capítols que parlen sobre els conceptes de literatura i de novel·la, els elements que constitueixen una novel·la, la història d'aquest gènere i els subgèneres que podem trobar. Per elaborar aquesta primera part ha estat necessari fer un procés de recerca en diversos llibres i documents que teoritzen sobre la literatura i la novel·la, i

synthetitzar tota aquesta informació i ordenar-la. El principal problema que ens hem trobat és que no hi ha un acord general en alguns aspectes de la novel·la, i per això, hem hagut de considerar la informació que apareixia en més llibres. D'altra banda, la quantitat d'informació que es pot trobar en els nombrosos estudis que existeixen sobre el gènere, que sovint apareix repetida, han alentit el procés de recerca i síntesi.

Tot seguit, he anat il·lustrant alguns dels ítems treballats al treball amb exemples de novel·les, i el problema principal que he tingut és que jo no he llegit tants llibres com per trobar exemples per tot. Per això he requerit l'ajuda d'algunes persones que m'han orientat i ajudat a cercar alguns exemples. Totes les novel·les que he utilitzat per exemplificar algun dels capítols del treball, tot i no haver-ne citat cap fragment i, per tant, no ser necessari, les he afegit a la bibliografia per tal d'oferir al lector les referències bibliogràfiques en cas de tenir-hi interès.

La segona part del meu treball és la part pràctica que, al seu torn, també podem dividir en dues parts. D'una banda hi ha una part de la pràctica que es troba inclosa en la teòrica i que consisteix en l'explicació del procés de creació de la novel·la *Ho faig amb amor*. Aquesta part s'ha anat elaborant a mesura que s'escrivia la novel·la i presenta alguns dels elements que apareixen a la part teòrica com han estat tractats en la novel·la *Ho faig amb amor*. Així, la darrera part d'aquest treball de recerca ve constituïda per la pròpia novel·la *Ho faig amb amor* que es troba a un dossier a part, i que tracta alguns dels problemes de la societat actual.

Relacionat amb aquesta segona part de caràcter pràctic, podem trobar un capítol del treball de recerca anomenat "Espai crític", en el qual hem demanat l'opinió de gent diversa sobre la novel·la *Ho faig amb amor*.

Considero que escriure ens pot ajudar a exterioritzar el que sentim i el que pensem, i per això és interessant fer-ho de tan en tan. Així, convido tothom a llegir-se aquest treball i a escriure alguna cosa a partir del que pugui aprendre.

1. La literatura i els gèneres literaris

La paraula *literatura* prové del mot llatí *litteratura* que designava el fet o condició de saber llegir i escriure. Al seu torn, *litteratura* deriva d'un altre mot llatí, *littera*, que vol dir lletra. Al llarg dels anys aquest terme ha anat desapareixent i reapareixent; és per això que trobem que a l'Edat Mitjana aquesta paraula no s'utilitzava i s'emprava el terme *litteratus* o *literator*, que designava aquella persona que sabia llegir o escriure. El mot **literatura** ha estat objecte d'usos ben diferents i per això en l'actualitat engloba moltes idees.

Així doncs, quan parlem de literatura ens referim a:

- Un conjunt d'obres escrites o orals que es basen en la llengua i comporten una dimensió estètica, a diferència de les obres didàctiques o científiques.
- Un conjunt d'obres escrites amb una finalitat lúdica
- Un conjunt d'obres escrites i/o produïdes durant una època. Així parlem de literatura romàntica, literatura moderna, literatura clàssica...
- Un conjunt de textos publicats que estan relacionats a una disciplina o a un tema en particular. Podem parlar, doncs, de literatura científica, tecnològica, mèdica...
- Un conjunt d'obres d'un país o d'una nació, com ara la literatura catalana, gallega, xinesa,...

En l'actualitat, la literatura també es concep com un art que crea bellesa partint de les paraules i és considerada una de les Belles Arts.

Concloem, doncs, que en el seu sentit més ampli, la literatura comprèn tot allò que està relacionat amb les lletres.

1.1. Els gèneres literaris

Gènere literari és el nom que es dóna a cadascuna de les manifestacions formals de les obres literàries segons una classificació que té en compte l'estructura i el contingut. (Enciclopèdia Catalana, 2009)

La divisió en gèneres literaris ha estat plantejada i discutida des de fa molts segles. Els primers que van discutir i teoritzar van ser els dos filòsofs grecs Plató i Aristòtil que van

considerar que existien tres gèneres fonamentals: la poesia **lírica**, la poesia **dramàtica** i la poesia **èpica**.

El primer correspon al gènere de la poesia en el qual l'autor manifesta els seus sentiments personals i les seves experiències viscudes; el segon correspon al teatre, que imita literalment la realitat i l'exposa davant d'un públic; i finalment tenim el tercer, l'èpica, que correspon al gènere narratiu en què es barregen els dos modes emprats en lírica i dramàtica.

Va ser Roman Jakobson¹ qui va afirmar que els gèneres literaris es caracteritzen per la funció lingüística que predomina en ells. Jakobson assegurava que tots compartien la funció **poètica**², però que en cada un d'ells n'hi havia una altra que era més remarcable. Així doncs, en l'èpica o narrativa és la funció **representativa**; en lírica predomina la funció **emotiva**; i en dramàtica o teatre, la **conativa**³.

En l'actualitat encara hi ha un debat obert sobre la divisió dels gèneres literaris, però la versió que té més acollida entre els crítics i teòrics de la literatura coincideix a dir que hi ha tres grans gèneres que concorden amb els d'Aristòtil. Aquests gèneres són:

- *Poesia*, és hereva de la lírica i es relaciona amb l'expressió del punt de vista del poeta (subjectivitat, emotivitat, intimitat,...) i amb l'elaborada disposició dels mots (rima, ritme, mètrica,...).

Els seus elements bàsics són, doncs, el vers, el ritme i la rima.

La poesia inclou diversos subgèneres segons els sentiments que es volen expressar com ara l'oda, l'elegia, la sàtira. D'altra banda, la poesia inclou uns altres subgèneres segons la seva forma, com el cal·ligrama, la poesia en prosa o la poesia visual.

- *Narrativa*, gènere al qual dedicarem el següent apartat.

¹ Roman Jakobson (11 d'octubre de 1896 – Boston, 18 de juliol de 1982) va ser un lingüista, fonòleg i teòric de la literatura rus. La seva obra és considerable i comprèn, aproximadament, 475 títols que no estan sistematitzats. Jakobson va ser el lingüista que va teoritzar sobre les funcions del llenguatge.

² La *funció poètica* és aquella que es caracteritza perquè el missatge atrau l'atenció per la seva forma, és a dir, per l'aparició d'un vocabulari cuidat, figures retòriques, ritme,...

³ La *funció representativa* és aquella en la qual el missatge ofereix una informació objectiva sobre uns fets, éssers, idees, objectes,... La *funció emotiva o expressiva* és la que apareix quan el missatge mostra uns sentiments, opinions, desitjos,... de l'emissor. Finalment, la *funció conativa* és la que apareix quan el missatge pretén influir en el comportament del receptor amb una ordre.

- *Teatre*, és el gènere hereu de la poesia dramàtica i es pot definir com la representació d'una experiència humana en un espai físic determinat, davant d'un públic que la contempla. (Departament de Llengua i Literatura Catalanes, 2007)

El teatre a més a més de ser un espectacle sobre un text dramàtic, té altres elements bàsics. A nivell de representació teatral els elements són l'espai escènic, l'escenografia, els actors i el públic; i a nivell del text i del discurs teatral tenim el diàleg, la rèplica⁴, l'apart, l'acte, l'escena, els quadres⁵ i les acotacions.

Els tres grans subgèneres són la comèdia, la tragèdia i el drama, del qual en deriva el melodrama. D'altra banda, trobem el teatre religiós, el teatre profà, el musical,...

1.2. *El gènere narratiu*

Ens centrarem en l'estudi del gènere narratiu, ja que és el gènere dins del qual trobem la novel·la.

D'una manera general, podem dir que la narració és un relat, en prosa o en vers i oral o escrit, del desenvolupament d'uns fets, reals o ficticis, centrats en almenys un personatge, en un espai i durant un temps determinats. En la narrativa hi ha un procés de transformació que afecta les qualitats o la situació del personatge des de la situació inicial fins a la final. (Departament de Llengua i Literatura Catalanes, 2007)

Narrar consisteix en relacionar uns fets amb uns altres i, sobretot, si partim de les oracions narratives, en introduir una pauta interpretativa que involucra d'un mode subtil el present amb el passat, és a dir, involucra una connexió entre fets separats en el temps, ja que molt sovint es narren fets que ocorregueren en un passat.

El gènere narratiu és un dels gèneres que més es llegeixen en l'actualitat. Això es deu al fet que avui en dia la poesia s'emmarca dins d'un públic que es considera més culte atès que a vegades pot esdevenir feixuga de llegir. Alhora, es prefereix assistir a una representació teatral abans que llegir-la, considerant que així no és necessari llegir les acotacions i els detalls que dona l'autor, perquè ja es veuen en la seva execució.

No sols això afecta a la preferència dels lectors contemporanis vers la narrativa, sinó que són les dimensions destacables de la narració en la nostra vida quotidiana les que ens fan decidir cap el gènere en qüestió.

⁴ La *rèplica* és la resposta que es dona a la intervenció d'un personatge. Pot posar en relleu els conflictes dramàtics.

⁵ Els *quadres* són una agrupació d'escenes en què es manté un mateix decorat.

La narració suposa una forma de modelització cultural: una manera de crear un model de la realitat efectiu en un determinat àmbit sociohistòric. Com a tal, no és un fenomen específicament literari, ni tan sols lingüístic. Són narracions les pel·lícules, la majoria dels anuncis televisius, els còmics, moltes representacions escultòriques, les paràboles, bona part de les teories científiques, in comptables jocs electrònics i, per descomptat, un bon número de les coses que diem cada dia. Fins i tot, s'ha sospesat que no pot limitar-se la seva presència a una cultura o a una època en particular, ja que la narrativa, una forma elemental d'expressió cultural, es reconeix en tot tipus de situacions i moments històrics. (Cabo & Rábade, 2006)

És per això, que dins del gènere narratiu trobem diferents gèneres i subgèneres:

- Narrativa culta

- **Novel·la**; gènere complex que ha evolucionat al llarg del temps i al qual dedicarem els següents capítols.
- **Conte**; narració d'extensió breu, d'autor reconegut i de caràcter culte que té la intenció d'entretenir i que va dirigit a un públic infantil. En els seus orígens era de caràcter popular i rebia el mateix nom que la rondalla. Amb el temps el conte ja acabat esdevenint una narració culta, mentre que la rondalla ha seguit essent popular.

Un exemple de conte que trobem en la literatura catalana és l'autor Pere Calders (1912 – 1994), que a partir dels vint-i-quatre anys va començar a publicar llibres com *El primer arlequí* (1926) o *Invasió subtil i altres contes* (1978), reculls de contes.

- Narrativa popular

- **Rondalla**; narració de breu extensió de caràcter popular i sovint anònim que combina elements reals amb elements fantàstics. De la mateixa que el conte, la rondalla va dirigida a un públic infantil. El seu origen popular i oral fa que sigui una narració que es caracteritza per la senzillesa i l'expressivitat dels seus recursos. Alhora, les rondalles encarnen uns personatges i unes situacions que poden ser comunes a tots els pobles i cultures.

L'origen de les rondalles populars sovint és incerta, ja que moltes sorgeixen de la mescla entre elements originaris de cultures diferents. Tot i això, podem dir que hi ha rondalles que sí que són pròpies del poble català tot i que podrem trobar punts de contacte amb rondalles provinents d'altres

literatures. Parlem, per exemple de la rondalla *El sabater de Torregrossa* o *La princesa de la mel*.

- **Llegenda**; narració d'aparença històrica amb una proporció elevada d'elements fantàstics i meravellosos.

Normalment va relacionada amb una persona o un grup humà, o amb un lloc, monument o territori. Les llegendes s'agrupen en cicles entorn d'un centre d'interès i poden ser *religioses*, *profanes*, d'origen *popular* o *mixtes*.

Un dels cicles llegendaris més coneguts a Catalunya és el que gira entorn el personatge de Gifré el Pelós o el de Ramon Berenguer IV.

- **Faula**; relat de fets meravellosos on es dona un ensenyament moral i que és protagonitzat per éssers inanimats o animals. La diferència amb l'**apòleg**⁶ rau en el fet que en la faula predomina l'aspecte narratiu per sobre el moralitzador.

Les faules s'han narrat des de temps remots i avui en dia la seva moralitat encara segueix vigent.

Algunes de les faules més conegudes són *Les set cabretes i el llop* o *Els tres porquets*. Tot i que popularment se les considera contes, a nivell literari se les emmarca dins de la categoria de faula, donat que els protagonistes d'ambdues històries són animals i amb ells porten una lliçó moral. D'altra banda, es coneixen dos autors d'origen grec que s'han considerat els faulistes per excel·lència: Fedre i Isop.

- Altres gèneres en prosa

- El **llibre de memòries**, el **dietari**, la **biografia**, els **llibres de viatges**.

Un *llibre de memòries* és una obra escrita, de caràcter autobiogràfic, on la vivència personal de l'autor se sol inserir en els esdeveniments històrics dels quals ell ha estat testimoni o en els quals ha participat.

El *dietari* és un gènere historiogràfic que dona les notícies per dies, amb una extensió i freqüència majors que els **annals**⁷.

La *biografia* és un gènere literari prestigiós que narra la vida d'algun personatge, escollit generalment en virtut de la seva activitat o del seu ressò públics.

⁶ Un *apòleg* és una narració curta, senzilla i de caràcter al·legòric o metafòric de la qual es pot extreure una ensenyança moral.

⁷ Els *annals* són una exposició de fets històrics concrets, en forma breu i seguint un ordre estrictament cronològic.

Els *llibres de viatges* són narracions on es recullen les aventures ocorregudes durant un viatge amb especial relleu en les descripcions de països, ciutats, tipus humans, costums...

- L'**assaig**, la **ressenya crítica**.

L'*assaig* és un gènere en prosa que aborda d'una manera lliure, no exhaustiva i no especialitzada, diversos problemes de temes de filosofia, història, política, literatura, ciència... amb la voluntat de creació literària i la intenció, més o menys explícita, d'aprofundir en el coneixement de l'home.

La *ressenya crítica* és una recensió⁸ exhaustiva, amb diversos comentaris, dels llibres i articles referents a un tema determinat.

- La **crònica periodística**, la **crònica històrica**, el **reportatge**,...

Quan parlem de *crònica periodística* ens referim a un tipus d'article periodístic en què es tracten temes d'actualitat.

Per contra, la *crònica històrica* és una narració de caràcter històric que tracta esdeveniments circumstancials, però que no s'encaixa estrictament en unes unitats cronològiques, fet que la diferencia del dietari o dels annals⁷. Tot i això, acostuma a mantenir l'ordre en el temps.

El *reportatge* és un gènere periodístic consistent en el relat d'uns fets que el reporter ha presenciats o indagats directament. Es caracteritza pel predomini del llenguatge informatiu i, en ocasions, del descriptiu.

⁸ Una *recensió* és un escrit en forma d'article i no gaire extens, en què hom dona compte d'una obra, d'un article, recentment publicat i en fa examen crític.

2. Concepte de novel·la

El terme “novel·la” prové del mot italià *novella* que vol dir nova o novella. Alhora, aquest mot italià prové del llatí *nova* que vol dir notícia. Quan sorgí la novel·la, se l'anomenà així perquè era una novetat literària⁹.

Avui en dia, en català, el mot “novel·la” designa un text narratiu en prosa d'extensió relativa en el qual s'expliquen uns fets, generalment ficticis, a partir d'uns personatges, una situació i un narrador, amb la intenció d'entretenir. Una novel·la no és únicament i íntegrament un text narratiu, sinó que hi poden aparèixer fragments descriptius o diàlegs que embelleixen el relat o el fan més amè i àgil respectivament.

A través de la novel·la, el novel·lista se situa entre el lector i la realitat que vol mostrar i la interpreta per al primer. (Bourneuf & Oullet, 1972) Aquest és l'aspecte que diferencia la novel·la del teatre, ja que en el teatre és el propi espectador el que es troba davant de les accions que desenvolupen uns personatges/actors sobre d'un escenari, i per això no és necessària la presència d'una persona que interpreti i expliqui aquesta realitat.

El novel·lista quan narra una història ha de dur a terme una localització i una selecció de la informació que vol narrar. L'autor, doncs, no explicarà tots els fets que poden passar a la història, sinó que seleccionarà aquells que són imprescindibles i ometrà aquells que no aporten cap informació rellevant i que no alteren l'argument de la història.

Com ja hem dit, la història que s'explica és fictícia i aquest és el fet que distingeix la novel·la de la biografia, l'autobiografia, el relat de viatges,... Tot i que parlem de que la història ha de ser fictícia, la feina de l'autor rau a convertir els fets reals, amb els quals es basa, en ficció.

Tot i això, cal tenir en compte que actualment, en italià el terme *novella* i en francès el terme *nouvelle*, designa una narració curta més complexa que un conte; el que en català rep el nom de “novel·la curta”. La novel·la curta és aquella que se centra en un sol episodi o en una sola situació, en la qual els fets narrats arriben a evolucionar fins a un clímax o punt

⁹ D'aquesta mateixa arrel procedeixen els mots *novel* en anglès, *novela* en castellà o *nobela* en basc. En basc també es pot anomenar *eleberrí* i prové del mateix concepte, ja que *berri* vol dir nou.

àlgid que és inesperat i que pot ser còmic o tràgic. Així doncs, la novel·la catalana pròpiament dita correspon als termes *novella de romanzo* en italià i *roman* en francès.¹⁰

El gènere com a tal va sorgir principalment durant l'Edat Moderna i és, per tant, un del gèneres literaris més tardans. La novel·la va arribar a la seva màxima maduresa durant el segle XIX, tot i tenir els seus precedents en èpoques anteriors com ara en el món grecollatí.

2.1. Altres definicions

Sovint, trobar una definició exacta per alguns termes és difícil. És per això, que alguns escriptors, novel·listes i contistes s'atreveixen a expressar amb paraules pròpies que és o com conceben ells la novel·la. Al llarg de la història les concepcions han anat canviant i s'acosten, més o menys, a l'estètica literària de l'època en qüestió.

Així doncs, trobem Daniel Huet (1630 – 1721), erudit i filòsof francès que l'any 1670 va considerar que:

Es diuen pròpiament “novel·les” les ficcions d'aventures amoroses escrites en prosa amb art, pel plaer i la instrucció dels lectors. (Bourneuf & Oullet, 1972)

Miguel de Cervantes durant el segle XVI dona una visió de la novel·la molt oberta i lliure, que permetia a qualsevol que volgués escriure una novel·la, dient:

Novel·lar és narrar. (Carol, 1983)

És durant el segle XVIII i amb el Marquès de Sade que apareix una nova concepció de la novel·la i la primera que formarà part d'un diccionari, segons la qual:

S'anomena novel·la a l'obra fabulosa composta a partir de les aventures més singulars de la vida dels homes. (Bourneuf & Oullet, 1972)

Aquesta concepció de la novel·la que Sade va fer en la seva obra *Les crimes de l'amour*, apropa el gènere de la novel·la al corrent del realisme¹¹.

¹⁰ En aquest cas, els mots *roman* en francès i en alemany, o *novella de romanzo* en italià, provenen dels romanços que s'havien explicar fins llavors, que no són sinó històries en vers.

A partir el segle XIX són més els autors que aporten noves concepcions. Primerament trobem Gustave Flaubert, que a través d'una carta a Louise Colet de l'any 1852 expressa el desig d'escriure:

Un llibre sobre res, un llibre sense relació amb res exterior, que se sosté per sí mateix degut a la força interna del seu estil. (Bourneuf & Oullet, 1972)

Posteriorment, els germans Edmond i Jules de Goncourt del corrent naturalista, que a *Les frères Zemganno*, l'any 1879 escriuen:

La novel·la comença a ser la gran forma seria, apassionada, viva, de l'estudi literari i de l'enquesta social, (...) que es converteix, per l'anàlisi i la investigació psicològica, en la història moral contemporània; avui que la novel·la s'ha imposat els estudis i els deures de la ciència, pot reivindicar també les seves llibertats i franqueses. (Bourneuf & Oullet, 1972)

Finalment arribem al segle XX, on trobem l'escriptor argentí Adolfo Bioy Casares (1914 - 1999), que escriu la seva distinció entre conte i novel·la:

Per mi, la novel·la i el conte són gèneres (...) semblants, si en salvem l'excepció que poden representar els contes summament breus que s'assemblen més a un epigrama que a una novel·la. Però realment no crec que hi hagi una diferència essencial entre aquests dos gèneres, sinó que senzillament la novel·la gaudeix de més espai, més extensió i, en conseqüència, es poden crear personatges més reals. En el conte, en canvi, es parteix d'una idea argumental i els personatges serveixen només com a vehicles.

Quan emprenc un relat crec saber si dóna per un conte o per una novel·la. Sé també que, si m'equivoco en això, frustraré allò que tinc entre mans. No m'atreveixo, tanmateix, a assenyalar-li en quin punt exacte rau la diferència entre ambdues formes literàries. Els escriptors ens conformem amb la pràctica. La teoria queda per als professors i els crítics. (Sargatal, 1999)

¹¹ El *realisme* és la doctrina estètica basada en la descripció objectiva de la realitat, en obres literàries i artístiques, sense concessions a l'embelliment o a la idealització. En literatura, el realisme apareix cap al 1850 com una reacció contra els excessos de la novel·la romàntica i esdevindrà escola, definida a França i irradiada arreu fins a l'època actual. (Enciclopèdia Catalana, 2009)

Mercè Rodoreda al pròleg de *Mirall Trencat* va escriure la seva concepció de la novel·la i del que el gènere comporta. Vegem-ho:

Una novel·la es fa amb una gran quantitat d'intuïcions, amb una certa quantitat d'imponderables, amb agonies i amb resurreccions de l'ànima, amb exaltacions, amb desenganys, amb reserves de memòria involuntària... tota una alquímia. Si jo no he sentit mai cap emoció davant d'una posta de sol, com puc descriure, o, millor dir, suggerir la màgia d'una posta de sol? (...) Stendhal deia: els detalls és el que hi ha de més important en una novel·la. I Txèkhov: s'ha d'intentar l'impossible per dir les coses com no les ha dites mai ningú. Fer una novel·la és difícil. L'estructura, els personatges, l'escenari... aquest treball de tria és exaltant perquè t'obliga a vèncer dificultats. Hi ha novel·les que se t'imposen. D'altres les has d'anar traient d'un pou sense fons. Una novel·la són paraules. (...) escriure bé costa. Per escriure bé entenc dir amb la màxima simplicitat les coses essencials. No s'aconsegueix sempre. Donar relleu a cada paraula; les més anodines poden brillar encegadores si les col·loques en el lloc adequat. Quan em surt una frase amb un gir diferent, tinc una petita sensació de victòria. Tota la gràcia de l'escriure radica a encertar el mitjà d'expressió, l'estil. Hi ha escriptors que el troben de seguida, d'altres triguen molt, d'altres no el troben mai. (Rodoreda, 1983)

L'escriptor contemporani José Carol (1929) a l'article *Novela es vida* publicat a la revista "La Estafeta Literaria", expressa:

Anomenar alguna cosa és posseir-la, i si a més a més d'anomenar-la, es defineix, es posseeix encara més. L'home no sabia que el color blanc era el blanc fins que es va trobar amb aquesta paraula, però sobre tot fins que va definir la blancor. (...) Definir, per tant, la novel·la és abastar-la, agafar-la. I és el mateix que aprendre-la, és a dir, saber com s'escriu o saber reconèixer-la quan passa per davant nostre.

Alguns han declarat que la novel·la manca de definició i que tota obra que porti el subtítol de novel·la ho és; concepte que equival a dir que és novel·la allò que un escriptor vulgui. Una idea així resulta inacceptable (...), ja que a l'afirmar que la novel·la és indefinible, s'ha pronunciat ja una definició. (Carol, 1983)

2.2. Novel·la de gènere

El terme “novel·la de gènere” denomina conjuntament els diferents tipus de gènere novel·lístic que estan més o menys estereotipats i que es caracteritzen pel centre d'interès, la temàtica, l'ambientació, el tipus de personatges,... Els diversos tipus de gènere novel·lístic també es caracteritzen per un conjunt de convencions que estan establertes al si de cadascun.

Així doncs, “novel·la de gènere” és un terme de tipologia documental, ja que designa un tipus determinat de novel·lística. Alhora, també és un terme classificatori que ens permet separar les diferents novel·les segons el seu *gènere*.

Com ja hem dit, la novel·la de gènere s'escriu seguint un conjunt de convencions preestablertes per cada gènere novel·lístic que pretén que l'obra atregui i satisfaci els afeccionats al gènere en qüestió. És important remarcar que la novel·la de gènere no s'identifica simplement per la temàtica que tracta, sinó que ho fa amb el compliment d'aquestes convencions de les quals parlàvem anteriorment. Per exemple, la novel·la sentimental sempre té un final feliç, la novel·la enigma sempre manté al lector intrigat fins al final on el detectiu fa públiques les seves investigacions,...

Tot i la importància que tenen aquestes convencions, no impedeixen que els diferents gèneres novel·lístics evolucionin, es mesclin entre ells i se'n creïn de nous.

És important tenir present que el valor de la novel·la de gènere no rau en la qualitat artística, sinó en l'interès que genera la trama entorn d'uns lectors. Així, la novel·la de gènere busca la capacitat de distreure al lector, més que no la capacitat d'expressió personal de cada autor. Tot i això, també trobem obres de novel·la de gènere amb una qualitat artística important que han estat capaces de retratar la societat coetània, i obres que amb el temps han passat de ser obres literàries, exclusivament, comercials a ser obres considerades literatura.

Podem parlar de novel·les que han tingut molt d'èxit en l'actualitat i que s'han convertit en *best-sellers* pel fet de tenir una trama atractiva pels lectors. Un dels múltiples exemples que podriem citar és una de les novel·les de Dan Brown, com ara *El codi Da Vinci*. En aquest cas, es tracta d'una novel·la de misteri en què Robert Langdon, el protagonista, es veu implicat en la resolució d'un cas d'assassinat. Un vell curador del museu del Louvre ha estat assassinat al seu interior i s'ha trobat una xifra misteriosa al costat del cadàver. A partir d'aquesta xifra Langdon i una brillant criptògrafa francesa, Sophie Neveu, es veuran

Concepte de novel·la

enredats a seguir unes pistes amagades en les obres de Da Vinci que els portaran a descobrir els motius de l'assassinat.

L'èxit indiscutible d'aquesta novel·la va propiciar que fos portada al cinema i que, posteriorment, altres novel·les del mateix autor com *Àngels i dimonis* o *El gran engany* fóssin rebudes amb els braços oberts pels lectors.

3. Elements de la novel·la

Qualsevol novel·la està formada per un conjunt d'elements que l'acoten i la caracteritzen. Hi ha tres grans elements que formen una novel·la que són:

- l'**acció**, allò que passa;
- els **personatges**, a qui passa
- i l'**ambient**, l'escenari, època o atmosfera on passa.

Partint d'aquests tres elements n'apareixen uns altres que també tenen una importància cabdal, tot i no ser els components clau. Així, parlem de la **història**, l'**argument**, l'**estructura**, el **tema**, la **intriga**, l'**acció**, la **composició**, el **ritme**, l'**espai**, el **temps**, l'**enfocament**, el **llenguatge**, el **destinatari**, el **to**, l'**atmosfera** o el **títol**. De vegades ens podem confondre i creure que alguns d'aquests elements són els mateixos, però hi ha uns matisos que els diferencien. Aquest matís que podem trobar entre ells és el que anirem exposant al llarg dels diversos apartats que conformen aquest capítol.

Abans d'endinsar-nos a conèixer cadascun d'aquests elements, hem de tenir present que la novel·la és una gran forma de narració i tot el que això comporta. D'alguna manera podem definir els elements que formen la novel·la, però sempre en un sentit ampli i atenyent-nos a les seves dimensions. (veg. 1.2 El gènere narratiu)

3.1. La història

Quan escrivim una novel·la o un conte, el que realment estem fent és explicar una història.

Aquest terme *història* correspon al que Aristòtil anomenava *faula*, és a dir, al conjunt d'accions explicades amb un ordre cronològic. L'autor, però, no està obligat a presentar els fets amb un ordre cronològic quan ha de redactar la novel·la o el conte.

És important que tinguem present que al llarg de la història de la literatura sovint s'ha confós el concepte d'*història* amb d'altres conceptes amb els quals manté un lligam, com ara l'*argument*. (veg. 3.2.1 EL CONFLICTE ARGUMENT - HISTÒRIA)

3.1.1. TIPUS D'HISTÒRIES

Les històries que relatem formen la columna vertebral de la novel·la, i poden ser de diferents tipus:

- **Història d'una vida;** en una novel·la es pot narrar la història de la vida d'algú, des de que neix o és un nen, fins que mor. També es pot donar el cas en què no només s'expliqui la vida d'un sol personatge, sinó que es narrin diverses vides que estan entrelligades.

Pedra de tartera de l'escriptora catalana Maria Barbal és un exemple de novel·la en què es narra la història de la vida d'una noia anomenada Conxa, des de que és una nena fins que arriba a Barcelona i ja és anciana.

Conxa és una noia senzilla i de muntanya que se n'ha de anar a viure a casa d'uns tiets degut a les dificultats econòmiques de la seva família. La protagonista s'ha d'adaptar a un nou ambient on s'enamorarà, tindrà fills i viurà una guerra que la farà sentir sola i la conduirà a Barcelona. És la mateixa Conxa la que va relatant els esdeveniments i explica la seva història on abunda el sentiment de solitud. El fet que sigui el propi personatge que viu els fets el mateix que els relata, permet que el lector sigui més proper.

D'altra banda, la novel·la *Herba d'enamorar* de la novel·lista gallega Teresa Moure, narra la història de tres dones, les vides de les quals estan entrelligades tot i viure en èpoques diferents i no conèixer-se. Les tres dones: la reina Cristina de Suècia, la bruixa d'Amsterdam Hélène Jans i la universitària Einés Andrade estan unides per la relació que mantenen amb el filòsof Descartes. Partint d'aquesta relació, es narren les tres vides amb punts de vista diferents.

- **Història d'un moment representatiu de la vida d'un o varis personatges;** es pot tractar d'un moment que no està marcat per res en concret, però a partir del qual se'n explica una història, o pot ser un moment característic a partir del qual el lector pot endevinar el tot.

Khaled Hosseini amb la seva novel·la *El caçador d'estels*, crea una història a partir d'una trucada que el protagonista, Amir rep. Aquella trucada li fa reviure i recordar la seva infància i joventut a Afganistan on va trair el seu millor amic Hassan i el va perdre

per sempre. *El caçador d'estels* és una novel·la que narra una història molt commovedora que passa en un dels episodis més cruentos de la història d'Afganistan, amb l'arribada al poder dels talibans.

En aquest mateix escenari i del mateix autor, trobem *Mil sols esplèndids*, que també narra la història d'un punt crucial de la vida de dues dones que, unides per l'amistat, han de compartir el marit, Rasheed, la casa i els fills.

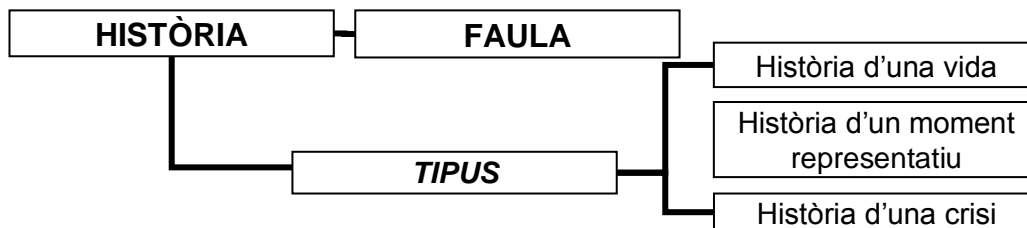
- **Història d'una crisi;** es pot narrar un moment de crisi, un canvi traumàtic i notable que afectarà la vida dels personatges. Aquesta crisi pot ser d'un *període històric* que afectarà a tota la població, o pot ser un *fet personal* que només afecta a un personatge o a un grup reduït de persones. En el relat, la crisi pot aparèixer dilatada en el temps, de manera que pot ocupar mesos o anys; o pot concentrar-se en un període de temps més curt, com ara un dia.

Podem trobar moltes novel·les que s'emmarquen dins d'aquest tipus, sobretot quan es tracta d'una crisi de caràcter històric. Això es deu al fet que sovint les guerres no són superades i molts escriptors les utilitzen per recrear-les, ja que es tracta de crisis històriques. Aquest és un dels motius principals pel qual trobem nombrosos llibres que parlen de l'holocaust i de la Segona Guerra Mundial.

Assaig sobre la ceguesa és una novel·la de José Saramago que recrea una crisi que afecta a pràcticament tota una civilització. Es tracta d'una epidèmia que deixa cecs els habitants, els quals les autoritats aïllen en centres per tal d'evitar que la ceguesa s'escampi més. La dona de la primera víctima de l'epidèmia no es queda cega i li toca veure com centenars de cecs lluiten per sobreviure a la seva ceguesa.

Tot i que podem diferenciar entre aquests tres tipus, no necessàriament una novel·la s'ha de trobar dins d'un d'ells, ans al contrari. La majoria de vegades, col·locar una novel·la en un tipus o un altre és molt complicat ja que apareixen elements mesclats. Es pot donar el cas, per exemple, que una novel·la expliqui la vida d'un personatge a partir de les crisis que ha patit al llarg d'aquesta. Aquest és el cas de la novel·la *Cinc hores amb Mario* de Miguel Delibes. Trobem una protagonista, Carmen, que es troba en un punt crucial de la seva vida: el de la mort del seu marit, a partir del qual va desenvolupant un monòleg on posa de manifest el que ha estat el seu matrimoni i la seva vida conjunta.

L'ESQUEMA



|

3.2. L'argument

Hem de tenir en compte, que quan parlem d'*història* no parlem d'*argument*. L'argument també rep el nom de *discurs narratiu* o de *trama* i correspon a la disposició lliure de l'autor dels fets que vol narrar, que no necessàriament ha de correspondre amb l'ordre cronològic d'aquests.

Una novel·la és el resultat de la disposició d'uns fets, i per això és important que aquesta connexió sigui correcta i coherent, ja que en cas que falli aquest arranjament, la novel·la fracassarà.

3.2.1. EL CONFLICTE ARGUMENT - HISTÒRIA

Al llarg del temps hi ha hagut un cert conflicte entre els conceptes d'*història* i *argument* o *trama*. El quadre que apareix a continuació permet fer-nos una idea del que significa cadascuna d'aquestes paraules segons diversos teòrics:

ARISTÒTIL	SCHKLOVSKI	TODOROV	GENETTE
			Narració
	Trama	Discurs	Relat
<i>Mythos</i>	Faula	Història	Història
<i>Praxeis</i> (fets)			

(Cabo & Rábade, 2006)

A través d'aquest quadre podem veure els diferents noms que s'han donat a un mateix element al llarg de la història. D'entrada tenim Aristòtil (384 a.C. – 322 a.C.), que en la seva *Poètica* fa aparèixer el concepte de *mythos* com “l'estructuració dels fets” i explica que les obres es basen en la mimesis o representació poètica d'uns fets, que també anomena *praxeis*.

És més tard, amb Víktor Borísovich Schlovski¹² i durant el segle XX, en què s'acaba definint el concepte de *trama*. Schlovski en la seva *Theory of Prose* presenta aquestes definicions:

La *faula* és un conjunt de motius dins la lògica relació causal-temporal, mentre que la *trama* és el conjunt dels mateixos motius en la successió i en la relació en què es presenten en l'obra. (Cabo & Rábade, 2006)

Tzvetan Todorov¹³, s'adhereix a les consideracions de Víktor Borísovich Schlovski, però en canvia el nom, de manera que anomena *discurs* a allò que s'anomena *trama*, i *història* al que s'anomena *faula*.

Finalment, és Gérard Genette¹⁴ el que introdueix una nova dimensió al delimitar tres nivells, contràriament als dos habituals en les altres teories. Genette ho expressa així en la seva obra *Figures*, en el volum 3 de 1972:

Proposo (...) anomenar *història* el significat o contingut narratiu (...), *relat*,

¹² Víktor Borísovich Schlovski (Sant Petersburg, 24 de gener de 1893 – 6 de desembre de 1984) va ser un crític i escriptor rus i un dels primers teòrics del que es coneix com el formalisme rus.

¹³ Tzvetan Todorov (Sofia, 1939) és un lingüista i crític francès d'origen búlgar. Ha escrit diverses obres sobre crítica literària i l'any 2008 va rebre el premi Príncep d'Astúries de Ciències Socials.

¹⁴ Gérard Genette (París, 1930) és un crític literari francès i un dels principals representants de l'anàlisi estructural i de la teoria de les formes literàries.

pròpiament dit, al significant, enunciat o text narratiu mateix i, *narració* a l'acte narratiu productor i, per extensió, al conjunt de la situació real o fictícia que es produeix. (Cabo & Rábade, 2006)

En l'actualitat encara segueix vigent la teoria de Gérard Genette i es considera que hi ha tres grans nivells: narració, relat i història.

3.2.2. TIPUS D'ARGUMENT O TRAMA

Podem diferenciar vuit tipus d'argument, trama o discurs narratiu segons diferents criteris. Aquests vuit tipus, doncs, van aparellats i són exclusius, de manera que podem dir que la trama convergent és contrària a la divergent, que la lineal o simple és oposada a la composta, i així successivament.

La trama, en funció de si es tracta de lligar episodis d'una mateixa història o de diverses històries pot ser:

- **Trama simple:** consisteix en lligar els episodis o nivells narratius d'una manera lògica. Aquest tipus de trama és el més senzill i se'n distingeixen dos subtipus segons diverses maneres lògiques de presentar els episodis.
 - **Estructura clàssica o cronològica.** Es basa en la presentació dels fets de la manera més simple: presentació, nus i desenllaç. Es caracteritza per la progressió temporal dels fets que sovint s'indica amb els dies o els anys. (veg. 3.3.1 TIPUS D'ESTRUCTURA)
- **Estructura causal.** Es basa en el progrés de l'acció per un seguit de fets que porten unes conseqüències que la fan avançar.

En aquest cas, podem citar la novel·la de Jules Verne, *La volta al món en 80 dies*, ja que l'acció avança causalment, és a dir, les conseqüències d'allò que el protagonista, Phileas Fogg, fa és el que afavoreix que l'acció no s'aturi i vagi

avançant.

Al principi de la novel·la, Phileas Fogg va, com de costum, al Reform-Club on es troba amb els seus amics anglesos amb els quals parla mentre prenen el te. És una d'aquestes converses la que portarà al protagonista a entestar-se a fer la volta al món en vuitanta dies.

En aquests dos tipus d'estructura, clàssica i causal, la novel·la avança cap a un punt àlgid dels fets o clímax que desencadena el desenllaç. (veg. 3.5.1 LA CORBA DRAMÀTICA. El clímax i l'anticlímax)

- **Trama composta o paral·lelisme estructural:** apareix quan es creuen dues històries diferents que estan perfectament lligades. Les històries narrades són independents i a partir d'un punt les línies argumentals es troben.

Herba d'enamorar, que ja hem citat anteriorment, de la gallega Teresa Moure correspon a aquest tipus de trama, ja que en aquesta novel·la s'expliquen paral·lelament les vides de tres dones que els uneix la relació que tenen amb el filòsof Descartes. Es tracta de la Reina Cristina de Suècia, d'Hélène Jans, considerada bruixa d'Amsterdam i Einés Andrade, una jove de l'època contemporània que fa una tesi doctoral sobre el filòsof.

En funció de si els fets conclouen o no al final de la novel·la, sorgeixen aquests dos tipus de trama:

- **Trama oberta:** apareix quan els elements, tot i seguir una pauta concreta, explícita i lògica, no troben una conclusió. Aquest tipus de trama desemboca en la *novel·la oberta*, que es presenta com un fluid narratiu que s'amplia i sembla que es pugui trencar en qualsevol moment.

La trilogia de *Memòries d'Idhun* que narra una història d'aventures fantàstiques té un final obert. El darrer llibre, *Panteó* acaba deixant obertes noves incògnites i mostrant al lector que les aventures de dos dels protagonistes, en Jack i la Victòria, encara no han acabat.

- **Trama tancada:** és la trama en la qual els elements segueixen una pauta concreta i lògica i arriben a una conclusió, que no dóna peu al lector a fer una interpretació del final que no sigui el que ja està escrit. Aquest tipus de trama desemboca en la *novel·la tancada*, que acostuma a presentar-se amb una estructura clàssica.

La novel·la negra de Mari Jungstedt, *Ningú no ho ha vist*, presenta un final tancat. Es tracta d'una novel·la que gira entorn la resolució d'un crim i, per tant, quan aquest ja s'ha resolt la novel·la s'acaba. Entren, doncs, en aquest tipus de trama la majoria de novel·les policíiques o detectivesques.

Aquests quatre tipus de trama explicats més amunt són els més comuns i coneguts, però n'existeixen quatre tipus més que, tot i no ser tan emprats, també mereixen la seva explicació.

Els tipus de trama també es poden classificar en funció de si el clímax narratiu, és a dir, els elements de la novel·la es concentren en un punt en concret o si n'hi ha més d'un i, per tant no es concentren en un punt determinant. Així, podem diferenciar entre:

- **Trama convergent:** es dona quan els diferents nivells de narració (veg. 3.10.3 NARRADOR. Tipus) es relacionen i es fonen els uns amb els altres, és a dir, quan els elements es concentren en un punt determinat del text.
- **Trama divergent:** apareix quan els diferents nivells narratius es relacionen però no s'arriben a fondre.

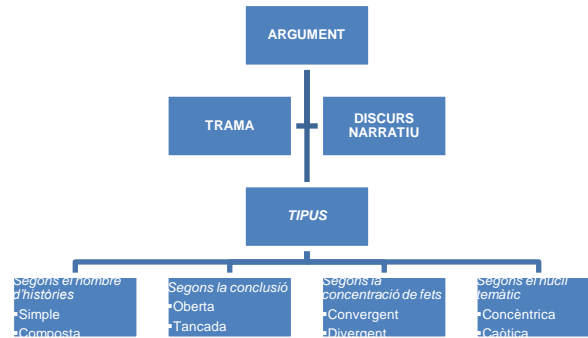
Finalment, trobem dos tipus de trama segons si els elements narratius giren entorn un nucli o no:

- **Trama concèntrica:** és la trama en la qual els elements giren a l'entorn d'un nucli temàtic principal.
- **Trama caòtica o dispersa:** apareix quan no existeix una pauta concreta i explícita de concatenació¹⁵ i ordenament dels elements. Sovint crea confusió al lector i per això rep aquest nom i és poc coneguda.

Tots aquests tipus de trama es poden presentar amb alteracions de l'ordre lògic i, per tant, amb salts en el temps narratiu. (veg. 3.8 El temps)

¹⁵ Acció de concatenar o encadenar.

L'ESQUEMA



3.3. L'estructura

L'estructura d'una novel·la consta de tres parts clarament diferenciades: el **plantejament**, el **nus** i el **desenllaç**.

El **plantejament** o **introducció** és la part inicial de la novel·la, en la qual es presenta la situació inicial, els personatges i el context espacial i temporal. Alhora, es presenten els elements conflictius i es planteja l'inici del problema. El **nus** o **desenvolupament** és el cos central de la narració on esclaten els conflictes i on la tensió narrativa augmenta fins arribar al clímax, moment a partir del qual s'anuncia el **desenllaç** o **conclusió** que resol la narració d'una manera oberta o tancada. (veg. 3.2.2 TIPUS D'ARGUMENT O TRAMA)

En aquest punt podem destacar que el filòsof Aristòtil ja parlava d'aquesta distinció durant el segle IV a.C., tot i que d'una manera una mica enrevessada:

Un tot és allò que té començament, mig i fi. Començament és allò que no ve per necessitat després d'alguna altra cosa, però després d'ell és natural que hi hagi o es produeixi alguna altra cosa; fi és, al contrari, allò que es troba naturalment després d'una altra cosa per necessitat o per freqüència, i després no ve res més; mig és allò que ve després d'una cosa, i després d'ell en ve una altra. (Aristòtil, 1946)

3.3.1. TIPUS D'ESTRUCTURA

Tot i que aquestes tres parts també són presents en la història, no cal que es presentin en aquest ordre lògic a la novel·la. A vegades es pot donar el cas que, per exemple, la novel·la comenci amb una mort a partir de la qual sorgeix tot el relat en el qual se'ns explica la vida d'aquest personatge. Aquí és important diferenciar entre l'estructura de la novel·la i l'estructura de la història. L'estructura de la novel·la, com ja hem dit anteriorment, sempre es presenta en aquestes tres parts, però pot ser que el plantejament de la novel·la no coincideixi amb el plantejament de la història narrada, ans el contrari, a l'exemple coincideix amb el desenllaç: la mort del protagonista.

D'altra banda, és remarcable el fet que en el cas que es tracti, per exemple, d'una trilogia de novel·les, el desenllaç o final de la primera novel·la no coincidirà amb el desenllaç de la història.

La disposició dels fets ha anat canviant de tendència al llarg dels segles. La novel·la clàssica, del segle XVI, seguia l'ordre cronològic; amb el pas dels anys l'ordre ha anat canviant i s'ha anat alterant, fins a arribar a l'actualitat amb la novel·la contemporània, en què es juga amb els salts endavant i enrere en el temps o bé es comença pel final, pràctica que s'està generalitzant. És per això que es diferencien dos tipus d'estructura:

- **Estructura lineal o contínua.** També es coneix amb el nom d'estructura **clàssica** i ha estat el tipus més freqüent durant segles. Es caracteritza perquè explica els fets en un ordre cronològic presentant primer el plantejament, seguit del nus i acabant amb el desenllaç de la història.
- **Estructura no lineal o discontinua.** També es coneix amb el nom d'estructura **contemporània**, ja que en l'actualitat és el tipus que més s'empra. És un tipus d'estructura que es caracteritza per no seguir l'estructura lògica de plantejament, nus i desenllaç; i pels salts en l'ordre dels fets narrats.
Existeixen diversos recursos per disposar els fets discontinuament, anomenats *recursos anacrònics*¹⁶. (veg. 3.8.1 TEMPS REPRESENTAT. Ordre)

En funció de la part de la història a la qual es vol donar més importància, existeixen tres tipus d'estructura:

¹⁶ *Anacrònic* prové del grec (ανα "no" + χρονος "temps") i vol dir que no és propi d'aquell temps.

- **Ab ovo**¹⁷. L'estructura *ab ovo* coincideix amb l'estructura lineal, ja que es narren els fets des del començament. Així doncs, es privilegia el desenllaç de la història.

La novel·la *Fa mil anys que sóc aquí* de Mariolina Venezia narra la història de cinc generacions d'una família del sud d'Itàlia. Es tracta d'una novel·la que té l'estructura *ab ovo* perquè es comencen narrant els fets de la generació més antiga i cronològicament es va arribant a la generació més moderna.

- **In media res**¹⁸. El tipus d'estructura *in media res* implica un començament sobtat a partir d'un fet del nus en el qual s'està interessat. Partint d'aquest fet es torna a l'inici i s'avança fins al final del relat; consegüentment requereix l'ús d'anacronies.

La novel·la *El caçador d'estels* de Khaled Hosseini presenta una estructura com la descrita anteriorment. La novel·la comença narrant un fet que passa al nus de la història, el fet de rebre una trucada. Aquesta trucada fa que el protagonista recordi esdeveniments de la seva infància i, per tant, fa que hi hagi una regressió en el temps, i que després decideixi actuar i, d'aquesta manera el relat avanci fins el desenllaç.

- **In extrema res**¹⁹. Aquest tipus d'estructura implica començar pel desenllaç de la història i, de la mateixa manera que l'estructura *in media res*, l'ús d'anacronies. Partint, doncs, del desenllaç s'explica la resta de la història privilegiant el desenvolupament per sobre del plantejament. És important recordar que estem parlant de començar pel desenllaç de la història; així doncs, la introducció o plantejament de la novel·la consistirà en el desenllaç de la història.

L'informe de Brodeck ens serveix per exemplificar aquest tipus d'estructura. La novel·la de Philippe Claudel consisteix en la narració d'un assassinat que duu a terme tot un poble, des del punt de vista de Brodeck. Brodeck accepta la missió d'escriure un informe sobre el cas i comença la seva narració expressant que ell no hi va tenir res a veure i anunciant que es va produir un assassinat. D'aquesta manera, el lector ja sap que al final de la novel·la l'*Anderer* morirà i, a partir d'aquest inici, s'expliquen els fets que van ocórrer per arribar a aquest assassinat.

¹⁷ *Ab ovo* és una expressió llatina que vol dir literalment "des de l'ou".

¹⁸ *In media res* és una expressió llatina que vol dir literalment "enmig de l'assumpte".

¹⁹ *In extrema res* és una expressió llatina que vol dir literalment "al final de l'assumpte",

3.3.2. INICI I DESENLLAÇ

La novel·la pot tenir diferents tipus d'inicis a partir dels quals sorgeix la resta de la novel·la, i desenllaços que la clouen. S'ha de tenir present que ara parlem de l'inici i el desenllaç de la novel·la, els quals, com ja hem dit, no necessàriament han de coincidir amb els de la història que es narra.

Com veurem més endavant, l'inici i el desenllaç han de concordar per tal de que el relat sigui coherent. (veg. 3.16.2. CONCORDANÇA INICI - DESENLLAÇ)

Tipus d'inicis

Una novel·la acostuma a tenir un inici interessant que atreu al lector, ja que si no és així aquesta novel·la no tindrà gaires possibilitats d'èxit. Vegem els diferents tipus d'inici que poden atraure més al lector:

- **Testimonial.** La novel·la comença amb la narració d'un fet puntual del qual el narrador ha estat testimoni.

Podem parlar, per exemple, de la novel·la de Mark Haddon *El curiós incident del gos a mitjanit* que comença amb la narració d'un fet que el protagonista ha testimoni. La novel·la comença així:

Passaven 7 minuts de la mitjanit. El gos estava estirat damunt la gespa enmig del jardí de davant la casa de la senyora Shears. Tenia els ulls tancats. Semblava que corria estirat a terra, com fan els gossos quan somien que empaiten gats. El gos, però, ni corria ni dormia. El gos era mort. Tenia una forca clavada. (...) (Haddon, 2003)

- **Epistolar.** En aquest cas, una carta és l'inici de la novel·la a partir de la qual es desenvolupa el cos de la novel·la.

La societat literària i de pastís de pela de patata de Guernsey de Mary Ann Shaffer ens serveix per exemplificar aquest inici epistolar, ja que comença amb una carta que Juliet envia al senyor Sidney.

8 de gener de 1946

Sr. Sidney Stark, editor

Stephens & Stark Ltd.
21 St. James's Place
Londres SW 1
Anglaterra

Estimat Sidney,

La Susan Scott és una meravella. Vam vendre més de quaranta còpies del llibre, la qual cosa va ser molt agradable, però des del meu punt de vista l'àpat encara va ser molt més emocionant. (...)

Gràcies per tot. Amb afecte,

JULIET

PD: Estic llegint la correspondència completa de la Sra. Montagu. Saps què li va escriure aquesta mala dona a la Jane Carlyle? "Estimada Jane, tothom neix amb una vocació, i la teva és escriure notetes encantadores." Espero que la Jane li escopís a la cara. (Shaffer, Mary Ann & Barrows, Annie, 2008)

- **Dialogat.** La novel·la comença amb un diàleg entre dos o més personatges. Aquest diàleg crea unes incògnites i conflictes que són els que s'intentaran resoldre durant el transcurs del desenvolupament.

En aquest cas podem citar la novel·la de Quim Monzó, *L'illa de Maïans* que comença amb la intervenció d'una noia:

- No m'escoltes – va dir ella, de sobte.

Es va quedar ben parat. De fet, feia força minuts que la xerrera de la dona només era la música de fons que acompanyava els seus pensaments, que n'eren ben allunyats.

- No m'escoltes – va repetir ella -. Tota l'estona que parles de tu... Tan sols t'interesses per tu mateix. No et preocupa gens ni mica el que dic. No et preocupa el que em passa pel cap, ni com sóc, ni què faig... (...)
- De debò creus que només parlo de mi mateix?
- En cap moment d'aquestes dues nits que hem sortit, ni una vegada no t'has interessat per les meves coses... (...) (Monzó, 1994)

- **Descriptiu.** En aquest cas, una descripció d'un ambient, d'un personatge o d'un objecte dóna lloc a l'inici de la novel·la.
Aquest tipus d'inici el podem trobar a la novel·la juvenil *97 maneres de dir "t'estimo"* de Jordi Sierra i Fabra, que comença amb la descripció d'una tarda.

La tarda era esplèndida.

I no només perquè fos agradable, primaveral, plàcida, tranquil·la i tots els adjectius positius que se li acudissin.

Era esplèndida perquè se sentia en harmonia amb l'univers, en pau amb ell mateix, en un estat gairebé alfa de quietud i serenitat. Com si el món s'hagués aturat de sobte i l'hagués atrapat en un segon d'absolut nirvana... (...) (Fabra, 2005)

- **Conversacional.** La novel·la comença amb una veu narrativa o narrador que parla amb un to col·loquial. D'alguna manera és com si el narrador parlés amb el lector.

La ladrona de libros és un bon exemple d'aquest tipus d'inici, ja que sembla talment que la narradora parli amb el lector. El primer capítol, que s'anomena "La muerte y tú", diu així:

Primero los colores.

Luego los humanos.

Así es como acostumbro a ver las cosas.

O, al menos, así intento verlas.

~ UN PEQUEÑO DETALLE ~

Morirás.

Sinceramente, me esfuerzo por tratar el tema con tranquilidad, pero a casi todo el mundo le cuesta creerme, por más que yo proteste. Por favor, confía en mí. De verdad, puedo ser alegre. (...) (Zusak, 2005)

- **Autobiogràfic.** Aquest tipus d'inici consisteix en què el propi personatge comença a narrar la seva història personal.

Amb aquest tipus d'inici comença la novel·la *El joc de l'Àngel* de Carlos Ruiz Zafón. Vegem aquest inici:

Un escriptor no oblida mai el primer cop que accepta unes monedes o un elogi a canvi d'una història. Mai no oblida el primer cop que sent el dolç verí de la vanitat a la sang i que creu que, si aconsegueix que ningú no descobreixi la seva manca de talent, el somni de la literatura serà capaç de posar un sostre damunt del seu cap, un plat calent al final de cada dia i allò que més desitja: el seu nom imprès en un miserable tros de paper que segurament viurà més que no pas ell. Un escriptor està condemnat a recordar sempre aquest moment, perquè és aleshores que ja està perdut i que la seva ànima té un preu. (...) (Zafón, 2008)

- **Històric.** En aquest cas, la novel·la comença amb la narració d'un fet històric que té unes conseqüències directes en la història narrada, ja que a partir d'aquest fet es desenvolupa tot el cos.

Tipus de desenllaços

El desenllaç d'una novel·la ha de ser sorprenent i intrigant, per tal de que el lector no quedi decebut. Bàsicament es poden diferenciar dos tipus de desenllaços que corresponen als conceptes de trama oberta i trama tancada. (veg. 3.2.2 TIPUS D'ARGUMENT O TRAMA)

3.3.3. NARRACIONS MÚLTIPLES

Una novel·la no acostuma a estar formada íntegrament per una sola història. Acostuma a haver-n'hi una que és la història principal, però al llarg d'una novel·la poden aparèixer algunes poques línies que són parèntesis d'històries de personatges secundaris que ens poden explicar, per exemple, el seu destí o el seu passat. Per petita que sigui aquesta intervenció a la història principal, ja forma una altra narració interna. D'altra banda, també ens podem trobar amb una novel·la en la qual s'expliquen diverses històries independents de personatges diferents. Com ja hem dit, no és tant habitual trobar una novel·la d'una sola història com trobar-ne una on s'hi entremesclen, però existeix la possibilitat.

Resumint, trobem que hi ha tres procediments diferents per disposar les històries internes, si és que n'hi ha, en la narració principal:

- **Encadenament o esglaonament.** Aquest procediment permet presentar els esdeveniments de manera que la situació final d'un fet esdevé la situació inicial d'un altre, alhora que valora tots els esdeveniments per igual, ja que tots mereixen la mateixa importància.

Aquest procediment apareix en novel·les com *Tirant lo Blanc*, *El Lazarillo de Tormes* o el *Don Quijote*. En aquestes tres obres tots els fets tenen la mateixa importància i aquests avancen d'una manera causal, de manera que l'inici d'una acció ve donada pel final de l'acció anterior.

- **Alternança o en paral·lel.** Les narracions alternades es presenten explicades simultàniament, interrompent una i altra i prosseguint la seva explicació després de la interrupció. L'alternança permet explicar alhora històries autònomes o històries que tenen elements en comú.

En la novel·la *Ramona, adéu* de Montserrat Roig trobem aquest procediment. La novel·la mostra tres històries paral·leles a través de tres generacions de dones d'una mateixa família que han viscut tres moments diferents de la història: La Mundeta "àvia", la Mundeta "mare" i la Mundeta "filla".

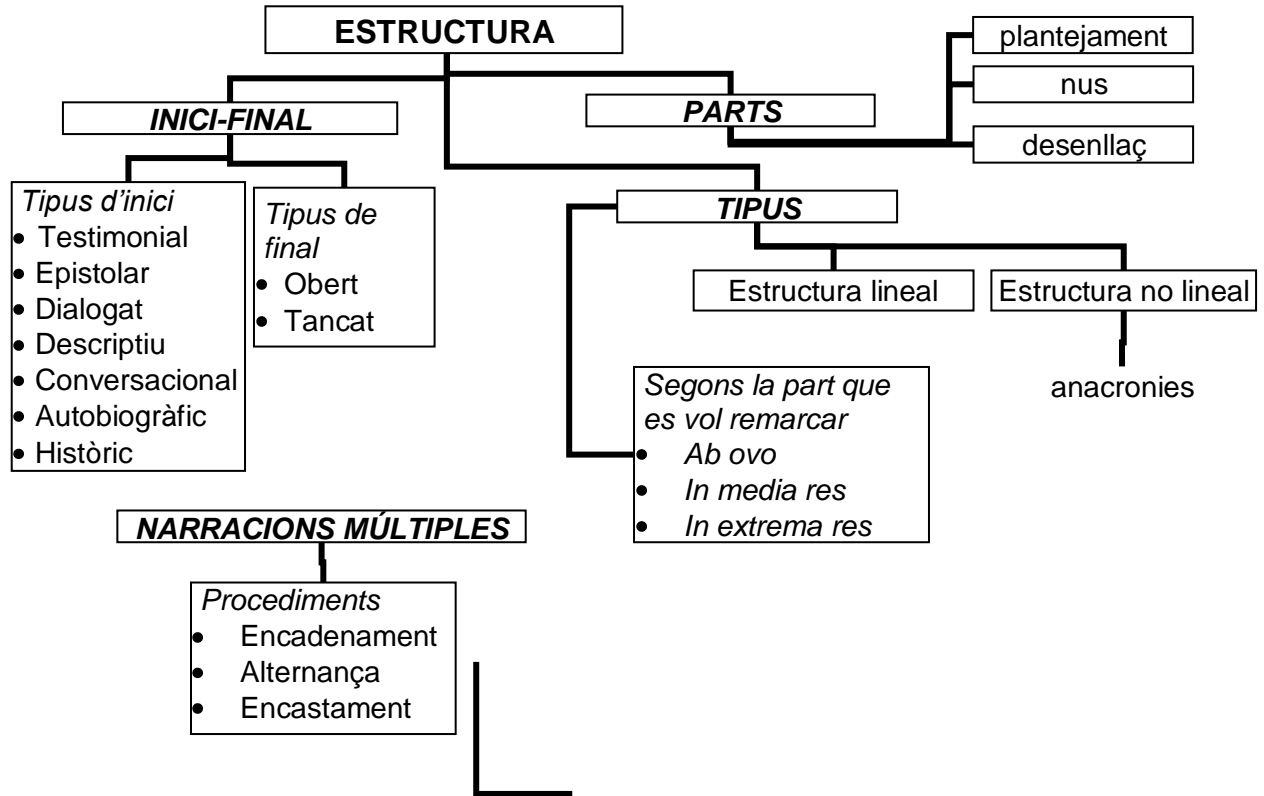
- **Encastament o enquadrernació.** L'encastament implica l'inserció d'una o varies històries en una altra. Aquestes històries que s'insereixen no tenen la mateixa importància i no són consecutives.

Podem citar la novel·la d'argument policíac d'Umberto Eco, *El nom de la rosa*. La història narrada apareix en primera persona, de la veu del vell Adso que vol deixar constància escrita dels esdeveniments que va viure en la seva joventut al monestir. El mateix Eco volia que hi hagués una dualitat en el personatge, ja que constantment entren en escena l'Adso vell i el de divuit anys. D'alguna manera, Umberto Eco vol plasmar el fet que "*els llibres sempre parlen d'altres llibres i cada història explica una història que ja s'ha explicat*".

El Decameró de Boccaccio és un altre exemple que podem citar en aquest cas. En aquesta obra set noies i tres nois fugen de Florència que ha estat assolada per la pesta i s'amaguen a una cova. Durant deu dies es van explicant històries i, d'alguna manera, totes aquestes històries es troben inserides en la general. *El Decameró* és

considerada, per aquestes característiques, una obra-marc, ja que té un fil argumental principal en el qual s'insereixen altres relats.

L'ESQUEMA



3.4. El tema

El *tema* és un element que va lligat amb la *història* i amb l'*argument*. El tema és l'*assumpte*, *matèria* o *motiu* de què tracta un discurs, un escrit o una discussió. Així doncs, el tema apareix en la història i en l'argument, ja que tot i que entre aquests dos elements canvia l'ordre de la disposició dels fets, el *tema* o *motiu* del qual parlen segueix essent el mateix.

A vegades, però, s'utilitza erròniament el terme *argument* per designar el *tema* i es parla de l'argument d'una novel·la com si es tractés del motiu o l'assumpte; o inclús s'utilitza per designar la pròpia *història*. Hem de tenir present que l'ús d'aquest mateix terme pels diferents conceptes és errònia.

El tema és, doncs, un inici que es va transformant i ampliant durant el transcurs de la novel·la, formant un eix temàtic. Aquest eix temàtic és el conjunt de subtemes o motius temàtics que van ordint el fil conductor de la novel·la.

És important remarcar que el tema que l'autor decideix que tractarà, ha de ser un tema que ha de tenir un cert valor per aquest i sobre el qual ha de tenir alguna cosa a dir. També és rellevant dir que no s'ha de menysprear un tema o donar-lo per no vàlid, ja que tot tema és bo i possible si se sap com tractar-lo.

3.4.1. SUGGERÈNCIES TEMÀTIQUES

Els temes en els quals podem basar una novel·la són molts, però si ens els parem a analitzar, veurem que la majoria es repeteixen canviant alguns elements. A continuació apareix una llista amb els nou motius més usitats.

L'autodestrucció

La destrucció d'alguna persona implica la seva reducció física o moral, o ambdues unides, que és el més freqüent.

El principi d'aquesta destrucció pot ser alguna cosa *física* com ara les drogues, l'alcohol...; o bé alguna cosa *moral* com el sentiment de culpabilitat, d'inseguretat, de persecució...

Memòria traïdora d'Elizabeth George presenta la història de Gideon Davies, un músic que és incapaç de tocar. El mateix músic no coneix els motius pels quals no pot tocar, perquè al tractar-se d'un trauma els ha esborrat de la seva ment. La novel·la narra com aquest músic que s'està destruint intenta conèixer els motius.

La novel·la policíaca

Podem trobar molts arguments que poden lligar amb el de novel·la policíaca o novel·la negra.

Un exemple pot ser el d'un cas que apareix al diari, sense resoldre, i en el qual es donen les suficients coincidències com per suposar-ne el final; o bé un detectiu privat de gran renom que és contractat per resoldre els casos més esgarriposos i, a partir d'aquí, es pot crear una saga de novel·les entorn a aquest detectiu.

Trobar un exemple per aquest tipus de novel·la resulta força senzill, ja que qualsevol novel·la d'Agatha Christie ens serveix.

Aparició del més valuós

En aquest cas, es presenta una situació en la qual el protagonista aconsegueix d'una manera inesperada la seva aspiració en el grau més elevat. Aquesta aspiració pot ser de caràcter *professional, econòmic, esportiu*,... i fa creure al protagonista que si l'aconsegueix serà feliç i se sentirà realitzat.

Quan el protagonista aconsegueix aquesta aspiració, la seva vida i el seu entorn fan un gir inesperat que, normalment, acaba amb la destrucció dels "afortunats" i amb el retorn a l'inici de la novel·la.

La novel·la d'Adelbert von Chamisso, *Peter Schlemihl o el home que perdió su sombra* exemplifica aquest tipus de temàtica. La novel·la explica com un home canvia la seva ombra per una fortuna i com, conseqüentment, es queda sol i incapaç de trobar l'amor.

El rebel

Podem trobar-nos una persona que refusa un determinat sistema social o polític. Una persona que necessita i vol viure una vida més lliure, pròpia i original que aquella que li permeten viure les convencions socials.

Ja des del principi, és un personatge que adopta una postura diferent i "estranya" per la resta de la societat. El nostre personatge manté aquesta posició al llarg de tota la vida o novel·la i, amb el temps, la resta de gent ho haurà d'anar acceptant.

Podem trobar molts exemples de novel·les en què el protagonista principal és algú que trenca amb les regles. Citarem, però, una novel·la catalana, humorística i juvenil; es tracta de *Silvestre Malasang* d'Antoni Dalmases. Dalmases ens presenta un personatge que des de ben petit es proposa ser un malvat i treballa molt dur per aconseguir-ho. D'una manera força còmica, la novel·la ens mostra el jove Silvestre Malasang que comença a fer dolenteries a l'escola i a l'institut, i acaba fent-ne a la feina. Totes aquestes dolenteries l'emboliquen i acaben donant resultats molt diversos. Malasang, però, mai deixa d'intentar ser malvat.

La mort

En aquest cas, ens podem trobar amb un personatge que en el llindar de la mort i es troba sol perquè no es pot comunicar a causa del seu debilitament. Aquest protagonista amb els sentits debilitats percep sensacions i troba el seu passat en sí mateix i el va revivint amb imatges: els plaers, tristeses, somriures, amors...

La novel·la *Els dimarts amb Morrie* presenta uns fets verídics viscuts pel propi autor. Mitch Albom, autor del llibre, relata les converses que va tenir alguns dimarts amb un professor seu, Morrie Schwartz, quan es trobava en el llindar de la mort. Es tracta d'una novel·la plena de sentiments, emocions i paraules que apropen el lector a aquella situació.

Sota el volcà és una altra novel·la l'argument de la qual gira entorn la mort. *Sota el volcà* descriu l'últim dia de vida de Geoffrey Firmin, ex-cònsol britànic, que viu, juntament amb la seva dona i el seu cunyat, la seva pròpia autodestrucció. Aquesta novel·la de Malcolm Lowry ha estat considerada tràgica i angoixant, però una de les grans novel·les del segle XX.

El fracàs

Una/es persona/es se'n van a la ciutat buscant la fama i el triomf en els seus somnis. Quan són a la ciutat, després d'un temps de prova, sobreposant-se a les dificultats, intentant conservar l'il·lusió i l'optimisme, no els queda més remei que acceptar el seu fracàs i renunciar als seus projectes.

Nada de Carmen Laforet és una novel·la que presenta aquest argument. Es tracta d'una noia, Andrea, que arriba a Barcelona amb la il·lusió d'anar a estudiar Lletres a la universitat. De seguida, però, els seus somnis i les seves il·lusions xoquen amb l'ambient tens i violent que es troba a casa de la seva àvia. Andrea lluita i mira de trobar coses que la facin ser feliç a Barcelona i que contrastin amb la situació que viu a casa de l'àvia. Amb tot, res acaba sent el que ella esperava i acaba fugint de la ciutat que ha trencat els seus somnis.

La novel·la d'aventures

Un personatge pateix un imprevist i de cop es troba en una situació molt diferent de la que ell esperava o a les que aquest està acostumat. La necessària adaptació a un medi desconegut condicionarà la seva personalitat i el seu caràcter.

És destacable remarcar que en aquest tipus d'argument sempre hi ha un punt en què sembla que la història acaba, però per contra, apareix una nova seqüència d'aventures.

Exemplificar aquest tipus de temàtica és força senzill, però citarem un dels autors amb més renom d'aquest darrer segle: J.R.R. Tolkien. Aquest escriptor amb la seva saga de *El senyor dels anells* presenta tota una sèrie d'aventures d'uns personatges fantàstics que tenen una missió. Totes aquestes aventures les trobem repartides en tres llibres: *La germandat de l'anell*, *Les dues torres* i *El retorn del rei*.

Ciència ficció

En aquest tipus de tema, es tracta de deixar córrer la imaginació i permetre que es creïn nous móns, noves espècies d'éssers, amenaces futures... En la ciència ficció tot s'hi val, ja que es tracta de ficció, imaginació, creació.

Un exemple del que pot ser una novel·la de ciència-ficció és la de la catalana Carme Torras, *La mutació sentimental*. Aquesta novel·la recrea una societat del futur on els robots personals han modificat el pensament, les relacions i els sentiments, per millorar-los o empitjorar-los, segons l'apreciació de cadascú. Tot i que *La mutació sentimental* és una novel·la de ciència ficció, l'autora tracta un tema que ens toca de ben a prop avui en dia: com influeix la tecnologia al nostre comportament.

Conflicte de grup

Per crear una novel·la entorn un eix temàtic així, primer cal crear una societat o un grup que estigui unit o, en certa manera, que s'entengui.

El conflicte apareix en el moment que s'intenta adherir algun element extern en aquest grup o en aquesta comunitat, i comença el joc entre la competència, la gelosia, els interessos... que desemboquen en la creació de la novel·la, que és el recull de tots aquests conflictes.

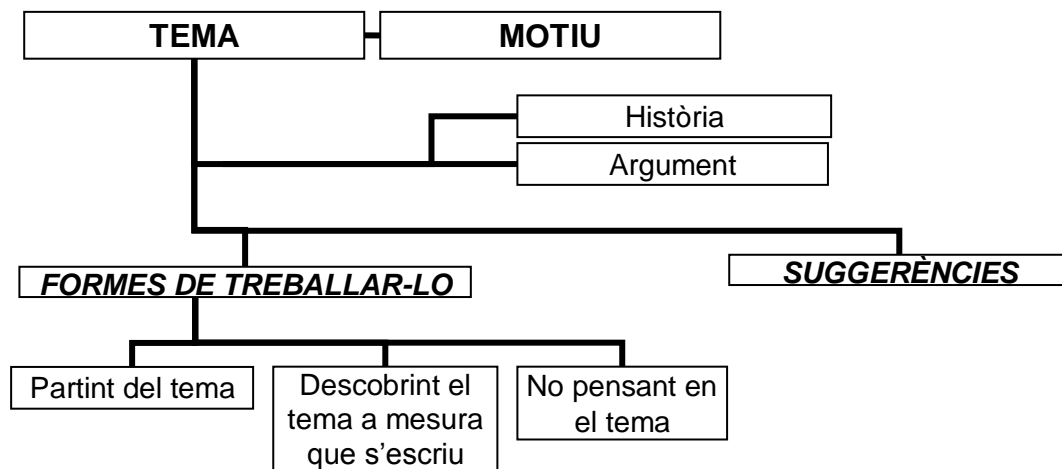
L'informe de Brodeck, de Philippe Claudel narra com els habitants d'un petit poble alemany assassinen un nouvingut per la por que els hi causa. Aquest nouvingut, al qual anomenen *Anderer* arriba al poble molt ben vestit i no parla amb ningú. Un dia convida a tots els habitants del poble al bar de la localitat i els presenta una col·lecció de retrats que ell mateix ha fet de tots els habitants. El contingut d'aquests retrats és la causa de l'assassinat del seu pintor, l'*Anderer*.

3.4.2. FORMES DE TREBALLAR EL TEMA

A l'hora d'escriure qualsevol text es pot fer de diverses maneres: coneixent el tema del qual parlarem, descobrint-lo a mesura que anem escrivint o sense pensar en ell. Consegüentment, les formes de treballar el tema poden ser diverses i oposades. A continuació les anirem detallant.

- *Partint del tema.* Si el que l'autor vol és parlar d'un tema que ja coneix, el que haurà de fer és documentar-se, buscant informació o fent enquestes que li serveixin per trobar idees relacionades amb el tema que té en ment. D'aquesta manera, sorgiran noves idees que es podran anar encadenant i el relat esdevindrà més complex. Per començar a escriure, treballar el tema d'aquesta manera és el més adequat, ja que t'asseguraràs que saps de què parles i que controles la matèria, i no se t'escapará de les mans.
- *Descobrint el tema a mesura que s'escriu.* A vegades, altres escriptors prefereixen llançar-se a escriure sense conèixer el tema de què parlaran i deixar que a mesura que escriuen pàgines el tema es vagi destapant. Així, a mesura que van escrivint poden trobar el tema i definir-lo, a partir d'un personatge que han creat i que va actuant; o a partir d'un ambient o un marc físic i social. És important remarcar que a vegades treballar el tema d'aquesta manera pot ser arriscat, ja que la novel·la pot anar derivant i, en algun moment, es pot perdre el control i l'escriptor es pot quedar en blanc sense saber com continuar.
- *No pensant en el tema.* Aquesta forma de treballar el tema és la més arriscada i, consegüentment, la menys utilitzada. Consisteix a escriure tota l'obra sense parar atenció a quin tema estem tocant. Tot i que és inevitable ser conscients de què estem parlant, l'escriptor pot passar per alt el tema que està tractant amb les seves paraules i es pot deixar portar pel que va escrivint. Al finalitzar l'obra, l'autor se'n distanciarà i la rellegirà per definir-ne el tema, alhora que repassarà que sigui coherent i eliminarà tots aquells elements innecessaris.

L'ESQUEMA



3.5. La intriga

Sovint es comet l'error de considerar que la intriga només és necessària en les novel·les policíiques o d'aventures, però realment, la intriga és indispensable en qualsevol tipus de relat per tal d'assegurar l'atenció del lector. En altres paraules, la intriga és un dels elements clau de la novel·la, sense el qual, aquesta deixaria de tenir sentit.

Podríem definir la *intriga* com la situació d'incertesa i d'expectativa que, en una obra literària, generen les accions dels personatges, en la consciència del lector. La intriga es basa en la noció de canvi o moviment a partir d'una situació inicial que es dona degut a la influència de certes forces.

Per poder generar intriga és necessària la presència d'una *tensió* interna en l'evolució dels fets que s'ha de crear des de l'inici de la narració i s'ha de mantenir durant tot el nus, a fi que en el desenllaç aquesta tensió desaparegui. Durant el transcurs del nus hi haurà un punt àlgid de màxima intriga que s'anomena *clímax* i, a partir del qual el desenllaç anirà apareixent.

3.5.1. LA CORBA DRAMÀTICA

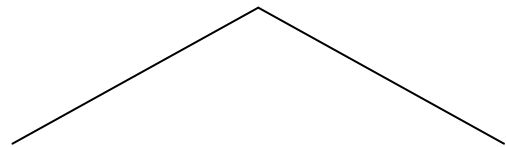
Aquesta presència de la tensió, que ha d'existir des del principi i ha d'anar en augment fins el final, crea el que es coneix com la corba dramàtica.

La *corba dramàtica* és una línia amb ascensos i descensos en la qual destaquen els punts més rellevants i vitals de la narració. Dit d'una altra manera, si situéssim en un gràfic els punts de la narració en què la tensió augmenta i els punts en què es relaxa, i els uníssim ens trobaríem davant de la corba dramàtica.

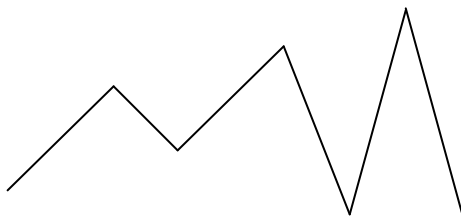
Tipus de corba dramàtica

El perfil d'aquesta línia pot ser molt variat; ens podem trobar en una línia horitzontal amb lleugeres prominències o una línia trencada i molt irregular en la que apareixen nombrosos pics i avencs.

En el primer cas estem parlant d'un tipus d'argument en què la intriga és constant i bastant regular. D'aquesta manera, la intriga evoluciona amb un moviment continu, a vegades fins i tot amb



moviments imperceptibles. Aquest tipus de corba el trobem en una narració organitzada rigorosament, on tots els episodis s'imposen per la seva necessitat i progressen segons una corba que ja està dibuixada i condueix cap al desenllaç. En cap cas parlem d'una corba dramàtica que no implica acció ni tensió, ja que aquesta pot ser exterior a la història que es narra i pot afectar els personatges de la mateixa manera.



Contràriament, en el segon cas parlem d'un argument on la intriga es concentra en uns punts molt determinats i n'apareixen d'altres en què la intriga pràcticament desapareix. Aquest tipus de corba dramàtica assegura amb més facilitat que el lector

mantingui l'atenció en la narració, ja que es tracta d'una narració mal·leable, flexible que pot acollir descripcions, reflexions personals,... seguint un ritme molt lliure que sembla dirigit pel propi plaer de l'autor, ja que se'ns mostra una intriga que es presenta en uns punts molt marcats i concrets.

Tot i això, aquestes dues formes de corba no són exclusives, sinó que es poden combinar de manera que sorgeixi una narració en què la corba és força horitzontal i els fets van evolucionant d'una manera quasi imperceptible, i pot passar que de cop la intriga aparegui d'una manera violenta i molt marcada i canviï el transcurs dels fets.

El clímax i l'anticlímax

El *clímax*, també anomenat *punt culminant*, *funció cardinal* o *punt àlgid*, és la situació de màxima tensió en una narració en què els personatges arriben al punt culminant del conflicte, de manera que les seves relacions canvien a partir de llavors. En efecte, el clímax s'aconsegueix a partir d'una acció ascendent que, com ja hem dit, crea una situació tensa en la qual s'hi acumulen nombrosos efectes expressius i a partir de la qual el lector pot imaginar solucions per al desenllaç de la història.

Si ens tornem a imaginar el gràfic de la corba dramàtica, el clímax seria el punt que es troba més elevat en el gràfic. Normalment se situa al final de nus, ja que desemboca en el desenllaç de la història, tot i que en ocasions es pot trobar al centre de l'obra per tal de presentar els efectes que té aquest clímax en els personatges.

El concepte contrari és el que s'anomena *anticlímax*. L'anticlímax és una situació de tensió ascendent que l'autor resol abans que s'arribi a la tensió final que ens porta al clímax. Així mateix, l'anticlímax s'aconsegueix creant una acció descendent després d'una altra en la qual s'hagin acumulat nombrosos efectes expressius i conceptuals, de manera que es generi un sentiment de descans i, alhora, d'incertesa al lector.

Tornant al gràfic imaginari de la corba dramàtica, ens trobem que l'anticlímax seria aquella línia que descendiria després d'arribar o d'estar a punt d'arribar al punt culminant. És a dir, se'ns dibuixaria un pic; per un costat veuríem tota la situació que es va convertint tensa i que va en augment, i per l'altre la baixada en picat d'aquesta tensió.

A vegades, el concepte de l'anticlímax és difícil d'entendre i per això l'il·lustrarem amb alguns exemples. D'una banda, una situació d'anticlímax apareixeria quan un conflicte violent i agressiu es resolgués d'una manera pacífica; o en una situació en què l'acció passa molt ràpid, i de cop i volta comencés a desenvolupar-se lentament per donar temps de reflexió al lector.

Constitució d'un guió a partir de la corba dramàtica

El guió per escriure una novel·la es pot fer de diferents maneres; una d'elles és a partir de la corba dramàtica.

Per fer-ho haurem de seguir uns passos que ja estan, més o menys, estereotipats.

En primer lloc haurem de dividir la totalitat de la nostra novel·la en diverses parts que anomenarem episodis, i amb cadascuna d'aquestes parts respondrem una sèrie de preguntes estratègiques:

- Sobre la *seqüència inicial* ens hem de preguntar qui explica la història, és a dir, qui és el narrador? Què vol aconseguir el protagonista en aquesta història o episodi? Quina és la situació inicial a partir de la qual evolucionarà la història?
- Per poder redactar quins són els *incidents* haurem de preguntar-nos com volem explicar la història. Volem explicar-ho a través d'accions? O a partir d'una descripció? O d'una reflexió personal del protagonista? A través del diàleg?
- El *nus* s'anirà desenvolupant i haurem de decidir on situarem el clímax i s'hi n'hi haurà un o varis.
- La *seqüència final* es desenvolupa a partir de la pregunta: quin obstacle potencia o desvia el conflicte? Aquest obstacle pot deixar oberta alguna expectativa que es resolgui a la següent part?

Haurem d'anar responnent aquestes preguntes amb els diferents episodis en què hem dividit la totalitat de la nostra obra. A partir d'aquestes preguntes podrem formar un guió per saber en quin punt o punts situarem el clímax i per poder ordenar els episodis amb una tensió progressiva.

3.5.2. MODELITZACIÓ DE LA INTRIGA

Com ja hem dit abans, hi ha força polèmica amb alguns termes, ja que els diferents crítics i teòrics literaris els utilitzen d'una o altra manera. (veg. 3.2.1 EL CONFLICTE ARGUMENT - HISTÒRIA) Ara, quan parlem d'intriga ens trobem altra vegada amb un conflicte conceptual amb la trama o argument. N'hi ha que diuen que la trama és la disposició artística de la intriga. Si ens cenyim a aquesta idea veurem que, fins a un cert punt, això és cert.

Com ja hem dit, la intriga és aquesta situació d'incertesa i d'expectació que generen les accions dels personatges al lector. Aquesta intriga, doncs, va molt lligada a la història que, recordem que són el conjunt d'accions explicades en ordre cronològic. El motiu que les uneix és ben senzill: la història sense intriga no té sentit, ja que esdevé avorrida i poc atractiva pel lector; i la intriga sense història tampoc en té, perquè la primera depèn d'uns fets, accions, personatges i d'un ambient perquè tingui sentit, i la segona és integrada per aquests fets, accions, personatges,...

Així doncs, la intriga i la història són dos elements que integren un tercer, la trama o argument. Aquest és el motiu que ens porta a fer afirmacions com la que hem vist abans, ja que a *grosso modo* si tramar consisteix en disposar artísticament una història, i la història va íntimament lligada a la intriga; es pot concloure que tramar també consisteix en disposar artísticament la intriga.

A fi de comptes, tramar acaba esdevenint seleccionar i ordenar el material que tenim segons els criteris del propi autor. Així, a l'hora de treballar la intriga, ho podrem fer de dues maneres que són complementàries:

- *Distribuir i organitzar els episodis*; o sigui, eliminar els episodis que són sobers ja que no s'integren a la trama que ja es té ordida amb la història, i afegir aquells que siguin necessaris per acabar de donar sentit a l'obra. Tots els episodis es redactaran en funció de la tensió que es vulgui aplicar en cadascun d'ells.
- *Establir els moments climàtics*; és a dir, organitzar els episodis progressivament per tal d'arribar al clímax d'una manera ordenada i gradual, i no sobtadament. En aquest pas, també és important redactar en funció del punt on volem establir el punt àlgid del relat.

La intriga, com ja hem dit, és un dels elements que afavoreixen al manteniment de l'atenció del lector en la lectura, per això, és important vigilar el principi i el final del relat. No és recomanable donar al lector la història servida literalment, sinó que és preferible tramar-la de manera que s'obligui al lector a pensar com es resoldrà la situació plantejada. Hi ha diverses estratègies que permeten aconseguir i mantenir aquesta atenció del lector:

- *El lector sap tan poc com el protagonista*, de manera que el primer se sent identificat amb el segon i això el manté interessat en la història que s'explica.

- *El lector pot saber més que el protagonista*, de manera que el vincle que s'estableix es basa en el fet que el lector té ganes de transmetre al protagonista allò que ell sap i segueix la història pendent de com actuarà el protagonista que, recordem, no té aquesta informació.
- *S'oculten dades per provocar la curiositat del lector*, així el vincle creat és contrari a l'anterior. En aquest cas és el propi protagonista el que coneix unes dades que no fa públiques i que, per tant, el lector desconeix. D'aquesta manera és el propi lector el que avança en la lectura esperant conèixer aquestes dades.
- *Els successos s'acumulen i només hi ha una via per solucionar-los*. Aquesta estratègia permet que el lector, tot i que no s'indiqui explícitament, conegui la única via per solucionar el conflicte, de manera que se sent integrat en l'obra. Aquesta estratègia pot esdevenir perillosa, perquè el lector pot perdre l'interès en la novel·la, ja que, com hem dit abans, no s'ha de donar al lector la història servida literalment, sinó que s'ha d'obligar al lector a pensar com es pot resoldre la situació plantejada.
- *A partir d'una sèrie d'obstacles que el protagonista ha de vèncer*, es pot mantenir l'atenció del lector. Els obstacles són dispositius eficaços per mantenir la tensió de la història, i al seu torn, l'interès en aquesta.
- *El narrador recorre a la idea que el destí està ple de casualitats imprevistes que s'han descobrir*. Aquest recurs és força útil quan es tracta de lectors que creuen en l'existència d'un fat o destí perquè s'aferren a la lectura que els parla d'allò que ells creuen. Per contra, aquesta estratègia pot ser negativa quan el lector no creu en l'existència del destí, ja que es pot sentir enganyat.
- *El protagonista simula ser el que no és*. Aquest recurs pot ser perillós, ja que el lector pot perdre la confiança en el protagonista i deixar de sentir-se atret per la lectura de l'obra. Tot i això, per un escriptor que el sàpiga conduir bé, pot resultar una estratègia amb molt èxit que atregui al lector per la complexitat del protagonista.
- *El narrador dóna pistes falses*. Amb aquest recurs s'ha d'anar amb compte, ja que quan es tracta malament pot conduir a una gran decepció per part del lector. Però si se sap tractar bé, pot convertir l'obra en un èxit ja que el lector està obligat a pensar per desvetllar les pistes falses que dóna el narrador.

3.5.3. TIPUS D'INTRIGA

A continuació, exposarem els diferents tipus d'intriga que hi ha segons Norman Friedman. Primerament les classifica en intrigues de destí, intrigues de caràcter dels personatges i intrigues de pensament o d'idees. Del primer tipus considera que n'hi ha sis; i del segon i del tercer, quatre.

Intrigues de destí

Les intrigues de destí són aquelles que afecten a la història narrada; en altres paraules, la tensió es troba en les accions i els esdeveniments de l'obra.

- **Activa o d'acció.** En aquest tipus d'intriga del destí, l'interès es concentra en l'evolució dels esdeveniments i en la solució del conflicte. Aquest tipus d'intriga és el més simple i es caracteritza pel fet que el lector sempre es pregunta: i ara què passarà?
- **Patètica o melodramàtica.** Aquest tipus d'intriga presenta el patiment d'un protagonista simpàtic que cau bé al lector. El personatge no és culpable de cap pecat, però és molt dèbil i per això pateix.
- **Tràgica.** La intriga tràgica presenta un protagonista que és fort, intel·ligent, responsable i amb molta força de voluntat. Tot i això, cau en desgràcia i, en part, ell és responsable de la seva desgràcia.
- **Punitiva o de sanció.** En aquest cas se'ns presenta un personatge antipàtic i, sovint, amb una mala conducta; un personatge amb una personalitat negativa. Tot i que es tracta d'un personatge admirable per la seva força i astúcia, es tracta també d'un personatge que ha de patir i ser castigat.
- **Sentimental.** La intriga sentimental es caracteritza perquè entre el protagonista de l'obra, que és una persona ordinària, i el lector s'estableix un vincle. El protagonista agrada al lector, perquè és capaç de superar proves que el destí o la vida li posen davant. Tot i que aquest protagonista pateix, al final sempre hi ha justícia i té bona sort.
- **Admirativa.** En el cas de la intriga d'admiració, el protagonista és admirat per la seva capacitat de superació de totes les dificultats que li apareixen.

Intrigues de caràcter dels personatges

En les intrigues de caràcter dels personatges, la intriga i la tensió rauen en les diferents evolucions de la personalitat dels personatges, que no se sap cap a on es dirigiran.

- Intriga de **maduresa**. En aquest cas la intriga es centra en la transformació del personatge, que passa tot un procés de maduresa i arriba al final de l'obra amb un nivell de maduresa que abans no tenia. La maduresa es dona a partir d'un procés de tanteigs i errors que acaben en positiu pel protagonista.
- Intriga de **reforma** o d'**esmena**. En la intriga de reforma, el personatge va evolucionant el seu comportament i es va guanyant el favor del lector. Així doncs, d'entrada ens trobem amb un personatge que té una personalitat negativa, però que acaba reformant-se i esdevenint bo. En altres paraules, el protagonista pateix una evolució positiva.
- Intriga de **degradació** o **cínica**. La intriga de degradació és oposada a la intriga de reforma. En aquest cas, trobem un personatge que en els seus inicis era bo, però que degut a algun fet queda decebut i el seu caràcter canvia cap a pitjor. Així doncs, podem dir que el personatge pateix una evolució negativa que el porta a enfonsar-se cada vegada més.
- Intriga de **caràcter** o de **proves**. Aquest tipus d'intriga posa a prova el protagonista davant del lector, que està pendent dels seus resultats. El protagonista, que acostuma a ser bo, ha d'escollir entre els seus ideals i costums o algun tipus de profit fàcil i immoral.

Intrigues de pensament o d'idees

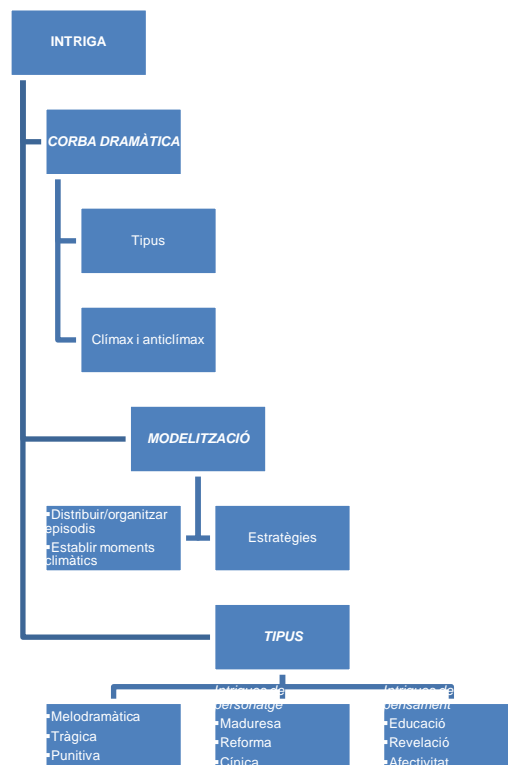
En aquests tipus d'intriga la tensió la genera l'evolució del pensament del propi protagonista.

- Intriga d'**educació**. En aquest cas la tensió la genera l'evolució en la ideologia del personatge. El personatge es va educant a si mateix i es van seguint els canvis filosòfics de les seves creences, idees i actituds.
- Intriga de **revelació**. En la intriga de revelació veiem un protagonista que actua ignorant alguns fets importants de la seva vida, fins que descobreix la veritat. El

descobriment de la veritat es deu a tot un procés d'autoconeixement i d'autodescobriment que el faran canviar de pensament.

- Intriga d'**afectivitat**. Aquest tipus d'intriga ens porta davant d'un personatge que s'enriqueix, no necessàriament econòmicament, a partir del que rep d'altres persones i que va canviant a partir de tot això que va adquirint. El canvi, doncs, no es deu a l'educació que rep sinó a la gent que té al voltant.
- Intriga de **desil·lusió**. En aquest cas la tensió rau en el canvi de pensament del protagonista, que es deu a la pèrdua de fe en uns principis espirituals.

L'ESQUEMA



3.6. L'acció

L'acció és el contingut dels fets que narra una novel·la. A *grosso modo* és allò que passa a la història i, per tant, un element indispensable per aquesta. Si recordem el que dèiem abans sobre la història: “és el conjunt d'accions explicades amb ordre cronològic”,

veurem clarament com les accions són el principal integrant de la història o faula i, consegüentment, de la novel·la.

És lògic pensar que si la història va lligada amb la intriga, al seu torn les accions, que formen part de la història, també vagin lligades a la intriga. I això és així; les accions són el conjunt articulat d'esdeveniments que es narren a l'obra i que evolucionen amb una intensitat progressiva fins arribar al *clímax*.

ACCIÓ + INTRIGA → HISTÒRIA

3.6.1. TIPOLOGIES DE FETS

La història d'una novel·la sempre és ficció; però aquesta ficció pot estar basada en fets de tipologies diferents.

- Les accions que es narren poden estar basades en uns **fets reals** que al seu torn poden ser fets reals **personals** o **històrics**. Tot i que les accions es basen en uns fets reals, no es tracta de narrar-les tal i com van ser a la realitat, sinó de valer-se d'aquestes per crear una història fictícia.

La febre del cim de Jon Krakauer és una novel·la que explica l'ascensió més tràgica en tota la història de l'Everest. Es basa, doncs, en uns fets reals personals i el mateix autor és el protagonista que els narra.

- D'altra banda, les accions es poden basar en **fets ficticis realistes**, és a dir, versemblants i creïbles. Però també es pot tractar d'uns **fets ficticis situats en un marc històric real**, de manera que la història que es narra no és real però està situada en un context que sí que ho és i que la fa creïble.

La remor de les onades de Yukio Mishima narra la història d'un amor impossible entre dos joves japonesos. Es tracta d'una novel·la que narra uns fets ficticis, però que podrien ser perfectament reals; així, podem dir que pertany al tipus de fets ficticis realistes.

Un exemple d'aquesta segona tipologia, una novel·la que narra fets ficticis situats en un marc històric real, pot ser la novel·la juvenil *El violí d'Auschwitz* de la catalana

Maria Àngels Anglada. L'autora recrea una història inventada en un espai i un moment històric reals: el camp d'extermini d'Auschwitz i durant la Segona Guerra Mundial. En aquest context, s'explica la història d'un luthier que, tancat al camp de concentració, haurà de construir un violí que tingui un so perfecte per tal de satisfer el comandant del camp, amant de la música clàssica.

- I també es pot basar en **fets absolutament ficticis i no realistes**, de manera que sorgirà una novel·la totalment fictícia.

La pell freda narra uns fets absolutament ficticis i no realistes. La novel·la d'Albert Sánchez Pinyol narra com en una petita illa perduda de l'Atlàntic sud, apareixen uns estranys monstres marins que comencen a atacar els pocs habitants de l'illa. *La pell freda* és una novel·la on apareixen monstres marins i per tant, s'emmarca dins de la tipologia de fets ficticis i no realistes, ja que en cap moment resulta creïble aquesta història.

3.6.2. TIPUS D'ACCIONS

Les accions que es narren en una novel·la poden ser de dos tipus, segons la seva importància en el relat:

- **Principals.** Són aquelles accions bàsiques i imprescindibles per seguir el fil de la història. D'alguna manera són les que verdaderament constitueixen l'esquelet de la història i sense les quals aquesta no existiria.
- **Secundàries.** Són les accions prescindibles i que ens aporten una informació complementària que afecta al context de la narració. Aquestes accions donen cos al relat i, per això, tot i ser prescindibles és aconsellable tenir-les en compte. És important tenir present que no sempre són accions prescindibles, sinó que a vegades esdevenen punts clau per comprendre la totalitat de les accions.

Per exemplificar-ho d'alguna manera ens basarem en el conte de La Caputxeta vermella. Algunes de les accions principals serien que la Caputxeta vermella surt i té una trobada agradable pel camí, després segueix la seva ruta i té una trobada desagradable a casa la seva àvia. La informació que ens donen les accions principals és molt bàsica, però també molt simple i a partir de la qual es pot redactar tota la història. D'alguna manera, com ja

hem dit, les accions principals tan sols constitueixen l'esquelet a partir del qual l'escriptor idea la història o la modifica.

Una de les accions secundàries del conte de La Caputxeta vermella seria el fet que quan surt de casa la seva mare li diu que no s'entretengui pel camí i ella, contràriament al que li han dit, s'entreté collint flors; o el fet que li han dit que no parli amb estranys i ella hi parla. Aquests exemples d'accions secundàries complementen la informació bàsica de les accions principals que constitueixen pròpiament la història i possibiliten la creació d'un context a partir de detalls. Les accions secundàries són les que fan cada història diferent, ja que d'alguna manera és el vestit, més o menys elaborat, que es posa a l'esquelet format per les accions principals.

D'altra banda, les accions es poden classificar en funció de la seva complexitat. Així ens trobem amb dos tipus d'accions que concorden perfectament amb els dos tipus explicats anteriorment. Les accions simples coincideixen amb les accions principals, i les accions complexes estan formades per accions principals i secundàries. Vegem-ho:

- **Simples.** Són aquelles accions que estan constituïdes per la seqüència inicial que provoca l'acció, el cos de l'acció i la seva conclusió. Aquests tres elements són tan simples i bàsics que a vegades costa de separar-los. Com ja hem dit, coincideixen amb les accions principals perquè formen l'esquelet de la història.
- **Complexes.** Les accions complexes estan integrades, a més a més dels tres elements que constitueixen les accions simples, per altres accions secundàries que les alteren i les complementen. Aquestes accions secundàries que s'integren dins d'una acció complexa poden ser de diversos tipus, però a continuació exemplificarem els quatre tipus més comuns:
 - **Peripècia.** Es tracta d'una acció secundària que està subordinada a la principal i que li és contrària.

La peripècia és el canvi de les circumstàncies en llurs contràries, de la manera que ja ha estat dit, i això, com diem, segons probabilitat o versemblança. (Aristòtil, 1946)

Un exemple de peripècia pot ser l'acció d'uns mariners que tornen de pescar i han de vèncer una tempesta al mig del mar. L'acció principal i simple és

que els mariners van al mar a pescar i no poden tornar, però esdevé complexa en el moment que apareix el motiu de la tempesta els hi és contrària i els hi impedeix tornar.

Un altre exemple de peripècia és el d'un jove que ha d'estudiar per un examen molt important i no pot perquè se li han mullat els apunts. En aquest cas l'acció simple és que un jove ha d'estudiar i no pot, i es converteix en acció complexa quan es coneix el motiu pel qual no pot estudiar: se li han mullat els apunts. Com hem dit abans, la majoria d'accions secundàries són prescindibles, però donen una informació que permet comprendre millor les accions principals.

- **Anagnòrisi o reconeixença.** Es tracta d'una acció subordinada en la qual el personatge principal es converteix de desconegut a conegut. L'anagnòrisi és un tipus d'acció que s'emprava molt en la literatura clàssica. L'anagnòrisi pot ser tractada com un procés d'autoconeixement o de reconeixement per part d'un altre personatge.

La reconeixença, com el seu nom indica, és un canvi d'ignorància a coneixença, ja sigui per a l'amistat ja per a l'odi, entre els personatges destinats a la felicitat o a l'infortuni.
(Aristòtil, 1946)

Un exemple d'anagnòrisi d'autoconeixement és aquella persona que després de patir un accident perd la memòria i al cap d'un temps va recordant qui és pel contacte amb algunes persones o objectes. L'acció simple seria que una persona perd la memòria per un accident i la recupera amb el temps, i es tornaria complexa amb la incorporació de les accions amb les quals ell es va coneixent: veure fotografies, parlar amb amics,...

Un altre exemple d'anagnòrisi és el del personatge que descobreix quin és el seu destí després d'haver estat confós durant molt de temps. Aquesta acció descrita com hem fet anteriorment seria simple, però en el moment en què s'afegeix el motiu que ha possibilitat que el personatge tingui les coses clares esdevé una acció complexa.

- **Acció pertinent.** És un tipus d'acció que determina, completa i modula la intriga. Un exemple d'acció pertinent seria el cas de tres germans que hereten una fortuna dels seus pares sense saber qui són i que prové d'ells.

L'acció principal és que tres germans han heretat una fortuna que no saben de qui és; l'acció secundària que modula i determina la intriga és el fet que investigant, un d'ells descobreix que la fortuna provenia dels seus pares que no havien arribat a conèixer. A partir d'aquest punt la història canvia ja que el centre d'intriga ha canviat.

Aquest tipus d'acció secundària canvia el transcurs de la història perquè, com ja hem dit, fa que canviï el focus d'intriga. Així doncs, són el tipus d'accions menys elidibles.

- **Acció el·líptica.** És una acció que no es presenta en el relat explícitament, però que és coherent i forma part de l'acció complexa, de manera que en el moment que es descobreix s'entén tota l'acció i es percep la seva complexitat.

Un exemple és el d'una noia que va a comprar menjar al supermercat, no té diners per pagar i el dependent, com que la coneix, li diu que ja li ho pagarà quan no tingui problemes econòmics. L'acció descrita anteriorment és una acció simple i l'acció el·líptica és que la noia si que té diners, però els vol gastar en pagar-se la universitat. Això el lector no ho sap i només ho descobreix quan enxampen a la noia o es descriu l'acció d'aquesta mateixa noia anant a la universitat a pagar la matrícula.

Un altre exemple d'acció el·líptica és la d'un home que sempre segueix a una noia jove i hi intenta parlar. A simple vista el lector pot pensar que l'home pretén fer-li mal, però aquesta acció simple es converteix en complexa quan l'home confessa que vol conèixer a la noia perquè és la seva filla.

Aquest tipus d'acció és molt enrevessada i el seu mal ús pot portar confusió i decepció al lector.

Si tornem a l'exemple de la Caputxeta vermella una acció complexa sorgeix de les accions simples que hem exemplificat abans: sortir i tenir una trobada agradable, seguir el camí i tenir-ne una de desagradable; que es barregen amb les petites accions secundàries que també hem anomenat anteriorment: entretenir-se a collir flors, parlar amb desconeguts,... D'aquesta manera sorgeixen un conjunt d'accions complexes que formen una narració.

Tot i que distingim entre les accions simples i les complexes, l'ús de les accions complexes està molt més estès, ja que permeten jugar amb la intriga i, al seu torn, constitueixen narracions més complexes. D'alguna manera diferenciem aquests dos tipus perquè la divisió permet analitzar millor les accions complexes i descompondre-les en accions simples o principals i secundàries.

3.6.3. EL CONFLICTE DE FORCES

L'element central de l'acció és el conflicte de forces. Sense l'existència de cap conflicte, l'acció deixa de tenir sentit i, per tant, d'existir. Aquest conflicte de forces pot ser de dos tipus:

1. Conflicte extern i objectiu. Aquest tipus de conflictes sempre apareixen entre un personatge i un altre element. Els diferents elements formen tres tipus de conflictes:

- **Conflicte entre dos personatges**

L'obra de Susan E. Hinton, *Rebeldes*, presenta un conflicte entre dues ideologies i dos barris d'una mateixa ciutat. Podem considerar que el conflicte de forces que apareix és entre dos personatges, ja que els dos grups socials enfrontats representen unes característiques i una ideologia, i és com si, d'alguna manera, representessin dos personatges.

- **Conflicte entre un personatge i l'ambient**

Hello Goodbye és una novel·la juvenil de Roberto Vivero que presenta un argument basat en el conflicte d'un personatge amb l'ambient. L'acció es desenvolupa gràcies al suïcidi d'un jove a causa del *bullying* que pateix, és a dir, pel conflicte que apareix entre l'Àngel, aquest personatge, i l'ambient de l'escola.

- **Conflicte entre un personatge i el seu destí**

Olvidado Rey Gudú d'Ana María Matute presenta una història que es mou pel conflicte intern d'un personatge, el Rey Gudú, i el seu destí. Aquest rei es troba davant d'un conflicte degut a una profecia. La profecia diu que si renuncia a l'amor i als sentiments tindrà tot el poder del món i perdurà en

la memòria del món, en canvi, si es deixa portar pels sentiments ell i tot el seu regne desapareixeran en l'Oblit.

- 2. *Conflicte intern i subjectiu.*** En aquest cas el conflicte és intern, és a dir, es troba dins del mateix protagonista i en la seva capacitat d'afrontar-s'hi. Com que el desenvolupament de les accions depèn de la capacitat del protagonista per afrontar el conflicte, es diu que és un conflicte subjectiu.

L'obra de Miguel Delibes *Cinco horas con Mario* ens presenta un tipus de conflicte intern i subjectiu. Es tracta del conflicte intern que té Menchu, la dona de Mario, que al costat del cos del difunt marit expressa tot allò que durant la seva vida conjunta no va ser capaç de dir.

3.6.4. SOCIOLOGIA DE L'ACCIÓ

Les accions narratives, de la mateixa manera que les accions que duem a terme diàriament, comporten una dimensió social, ja que afecten al protagonista i als personatges del seu voltant. Així, podem diferenciar entre cinc tipus d'accions segons la seva sociologia:

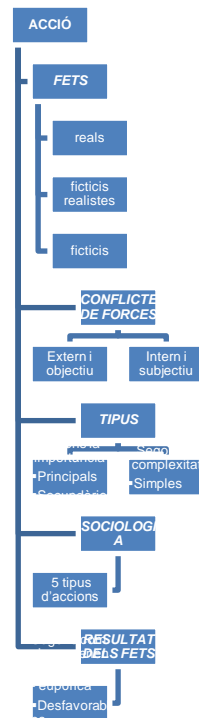
- ***Teleològica*** o de ***finalitat***. En aquest tipus d'acció el personatge escull entre diverses alternatives en funció de la seva intenció i de la situació.
- ***Estratègica*** o ***racional***. Aquest tipus d'acció és semblant a l'anterior, però més ampliada. En aquest cas, el protagonista també valora les expectatives d'èxit de les altres alternatives, malgrat que a simple vista semblin més complicades.
- ***Dramàtica***. En aquest cas, el protagonista transmet al lector una imatge o impressió de si mateix quan manifesta què vol aconseguir. D'alguna manera, els personatges parlen subjectivament de si mateixos i, per tant, s'autoescenifiquen i busquen la comprensió del lector.
- ***Comunicativa***. En aquest tipus d'acció diversos personatges busquen entendre's per coordinar els seus plans.
- ***Significativa*** o ***ètica***. En aquest cas, el personatge actua segons unes normes i uns valors socials i morals.

3.6.5. EL RESULTAT DELS FETS

L'acció és un element molt important en una narració, ja que constitueix la base d'aquesta: la història. És per això, que la manera com s'encadenen els fets determinen diferents tipus d'acció:

- **Eupòrica.** Quan els fets s'encadenen favorablement a les intencions del protagonista. Per exemple podem imaginar-nos un noi que decideix anar al bar a prendre alguna cosa, sap que la noia que li agrada acostuma a anar-hi a aquella hora, i se la troba.
- **Dispòrica.** Contràriament, una acció dispòrica sorgeix quan els fets s'encadenen contràriament a les intencions del protagonista. Seguint amb l'exemple anterior, el mateix noi va al bar a prendre alguna cosa i es troba un company de classe que no es volia trobar.
- **Apòrica.** Finalment, l'acció apòrica és aquella en què els fets no afavoreixen o desfavoreixen les intencions del protagonista. Si seguim amb el mateix exemple, el noi que va al bar no es troba ni a la noia ni al company que no es volia trobar.

L'ESQUEMA



3.7. L'espai

L'espai literari és el marc físic en què es produeix l'acció dels personatges en una obra literària.

Ens podem trobar amb novel·les en què l'acció es tanca en un sol espai, novel·les en què apareixen un número, major o menor, d'espais i, finalment, novel·les en què els únics límits espacials són els de la imaginació del lector. És remarcable el fet que una novel·la que es desenvolupa tota en un mateix espai és poc freqüent i un cas extrem. Contràriament, els altres dos tipus són més freqüents. L'anàlisi del ritme, la freqüència, l'ordre i els motius de canvi d'escenari permeten descobrir la importància d'aquest element a l'hora d'assegurar la unitat de la novel·la i el seu moviment.

A vegades, els escriptors donen tota la informació als lectors sobre l'espai principal on es desenvoluparà l'acció i són lliures d'introduir, quan vulguin, petites descripcions quan aquesta acció es desplaça. D'aquesta manera, l'acció queda interrompuda durant unes línies i després continua. Altres vegades, però, els escriptors prefereixen introduir en el

transcurs de l'acció algunes notes curtes i ràpides sobre els espais, sense arribar a descriure'ls.

3.7.1. FACTORS DE L'ESPAI LITERARI

Quan es tracta d'analitzar l'espai narratiu és necessari destacar tres factors que es consideren els principis bàsics d'aquest. Vegem-los:

1. Respecte a la seva **naturalesa verbal**, és imprescindible tenir present que es tracta d'un espai que es construeix amb paraules, de manera que per molt que puguem reconstruir un espai similar fora del relat no serà mai el mateix. D'alguna manera, l'espai literari és el del text i, per tant, existeix en aquest i allí té vigència; en el moment que el separeu deixa de tenir-ne.
2. D'altra banda ens trobem amb l'impossibilitat de parlar d'un **espai pur** en una narració. L'espai literari es troba directament al seu valor i les seves experiències, i al temps.
3. L'**espacialització** és el tercer factor que cal tenir en compte. Concretar l'espai narratiu és important per enunciar i situar el lloc des d'on es narra i on passen les accions. Per això són tan necessàries les referències: *a prop* o *lluny*, *dins* o *fora*, *amunt* o *avall*,... D'altra banda, a l'hora de concretar l'espai cal tenir en compte que la figura que ho fa, que acostuma a ser el narrador, sempre concreta des de la perspectiva pròpia.

3.7.2. PERSONATGES – ESPAI

L'espai de la mateixa manera que s'integra al temps i a l'acció, s'associa als personatges. Un personatge es pot quedar quiet, a un únic espai; però si es desplaça crea un recorregut o itinerari per diversos espais.

Així doncs, l'espai crea uns lligams amb el personatge, ja que aquest no solament permet els desplaçaments del personatge en qüestió, sinó que en pot definir el caràcter i la imatge. Ja es coneix el procediment romàntic de crear un espai que s'adhereixi als sentiments del personatge, d'aquesta manera l'espai ja deixa anar uns indicis sobre què sent el personatge o què passarà a continuació.

És per això, que cal tenir en compte l'espai que dissenyem segons els personatges que volem crear. (veg. 3.9 Els personatges)

3.7.3. LA DESCRIPCIÓ

Una descripció és un tipus de text en el qual es representen objectes, persones o espais amb paraules.

D'alguna manera, però, narrar i descriure són procediments similars. Mentre que la descripció representa objectes simultanis i juxtaposats en un mateix espai; la narració hi incorpora la successió de fets en un temps.

Com ja hem dit, una descripció és el resultat de la representació d'alguna cosa amb paraules, de la mateixa manera que un quadre és el resultat d'aquesta mateixa representació amb pintura. És per això, que podem dir que a l'hora de descriure un escriptor i un pintor fan la mateixa feina. Per representar un espai s'ha de seleccionar una porció d'aquest i situar-se a una certa distància d'aquesta porció. En el cas de l'escriptor cal que se la imagini des d'una certa distància, ja que pintor sí que pot agafar el cavallet i moure's. Així doncs, una descripció depèn de la posició i el punt de vista de l'observador o pintor.

La *llum* és un element clau en la composició d'espais ja que condiciona el color i la perspectiva. Així, l'escriptor no només pot jugar amb la llum de l'espai que descriu sinó que també pot afegir-hi sons. Els sons pot afegir-los directament a la descripció o provocar-lo amb al·literacions²⁰.

És important tenir en compte que una descripció massa llarga es pot convertir en un pes pel lector, i que la seva manca pot afavorir a la seva desorientació. Per això s'ha de saber trobar l'equilibri a l'hora de descriure qualsevol cosa.

Funcions de la descripció

La descripció pot tenir dues funcions principals dins d'un relat:

²⁰ Una al·literació és un recurs retòric que consisteix en la repetició d'un so en un fragment narratiu, uns versos, una frase,...

- **Funció musical.** La funció musical permet crear un ritme dins de la novel·la. Per fer-ho, es poden donar diferents procediments:
 - Centrar l'atenció del lector en l'espai
 - Interrompre l'acció en un punt d'interès màxim
 - Anunciar el moviment i el to del relat
 - Ampliar les perspectives de la narració amb la introducció d'un espai nou
 - Suspendre l'acció per alguna qüestió amb un valor simbòlic
- **Funció pictòrica.** A més a més de crear un ritme en el transcurs de la novel·la, una descripció permet veure al lector l'espai en el que s'està duent a terme l'acció.

D'aquesta manera concloem que la descripció serveix per tal de que l'autor transmeti una informació al lector a través d'un recurs integrat en la novel·la.

3.7.4. TIPUS D'ESPAI

Per classificar els espais narratius es poden seguir una gran multitud de criteris, ja que tan sols fa falta valorar si compleix o no una característica definida per un adjectiu. Així doncs, els espais es poden classificar de diverses maneres:

- Segons les dimensions: **limitat** o **tancat** - **il·limitat** o **obert**.
- Segons la seva natura: **interiors** – **exterior**s; **naturals** – **artificials**; **urbans** - **rurals**
- Segons la seva identificació: **Espais de referència**: històrics, artístics, monumentals, geogràfics, internacionals, continentals, nacionals,...
- Segons la seva definició: **definits** - **indefinits**
- Segons la seva finalitat: **religiosos**, **esportius**, **comercials**, **industrials**, ...
- Segons la seva relació amb altres espais: espais **contigus**, **oposats**, **inclusius**, **superposats**; **principals** – **secundaris**
- Segons la relació amb els personatges: **íntims** – **públics**; **personals** – **socials**.
- Segons la relació amb el temps: **diürns** – **nocturns**; **estacionals**

Tots aquests criteris permeten acotar millor el tipus d'espai que volem per la nostra obra.

A continuació presentem un fragment descriptiu de la novel·la *La remor de les onades* del japonès Yukio Mishima, que correspon al primer capítol de la novel·la:

Utajima és una illa petita amb una població de només uns mil quatre-cents habitants i un perímetre costaner inferior als cinc quilòmetres. A Utajima hi ha dos indrets que destaquen per la seva magnífica vista panoràmica. Un és el temple xintoista de Yashiro, que es troba prop del cim del puig més alt de l'illa, encarat cap al nord-est.

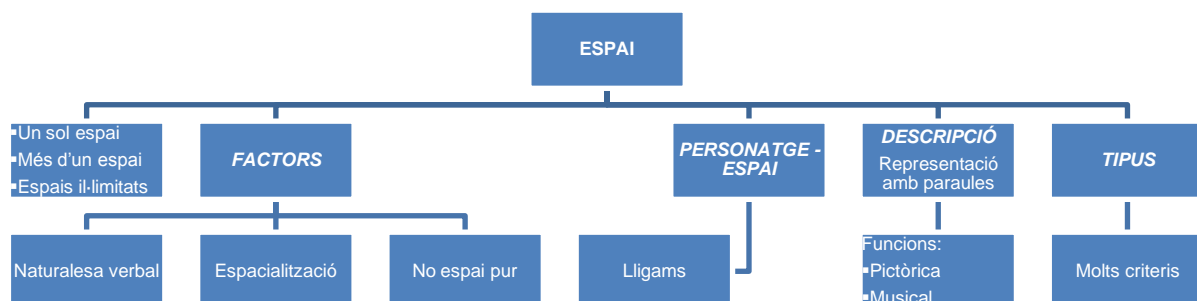
Des del temple es pot veure tota la badia d'Ise, a la boca de la qual està situada l'illa. Des del nord, la península de Chita sembla que s'acosta, i la península d'Atsumi s'estén enllà vers el nord-est. Cap a l'oest, s'alibra la costa que uneix les ciutats d'Ujiyama i Yokkaichi, del districte de Tsu. (...) (Mishima, 1954)

3.7.5. EL CONFLICTE ESPAI – AMBIENT

A vegades podem pensar que quan parlem d'espai narratiu i d'ambient narratiu estem referint-nos a un mateix element. Això no és així.

Com ja hem dit, l'*espai* és el marc físic on situem l'acció mentre que l'*ambient* és un element complex producte d'uns altres de més simples. L'ambient és el resultat que sorgeix de la mescla entre l'espai, el temps (veg. 3.8 El temps) i l'atmosfera narrativa (veg. 3.15 El to i l'atmosfera).

L'ESQUEMA



3.8. El temps

El *temps* literari és un dels elements més complexos i més fonamentals de la narrativa. Es diferencia del temps històric perquè té un principi i un final. Quan parlem de temps literari és important tenir present que hi ha diverses dimensions temporals de les quals podem parlar: el temps representat, el temps d'escriptura o el temps de lectura.

3.8.1. TEMPS REPRESENTAT

El temps representat fa referència al temps de la consciència dels personatges i del narrador del relat. Dins del temps representat podem distingir entre dos tipus de temps: el ***temps de la història*** i el ***temps del relat o de l'argument***.

El primer consisteix en el temps lineal i cronològic de la història, conjunt d'accions en ordre cronològic. Dins del temps de la història podríem distingir entre el temps *intern* i el temps *extern*. El primer és pròpiament el temps que transcórrer en el desenvolupament de les accions narrades i el segon es relaciona amb el temps històric on se situa la història que es narra.

D'altra banda, el temps del relat consisteix en el temps que va relacionat amb l'argument, amb la manera com s'expliquen les coses i, per tant, està ple de salts endavant i endarrere. Es considera un temps fals que va íntimament lligat a la dimensió d'espai i de la història.

Entre els dos tipus de temps, de la història i del relat, es poden establir tres classes de relacions: d'ordre, freqüència i durada.

Ordre

L'*ordre* és la primera dimensió temporal en la qual poden aparèixer alteracions. Aquestes alteracions reben el nom d'*anacronies*, narracions segones que s'integren i interrompen la línia principal d'acció, alhora que provoquen un desfasament entre el temps de la història i el temps del discurs. Aquest desfasament només desapareix en els diàlegs i en el monòleg interior.

A l'hora d'analitzar els recursos anacrònics es fa segons dos criteris: l'*abast* i l'*amplada*. El primer mesura la distància temporal que separa l'inici de l'anacronia del punt en el qual ha aparegut del relat; i el segon mesura la duració del fragment narrat en l'anacronia.

Vegem les diverses relacions que es poden establir:

- **Ordre en grau zero.** Aquest tipus de relació es caracteritza perquè el temps del relat i el de la història coincideix. Això no descarta el fet que ambdós tipus de temps poden diferir en les relacions de durada o freqüència.
- **Analepsi, regressió o retrospecció.** També es coneix amb el nom anglès **flashback**. Es produeix quan hi ha un salt enrere en el temps de la història, és a dir, quan es recuperen esdeveniments passats.

El narrador conta o recorda un fet que ha passat en un moment anterior al qual es troba el lector. Se'n diferencien tres tipus:

- **Externa.** L'analepsi externa apareix quan la duració dels fets evocats és *exterior* al principi de la línia d'acció principal, és a dir, l'esdeveniment recuperat comença i acaba abans de que comenci l'argument de la novel·la.
- **Interna.** L'analepsi interna és aquella en la qual tota la duració dels fets evocats és *interior*, és a dir, els fets recuperats comencen després del principi de l'argument de la novel·la.
- **Mixta.** L'analepsi mixta apareix quan els fets evocats comencen a l'*exterior* de l'argument, però acaben a l'*interior*, és a dir, els fets que es recuperen comencen fora de la novel·la però acaben dins.

Podem trobar una analepsi o regressió en la novel·la *El Temple* de Matthiew Reilly, entre moltes altres. La novel·la narra com unes potències mundials es volen apoderar un talismà que va pertànyer a la cultura Inca i que els permetrà governar el món. Reilly combina dues històries: una ambientada en l'actualitat i una situada al segle XVI, durant la conquesta d'Amèrica. Així, una vegada començada la novel·la, l'autor retrocedeix en el temps fins a arribar a la conquesta d'Amèrica.

- **Prolepsi o anticipació.** També es coneix amb el nom anglès **flash-forward**. Contràriament a la retrospecció consisteix en recordar o contar un fet que passarà en un moment posterior al qual es troba el lector. Per tant, hi ha un salt endavant en el temps de la història. També se'n diferencien tres tipus:
 - **Externa.** De la mateixa manera que l'analepsi externa, la prolepsi externa apareix quan la duració dels fets evocats és *exterior* al límit temporal de la

trama; és a dir, s'expliquen uns fets que ocorraran o que poden ocórrer un cop acabada la trama, la novel·la. S'utilitza per evocar fets imaginats i/o desitjats que el lector no sap si arribaran a passar.

- ***Interna***. L'anticipació interna és aquella en la qual tota la duració dels fets anacrònics és *interior*, és a dir, els fets que s'evoquen comencen i acaben abans del desenllaç de l'argument de la novel·la.
- ***Mixta***. La prolepsi mixta és aquella en la qual els fets que s'evoquen comencen dins de l'argument de la novel·la, però acaben fora.

En aquest cas, podem citar la novel·la *Ningú no ho ha vist* de Mary Jungstedt, que narra l'assassinat brutal de tres dones a una zona turística de Suècia. Enmig de la narració principal que pretén desfer l'entrellat de l'enigma, apareixen de forma destacada i en cursiva uns fets que van passar quan l'assassí encara era un alumne i que el van marcar per sempre.

Freqüència

La *freqüència* una dimensió temporal que apareix de la relació entre el número de vegades que un fet passa a la història i el número de vegades que s'explica en el relat. Així doncs, també poden aparèixer diferents relacions entre ambdós tipus de temps dins de la dimensió de freqüència:

- ***Relat singulatiu.*** Una narració conta una sola vegada allò que ha passat una sola vegada, és a dir, els esdeveniments contats són únics. És el tipus narratiu més emprat.
 - ***Relat singulatiu anafòric.*** És una variant del relat singulatiu. Consisteix en relatar *n* vegades allò que ha ocorregut *n* vegades, o contar diverses vegades allò que ha succeït diverses vegades, però no necessàriament han de coincidir.
- ***Relat repetitiu.*** En aquest cas es conta més d'una vegada allò que només ha succeït una sola vegada. És evident, però, que aquestes repeticions no són absolutament idèntiques, sinó que aporten matisos i informacions noves que ajuden a reconstruir el fet.
- ***Relat iteratiu.*** El relat iteratiu apareix quan es conta una sola vegada allò que ha passat diverses o moltes vegades. Això implica una gran capacitat de reduir la informació d'un fet que ha passat diverses vegades en allò que és més transcendent.

A continuació exposem un quadre resum de les relacions de freqüència:

	<i>Nombre de vegades que ha ocorregut</i>	<i>Nombre de vegades que es conta</i>
RELAT SINGULATIU	1	1
RELAT SINGULATIU ANAFÒRIC	Diverses	Diverses
RELAT REPETITIU	1	Diverses
RELAT ITERATIU	Diverses	1

Durada

La *durada* és la darrera dimensió a analitzar i també pot rebre el nom de *velocitat*. Les anomalies o alteracions que apareixen en la durada reben el nom d'*asincronies* i es caracteritzen per trencar la igualtat en la relació entre el temps transcorregut en la història i l'extensió del text per representar-lo; és a dir, si en tres pàgines s'avancen dos dies o dos minuts.

Aquestes asincronies juguen amb l'acceleració i la desacceleració; vegem les diverses relacions que podem existir:

- **Escena.** En aquest cas el temps de la història és igual al temps del relat. Al tractar-se d'una escena apareixen nombrosos diàlegs i algunes acotacions del narrador. (veg. 3.12 El llenguatge)
- **El·lipsi.** L'acceleració consisteix en dedicar un passatge breu del text a un període llarg de la història. La màxima acceleració correspon a l'el·lipsi o omissió. Aquesta es produeix quan l'escriptor fa avançar el temps i situa l'acció uns anys o uns dies més tard sense explicar què ha passat durant aquell període. Des d'un punt de vista formal poden diferenciar diversos tipus:
 - **Explícita.** Són aquelles que apareixen indicades en el text perquè se'ns informa del temps que s'elideix o del temps que passa des de que s'abandona el discurs.
 - **Implícita.** Aquestes el·lipsis no es manifesten escrites en el relat, sinó que el mateix lector les ha de deduir a partir d'algun buit cronològic.
- **Resum o sumari.** És el primer nivell d'acceleració i acostuma a servir per enllaçar una analepsi amb la línia principal d'acció; és a dir, contar un fet anterior que s'havia elidit, de manera que el lector està més atent. Alhora, permet concentrar molta informació en poc espai i permet fer avançar considerablement l'acció. (veg. 3.12 El llenguatge)
- **Pausa.** La desacceleració permet dedicar un passatge llarg o extens del text a un període curt de la història. La pausa narrativa és la màxima desacceleració i es tracta d'un segment qualsevol del discurs que no correspon a la durada de la història, sinó en el qual s'hi insereixen comentaris no narratius per part de l'autor o descripcions.

3.8.2. TEMPS D'ESCRITURA

Tot i que pot semblar que es tracta d'una dada molt simple, el temps d'escriptura ens dona una informació força complexa.

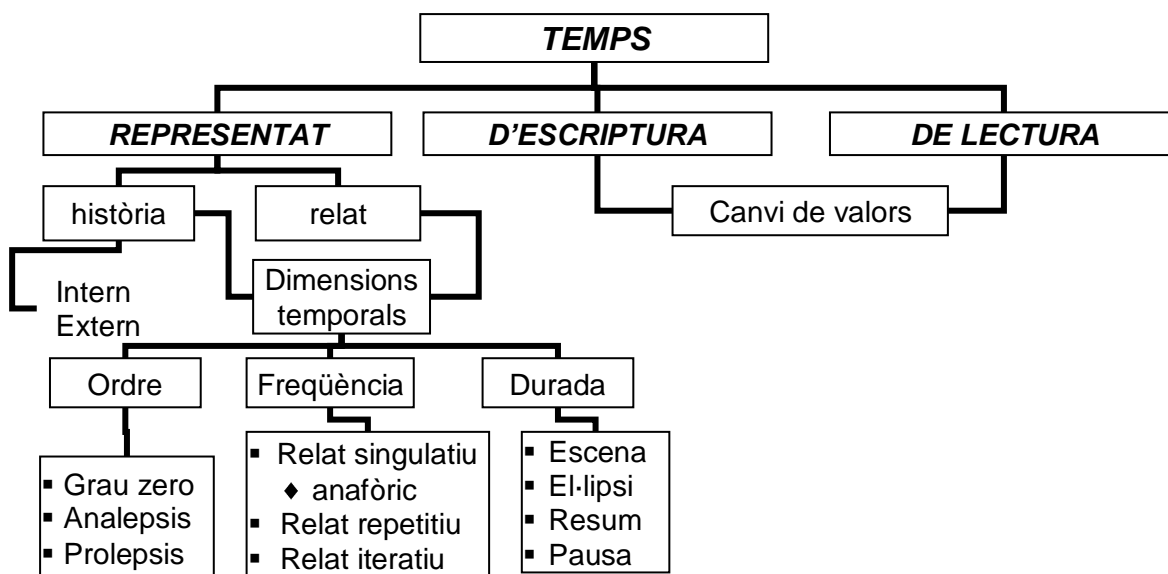
La duració de composició és un detall important, ja que no és el mateix escriure una novel·la en vuit dies que fer-ho en tres anys. A vegades, es pot donar que hi hagi un canvi en la forma de pensament de l'escriptor o una evolució en la seva tècnica que es fa palesa en la seva obra literària.

3.8.3. TEMPS DE LECTURA

Cada lector gasta un temps similar en la lectura d'una pàgina o d'una seqüència narrativa. Així doncs, cada lector trigarà més o menys en consumir una novel·la en funció de com sigui la seva capacitat de lectura o de quin tipus de lectura vulgui fer, superficial o profunda.

És important remarcar en aquest aspecte, que el temps d'escriptura i de lectura d'un llibre pot oscil·lar molts anys i segles, fins al punt que el valor o el sentit d'un llibre canvia amb el pas de les diferents generacions. Aquest canvi de valors o de sentit es deu a l'evolució de les formes de vida i de mentalitat amb el pas de les diferents èpoques que imposen a l'escriptor, per molt que aquest no vulgui, una sèrie de restriccions.

L'ESQUEMA



3.9. Els personatges

El *personatge* és un ésser de ficció que s'ha creat amb el llenguatge i, per tant, només existeix dins els límits del text i de la imaginació del lector. Així doncs, podem dir que de la mateixa manera que els personatges de cinema o teatre, els personatges literaris existeixen dins de l'univers (espai i temps) fictici pel qual s'han creat, però no fora d'aquest.

3.9.1. TIPUS DE PERSONATGES

Hi ha diverses classificacions dels personatges segons la seva importància en el relat, la seva evolució,...

Segons la importància en el relat.

- **Personatges principals.** Són aquells personatges que mouen la història i el conflicte. Per tant, són imprescindibles per tal que la història es desenvolupi correctament. Entre els personatges principals distingim el **protagonista** que és el personatge més principal de tota l'obra i l'**antagonista**, que és el personatge oposat. El protagonista és el personatge que intenta vèncer el conflicte i rep el nom d'**heroi** quan és positiu i d'**antiheroi** quan és negatiu. L'antagonista és el personatge que intenta evitar que el protagonista dugui a terme la seva missió.

Si ens fixem en la saga de *Harry Potter* podrem identificar fàcilment aquestes figures. D'entrada els personatges principals són Harry Potter, Ron Wesley, Hermione Granger, Albus Dumbledore, Draco Malfoy i Lord Voldemort.

El primer, que dona nom a la saga, és el protagonista principal i correspon a la idea d'un personatge heroi. Ron Wesley i Hermione Granger, dos amics de confiança, juntament amb Albus Dumbledore formen el conjunt de personatges que recolzen el protagonista. Aquest tipus de personatges reben el nom de **deuteragonistes**.

D'altra banda, Draco Malfoy o Lord Voldemort encarnen el paper d'antagonistes.

El concepte de l'heroi i l'antiheroi que ja va plantejar Aristòtil a la seva *Poètica*, ha acabat de ser tractat per Northrop Frye²¹ que ha desenvolupat una tipologia d'herois.

²¹ Northrop Frye (14 de juliol de 1912 – 23 de gener de 1991) va ser un teòric i crític literari canadenc que amb l'obra *The Anatomy of the Criticism* (1957) va influir molt a la crítica literària del segle XX.

- Quan l'heroi és superior en *classe* tant als homes del seu voltant com al seu medi, es tracta d'un **heroi diví** i la seva història és un mite. Aquest tipus d'herois no s'estila en la literatura contemporània i és poc freqüent trobar-lo.

Podem parlar dels personatges que apareixen en *La Ilíada* d'Homer o d'Odisseu que apareix en *L'Odissea* del mateix autor.

- Quan l'heroi és superior en *grau* als homes del seu voltant i al seu medi. En aquest cas es tracta d'un **heroi** humà però **meravellós**.

En aquest cas parlem dels personatges que acostumen a aparèixer als romanços, com ara Tristany o qualsevol altre personatge dotat per superar i vèncer elements màgics, tot i no tenir ell, característiques màgiques.

- Quan l'heroi és superior en *grau* als homes del seu voltant, però no al seu medi, es tracta d'un **cap** o **líder** en un sentit positiu. Quan es tracta d'un heroi superior en grau als homes del seu voltant, però indigne d'admiració parlem d'un heroi negatiu.

El Cid és el personatge que millor encarna l'heroi-líder, ja que tot i no tenir poders fantàstics, és superior als homes del seu voltant, que l'admoren i el segueixen.

- Quan l'heroi no és superior ni a altres homes ni al seu medi, i es tracta d'un personatge comú parlem d'un **heroi mimètic baix** o d'**antiheroi**.

Podem citar la novel·la de Jaroslav Hasek, *Les aventures del bon soldat Svejk*. En aquest cas, Svejk és un soldat sense honor, un home vulgar que esdevé un instrument inútil en mans dels seus superiors. És, doncs, l'antiheroi que definíem anteriorment.

- Quan l'heroi és inferior als homes i al seu ambient es parla d'**heroi irònic**. Aquest tipus de personatge apareix en relats de frustració o d'absurd.

En aquest cas, podem citar *La metamorfosi* de Kafka. En aquesta novel·la, Gregor Samsa es converteix en escarabat, fet que trasbalsa la vida familiar i produeix que progressivament vagi essent menyspreat pels seus.

- **Personatges secundaris o deuteragonistes.** Són aquells personatges que contribueixen a la versemblança de l'obra i a la precisió del detall. (Abellan, Ballart, & Sullà, 1997) No ocupen tant d'espai en el text, ja que proporcionen una impressió, imatge,... d'un moment concret.

Entre els personatges secundaris podem trobar aquells caràcters que apareixen en un moment concret del relat i desapareixen; o els caràcters que estan presents durant tot el relat, però sempre sotmesos al protagonista.

Si seguim amb l'exemple d'abans, en el cas de la saga de *Harry Potter*, els personatges secundaris serien tota la resta de figures que apareixen en els set llibres: professors, alumnes, coneguts,...

Segons la seva evolució al llarg del relat.

- **Personatge dinàmic.** El personatge dinàmic és aquell el caràcter del qual evoluciona i canvia al llarg del relat, a partir del desenvolupament del conflicte. Els personatges dinàmics solen correspondre amb els tipus literaris.
- **Personatge estàtic.** El personatge estàtic, contràriament al dinàmic, és aquell el caràcter del qual es manté igual durant tot el relat. Els personatges estàtics solen correspondre amb els estereotips.

Si citem la novel·la de Víctor Català *Solitud*, podem observar el contrast entre dos dels personatges principals: la Mila i en Matias. Mentre la primera evoluciona al llarg de tota la novel·la, i és, per tant, un personatge dinàmic, en Matias és un personatge estàtic que no canvia al llarg del relat. La Mila comença essent una jove innocent i acaba essent una jove molt més valenta, que ha perdut la por a tot; contràriament, en Matias es manté durant tot el relat com un home passiu, mandrós i que no sent afecte per res.

Segons la complexitat de la caracterització.

- **Arquetip.** Aquest tipus de personatge és força primitiu, ja que parteix del patró original. En la literatura contemporània són poc freqüents degut a la seu caràcter fix i ideal.
- **Estereotip.** Els personatges estereotip es caracteritzen per un sol tret, virtut o defecte i no tenen matisos. Els estereotips tenen les característiques físiques, psicològiques i morals establertes per la tradició literària i són immutables.
Els estereotips més freqüents són l'avar, l'hipocondríac, l'alcevota,...

- **Tipus.** És el personatge complex que té relleu i es caracteritza per representar molts trets d'individus reals i les contradiccions de la societat.

Segons el seu relleu psicològic.

- **Personatge pla.** Els personatges plans són aquells que s'han creat a partir d'una única idea i estan mancats de psicologia. Acostumen a tenir un paper secundari o d'acompanyament.
- **Personatge rodó o esfèric.** Es tracta de personatges més complexos i pluridimensionals que estan dotats de psicologia. Solen ser personatges principals i tipus que acostumen a ser problemàtics per la seva psicologia.

3.9.2. FUNCIONS DELS PERSONATGES.

Els personatges d'una novel·la poden encarnar diverses funcions, simultànies o successives, en la mateixa novel·la i en l'univers de ficció creat pel novel·lista. Vegem les diverses funcions que poden exercir.

Element decoratiu

Els personatges poden tenir la funció de ser un element decoratiu de la novel·la, és a dir un personatge que no aporta res a l'acció ni té cap significat. Existeixen poques novel·les en les quals no aparegui cap personatge com a element decoratiu.

Tot i que es tracta d'uns personatges inútils respecte a l'acció i sense cap mena de relleu psicològic, són importants en la totalitat de la novel·la.

Agent de l'acció

L'acció de la novel·la es constitueix per situacions conflictives en les quals els personatges es persegueixen, s'alien o s'enfronten. Així doncs, els personatges poden tenir la funció de conduir l'acció de la qual formen part.

Étienne Souriau²² va escriure, a *Les deux cent mille situations dramatiques*, sobre l'acció dramàtica, però el que digué es pot aplicar perfectament a l'acció narrativa:

Una situació dramàtica és la figura *estructural* que, en un moment donat de l'acció, dibuixa un *sistema de forces*. El sistema de les forces presents en el microcosmos²³, el centre estel·lar de l'univers teatral, són forces que s'encarnen, pateixen o animen els principals personatges d'aquest moment de l'acció.(...) (Bourneuf & Oullet, 1972)

D'aquesta manera, Souriau observa un total de sis forces o funcions que es poden combinar en una mateixa situació dramàtica:

1. El **protagonista**. Tots els conflictes d'una novel·la sorgeixen per aquell que condueix el joc o el relat, és a dir, pel protagonista. El protagonista té un impuls, anomenat **força temàtica**, degut a un desig o un temor i desencadena l'acció.
2. L'**antagonista**. L'antagonista juga un paper d'obstacle que impedeix que la força temàtica es desplegui en el microcosmos, i s'anomena **força oponent**.
3. L'**objecte desitjat** o **temut**. En aquest cas es tracta d'una força d'atracció que s'anomena **representació del valor** i és l'objectiu que vol aconseguir el protagonista o la causa del temor.
4. El **destinador**. És un personatge que exerceix una influència sobre el destí de l'objecte i que propicia que l'acció es resolgui en un sentit o en un altre. L'acció del destinador és més o menys important segons el moment en què incideix i el personatge a qui afecta.
5. El **destinatari**. El destinatari és el beneficiari de l'acció que, eventualment, aconsegueix l'objecte anhelat o temut i que no ha de ser necessàriament el protagonista.
6. L'**adjuvant**. La força que executa s'anomena **mirall** i és aquell personatge que acostuma a estar al servei del mateix protagonista o de l'antagonista.

²² Étienne Souriau (Lille, 1892 – París, 1979) fou un filòsof francès que va escriure sobre el teatre.

²³ Quan parlem de microcosmos ens referim a l'univers fictici que es crea en una novel·la o en una obra teatral.

És cert, però, que aquestes sis forces no sempre estan encarnades per personatges; en ocasions un objecte pot representar alguna d'aquestes forces. La combinació d'aquestes forces pot donar lloc a múltiples situacions de conflicte, ja que un mateix personatge pot encarnar diverses forces.

Portaveu

El personatge també es pot convertir en un portaveu de l'escriptor, és a dir, pot esdevenir un reflex d'allò que el novel·lista ha estat. D'aquesta manera, l'autor dóna vida al personatge basant-se en la pròpia i donant-li característiques més reals.

Utilitzant un personatge de portaveu, el novel·lista fa possible que fragments de la seva vida no estiguin escrits en una autobiografia, sinó que estiguin escrits en una novel·la. Així, el personatge deixa de ser un simple personatge per ser un representant del seu creador.

3.9.3. CARACTERITZACIÓ DELS PERSONATGES

La caracterització d'un personatge és el procediment que permet atribuir uns trets o característiques per crear una identitat al personatge en qüestió. Hi ha diversos procediments de caracterització i diversos elements que es poden tenir en compte a l'hora de dotar el personatge d'uns trets propis.

Elements a caracteritzar

- **Aspecte extern.** En un personatge es pot descriure l'aspecte extern, que inclou la fesomia, els trets particulars com ara cicatrius, cremades o marques, la manera de vestir, l'edat, la veu o el nom que a vegades pot tenir connotacions personals o socials. Una descripció que es basa en l'aspecte extern s'anomena **prosopografia**.
- **Caràcter o personalitat.** L'aspecte intern d'un personatge comprèn la dimensió psicològica i moral, els pensaments, idees, records,... i també les intencions que empenyen el personatge a l'acció. L'**etopeia** és la descripció que s'encarrega dels trets psicològics del personatge.

Quan es tracta d'una descripció que engloba l'aspecte extern i el psicològic del mateix personatge, s'anomena **retrat**, i quan aquests trets característics estan accentuats per tal de fer-ho més còmic, es parla de **caricatura**.

- **Posició social.** La posició social d'un personatge pot dir molt d'aquest: l'origen familiar (herència de la posició social), els antecedents personals del mateix personatge i l'ocupació o professió.
- **Accions que duu a terme o pateix.** Les accions que executa un personatge i la manera com les executa són significatives i distintives per a cada personatge.
- **Trets oposats a altres personatges.** Els trets que diferencien el personatge en qüestió dels altres personatges i que l'uneixen o el separen són uns trets característics d'aquest mateix personatge.
- **Conflicte a resoldre.** El conflicte que ha de resoldre un personatge i les dificultats que es troba ajuden a caracteritzar-lo.

Procediments de caracterització

Com ja hem dit anteriorment, hi ha diversos procediments de caracterització dels personatges: podem descriure el personatge des de fora, o fer-lo parlar i actuar. També podem entremesclar diversos procediments, ja que són compatibles entre si.

- **El personatge retratat pel narrador.** La descripció d'un personatge, de la mateixa manera que la d'un paisatge o un objecte, consisteix en un retrat des de fora, més o menys complet i més o menys objectiu, segons la implicació del narrador en la visió que dona del personatge. (veg. 3.7.3 LA DESCRIPCIÓ)
 - **Descripció directa.** En aquest cas, el narrador coneix tots els detalls del personatge i per tant el caracteritza directament pel que sap. Aquest tipus de descripció s'utilitzava molt en les novel·les del segle XIX, en què apareixia un narrador omniscient que retratava amb molt detall tots els personatges.
 - **Descripció indirecta.** Contràriament, en la descripció indirecta la caracterització del personatge està filtrada per la subjectivitat d'un determinat punt de vista, ja que el narrador és un personatge de la història, el protagonista o un personatge testimoni. La descripció indirecta es troba

molt sovint en novel·les del segle XX, en què el narrador parla en primera o tercera persona i no dóna una informació completa del personatge (ja que no la té) i només proporciona una visió parcial a partir dels detalls que en coneix.

En la literatura contemporània la descripció directa ha quedat, pràcticament, obsoleta i s'estila més la descripció indirecta, tot i que això suposa no conèixer la totalitat del personatge.

Podem citar l'obra *Pickwick* de Charles Dickens, en la qual a través del narrador i de manera directa coneixem tots els personatges minuciosament. Vegem-ho:

Era de mitjana alçada, però la primor del seu cos i la llargada de les seves cames li daven aparença de molt més alt. El frac verd havia estat una peça elegant als temps dels faldons de "cua d'oreneta", però en aquella època, evidentment, havia adornat un home molt més baix que l'inconegut, perquè les mànegues brutes i descolorides amb prou feines li arribaven als polsos. El duia cordat estretament fins al mentó, amb imminent perill de fendre'n l'esquena; i una corbata, sense vestigis de coll de camisa, guarnia el seu coll. Els seus esquifits pantalons exhibien per ací per allà aquells caminals lluents que declaren el llarg servei, i hom els veia fortament estirats damunt un parell de sabates apedaçades, com si fos per a amagar les mitges amb prou feines blanques, tanmateix distintament visibles. (...) (Dickens, 1931)

- **El personatge retratat per si mateix.** A més de ser caracteritzat pel narrador, el mateix personatge pot representar-se a si mateix pels seus actes, les seves paraules,...
- **Pels seus actes.** En aquest cas, el mateix personatge deixa entreveure al lector la seva manera de ser per les seves accions. Les accions ens poden dir si un personatge és vergonyós, egoista, parlador,...
- **Per les seves paraules.**
 - *Paraula exterior.*
 - Per escrit, a través de cartes o d'un diari personal. Hi ha moltes combinacions; una sola carta molt llarga que ocupa tota la

novel·la, un seguit de cartes, una narració on s'hi intercalen cartes, un diari personal amb fragments de cartes d'altres personatges,...

- Verbalment, en forma de diàleg o reproduint les paraules pel mateix narrador. (veg. 3.12 El llenguatge) En aquest cas el text reflecteix les paraules dels mateixos personatges a través del narrador que les diu o que dóna pas als mateixos personatges perquè parlin.
- *Paraula interior*. En aquest cas, les paraules no arriben a sortir mai del pensament del personatge. Estem parlant del monòleg interior o del monòleg citat. (veg. 3.12.2 TÈCNiques DE REPRESENTACIÓ LINGÜÍSTICA)
- *Narració simple*. Existeix també la possibilitat, tot i que no és gaire freqüent, de que el narrador relati la història sense precisar si ho fa per escrit, verbalment o internament i si es dirigeix a algú en concret o a si mateix.

En qualsevol d'aquests casos, el discurs del personatge permet narrar la història i caracteritzar al mateix personatge.

A l'hora de citar una novel·la en què el personatge es retrati per sí mateix, podem citar *Carta d'una desconeguda* de Stefan Zweig. En aquest cas, és a través de la carta que rep un músic famós de part d'una noia desconeguda que, al sentir que la vida se li escapa, li escriu explicant-li la seva vida i l'amor que sempre ha sentit vers ell.

3.9.4. PRESENTACIÓ DELS PERSONATGES

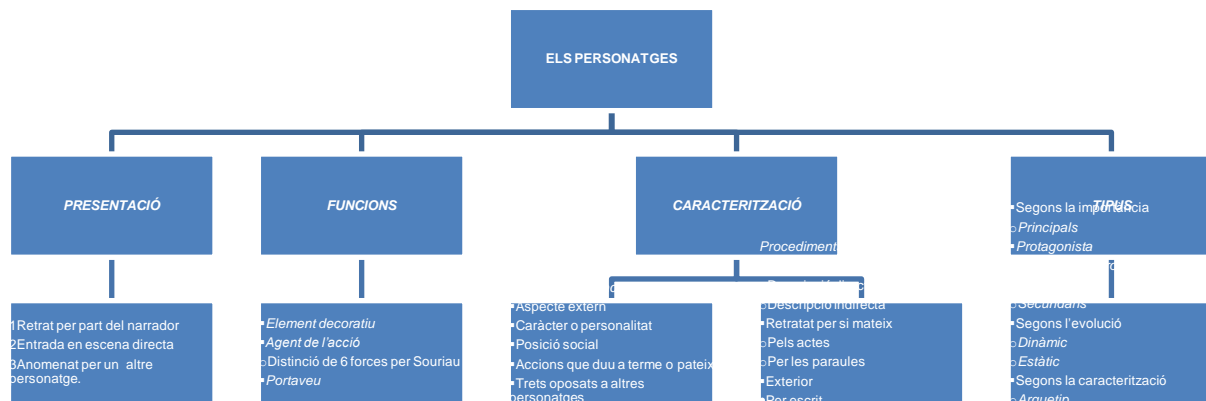
La presentació dels personatges, la seva incorporació al relat és un aspecte força important, ja que pot determinar la relació entre el personatge i el lector. Per presentar els personatges, podem seguir tres procediments:

- El narrador fa un retrat físic, psicològic o global del personatge i aquest entra en escena. És el procediment més clàssic i per això apareix en diversos períodes de la història de la novel·la i en diversos gèneres novel·lístics.

Elements de la novel·la

- El personatge entra en escena actuant directament, sense cap mena de descripció anterior per part del narrador. Aquest procediment permet que el lector tingui més sensació de realitat.
- Un altre personatge anomena al personatge en qüestió abans de que entri en escena, de manera que crea una certa expectativa cap al personatge per part del lector.

L'ESQUEMA



3.10. La comunicació narrativa. El destinatari.

Abans de parlar pròpiament del destinatari d'un relat analitzarem tots els participants en la comunicació narrativa, segons diversos teòrics:

Autor real → Autor implicat → NARRADOR → TEXT → NARRATARI → Lector implicat → Lector real

3.10.1. AUTOR REAL I AUTOR IMPLICAT

L'*autor real* és el creador del narrador i de la narració, ja que n'ha triat l'estructura, el llenguatge i el món descrit, i és qui signa la portada de l'obra. A vegades, l'autor esdevé una imatge simbòlica gràcies a la seva carrera pels lectors o, simplement, és un nom que no té cap mena d'importància. Així doncs, l'autor real és el responsable de tota l'obra.

Contràriament, l'*autor implicat* és la idea que el lector es fa de l'autor a partir del text a través de les informacions que representen la persona de l'autor. Tot i no tenir un paper efectiu en la comunicació narrativa, és un element de posició en el procés de comprensió de la narració.

3.10.2. LECTOR REAL I LECTOR IMPLICAT

Si ara diferenciem entre el *lector real* i el *lector implicat*, veiem que el primer terme designa el conjunt de públic o lectors de carn i ossos que llegeixen l'obra. Els lectors reals són persones que existeixen i que en un moment donat llegeixen una història.

Contràriament, el lector implicat és aquell que està seleccionat o requerit per una narració determinada, i el qual n'accepta les normes i col·labora amb el text. Es diu que col·labora amb el text perquè inconscientment a mesura que avança en la lectura omple els buits de la història amb la seva imaginació.

3.10.3. NARRADOR

El *narrador* és un element que no tan sols existeix en narrativa, sinó que també el podem trobar en teatre, pel·lícules..., i és l'entitat que relata la història a l'audiència. És un element que va molt lligat a les altres dues entitats bàsiques de narració que són l'autor que crea el relat i l'audiència que el rep.

És important saber reconèixer la diferència entre l'autor, la personalitat que crea la història i que és real, i el narrador, la personalitat que explica la història i que es troba dins d'aquesta sense necessitat de ser real.

Tipus

El narrador pot ser de diferents tipus segons diversos criteris i pot desembocar en diferents tipus d'història:

- Segons la persona que utilitza per narrar:
 - **En primera persona.** Es tracta d'un narrador que participa a la història que es narra, essent el protagonista o un testimoni dels fets. Aquesta opció és força atractiva per molts escriptors per diversos motius: la tècnica és senzilla ja que és com si es reproduïssin les paraules del personatge, és a dir, com si parléssim; i d'altra banda, permet una identificació més ràpida entre el lector i el personatge. Tot i la aparent facilitat, hi ha dos qüestions que són molt importants i que a vegades els escriptors oblidem: d'entrada el fet que és un personatge qui parla, i no el propi escriptor; i en segon lloc, que hi ha algunes informacions que el narrador no podrà donar al lector perquè no les pot saber. Podem diferenciar tres modalitats de narradors en primera persona:
 - *Narrador - protagonista*, és a dir, que el mateix protagonista de la història és qui l'explica. Aquesta modalitat de narrador, es va estendre molt durant el segle XX.
 - *Narrador - testimoni*, és a dir, és un personatge que ha presenciat la història el que ens l'explica, malgrat que no hagi tingut un paper rellevant en aquesta.
 - *Alternança de narradors en primera persona*. Existeix la possibilitat que diversos personatges de la història vagin prenent la paraula per explicar la seva versió dels fets narrats. En aquest cas, cada personatge dona una part

de la totalitat de la història i, és al final, quan el lector ha llegit les versions de tots els personatges, que coneix la totalitat de la història.

Aquesta modalitat presenta un cert grau de dificultat, ja que requereix crear una “veu” diferent per a cada personatge.

- **En tercera persona.** Es tracta d'un narrador que no es coneix, no té nom i no intervé en la història, ja que només és una veu. Aquests tipus de narrador, permeten a l'autor allunyar-se dels seus personatges i adoptar diverses actituds vers ells. Podem distingir quatre modalitats diferents:
 - *Narrador omniscient (narrador – Déu)*, que es caracteritza perquè ho sap tot, no solament allò que se sent o es veu. Així doncs, coneix el passat dels personatges, què pensen i que els passarà en un futur; és per això, que se li dóna el paper de Déu a la narració. Aquesta modalitat de narrador es va emprar molt durant el segle XIX.
 - *Narrador – gravació*, que es caracteritza per ser un narrador extern a la història, però que no ho arriba a saber tot. El narrador – gravació tan sols coneix allò que es pot veure i que se sent; és com si veiéssim una pel·lícula i se'ns expliqués tot el que hi passa.
 - *Narrador en tercera persona identificat amb un personatge*. En aquesta modalitat, parlem d'un narrador la veu del qual és anònima, però el punt de vista del qual correspon a un personatge de la història. Així doncs, només narra aquells fets als quals assisteix i que, per tant, coneix. De la mateixa manera que el narrador – gravació, aquesta modalitat de narrador només coneix dels personatges allò que és extern. Podríem dir, que és com si el personatge portés una càmera de gravar sempre a l'espatlla.
 - *Narrador en tercera persona identificat amb diversos personatges*. Correspon a la mateixa modalitat que l'alternança de narradors en primera persona, però en aquest cas en tercera persona. Es tracta, doncs, d'una veu anònima que va adoptant, per torns, la veu de diversos personatges.
- **Altres modalitats.** En aquest cas, parlarem del narrador en segona persona i del narrador en primera del plural. Vegem-ho:
 - *Narrador en segona persona*. Tot i que apareix en comptades ocasions, és important tenir-lo en compte. En aquest cas, el narrador que parla del personatge com si s'hi dirigís, utilitzant el *tu* o el *vostè*.

De la mateixa manera que el narrador en tercera persona, el narrador en segona es pot presentar com un narrador omniscient, com un narrador – gravació o com un narrador que s'identifica amb un personatge.

- *Narrador en primera persona del plural.* Aquesta és una altra modalitat possible de la qual encara no havíem parlat. Funciona de la mateixa manera que el narrador en primera persona del singular, però en aquest cas, qui parla no és una persona individualitzada, sinó que es tracta de la veu o les veus d'un grup.

- Segons la seva posició respecte el que es narra:
 - **Heterodiegètic.** Aquest tipus de narrador es caracteritza per no ser un personatge que participa en la història que es narra.
 - **Homodiegètic.** Aquest altre tipus es caracteritza per participar en la història essent un personatge. Cal que diferenciem entre dos subtipus:
 - *Autodiegètic.* En aquest cas el narrador és el mateix protagonista del relat.
 - *Testimoni.* Aquest tipus de narrador és un personatge qualsevol de la història, però no és el protagonista principal.
- Segons la seva posició temporal sorgeixen quatre tipus de narracions diferents:
 - **Narració ulterior.** És el tipus de narració més habitual i s'utilitzen verbs en passat, ja que el narrador relata uns fets que ja han succeït en relació al moment de contar-los.
 - **Narració anterior o predictiva.** En aquest cas s'utilitzen temps en futur o en condicional i s'expliquen fets que han d'ocórrer amb posterioritat al moment de contar-los.
 - **Narració simultània.** La narració simultània es caracteritza perquè suposa que la història i la narració coincideixen en el temps.
 - **Narració intercalada.** És el tipus més complex i es caracteritza perquè la història i la narració s'interfereixen, ja que una actua sobre l'altra.

Una altra manera de classificar els narradors és a partir de la combinació entre els nivells narratius i la posició del narrador respecte el que es narra. Abans, però, d'explicar-la és necessari conèixer què són els nivells narratius. Els *nivells narratius* fan referència a una divisió segons el nombre de narradors que té una mateixa història. Així, podem distingir entre tres nivells bàsics:

- **Nivell extradiegètic.** En aquest cas es considera que el narrador pertany al món real i és una persona física, de manera que la història contada només són paraules que recullen una experiència viscuda que és recordada. És, doncs, un nivell extern a la història pròpiament contada, i la veu narrativa que apareix no participa en la història narrada.
- **Nivell intradiegètic.** Contràriament, en aquest nivell pertany la història bàsica: els fets, sense fer referència a cap narrador. Tot el que hi pertany, forma part del món de ficció que es crea amb el relat. La veu narrativa que apareix en aquest cas participa a la història narrada.
- **Nivell metadiegètic o hipodiegètic.** Aquest nivell correspon a les històries que estan inserides en una altra història, és a dir, es tracta de narracions segones dins de la narració principal. En aquest cas cal diferenciar entre el narrador que conta la història principal i aquell que la interromp per contar una segona narració.

Així doncs, com dèiem anteriorment, partint de la combinació entre els nivells narratius i la posició del narrador respecte el que es narra podem distingir entre quatre tipus de narrador:

- **Narrador extraheterodiegètic.** Es tracta d'un narrador que conta la història des de fora i que no hi està implicat. Aquest narrador correspon al narrador omniscient en tercera persona.

En la novel·la *El roig i el negre* de Stendhal apareix aquest tipus de narrador que no està implicat en la història i l'explica des d'una focalització externa. Comprovem-ho amb un petit fragment:

Malgrat el seu orgull, el senyor batlle ha hagut de fer força passos prop del vell Sorel, pagès dur i tossut; ha hagut de comptar-li bells lluïsos d'or per a obtenir que traslladés el seu taller a una altra banda. Quant al

rec *públic* que feia anar la serra, el senyor de Rênal, gràcies a la influència de què frueix a París, ha obtingut que fos desviat. (...)

Ha donat a Sorel quatre fanecades per una, cinc-cents passos més avall sobre la riba del Doubs. I, encara que aquesta posició fos més avantatjosa per al seu comerç de taulons d'abet, l'avi Sorel, com li diuen d'ençà que és ric, ha tingut el secret d'obtenir de la impaciència i de la *mania de propietari*, que animava el seu veí, una suma de sis mil francs. (Stendhal, 1984)

- **Narrador extrahomodiegètic.** Aquest segon tipus de narrador també conta des de fora la història, però conta uns fets que ha viscut en qualitat de testimoni. Es tracta, doncs, d'una veu narrativa que no participa en la història contada, però que n'és un personatge.
- **Narrador intraheterodiegètic.** El narrador intraheterodiegètic és aquell que la veu narrativa participa en la història, però no és cap personatge.
- **Narrador intrahomodiegètic.** Finalment, tenim un personatge que conta la seva pròpia història, ja que la veu narrativa que ens relata els fets n'ha estat partícip. Aquest tipus correspon al clàssic narrador en primera persona.

Aquest tipus de narrador el podem trobar en la novel·la *La plaça del diamant* de Mercè Rodoreda. En aquesta obra és la protagonista, Natàlia o *Colometa*, la que ens explica la seva història. Vegem-ho:

Quan vam arribar a la plaça els músics ja tocaven. El sostre estava guarnit amb flors i cadeneta de paper de tots colors: una tira de cadeneta, una tira de flors. Hi havia flors amb una bombeta a dintre i tot el sostre era com un paraigua a l'inrevés, perquè els acabaments de les tires estaven lligats més enlaire que no pas el mig, no totes s'ajuntaven. (...) La meva mare morta feia anys i sense poder-me aconsellar i el meu pare casat amb una altra. El meu pare casat amb una altra i jo sense la meva mare que només vivia per tenir-me atencions. (Rodoreda, 2005)

Tot això apareix sintetitzat en el quadre-resum que hi ha a continuació:

Narrador / Veu narrativa	Pertany a un personatge?	Participa en la història?	Què sap el narrador?	Conclusions
Intrahomodiegètic	SI	SI	El mateix que el personatge	Relata la seva història (hi era)
Extrahomodiegètic	SI	NO	Menys que el personatge	Relata la història d'un altre (no hi era)
Intraheterodiegètic	NO	SI	Més que el personatge	Relata una història aliena i s'hi immisceix (omniscient)
Extraheterodiegètic	NO	NO	Menys que el personatge	Relata una història aliena i no s'hi immisceix (observa, veu, sent)

Funcions

El discurs del narrador pot tenir diverses funcions en el conjunt de la narració; vegem-ne algunes:

- ***Narrativa***. És la funció principal, ja que el narrador es defineix per la seva activitat de narrar o contar una història.
- ***De control***. Aquesta funció mostra la capacitat del narrador per conduir el seu propi discurs.
- ***Comunicativa***. La funció comunicativa inclou les funcions que fan referència directament al destinatari, ja que implica que el narrador es comporti com un parlant que es dirigeix a un interlocutor, que és el lector, al qual pretén influir.
- ***Testimonial***. A partir d'aquesta funció el narrador fa referència a les seves fonts d'informació.

3.10.4. NARRATARI

El *narratari* és el destinatari fictici del relat, a qui s'adreça la narració i que pot ser designat explícitament o no. Sembla lògic creure que si en una narració hi ha d'haver com a mínim un narrador, també hi ha d'haver, com a mínim, un narratari. Malauradament, en la majoria

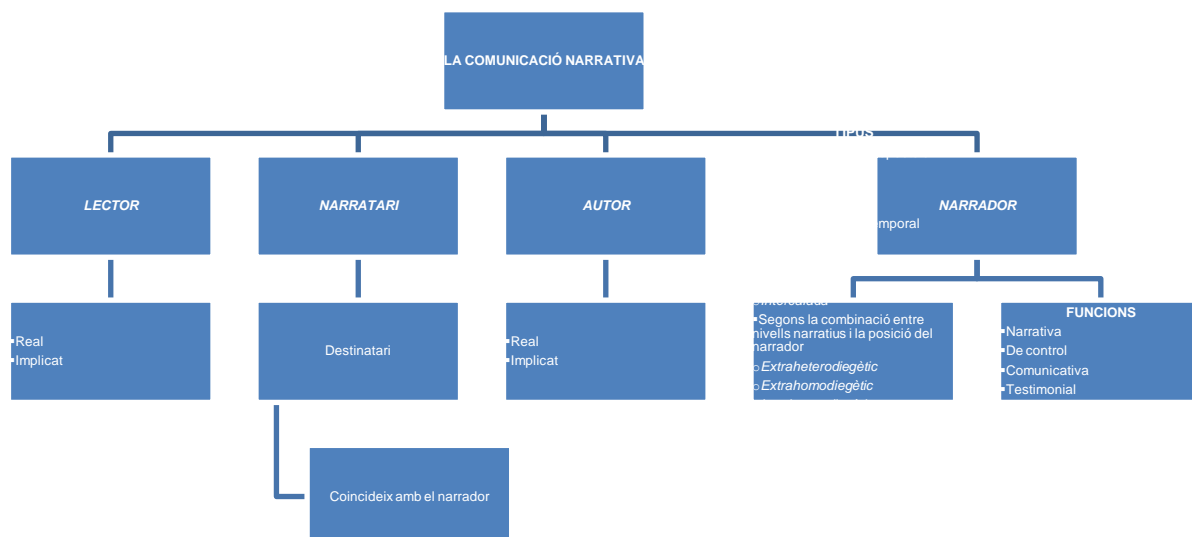
Estudi de la novel·la. Elements de la novel·la

de narracions el narratori no és present. El narratori pot ser més o menys important i pot tenir més o menys funcions segons l'habilitat del narrador i les tècniques emprades per l'escriptor.

Per definició, el narratori se situa al mateix nivell narratiu que el narrador. Així doncs, trobem que a un narrador extradiegètic correspondrà un narratori extradiegètic, de la mateixa manera que a un narrador intradiegètic correspondrà un narratori de les mateixes característiques.

Per acabar d'entendre millor la idea de narratori ho il·lustrarem amb un exemple. Dins d'una novel·la un personatge explica al seu germà el viatge que va fer l'estiu passat. En aquest cas ens trobem davant d'un narrador intradiegètic, ja que conta la seva pròpia història dins d'una altra història, que ho explica a un narratori intradiegètic, el germà que rep la narració d'una història segona i que es troba en la història principal.

L'ESQUEMA



3.11. La focalització. El punt de vista

S'entén per *punt de vista* la posició des de la qual és presentada l'acció de la novel·la o el conte. (Abellan, Ballart, & Sullà, 1997)

Tot i això, el concepte de punt de vista té dos sentits: el primer és el "lloc des d'on es mira alguna cosa", i el segon és la "manera particular de considerar un tema o problema", és a dir, l'"opinió que té algú". En l'anàlisi narrativa, però, aquestes dues accepcions s'entremesclen ja que ens podem trobar amb un narrador que conti els fets que veu o amb un narrador que sigui un personatge més a l'obra i, per tant, faci palesa la seva opinió.

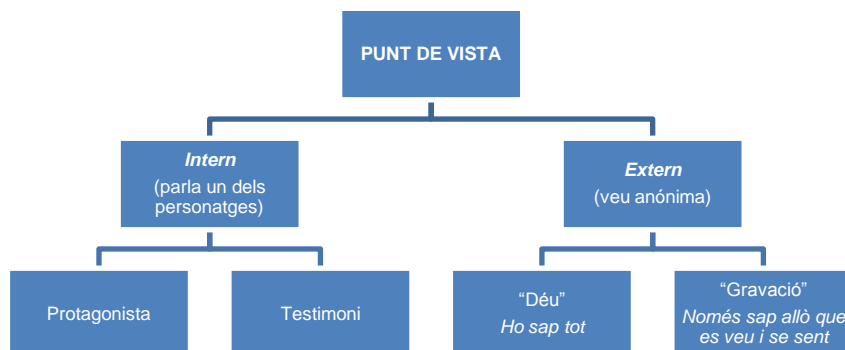
Per tal d'evitar la confusió que poden crear els mots *punt de vista*, degut a la proximitat amb el camp semàntic de la visió, teòrics com Genette prefereixen parlar de *focalització*.

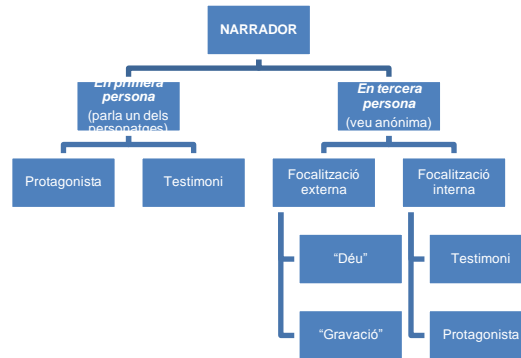
3.11.1. EL CONFLICTE NARRADOR – FOCALITZACIÓ

És important saber diferenciar entre el narrador i la focalització. Tot i que són dos conceptes que van íntimament lligats, és important conèixer en què es diferencien i per què parlem de dos termes diferents.

La focalització, com ja hem dit anteriorment, és la situació des d'on es narren les fets, és a dir, des de dins de la mateixa història essent un personatge més o des de fora sent un simple observador. D'altra banda, el narrador és la veu que conta la història i que adopta un punt de vista o un tipus de focalització per fer-ho. (veg. 3.10.3 NARRADOR)

A continuació exposem un esquema que fa entendre la relació entre la focalització i el narrador:





(Freixas, 1999)

3.11.2. TIPUS DE FOCALITZACIÓ

A continuació presentem els tipus de focalització que Genette considera que existeixen:

- **Focalització interna.** En aquest cas, el narrador adopta el punt de vista d'un personatge, i parlem del narrador intrahomodiegètic o extrahomodiegètic (veg. 3.10.3. NARRADOR. Tipus). Podem diferenciar entre tres tipus de focalització interna:

- **Focalització interna fixa**, en què el narrador no abandona el punt de vista del personatge seleccionat.

Podem citar la novel·la *També pots morir a la primavera* d'Else Breen, en què la narradora sempre és Mia, la protagonista que ens explica la història de d'un punt de vista intern.

- **Focalització interna variable**, en què el narrador focalitza en dos o tres personatges.

Madame Bovary de Flaubert correspon a aquest tipus de focalització. En aquest cas, el narrador focalitza només en dos personatges: a l'inici de la novel·la el personatge focal és Charles, però després i durant la majoria de la novel·la, el personatge focal passa a ser Emma. A la fi de la novel·la, però, Charles torna a adquirir la figura de personatge focal.

- **Focalització zero o narració no focalitzada.** En aquest cas, el narrador adopta el punt de vista de molts personatges, els entra a la consciència i en revela pensaments i emocions. Es parla de focalització zero, ja que el narrador no diferencia entre personatges principals i secundaris.

A vegades, els límits entre aquest tipus i l'anterior, focalització interna variable, són difícils d'establir i en ocasions, la narració no focalitzada es pot concebre com una narració multifocalitzada sense restriccions.

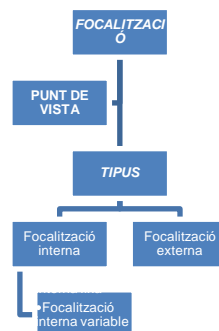
Aquest tipus de focalització la podem trobar en les primeres novel·les, com són *Curial e Güelfa* i el *Tirant lo Blanc* i en les novel·les del segle XIX.

- **Focalització externa.** En aquest segon cas, el narrador no adopta el punt de vista de cap personatge i es limita a contar allò que podria veure un observador present sense que fos, necessàriament, un personatge. En aquest cas, parlem de narrador extraheterodiegètic o intraheterodiegètic. (veg. 3.10.3. NARRADOR. Tipus).

Aquesta focalització la podem trobar en les novel·les policiaques de Dashiell Hammet, on el detectiu Sam Spade actua davant del lector sense que aquest sàpiga què pensa, ni què sent. En aquest cas, el detectiu resol el crim sense que el lector se n'adoni, ja que, com hem dit anteriorment, no se sap què pensa.

És important remarcar que les variacions en l'adopció d'un punt de vista determinat, el fet de mantenir la perspectiva d'un personatge o d'adoptar la d'un altre, que es produeixen en el curs d'una narració poden ser analitzades com a canvis de focalització, i són una possibilitat narrativa. (Abellan, Ballart, & Sullà, 1997)

L'ESQUEMA



3.12. El llenguatge

Qualsevol narració està feta amb llenguatge. El llenguatge en el relat es pot presentar en dues categories: la narració i el diàleg.

- **Narració.** En la majoria de novel·les sempre hi ha un narrador que explica els fets i les diferents accions que es van duent a terme pels personatges. Com ja hem dit anteriorment, el narrador explica els fets des d'una punt de vista. (veg. 3.11. La focalització. El punt de vista) Tot i que el més habitual és la presència de narració en una novel·la, no sempre hi apareix.

El mode de novel·lar utilitzant la narració s'anomena *resum*. Com ja diu el seu nom, consisteix en representar els fets a través de la veu d'un narrador.

Podem il·lustrar amb un exemple el concepte de narració, a partir d'una cita de la novel·la *El combat d'hivern* de Jean-Claude Mourlevat.

A la font, on els seus camins se separaven, van quedar-se un moment plantats davant per davant, desamparats. No sabien com dir-se adéu. Finalment, sense poder dir quin dels dos havia fet el primer moviment, van avançar l'un cap a l'altre i es van abraçar i estrènyer amb totes les seves forces. Es besaven les galtes, la boca, el front, les mans. El fred els tenia soldats l'un contra l'altre. (Mourlevat, 2008)

- **Diàleg.** Aquest mètode permet representar “directament” i des de la veu dels personatges l'acció de l'obra. És una manera d'amenitzar i fer possible el contrast entre idees diferents de personatges diferents.

Al llarg de la història, el diàleg ha tingut diverses funcions, però la majoria de crítics i teòrics coincideixen en dir que la funció principal és crear una “il·lusió de la realitat”.

El mode de novel·lar a través de l'ús del diàleg rep el nom d'*escena* o *narració escènica*, ja que és com si el lector tingués davant seu l'escena amb uns personatges que la interpreten.

Amb un altre exemple de la mateixa novel·la il·lustrarem el concepte de diàleg. Vegem-ho:

- Milena, escolta'm! Què esperes? Convertir-te en una màrtir? Els màrtirs no canten, saps?
Li va acariciar la galta, suau i gelada.
- Ningú no gosarà donar l'ordre de disparar contra mi, Bart! Ningú!
- Milena, van llançar els homes gos contra ta mare, fa quinze anys! Pensa-hi!
Va fitar-lo amb els seus ulls blaus, plens de febre:
- Ho van fer perquè eren a la muntanya i no hi havia ningú que els veiés!
Ma mare va morir tota sola, dins la fosca de la nit, ho entens? Ni tan sols no devia veure els queixals que s'hi acarnissaven. Ara som a ple dia, Bart!
Mira al teu voltant! Mira aquests milers de persones! En són testimonis.
Els seus ulls em protegeixen! (Mourlevat, 2008)

A vegades, es pot donar el cas que hi hagi novel·les sense diàleg; són les anomenades **novel·les impressionistes** que s'apropen molt a la poesia i hi ha un excés de narració. Contràriament a aquestes, existeixen les novel·les que són extremadament dialogades, i són anomenades **novel·les dramàtiques** degut a la seva proximitat amb l'acció dramàtica d'una obra teatral.

El més comú, però, és trobar una mescla equilibrada entre ambdós procediments: narració i diàleg. Alhora, els dos procediments s'han d'adequar i ajustar al ritme de l'acció. És per això, que és important saber quan és necessari i quan no el diàleg o la narració. En ocasions, un diàleg es pot convertir en un destorb per el desenvolupament de l'acció i, inversament, l'abús de la narració pot prendre espontaneïtat i varietat a la novel·la.

A aquests dos procediments, narració i diàleg, cal afegir el de la descripció que permet representar amb detall l'ambient, els personatges i els objectes. (veg. 3.7.3 LA DESCRIPCIÓ)

3.12.1. TIPUS DE LLENGUATGE: REPRESENTAT I REPRESENTANT

El llenguatge es defineix, segons el Gran Diccionari de l'Enciclopèdia Catalana, com la facultat humana de poder comunicar els propis pensaments o sentiments a un receptor o interlocutor mitjançant un sistema o codi determinat de signes auditius i vocals.

El llenguatge tendeix a representar, sense associar-lo a cap parlant específic, un registre característic o una manera de parlar o escriure típic de certs grups socials, professions concretes o de determinats àmbits d'actuació. És evident, doncs, la complexitat discursiva i formal a la qual això pot conduir quan el relat s'entén com una representació de veus i discursos de diversos personatges. (Cabo & Rábade, 2006) Així, sorgeix la necessitat d'analitzar els dos llenguatges que poden aparèixer en una novel·la: el **llenguatge representat**, és a dir, la veu dels propis personatges, i el **llenguatge representant**, habitualment el narrador.

Si ens centrem en el teòric Mikhail Bakhtin²⁴, veurem que considerava que la novel·la és una representació del plurilingüisme social que existeix a la realitat del dia a dia; entenent plurilingüisme com els diferents llenguatges socials relacionats amb una ideologia, amb un entorn social, amb una història i amb una escala de valors.

Partint d'aquesta idea, es fa necessària la representació de més d'un tipus de llenguatge social per poder-los contrastar i, per consegüent, apareix la noció de *dialogisme*. Bakhtin considera que el *dialogisme* és la capacitat que té el llenguatge constantment d'interpel·lar i referir-se a altres persones i parles, i així d'interactuar i de creuar diverses dimensions de la parla.

D'aquesta manera i tal com hem dit abans, segons Bakhtin la novel·la ha de mantenir aquest dialogisme, aquesta representació del plurilingüisme i, fins i tot, portar-lo a la seva culminació artística (ja que no hem d'oblidar que la novel·la s'emmarca dins de la literatura, que és considerada un art). Aquest plurilingüisme o l'existència de diferents llenguatges socials se'ns mostra, d'una banda en les paraules dels personatges amb relació al narrador i, d'altra banda, en les paraules d'uns personatges respecte uns altres.

A aquesta imatge artística del llenguatge, s'hi pot arribar partint de dos procediments: l'hibridació i l'estilització.

- L'*hibridació* consisteix en mesclar llenguatges diferents en un mateix relat, de manera que l'existència de diferents llenguatges socials es fa palesa en la mateixa obra.
- Contràriament, l'*estilització* consisteix a representar només un sol llenguatge, però deformant-lo i accentuant-ne les característiques per tal que es pugui identificar amb algun grup social. La deformació o exageració dels trets característics d'un llenguatge,

²⁴ Mikhail Bakhtin (1895 – 1975) va ser un filòsof del llenguatge i teòric literari rus que es va donar a conèixer amb el pseudònim Voloshinov. Les seves idees estaven notablement influenciades pel pensament de l'oest en història cultural, lingüística, teoria literària i estètica.

però, es pot fer amb diverses intencions; des de una intenció evocadora a una destructiva.

Així doncs, el llenguatge en la novel·la no és només el mitjà de representació, sinó que també constitueix un objecte de representació. És per això que l'atenció a les tècniques de representació lingüística en un relat adquireix una importància cabdal. Aquestes tècniques són molt variades i sovint es defineixen d'una forma poc coincident, en funció de les diferents orientacions teòriques.

3.12.2. TÈCNIQUES DE REPRESENTACIÓ LINGÜÍSTICA

Com ja hem dit, aquestes tècniques per presentar els diferents llenguatges socials no estan estereotipades, però hi ha uns criteris que són els més freqüents a l'hora de classificar-les i amb els quals també basarem la nostra classificació.

1. D'entrada es valora la presència o absència d'un procediment que introdueixi el discurs representat i el subordini al discurs representant o d'un verb declaratiu²⁵. Aquest primer criteri permet diferenciar entre les **formes lliures** i les **formes regides**. Les primeres són aquelles que es caracteritzen per la absència d'aquest tipus de procediment, mentre que, contràriament, les segones són les que es caracteritzen per la seva presència.
2. Un segon criteri és el caràcter de més o menys fidelitat del procediment a l'hora de reproduir i respectar els trets característics del discurs representat. Amb aquest segon criteri diferenciem entre les **formes referides** i les **formes mimètiques**. Les formes referides es caracteritzen per no ser tant fidels al discurs representat, mentre que les mimètiques, com ja diu el seu nom, s'assemblen més a la realitat del discurs representat.
3. L'origen del discurs representat és un tercer criteri de classificació. L'origen del discurs pot ser **intern**, si es tracta de pensaments o reflexions que només percep el personatge que els té; o **extern** si són paraules i enunciatos que s'han expressat per altres personatges.

²⁵ Un verb declaratiu és aquell que expressa comunicació, com per exemple: dir, explicar, exclamar, manifestar, preguntar,...

4. El quart i últim criteri amb el qual ens basarem és l'ús o no de la transposició d'elements deíctics²⁶ del discurs representat a l'orientació enunciativa del discurs representant. És a dir, si s'escriuen aquells elements deíctics que han aparegut al discurs representat per tal d'orientar en un context el discurs representant.

Partint d'aquests quatre criteris podem fer una classificació de les tècniques de representació lingüística. A grans trets el resultat molt sintetitzat d'aquesta classificació és aquest quadre-resum, que més endavant detallarem. És evident que per cada criteri s'ha escollit una de les dues opcions i a partir d'aquella s'ha escrit *si* o *no* i, per tant, en aquelles tècniques que, per exemple, apareixen com *no* regides, se sobreentén que es tracta de tècniques lliures.

		Regit	Mimètic	Intern	Transposició
FORMES NO CONJUNTIVES	<i>Discurs directe</i>	SI	SI	NO	NO
	<i>Discurs indirecte</i>	SI	NO	NO	SI
	<i>Monòleg interior o citat</i>	NO	SI	SI	NO
	<i>Psiconarració</i>	SI	NO	SI	SI
FORMES CONJUNTIVES	<i>Discurs directe lliure</i>	NO	SI	NO/SI	NO
	<i>Discurs indirecte mimètic</i>	SI	SI	NO/SI	SI
	<i>Discurs pseudodirecte</i>	NO	SI	NO/SI	SI
	<i>Discurs indirecte lliure</i>	NO	SI	SI/NO	SI

A l'hora d'analitzar les diverses tècniques que apareixen al quadre, d'entrada cal que diferenciem entre les *formes conjuntives* i les *formes no conjuntives*.

Les ***formes conjuntives*** són aquelles que necessiten la presència d'una conjunció discursiva en la qual s'uneixin el discurs del narrador i el del personatge, de manera que els límits entre un i altre es confonen. S'entén per conjunció discursiva un enunciat que uneix dos discursos; en aquest cas el del narrador i el del personatge. Contràriament a les conjuntives, les ***formes no conjuntives*** es caracteritzen perquè la separació entre els

²⁶ Els elements deíctics són unitats lingüístiques el referent de les quals es determina en relació a uns interlocutors, un fragment d'un text o amb una situació comunicativa.

llenguatges representant i representat es manté d'un mode estricte, evitant l'estilització o la mínima hibridació.

Analitzem les tècniques que s'emmarquen dins de les formes no conjuntives.

- **Discurs directe.** Aquest tipus de discurs ens acostava a la cita i al respecte per la literalitat de les paraules del personatge. La importància rau en el fet que la identitat del personatge no és la mateixa que la del narrador, sinó que es tracta de dos caràcters diferents. Ambdós discursos van units per marques que senyalen qui és el responsable del discurs exposat, si el narrador o un personatge. Aquestes marques poden ser, per exemple, verbs declaratius²⁵.

Víctor Català ens mostra en la seva obra *Solitud* la tècnica del discurs directe per representar la veu dels personatges. Vegem-ho:

- Hets sentit? – féu lentament la dona -, t'ha dit ermità...
- Perquè li he contat que anàvem a l'ermita.
- Em fa migranya, això... – afegí ella, mirant vagament cap al lluny.
- Què?
- Això... Què vols que et digui!... Em sembla que no escau a un jove d'aquest ofici de... de vell o de xacrós... (...) (Català, 1979)

- **Discurs indirecte.** Contràriament, el discurs indirecte renuncia a la literalitat i deixa que el narrador expliqui el contingut d'un enunciat d'algun personatge des del seu propi llenguatge i coneixement. Es caracteritza per l'ús de la subordinació.

Citarem un petit fragment on apareix la tècnica del discurs indirecte en la novel·la *Ramona, adéu* de Montserrat Roig.

El vicari va dir, a les dues Mundetes, que se n'havia anat a les nou del matí i que encara no havia tornat. La mare es va calmar i va dir, anem a Núria.
(...) (Roig, 1972)

Certes vegades, els discursos directe i indirecte s'entremesclen. És per això que, per exemple en la novel·la *Ramona, adéu* trobem fragments on apareix el recurs del discurs indirecte i d'altres fragments on apareix el discurs directe. Citem, doncs, ara un

fragment de la novel·la a la qual fèiem referència ara, però on aparegui el discurs directe.

- No penso fer-ho.
- En Jordi ha dit que ell se n'anava per uns dies. Feia cara d'estar-ne fart.
- Sí que saps coses.
- Més que tu, reina. (...) (Roig, 1972)

- **Monòleg interior o citat.** El monòleg interior es caracteritza per plasmar directament, sense la presència d'un narrador, el discurs interior d'un personatge, és a dir, els seus pensaments tal com passen per la seva ment. Com ja diu el seu nom, és interior i, per tant, és un discurs no pronunciat que no té un destinatari en particular. El monòleg interior es distingeix per permetre l'associació d'idees per sobre de la correcció gramatical i d'expressió, la fragmentació i la sintaxis elemental i bàsica.

En aquest cas podem citar el soliloqui que desenvolupa Molly Bloom a la novel·la *Ulisses* de James Joyce. Aquest soliloqui es desenvolupa al capítol final d'aquesta obra, i es mostra exempt de qualsevol signe de puntuació al llarg de nombroses pàgines. Vegem-ne un fragment:

I perquè ell no havia fet mai una cosa com això de demanar que li portessin lesmorzar al llit amb un parell dous des de l'hotel City d'Arms quan es feia el malmirros amb una veu decaiguda tot un personatge per fer-se l'interessant amb aquell fardot de Mrs Riordan que es pensava que shi faria larròs i no ens va deixar ni cinc per a misses per a ella i la seva ànima més rànica que shagi vist mai que quan shavia de gastar 4 penics per l'esperit (...) (Joyce, 1981)²⁷

- **Psiconarració.** La psiconarració és la tècnica oposada al monòleg citat, en què es refereix de manera indirecta al pensament del personatge. Consisteix, doncs, en una narració indirecta de la intimitat psíquica dels personatges que es duu a terme per part del narrador omniscient.

²⁷ La cita és textual del llibre. Les faltes ortogràfiques formen part de la traducció, ja que James Joyce no utilitza cap signe de puntuació al llarg d'aquest capítol.

Mirem d'estudiar, ara pas a pas totes les formes conjuntives.

- **Discurs directe lliure.** El discurs directe lliure es forma a partir d'un discurs directe amb l'omissió de qualsevol indicació de la identitat del parlant, i introduint el discurs del personatge en el del narrador de manera abrupta.

Podem citar la novel·la de Julio Cortázar, *62, modelo para armar*. En aquesta, es presenta un diàleg sense guions.

Debió de pasar tanto tiempo, quizá con los ojos cerrados el tiempo era diferente, primero había sido un gran silencio, un zapato cayendo en el piso, una hoja de armario que chirriaba, una cercanía, después había sentido que las sábanas se corrían poco a poco, y a cada instante había esperado el peso de su cuerpo contra el mío para volverme y abrazarlo y pedirle que fuera bueno y tuviera paciencia (...) ¿sientes?, tápame, llaman a la puerta, déjame, sed, hueles a mar revuelto, tú a tabaco de pipa, de niño me bañaban con agua de afrecho, de niña me decían Lala, ¿está lloviendo?, aquí eres trigueña, tonto, tengo frío, no me mires así, tápame otra vez, almendras, ¿quién te regaló ese perfume?, Tell, creo, por favor, tápame un poco más, ¿pero entonces era miedo, por eso te quedabas tan quieta?, sí, ya te contaré, perdóname, no pensé que tendrías miedo, me pareció solamente que esperabas, desde luego que esperaba, que te esperaba. (Cortázar, 1968)

- **Discurs indirecte mimètic.** Contràriament, el discurs indirecte mimètic consisteix en mantenir l'estructura subordinant característica del discurs indirecte, però amb la interrupció d'expressions i maneres de parlar que són pròpies del personatge i no del narrador.
- **Discurs pseudodirecte.** Aquest tipus de discurs es caracteritza per la seva capacitat d'inserir en el discurs del narrador expressions que li són alienes, és a dir, d'un personatge o d'un grup social, però que es troben correctament assimilades sintàcticament i formalment.

Hi ha diversos recursos a l'hora de senyalar aquestes insercions en el discurs del narrador d'expressions alienes. Quan es tracta d'un discurs oral, es canvia el to amb el

qual s'està parlant, però quan es tracta d'un discurs escrit com és la novel·la, se senyala amb procediments tipogràfics (cursiva, cometes, negreta,...)

Podem citar *El nom de la rosa*, d'Umberto Eco, que en nombroses ocasions recorre a frases llatines que es troben totalment assimilades al conjunt. Vegem-ne un exemple:

- Mi querido Adso – dijo el maestro -, durante todo el viaje he estado enseñándote a reconocer las huellas por las que el mundo nos habla como por medio de un gran libro. Alain de l'Ille decía que

Omnis mundis creatura

quasi liber et pictura

nobis est in speculum

Pensando en la inagotable reserva de símbolos por los que Dios, a través de sus criaturas, nos habla de la vida eterna. (Eco, 1980)

- **Discurs indirecte lliure.** Aquest tipus de discurs és un procediment fonamental però representar textualment l'interior psíquic dels personatges i converses i expressions externes. Consisteix en transcriure el discurs, intern o extern, d'un personatge des de la perspectiva de l'enunciador que l'assumeix, que habitualment s'identifica amb el narrador.

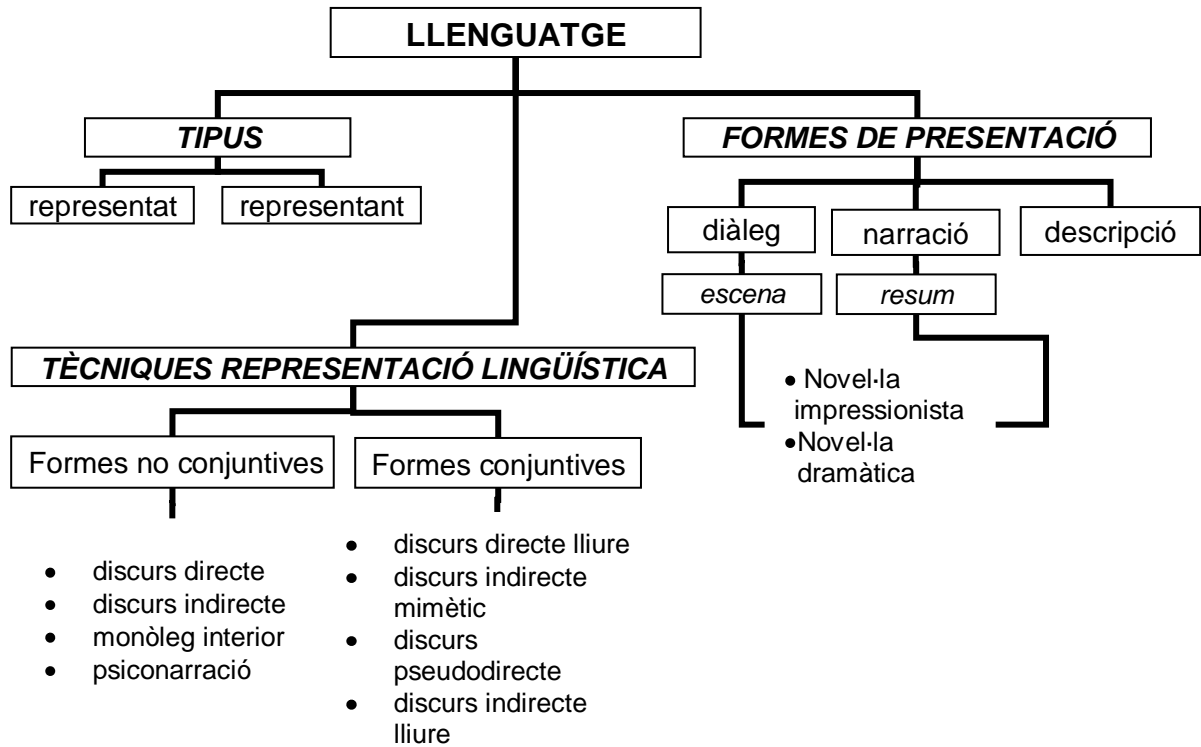
Aquest recurs pot donar pas a situacions ambigües i indeterminades en les quals el lector no sap del cert a qui correspon el discurs que està llegint, si a un personatge o al narrador.

Això ho podem trobar a l'obra *La madre Naturaleza* de la gallega Emilia Pardo Bazán. Citem-ne un fragment:

En cambio -¡oh transacciones de la estética!-, Gabriel se indignó de que alguien hubiese dudado de la hermosura de Manolita. ¡Manolita! Manolita sí que era guapa. Así como a Perucho se le estaban despegando la americana y el pantalón y su musculatura pedía a voces el calzón de estopa de los gañanes que erigían la “meda”, a Manolita -seguida pensando Gabriel- no le cuadraba bien el pobre vestidillo de lana, y su fino talle y su airosa cabecita menuda reclamaban un traje de casimir, de corte elegante y sencillo, un sombrero Rubens, con plumas negras -que lo llevaría

divinamente -. ¿Parecido con su madre? Sí; mirándola bien, se parecía mucho a la inolvidable “mamita” (...) (Bazán, 1947)

L'ESQUEMA



3.13. El títol

El *títol* d'una novel·la, com el títol de qualsevol narració, és el nom que li posa l'autor i que es converteix en la seva designació distintiva d'altres obres literàries. Aquest nom permet a l'autor indicar-ne el contingut o el tema.

El títol d'una novel·la acostuma a aparèixer imprès a la coberta del llibre i al lloc. D'altra banda, es pot donar el cas que si la novel·la està dividida en parts o capítols aquests també vagin titulats. (veg. 3.16.3 NIVELLS DE COMPOSICIÓ) En aquest cas el títol del capítol anirà a dalt d'aquest mateix.

És important que a l'hora d'escollir el títol de la nostra novel·la, aquest sigui atractiu per als lectors. El títol, doncs, és un element important perquè pot seduir o distanciar un lector de la lectura de la novel·la. És per això, que els títols solen fer referència a algun element de la novel·la: l'escenari, els personatges, el nus, la moralitat,...

Elements de la novel·la

D'altra banda, els títols poden tenir dos tipus de significació: literal, simbòlica o mixta.

La significació **literal** implica que el títol i, per tant, la novel·la posseeixin el sentit de la suma de tots els seus termes.

Un exemple d'aquest tipus de títol pot ser *El raptor de gnoms* de Jordi de Manuel, ja que la novel·la explica, tal i com diu el seu títol, la història d'un home que es dedica a raptar gnoms de jardí.

Contràriament, la **simbòlica** fa referència a una idea que apareix a la novel·la.

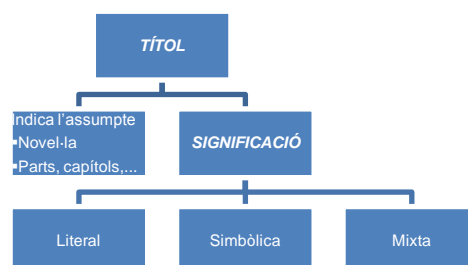
Un exemple podria ser el d'una novel·la de M.Carme Roca i Montse Ballarín, que es titula *Tambors de vidre*. Tot i que a simple vista no es copsa aquest significat simbòlic, quan ens endinsem en la lectura descobrim el perquè del títol. La novel·la se situa a la selva de l'Àfrica Negra, i a través del títol, les autores volen transmetre la fragilitat de la cultura d'aquests pobles en l'actualitat. Això ho podem percebre per una intervenció d'un dels personatges, el savi de la tribu:

Un jove agafa una flauta que guarda dalt d'un arbre i enceta una música que ràpidament es veu acompanyada pels vells tambors de fusta. El ball sorgeix immediat, com un reflex difícil d'aturar. La música és també part de la paraula. Els ajuda a expressar el que senten i a transmetre a les noves generacions la seva vella saviesa.

- Mentre hi hagi tambors de fusta, hi haurà vida. Mentre no es converteixin en tambors de vidre, fràgils i trencadissos, mantindrem les velles tradicions – diu finalment l'Otomba. (Roca & Ballarín, 2006)

Finalment, la significació **mixta**, com ja diu el seu nom, conté una significació literal i alhora simbòlica.

L'ESQUEMA



3.14. El ritme

Com ja hem dit abans, els relats presenten una acció principal i diverses de secundàries que combinades entre si constitueixen el *ritme* de la narració. Sense ritme una narració es fa pesada i difícil de llegir pel lector.

Hi ha dos procediments que permeten regular el ritme de la narració: la condensació i l'expansió.

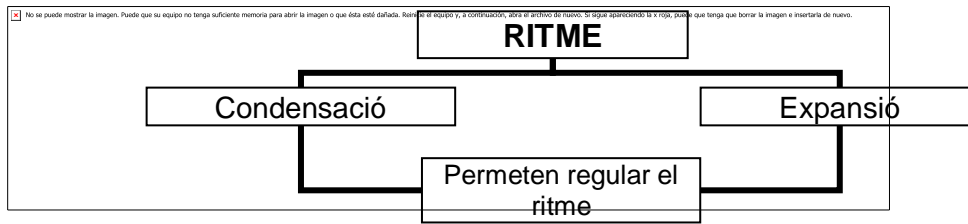
- **Condensació.** La condensació permet que els esdeveniments s'expliquin d'una manera atapeïda i sovint es recorre a l'el·lipsi narrativa. (veg.3.8.1 TEMPS REPRESENTAT. Durada) És molt útil quan es tracta d'històries en què l'acció es troba dilatada en una duració temporal considerable.
- **Expansió.** En aquest cas el relat es dilata o s'atura per incloure elements complementaris a l'acció. És un procediment a s'acostuma a utilitzar en novel·les psicològiques, ja que es dóna més importància a la psicologia de les accions de cada personatge que a la pròpia acció.

Si citem de nou la novel·la *Solitud* de Víctor Català, podem observar que apareixen ambdós procediments. La condensació la podem trobar en el capítol XV "La davallada" quan, per exemple, passen quinze dies en un sol paràgraf. L'autora escriu:

Feia cosa d'una quinzena que així vivia, quan una tarda, cap a les dues, el cel, se're fins aleshores, s'enteranyinà de pressa. (Català, 1979)

D'altra banda, Víctor Català utilitza el procediment de l'expansió quan durant dos capítols, el XIII "El Cimall" i el XIV "En la Creu", l'acció es desenvolupa lentament. En aquests capítols el període de temps que passa en la història és, només, d'un matí; no obstant, Català ho relata durant dos capítols.

L'ESQUEMA

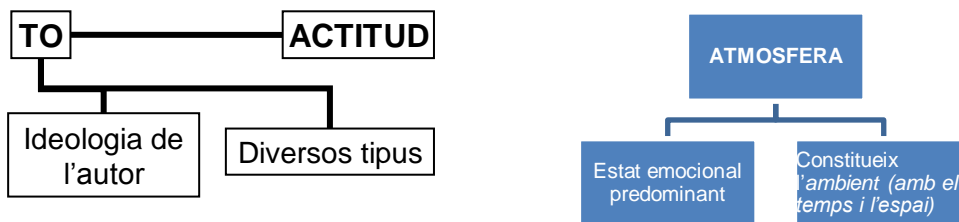


3.15. El to i l'atmosfera

El *to* és un element que afecta a la part formal de la novel·la. Revela l'actitud de l'autor davant d'allò que està representant i narrant, de manera que permet conèixer cap a on es decanta la ideologia de l'escriptor. El *to* pot ser de diversos tipus: *didàctic*, *satíric*, *humorístic*,...

L'*atmosfera* narrativa és la sensació o estat emocional que predomina en la novel·la. Així, podem parlar d'una atmosfera d'angoixa, de pau, de misteri,... Aquesta juntament amb el temps i l'espai constitueix l'ambient narratiu.

L'ESQUEMA



3.16. La composició

El novel·lista compon durant tot el procés de creació de la seva novel·la i compondre vol dir muntar i elaborar. Per tant, quan muntem una novel·la hem de combinar, ordenar i retocar fragments que ja hem escrit formant una totalitat. Així doncs, tots els elements que s'integrin dins d'aquesta totalitat se sotmetran a uns principis d'unitat de temps, d'espai, d'acció i, en certa manera, a un punt de vista.

És important tenir en compte que cada novel·la planteja un problema de composició únic i particular al propi autor, ja que no hi ha una recepta o una guia per compondre o crear novel·les, perquè tot és fruit de la capacitat de creació de l'escriptor en qüestió. És per això que un procediment de composició deixa de tenir sentit en el moment que el separem del conjunt de la novel·la. En altres paraules, cada novel·la té la seva composició específica.

3.16.1. PLANIFICACIÓ DE LA NOVEL·LA

A l'hora de muntar la novel·la l'hauré de planificar en funció de com vulguem disposar i organitzar els diferents episodis narratius que tenim. Per planificar la novel·la hauré de tenir en compte un seguit d'aspectes:

1. Com ja sabem, una novel·la no és només una història narrada d'una manera simple, sinó que es tracta d'una història organitzada en una trama o argument. Per això, un cop tinguem en ment la història hauré de planificar un argument. (veg. 3.2 L'argument)
2. Una vegada tenim l'argument planificat hauré de valorar la importància dels fets que narrem. En altres paraules, s'haurà de considerar quins fets són *significatius* i quins no ho són. Els fets significatius són aquells que són importants i tenen interès, segons els quals la història perd una part del sentit o valor. Contràriament, hi ha altres fets que són irrelevants i suposables, i que només tenen el valor d'omplir el relat.
3. Com ja sabem, una novel·la ha de tenir *ritme*, ja que sinó es fa pesada i s'acaba avorrint. És per això, que s'haurà de considerar, com ja hem dit anteriorment, quins fets no significatius cal ometre i quins es poden deixar.
4. Un quart i últim punt hauré de tenir en compte per planificar la novel·la. Una novel·la és art i per això, ha d'aconseguir impressionar al lector i la seva sensibilitat, i provocar-li sentiments.

Un cop es té la novel·la planificada es pot muntar. Per fer-ho es tracta d'unir els diferents elements que estan relacionats en funció d'uns criteris estètics i rítmics.

3.16.2. CONCORDANÇA INICI - DESENLLAÇ

La concordança entre l'inici i el desenllaç del relat és una prova de coherència en la seva construcció. Aquesta concordança ha d'existir perquè els fets que es narren en la història han de coherents els uns amb els altres, és a dir, el plantejament s'ha de poder relacionar amb el desenllaç i aquest, al seu torn, amb el plantejament.

Podem veure que Aristòtil a la seva *Poètica* ja mostrava la necessitat de concordança entre l'inici i el final:

Cal, doncs, que les faules ben construïdes no s'escaiguin a començar des de qualsevol moment ni acabin en qualsevol moment. (...) (Aristòtil, 1946)

Des del principi del relat sorgeixen unes preguntes a les quals durant el nus i el desenllaç se'ls hi aportarà una resposta. Aquest és el motiu bàsic que obliga a una narració a concordar. En altres paraules, el desenllaç resol les preguntes i conflictes plantejats a la introducció, i la comparació entre aquestes dues situacions proporciona les línies essencials de la intriga i dels temes. (veg. 3.3.2. INICI I DESENLLAÇ. Tipus d'inicis i Tipus de desenllaços)

3.16.3. NIVELLS DE COMPOSICIÓ

Tot i que abans hem dit que la novel·la és una totalitat i que, per tant, tots els elements s'hi han de trobar integrats; la novel·la sovint es troba dividida en parts diferents que són els anomenats *nivells de composició*.

NOVEL·LA → PART → CAPÍTOL → SEQÜÈNCIA → PLA NARRATIU

NOVEL·LA → SEQÜÈNCIA → PLA NARRATIU

La majoria de novel·les acostumen a estar estructurades en aquestes "parts" que anomenem **capítols**. Els capítols són unitats de lectura, d'intenció i rítmiques. Diem que són unitats de lectura perquè estan ideats per tal que el lector deixi de llegir el llibre quan acabi el capítol; unitats d'intenció perquè permeten a l'escriptor separar les diferents

finalitats de cada fragment; i unitats rítmiques perquè la manera de passar d'un capítol a un altre, la seva extensió i les característiques del primer i l'últim marquen un ritme en la totalitat de la novel·la.

A vegades, aquests capítols estan agrupats formant el que s'anomenen **parts**. Les parts acostumen a agrupar capítols que giren entorn un mateix context temporal o espacial, però cada autor pot escollir el criteri per agrupar els capítols.

D'altra banda, hi ha novel·les que no tenen parts diferenciades i es desenvolupa tota la narració com si es tractés d'un capítol molt llarg. A vegades pot ser arriscat presentar tota la novel·la sense cap mena de divisió perquè es pot fer llarga i pesada, pel fet de no haver-hi separacions.

Tanmateix els capítols no són les unitats més petites d'una novel·la. Totes les narracions, independentment de si estan dividides en capítols o no, estan constituïdes per **seqüències**. Una seqüència és una unitat narrativa en la qual coincideix l'espai, el temps i els personatges. Així doncs, en el moment que un d'aquests tres elements canvia, s'acaba una seqüència i en comença una altra.

Finalment, els **plans narratius** són les unitats més petites en què podem separar una novel·la. Un pla narratiu consisteix en un enfocament descriptiu a través del qual el narrador presenta els personatges, objectes i espais de la seqüència. Els plans narratius corresponen al que s'anomena **pla** en cinema, però mentre que en cinema aquest enfocament es fa amb el **zoom** de la càmera, en una narració es fa mitjançant la descripció. Existeixen diversos tipus de plans narratius, que corresponen als plans cinematogràfics: **pla detallista** (porta, calaix,...), **primer pla** (rostre), **gran primer pla** (mirada, somriure,...), **general curt** (persona, casa,...), **pla general** (muntanya, plaça, edifici,...), **gran pla general** (poble, món,...), ...

És important tenir present que les dimensions dels plans narratius depenen de les dimensions dels nostres elements a descriure. En altres paraules, en el cas que en una novel·la l'element més gran a descriure sigui una casa, aquesta descripció passarà a ser el gran pla general, mentre que si l'element més gran es un món fictici, la descripció de la casa només serà un pla general curt.

L'ús de diferents plans pot enriquir molt la novel·la, però el seu abús la pot fer pesada i desinteressant.

Composició horitzontal i vertical

Acabem de veure que hi ha diferents nivells de composició; aquests nivells permeten comprendre, construir la novel·la de dues maneres: *horitzontalment* i *verticalment*.

Es diu que una novel·la està elaborada horitzontalment quan es parla de la successió de fets que es narren en l'obra. Tots els episodis esdevenen situacions que impliquen uns personatges, uns motius i temes que reapareixen, canvien, es fonen o es bifurquen. Així doncs la composició horitzontal consisteix en organitzar els episodis, en crear la trama de la novel·la.

La composició vertical consisteix en col·locar aquesta trama a cada pàgina, episodi o capítol, tenint en compte els elements que es narren, el seu ordre i la seva proporció. L'elaboració de la novel·la verticalment es manifesta en la seva disposició en els diferents nivells de composició: parts, capítols,...

3.16.4. EL PROCÉS DE REDACCIÓ

En el procés de redacció de qualsevol text, tant si es tracta d'una novel·la com d'una carta, es poden diferenciar tres etapes que cal tenir en compte. A continuació exposarem el procés de redacció estàndard i aplicable a qualsevol text i, per tant, també a una novel·la:

Abans d'escriure

Abans de començar a escriure qualsevol text hem d'analitzar la situació comunicativa que volem establir. Per fer-ho cal que responguem quatre preguntes molt bàsiques:

- **A qui escric?** Aquesta pregunta ens permet identificar el receptor del document que pot ser una persona en concret o un grup, conegut o anònim. Partint de la resposta a aquesta pregunta sabrem la relació que tenim amb el lector i decidirem el grau de formalitat que caldrà fer servir.

En el cas d'una novel·la, normalment el tipus de lectors al qual es dirigeix l'escriptor va definit per la temàtica. A l'hora de formular-se aquesta pregunta, l'escriptor precisarà l'edat que creu adequada per la seva novel·la, el gènere, si pretén ser un *best-seller*,...

- **Sobre què escric?** El contingut del missatge és molt important perquè forma el seu cos i recull les idees que volem transmetre. Així doncs, quan coneguem el tema del qual parlarem s'haurà de tenir en compte la fraseologia i les expressions específiques que ens permetran acostar-nos més al lector. És important no oblidar de mantenir el grau de formalitat que hem establert anteriorment.

La novel·la és un gènere molt lliure en quant a temàtica, és per això que la pregunta *sobre què escric?* dependrà dels gustos de cada escriptor.

- **Per què escric?** El propòsit pel qual escrivim s'ha de conèixer i per això és necessari analitzar el motiu que ens condueix a escriure i què esperem obtenir. Aquest pas és molt important, ja que el motiu o objectiu pel qual escrivim condiciona directament el tipus de text que redactarem.

El *per què escric?* d'una novel·la també va molt lligat a cada autor. La majoria d'escriptors comencen a escriure per gust, perquè els hi agrada expressar-se amb les paraules.

- **Com vull escriure?** El mètode per escriure és molt particular de cada persona, però és important saber seleccionar les idees principals i les secundàries per poder establir un ordre en què les presentarem.

Altra vegada, aquesta pregunta si parlem del cas de la novel·la va lligada a l'escriptor. Cada escriptor té la seva manera d'escriure, de plantejar un tema i de presentar-lo davant dels lectors.

Mentre escrivim

Mentre escrivim el nostre text hem de intentar mantenir les idees estructurades i utilitzar un llenguatge clar i precís, per evitar confusions i fer el text més entenedor. Hi ha quatre aspectes que cal tenir en compte mentre anem escrivint el nostre text:

- **Adequació.** Consisteix en el fet que les paraules siguin idònies per una situació comunicativa concreta seguint, així, el que hem dit anteriorment sobre el grau de formalitat.
- **Claredat.** Apareix quan les paraules i expressions faciliten la comunicació amb el lector.

- **Precisió.** La precisió en un text apareix quan cada paraula reflecteix la realitat a què es refereix, és a dir, quan es busca la paraula més escaient defugint l'ambigüitat i l'ús de mots que són sinònims de tot, però que tenen un significat massa genèric, com per exemple el mot *cosa*.
- **Concisió.** Consisteix en substituir totes aquelles expressions i construccions sintàctiques que estan estereotipades per expressions més naturals, clares i precises.

El conjunt d'aquests quatre aspectes permeten que el text estigui cohesionat i sigui entenedor. Alhora, cal evitar les repeticions d'idees i de paraules que són innecessàries, ja que aparenten pobresa en el llenguatge.

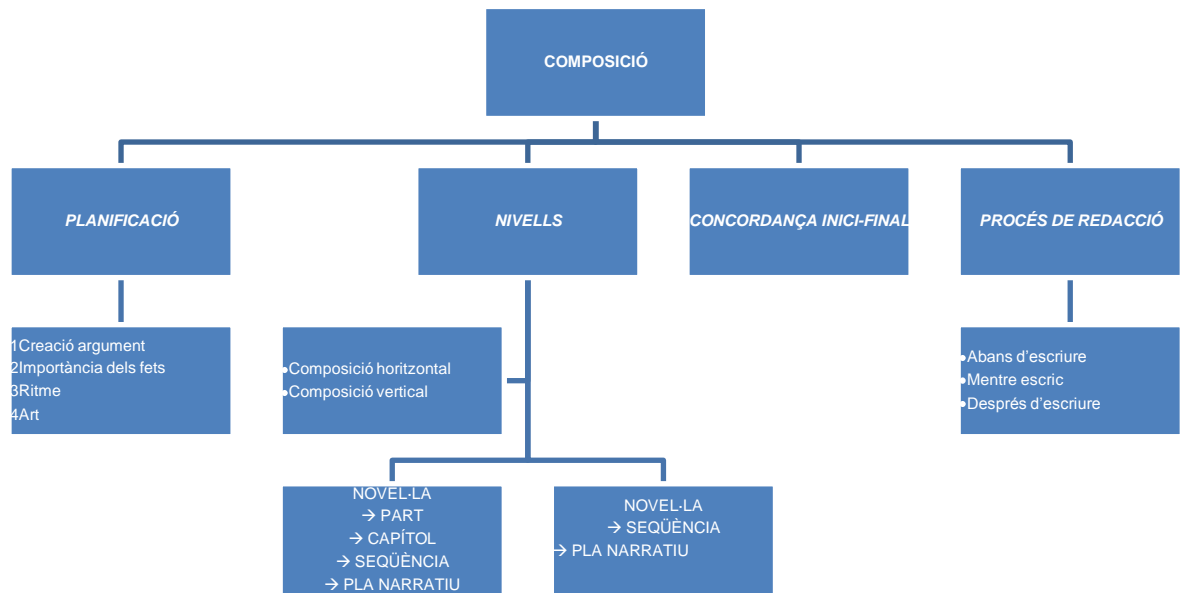
Després d'escriure

Quan el text està acabat d'escriure s'ha de repassar per tal de poder avaluar allò que hem escrit i comprovar si s'adequa al text que volíem escriure segons les preguntes plantejades al principi.

A l'hora de revisar un text s'ha de fer valorant tres aspectes: el contingut, la gramàtica i les convencions:

- Per valorar el **contingut** hem de comprovar si el text està adequat al grau de formalitat que requereix, si la informació que es presenta està completa i ordenada, i si la totalitat del text és coherent i clar.
- L'aspecte **gramatical** consisteix en comprovar l'ortografia, morfologia, sintaxi i lèxic del text. Un text ple de faltes ortogràfiques provoca repulsió per part de lector, per molt que el contingut sigui excel·lent.
- Finalment les **convencions** són importants quan es tracta d'un text formal, ja que haurem de revisar l'estructura, el format,...

L'ESQUEMA



4. Història de la novel·la

Com ja hem dit anteriorment, la novel·la és un dels gèneres literaris més tardans, ja que el gènere sorgeix durant l'Edat Moderna. Tot i això, és important tenir present que els precedents són d'èpoques anteriors com el món grecollatí.

Cal recordar que la novel·la es forma a partir de l'evolució de diversos gèneres que desemboquen en aquesta. És per això, que des dels seus orígens, a l'antiguitat i a l'època medieval, extreu les característiques del seu erotisme de la poesia i les aventures dels seus personatges dels mites i les tradicions literàries orals, de la historiografia novel·lesca i dels contes.

4.1. *El Món Clàssic*

Les primeres novel·les van aparèixer a Grècia i Roma entre els segles II a.C. i III d.C. Tot i que el gènere no rebia el nom de novel·la i no era el més important de l'època per l'auge d'altres gèneres, se sap que va existir.

Aquestes novel·les clàssiques anaven destinades a un públic de masses que estava poc instruït i combinaven dos temes bàsics: l'amor i els viatges llunyans.

Se sap que la novel·la va sorgir d'altres gèneres i de la seva combinació. Alguns dels gèneres que van afavorir a l'aparició de la novel·la van ser l'èpica amb *La Ilíada* i *L'Odissea* d'Homer o l'*Eneida* de Virgili, el text sumeri²⁸ de *L'Epopeia de Gilgamesh* i petites narracions d'aventures que es coneixen amb el nom de *novel·les gregues* o *bizantines*. D'aquestes narracions d'aventures dins del món grec destaquen *La Ciropèdia* de Xenofont que narra la vida de Cir II el Gran o *Dafnis i Cloe* de Longus que és una novel·la pastoral del segle IV a.C.. En el món romà trobem *Satyricon* de Petroni (Caius Petronius Arbiter) o *L'ase d'or* d'Apuleu (Lucius Appuleius).

²⁸ El *sumeri* va ser una llengua parlada pels nadius de Mesopotàmia des del 4rt mil·lenni a.C.

4.2. L'Edat Mitjana

Durant l'Edat Mitjana la cultura pràcticament desapareix i trobem poques mostres en literatura, que amb el temps van augmentant.

En aquella època la llengua amb la qual s'escrivia era el llatí, ja que era considerada la llengua culta. Això dificultava l'accés al poble a la literatura. Va ser durant el segle XIII i amb Ramon Llull que es va començar a utilitzar el català per poder estendre les seves novel·les.

Durant els segles XIV i XV, degut al mercat del llibre van aparèixer els primers textos en prosa. El primer cicle novel·lesc que va aparèixer és l'anomenada "matèria de Bretanya" on s'explicaven les vides de tots els components de la taula rodona i on destaca l'autor Chrétien de Troyes, a qui alguns l'han considerat pare de la novel·lística occidental.

És important tenir present que durant els segles XIII fins el XVIII, la importància de la novel·la va anar en augment; entenent el concepte de novel·la com un relat curt de ficció que rivalitzava amb els romanços, que tenien una major extensió.

SEGLE XIII

Durant aquest segle va començar a emergir un relat que es va anomenar novel·la i que va rivalitzar amb el romanç a tota Europa.

Els romanços eren narracions en vers escrites en llengua romanç que van aparèixer entre els segles XI i XII, i que es caracteritzaven per narrar les aventures peculiars i inesperades d'un heroi. Podem citar *Le Roman de la Rose* que data del segle XIII.

SEGLE XIV

Els romanços van estar tres segles repetint les mateixes històries i van començar a ser avorrits, ja que la novel·la ofería una varietat més àmplia d'arguments. És per això, que durant els segles XIV i XV van començar a aparèixer els primers romanços en prosa, que pretenien combatre la competència que les novel·les estaven exercint.

Cal recordar que una novel·la era qualsevol història que tingués uns elements atractius pel públic, com ara les novetats del territori narrades amb una mica d'imaginació. És per això, que sovint s'inserien històries de trames, d'amors il·legals o històries que parlaven dels

habitants d'una altra ciutat o que se'n reien de professions d'alt rang dins d'una mateixa història o novel·la. Fins i tot, van arribar a ridiculitzar els romanços per aquest ús reiteratiu d'una mateixa trama.

Els exemples més clàssics que trobem en aquesta etapa són *El Decameró* (*Decameron*) de Boccaccio i *Els contes de Canterbury* (*The Canterbury Tales*) de l'anglès Geoffrey Chaucer.

4.3. L'Edat Moderna

És important tenir present que no hi ha unanimitat sobre quin és el moment en què apareix la novel·la i sobre quina és la primera novel·la que va ser escrita. Tot i això, la majoria de teòrics consideren que és a principis de l'Edat Moderna.

És, també, en aquesta època que sorgeixen diverses tendències novel·lístiques.

SEGLE XV – XVI. Renaixement

A mitjan segle XV i fins a mitjan del segle XVI apareix el Renaixement que va permetre que la cultura i l'art tornessin a emergir després de l'Edat Mitjana que es caracteritza per ser una època fosca.

És en aquest moment que apareix a Espanya la **novel·la sentimental** (veg. 5.2. Novel·la sentimental, rosa o romàntica) que esdevé la darrera mostra de l'amor cortès provençal. *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro és una obra que representa molt bé aquest gènere novel·lesc.

D'altra banda, sorgeix la **novel·la de cavalleries** (veg. 5.1 Novel·la cavalleresca) que va ser una evolució del que s'anomenaven llibres de cavalleries²⁹. Als Països Catalans, les novel·les cavalleresques es van estendre sobretot durant el segle XV i escrites en llengua catalana. Trobem, doncs, obres tan transcendents com *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell o el *Curial e Güelfa*, anònim; i *Amadís de Gaula*, que data de principis del segle XVI.

Aquestes novel·les cavalleresques anaven dirigides a un públic que se subscribia a la producció en volums de l'obra. Les novel·les cavalleresques van tenir molt d'èxit perquè

²⁹ Els llibres de cavalleries i la novel·la cavalleresca es diferencien perquè els primers estan farcits d'elements fantàstics, mentre que en la novel·la cavalleresca l'acció es desenvolupa en un món possible i real.

recreaven un passat que no es podia restaurar i inculcaven certs ideals d'aquest passat gloriós.

Gràcies a la impremta, inventada per Gutenberg cap l'any 1450, la cultura es va estendre amb més facilitat i les novel·les i romanços van rebre un gran impuls gràcies a la seva comercialització, fet que va afavorir que més gent del poble sabés llegir.

Durant el segle XVI trobem que les novel·les giren entorn una gran varietat de temes i que, en aquesta època, la novel·la agafa una mica més de cos. En altres paraules, la novel·la segueix essent una història d'intriga que acaba sorprenentment, però presenta uns personatges més treballats.

És també en aquest segle XVI en què la **novel·la pastoral** (veg. 5.3 Novel·la pastoral o bucòlica¹²⁴) adquireix importància. És per això que trobem obres com *La Arcadia* de Jacopo Sannazaro o *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro, que va ser la primera novel·la pastoral escrita a la Península Ibèrica.

A mitjan segle XVI les novel·les pastorals i cavalleresques van deixar de tenir un paper clau i va haver un canvi de pensament que va provocar que els escriptors busquessin un major realisme en les seves obres. Tant és així, que trobem la **novel·la picaresca** (veg. 5.4 Novel·la picaresca), entre les quals destaquem *Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* d'autor anònim, i *Gargantua i Pantagruel* (*Gargantua et Pantagruel*) de François Rabelais, una sèrie de quatre o cinc llibres segons diversos crítics³⁰.

SEGLE XVII - XVIII. Barroc i Neoclassicisme

El Barroc s'inicia aproximadament l'any 1600 i acaba a mitjan segle XVIII. El Barroc va ser un moviment artístic i cultural que va portar a l'extrem les característiques del Renaixement i que va comportar la crisi de dos dogmes fonamentals d'aquest: l'admiració pels clàssics i l'optimisme racionalista.

A principis del segle XVII la novel·la era aquella narració breu que es trobava entre el conte i la novel·la extensa, és a dir, era el que avui considerem una novel·la curta.

El Quixot (*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*) de Miguel de Cervantes s'ha convertit en l'exemple més important d'aquesta època. L'obra, de 1605, trencava totalment amb la tradició cavalleresca que es convertia en motiu de sàtira per *El Quixot*. El mateix

³⁰ Alguns crítics consideren que la obra de Rabelais consta de cinc llibres, mentre que altres crítics dubten sobre si el cinquè llibre és obra d'aquest mateix autor.

Cervantes va publicar les *Novel·les exemplars* (*Novelas ejemplares*) que eren un recull del que avui anomenem novel·la curta.

A finals del segle XVII els lectors europeus van començar a interessar-se per motius d'escàndol, i la novel·la va ser el gènere que millor va recollir les notícies escandaloses. Per atraure al públic, els escriptors asseguraven que les històries eren reals i canviaven els noms dels personatges, de manera que els lectors s'entretenien intentant descobrir de qui es tractava.

Va ser també a finals de segle quan van sorgir col·leccions de cartes, que incloïen aquestes històries atractives, i que van desembocar en la **novel·la epistolar**³¹.

El segle XVIII va molt lligat al segle XVII. En aquest període es produeix a França tot un canvi de mentalitat amb la Il·lustració. Aquesta afavoreix que sorgeixi un nou gènere novel·lesc: la **novel·la psicològica** (veg. 5.7 Novel·la psicològica)

Tot i això, durant el segle XVIII, caracteritzat per la raó i la llum, la novel·la no té un paper gaire important, ja que el gènere que va adquirir més importància va ser l'assaig.

4.4. L'Edat Contemporània

L'Edat Contemporània s'inicia amb la Revolució Francesa, l'any 1789. És l'època en què la novel·la ha anat adquirint importància fins a convertir-se en el gènere més venut en l'actualitat.

SEGLE XIX. Romanticisme, Realisme i Naturalisme

A finals del segle XVIII van aparèixer unes novel·les carregades de sentiment que van agafar més cos en el Romanticisme. És important recordar que el Romanticisme va ser un període en què el més important era l'exaltació dels sentiments i la restauració del passat. És durant aquest període en què van néixer la **novel·la històrica** (veg. 5.8 Novel·la històrica), la **novel·la poètica** i la **novel·la social** (veg. 5.9 Novel·la social).

³¹ Rep el nom de novel·la epistolar aquella que està formada per les cartes que s'envien els personatges de la història i que permeten veure l'evolució dels personatges.

Amb l'aparició del Realisme i del Naturalisme la novel·la va arribar a la seva perfecció tècnica i la forma de la novel·la es manté fixa fins el segle XX amb tres característiques bàsiques: la divisió en capítols, l'ús del passat narratiu i l'ús del narrador omniscient.

El Realisme es basava en la descripció objectiva de la realitat sense que fos permès idealitzar o embellir allò que s'intentava realitzar. El Naturalisme va ser el Realisme portat a l'extrem, és a dir, es concebia la novel·la com quelcom científic, i per això es basaven en l'observació i l'experimentació per poder escriure.

Podem destacar obres com *Les tribulacions del jove Werther* (*Die Leiden der jungen Werther*) de Goethe o *Ivanhoe* de Walter Scott quan fem referència al Romanticisme; i obres com *Madame Bovary* de Gustave Flaubert quan parlem de Realisme. Émile Zola fou un gran representant del Naturalisme amb obres com *Germinal* o *Thérèse Raquin*.

Emilia Pardo Bazán fou una escriptora gallega força representant de la literatura de finals de segle XIX.

SEGLE XX. Modernisme i altres corrents

Després de la Primera Guerra Mundial la realitat no és quelcom que es vulgui mostrar i és per això que l'art, i per tant, també la literatura, es revelen. Així doncs, la realitat no s'ha de mostrar tal i com és, sinó que s'ha de mostrar subjectivament mostrant els estats d'ànim i les percepcions de l'escriptor. Així, sorgiren moltes maneres d'expressar-se i, conseqüentment, moltes tendències literàries.

En aquesta època trobem grans escriptors com James Joyce amb *Ulisses* (*Ulysses*), Franz Kafka amb *La Metamorfosi* (*Die Verwandlung*), Jules Verne amb *La volta al món amb vuitanta dies* (*Le Tour du monde en quatre-vingts jours*) o Marcel Proust i *A la recerca del temps perdut* (*À la recherche du temps perdu*).

SEGLE XXI

En l'actualitat la novel·la és el gènere que més gent llegeix degut a l'àmplia oferta que hi ha tant a nivell de temàtica com d'autors.

Aquesta novel·la es caracteritza per l'ús d'una gran varietat de narradors i punts de vista, pel fet que els protagonistes acostumen a ser gent comuna i no éssers extraordinaris i, finalment, pel trencament amb la novel·la lineal i l'experimentació amb noves tècniques.

5. Tipus de novel·les

Al llarg de la història de la novel·la, han anat apareixent diverses tipologies d'aquest gènere i cadascuna amb les seves pròpies característiques. Tot i que el ventall de tipus és força ampli, en aquest capítol presentarem les que són més conegudes i habituals.

5.1. *Novel·la cavalleresca*

La novel·la cavalleresca va aparèixer en una època on hi havia cavallers reals i, per tant, una de les seves característiques és la seva versemblança.

Així doncs, els herois tenen virtuts i capacitats normals i no fantàstiques; els espais on es desenvolupa l'acció també són reals; hi apareixen personatges reals que tothom pot identificar o recordar i episodis històrics coneguts; i no hi són presents elements meravellosos ni fantàstics que donarien un to irreal a la ficció.

Podem destacar les novel·les cavalleresques del *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell i el *Curial e Güelfa* d'autor desconegut.

5.2. *Novel·la sentimental, rosa o romàntica*

Es tracta d'un gènere novel·lístic que es caracteritza pel caràcter sentimentalista i per l'abundància de sensibleria que tracta dels problemes amorosos d'una parella que acaben amb un final feliç. Es caracteritzen, també, per tenir un component lacrimal en algun punt de la història.

Es creu que prové dels romanços de l'Edat Medieval i és un gènere que s'ha desenvolupat sobretot a Gran Bretanya.

Podem citar tres autors representatius en la literatura catalana que han cultivat aquest gènere. Parlem de Lluís Almerich i Sellarès (1882 - 1952) amb *La puntaire*, Ramon Blasi i Rabassa (1891 - 1980) i Domènec Juncadella i Ballbé (1900 - ?) amb *Quan l'amor neix o El giravolt del cor*.

A nivell internacional podem parlar de la novel·la *Love Story* d'Erich Segal, que va tenir un gran èxit i va ser portada al cinema.

5.3. Novel·la pastoral o bucòlica

La novel·la pastoral consisteix en una ficció que representa la vida rural d'una manera idíl·lica, és a dir, se centra en la idealització de la vida camperola i pastorívola. En aquestes novel·les apareix un paisatge convencional i fals, amb una expressió amorosa poc sincera. Els homes que apareixen en aquest tipus de novel·les corresponen al comportament d'un cavaller o d'un home molt noble, i les dones camperoles es converteixen en dames. L'amor entre aquests personatges es desenvolupava en un *locus amoenus* descrit amb un to senzill i innocent.

Un exemple de novel·la pastoral o bucòlica pot ser *La Arcadia* de Jacopo Sannazaro o *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro.

5.4. Novel·la picaresca

Es tracta d'un gènere novel·lesc que va néixer a Espanya durant el segle XVI com a producte d'una societat que tenia com a principi l'honor i on hi havia una xifra elevada de marginats entre els quals hi havia malestar. Així, neix la figura del *pícaro* que representa el deshonor total que passa gana i sobreviu gràcies al seu enginy, però sempre sol.

Les característiques principals de les novel·les picaresques són els següents: són autobiogràfiques, sempre presenten un ordre cronològic i només ens mostren el punt de vista de la realitat del protagonista, del *pícaro*.

A Espanya trobem diverses obres que il·lustren molt bé aquesta tipologia de novel·la. Estem parlant de l'anònima *Vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* o l'obra de Quevedo *Vida del Buscón llamado don Pablos*.

5.5. Novel·la bizantina

La novel·la bizantina, que també es coneix amb el nom de llibre d'aventures pelegrines, és un dels principals tipus de prosa narrativa del segle XVII que va aparèixer a imitació d'autors hel·lenístics. Es tracta del gènere antecessor a la novel·la d'aventures moderna.

Aquest tipus de novel·la es caracteritza per seguir sempre el mateix esquema: dos joves amants que es volen casar, però troben greus obstacles que els ho impedeixen. El final, però, és sempre positiu, ja que els amants acaben junts amb un amor encara més poderós que l'inicial.

El primer escriptor espanyol que va cultivar aquest gènere va ser Alonso Núñez de Reinoso, del segle XVI, que va escriure *Historia de los amores de Clareo y Florisea, y los trabajos de la sin ventura Isea*. Podem destacar, també l'obra de Miguel de Cervantes *Los trabajos de Pérsiles y Sigismunda*.

5.6. Novel·la satírica

La novel·la satírica es caracteritza, com ja diu el seu nom, per la notable presència d'un to satíric.

S'ha cultivat força al llarg de la història de la novel·la, sobretot en períodes històrics en què la societat vivia sota una dictadura i no hi havia llibretat d'expressió. La novel·la satírica permetia escriure i reivindicar allò que els escriptors volien.

Troblem obres del segle XVII com *El Quixot* de Miguel de Cervantes, obres del segle XVIII com *Els viatges de Gulliver* (*Gulliver Travel's*) de Jonathan Swift, o obres del segle XIX d'autors com Dostoievski amb *Stepánchikovo i els seus habitants*.

5.7. Novel·la psicològica

La novel·la psicològica és una obra de ficció que emfatitza la caracterització interna dels seus personatges, precisant-ne els motius d'actuació, les circumstàncies,...

Es tracta d'un tipus de novel·la que sobreposa la descripció dels estats d'ànim, de les passions i dels conflictes psicològics per sobre de l'acció.

Podem citar novel·les com *La Fiammetta* de Boccaccio, del segle XIV, o el *Roig i el Negre* de Stendhal, del segle XIX.

5.8. Novel·la històrica

La novel·la històrica apareix durant el Romanticisme amb la intenció de plasmar amb versemblança fets històrics d'una època llunyana.

Es caracteritzen per l'aparició de fets històrics verídics, malgrat que la trama de l'acció i els personatges poden ser inventats; i pel fet que l'autor s'ha de documentar bé sobre l'època de la qual escriurà.

En aquest gènere és important citar Walter Scott i la seva novel·la *Ivanhoe*. En el territori espanyol podem citar José d'Espronceda amb *Sancho Saldaña* i *El Señor de Bembibre* de Enrique Gil Carrasco, per a molts considerada la millor novel·la històrica espanyola, totes dues del segle XIX.

5.9. Novel·la social

La novel·la social fa referència a aquelles novel·les que van aparèixer durant el segle XIX degut a un canvi en l'estructura social dels voltants de les grans ciutats que va crear zones de marginació i misèria.

Es caracteritzen perquè hi ha un component de denúncia social, però també pel fet que el personatge principal passa a ser la pròpia societat.

Podem citar obres del segle XIX com *Oliver Twist* de Charles Dickens, i tres obres del segle XX que van ser cabdals pel desenvolupament d'aquest gènere a Espanya. Parlem de *La Colmena* de Camilo José Cela, *La noria* de Lluís Romaní i *Les últimes hores* de José Suárez Carreño.

5.10. Novel·la gòtica o de terror

Es tracta d'un tipus de novel·la que s'associa al moviment del Romanticisme degut a l'espai que recreen.

Es tracta d'uns espais tenebrosos i ombrívols com ara ruïnes medievals i castells on apareixen fantasmes, sorolls nocturns i en ocasions poden aparèixer o ser suggerits elements sobrenaturals.

Podem citar les *Llegendes* de Bécquer del segle XIX, a més a més d'*El castell d'Otranto* (*Castle of Otranto*) d'Horace Walpole o *El monjo* (*Monk*) de Matthew Gregory Lewis, ambdues del segle XVIII.

5.11. Novel·la policíaca o detectivesca

Es tracta d'un tipus de novel·la la trama de la qual gira entorn la resolució d'un enigma de tipus criminal i que va sorgir com a crítica de la policia institucional de l'Estat que es considerava que havia fracassat amb les seves responsabilitats.

Al llarg de la història, aquest tipus de novel·la ha anat evolucionat i és per això que els mètodes de resolució d'aquest enigma han anat canviant. El policia o detectiu pot resoldre els casos a través de la raó (segles XVIII – XIX) o a través de la intuïció, els sentiments o la deducció (segles XX – XXI).

Podem citar novel·les mítiques com les d'Arthur Conan Doyle del detectiu Sherlock Holmes o les d'Agatha Christie on apareixen diversos detectius, com Miss Marple o el detectiu Hércules Poirot.

5.12. Novel·la fantàstica

La novel·la fantàstica sorgeix del principi dels temps, quan oralment s'explicaven mites sobre els Déus de l'Olimp i altres éssers mitològics.

Tot i això, és durant l'Edat Mitjana que la fantasia pren una funció d'entreteniment pels nens, convertint-se en quelcom misteriós, fantàstic i màgic.

Es considera que l'autor que millor representa aquest tipus de novel·la és J.R.R. Tolkien amb la saga de *El senyor dels anells*. Tot i això, podem citar altres obres com la saga de *Harry Potter* de J.K. Rowling o l'escriptora valenciana Laura Gallego amb la trilogia de *Memòries d'Idhun*.

5.13. Novel·la de ciència-ficció

Aquest gènere novel·lesc es caracteritza pel fet de relatar aventures paranormals. Es tracta d'un gènere que molts coincideixen que va néixer gràcies a Jules Verne.

Totes les novel·les es caracteritzen pel fet que fan referència al futur, a la ciència i a la tècnica de quelcom que, en el moment i època en què s'escriu l'obra, encara no existeix o es desconeix.

Podem citar obres com *Viatge a la lluna* o *20.000 llegües de viatge submarí*, totes dues de Jules Verne i del segle XVIII. També podem fer referència a obres com *Jo Robot* d'Isaac Asimov i del segle XX.

Novel·la total

El concepte de novel·la total s'assigna a aquelles novel·les que contenen elements de molts tipus de novel·les i que, per tant, es podrien emmarcar dins de molts gèneres novel·lístics.

Tirant lo Blanc de Joanot Martorell és considerada una novel·la total ja que en ella apareixen diversos tipus de novel·la: novel·la cavalleresca, novel·la històrica, novel·la militar, novel·la de costums, novel·la eròtica i novel·la psicològica.

Els motius són força evidents. Es considera novel·la cavalleresca perquè el protagonista és un cavaller i l'obra narra la seva vida. D'altra banda és històrica perquè apareixen fets històrics reals, com ara batalles. *Tirant lo Blanc* explica estratègies militars i alguns costums de la època, així com els vestits i els habitatges; parlem doncs de novel·la militar i novel·la de costums. Finalment, els nombrosos passatges eròtics i la profunditat psicològica donen els darrers motius per justificar el *Tirant lo Blanc* com a novel·la eròtica i com a novel·la psicològica.

6. Construcció d'una novel·la

En aquest apartat ens centrarem en la construcció de la novel·la *Ho faig amb amor*. Per fer-ho, anirem detallant alguns dels elements dels que anteriorment hem anat explicant com els personatges, el temps i espai, focalització,...

6.1. IDEA GENERAL

Abans d'endinsar-nos a fons en la novel·la, presentarem la idea general de la qual partim per tal de poder-nos situar.

Ho faig amb amor és una novel·la que pretén copsar diverses històries d'algunes persones que al llarg de la seva vida han estat víctimes de quelcom: maltractament, pederàstia,...

En l'actualitat es parla de la violència de gènere com a un problema al qual moltes dones estan sotmeses. A través de *Ho faig amb amor* es vol fer arribar al lector que sovint quan llegim el diari o veiem el telenotícies creiem que allò que ens expliquen ens queda molt lluny, però a vegades ho tenim més a prop del que ens pensem.

Partint d'aquesta idea, *Ho faig amb amor* presenta la narració la vida de cinc persones que conviuen en una mateixa societat i que són víctimes de quelcom. Totes les cinc històries entre sí estan relacionades i presenten punts en comú.

És important tenir present que la novel·la en qüestió no vol ser una gran descripció pessimista dels problemes que en l'actualitat pateixen les persones i que tampoc pretén insinuar que les úniques víctimes que hi ha són les dones. Així doncs, la novel·la conté un parell d'històries que acaben positivament, fet que pot donar esperança als lectors, i una història en la qual la víctima és un home.

6.2. ARGUMENT

Com ja hem dit anteriorment, la novel·la està formada per cinc històries diferents. Vegem ara les diverses històries.

La primera història és la de la Joana. Es tracta d'una dona jove que accepta una nova feina amb molta il·lusió i que amb poc temps s'adona que el cap de l'empresa la intenta seduir. És quan ella s'hi nega que es converteix en una víctima d'assetjament sexual.

La segona història és la d'Helena, una dona casada i amb una filla que és víctima des de fa anys del seu marit. En aquest cas, però, l'Helena no és l'única víctima, ja que la seva filla Mariona s'ha convertit des de que era una nena petita en una altra víctima indirecta.

L'Aina i en Jaume encarnen la tercera història de la novel·la. Ella té catorze anys i ell, en canvi, quaranta-tres. Aquesta diferència, però, no es fa tant evident quan es coneixen a través de la xarxa d'Internet. Ella s'enamorarà i estarà a punt de convertir-se en una víctima de la pederàstia.

La Nashma representa la ideologia d'una altra cultura i protagonitza la quarta història de la novel·la. La Nashma, igual que l'Helena, es convertirà en víctima de violència de gènere. Malauradament, la Nashma no comptarà amb tot el recolzament de la seva família.

Finalment, la cinquena història l'encarna un home que fa d'eix a la novel·la. És un dels personatges que mantenen els altres units, ja que és el propietari d'una fleca on sovint van a esmorzar els personatges. Aquest personatge, en Rafael és la darrera víctima que apareix, tot i que va ser la primera, ja que va ser maltractat quan tan sols era un nen. Això, però, el marcarà per tota la vida.

6.3. PERSONATGES

A continuació oferim una breu descripció dels personatges més rellevants que apareixen en l'obra.

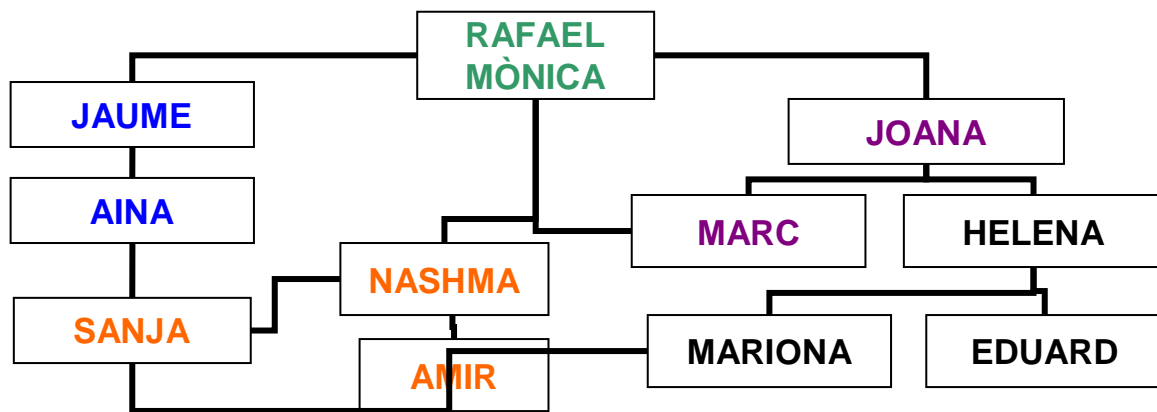
- **Joana** → dona d'uns trenta anys que ha estudiat audiovisuals. Acaba d'arribar a la ciutat amb ganes de conèixer i d'experimentar, i després d'haver viscut tota la vida al camp. És una dona molt atractiva físicament i li agrada el color verd poma. És innocent i, per això, confia de seguida en les persones.
- **Marc** → home de trenta-tres anys; empresari. És el director de l'empresa de publicitat de la història, on treballen altres personatges del relat. És un home força atractiu i simpàtic, i molt ambiciós. És per això, que sempre acaba aconseguint allò que es proposa.

- **Helena** → dona de quaranta-cinc anys que tot i ser escriptora treballa en una empresa de publicitat elaborant eslògans. És una dona apassionada i molt submisa. També la podem qualificar de protectora amb la seva filla Mariona. És discreta i en cap moment no pretén cridar l'atenció de la gent que està al seu voltant.
- **Eduard** → home de quaranta-sis anys que treballa de policia. Està casat amb l'Helena i té una filla, Mariona. És impulsiu i fort. Tot i tenir un paper molt important en el relat, no coneixem gaires dades d'ell.
- **Mariona** → noia de quinze anys, filla de l'Helena i l'Eduard. Encara va a l'institut i és força tímida. L'entorn familiar la condiciona molt i per això és una noia molt madura per l'edat que té. És una víctima indirecta d'una situació complicada, però sempre té les coses clares.
- **Aina** → noia de catorze anys que va al mateix institut que la Mariona, però un curs per sota. És rebel i sempre s'està discutint amb la seva mare, per això, es refugia a Internet. És innocent i li agrada conèixer gent nova. Tot i que es considera força tímida, de seguida agafa confiança amb la gent i els hi explica els seus problemes.
- **Jaume** → metge d'urgències de quaranta-tres anys. Té els torns de nit d'urgències i viu sol. És molt amic d'en Rafael i per això sempre va a saludar-lo al bar abans de que acabi el seu torn. A trobat a Internet la companyia que li faltava, malgrat que no sigui la més adequada.
- **Nashma** → noia de divuit anys casada des dels setze. És musulmana i es va casar obligada per la família i per la cultura que els envolta, amb un home més gran que ella. Sempre ha estat una noia de mentalitat més occidental que no pas musulmana, i això l'empeny a enfrontar-se a la seva situació, tot i que en sortirà malparada.
- **Amir** → home de trenta-vuit anys casat des dels trenta-sis. És el marit de la Nashma i té una bona feina. Vol ser pare, i farà tot el possible per aconseguir-ho.
- **Sanja** → noia de tretze anys, germana de la Nashma i companya de classe de l'Aina, de qui és molt amiga. Té molt bona relació amb la seva germana i té el paper de confident d'aquesta. La Sanja és molt comprensiva i sempre li fa costat.
- **Janira** → és la mare de la Sanja i la Nashma. És una dona força conservadora i està molt arrelada a la tradició i al passat de la seva cultura. Es tracta d'un personatge secundari que té un paper clau en el desenvolupament de la història.

Construcció d'una novel·la

- **Rafael** → home de cinquanta anys; forner. Treballa a la fleca del barri on molts dels personatges van a comprar pa o a esmorzar. Està casat amb la Mònica amb qui té una molt bona relació d'afecte recíproc. És un home comprensiu i atent que es fixa en tots els detalls dels seus clients més habituals. Tot i això, el seu passat el persegueix.
- **Mònica** → dona de quaranta-vuit anys; psicòloga i fornera. Treballa a la fleca del seu marit Rafael. Se'n tenen poques dades.

A continuació presentem un quadre on apareixen les diverses relacions entre els personatges. Les relacions que apareixen no són matrimonials, sinó les relacions d'amistat o coneixença que hi ha. Vegem-ho:



Apareixen cinc colors al quadre-resum que corresponen a cada història de la novel·la. Així, els personatges implicats en la història de la Joana apareixen de color lila, els de la història de l'Helena en negre, els de la història de l'Aina de color blau, els de la Nashma en taronja i, finalment, la parella de la fleca de color verd.

6.4. TEMPS I ESPAI

A l'hora de parlar del temps i de l'espai de la novel·la ens hi haurem d'aturar una estona.

A nivell d'espai no procura cap dificultat, ja que totes les històries que es narren a la novel·la passen a un mateix indret. Se sap que és a la ciutat i, més concretament, tot passa

dins d'un mateix barri on els habitants es coneixen entre ells. Tot i això, no s'arriba a precisar ni la ciutat ni el barri.

Contràriament, el temps de la novel·la és diferent per, pràcticament, cada història. Això és així per poder aconseguir una mica més de credibilitat per la novel·la, ja que sinó passarien masses desgràcies concentrades, no només en un sol lloc, sinó també en un únic període de temps. Així doncs, les històries es mouen en el temps i apareixen, per tant, diverses retrospeccions.

L'esquema que presentem a continuació ens permet fer-nos una idea del moment en què es comença a narrar cada història.



32

És important tenir una idea global sobre el temps de la novel·la, ja que els diversos capítols d'aquesta intercalen fragments de cada història i, per tant, canvis en el temps.

6.5. FOCALITZACIÓ

La focalització en la novel·la *Ho faig amb amor* és un element clau que ens permet situar-nos a cada història. El motiu és ben senzill: el punt de vista i el narrador canvien en funció de la història a la qual ens trobem. Observem, doncs, ara la focalització i el narrador utilitzats per a cada història.

La primera història, protagonitzada per la Joana i en Marc està narrada des d'un punt de vista extern i emprant el narrador omniscient. Per tant, està escrita en tercera persona i el narrador coneix els sentiments i pensaments dels personatges.

La segona història és la que encarna l'Helena, i és narrada, excepte el primer i el darrer capítols, per la seva filla Mariona. Així, el punt de vista és intern i està escrita en primera

³² Cal recordar que cada història va associada a un color: lila (Joana i Marc), blau (Aina i Jaume), negre (Helena, Eduard i Mariona), taronja (Nashma i Amir) i verd (Rafael i Mònica).

persona, ja que s'utilitza el narrador-testimoni. La Mariona no és la protagonista de la història, n'és el testimoni que ho explica i que ho ha viscut de primera mà.

La tercera història, en la qual apareixen en Jaume i l'Aina, s'ha emprat un punt de vista intern i la primera persona. En aquest cas, la veu narrativa va canviant entre en Jaume i l'Aina, que presenten els seus pensaments.

Finalment, la quarta història -encarnada per la Nashma- i la cinquena -per en Rafael i la Mònica-, tornen a estar narrades des d'un punt de vista extern i amb el narrador omniscient.

A l'hora d'escollir el tipus de narrador s'ha tingut en compte què es volia transmetre al lector. Així, l'ús d'un narrador-omniscient fa arribar al lector els pensaments i sentiments dels personatges, fet que s'ha considerat important en aquesta novel·la. L'ús del narrador-testimoni en la història de l'Helena, a partir de la veu de la seva filla Mariona, també ens aproxima a la història, ja que és la víctima indirecta de la situació la que narra els fets. En el cas de la història de l'Aina i en Jaume, transcriure allò que els passa pel cap als personatges permet que aquests s'aproximin més al lector, ja que aquest s'assabenta de primera mà i pels propis personatges què estan pensant.

6.6. LLENGUATGE

La novel·la *Ho faig amb amor* combina el llenguatge literari i estàndard amb un llenguatge més de caràcter col·loquial caracteritzat per l'ús d'alguns castellanismes. Aquesta mescla en el llenguatge s'ha emprat per acostar la novel·la al lector i a la realitat, fent palesa la varietat lingüística actual.

6.7. TÍTOL

Escollir el títol d'una novel·la és un punt crucial de la seva confecció, ja que a través del títol més lectors s'hi poden sentir atrets.

D'entrada la novel·la es titulava *Víctimes*, i es reflectia des de bon principi el tema central del relat. Un dia, però, escoltant una cançó de la Sara Bareilles que es titula *Bottle it up* va sorgir una nova idea. La cançó comença dient: *I do it for love, love...*, és a dir, *ho faig amb*

amor, amor,... A partir d'aquesta frase, tot i que la cançó no parla del mateix tema, van sorgir les altres frases que podria dir un assetjador per justificar-se: "*ho faig amb amor*", "*ho faig pel teu bé*", "*ho faig per a tu*"...

El títol de la novel·la és *Ho faig amb amor* i té un significat força irònic, ja que fa referència a la típica frase que diria qualsevol assetjador per justificar-se. A l'hora d'escollir la frase adient per titular la novel·la, hem cregut que la primera s'ajustava més al seu contingut, ja que en la majoria de relacions que es descriuen al relat hauria de predominar el sentiment amorós. Això no és així, ja que si hi predominés l'amor no es desenvoluparien aquestes històries i no hi hauria víctimes. Així doncs, la frase *ho faig amb amor* reflecteix aquesta mentalitat de l'assetjador vers la víctima, i és per això que s'ha convertit en el títol de la novel·la.

6.8. REDACCIÓ DE LA NOVEL·LA

A l'hora de redactar la novel·la hem seguit diversos passos que a continuació exposarem breument.

D'entrada, una vegada hem tingut la idea general sobre la qual escriure, l'hem redactat breument. A partir del breu redactat, hem anat separant cada història i hem estipulat algunes escenes o fets indispensables de cada història. Partint d'aquest breu esquema de cada una de les històries, hem anat creant episodis que anessin augmentant la tensió de la història i els hem anat ordenant, intercalant fets de totes les històries. Una vegada hem esbossat el contingut de cada capítol, els hem redactat com a unitats independents, és a dir, hem anat confeccionant la novel·la capítol a capítol, i no redactant tot un conjunt per a després separar-la en capítols. Abans, però, de tot això, hem hagut de definir els personatges i les relacions que hi havia entre ells.

És cert que al llarg del procés de redacció de la novel·la alguns elements s'han modificat o s'han eliminat, de la mateixa manera que els capítols s'han canviat d'ordre. Tot i això, és important remarcar que els capítols estan organitzats seguint una lògica que fa augmentar la tensió progressivament. Tant és així, que els lectors poden trobar capítols molt breus que tot i no aportar informació a la totalitat de la novel·la, serveixen per augmentar la tensió, o episodis que són narrats al llarg de tres capítols, amb la mateixa finalitat.

7. Espai Crític

LAIA CENTELLAS SORO, 22 anys. Estudiant d'Educació Infantil.

Txell realment m'ha agradat molt...Saps transmetre el dolor que passen tots i cada un dels personatges i malgrat hi hagi històries que acaben molt malament, no deixes que l'esperança s'acabi d'esvair del tot. Suposo que és un tema massa oblidat, o potser, un tema massa interioritzat (i per tant, perdut en un racó sense tenir-ho present)... o massa poc valorat. Dia rere dia escoltem notícies o històries similars però no els hi donem la importància que tenen.

La dura infància d'en Rafael m'ha fet emocionar al final, el valor de la Joana m'ha fet sentir més forta, m'he compadit de la pobre Mariona i de la seva impotència, en Marc i la seva boja obsessió m'han fet fàstic, he patit des del primer moment amb la Nash però m'he vist com una Sanja que no sap què fer i com actuar, m'ha dolgut el no fer res i el no voler veure de la Janira, i en Jaume... Suposo que en Jaume m'ha fet sentir horroritzada davant el desig que sentia per una nena de 14 anys... El fet de llegir aquests fets a través d'una novel·la fa que els personatges et siguin molt propers i te'ls facis teus: és aleshores quan experimentes tots aquests sentiments i els pateixes. Estem acostumats a no patir davant dels telenotícies... tenim un zapping tan modelat en el nostre interior que no fem un excessiu cas als monstres que tenim al nostre voltant. Però hi són. Encara que no els veiem, hi són. Monstres que fan mal, sense que es noti, sense fer soroll. Monstres que criden a les seves cases i que posen bones cares als veïns. Monstres que són capaços d'ésser tan freds i tan càlids al mateix temps. Monstres que no pensen en les conseqüències de les seves accions. Monstres que només pensen en ells. És trist haver-ho de llegir d'aquesta manera, amb tants detalls, per adonar-nos-en. Massa trist. És trist veure com les paraules *Ho faig amb amor* se't claven enmig del cor i et burxen. Amor... Amor que no hi és, que no ha existit mai, encara que t'ho vulguis creure, encara que hi somiïs. I conviuen entre nosaltres i nosaltres hem de poder ser prou intel·ligents per avisar a la resta. Segur que si la societat d'avui dia es deixés ajudar més en tots aquests sentits i aspectes, tot això es reduiria o s'acabaria. Però suposo que encara queden massa coses per canviar. I com tots veiem, en nosaltres i en els altres, canviar no és fàcil. I no podem canviar a ningú, tampoc, si l'altre no ho vol fer... Tendim a amagar el nostre dolor. I si això no fos així? Però sí, la por sempre hi és present i fa que ens amaguem encara més. Hauríem de ser més humans.

Molt bona feina, molt ben treballat, molt sentit. No deixis de tenir aquest força a l'hora d'escriure, ja que fa que els teus lectors s'aferrin al fil de la teva història i no la deixin!

CINTA CASADÓ ALBESA, 36 anys. Enginyera tècnica en indústries agràries i alimentàries.

No sabia que tenia una altra cosina escriptora, quina passada!
M'ha agradat molt la manera que tens d'escriure, tan clara, tan directa, a més la història més que llegir-la, la veus. Fas unes descripcions molt exactes del que passa en aquell moment, dels pensaments dels personatges. He trigat dos dies en llegir-me-la i creu-me, feia molt de temps que cap novel·la m'enganxava, falta de temps principalment.. Però només començar a llegir les primeres ratlles d'*Ho faig amb amor*, ja em va semblar vibrant i alhora crua com la vida mateixa. Tan de bo no fos una novel·la sobre fets que poden passar, sinó una de ciència ficció.

MARIA RABADÁN, 50 anys. Professora de Secundària.

T'he llegit la novel·la i la veritat és que avui d'un *tirón*.
Em vas demanar algun comentari sobre la teva *opera prima* i ho havia de fer.
Has estat molt valenta d'agafar un tema tan difícil com el de la violència, i ho has fet sense morbo, malgrat les escenes més cruels que com que hi són en la realitat has fet bé d'explicitar-les. Està molt bé la tria de situacions i com les has anat lligant...
Pel que fa al temps, veig que en el primer salt el temps no passa igual per a Nashma que per la Joanna i, potser, m'agradaria més que el temps anés passant a la vegada per totes les vides.
D'altra banda, per què no poses nom a cap capítol?. Potser un sentiment del personatge retratat en cadascú quedaria bé.
Si parlem de situacions concretes, quan l'Helena torna de la baixa hi ha un canvi molt forçat. Podries barrejar alguna altra situació o senzillament deixar que l'afer del Marc i la Joana vagi evolucionant.
Al Capítol 25, quan dius que han passat dos anys, potser no cal, ja que la mateixa situació ens ho mostra.
Potser no esperes retocar la feina, de fet esta molt bé, d'excel·lent. Tens molta imaginació i suposo que barreges les teves experiències, m'ha agradat molt. Felicitats.

CLARA MASPONS, 23 anys. Estudiant d'Enginyeria tècnica agrícola; especialització en hortofructicultura i jardineria.

Trobo que està molt bé, de fet, jo no ho hagués sabut escriure a la teva edat (i ara tampoc...).

Trobo que és una novel·la ràpida de llegir i no es fa pesada en cap moment. Tot i que algunes històries ja les tinc una mica llegides, m'ha agradat perquè malgrat tot no se me'n fet repetitives.

De fet, m'agraden els tipus de novel·la en el qual les vides dels personatges conflueixin, encara que no tots es coneguin.

Molt bé!

MARTÍ LUCAS FELIU, 25 anys. Guionista.

“És la pitjor novel·la d'una escriptora de 17 anys que he llegit mai”

Martí Lucas, humorista de 25

Ho faig amb amor ens enganya. Aquest títol que promet un melodrama sentimental, potser una mica ensucrat, encapçala una novel·la contundent, que ataca el relat amb la mateixa violència i fredor amb la que actuen molts dels seus personatges. Sense pietat. Sense eufemismes ni redempcions. Una tragèdia directa com un cop de puny.

Amb el ritme frenètic amb què el cinema i la televisió estan contagiant –més o menys saludablement– les noves generacions de creadors, els múltiples capítols d'aquest relat inicien en les primeres pàgines un inesperat i agradable bombardeig. L'autora dosifica la informació amb mestria, però els asos a la màniga se li acaben massa aviat. El trencaclosques queda pràcticament resolt i a mida que la narració avança, queden al descobert trames previsibles i personatges mancats d'evolució. La potència dramàtica d'algunes escenes es dilueix enmig d'episodis reiteratius en què l'acció es bloqueja filosofant sobre el tòpic. ¿Per què insistir un cop més en l'ombra d'un marit violent, en comptes d'explorar aquests petits i brillants detalls tan ben apuntats? ¿Per què no deixar de banda aquesta violència de telenotícies i incidir, amb el mateix ull crític, en el meravellós esbranc d'una mare agredida a la filla que ha envaït el terreny on habiten les víctimes?

No obstant això, el magnífic domini dels temps narratius, amb anticipacions i records que fusionen passats, presents i futurs en un temps únic, esdevé una potent arma formal. La linealitat es trenca constantment i inesperada i reforça la il·lusió d'un trencaclosques en què, òbviament, sempre queda alguna peça secreta per descobrir.

Ho faig amb amor no ens enganya. Però amaga –dosifica– una gran veritat: l'amor pateix asincronies. Les asincronies generen violència. I l'amor, consentiment. Aquest és l'univers infernal que presenta la novel·la: un petit mocador en què l'amor no és una arma de redempció, sinó una escletxa per a la maldat. Una tragèdia directa com un cop de puny.

MARIA ANTONIA CULLA ADERN, 70 anys. Ex-membre del Departament cultural de la Fundació Enciclopèdia Catalana.

L'autora descriu a través de diversos personatges el drama del maltractament físic i psíquic que posa a prova la passivitat, la valentia o la submissió dels protagonistes que pot abocar a uns finals tràgics o esperançadors, segons la seva capacitat de reacció, independentment del seu nivell intel·lectual o cultural, i que en molts casos pot afectar l'entorn familiar. Es tracta d'un tema de rigorosa actualitat on el camí per recórrer és llarg i confús i on tots els membres de la societat han d'aprendre a conviure i respectar el pròxim. Una novel·la que ret homenatge a totes les persones que s'han vist afectades per uns drames similars i on l'autora es revela com una escriptora prometedora i aguda, amb una bona sintaxi i un sentit comú extraordinari.

LAURA LÓPEZ MARCHAL, 49 anys. Infermera.

Txell m'he llegit el teu escrit i m'ha encantat!

Jo no sé dir-te gaire cosa sobre estils narratius ni sobre recursos lingüístics...ni tan sols sobre errors gramaticals... però és cert que la teva novel·la em va atrapar de seguida. La vaig començar llegint a l'ordinador, però em feien mal els ulls i la vaig haver d'imprimir. Després, però, la vaig llegir tota d'una tirada!

Està molt bé el fet de construir varies històries paral·leles i és molt hàbil la manera com passes d'una a l'altra, creant interès i expectatives. Les històries que expliques són colpidores i les relates de manera senzilla, clara i concisa, i les descripcions fan viure la situació com si estiguessis allà mateix. La teva novel·la arriba a tocar "la fibra"... i què vols

que et digui? Tot el que és creació (pintura, teatre, cinema, novel·la....) si arriba a emocionar és perquè el que ho ha fet té un mèrit indiscutible, i tu, sincerament, el tens.

Moltes felicitats Txell!

Que tremolin les editorials, ha nascut una nova escriptora!

GEMMA SÁNCHEZ BOSCH, 35 anys. Mestra especialista en Educació Especial.

Tinc a les mans una novel·la d'una noia en transició a la maduresa. Segur que serà un novel·la juvenil, típica de persona adolescent. Només amb el títol ja es nota que aquestes 100 i escaig pàgines seran plenes d'amor idealitzat, històries d'aventures on l'amor i el sexe per descobrir seran el plat fort, frustracions i desenganys amorosos passionals, crisis personals en plena evolució... temàtica adolescent al cent per cent. Que gran ha estat la meva sorpresa i la meva alegria, després de llegir-la, i haver pogut esmenar així les meves idees prèvies. Que ingènua vaig ser!

La novel·la "Ho faig amb amor" té una de les virtuts que, personalment, més necessito que tingui una novel·la. Com a lectora habitual que sóc, m'agraden les històries que tiben, que fan que no puguis deixar de llegir. Na Meritxell Català ha aconseguit aquest objectiu que per a mi és primordial en qualsevol text. *Què passarà amb la Joana, i l'Aina...? Com va ser la mort de l'Helena? Com es devia sentir la Mariona? I en Rafa... podrà arribar a parlar de la seva infància amb la Mònica?* ... T'intrigues per les històries, per l'argument.

El llenguatge que utilitza l'autora, les expressions són intel·ligents, maques, directes, ben trobades les paraules per expressar emocions i sensacions. Ben escrit, sí senyora! És admirable que les seves frases et facin saltar les llàgrimes.

L'estructura utilitzada denota un grau elevat de coneixement sobre el gènere. Estan molt bé els salts en el temps que utilitza i les històries entrelaçades que explica. Potser algunes d'aquestes relacions que entrellacen històries podrien tenir més pes en l'obra (en Rafa i en Jaume, l'Aina i la Sanja, la Joana i la Júlia) d'aquesta manera es descentraria una mica del tema dels maltractaments (i la tensió) i donaria lloc a altres temes, històries per enriquir la novel·la, per veure venir més coses sense que sigui evident ni calgui relatar-les explícitament. Amb això no vull pas desmerèixer res del que ha escrit l'autora, al contrari. Ha anat directa als temes nus i això fa que es mantingui la tensió al llarg de tota la lectura. D'altra banda, és molt ambiciós, per una escriptora novella, atrevir-se amb una estructura temporal tan complexa com la que ha fet servir na Meritxell. Ara bé, l'ha resolt de manera excel·lent, malgrat s'entreveu la seva joventut en la difícil tasca d'escriure una novel·la.

Sempre que llegeixo un llibre em pregunto per com és l'autor/a, si el que escriu que pensen els personatges ho pensa l'autor de veritat o si, per contra, és només un pensament fugisser al qual li dóna veu a través d'un personatge. Es fa palès, en aquest cas, que na Meritxell Català no passa per la vida superficialment, que té un esperit crític amb un clar posicionament per la justícia i el benestar psicològic, humà i físic de les persones.

Només espero que no sigui autobiogràfica, aquesta novel·la!

Voldria animar a l'autora a continuar escrivint i sobretot animar-la que em segueixi convidant a llegir el que escriu. M'ha agradat molt. Tens molt mèrit, Meritxell!

ANNA ARRIBAS ARGILAGA, 20 anys. *Estudiant de Turisme*

Una tarda del mes de novembre la Meritxell Català em va escriure un mail explicant-me que havia estat treballant el gènere de la novel·la i que com a cas pràctic n'havia escrit una, em va demanar si me la volia llegir i fer-li un petita crítica, jo encantada hi vaig acceptar.

Ho faig amb amor és una curta novel·la on l'autora narra una específica etapa de la vida d'unes quantes persones que cadascuna té unes característiques ben diferenciades, però totes han estat exposades a un mateix fenomen encara que cadascú l'ha viscut d'una manera diferent. El tema escollit és realment molt actual: el maltractament en general i sobretot el de les dones. Admiro la capacitat que l'autora té al transmetre aquest concepte tan actual i que ara mateix qualsevol de nosaltres podria estar patint. La Meritxell ho ha narrat de forma que no amaga la realitat ni tampoc ho relata massa exagerat. Com a anècdota afegeixo que mentre llegia la novel·la me plantejant si la Meritxell m'havia enganyat i el tema de recerca no era el de fer una novel·la, sinó el de la transmissió del fenomen del maltractament a la societat.

Seguint amb la novel·la, s'ha de dir que aquesta respecta la forma de qualsevol altre llibre amb una introducció, un nus i un desenllaç. A més, en el seu desenvolupament hi va intercalant els capítols de manera que es van combinant diferents parts de la història de cada personatge. Pel que fa a la "l'extensió", trobo a faltar que hi hagi més descripcions, més informacions, en fi més "palla" i així no s'expliqui de manera tan directa el que realment es vol explicar, però suposo que en un treball de recerca tampoc fa falta presentar una novel·la de cinc-centes pàgines.

La forma en què es narra, i el fet que quasi tota l'obra estigui narrada en present fa que la novel·la sigui activa, espontània i poc lineal, per tant podem dir que la història és dinàmica i

plena de sorpreses ja que no es pot preveure el que vindrà, és poc previsible i això fa que el lector es senti atret i en vulgui llegir la resta. Només m'ha desconcertat que el record d'en Rafael de quan era petit i els primers capítols referents al moment del casament de la Nashma no estiguessin narrats en passat, els quals crec que proporcionarien una millor comprensió al lector, ja que van succeir abans del moment en que es narren totes les altres vivències dels altres personatges, encara que fossin un record.

Per últim, vull constatar que mentre llegia l'obra, agraïa la bona descripció de cada personatge, però a vegades em preguntava si no hi havia massa, es veu que tots podien ser protagonistes i tan sols uns pocs eren personatge secundaris, però la veritat és que això no ha sigut cap impediment perquè l'autora desenvolupés la seva història d'una manera coherent i sense deixar cap element sense explicar o raonar.

D'aquest comentari vull que es prenguin en consideració les virtuts, les quals fan que l'autora n'enriqueixi el seu treball, i del que pugui haver criticat de manera desfavorable se'n pugui aprofitar per millorar i no pas per desmerèixer el treball fet. I què en un futur més o menys llunyà encara queden molts anys d'aprenentatge i molts èxits per venir. Enhorabona!

OLGA FEDERICO. Crítica literària.

En la meva opinió el llibre està ben escrit, utilitzes un vocabulari ric i cuidat. Les teves històries transmeten una preocupació per l'ésser humà i els seus condicionats, i et mostres com una persona preocupada per les injustícies i les desigualtats. Considero que seria un bon exercici agafar una història i desenvolupar-la, seria molt interessant, però entenc que ara mateix deus tenir moltes opcions i és difícil triar un fil concret.

Per altra banda, el fet que no segueixis una història no és problema i ho fas amb talent, tot i que a vegades hi ha passatges que els trobo poc potents, com per exemple alguns de la història de la Joana.

No sé si has fet l'exercici d'aïllar les històries per analitzar l'evolució o bé l'has escrit pas a pas (és una curiositat).

M'agraden recursos secs que utilitzes quan escrius sensacions, amb paraules i punts. Crec que tens potencial per a escriure, tens moltes coses a dir! I també per a presentar-te a premis literaris.

Per últim, tinc la sensació que hauries de trobar una història concreta i desenvolupar-la... També, no sé si ho has fet, seria bo fer algun curs d'escriptura perquè tens potencial i et poden conduir, i ensenyar tècniques d'escriptura literària que val la pena conèixer (Ateneu de Barcelona).

Espero que els meves paraules et siguin d'ajuda i t'animin a seguir escrivint tan o més. Una abraçada i molta sort.

EDUARD SOLA I GUERRERO, 20 anys. Estudiant de dramatúrgia.

Fer la crítica d'un manuscrit de Meritxell Català és per definició difícil i compromès: És difícil perquè no ens podem basar en referències. Tothom sap que tota crítica està condicionada pel que veiem o sentim dels altres, però en la lectura d'un manuscrit la comparació és impossible. És compromès perquè saps que les teves ratlles seran llegides per l'autora i conseqüentment seran –relativament– transcendents en el seus futurs projectes. Tot i això em dispenso a fer una breu anàlisi del que és i ha deixat de ser per mi el text de Català.

Ho faig amb amor és un text juganer. Des de les primeres pàgines fa plantejar-te com a lector si el que estàs llegint és realment una novel·la. Les càpsules que constitueixen els capítols permeten a l'autora crear un vincle d'interès amb el lector. A poc a poc aquest va descobrint la narració, els personatges i els successos.

En sèries de ficció televisiva hi ha una crítica recurrent: l'ús dels *cliffhangers*, elements que deixen a l'espectador amb una incògnita i l'obliguen a continuar amb el visionat la setmana següent. L'ús d'aquests elements és odiat i estimat per parts iguals i en l'obra que ens ocupa és un mecanisme a destacar. *Ho faig amb amor* juga amb els anomenats *cliffhangers literaris* de manera sòbria i ordenada. En fa un ús recurrent al principi de la novel·la per després anar-se diluent. Quan el lector queda atrapat se l'allibera a favor de la bona literatura.

La divisió de la novel·la en petites càpsules dosificades és, sens dubte, fruit de la coralitat de la història. Aquestes càpsules però són a vegades massa curtes i el conflicte que en elles es treballa poc intens o massa repetitiu. Al llarg de la novel·la hi ha determinats moments on l'autora incorpora capítols on la narració no avança o és insubstancial. És possible que l'autora hagi creat aquestes càpsules per a mantenir un ordre intern de trames desconegut, sens dubte, que les històries que ha creat no necessiten d'un ritme extern

perquè ja en tenen un d'intern molt ben construït. La narració avança amb fluïdesa per trames que sovint són breus i això és fill d'una reflexió prèvia, d'una lluita lliure entre l'autora i les històries abans de ser materialitzades en paraules. És aquesta lluita la que dóna sentit a la redacció del text.

Tornant a l'estructura en càpsules val a dir que alguns agosarats seran capaços de criticar-la negativament. Argumentaran que la divisió i destemporalització de les històries és el recurs fàcil del qual qualsevol simple aficionat disposa, però no sabran que ni és un recurs, ni és fàcil, ni ha estat dut a terme per un simple aficionat perquè, en primer lloc i per sobre de qualsevol crítica possible, *Ho faig amb amor* és la declaració d'amor a la literatura d'una més que aficionada a ella.

És ben cert, i no serà des d'aquí des d'on s'amagui, que l'obra de Català presenta alts i baixos en determinades trames. Hi ha personatges sense construir que passen per la narració fent gala d'una psicologia que no tenen. La Janira o en Jaume en són bons exemples. Són personatges amb un únic tret psicològic, no tenen cap tipus de contradicció o incoherència, quelcom del qual tota persona real en va carregada. Però en cap cas és res que no pugui ser treballat: des de la distància i com a lectors atents som capaços de veure en l'autora uns coneixements que no ha posat a la nostra disposició. Des d'aquí doncs fem una crida per tal que la informació retinguda sigui exposada. Per què en Jaume fa això? El text desprèn que hi ha una resposta a la pregunta, però no l'articula pas. Si aquesta resposta no existís, l'autora ho dissimula molt bé i això també es digne de lloança.

El coneixement i la lluita amb trames i personatges no evita però un debat que ve implícit en cadascuna de les ratlles de la novel·la, un debat que està íntimament relacionat amb la tesi de l'obra. Des de la còmoda butaca de lector es troba a faltar una tesi clara i contundent, una opinió ferma al respecte, una declaració directa de l'autora. Català pren l'opció de narrar uns fets determinats però no es posiciona envers aquests. El text duu al lector a la reflexió generalista però no a la reflexió confrontada. Sovint és més interessant crear com a lector la teva pròpia opinió al respecte gràcies a l'enfrontament dels teus ideals amb els de l'autor. Aquí això no és possible. Català ha obert el tema a debat però ha tallat les ales a una possible discussió amb ella. És ben cert que aquesta és una opció no menys vàlida però en tot cas sí menys interessant.

Relacionat amb això i possiblement irremediablement vinculat hi ha un aspecte a destacar: el tema. *Ho faig amb amor* és una reflexió –entre altres– sobre l'univers de pors i violències cap al que es veu arrossegat el gènere femení. La meua condició de lector masculí planteja molts dubtes al text. És possible que sota el prisma dels ulls dels lectors d'un home la novel·la

canviï. Sigui com sigui hi ha una qüestió que m'absorbeix: Què hi ha de Meritxell Català a *Ho faig amb amor*? La condició de fèmina no és en cap cas una resposta suficientment contundent. El text destil·la una gran mancança capital: l'autora narra quelcom que no ha viscut i conseqüentment el tema se li escapa de les mans. Poden fer-se creacions a partir de la documentació o la lliure interpretació de la realitat però en cap cas és recomanable iniciar l'acte creatiu sense haver abordat profundament el tema a tractar. En determinats punts del text (i com a lector exigent, per descomptat) poso en dubte la connexió de la història amb l'autora. Fins a quin punt Català és conscient de la doble cara de la violència masclista? Fins a quin punt ha estat capaç de deslliurar-se de la seva condició de dona per abordar el tema en qüestió des del punt de vista racional? Fins a quin punt sap com se sent Mariona o entén la religió de Sanja? Bona és la voluntat temàtica de l'autora, arriscada és la proposta i massa gran el resultat.

Però *Ho faig amb amor* es mereix un final de crítica que deixi bon gust de boca. S'ho mereix perquè és un text absolutament intel·ligent redactat des de l'absoluta intel·ligència. S'ho mereix perquè pot fer ostentació d'un estil peculiar i definit, adjectius que costa mantenir units en literatura. S'ho mereix perquè tot i els retrets abans esmentats, duu a la reflexió sobre quelcom indispensablement debatible. S'ho mereix perquè desprèn literatura per tots els seus porus. S'ho mereix perquè una vegada més Català ha posat de manifest que és algú capaç d'enfrontar-se al món i a la vida, algú capaç de liderar la revolució futura que ens durà a un món millor.

Conclusió

El nostre objectiu era la redacció d'una novel·la partint d'un estudi preliminar d'aquest gènere. Així, al llarg d'aquest treball teòric que teniu a les mans, s'ha pretès agrupar les diverses teories literàries sobre diversos elements del gènere novel·lístic i il·lustrar-les amb alguns exemples. Després d'elaborar aquest estudi, s'ha pogut complir l'objectiu principal del treball i el resultat és la novel·la *Ho faig amb amor*.

L'estudi elaborat és el resultat de molts mesos de recerca i buidatge d'informació. Aquest resultat aporta informació sobre els elements indispensables d'una novel·la com són el temps, l'espai o els personatges, a més de fer una breu pinzellada a la història del gènere i als principals subgèneres que podem trobar. Considerem que durant la realització de la part teòrica del treball hem après coses que fins llavors no sabíem, però sense els quals, probablement, hauríem pogut redactar la novel·la. D'alguna manera, doncs, la part teòrica ens ha aportat coneixements que no hem emprat a la part pràctica, però el fet de tenir-los ja ens donava l'oportunitat d'aplicar-los, a diferència de quan no els teníem.

D'altra banda, és cert que malgrat tenir una base teòrica, a l'hora d'escriure una novel·la l'element indispensable és la imaginació, les idees. Dit d'una altra manera, sense cap idea sobre la qual escriure no hagués estat possible redactar una novel·la. Per tant, podem concloure que hi ha una part més artística o de caràcter creatiu, indispensable a l'hora de crear quelcom.

Podem remarcar, també, que hi ha hagut un període de temps durant la redacció en la novel·la que ens vam bloquejar, i malgrat tenir la idea estructurada no sabíem per on començar. Tot i això, en el moment que vam tornar a agafar el fil ja ho vam tenir solucionat.

Considerem que aquest treball ens ha permès millorar en la redacció i passar a un nivell superior al qual abans escrivíem. Abans d'elaborar aquest treball que ha culminat amb la redacció d'una novel·la, no havíem estat capaços de crear un text d'aquestes dimensions, i el màxim de pàgines que havíem escrit eren deu. Després d'haver escrit una novel·la i de conèixer, ara, les diverses tècniques que es poden emprar, ens veiem capaços de redactar-ne d'altres. Cal afegir que un dels objectius personals que s'amagava darrere aquest treball de recerca era, precisament, aquest: iniciar-nos en el procés de redacció de novel·les. Tot i que considerem que encara ens queda molt per aprendre per tal

Conclusió

d'esdevenir bons escriptors, veiem amb bons ulls tota la feina que hem fet fins ara, i creiem que hem assolit una base molt important.

D'altra banda, veiem amb molt bon ulls totes les crítiques rebudes, especialment aquelles que remarquen algun aspecte a millorar. Considerem que és important que un escriptor sigui conscient de les seves limitacions i dels defectes de la seva obra. D'alguna manera, doncs, les crítiques que aporten suggeriments i propostes són molt positives i ens les hem llegit amb molta atenció.

A fi de comptes, podem dir que aquest treball ha permès que ens adonem que en la creació literària en general, no necessàriament en el gènere de la novel·la, cal tenir una base teòrica que ens proporciona recursos a l'hora d'escriure, però que és indispensable la capacitat creativa, tenir idees, el que la gent anomena inspiració.

Bibliografia

Llibres i monografies

- Abellan, J., Ballart, P., & Sullà, E. (1997). *Introducció a la Teoria de la Literatura* (primera ed.). Capellades, Barcelona: Angle Editorial.
- Aristòtil. (1946). *Poètica*. (J. Farran, Trad.) Barcelona: Fundació Bernat Metge i Edicions Altaya.
- Bourneuf, R., & Oullet, R. (1972). *La novela (L'univers du roman)* (tercera, 1983 ed.). (E. Sullà, Trad.) Paris, França: Editorial Ariel.
- Cabo, F., & Rábade, M. d. (2006). *Manual de Teoría de la Literatura*. Madrid: Editorial Castalia.
- Coromina, E., Casacuberta, X., & Quintana, D. (2000). *El treball de recerca* (primera ed.). Vic: Editorial Eumo.
- Enciclopèdia Catalana. (1969). *Gran Enciclopèdia Catalana*, 27 volums (Juny 1986, segona ed.). Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- Fortuny, J.; Picó, C.; Alsina, R.; Martí, S. (2003). *Lengua castellana y literatura 4; Segundo Ciclo de ESO* (Primera ed.). Barcelona: Editorial Teide.
- Franquesa i Lluelles, M. (1971). *Diccionari de sinònims* (setembre 1998, segona ed.). Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- Freixas, L. (1999). *Taller de Narrativa* (Març 1999, primera ed.). Madrid: Editorial Anaya.
- Gracia Baca, L. (2008). *Monografía del texto narrativo*. Consultat el 9 / Juliol / 2009, a Universidad Católica Santo Toribio de Mogrovejo; Escuela Psicología: <http://www.scribd.com/doc/2994621/monografia>
- Ortiz, J., Calaf, E., & altres. (2008). *Llengua catalana i literatura 1* (Març 2008, primera ed.). Barcelona: Vicens Vives.

Bibliografia

- Rincón, F., & Sánchez-Enciso, J. (1984). *El taller de la novela*. Barcelona, Barcelona: PPU. Promociones Publicitarias Universitarias.
- Sargatal, A. (1999). *La invasió subtil de les aranyes* (febrer 2000, primera ed.). Capellades, Anoia: Editorial Laertes.

Tesis i treballs de recerca no publicats

- Jiménez, C. (2002). *Cara y Cruz. Teoría de la novela*. Bigues, IES La Vall del Tenes: Biblioteca, Treball de Recerca.
- Mansanet, M. (sense data). *Estudi sobre la novel·la*. Santa Eulàlia de Ronçana, IES La Vall del Tenes: Biblioteca, Treball de Recerca.
- *Tesi doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona*. (2 / Febrer / 2008). Consultat el 1 / Setembre / 2009, a http://www.tesisenxarxa.net/TDX/TDX_UAB/TESIS/AVAILABLE/TDX-0507108-150702//TLACA34de42.pdf

Produccions audiovisuals i informàtiques; textos electrònics; programes de ràdio i televisió

- *Apunts bàsics i provisionals de teoria i crítica literària*. (sense data). Consultat el Setembre / 2009, a Llengua i literatura: <http://www.xtec.cat/~xcoromin/lite/teoria.html>
- Bakhtin, M. (9 / Febrer / 2009). *Análisis de la novela*. (A. Robert Lauer, Editor) Consultat el 16 / Juny / 2009, a <http://faculty-staff.ou.edu/L/A-Robert.R.Lauer-1/Novela.html>
- Carol, J. (Març / 1983). *Página oficial del escritor José Carol*. Consultat el 16 / Juny / 2009, a <http://www.josecarol.org/art2.htm>
- *Criteris lingüístics: redacció de textos*. (18 / Juliol / 2007). Consultat el 20 / Juliol / 2009, a Universitat Oberta de Catalunya: http://www.uoc.edu/serveilinguistic/criteris/redaccio/proces_escriptura.html

- Departament de Llengua i Literatura Catalanes, I. B. (07 / 10 / 2007). *IES Baldiri Guilera*. Consultat el 27 / Juny / 2009 i 29 / Juny / 2009, a <http://www.baldiri.org/lc/lite/IntroduccioGeneres.pdf>
- *Descripció de personatges*. (27 / Gener / 2007). Consultat el 5 / Setembre / 2009, a E-scriptorium; acaba amb la por al paper blanc: http://www.e-scriptorium.eu/cat/index.php?option=com_content&task=view&id=160&Itemid=73
- *Dramaturgia audiovisual: narració*. (5 / Juliol / 2009). Consultat el 18 / Juliol / 2009, a Universitat Autònoma de Barcelona: https://wikis.uab.cat/drama_av/index.php/Narraci%C3%B3
- Enciclopèdia Catalana. (14 / Abril / 2009). *L'Enciclopèdia*. Consultat el 16 / Juny / 2009, Juliol / 2009, Agost / 2009, a <http://www.enciclopedia.cat/>
- *Gènere literari; Viquipèdia, l'enciclopèdia lliure*. (28 / Març / 2009). Consultat el 16 / Juny / 2009, a Viquipèdia, l'enciclopèdia lliure: http://ca.wikipedia.org/wiki/G%C3%A8nere_literari#Narratiu
- *Historia de la novela; Teatralizarte*. (1999). Consultat el Setembre / 2009, a Teatralizarte: <http://www.teatro.meti2.com.ar/dramaturgia/narrativa/historiadelanovela/historiadelanovela.htm>
- *Historia de la novela; Wiquipèdia, la enciclopedia libre*. (20 / Agost / 2009). Consultat el Setembre / 2009, a Wiquipèdia, la enciclopedia libre: http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_la_novela#Siglo_XIX
- Iturraspe, A., & Silla, J. V. (14 / Febrer / 2000). *El sabater de Torregrossa*. Consultat el 7 / Juliol / 2009, a RondallaNet: La web de les Rondalles: <http://www.uv.es/~sillam/RondallaNet/laweb.htm>
- *Literatura; Viquipèdia, l'enciclopèdia lliure*. (15 / Juny / 2009). Consultat el 16 / Juny / 2009, a Viquipèdia, l'enciclopèdia lliure: <http://ca.wikipedia.org/wiki/Literatura>

Bibliografia

- *Literatura; Wikipèdia, la enciclopedia libre*. (10 / Juny / 2009). Consultat el 16 / Juny / 2009, a Wikipèdia, la enciclopedia libre: <http://es.wikipedia.org/wiki/Literatura>
- *LletrA; Literatura catalana a Internet*. (desembre / 2000). Consultat el Setembre / 2009, a Literatura catalana a Internet: <http://lletra.uoc.edu/>
- *Novel·la de gènere; Viquipèdia, l'enciclopèdia lliure*. (28 / Març / 2009). Consultat el 21 / Maig / 2009, a Viquipèdia, l'enciclopèdia lliure: http://ca.wikipedia.org/wiki/Novel%C2%B7la_de_g%C3%A8nere
- *Novel·la; WikiLingua*. (sense data). Consultat el Setembre / 2009, a WikiLingua: <http://www.wikilingua.net/ca/articles/n/o/v/Novela.html>
- Roselló, S., & Miguel, J. (27 / Gener / 2007). *Glosarios de lengua y literatura española; narratología*. Consultat el 16 / Juliol / 2009, a Desocupado lector: <http://www.desocupadolector.net/glosarios/index.php?a=list&d=4>
- Tiñena, J. (Juny / 1993). *Guia de consulta ràpida de literatura*. Consultat el 30 / Juny / 2009, a <http://www.tinet.cat/~jta/guia.html>
- *44 consells per a joves escriptors*. (23 / Juliol / 2008). Consultat el 15 / Setembre / 2009, a E-scriptorium; acaba amb la por al paper blanc: http://www.e-scriptorium.eu/cat/index.php?option=com_content&task=view&id=340&Itemid=73

Obres literàries citades o anomenades³³

- Albom, M. (1998). *Els dimarts amb Morrie (Tuesdays with Morrie)* (març 2004, desena ed.). (A. Carabén van der Meer, Trad.) Barcelona: Grup Editorial 62.
- Almerich i Sellarès, Lluís. *La puntaire*
- Anglada, M. (1994). *El violí d'Auschwitz* (març 2005, vintena ed.). Barcelona: Edicions Columna.

³³ En aquest llistat, tot i no ser necessari, apareixen totes les obres literàries que s'han anomenat en aquest treball o de les quals se n'ha citat un fragment. Tot i que algunes apareixen amb tota la informació bibliogràfica, hi ha algunes obres literàries de les quals només s'ha trobat l'autor i el títol, ja sigui perquè estan descatalogades o perquè són molt antigues.

- Anònim. *Amadís de Gaula*
- Anònim. *Curial e Güelfa* (febrer 1979, primera ed.). Barcelona: Edicions 62.
- Anònim. *L'epopeia de Gilgamesh*
- Anònim. *Lazarillo de Tormes* (març 1977, vint-i-quatrena ed.). Madrid: Editorial Espasa - Calpe.
- Anònim. (s. XIII) *Le Roman de la rose*
- Apuleu, L. *L'ase d'or*. Fuenlabrada: Club Internacional del libro.
- Asimov, I. (1975). *Yo Robot (I, robot)* (març 1975, primera ed.). (M. Bosch, Trad.) Capellades: Editorial Edhasa.
- Barbal, M. (1985). *Pedra de tartera* (setembre 2007, primera ed.). Barcelona: La Magrada de Butxaca.
- Bécquer, G. A. *Leyendas y narraciones*. Madrid: Editorial Libra.
- Bédier, J. (1981). *El romanç de Tristany i Isolda (Le roman de Tristan et Iseut)*. (C. Riba, Trad.) Barcelona : Quaderns Crema.
- Boccaccio, G. *Decamerón*. Madrid: Club Internacional del libro.
- Boccaccio. *La Fiammetta*
- Breen, E. (1975). *També et pots morir a la primavera (I stripe genser)* (octubre 1997, primera ed.). (J. Cabanes, Trad.) Barcelona: La Galera.
- Brown, D. (2000). *Àngels i dimonis (Angels and demons)* (setembre 2004, primera ed.). (D. Guixeras, Trad.) Barcelona: Editorial Empúries.
- Brown, D. (2001). *El gran engany* (març 2005, primera ed.). (L. P. Xavier Garcia, Trad.) Barcelona: Editorial Empúries.
- Brown, D. (2003). *El codi Da Vinci* (octubre 2003, primera ed.). (J. P. Iribarren, Trad.) Barcelona: Editorial Empúries.
- Calders, P. (1926). *El primer arlequí* (1996, primera ed.). Barcelona: La Magrana.
- Calders, P. (1978). *Invasió subtil i altres contes* (maig 2006, primera ed.). Barcelona: Edicions 62.
- Català, V. (1979). *Solitud* (desembre 1979, primera ed.). Barcelona: Edicions 62.

Bibliografia

- Cervantes, M. d. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (octubre 2006, primera ed.). Capellades: La Galera.
- Cervantes, M. d. (1993). *Los trabajos de Pérsiles y Sigismunda* (1993, primera ed.). Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Cervantes, M. d. *Novelas ejemplares* (febrer 1975, novena ed.). Madrid: Espasa-Calpe.
- Chamisso, A. v. (1972). *Peter Schlemihl o el hombre que perdió su sombra*. (J. Prat, Trad.) Barcelona: Editorial La Gaya Ciencia.
- Chaucer, G. (1998). *Els contes de Canterbury (The Canterbury Tales)* (1998, primera ed.). (V. Gual, Trad.) Barcelona: Edicions Quaderns Crema.
- Claudel, P. (2007). *L'informe de Brodeck (Le rapport de Brodeck)* (octubre 2008, primera ed.). (L. Bigorra, Trad.) Barcelona: Editorial La Magrana.
- Cortázar, J. (1968). *62, modelo para armar* (setembre 1995, primera ed.). Buenos Aires: Alfaguara.
- Dalmases, A. (2001). *Silvestre Malasang* (abril 2004, sisena ed.). Barcelona: Editorial Cruïlla.
- Delibes, M. (1966). *Cinco horas con Mario*. Pozuelo de Alarcón: Editorial Espasa Calpe.
- Díaz de Vivar, Rodrigo. *La leyenda del Cid*
- Dickens, C. *Oliver Twist*
- Dickens, C. (1931). *Pickwick (The Posthumous Papers of the Pickwick Club)* (desembre 1995, tercera ed.). (J. Carner, Trad.) Barcelona: Edicions Proa.
- Dostoievski. *Stepánchikovo i els seus habitants*
- Eco, U. (1980). *El nombre de la rosa (Il nome della rosa)*. (R. Pochtar, Trad.) Barcelona: Círculo de Lectores.
- Espronceda, J. d. (1834). *Sancho Saldaña o el castellano de Cuéllar* (2008 ed.). Madrid: Biblioteca Nacional de Madrid.
- Flaubert, G. *Madame Bovary (Madame Bovary. Moeurs de province)* (1986, segona ed.). (R. Xuriguera, Trad.) Barcelona: Edicions Proa.
- Gallego, L. (2006). *Memòries D'Idhun III: Panteó (Memorias de Idhun III: Panteón)* (octubre 2006, primera ed.). (E. T. Rialp, Trad.) Barcelona: Editorial Columna.

- George, E. (2001). *Memòria Traïdora (A traitor to Memory)* (maig 2002, primera ed.). (M. R. Esteve, Trad.) Barcelona: Edicions 62.
- Gil Carrasco, E. (1999). *El señor de Bemibre* (1999, primera ed.). Madrid: Ed. Rialp SA.
- Goethe, J. (2002). *Les tribulacions del jove Werther (Die Leiden der jungen Werther)* (2002, primera ed.). (M. Pla, Trad.) Barcelona: Tusquets Edicions.
- Haddon, M. (2003). *El curiós incident del gos a mitjanit (The Curious Incident of the Dog in the Nighttime)* (novembre 2004, tercera ed.). (R. Borràs, Trad.) Montcada i Reixac: Editorial La Magrana.
- Hasek, J. (1995). *Les aventures del bon soldat Svejk (Osudy dobrého vojáka Svejka za světové války)* (gener 1995, primera ed.). (M. Zgustová, Trad.) Barcelona: Edicions Proa.
- Hinton, S. E. (1967). *Rebeldes (The outsiders)* (gener 2006, cinquanta sisena ed.). (M. Martínez-Lage, Trad.) Madrid: Editorial Alfaguara.
- Homer. *La Ilíada* (gener 2006, segona ed.). (J. Alberich, Trad.) Barcelona: La Magrana.
- Homer. *L'Odissea (Odusseía)* (novembre 2006, sisena ed.). (J. Alberich, Trad.) Barcelona: La Magrana.
- Hosseini, K. (2003). *Cometas en el cielo (The kite runner)* (maig 2007, quarta ed.). (I. Murillo Fort, Trad.) Barcelona: Ediciones Salamandra.
- Hosseini, K. (2007). *Mil sols esplèndids (A thousand splendid suns)* (octubre 2007, primera ed.). (B. Cajal, Trad.) Badalona: Amsterdam Llibres.
- José Cela, C. (1990). *La Colmena* (1990, segona ed.). Madrid: Ed. Castalla.
- Joyce, J. (1981). *Ulisses (Ulysses)* (novembre 1996, segona ed.). (J. Mallafrè, Trad.) Barcelona: Proa Editorials.
- Juncadella i Ballbé, D. (1933). *El giravolt del cor* (1933, primera ed.). Barcelona: Biblioteca Gentil.
- Juncadella i Ballbé, D. (1931). *Quan l'amor neix* (1931, primera ed.). Barcelona: Biblioteca Gentil.
- Jungstedt, M. (2003). *Ningú no ho ha vist (Den du inte ser)* (febrer 2009, primera ed.). (N. V. Colom, Trad.) Barcelona: Editorial Columna.

Bibliografia

- Kafka, F. *La metamorfosi (Die Verwandlung)* (juliol 1985, segona ed.). (J. Llovet, Trad.) Barcelona: Edicions Proa.
- Krakauer, J. (1997). *La febre del cim (Into thin Air)* (juny 1999, tercera ed.). (B. Puiglobella, Trad.) Barcelona: Editorial Empúries.
- Laforet, C. (1945). *Nada* (junio 2006, novena ed.). Barcelona: Ediciones Destino.
- Lewis, Gregory. *El monjo (The monk)*
- Longus. *Dafnis i Cloe* (2009, primera ed.). (J. Berenguer, Trad.) Barcelona: Fundació Bernat Metge i Ediciones Altaya.
- Lowry, M. (1947). *Sota el volcà (Under the volcano)* (novembre 1988, primera ed.). (M. d. Pedrolo, Trad.) Barcelona: Editorial Edicions 62 i La Caixa.
- Manuel, J. d. (2007). *El raptor de gnoms* (gener 2007, primera ed.). Barcelona: Editorial La Magrana.
- Martorell, J. *Tirant lo Blanc* (febrer 2006, segona ed.). Barcelona: Castellnou edicions.
- Matute, A. M. (1996). *Olvidado Rey Gudú* (primera ed.). Barcelona: Círculo de lectores.
- Mishima, Y. (1954). *La remor de les onades (Shiosai)* (maig 2008, primera ed.). (J. P. Tasawa, Trad.) Badalona: Editorial Amsterdam Llibres.
- Monzó, Q. (1994). *L'illa de Maïans*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Moure, T. (2005). *Herba d'enamorar (Herba Moura)* (Setembre 2006, primera ed.). (P. Comellas Casanova, Trad.) Barcelona: La Campana.
- Mourlevat, J.-C. (2008). *El combat d'hivern (Le combat d'hiver)* (març 2008, primera ed.). (E. Tudó i Rialp, Trad.) Barcelona: Editorial Cruïlla.
- Núñez del Reinoso, A. (2005). *Historia de los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea* (2005, primera ed.). Palencia: Simancas Ediciones.
- Pardo Bazán, E. (1947). *Obras Completas. Tomo I: novelas/cuentos* (1973, quarta ed.). Madrid: Aguilar.
- Petroni. *Satiricó (Satyricon)*
- Pinyol, A. S. (2003). *La pell freda* (2003, primera ed.). Barcelona: Cercle de Lectors i La Campana.

- Proust, M. (1990 (1r i 2n volums) - 1991 (3r volum)). *A la recerca del temps perdut (À la recherche du temps perdu)* (primera ed.). Barcelona: Editorial Columna.
- Quevedo, F. d. (1999). *Vida del buscón llamado don Pablos* (1999, primera ed.). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Rabelais, F. (1985). *Gargantúa y Pantagruel (Gargantua et Pantagruel)* (1985, primera ed.). (M. Sánchez-Férriz, Trad.) Barcelona: Edicions 62.
- Reilly, M. (1999). *El Templo (Temple)* (primera ed.). (M. Otero, Trad.) Arganda del Rey: La Factoría de Ideas.
- Ribeiro, B. (1992). *Menina y Moza (Menina e Moça)*. Edicions Cátedra SA.
- Roca, M., & Ballarín, M. (2006). *Tambors de vidre* (abril 2006, primera ed.). Barcelona: Editorial Edebé.
- Rodoreda, M. *La plaça del diamant* (juliol 2005, vin-i-quatrena ed.). Barcelona: Club Editor.
- Rodoreda, M. (1983). *Mirall Trencat* (gener de 1983, primera ed.). Barcelona: Edicions 62.
- Roig, M. (1972). *Ramona, adéu* (octubre 1976, tercera ed.). Barcelona: Edicions 62.
- Romaní, Lluís. *La noria*
- Rowling, J. (2000). *Harry Potter i el calze de foc (Harry Potter and the Goblet of Fire)* (març 2001, primera ed.). (L. Escorihuela, Trad.) Barcelona: Editorial Empúries.
- Rowling, J. (2005). *Harry Potter i el misteri del Príncep (Harry Potter and the Half-Blood Prince)* (febrer 2006, primera ed.). (X. Pàmies, Trad.) Barcelona: Editorial Empúries.
- Rowling, J. (1999). *Harry Potter i el pres d'Azkaban (Harry Potter and the Prisoner of Azkaban)* (setembre 2000, quarta ed.). (L. Escorihuela, Trad.) Barcelona: Editorial Empúries.
- Rowling, J. (1998). *Harry Potter i la cambra secreta (Harry Potter and the Chamber of Secrets)* (desembre 1999, tercera ed.). (L. Escorihuela, Trad.) Barcelona: Editorial Empúries.
- Rowling, J. (1997). *Harry Potter i la pedra filosofal (Harry Potter and the Philosopher's Stone)* (novembre 1999, tercera ed.). (L. Escorihuela, Trad.) Barcelona: Editorial Empúries.

Bibliografia

- Rowling, J. (2007). *Harry Potter i les relíquies de la Mort (Harry Potter and the Deathly Hallows)* (febrer 2008, primera ed.). (X. Pàmies, Trad.) Barcelona: Editorial Empúries.
- Rowling, J. (2003). *Harry Potter i l'orde del Fènix (Harry Potter and the Order of the Phoenix)* (febrer 2004, primera ed.). (X. Pàmies, Trad.) Barcelona: Editorial Empúries.
- Ruiz Zafón, C. (2008). *El joc de l'Àngel (El juego del Ángel)* (maig 2008, primera ed.). (J. P. Gregori, Trad.) Barcelona: Editorial Planeta.
- Sannazaro, Jacopo. *La Arcadia*
- San Pedro, D. d. (1993). *Cárcel de amor* (1993, cinquena ed.). Madrid: Editorial Castalia.
- Saramago, J. (1995). *Assaig sobre la ceguesa (Ensaio sobre a Cegueira)* (desembre 2008, primera ed.). (N. Prats, Trad.) Barcelona: Edicions 62.
- Scott, W. (2002). *Ivanhoe* (2002, primera ed.). Barcelona: Edicions Edebé.
- Segal, Erich. *Love Story*
- Shaffer, Mary Ann & Barrows, Annie. (2008). *La societat literària i de pastís de pela de patata de Guernsey (The Guernsey Literary and Potato Peel Pie Society)* (febrer 2009, primera ed.). (M. V. Llamas, Trad.) Badalona: Editorial Amsterdam Llibres.
- Sierra i Fabra, J. (2005). *97 maneres de dir "t'estimo"* (juny 2005, primera ed.). Barcelona: Editorial Columna Jove.
- Stendhal. *El roig i el negre (Le rouge et le noir)* (juny 1984, primera ed.). (J. Cabot, Trad.) Barcelona: Edicions Proa.
- Suárez Carreño, J. *Les últimes hores*
- Swift, J. (2006). *Els viatges de Gulliver (Gulliver Travel's)* (2006, primera ed.). (F. Busquets, Trad.) Barcelona: Editorial Galàxia Gutenberg.
- Tolkien, J. (1954). *El senyor dels anells I: La germandat de l'Anell (The Fellowship of the Ring)* (1986, primera ed.). (F. Parcerisas, Trad.) Barcelona: Vicens Vives.
- Tolkien, J. (1966). *El senyor dels anells II: Les dues Torres (The Two Towers)* (1987, primera ed.). (F. Parcerisas, Trad.) Barcelona: Vicens Vives.
- Tolkien, J. (1966). *El senyor dels anells III: El retorn del rei (The return of the King)* (1988, primera ed.). (F. Parcerisas, Trad.) Barcelona: Vicens Vives.

- Torras, C. (2007). *La mutació sentimental* (abril 2008, primera ed.). Lleida: Pagès Editors.
- Venezia, M. (2006). *Fa mil anys que sóc aquí (Mille anni che sto qui)* (desembre 2007, segona ed.). (A. Casassas, Trad.) Barcelona: Editorial La Campana.
- Verne, J. (1931). *Autour de la lune* . Paris: Hachette.
- Verne, J. (2001). *La volta al món en 80 dies (Le tour du monde en quatre-vingts jours)* (octubre 2001, primera ed.). (J. L. Graell, Trad.) Capellades: Editorial Barcanova.
- Verne, J. *Veinte mil leguas de viaje submarino I/II* . Madrid: Club Internacional del libro.
- Virgili. *L'Eneida* (desembre 1972, novena ed.). Madrid: Editorial Espasa-Calpe.
- Vivero, R. (2005). *Hello Goodbye* (2005, primera ed.). Madrid: Editorial Bruñó.
- Walpole, H. (2008). *El castillo de Otranto (Castle of Otranto)* (2008, primera ed.). Madrid: Alianza Editorial.
- Xenofont. *La Ciropèdia*
- Zola, É. (1885). *Germinal* (novembre 1994, segona ed.). (A. Maseras, Trad.) Barcelona: Proa.
- Zola, É. (1984). *Thérèse Raquin* (octubre 2000, primera ed.). (L. M. Todó, Trad.) Montcada i Reixac: Edicions de 1984.
- Zusak, M. (2005). *La ladrona de libros (The book Thief)* (2007, primera ed.). (L. M. Dios, Trad.) Círculo de Lectores.
- Zweig, S. *Carta d'una desconeguda (Brief einer Unbekannten)* (setembre 1998, primera ed.). (C. Gala, Trad.) Barcelona: Quaderns Crema.

8. Annexos

8.1. Quaranta-quatre consells per a joves escriptors

A continuació exposarem una llista de quaranta-quatre consells per a joves escriptors que han estat publicats al lloc web *E-scriptorium*, que conté un taller d'escriptura per tal d'acabar amb el pànic al paper blanc.

1. Copiar en fitxes tots els finals que se'ns ocorrin per a un relat, així com els seus inicis i provar totes les combinacions possibles per escollir la més eficaç.
2. Contemplar la vida, fets, sentiments, coses, paraules,... amb actitud de sorpresa i escriure a partir de les noves percepcions que així tinguem de tot això.
3. Inventar noves formes d'enfocar els nostres actes quotidians i escriure sobre ells.
4. Mirar els objectes de casa nostra com si pertanyessin a un altre món i escriure sobre la nova forma de percebre'ls.
5. Inventar un món en el qual les persones parlin amb les coses i les coses parlin entre si.
6. D'entre totes les idees que s'amunteguen en la nostra ment, apuntar-ne una; la més simple, la més atractiva o la primera que puguem atrapar, sense preocupar-nos per perdre les restants al camí.
7. És bo relaxar-se uns minuts abans de començar a escriure, concentrar-se en la respiració, per deixar fluir els pensaments; agafar al vol les paraules que passin per la ment i portar-les a la pàgina.
8. Es pot treballar amb llistes existents, tals com les del guia telefònic, la carta d'un restaurant o cartellera dels cinemes.
9. Plantejar-se la major quantitat possible de formes de solitud existents per desenvolupar en un text la que més ens commogui.
10. Observar llocs bucòlics i descriure'ls. Extreure notícies truculents de diaris sensacionalistes i ambientar els esdeveniments en els esmentats llocs.
11. Rescatar les imatges que donen forma a l'angoixa de quan ens sentim angoixats.
12. Escriure sense estar pendents del calendari, del rellotge ni del que aconseguim: simplement fer-ho.
13. Escriure sobre un tema, elegit a consciència, que ens produeixi l'alliberament més intens i íntim.
14. Imaginar diverses situacions que ocorren en diferents llocs a la mateixa hora com a mètode per explicar alguna cosa des de diferents punts de vista.

15. Repetir un mateix itinerari mental en diferents ocasions per comparar resultats i recollir la major quantitat possible de material vivencial.
16. Imaginar un viatge de fora cap a dins i un altre de dins cap a fora d'un mateix i escriure "durant" el viatge.
17. Planificar un viatge interior pel territori que sigui més propici per a les representacions imaginàries.
18. Practica l'aïllament durant un període programat de temps que pot anar des d'un dia complet fins una setmana, un mes... i anotar el que experimentem en aquest lapse.
19. Escriure un text a partir de la comparació de dues realitats: records, somnis, experiències viscudes, sons, perfums,...
20. Escriure un text a partir de semblances i diferències que resultin de comparar-se un mateix amb una altra persona.
21. Trobar les paraules que més plaer ens produeixin o més significacions ens provoquin per constituir-les en components d'una imatge.
22. Apel·lar als nostres sentits diferenciant aromes, sabors, sons, observacions i sensacions tàctils de tot tipus per constituir imatges.
23. Dividir un objecte en el major nombre possible de peces que el componen per jugar amb elles en un text, cridant a l'objecte pel nom d'algunes d'aquestes peces o parts.
24. Inventar situacions, personatges, conceptes que ens permetin transgredir les funcions del llenguatge.
25. Reunir tot tipus de gèneres i discursos i a partir del contrast entre dos d'ells, constituir una narració: notícies periodístiques, telegrams, poemes, diàlegs escoltats,...
26. Analitzar tot tipus de paraules buscant la major quantitat d'explicacions possibles que entorn d'elles ens aportin material per a un text o ens permeti, directament, constituir el text.
27. Inventar imatges inexistents, amb mecanismes similars als productors de frases fetes, i desplegar-les literalment en un text.
28. Prendre una idea coneguda i sorprendre's davant d'ella com si ens resultés desconeguda com a mètode per aconseguir material literari.
29. Col·leccionar refranys de diferents procedències per treballar amb ells en un text.
30. Inventar refranys i jugar amb el seu sentit literal.
31. Fer atenció als episodis quotidians; convertir cada mínim moviment ocorregut en un espai comú – bar, metro, edifici, platja – en un episodi capaç de desencadenar-ne molts d'altres.

32. Elegir moments a diferents hores del dia i descriure tot el que sentim i el que succeeix al nostre voltant, més a prop i més lluny.
33. Inventar paraules a partir de l'alfabet i crear entre elles un itinerari, l'esquelet d'una història.
34. Prendre tot tipus de secrets: un "secret de família", un "secret de confessió", "el secret d'estat", "el secret professional", com a motors d'un text.
35. Burxar al nostre món interior, rescatar-ne algun aspecte que no ens atrevim a expressar i posar-lo a boca d'un personatge.
36. Confeccionar una llista d'afirmacions i una altra de negacions com a possible material per a un text en el qual s'ometi una cosa específica.
37. Invertir el mecanisme lògic: secret/confessió, és la manera d'enfrontar la ficció. En conseqüència, partir d'una confessió per a després inventar el secret.
38. Tacar folis durant deu minuts exactes cada dia. Al cap de cada mes (i per cap raó abans) llegir l'apuntat. L'esmentada lectura constituirà una grata sorpresa per al seu autor, ja que va escriure associant lliurement. El material recopilat serà heterogeni i molt aprofitable per ser transformat en text literari.
39. Explicar el diferent i no l'obvi de cada dia.
40. Traçar-se un esbós d'escriptura "en ruta" i atrapar les idees susceptibles de ser incorporades a la nostra futura obra.
41. Recopilar anècdotes alienes i apropiat-se d'algun detall de cada una o de la seva totalitat.
42. De l'intercanvi de texts amb altres escriptors poden sorgir propostes i comentaris reveladors.
43. Imitar una pàgina del text d'un escriptor consagrat i comprovar l'acoblament de les paraules.
44. Rescatar l'espontaneïtat del nen. Jugar i crear amb tot el que es té a mà.

8.2. Esbós de la novel·la *Ho faig amb amor*

BASE DE LA NOVEL·LA

1. Dona (30 anys) → arriba nova a una nova feina i és víctima del cap de l'empresa. → ASSETJAMENT SEXUAL
2. Jove → explica el patiment de la mare → VIOLENCIA DE GÈNERE + DESPROTECCIÓ DE LA FILLA
3. Adolescent → es vol aïllar de la realitat quotidiana a través d'internet. → VÍCTIMA DE LA PEDERASTRIA.
4. Dona d'una altra cultura → la família és de mentalitat tancada, i incapaç d'entendre el que explica la jove. → VIOLENCIA DE GÈNERE
5. Nen → evolució de les agressions. → VIOLENCIA INFANTIL

ESQUEMA GENERAL DE LES HISTÒRIES

HISTÒRIA 1: *Joana i Marc*

- La Joana accepta la nova feina
- En Marc és molt amable
- La Joana treballa molt bé i està molt contenta perquè s'avé molt bé amb l'Helena.
- L'Helena mor i en Marc consola la Joana i es mostra més atent que mai.
- En Marc força la Joana.
- La Joana ho explica a les seves amigues del poble i deixa la feina.
- En Marc li segueix anant al darrere i ella ho denuncia.

HISTÒRIA 2: *Helena, Eduard i Mariona*

- Helena mor → retrospecció
- Petites discussions que van en augment, però l'Helena no s'immuta davant les agressions del seu marit
- L'Helena està de baixa perquè l'Eduard li ha fet mal
- L'Helena mor en mans del seu marit i la Mariona ho veu.
- La Mariona està en un grup d'ajuda explicant la seva experiència.

HISTÒRIA 3: Aina i Jaume

- Jaume i Aina es coneixen via Internet
- Ella s'enamora, i ell fa veure que també està enamorat d'ella. Ho mantenen en silenci.
- Es van veient, i l'Aina se n'adona que en Jaume l'ha enganyat i només li interessava el sexe, tot i que no arriben a tenir-ne.
- Ella no el pot oblidar.

HISTÒRIA 4: Nashma i Amir

- La parella es casa. La Nashma té 16 anys i l'Amir 36.
- La Nashma vol fer vida d'estudiant i d'adolescent, però la Janira li ho prohibeix.
- Amir la maltracta i la Nashma ho explica a la Sanja, però té por.
- La Nashma està convençuda que vol estudiar i s'inscriu. Ell s'enfada i la mata quan estava embarassada. Amir se suïcida.
- Janira a l'enterrament se n'adona del mal que ha causat a la seva difunta filla.

HISTÒRIA 5: Rafael i Mònica

- La parella està casada i coneixen a tots els del barri. Ell és molt reservat i no explica mai res.
- Una nit en Rafael veu una foto i comença a recordar escenes passades.
- La mare d'en Rafael va morir durant el part i el seu pare no li ho perdona. El maltracta psicològicament i físicament.
- En Rafael és abandonat i acollit pels serveis socials, que li busquen una nova llar.
- Al final s'obre a la Mònica i li explica el seu passat.

ESTRUCTURACIÓ EN CAPÍTOLS

CAPÍTOL	HISTÒRIA	QUÈ PASSA?
1	Joana	- Presentació Joana. Va a una entrevista de feina a l'agència publicitària.
2	Helena	- Presentació de l'Helena. - Escena de la seva mort. - La Mònica és acollida pels serveis socials. Està en estat de xoc.
3	Aina	- S'acaba l'estiu i l'Aina ha de tornar a l'institut. - A l'arribar a casa es troba una nota de la seva mare que arribarà tard.
4	Nashma	- Casament de la Nashma i l'Amir. - Ella no es vol casar i ho parla amb la Sanja.
5	Rafael	- Presentació d'en Rafael i la Mònica.

		- A la nit agafa el llibre d' <i>El màgic d'Oz</i> que provoca l'evocació de records del passat.
6	Joana	- Entrevista de feina amb en Marc. - La contracten i l'Helena li ensenyarà les instal·lacions.
7	Helena	- Comença la narració de les agressions. - Discussió que porta l'Eduard a atacar l'Helena. La Mònica està a la seva habitació.
8	Rafael	- En Rafael està amagat amb el llibre <i>El màgic d'Oz</i> . - En Marcel el busca. ACTUALITAT - Acaba d'obrir el <i>Màgic d'Oz</i> i li ve a la memòria el seu passat.
9	Aina	- S'ha passat tota la tarda a l'ordinador, parlant pel messenger.
10	Rafael	- En Rafael està fent els deures de matemàtiques amb en Marcel. - Li costen uns exercicis i compta amb els dits. En Marcel l'esbronca i el titlla d'inútil. - L'agafa i li fa mal. ACTUALITAT - Ve en Jaume i explica una anècdota de la nit passada.
11	Nashma	- Amir se la vol emportar al llit, però ella està cansada i no vol. - La Nashma cedeix i fan l'amor. - Discussió sobre el fet de tenir fills.
12	Helena	- Les discussions es tornen més freqüents.
13	Joana	- Ja fa sis mesos que treballa i es porta molt bé amb tothom. La Joana està molt contenta. - És l'aniversari d'en Marc i se'n van a prendre alguna cosa. - En Marc ha begut massa i es queixa del cambrer que mira la Joana.
14	Aina	- L'Aina es mostra absent. No deixa de pensar amb en Jaume, tot i que encara no s'han vist. - La criden a classe i està distreta.
15	Nashma	- La Nashma se'n va a visitar la Sanja a casa seva i li explica la seva situació. - La Janira les sent. Envia la Nashma a casa seva i li explica quina és la seva funció.
16	Rafael	- En Rafael té curiositat per saber coses de la seva mare. - En Marcel l'acusa d'haver-la matat i l'escriu. Li diu que mai torni a treure aquest tema. ACTUALITAT - La Mònica i en Rafael estan a casa i parlen d'en Jaume, que ha trobat una noia.
17	Helena	- Les agressions continuen. L'Helena protegeix a la Mariona.
18	Nashma	- Amir la força a sexe - Ella el pega, però l'Amir l'agafa d'un braç, la deixa estesa a terra i la colpeja per fer-li veure que ell és l'home de la casa.
19	Joana	- L'Helena està de baixa i la Joana haurà de fer la feina de l'Helena, que és més propera a en Marc. - En Marc s'hi intenta acostar, però ella el refusa.
20	Aina	- En Jaume i l'Aina es veuen per primera vegada. - Parlen i es coneixen una mica. Acorden tornar-se a veure.
21	Joana	- Ha passat un temps des de que l'Helena ha mort, però la Joana encara no ho ha assumit.

		- En Marc s'hi acostava més.
22	Helena	- Segueixen les agressions. Capítol per incrementar la tensió.
23	Aina	- L'Aina té la impressió que en Jaume la respecta i té ganes de veure'l. Està força absent.
24	Nashma	- La Nashma confessa que té por i que l'Amir l'ha pegat. - La Sanja vol que actuï, però la Nashma té por.
25	Rafael	- Passen dos anys - Necessita una fotografia de la seva mare i remena l'habitació del seu pare. - El pare l'enganxa i l'escriu. ACTUALITAT - La Mariona es passa tota la tarda a la fleca sola i trista.
26	Helena	- És l'aniversari de la Mariona. L'Eduard s'enfada perquè l'Helena li ha comprat el regal sense consultar-li. - Li fractura un braç. Haurà d'agafar la baixa.
27	Joana	- Comença l'escena en què la Joana serà assetjada per en Marc. - Ella plora i ell l'intenta consolar.
28	Aina	- L'Aina i en Jaume es troben i van a casa d'ell a sopar.
29	Rafael	- En Rafael està castigat sense sopar. - Observa la fotografia de la seva mare i escriu al Màgi d'Oz que l'ajudi. Posa la fotografia dins del llibre.
30	Nashma	- Amir es disculpa pels fets del dia anterior. Li suplica que es quedi i li promet que no passarà mai més. - Ella té por.
31	Joana	- La Joana es queda l'última a l'edifici i en Marc la força. - La Joana és violada.
32	Aina	- L'Aina i en Jaume es troben i ell s'hi acostava amb voluntat de besar-la. - Ella no sap com reaccionar i en Jaume li diu que ja aprendrà tot el que sigui necessari. - L'Aina no sap realment l'edat d'en Jaume.
33	Joana	- La Joana després de ser assetjada per en Marc.
34	Helena	- L'Helena està de baixa i la Mariona hi parla molt.
35	Rafael	- En Rafael no es troba bé i en Marcel l'obliga a anar a l'escola. - A l'hora de sopar no vol menjar i és obligat. - Vomita el que ha menjat i en Marcel l'obliga a menjar-s'ho igualment. ACTUALITAT - La Sanja i la Nashma queden a la fleca per parlar. La Nashma marxa amb molta pressa.
36	Joana	- La Joana se sent bruta i està molt trista. - Fa veure que està malalta per no anar a treballar. - En Marc la truca, la va a veure,..
37	Helena	- Segueixen havent-hi agressions per part de l'Eduard. - La Mariona ho va a denunciar a la policia, però no se la creuen.
38	Aina	- L'Aina i en Jaume es troben a casa d'ell i experimenten. La veu narrativa anirà canviant.
39	Nashma	- L'Amir vol un fill i li exigeix a la Nashma. Ella no vol. - Amir la força contra la seva voluntat.
40	Rafael	- En Rafael juga a futbol i és titllat d'inútil pel seu pare. - En acabar el partit en Marcel l'esbronca i en Rafael es posa a plorar.

		En Marcel el colpeja. ACTUALITAT - És l'aniversari d'en Marc i li han de preparar el pastís.
41	Joana	- La Joana va al poble després de molt de temps i parla amb les seves amigues. - Explica el que li ha passat amb en Marc. Li diuen que deixi la feina. - Deixa la feina, però no diu els motius a ningú.
42	Aina	- L'Aina està molt enamorada d'en Jaume i està disposada a entregar-se-li totalment. - És conscient que no ho pot explicar a ningú.
43	Helena	- Comença l'escena en què l'Helena morirà.
44	Nashma	- La Nashma està embarassada. - Ho parla amb la Sanja a la fleca.
45	Joana	- En Marc segueix assetjant la Joana. - L'espera a la porta de casa. Ella li dona un cop i corre cap a dins de casa.
46	Helena	- Escena en què l'Eduard mata l'Helena
47	Nashma	- La Nashma arriba a casa i s'ha matricular per estudiar el Cicle d'Educació Infantil - Amir s'enfada i l'esbronca
48	Rafael	- En Marcel no va a buscar en Rafael a l'escola. - Després d'esperar una estona els professors truquen als serveis socials al veure que en Marcel se n'ha anat i ha abandonat en Rafael. ACTUALITAT - Janira va a comprar pa i en Rafael li diu que ha conegut la Nashma.
49	Nashma	- Ella es queixa perquè vol ser lliure i viure i ell la mata a puntades de peu. - Ell se suïcida tirant-se a la via del tren.
50	Joana	- En Marc no deixa de perseguir-la i buscar-la. - Ho denuncia a la policia. La història s'acaba de cop i volta.
51	Helena	- L'Helena mor en braços de la Mariona
52	Aina	- L'Aina va a casa d'en Jaume per sorprendre'l. - Se'l troba amb una altra noia joenveta i se'n va trista. - Se n'adona de la relació que buscava ell i talla la relació.
53	Nashma	- És l'enterrament de la Nashma i l'Amir - Janira se n'adona que s'ha equivocat i que, per això, la seva filla ha mort.
54	Rafael	Escena amb la Mònica. - Observa la fotografia i li explica que és la seva vida.
55	Helena	- La Mariona explica la seva història a un grup d'ajuda
56	Aina	- Segueix pensant en ell - Esborra el número de mòbil i el correu electrònic (<i>messenger</i>) - Forma part de la seva vida, no el pot oblidar
Epíleg	-	- Una noia va amb cotxe i escolta la ràdio. Sent notícies sobre víctimes de violència de gènere.

8.3. Recursos per a escriptors

Avui en dia podem trobar diverses associacions i escoles que s'han format amb l'objectiu de fomentar l'escriptura al nostre país i en català.

Els podem trobar a:

- Associació de Joves Escriptors en Llengua Catalana (AJELC)

Canuda, 6, 5è

08002 Barcelona

T. 933 015 938

F. 935 539 986

A/e. jovescriptors@ajelc.cat

<http://www.ajelc.cat>

L'Associació de Joves Escriptors en Llengua Catalana es va fundar l'any 1980. Un grup de joves interessats en la literatura va convocar els joves escriptors mitjançant un article publicat al diari *Avui*, amb la idea de crear una associació que els permetés conèixer d'altres joves i compartir així el seu interès literari comú. De fet, l'objectiu principal de l'AJELC és compartir una vocació, la literatura, i compartir les nostres creacions per saber l'opinió dels altres, de manera que aprenem a donar consells sobre allò que escrivim i llegim. Així mateix, una de les activitats que l'Associació ha mantingut des del principi són un parell de trobades al mes que anomenem "aplecs bohemis", on els joves autors llegeixen les seves creacions i els assistents a la lectura donen la seva opinió, consells i crítiques.

- Associació d'Escriptors en Llengua Catalana (AELC)

Canuda, 6, 5è

08002 Barcelona

T. 933 027 828

F. 934 125 873

A/e aelc@escriptors.cat

<http://www.escriptors.cat>

L'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana és l'entitat professional que aplega els escriptors i escriptores en llengua catalana. Fundada l'any 1977, la major part de la seva actuació es desplega en els distints territoris dels Països Catalans i té diversos objectius entre els quals trobem el d'organitzar un ampli ventall d'activitats dedicades a l'estudi i la reflexió sobre l'ofici d'escriure, així com a la promoció dels autors i autores; representar els escriptors i les escriptores en llengua catalana davant les diverses institucions públiques i els diferents sectors professionals vinculats a les Lletres; i mantenir una presència constant en el món cultural, tant català com estranger.

- Escola d'escriptura de l'Ateneu Barcelonès

Canuda, 6

08002 Barcelona

T. 933 174 908

F. 933 317 525

A/e escolaescriptura@ateneubcn.org

[http:// www.escoladescriptura.org](http://www.escoladescriptura.org)

L'Escola d'Espectura de l'Ateneu Barcelonès és un centre de formació que té com a finalitat l'ensenyament de les arts i els oficis de la paraula. És una escola d'experimentació creativa i d'aprenentatge professional que recull la tradició viva de les escoles d'arts aplicades i oficis artístics, de llotges i conservatoris, amb l'objectiu d'esdevenir un centre catalitzador de nous batecs culturals i literaris. S'adreça a aquelles persones amants de la llengua i de la literatura que vulguin convertir la seva passió en un ofici -bé el d'escriptor, bé el de professional del món editorial- o aprofundir en el plaer de la lectura i l'espectura. Així, l'Escola posa a l'abast de l'alumnat les eines i tècniques pròpies de l'ofici d'escriure, per tal que cada persona pugui emprendre, amb els fonaments necessaris, el seu itinerari literari personal.

- Aula de Lletres. Escola de les Arts Escrites

Teatre, 2

Terrassa

T. 937 858 231

A/e info@aulalletres.cat

<http://www.auladelletres.cat>

L'Aula de Lletres va néixer l'any 1993 amb la intenció de formar aquelles persones que aspiren a ser escriptores. Encara avui en dia ofereixen cursos amb un claustre format per set professors professionals en l'àmbit de l'escriptura.

- Jo Escric

Jo Escric és un portal web que pretén impulsar la narrativa a tot Espanya. És per això que el podem trobar en català a www.joescrib.com o en castellà a www.yoescribo.com.

Jo Escric és un portal de creació literària que va néixer a Mallorca l'any 2002 amb la intenció de donar un espai a la xarxa d'Internet als escriptors novells.