
LLUÍS MESEGUER/JOAN GARÍ

**METÀFORA I FRASEOLOGIA
EN EL DISCURS COSTUMISTA:
SANTIAGO RUSIÑOL
I MARIÀ VAYREDA***

1. DISCURS COSTUMISTA I TIPOLOGIA LITERÀRIA

Una tipologia de la varietat de manifestacions textuais relacionades amb el discurs costumista ha de començar per prendre nota de la varietat de relacions que, al si de l'evolució diacrònica de la literatura, es produeixen entre la creació com a ús lliure i individualitzat del llenguatge, i la recepció com a ús repetitiu, fixat, social. La creació i la recepció, però, no es poden interpretar com a processos successius sinó dialèctics. És a dir, entre discursos literaris i registres no literaris, no hi ha una ruptura interpretable en termes de llibertat / fixació, sinó una constant interacció entre creació literària i usos no literaris del llenguatge.

És aquesta formulació de l'evolució literària la que permet d'integrar-hi discursos que participen de lleis retòriques literàries i alhora d'arrels pròpies d'altres discursos lingüístics (el periodisme, la prosa humanística, historiografia, la història oral...) o socials (el conservadorisme, el ruralisme, el tradicionalisme, el nacionalisme cultural). No és estrany, per això, que aspectes tan característics de cada sistema lingüístic, com la fraseologia –i la seua manifestació més profunda: la paremiologia– o l'organització de correlacions metafòriques, actuen, al si de cada comunitat lingüística, com a síntesis d'universos experiencials anònims i col·lectius dins la memòria col·lectiva, fins a esdevenir esquemes i models cognitius i de conducta social. Sota aquesta perspec-

(*) Article realitzat dins el Projecte d'investigació de la DGICYT PS91-0134.

tiva, el rondallaire memoritza esquemes exactament igual que el comediant, el versolari, el joglar. I el poble sencer, per exemple, quan usa els refranys.

Els textos costumistes de l'època contemporània, d'altra banda, manifesten esplèndidament la interacció entre discursos socials i literaris, ja que s'articulen com a expressions de les tensions derivades del canvi de les societats europees de societats rurals a societats urbanes, amb un llarg intermedi en què les capes populars urbanes (els oficis urbans, la menestralia, el proletariat) s'hi posicionen entre un passat que s'escola veloçment i un futur amenaçador per a l'estabilitat econòmica i cultural. L'expressió de la necessitat de referents estables, doncs, poden assumir-la tant la creativitat literària (tipus, escenes, paisatge) com les expressions lingüístiques denotadores de les certes compartides: justament, la fraseologia i la metàfora. En aquest marc s'explica la pèrdua de les parèmies procedents de la societat rural, i per tant, també de la sentenciositat que suposen, i llur substitució en les societats urbanes per noves propostes textuais a càrrec dels *mass media* i la publicitat (Conca 1987: 63). Hi canvien els participants i llurs funcions, però el procediment discursiu s'hi manté, en un ingent procés de canvi interpretable en termes d'ecologia del llenguatge (Serrano 1980).

D'altra banda, els textos costumistes, situats en la frontera de la literarietat, tenen un funcionament intertextual (Bakhtín ed. 1985) amb doble clau: respecte a textos literaris i respecte a textos no literaris. La distinció de Mukarovski (1940: 60) entre art superior i art inferior permet assenyalar com a constant la convivència, en cada moment històric i en cada comunitat cultural, de discursos verbals creatius i de processos d'assumpció referencial d'aquesta creativitat. I la diferenciació entre actitud mitològica i actitud no mitològica (Lotman-Uspenski 1973: 135) permet de remarcar-hi, en aquells processos, actituds inclinades cap a la intertextualitat literària i actituds inclinades cap a la tradició social: «la identificación mitológica presupone la transformación mitológica del objeto en un espacio y en un tiempo concretos. El pensamiento lógico opera en cambio con las palabras, que poseen una relativa autonomía fuera del tiempo y del espacio.» D'aquesta doble inclinació beu la variació retòrica i lingüística del discurs costumista.

Amb l'enfocament etnografista i nacionalitari de la història oral (cfr. Miralles 1985: 15), es percep clarament la influència de la interacció cultura culta-cultura popular damunt la creació i la recepció literària costumista, almenys en aspectes tan importants com els següents:

- a. Les fonts populars són sempre anteriors a la cultura literària «oficial»
- b. L'oralitat és una característica lingüística permanent en les societats, mentre que la fixació escrita naix a partir d'aquella, però evoluciona segons regles autònomes
- c. En la història oral és vigent el dinamisme històric i cultural, ja que l'individu hi és intèrpret vivent, i permet una gran aproximació psicològica de l'objecte a la recepció

- d. La realitat viscuda s'hi fa també creativitat, a través de la seua fixació llegendària
- e. La història oral no solament avalua fets, sinó que transmet vivències i interessos personals.

És per això que, en l'època contemporània, el discurs costumista ha partit de la ruralitat inicial, i ha presentat una clara coloració nacionalista o localista. La prova és l'habitual rebel·lió dels textos costumistes contra les modes estrangeres, identificades alhora amb la imposició imperialista dels valors «inautèntics» de la modernitat. I, situats entre cultura popular i cultura culta, entre oralitat i escriptura, entre tradició i modernitat, són el pas històric-literari de les fonts populars a la fixació literària, del dinamisme oral a la plasmació escrita, de la participació activa dels agents comunicatius a la seua inclusió passiva en societats multiculturals, del realisme tradicional a l'art autònom modern, del saber mitològic al saber científic...

El procés de designació literària de tots aquests canvis pot ser caracteritzat amb la fórmula aplicable al cas dels topònims (Meseguer 1992): obeeix una seqüència en la qual intervenen quatre processos, en principi derivatius: (a) Designació social -(b) Creació d'esquemes lingüístics -(c) Usos patrimonials -(d) Usos literaris.

La literatura, especialment a través del discurs costumista, hi juga un paper fonamental, ja que literaturitza usos populars i els patrimonialitza tot atorgant-los (noves) connotacions mítiques, simbòliques o socials. I és, per tant, un escenari privilegiat en la codificació d'expressions lingüístiques i retòriques, fins al punt que les grans tendències literàries cultes contemporànies es podrien considerar potser d'acord amb l'actitud discursiva amb què converteixen en referents les experiències populars:

- | | |
|------------------|----------------------|
| A) Idealització: | L'opció literària: |
| - Mitificació | - L'opció romàntica |
| - Simbolització | - L'opció simbolista |
| B) Conservació | L'opció costumista |
| C) Definició | L'opció realista. |

Certament, ens trobem davant d'un *feedback* permanent entre la designació de realitats, d'una banda, i la creativitat literària, de l'altra. A través de cada mot, de cada frase, de cada figura, la realitat és susceptible de beneficiar-se de la productivitat lingüística i de la creativitat literària. L'ús costumista del llenguatge, literari per la seua ficcionalitat constitutiva, s'erigeix en una autèntica màquina de «(re)creació de mons», en un joc sociolingüístic permanent entre la realitat i la ficció, entre el passat i el present, entre l'individu i la societat. I, és clar, es pot vestir literàriament d'idealisme o de realisme, però sempre es basa en la selecció del punt de vista i en la finalitat explícita de l'escriptura. Aquesta selecció situa el costumisme entre la literatura i la

manipulació social, ja que, segons Fernando Lázaro (1976: 127), «el acto mismo de la selección es ya una manipulación, un conato estético, y denuncia que una literatura *monente ac dictante natura* es de imposibilidad metafísica».

Resulta evident el parentiu del discurs costumista amb el plantejament de la paraliteratura desenvolupat per Couégnas (1992: 66 i ss.), referit a un conjunt de textos narratius situats entre la literatura oficial i les implicacions de la societat de masses contemporània. En efecte, en l'anàlisi s'hi incorporen dues jerarquies paral·leles: la social i la literària. I també, sobretot des del punt de vista de la recepció, la dialèctica entre allò «nouveau» i «semblable»: una estètica de la novetat, pròpia de la literatura, i una altra de la similaritat, típica de la paraliteratura. Amb la terminologia de Lotman (1978: 349-352), s'hi encarnen, respectivament, l'«estètica de la identitat» i l'«estètica de l'oposició». Es podria, per tant reformular la idea, a propòsit del discurs costumista: allò establert hi esdevé la base de l'autoritat del text. Les tècniques paraliteràries avaluades per Couégnas són caracteritzadores de la coherència interna d'aquest discurs:

- la creació d'una «illusion référentielle» (Couégnas 1992: 83 i ss.); la relació de la qual, però, amb la «realitat referencial» caldria matisar moltíssim;
- l'estètica de la transparència, la mimesi sumària i la preferència pels clixés per a la generació de la versemblança dels personatges i l'acció;
- la generació d'un autèntic «contrat de lecture» (Couégnas 1992: 181-182); i –cal afegir-hi– percebut materialment pel lector com a diferent del «contracte» de lectura dels textos literaris i, alhora, dels discursos socials no literaris;
- la polarització ideològica, amb procediments repetits sense distància irònica o paròdica. Potser caldria matisar-hi: si hi ha paròdia, és paròdia d'*altres* discursos, literaris o no literaris

Si no rònegament paraliterari, el discurs costumista es manifesta, per seguir la terminologia de Genette (1991), en textos de literarietat condicional. Aquests textos presenten el llenguatge literari en el trànsit d'estètic a estètic i artístic; a través de la literaturització *a posteriori*, el costumisme fa el procediment de convertir l'«estil normal» en «literari», sobretot per la combinació de diversos estils, tant «populars» com «cultes». Fins al punt que la distinció de Tyniànov (1927) entre literaturització i literatura s'hi fa pertinent: el costumisme és una literaturització que esdevé literatura (si hi esdevé) *a posteriori*. Dibuixa un color local, i en deixar de ser local en el temps i l'espai, esdevé general.

El discurs costumista, per la via realista del descobriment de la realitat immediata –però feta amb caràcter epidèrmic–, o per la via idealista de refugiar-se en el passat –però sense defugir la «il·lusió» selectiva de l'autenticitat–, selecciona també el dialecte amb què s'expressa i, alhora, el lector model i el seu horitzó d'expectatives: un

lector real (cfr. Fillmore 1981), bastit amb una ideologia compartida en el *background* comú, real en el seu origen i creat en la seua interpretació. Des d'aquest punt de vista, els discursos periodístics actuals continuen aportant-hi formes noves: l'actual *faction* (Chillón 1993) seria un espai on es produeix la continuació del debat entre realitat i ficció com a correlat entre literaturització i literatura.

2. LA METÀFORA I LA FRASEOLOGIA EN ELS REGISTRES LITERARIS POPULARS

La teoria sobre la metàfora, especialment des de l'àmbit de la lingüística cognitiva, s'ha vist beneficiada per les revisions de la hipòtesi Sapir-Whorf (Kay-Kempton 1983) pel que fa a la integració de la seua incidència sobre la comunitat social i lingüística. Els conceptes metafòrics presenten, sota aquest enfocament (*vid.*, sobretot, Lakoff-Johnson 1980), una sèrie de trets plenament vigents en els supòsits estètics del discurs costumista: sistematicitat, coherència cultural, organització correlativa, components rituals...

En general, de tota manera, les construccions fraseològiques i metafòriques en textos literaris eren ja un actiu important, encara que no sistematitzat, de la lexicografia (utilització de la literatura com a font), les investigacions folklòriques i etnogràfiques (recollida de terminologia, fraseologia i literatura popular), i semiòtiques (utilització de la literatura popular per a la tipologia lingüística).

Per a la lexicografia diacrònica, l'ús «filològic» de la literatura és fonamental (Colón 1987: 141-174), sobretot perquè la fraseologia, lluny de ser perifèrica en la constitució de la llengua, hi aporta aspectes centrals de la consciència i la pràctica social dels parlants. Resulta significativa, en aquest sentit, la doble accepció del mot *proverbi*, com a adagi i com a ensenyament gramatical, en la història del català i d'altres llengües romàniques. Germà Colón (1987: 81) addueix, per exemple, un contracte d'un mestre a Igualada de l'any 1620: «y que hage de fer en quiscuna lissó pràctica sobre aquella y ensenyar als estudiants de repetir; construir, declinar y conjugar; y als qui seran abtes los hage de donar quiscun dia proverbis». La noció d'ensenyament no és distant, evidentment, de l'actitud doctrinal amb què el narrador costumista revesteix la seua creació ficcional.

Així, la paremiologia és un dels terrenys importants en aquests tipus de textos, sota la seua multiforme presentació (Conca 1987: 49-69), ja que s'hi literaturitzen síntesis d'universos experiencials anònims i col·lectius dins la memòria col·lectiva. Fins al punt que les locucions i frases fetes s'erigeixen en centre de la creació ideològica del llenguatge costumista. Aquest aspecte, negligit i no caracteritzat en les anàlisis tradicionals i positivistes del costumisme, té un reflex directe en la constitució del pacte de

lectura de l'obra costumista. El narrador I de *La punyalada*, precisament, confessa haver-la escrita amb aquesta actitud:

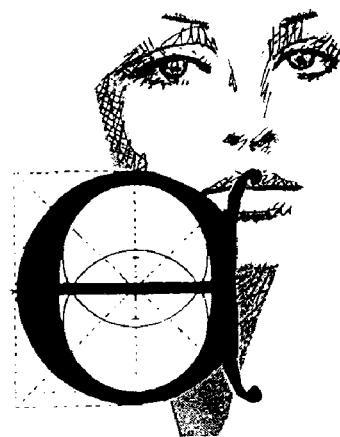
en busca de records i relíquies de llurs passats habitants, visitava masies i barraques de carboners, recollint cançons i llegendes, romanços i rondalles, tot pescant al vol locucions i mots especialíssims d'aquell terror que talment sembla abandonat de la mà de Déu. (*La punyalada*, pàg. 18. D'ara endavant citem només la pàgina de l'edició emprada)

La complexa relació entre discurs literari i discursos estandarditzats, segons ja posà de manifest Mukarovski (1932: 325), el fons d'una tradició com a cànon automatitzat, en el qual l'argot, els dialectalismes i els neologismes tenen una importància fonamental. En la formulació de la semiòtica russa (Lotman 1970: 361), el text artístic pressuposa dialècticament la realització i la transgressió de normes: en el primer cas, hi predomina el codi conegut i un alt nivell d'automatització, mentre que, en el segon, s'hi crea un codi desconegut i es desautomatitza el tradicional. En aquest joc se situen, és clar, els discursos literaris híbrids.

La pragmàtica de la fraseologia literària popular resulta, per tant, important. Les obres costumistes, com es concretarà més endavant, amaguen actituds socials constants: la generació de referents culturals, de normes socials i lingüístiques, de reivindicacions elegíiques, de defenses de la cultura popular contra l'ordre «modern» establert. En aquest marc pragmàtic, s'explica, per exemple, l'ús de la ironia en els refranys i llur joc permanent entre objectivitat i subjectivitat (cfr. Conca 1987: 45 i 23-26). De tota manera, en la cultura popular, la tradició no distingeix descripció i prescripció, sinó que la dialèctica descripció-prescripció s'hi practica tot convertint en prescripció (és a dir, norma) la pròpia interpretació (és a dir, ús) de la realitat: no hi ha, per tant, «subjectivitat moral», sinó «objectivitat de la tradició». Discursos literaris com el costumista, així, esdevenen instruments interpretatius, i, a través de la literaturització dels elements lingüístics interpretadors de la realitat, creen les definicions pròpies, un autèntic «diccionari ideològic».

El discurs costumista, d'altra banda, se situa al bell mig de la relació entre oralitat i escriptura. Més concretament: en la conversió del llenguatge oral en registre escrit. La tècnica narrativa hi serveix per «ficcionalitzar» la pròpia visió de la realitat; i alhora, per «realitzar» els mites suspesos sense fixació definitiva en la memòria oral popular. Per raons arxitektuals, tècniques com la descripció directa i el diàleg hi són els instruments coherents i habituals.

La noció de *memòria*, certament, hi és essencial. Els elements fraseològics i paremiològics, per llur economia i per llur capacitat d'ús autònom, hi juguen un paper molt important: tenen, de vegades, una dominant funció mnemotècnica (Conca 1987: 28); en general, són essencials en els esquemes expressius dels actors d'aquesta memòria lingüística i discursiva: el comediant, el versolari, el joglar, la comunitat sencera. El



discurs costumista, en aquest sentit, és, evidentment, una acció conscient de memòria social; és a dir, de memòria d'una classe social en un context històric determinat; i el costumisme contemporani, específicament en el trànsit entre tradició rural, on predomina l'oralitat, i societat burgesa urbana, vinculada, és clar, a la galàxia Gutenberg. Precioses demostracions d'aquestes operacions de memòria social en són, en l'àmbit català, *La punyalada* i *L'auca del senyor Esteve*, bé que aquesta darrera passa la memòria pel tamís –essencial– de la ironia.

Així, totes les divisòries pertinents entre oralitat i escriptura s'actualitzen plenament en els textos costumistes narratius:

- a. Context dependent / context independent: les locucions populars hi apareixen pragmàticament usades dins les motivacions del context literari, i la creació de metàfores es vincula a les motivacions de les referències del text;
- b. Codi restringit / codi elaborat: els registres utilitzats depenen de la versemblança dels personatges, que suposa un codi restringit; i alhora del narrador, el punt de vista del qual, filtrat pel codi de l'escriptura, tendeix a un codi elaborat;
- c. No ritualització / ritualització: s'hi presenten com a reals elements usualment ja desapareguts, i alhora, la metaforització hi naix de la idiomàticitat, del «tipisme»; i
- d. Vida social (realitat) / funció diferencial (prestigi): el realisme d'una «autenticitat» reivindicada –sobretot!– a través del llenguatge s'hi combina amb la mitificació idealista, practicada també amb les aportacions retòriques de la tradició literària culta.

Com s'ha dit adés, la descripció directa (expressió de l'autor-narrador) i el diàleg (expressió dels tipus-personatges) hi són els instruments més coherents i habituals. Aquests textos, doncs, equidisten de dues necessitats: la versemblança i la voluntat normativa. L'escriptor hi irromp com un individu revestit d'una creativitat lingüístico-literària amb voluntat de ser autoritat sociolingüística. O viceversa.

3. EL DISCURS LITERARI COSTUMISTA CATALÀ

Un dels elements fonamentals del discurs costumista és l'essencial indeterminació dels gèneres que hi concorren: el periodisme amb la novel·la i el teatre, la crònica amb les memòries o apunts de viatges, el gènere històric amb l'estudi psicològic o l'evasió d'aventures, la idealització amb l'apunt al natural, l'enyorança del passat amb la paròdia popularista, la ruralitat i les classes mitjanes-baixes urbanes...

Així, Evaristo Correa (1964) s'havia fixat que aquestes narracions «se conturban de pasiones humanas», i l'autor hi instrumentalitza el narrador i el personatges com

a «subterfugios y pretextos para exponer sus razones, si las tiene». Cassany (1986: 365) remarca la «matèria primera els costums d'una societat en un temps històric determinat, amb una intenció fonamentalment descriptiva i una marcada tendència a fer els elements de ficció subsidiaris d'un interès documentador o testimonial.» I ahora, «una resposta, donada des de perspectives ideològiques diferents, al canvi social desencadenat per la industrialització i a l'amenaça que comporta la desnaturalització dels costums –i la moral que s'hi aparella– amb els quals s'identifica l'element genuí, propi, de la comunitat.» La pròpia nominalització dels subgèneres –quadre, novel·la, conte, sàinet...– és, de tota manera, un testimoni inqüestionable de la promiscuïtat d'aquest proteic discurs, tan proteic com les classes socials que s'hi agraden.

L'especificitat de la narrativa costumista i realista catalana ha estat diversament glossada. El canvi social als països de llengua catalana ha estat divers. Al País Valencià i a les Illes, per exemple, el gènere tingué un conreu esplendorós al llarg del XIX a través del periodisme satíric, i, pel retard de la industrialització, s'hi ha mantingut com a manifestació literària per antonomàsia per a alguns sectors socials: encara ara, «teatre valencià» no ha deixat de ser sinònim de sàinet; i les millors narracions costumistes valencianes, les de Josep Pascual Tirado, són dels anys vint i trenta del present segle. Al Principat, en canvi, tant la narrativa com el teatre costumistes serviren de banc de proves per a l'aparició històrica del realisme: Frederic Soler, Emili Vilanova, Pin i Soler, Guimerà, Oller, Rusiñol, el grup d'Olot, l'escola gironina...

Convé remarcar-hi, d'altra banda, dos accents importants. D'una banda, la diglòssia literària i la seua casuística: la necessitat de crear la llengua de la prosa, la qüestió de la llengua en el periodisme, l'alfabetització i la sociologia de la lectura. Per exemple, de les vicissituds de la relació amb la literatura castellana de l'època són indicatives les opinions de Menéndez Pelayo o les relacions Galdós-Oller. I de l'altra, els límits ideològics de la Renaixença: la seua pretensió nacionalitzadora, la mitografia postromàntica popular, l'historicisme arqueològic, el tradicionalisme, les petjades clericals. Així, s'escau d'esmentar, per exemple, la importància de les idees de Milà en la configuració de la ideologia nacional sobre el folklore, i les d'Yxart en la correcció del coneixement de les onades del realisme francès. En aquest gènere, estava en joc la «sinceritat» del llenguatge literari, tant en l'òrbita de l'enunciació com de l'enunciat; és a dir, l'autor i els temes es jugaven junts la credibilitat.

En un resum sumari, es pot situar la narrativa costumista catalana entre algunes direccions del *costumbrismo* castellà i el *roman de mœurs* francès, més moralista i psicologista. Per relació amb la novel·la castellana, Sergi Beser (1985) justament en remarcà una tendència a la valoració moralista i l'exaltació sentimental, així com la seua virtualitat dins l'evolució de la llengua; o també la manca de qualitat: segons Fuster, la colla de Genís, Feliu, Pin, Bosch de la Trinxeria i *tutti quanti* són «una tropa pràcticament desconeguda o, en el millor dels casos, mal llegida» (*apud* Beser 1985: 23). I encara, amb constants sociològiques (Mainer 1972: 96): «el problema central del

drama y la novela rural catalanas fue marcadamente dialéctico –campo frente ciudad– y abstracto –felicidad contra fuerzas del mal–».

La frontera del procés del discurs costumista català se situa als anys del Modernisme; més concretament, als primers anys d'aquest segle. Castellanos (1986: 514) assenyala com, a través, per exemple, de «La Il·lustració catalana» (on es publica *La punyalada*) es posa en circulació la narrativa de Vayreda, de Martí Genís, de Josep Berga, com una empremta de ruralisme tradicionalista enfront del ruralisme que esclata ja amb *Els sots feréstecs* i, és clar, amb *Drames rurals* i *Solitud*. Aquest estat de coses –realisme i idealisme, tradicionalisme i modernisme– veié nàixer, quasi al mateix temps, versions urbanes i rurals del procés. El dualisme inherent a l'àmbit urbà o rural del discurs costumista correspon respectivament als dos models analitzats ací: *L'auca del senyor Esteve* i *La punyalada*.

Com es veurà, el dualisme és aparent, ja que comparteix un mateix discurs, especialment pel que fa a la fraseologia i la metaforització referida a tres aspectes essencials: espai, personatges i àmbit ideològic. De fet, aquests tres aspectes componen tres isotopies, que es poden formular sumàriament així:

<i>Costumisme rural</i>	<i>Costumisme urbà</i>
Paisatge vist des de la ruralitat	Paisatge com a expressió de classe
Personatges animalitzats	Personatges adaptats
Ideologia de la tradició	Crisi, distanciament, sàtira.

4. L'AUCA DEL SENYOR ESTEVE: RETRAT DE BURGÈS

Situada clarament dins la tradició formal de l'humorisme costumista d'arrels vuitcentistes, *L'auca del senyor Esteve*, de Santiago Rusiñol, sol considerar-se una mena de desenllaç compromissiu de la peculiar interpretació que el seu autor havia fet, al llarg dels anys, d'un dels nuclis temàtics del modernisme: l'enfrontament entre artista i societat.

La gradació d'aquesta pugna *chez* Rusiñol és ben coneguda: si en un primer moment (*L'alegria que passa* (1898) –teatre–, *Cigales i formigues* (1901) –prosa) les relacions entre la visió artística i la visió burgesa de la vida es presenten com a inconciliables, a partir de la incorporació de l'autor al Teatre-Català Romea i l'abandó del decadentisme, comencen a aparèixer-hi indicis d'una solució més cordial (Gallén, 1986: 464). Així, el tarannà realista de Rafael en *La bona gent* (1906, peça teatral incorporada com a referència intratextual a *L'Auca*), deixa entreveure el pacte consumat paradigmàticament entre Ramonet i el moribund Senyor Esteve, a l'obra on centrarem ara la nostra anàlisi.

L'artista rusiñolià acabarà embogit i solitari (*El català de «La Mancha»*, 1914), però no s'haurà pogut estalviar un pacte amb el mateix dimoni. Tanmateix, la impressió literària més perdurable d'aquest enfrontament idiosincràtic i generacional serà produïda pels elements magistrals de crítica a una concepció de la vida grisa, avorrida, materialista i informada pel sentit més menyspreable del *topos* de l'*aurea mediocritas*, més enllà de la solució pragmàtica d'un modernista que havia de guanyar-se la vida. Al capdavant, també Baudelaire és soterrat, al cementeri de Montparnasse, costat per costat amb el seu padrastrer Jacques Aupick («général de division, sénateur, ancien ambassadeur à Constantinople et à Madrid»), ell que, durant la revolta del 1848, es féu socialista només per a incitar el poble a afusellar l'odiat marit de sa mare (Azúa, 1991: 22).

L'auca del senyor Esteve, en efecte, queda com un monument incisiu i punyent de sàtira de la burgesia —«la classe neutra»— encara no acabada d'instal·lar en el poder (la mateixa que, ai las!, donava de menjar als seus crítics). Si formalment, com ja hem dit, es basteix a partir d'elements procedents de la tradició vuitcentista (el quadre de costums, la mateixa auca com a marc totalitzador d'un discurs fragmentari i iconitzat), l'aportació conceptual i plenament *artística* de Rusiñol consisteix a bolcar-hi un de vessall d'elements imatgístics, pouats directament de la fraseologia de procedència culta o popular, elaborats a partir de les identificacions temporals i espacials pròpies de la prosa narrativa (que apuntaven ja, per cert, al cinema naixent), o significativament nascuts del caràcter arquetípic i profundament simbòlic de tots i cada un dels personatges de l'obra.

Justament l'ús de la metàfora és especialment característic en l'obra escrita de Santiago Rusiñol, no només en els textos més acusadament literaris sinó també en els seus nombrosos discursos i material epistolar (recollits al volum segon de la seua *Obra Completa*: Barcelona, 1976). Disposat a fer de la seua vida una obra d'art —fins que el temps i la vanitat el van vèncer—, Rusiñol, pintor i literat a parts iguals, aprengué bé la lliçó provinent de França i convertí les imatges (aquella part del llenguatge, fet i fet, que connecta directament amb el món icònic; cfr. Lázaro Carreter, 1990: 29) en la clau de volta de la seua poètica. En *L'auca*, assistim precisament a l'eclosió llampant d'aquesta poètica, en el que constitueix sens dubte el cim de la prosa narrativa rusiñoliana.

A. El «comerç de la vida»

Entrant ja en el terreny de l'anàlisi pràctica, cal dir en principi que algunes de les metàfores més característiques de *L'auca* (aquelles en què, per al delit del lector, l'enginy té com a objectiu immediat l'efecte humorístic) es fonamenten en expressions fraseològiques prefixades. Així, per exemple, el primer rodolí, introductorí de l'obra, ens narra «Del modo natural que l'Estevet va arribar en aquesta *vall de números*» (*L'au-*

ca del senyor Esteve, pàg. 13. d'ara endavant, citem només la pàgina de l'edició emprada. El subratllat és nostre), primera de les metàfores (metàfora de metàfora, en aquest cas, a partir de la bíblica *vall de llàgrimes*) en què es manifesta (ací encara en boca d'un narrador que no tardarà –via el sovintejat estil indirecte lliure– a contrafer la veu dels principals personatges) la particular concepció de la vida de la burgesia retratada.

On aquest recurs apareixerà de manera més clara és amb l'elaboració metafòrica del vocabulari comercial: davant l'església tancada on la família es disposa a batejar l'Estevet, el padrí verbalitza la seua indignació tot recordant que «si es protesta una lletra també *es protesta una criatura*» (26); quan l'Estevet arriba a la seua majoria d'edat, el maliciós narrador recorda que «els vint anys de l'Estevet eren vint anys de calendari, *vint anys 'fecha' com els pagarés*» (49); i quan el primer senyor Esteve sent pròxima la mort, prevé la família, tot afirmant: «Aviat em tindreu de borrar del llibre de comptes corrents» (119). En el primer capítol de la segona part, convertit l'Estevet (gràcies al matrimoni) en l'Esteve, el picardiós narrador ens el presenta com «el perfecte comerciant» i dedica un llarg paràgraf a evidenciar la seua concepció del món, a través d'un conjunt de metàfores impagables:

El temps que per a tants és la cadena que va a «rumbo» de l'infinit, per esperar el «cobro» o el «pago» de les lletres i les factures; el món, que per a ell era només que un «plazo», per a tants és un misteri ple de «qui saps» i ple d'enigmes, per a ell era un gran mercat amb deudors i acreedors, amb homes dolents que no pagaven, amb homes sospitosos que devien i amb gent de bé que complien; la vida, aquesta vida que tant ha fet rumiar, per a ell era com un dietari amb entrades i sortides; i la mort era un «venciment». (79)

Aquesta panòpia d'imatges amb regust irònic evidencien el color del cristall amb què la família de vetes-i-fils contempla la vida. Amb una mentalitat així, es comprèn que el senyor Esteve no siga massa propici a «aixecar torres enlaire» (143), joc de paraules que, a partir de l'expressió «aixecar castells enlaire», es refereix a l'episodi de la compra de la torre ràpidament venuda, al temps que modalitza la falta de tot sentiment no pràctic en el propietari de La Puntual.

En conjunt, aquests recursos conformen una isotopia bàsica que ens mostra el món a través de la mentalitat burgesa. Tota aquesta «poesia administrativa» (conforme fa, en un oxímoron deliciós, el rodolí del capítol VIII de la primera part) no aconsegueix sinó dibuixar la vida com una operació mercantil: d'aquí la metàfora epifonèmica «el comerç de la vida» (37).

B. «L'home és el que fa la casa»

No s'acaba ací, però, l'elaboració metafòrica en un llibre que n'ofereix un grau més que notable. Poderoses són especialment les identificacions imaginàries de caràcter espacial, centralitzades en un espai matricial, d'abast autènticament uterí: la botiga, batejada com La Puntual i fundada, significativament, l'any 1830 (data de la primera revolta burgesa europea posterior a la revolució francesa). «L'home és el que fa la casa i la casa és el que fa l'home» (28), sentència l'avi Esteve davant l'Estevet batejat. La casa, en efecte, constituirà el *sancta sanctorum* del comerciant, el lloc emblemàtic on es resumeixen tots els altres llocs, l'espai sagrat i inviolable d'on el vetes-i-fils trau la seua fortalesa i que val, metafòricament, per molts altres espais: en primer lloc, la caserna de davant de la botiga, que contempla sempre impertorbable la vida dels personatges però al final, amb «l'apagament del senyor Esteve», revela la seua natura de correlat metafòric de La Puntual:

Mai el quartel d'allí davant havia semblat tan quartel, tan capsa de cartró, tan simètric, tan caixó de guardar homes, d'una monotonia tan freda i tan aclaparadora (163-64).

Hi ha, també, l'església, l'altre espai tancat, clausurat que apareix a l'obra, i que també és identificable amb la botiga. De fet, en complir tres mesos l'Estevet, en fer el seu primer «trimestre» de vida, el senyor Esteve li va adreçar significatives paraules en aquest sentit:

Recorda't que jo, l'avi, el teu avi, que allavors serà al cel sia, et va fer baixar a la botiga com aquell que et porta a l'iglésia, a posar la primera pedra (32)

I és que «les botigues, com les iglésies, quan se'ls ha perdut el respecte, ja no hi ha fre per als que hi viuen» (157).

Més significativament encara, la botiga és identificada amb un altre espai sagrat i clausurat d'evidents connotacions: el convent. Al capdavant, la senyora donya Felícia, esposa del primer senyor Esteve (l'avi), de jove volia ser monja, però el discurs irrefutable del fundador de La Puntual («Et vui; vulgue'm, tinc casa de 1830, tu em sembles treballadora, doncs vinguen capítols, i a casar-nos») la va convèncer, «i en comptes de tancar-se al convent, es va tancar a la botiga» (19). Però és que també l'Estevet, en el seu paper d'aprenent de l'ofici familiar, és qualificat inequívocament pel narrador: «La vida que feia aquell bordegàs era de sant, d'un sant que s'hagués fet vetes-i-fils» (47). Era, d'alguna manera, com els sants de les estampes que li havien robat el cor a la seua àvia abans de conèixer a qui seria el seu marit.

Finalment, la botiga s'identifica amb un darrer espai clos: la cisterna. «Les venes —diu el narrador a propòsit de l'Estevet— que prenen l'aigua d'aquella botiga-cisterna acaben per criar la sang com un caldo de bany maria» (49).

La Puntual, així doncs, és metafòricament equivalent a la caserna, l'església, el convent i la botiga, espais tancats, reduïdes defensius enfront de l'amenaça o la indiferència exterior. Si, per al protagonista de l'obra, «la botiga era el seu Tot» (135), cal precisar que aquesta totalitat té contorns inequívocament claustrals, plaenters, addictius: maternal. Però és més: com en un altre model narratiu que es desenvolupa a l'altre costat de l'Atlàntic en els mateixos anys en què Rusiñol dóna a conèixer *L'auca* –el cine de Hollywood–, també ací trobem el que J. M. Company (1987: 70) ha anomenat «estatuto de territorialidad», segons el qual tota amenaça a l'usualment tranquil·litzador ordre quotidià ve de l'exterior. El mal que ha de rosegar La Puntual, en efecte, s'incuba fora de la botiga: a l'escola de Llotja –la mateixa que va freqüentar Rusiñol–, on ensenyen art al Ramonet, així com també a la mar i els espais oberts que aquest prefereix freqüentar en contrast amb la infància del protagonista de l'obra i de la natura domesticada i ordenada on el senyor Esteve i senyora fan les seues excursions. D'aquest espai configurat en termes imaginariis vindrà «el corc» que matarà La Puntual: «un llibre que no era de comerç, una història o una novel·la» (117), portat segurament pel Ramonet, i que el senyor Esteve descobreix, esglaiat, a sobre del taulell. El recinte sagrat ha estat definitivament violat. L'art –la seua metàfora/metonímia: el llibre– hi ha penetrat amb la força del desconegut i l'imprevisible.

En tot cas, no és menys cert que l'espai més directament contraposat a la botiga no és encara cap dels darrers citats. Es tracta, curiosament, d'un altre lloc tancat, proper, que atraurà l'Estevet en una edat delicada: el taller de l'escultor. Amatent a portar un paquet a l'estudi de l'artista, client de La Puntual, el jove dependent descobrirà aquell cau «on es veïen entrar joves, marbres, fang i dones sospitoses» (50), davant l'estranyesa del pacífic veïnat. L'atracció ambigua que hi sent l'Estevet («Era la primera vegada que la passió de sapiguer li va pessigollar l'ànima») és la passió pel coneixement i, en efecte, el que hi trobarà serà d'aquest ordre: la primera impressió de la sala és la d'«un cementeri» (pel tipus de figures dipositades a l'entrada). El que veu després, però, és justament el contrari: «una estàtua blanca, nua», fidedigna i misteriosa com una deessa clàssica. Però no és aquesta presència la que torba el xicot, sinó la de la model en què s'ha basat l'obra (no el signe, el referent) qui, no contenta amb evidenciar la procedència de la nuesa (i convertir-la, doncs, en insuportable per a l'Estevet), li oferirà un licor, contundentment rebutjat pel jove. En estricta ortodòxia freudiana, podríem dir que l'experiència realitzada pel futur senyor Esteve en aquell espai misteriós i seductor és de l'ordre dels temors més instintius, més terribles: la por a la castració.

L'Estevet abandonarà ràpidament el lloc de perdició on la curiositat juvenil l'ha conduït, però l'experiència l'ha marcat ja irreversiblement. Tant és així que quan, en el penúltim capítol de l'obra, Ramonet li confesse quina és la professió a què vol dedicar la seua vida –ser escultor–, la reacció del senyor Esteve no siga gens sorprenent. L'espai prohibit, l'indret on desitjos i temors essencials sobre la vida i sobre la mort (amb el

sexe com a desllorador de totes dues cares de la moneda) li van ser revelats traumàticament retorna ara de manera brutal:

Com un llamp que cau en una penya, aquella claror d'aquell taller que havia vist quan era jove, amb el xivarri, amb aquella nuesa i aquell desordre, li van rebotre en el cervell, i només va tenir temps d'apuntalar-se per no anar-se'n llarg a terra (159. Subratllat nostre)

Ell, que havia dedicat la seua vida a ordenar aquell desordre essencial que havia descobert fora de la botiga, ha de donar-se per vençut («... i la mort era un venciment»).

C. Ovelles i formigues

També, finalment, els personatges són construïts a partir de correlacions metafòriques. És evident que som davant de sers desproveïts de psicologia, sense cap relleu ni profunditat, però és que el mateix autor no oculta la seua voluntat de titellaire, de creador d'arquetips. És així com cal entendre la qualificació que hi fa de l'Estevet: «Allò no era un noi, era un símbol» (48). Cada un dels personatges, en efecte, té una textura imatgística identificada precisament gràcies a les metàfores.

Deixant de banda els personatges secundaris (posseïdors també en la majoria dels casos d'una textura imaginària remarcable, com ara el personatge coral de «les tres Maries», transsumpte evident, al món botiguer, de les Gràcies mitològiques, deesses de la bellesa, inspiradores de pintors i escultors), l'anàlisi dels quals es faria massa prolix, podem observar com els tres tipus protagonistes de l'acció tenen unes significatives correlacions metafòriques.

En el cas del senyor Esteve, «heroi» d'aquesta comèdia, la seua equivalència en termes imaginaris és evident: ell és La Puntual. L'ha heretada, hi ha estat destinat des de menut, és el seu refugi, el seu castell, el ventre matern que l'ha infantat i que l'arrecera després d'experiències traumàtiques com la del taller de l'escultor. «Era el seu Tot», confessa el narrador, és a dir:

El Jo, la llei de substància, les forces combinades, el Déu, la Matèria, el Temple, el Teatre, l'Altar, el Trono, la Pàtria, la Francmaçoneria i la Vida. La botiga era el primer amor, i era l'únic i seria el darrer; la botiga eren les il·lusions, les esperances, la fe, el «Crec en un Déu», la Doctrina, la Bíblia, el Vell Testament, el Nou i el Testament del seu Avi; la botiga era el bon temps, la Primavera, l'Estiu, la Pasqua, els arbres florits, l'alba i l'aurora boreal; la botiga ho era tot per a ell. Fins allí on li arribava la vista, allí hi veia la botiga (135).

No hi ha ningú, doncs, tan identificat amb el que representa la botiga (el món immediat, la seguretat primordial) com el senyor Esteve. I això és el que va saber sentenciar afortunament el seu avi, tot just amb el nét acabat de nàixer:

La casa és la casa, i aquest trosset de criatura, que amb perdó siga dit dels pares, ara no en donarien dos quartos, amb el temps serà la casa (21)

Si el propietari de La Puntual es veu identificat de manera tan evident amb el negoci que regenta, els altres dos protagonistes de l'obra tenen unes correlacions imaginàries molt més tipificades. La dona del senyor Esteve, donya Tomasa, és repetidament qualificada pel narrador amb termes metafòrics, en una estratègia irònica ben aconseguida: «terrosset de modèstia», «pinyó de virtut», «gra de blat de candor», «granera escanyolida», «tractat d'economia posat al servei del comerç», etc. (80-81). Però la seua naturalesa arquetípica («corpresa per l'ambició, s'havia convertit en dona, i de dona en botiguera, i de botiguera en símbol, i de símbol en guardiola») es concreta especialment en una identificació d'especial interès:

Mai vetes-i-fils conegut pot haver trobat una dona més de sa casa, més feïnera, més estalviadora, *més garsa, més fura, més formiga* [...] (81. El subratllat és nostre).

La metàfora de la formiga retorna, doncs, després del ja citat *Cigales i formigues*, del mateix Rusiñol (cfr. Molas, 1962), per retratar de manera més vívida una realitat, gràcies a un trop ja gramaticalitzat però en absolut mort.

Tanmateix, no acaba ací la identificació animal dels personatges de l'auca: de fet, l'altre gran protagonista de la narració, Ramonet, participa de petit en la processó de la parròquia on s'esdevé la seua primera rebel·lió (capítol VI de la segona part). Rebel·lió que no protagonitza sol: el be que l'acompanya també decideix ajeure's i no seguir. «En comptes d'un be de sant Joan –interpreta el narrador–, era un moltó de “matadero” que s'havia esgarriat i que el duïen amb una corda» (111). L'*ovella esgarriada*, extensió metafòrica i tipificadora del comportament de Ramonet, ens situa de nou en l'àmbit de les imatges animals, tan cares a Santiago Rusiñol i de tanta tradició en la nostra literatura (cfr. Escrivà, 1979-80). La plasticitat del model imaginari –assaonat i d'eficàcia demostrada al llarg dels segles– que ofereixen aquests trops justifica invariablement la pertinència de la seua utilització.

El més curiós de tots els models metafòrics que hem analitzat suara és fins a quin punt diferents tipus d'imatges (les procedents directament de la fraseologia, les de caràcter espacial i les que proposen identificacions concretes amb els principals protagonistes del text) poden interpretar-se unànimement com pertanyents a un mateix paradigma conceptual. En la línia de les troballes teòriques exposades per Lakoff-Johnson (1980) i Lakoff-Turner (1989), cal observar com les metàfores analitzades,

a pesar dels diferents mecanismes utilitzats per a la seua composició formal, responen invariablement a un fons idèntic, localitzable sense dubte a nivell cognitiu, i que podem rastrejar en els motles fraseològics del llenguatge de cada dia i les manifestacions més elementals de la creativitat humana. És així com identificar el món amb un gran mercat, l'home solter amb un terreny per edificar, la botiga amb una església o una caserna («My house is my castle», fa una coneguda dita anglesa), donya Tomasa amb una formiga i Ramonet amb l'ovella esgarriada de la processó, no són sinó operacions que revelen no només la concepció del món del seu creador o dels personatges als quals són atribuïdes les identificacions, sinó la mateixa facultat, innata o social, que cada individu posseeix per entendre les complexitats de la vida. Aquesta facultat sol concretar-se i evidenciar-se, precisament, en un ventall d'expressions fraseològiques incorporades a la competència translingüística (parlem, en efecte, de metàfores de civilització, i no de cultura) dels individus, que és la que permet parlar d'una casa com un castell, d'una persona especialment constant en el seu treball com d'una formiga o d'un familiar alié i rebel a les regles consuetudinàries com d'una ovella negra.

A més a més, i com que «metaphors resides in thought, not just in words» (Lakoff-Turner 1989: 2), les seues manifestacions formals poden ser diverses, però el fons cognitiu és únic. És per això, d'altra banda, que aquesta figura essencial del pensament humà era privilegiada per a Santiago Rusiñol, que tenia el seu cor partit entre la pintura (la seua veritable vocació) i l'escriptura: la metàfora, en efecte, és una *imatge* que es pot manifestar amb diferents codis.

Curiosament, moltes de les metàfores que hem analitzat són verbalitzades pels mateixos personatges de *L'auca*. Aquest procediment del narrador, lluny de constituir-se en un mecanisme més d'inversemblança en aquesta representació de titelles, s'hi revela paradoxalment com un dels procediments més realistes. No costa gens, en efecte, d'imaginar tot un senyor Esteve o *tutti quanti* parlant amb metàfores –com si d'un artista qualsevol es tractara!–, justament perquè *és així com realment parlem, fins i tot els senyors Esteves*.

Al capdavant, com diuen Lakoff i Turner (1989: XI), «great poets can speak to us because they use the modes of thought we all possess», la qual cosa ve a implicar, en definitiva, que els poetes –els artistes– poden dedicar-se al seu quefer perquè els senyors Esteves –i qui no té dins seu, al capdavant, un menudet senyor Esteve!– «paguen el marbre»...

5. LA PUNYALADA: LLEGENDA DE PAGÈS

Si s'interpreta des d'un punt de vista biografista, l'obra de Vayreda presentaria un creixement orgànic: l'autobiografisme memorialístic de *Records de la darrera carlinada* (1898), el tradicionalisme idealista de *Sang nova* (1900), i la síntesi tècnica i temàtica amb una novel·la de pretensions: *La punyalada* (1904, amb revisió parcial de

l'autor). De fet, si s'hi tenen en compte les constants tècniques, s'hi perceben indelebles les vacil·lacions entre reivindicació i mitificació, entre cultisme i popularisme, entre literaturització d'experiències i escriptura impressionista...

Aquests factors literaris de l'obra dificulten la seua ubicació. Així, Antònia Tayadella (1986: 508), tot i situar-la dins la «novel·la realista», afirma que «resultaria erroni titllar de realista» el seu autor. Jordi Castellanos (1986: 514) precisa que «no pot considerar-se tampoc ruralista» (modernista, s'entén). Amb tot, cal incorporar també Vayreda a la nòmina d'actituds modernistes, tal com fa Alan Yates (1975: 89-90).

Maragall l'havia arrencat dins l'empordanisme (*apud* Castellanos 1986: 517), tot i que Víctor Català, com és sabut, preferia definir-se sota el credo d'un «eclecticisme desenfrenat» (*apud* Castellanos 1986: 602). De retruc, aquest eclecticisme explica, com es veurà, el funcionament narratiu i estilístic de *La punyalada*, situada a més de vint anys de *L'Assommoir*, *La desheredada* i *La papallona*, i per tant, després del canvi de costumisme a realisme en la literatura catalana; i estrictament coetània d'*Els sots feréstecs* i *Solitud*. I *Solitud*, també sincrètica, no és tan diferent de *La punyalada* (el paisatge, el triangle amorós, el drama psicològic, el bé i el mal).

És sobretot el contingut memorialístic i alhora llegendari allò que singularitza l'obra de Vayreda. En canvi, l'acció fingeix aproximar-se als «fets», ja que l'autor els escriu *a posteriori*: *Records de la darrera carlinada*, com a memòries reals; *Sang nova* i *La punyalada* com a memòries de ficció. Vayreda, doncs, ni s'allunya de la contemporaneïtat –els fets són reals i coneguts o transmesos directament– ni l'assumeix, ja que sempre parla de fets del passat: les guerres carlines, les conseqüències de la revolució de 1868. La historiografia sobre el carlisme, de fet, ha tingut aquestes obres vayredianes com a documents privilegiats. D'altra banda, com és sabut, les guerres són una font constant de contallística, usualment sota forma autobiogràfica. Encara ara, als nostres pobles queden avis capaços de rememorar, entre memòria i llegenda, aspectes vivencials de la Guerra del 1936-39.

L'obra incorpora elements estilístics autobiogràfics i d'adscripció al grup d'Olot, sobretot amb el seu germà Joaquim i amb Josep Berga: la pintura com a base de l'expressió del paisatge, i la reivindicació del carlisme. I també un catalanisme pairalista que, segons Borja de Riquer (1981), comença a viure el seu procés global de desencís i de fracàs, justament entre l'època dels fets narrats per *La punyalada* i l'època d'escriptura de l'obra. Entre les mostres tècniques de l'adscripció generacional hi ha algunes mostres tècniques evidents: *L'estudiant de la Garrotxa* de Josep Berga i *La punyalada* comparteixen la tècnica del manuscrit (tot i que, en aquesta, afegit per Vayreda en la revisió del text). I també temàtiques: *Records d'una nit* de Martí Genís tracta, com la novel·la que comentem, sobre la inseguretad creada pels trabucaires a la Garrotxa després de la primera guerra carlina.

L'actitud estètica de Vayreda es pot identificar, segons Tayadella (1986: 532-534), en la narració *Peripècies d'un paisatgista en busca del seu ideal* (1896) i en els *Qua-*

tre mots que encapçalen els *Records de la darrera carlinada*, on pretén de contar «impressions de color i de sentiment». Així, *La punyalada* pot combinar l'impressionisme del paisatge o la introspecció de les vivències del protagonista amb les tècniques de la novel·la d'aventures i de la novel·la històrica. S'hi fa potser veritat la tendència tipològica al·ludida per Cassany (1986: 382): el retrat social rural tendeix al tradicionalisme essencialista, i l'urbà és més usat pels àmbits crítics i liberals.

En la fraseologia i les metaforitzacions de l'obra, per tant, hi predominen els següents factors:

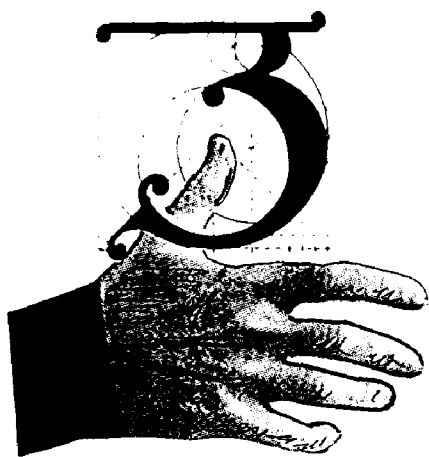
- La versemblança de l'acció i dels personatges, a través de mecanismes d'inclusió d'elements de realitat en la ficció. Així, la catalanitat ruralista que impregna el registre lingüístic dominant a l'obra –dialectalitat, oralitat, popularisme– és matisat en moments determinats per l'existència d'un altre registre (el del narrador I= autor), que representa el «present», la «cultura escrita», i per tant, el lector model;
- La literaturització costumista del passat, social i individual. Així, el registre emprat té un component utilitari: l'obra serveix per recuperar el llenguatge «autèntic» de la Catalunya rural i passada. Els procediments més habituals són: la descripció de personatges amb trets o accions definides lingüísticament amb locucions, frases fetes o catacrexis populars; i
- La convivència entre discurs lingüístic realista social i «impressions de color i de sentiment». És per això que l'obra és un híbrid entre costumisme realista i impressionisme popularista. La tècnica de convivència és l'especialització de procediments lingüístics. Exemples: per al paisatge, tècnica de descripció pictòrica –visualista, sinestèsica, culta–; per als moments límits dels personatges, interacció entre «visió» del paisatge i «introspecció» psicològica; per a la presentació dels personatges o de llurs enfrontaments, recurs a la lexicografia i la fraseologia popular.

L'entrada en aquest univers és una gradació magistral des de la realitat de lectura a la realitat de la ficció, amb els següents moments:

1. Presentació de l'actitud del narrador I(=autor):

- a. El paisatge com a temps passat i com a llenguatge autèntic: «en busca de records i relíquies de llurs passats habitants, visitava masies i barraques de carboners, recollint cançons i llegendes, romanços i rondalles, tot pescant al vol locucions i mots especialíssims d'aquell terreny que talment sembla abandonat de la mà de Déu» (18)
- b. Nostàlgia ecològica, pel pas negatiu del temps: «Ses luxurioses aubredes van desapareixent [...] ha fugit també la fauna» (23)

- c. Finalitat vindicativa del text: «esbrinar els secrets de ses balmes i vores, afraus i raconades, prenent nota del remors de les selves, de la braó de les cascades, dels cants dels aucells i fins dels lladrucs de les bèsties del bosc, com de les paraulades dels terralloners» (25)
2. Presentació de la relació narrador 1- narrador 2 (=personatge):
- a. Idealització, amb format religiós, de l'espai concret de l'acció: «la Meca de les meves aficions d'excursionista era el mas Bardal» (18)
- b. Idealització complementària del narrador 2-personatge, l'Albert Bardals, conegut ja vell pel narrador 1. La tècnica de l'autoritat llegendària de la vellesa és la més important de la tradició faulística popular. Així, l'Albert literaturitzat era «anacoreta esborrat dels fulls del llibre de la Mort» (18)
3. Configuració llegendària dels personatges i del text:
- a. Llegenda, origen de l'obra: [l'Esparver era] «el darrer d'aquells bandolers d'anomenada»; [Albert, protagonista] «en els quèntos de la vora del foc, en què anaven a dojo les històries més esgarrifoses» (19)
- b. Autoritat oral-popular i escrita-culta del narrador 2: «conversant llargament sobre coses de la terra» [el narrador 1 comprova que el narrador 2 i protagonista de l'acció] «era força llegit, si bé el cèrcol de la seva alimentació literària se reduïa al repertori dels doctors i llegistes ceriverins de cinquanta anys enrer» (20)
- c. Oralitat originària (=realitat) i escriptura com a memòria (=text). Els narradors 1 i 2 decideixen, des de llurs respectius nivells de realitat, que cal «donar al públic aquestes pàgines [...] plenes de sang [...] és molta sang, potser massa, per aquests temps de refinaments i de feminisme»(25). Heus ací el preciós diàleg que ho justifica:



- Sabeu que això és interessantíssim? Quina llàstima que no ho tingueu escrit!
–diguí jo.
–Escrit! –féu ell–. Ho voleu encara millor escrit? –i em mostrava les seves nafres.
–Però vós morireu, i el llibre es perdrà! Vull dir escrit en paper i lletres de motllo, per a recordança d'una època característica de nostra història i per a medicina de les ànimes malaltes. (22)

Pràcticament no hi calen comentaris: la sang de la realitat impregna les pàgines del text, amb la doble finalitat del record i el consol davant la realitat «malalta».

La convivència entre el nivell de la realitat lectora i la ficció literària es garanteix amb tres recursos: (a) l'acotació històrico-real; (b) la integració al text de llegendes i dades de l'enciclopèdia cultural popular, i (c) l'explicitació d'elements expressius cultes, discrepants amb la dominant del registre lingüístic emprat, controlat per la versemblança.

L'acotació històrico-real, tècnica habitual en el teatre costumista per tal d'encabir-hi elements irònics o paròdics, apareix en moments escadussers de l'obra i hi serveix per transmetre l'univers epistemològic i la ideologia concreta –carlina– de l'autor. Així, l'expressió de la realitat sota la relació dins/fora: la Garrotxa i l'exterior: «el baf de la corrupció de la terra baixa, única influència de la civilització moderna que sembla tenir prou força per a filtrar-se per aquelles esquerdes» (31) [l'Arbós] «si, a semblança dels *pellis roges* d'Amèrica, hagués tingut la costum de penjar-se a l'esquena la cabellera dels enemics vençuts» (48). En aquest marc s'inclou la crítica política, reforçada pel fet que l'acció es produeix en un espai fronterer. Les aventures de l'Esparver, es produeixen sota un govern espanyol que «estava allavors preocupat amb no sé quines entremaliadures d'Espartero» (139), i tenen caràcter polític: «un dels aspectes més sagnants que ha presentat el bandolerisme en aquelles conques dels Pirineus, on per espai de sigles hi ha sigut endèmic. El govern, preocupat en sos maldecaps, ni s'ocupava de nosaltres» (147).

L'ús de llegendes i altres documents de literatura oral té un altíssim rendiment en la rondallística popular i en la costumista. De fet, els textos narratius d'aquests discursos operen sempre, en aquest sentit, com a hipotextos: la tradició hi actua com a hipertext. Marià Vayreda en fa un ús ampli en moments diversos de l'obra. La cançó, per exemple, com a interpretació autoritzada del sentit de l'acció. En l'època dels fets, les cançons sobre fets militars tenen una gran vigència. Així, l'Arbós i els seus, tot batent pedres amb les mans, canten, en el moment de la mort de l'Avi: *Si Zurbano murió fusilado, / no murió como vil y traidor, / que murió con la espada en la mano / defendiendo la Constitución* (181).

La llegenda hi compareix per a l'explicació del paisatge, de tan alt rendiment en la toponímia. Així, l'origen d'un senyal orogràfic com les taques roges a les muntanyes remet, en la cultura catalana, a l'època medieval (amb la variant usual «sang dels moros») o a llegendes de bandolers. Aquesta segona variant és la usada per Vayreda: «La taca roja de sa sang clapant la penya com la dels altres infeliços que s'escolaren regantellant per l'espadat avall, encara avui pot veure-les l'excursionista que visita aquells llocs de desolació» (183). El llegendari implica la interpretació tradicional de la interacció paisatge-humanitat, també habitual en la formació d'etimologia popular per a la toponímia. Així, resulta significativa la llegendarització de les dificultats posades per la natura a l'activitat humana. En una narració de bandolers com *La punyalada* no podia faltar-hi la llegenda del «salt del lladre»:

Se conta del famós Ferrer de Talaixà, que una vegada, encorralat a una cingleira sense sortida, destralejà un gros plançó d'alzina i enroscant-se com una serp per son forcat se deixà caure per l'espadat, arribant il·lès a baix. Aquesta sort tingué imitadors en altres ocasions semblants no sempre amb la mateixa fortuna, coneguent-se amb el nom de *salt del lladre* (185-186)

La llegenda intercultural hi serveix per compensar el localisme costumista amb el recurs rondallístic de l'allunyament i la indeterminació. Vayreda recorre a la llegenda índia de Suryà: «Recordo haver recollit, no sé on, una llegenda estrangera que arrenca de les foscores de la mitologia índica; se refereix an aquells temps en què les pestes assolaven aquella terra cobrint els camps de morts» (210). Alhora, la llegenda actua com a coneixement implícit, és a dir, com a eina de creació fraseològica i de selecció de lectura: «Com aquell feligrès del quènto, no ploraven perquè no eren de la parròquia» (34)

Els fragments explicitadors del coneixement de la llengua culta per part del narrador incorporen un deix de sincretisme expressiu que serveix per autoritzar i «actualitzar» el poder tradicionalista atorgat al text. Exemples d'aquesta tècnica expressiva en poden ser la definició o la paròdia. Així, els aclariments i definicions lèxiques: «espartinada: berenada al camp» (34); «Se dóna a la ratlla el nom de “xarnecs” als fills de pare espanyol i de mare francesa, o al revés» (84). De vegades, la definició s'autoritza per una cançó popular, com la locució «filla de dos vents»: «Diu la cançó: «Els vents de França i d'Espanya / se toparen al Portús / i als nou mesos hi naixia / la bruixa de Cabarús»» (85). La paròdia hi apareix a propòsit de llatinismes o gal·licismes: «De murrís i de beneïts *liberanos*, *Domine*» (51); «entrar en explicacions i establir una mena de *statu quo*» (73-74); «la molta fadrinalla que, a pretext de *lui souhaiter le bonheur* l'enrondava com les mosques a la mel» (104).

L'ús narratiu de la fraseologia implica comparacions i metàfores amb el terme comparatiu o el metaforitzador pertanyents a un registre diferent del terme comparat o del metaforitzat: «Aquelles visions lluminoses d'altres temps passaven davant mon cor com la llum de la candela davant de les nines del finat, que encara guaiten i no veuen» (161); «el sot de la desesperació» (56); «capbussar-me de nou en l'avenc de la desesperació» (193); «tota aquella immensitat d'espai m'aglanava amb el seu pes dejús del que em retorcia jo com un cuc de terra sota la petja d'un bou [...] mon cor eixarreït com una esca, barrat a la fe, a la caritat i a l'esperança» (194). De vegades, la integració narrativa de la paremiologia és un factor evident de versemblança: els personatges esdevenen «actors» que representen un altre estadi històric de la llengua. Així, en una mena d'inversió, es converteix en eina conversacional una frase feta: «I doncs, Albert, que no et ballen les cames? [resposta] “–No, no he tirat mai per ballar”» (48). I fins i tot, es valora un refrany: «aquell maleït refrany que diu: “la carn que no es cou per tu deixa-la cremar”» (30).

Altres tècniques més prolíxes d'incorporació narrativa corresponen a un ús discursiu evident: convertir l'obra literària en dipòsit memoritzador del cabal dels registres orals populars. Per exemple, l'ús de la semàntica popular dels jocs de mots, en el nivell de mot o sintagma –hi destaquen els insults hiperbòlics– i en el nivell fraseològic.¹ L'ús dels nombres i les magnituds hi resulta atractiu des d'un punt de vista essencialment etnogràfic, però el seu poder màgic és molt alt.² El recurs fraseològic popular de re-

(1) Heus-ne ací exemples concrets: «s'arribà fins al cap d'allà» (167); «sense deixar-se veure de persona humana» (168); «escanyant-lo sense donar-li temps de dir ai!» (171); «sens que ningú em digués fes-te ençà ni fes-te enllà» (206). Des d'aquest punt de vista, just és de remarcar-hi l'ús paròdic de la paremiologia popular en els insults expressats en vocatiu: «escalaborn» (51), «mal sorge» (51), «rates pinyades» (63), «mal parit del bordell» (70), «maleït sac de bilorda» (71), «simple acabat» (73), «cabra ronyosa» (81), «fumut mussol» (103), «janfosca» (121), «maleït ruc de sínia» (148), «maleït morral de somera, escorçó de margera» (189).

(2) Aquesta llista –exhaustiva– demostra que l'autor tendeix a demostrar que en coneix tots els usos, habituals o no: «un rival que em donava set voltes» (55); «escoltar quatre paraules» (57); «el seu to de mofa me posà a dos dits d'esclatar» (62); «d'un pet fa cent esquerdes» (68); «continua el seus tretze» (70); «t'explicaré quantes fan quinze» (76); «A murrí, murrí i mig» (119); «una elevació de més de cent cinquanta pams» (171); «Més valdria que t'enterressis set canes sota terra que no pas fer el bèstia» (189).

colzar-se sobre topònims o noms propis es prefereix amb la modalització de la hipèrbole, la ironia o l'antonomàsia.³

De vegades, l'expressivitat fraseològica és la base de la creació d'ambient narratiu. L'ostentació expressiva és un aspecte substancial de la narrativa popularista: basta recordar, en català, la *Rondalla de rondalles*. Així, en *La punyalada* hi ha fragments que són autèntics reguitzells de locucions i fraseologia popular: «Més valdria que t'interessis set canes sota terra que no pas fer el bèstia, anant tota la vida a la retransmissió d'en Pere i d'en Pau, gatlant rosegons i guitant al rascle» (189); «garrotat com un Cristó i a clot de bast, te portaré on no veuràs més el sol: t'ho juro. Te vull al meu costat com un home, estàs?, i a la primera que manquis...» (198); «també hi eres convidat a picar panís? Noi, com vos ho teníeu calent [...] qui primer hi és primer omple [...] que encara que un se'n dugui la florida, sempre hi queda el redall, que bé és prou gustós» (79).

Tot amb tot, *La punyalada* presenta, com a desplegament textual del costumisme rural, tres isotopies bàsiques que hi prefixen i en codifiquen la utilització de la metàfora i la fraseologia: (a) la creació d'un paisatge vist des de la ruralitat, (b) el tractament correlatiu dels personatges, tot animant-los; i (c) l'expressió d'un àmbit cognitiu coherent: la ideologia de la tradició.

A. El bosc animat

Marià Vayreda tingué, per a la literaturització del paisatge, la sort històrica de conèixer potser millor el codi de la pintura que el de la literatura. El grup d'Olot, certament, exerceix l'impressionisme tot sumant-hi tots dos codis. Marià Vayreda, en *La punyalada*, duu aquesta tècnica a la major riquesa literària de tota la generació. I és clar que la «mirada» –pictòrica en aquella època, cinematogràfica actualment– és un dels fonaments del punt de vista literari.

Vayreda no s'està de nominalitzar aquesta coimplicació de codis: «el sol prou ho hermozejava matisant-ho tot amb els canviants de sa lluminosa paleta» (47); «vaig seguir-la d'ull, fins que els arbres del bosc me la prengueren» (75); «les fosques cingleres de Lliure que limitaven el quadro per la dreta» (202).

La relació entre el paisatge i el jo és un dels fruits més saborosos del romanticisme, que Vayreda no defuig: «Com una ullada de sol de març que s'escorre entre una rufagada de neu rodona i una tamborinada de calamarsa, s'obri un lluminós parèntesi en la meua joventut» (99) L'inici del pròleg de l'obra (17-18) o el fragment del somni d'Albert a la pineda del Camp dels Emigrants (161-163) en són expressions magnífiques. De vegades, la visió és sinestèsica i tendeix a generar la sensació d'individualitat de l'observador:

Entremig de la braó de la lluita, o, per millor dir, del carnatge, se sentí vers al cap de la filera uns cops secs com si destralegessin un plançó, i després un refrec

(3) La següent llista demostra les tres modalitzacions: [els culleraires de Tortellà] «foren capaços de saquejar el paradís terrenal»(34); «Som com les noies de l'Empordà: molt mirar i poc tocar» (56); «el moliner, una mena de sagristà amb veu de femella, més maula que Brican» (58); «home ferreny i eixut com les roques de Bestracà» (150); «al Pedrals no dormen pas a la palla» (152). El nom mateix de la Coralí procedeix d'haver treballat al santuari del Coral (43).

(4) Els exemples següents són mostres d'ambdues tendències: «dormint a sol i serena» (21); «com una torrentada daval·laren» (28); «feien tremolar la terra [=eren braus] (68); «la reina plorada per les soques, que, en alguns punts, fins havia format regalims i tolls de fang llepissós com posterma» (161); «la tofa negra de la llisera com despulles d'un ossari profanat» (162); «un caire [de muntanya] com tall de simitarra» (202); «esmicolades cingleres com una nafra mig resseca» (202).

(5) Aquestes locucions i metaforitzacions ho exemplifiquen: «barretinot de color de cirera podrida» (64); «més dolent que un mal gra» (80); «les paraules, la teva amor me les trauria del cor una a una com un enfilall de cireres» (95); «mai sorties de la fangada» (96); «me posi les peres al quarto» (96); «moixaines i ditades de mel per a mi» (102); «quan aquesta gent vos dona fonament per a pensar naps, ja podeu estar segur que són cols» (152).

(6) Com es pot veure en aquest llistat, rarament s'hi desaprofita l'opció d'incorporar-hi l'enciclopèdia col·lectiva en què descansa l'obra: «posat a la rossoladora» (21); [filípica que queia] «com les gotes d'una aixeta mal tancada» (31); «traure molt de vent, com una aixeta que s'estrena» (68); [barba] «del color i forma d'un fregall d'aiguera» (64); «li buidin la truita a la cendra» (68); «com si un punyal me foradés les entranyes» (76); «a tret de paraula d'ella» (88); «està tan fet a llaurar tort» (96); «éreu tap i carbass» (92); «va coure'm com una vergassada» (119); «jo faré tot lo que de teulades en avall fer-se puga» (119); «tirar el cap per les parets» (119); «de corretja en té molta» (126);

de branques timbera avall, com d'una alzina que els carboners estimben des dels relleixos de les cingleres. Potser ningú més va parar-hi esment, sinó jo. (173)

D'altra banda, el discurs costumista emprat podia negligir la caracterització psicològica dels personatges. I és ací on compareix la utilització vayrediana de la tradició romàntica: la introspecció es presenta en *La punyalada* com una interacció entre el personatge i el paisatge. Cal remarcar-hi dos esments: la tradició popular ja prefigura el món físic sobre el metafísic; i en la narrativa culta contemporània la crisi de relació del jo amb la natura, amb l'entorn, és un dels elements expressius fonamentals. Les comparacions que integren el paisatge, per tant, o bé tendeixen a dibuixar la tradició intertextual o bé, al contrari, l'ambient violent, quasi naturalista, de moments de l'acció.⁴ La natura, però, sol prevaldre en *La punyalada*, a través de la fraseologia popular a l'entorn de les seues concrecions: sobretot, dels fruits o de la flora, amb lleus –pictòriques– modulacions.⁵ L'elaboració literària d'aquest hipertext popular assoleix moments atractius: «Ara sabràs, cor de gel –me semblava dir-li–, ara sabràs lo que és sentir l'ànima carbonitzada de dolor, patir fam i set de venjança i donar punyalades al vent» (150). El títol mateix de l'obra hi entra en joc.

Pel que fa als instruments i les activitats populars, *La punyalada* (instrument, el mateix títol!), resulta un punt de trobada entre la lògica sintagmàtica de la narració i la lògica paradigmàtica de la idiomàtica. Realment, l'ús de la ironia i la hipèrbole com a modulacions de les comparacions i les metaforitzacions ja procedeix dels procediments cognitius de la tradició oral.⁶ El procediment habitual és el de la concretització: acció abstracta expressada a través d'objectes, usualment acompanyats de modificació definitzadora o indeterminada («un» / grau zero / «el» amb funció generalitzadora). En canvi, la finalitat és l'antonomàsia: la generalització que sintetitza la diversitat de l'experiència.

El paisatge mateix, per la subjectivització inherent a la seua visió i per la generalització derivada del *background* popular actualitzat per l'obra, s'erigeix en un espai, en un escenari ideològic. En *La punyalada*, per als sentiments i la violència.

B. El bestiar humà

Vayreda podia optar, quant a la fraseologia i la metaforització aplicades als personatges, per la tradició popular dels bestiaris i la faulística analògica. El to moralista o satíric d'aquestes narracions era absolutament codificat en la tradició clàssica (a propòsit de la paremiologia, per exemple, cfr. Conca 1987: 41-42 o Black 1966: 50). Per tant, no calia incorporar-hi la tonalitat subjectiva: l'espai muntanyenc hi era la correlació suficient. És per això que, certament, *La punyalada* integra la tradició

animalística en l'acció de l'obra, amb la potència gràfica de la tradició i del tema de l'obra, que inclou la idea metafòrica de l'ésser humà com a «tros de carn batejada» (51). Cal remarcar, però: animalització no implica cosificació.

El nom del personatge del mal, l'Ibo, té aquest origen: «el poble li tregué aviat per motiu l'Esparver, perquè aixís que ullava una peça de caça ben apetitosa, no parava de fer-li l'aleta fins a tenir-la»; per tant, sinestèsicament, per al protagonista «l'Ibo seria l'espina que em picaria tota la vida» (35). No cal subratllar la relació referencial entre la picada i l'apunyament. I, és clar, l'exactitud i la versemblança no hi tenen la més mínima importància, al costat del component simbòlic: qualsevol animal hi compareix simplement per reforçar la isotopia: [presentació de l'Ibo] «son garbo en el vestir i rumbo en el convidar, i més que tot, per sa poca vergonya, era el gall de la Garrotxa» (33); «gats vells com l'Ibo» (45). Ibo: esparver (violent), gall (orgullós), gat vell (experiència)...

I l'obra tota, per moments, esdevé simbòlicament una faula, com s'esdevenia per moments també a *L'auca del senyor Esteve*: «L'Esparver anava a fer presa, mes l'aucella [Coralí] es resistia com una lleona» (77), tot i que semblava que, com a «cap de pardals [per ser dona] seria carn per l'Esparver» (58) I àdhuc la mort requereix la presència màgica animal: «Un lloparràs, creient-me mort de cos com ho era d'ànima, havia vingut a donar-me sa besada, l'òscul del fosser» (163). La lluita entre l'Esparver i Albert (81-86) constitueix una de les descripcions d'una lluita entre animals humans més belles de tota la literatura catalana.

La caracterització dels personatges, per tant, no calia basar-la en l'etopeia. De fet, els fragments d'introspecció psicològica de *La punyalada* són sempre, realment, diàlegs del jo amb el paisatge, com s'ha vist adés. Una mera agrupació de metàfores animalístiques i fruitals era, per a l'ambient de l'obra, molt més rendible: [la Coralí era] «feinera i moguda com un esquirol [...] sa cara fresca i roja com una maduixa [...] rinxos del color de l'ala del corb [...] pel polsim de la farina, semblava talment una borraina, besada per la gelada del matí» (44). També les relacions entre personatges es resolen d'acord amb l'enciclopèdia popular de la fauna: Rafel havia tingut, feia temps, un mastí; en retornar Albert a la seua amiatat, després de la follia (197-199), «semblava que talment en Rafel hagués recobrat son vell mastí» (199).

Un mastí que, en canvi, es menja la carn de l'Esparver, en una acció màgica i autoalliberadora:

–D'on surt? digué ell amb veu que li baumejava dins del pit.

–On vas? –vaig fer jo quasi al mateix temps.

–A l'infern, i tu al darrera meu!

[...] començant a rosegar-li la carn amb una força inconcebible: me sentia més gos que mai, i l'esfrimolar entre mes dents aquella carnassa dura com sola, em produïa una sensació de plaer intensa enterament pròpia de les bèsties» [tret de

«se li havien engegat a boca de carro a cents els trets» (107); «desfer o afluixar aquell dogal que m'escanyava» (134); «sa veu d'aiguarent» (154); «mon cor eixarreit com una esca» (194); «Rafel esdevingué groc com la cera» (196).

(7) Com manifesta aquesta llista exhaustiva: «resistí l'embrutiment material, com els gats se defensen de la brutícia» (21); «carregats com ases» (28); «cara de fura» (29); [còpies de les dones] «que semblaven un vol de papallones» (29); «haureu fet de lloques» (30); «el corcò de la gelosia rosegant-me les entranyes» (47); «grinyolar com un godall, estirant-li les orelles» (54) «encongir-me com un mussol» (55); «desconsol, com el del nen que veu escapar-se-li l'auella que tenia a la mà» (57); «ja pots fer-li un nus a la cua» (68); «la guilla no deu mai fer mal a prop del cau» (68); «encara té sang la vaca» (69); [dos vellets] «com dos ratolins que esperen la mort» (71); «la Coralí escórrer's com una daina» (76); «lluïtant, sense desdir, com llops» (82); «se recargolà com un cuc trepitjat» (83); «se moriria de corcò» (95); «amb mitja rialla de guineu, com qui ja es menja la partida» (96); «trettejar-hi com gat i gos» (102); «els hereus que celebraran la teva mort com la del porc» (103); «balancejant el cap com un ós» (121); «amb la paciència de la llúdriga» (137); «foragitar-lo com a un gripau repugnant» (138); «fem's-e càrrec de que ara el galliner ja està esvalotat» (139); «el cor corcat de gelosia» (141-142); «morir colltrecat com una cabra» (160); «llavis freds i humits com un cuc de fangada» (163); «renegava com un oriol» (170); «ets un malvat escorçó de margerà» (189); «els que com tu no són bons per llop ni per ovella» (189); «fer un home de qui no és bo per pondre ni per covar» (190); «em retorcia com un cuc de terra sota la petja d'un bou» (194); «no se'n canta gall ni gallina» (205); «cabells abans estufats i brillants com ala de corb» (212); «veu de protesta com de fera burxada» (214).

fusell dins la boca de l'enemic] «un retrò que feia esclatar quelcom com si fos un carabassot podrit, semblant-me que era el meu propi cervell que es desfeia amb un xarbot de fang; després [...] el meu ser quedà desfet, com engolit per les tenebres del no-res (208).

Enfront d'aquesta tendència animalitzadora de la realitat humana, *La punyalada* planteja la gran excepció: la desanimalització de la Coralí, en una transmutació de *femme fatale*, de personatge prostituït d'estirp naturalista (sense oblidar-hi la visió de la dona en la cultura popular tradicional, com més tard es veurà), a somni quasi-celestial, a autèntica confusió amb la *terra genitrix*. En efecte, les seues vivències de possessió per l'Ibo són avaluades des de la perspectiva de l'Albert en dos bellíssims monòlegs de somni (123-125 i 161-163) sobre «escenes diabòliques de dimonis tips de carn i dones pròdigues d'elles mateixes» (163) fins que, en l'escena culminant, el nom virginal i la punyalada conflueixen a crear una atmosfera pràcticament pre-rafaelita (213-215).

De tota manera, les analogies animalístiques constitueixen el teló de fons d'aquesta humanitat posada en límits. En múltiples activitats i situacions la cultura mediterrània s'hi fa present i productiva, amb levíssimes intervencions de la subjectivitat. El nivell de codificació i, per tant, de lexicalització, hi és pràcticament total.⁷ És aquesta una ingent aportació a la literaturització de la paremiologia i la fraseologia populars. Les estratègies d'aquest *tour de force* de l'experiència popular, tot neutralitzant les diferenciacions lingüístiques i retòriques, s'estimen més (és clar!) l'estatisme de la tradició que el dinamisme de la seua literaturització: la comparació que la metàfora, la frase feta que la parèmia, i el clíxé fraseològic que el neologisme. Ara bé: *La punyalada* no renuncia a la dinamització narrativa o descriptiva d'aquest codi fraseològic prefixat, amb dues tècniques discursives predominants: la d'adjunció ostentosa de diverses locucions dins la mateixa seqüència, i la paràfrasi d'una locució determinada, tot usant-la com a tòpic.⁸

La literatura, així, esdevé comentari intertextual abans que creació textual. S'articula com una integració del llenguatge popular i, alhora, com una transcodificació d'un material lingüístic arxivat: l'arxiva literàriament quan ja havia estat arxivat –dolorosament– per la història.

C. Les ombres de Darwin

La tercera isotopia correlativa, la de la ideologia, és la definitiva, car garanteix el fons cognitiu sobre el qual operen l'animalització dels personatges i la idealització del paisatge. *La punyalada*, doncs, és una operació de creació de recursos metafòrics i fraseològics que pounen la creativitat de la codificació. L'analogia entre vida i litera-

tura, entre història i llenguatge, s'hi planteja en una sèrie de nuclis temàtics transversals. Novament, la coherència sistemàtica de l'estratègia expressiva anul·la les diferències formals. És en aquest sentit que es completa la hipòtesi inicial: l'obra costumista genera un àmbit cognitiu determinat i, a partir d'aquest, un contracte de lectura basat en la «il·lusió referencial» creada per l'univers llegendari o l'enquadrament del retrat.

La definició dels àmbits temàtics sobre els quals descansa aquest univers ideològic resulta més arriscada per les relacions interdependents que imposa l'experiència. En general, la versemblança hi és un instrument literari vàlid, ja que és perfectament compatible amb l'essència de la cultura popular: organitzar discursivament la dispersió proteica del caos existencial, per tal de generar una imatge referencial que pugui excloure la subjectivitat i facilitar-ne la comprensió i la transmissió. Més ben dit: una idea qualsevol hi és més vàlida segons la seua capacitat d'integrar el subjecte en l'experiència col·lectiva i compartida. I dit altrament: el preu que paga l'individu en la societat tradicional per diluir-se en la col·lectivitat és el de ser-hi reconegut com a protagonista. O encara: s'hi és actor i personatge, s'hi actua en tant que s'hi viu.

El protagonisme social, la centralitat de cada àmbit, és una qüestió prèvia. Per exemple (exemple, certament, fonamental!), l'androcentrisme hi és un pressupòsit característic i caracteritzador. *La punyalada*, és clar, s'hi integra convertint en raó narrativa l'excusa de la versemblança. Excusa: podria haver desenvolupat la línia de la dona rebel o la dona angelical; l'hi autoritzava el personatge de la Coralí, la «cap de trons» (159) amb l'ambigua fortalesa del seu «posat de verge folla» (103).

De vegades, la fraseologia i la paremiologia populars s'hi acaren, com és sabut, amb la mera aproximació metonímica: [còfies de les dones] «que semblaven un vol de papallones» (29), [home] «poc aficionat a faldilles» (43) «les noies de l'Empordà: molt mirar i poc tocar» (56). En altres casos, amb la sàtira d'actituds vitals i situacions: «fluixes de cervell» (35), «des mosses, que no escarmenten mai en pell agena» (41); o la desqualificació genèrica: «de les dones la mellor era sols bona per a llançar» (43, 102).

L'objectualització fraseològica de la dona és, precisament, carregada damunt la Coralí. L'Albert en sol ser el subjecte central, i l'àmbit temàtic preferit és l'alimentici: [dones] «rebrecs de botiga, desperdiciis d'altres taules o esguerros morals» (42); «mon paladar una mica gastat per les picantors d'altres plats» (43); [Coralí] «despreçiable com un menjar rebregat» (80), «com una exquisitat digna de la taula d'un sibarita» (103), o «com una fruita riquíssima de gustar» (147). L'anàlisi del tema del matrimoni i el govern de la casa (per exemple: [Coralí a Rafel] «tens qui t'escudella el plat i et fa moixaines» [a casa] (103)) rebla el clau del tractament popularista de la dona. També ací el llegendari popular, que no excloïa la banalització en forma de lítote dels problemes matrimonials ([casar-se=] «donar el salt mortal» (45)) oferint alternatives a Vayreda: per exemple, el *happy end* d'alguns gèneres: l'Albert s'hauria pogut sal-

(8) Com es pot comprovar en els exemples següents: «igual que les ovelles quan, fascinades pel llop, se desfan de la pila, corrent darrera d'ell bosc endins» (66); [fbo] «com un senglar queixalejat pels gossos [...] ulls saginosos, com els d'un ca que ha menjat la bola [...] plantat com un enze [...] espolsant-se com un cavall quan surt del bany» (84); «l'ànima saltironant-me per dintre com un aucell debatent-se contra els ferros de la gàbia» (88); «enastar-lo com una guilla a la molta de la pallera perquè els corbs se n'afartin» (115); «Senti la veu de l'Esparver que ens crida per boca de l'Ase i cal no fer-li mals averanys. Cal fer el pollí i preparar unes altres morralles per al qui sia més ruc» (132); «a l'Ase, que era un bon trumfo, podreu fer-li un nus a la cua» (137); «l'hora de fer-li gitar la llengua i descabdellar-li les tripes an aquell dragó de Sant Jordi» (139); «Què n'has acabat, d'aquesta jornada, gos bordissenc? Has vist caure les perdius sense ni tenir el gust d'alçar-les ni menjar-te les que caçaves. Més valdria que t'enterressis set canes sota terra que no pas fer el bèstia [...] glatint rosegons i guitant al rascle, maleït morral de somera» (188-189).

(9) Valguen-ne les següents mostres: «les migrades ganàncies que farien no els pagarien pas les espardenyas» (28); «per no tenir, infeliços!, cinquanta miserables unces, que els pobres ni deurien saber de quin color eren» (30); «tapar els principals esvorancs de casa» (41); «lo que és jo, tant ne tinc com ne tenia» (67); «el diner robat no fa profit» (67); «apretaven el cargol perquè el suc ragés aviat» (65); «ja fa temps que no tenim qui valgui una pipada de tabac» (68); «se n'havia de treure la meitat de la meitat» (108).

(10) Les següents: «contorns epilèptics i recargolats com renecs de condemnat» (24); «avencs com badalls d'infern» (24); «rient per sota el nas com el diable amagat darrera la creu» (29); «Vés al dimoni, simple acabat» (73); «Què voleu que tingui, sinó tots els dimonis dins del cos» (125); «aquell tió d'infern» (155); «De guardar un brètol, fins els dimonis ve que se'n cansen» (185).

(11) Heus-ne ací mostres amb diferents graus d'elaboració i de transmissió: «Com aquell feligrès del quiento, no ploraven perquè no eren de la parròquia» (34); [Coralí] «plorava amargament abraçada a una soca, com una Magdalena al peu de la creu» (87); «ronquets de canonge» (92); «ia portaven com sota tàlem» (102); «amb sortides que em trencaven les oracions» (104); «Déu te castiga per la llei que li tenies» (115); «Déu nos en guard d'un ja està fet» (139); «posà una cara de Pasqua com la del caçador que ha trobat la ratera plena» (171); «garrotat com un Cristó» (198); «conreus abandonats que groguejaven com catifa de Corpus» (202); «una cara reduïda a la pell i l'os, com una mòmia de frare caputxí» (208).

var i casar-se, versemblantment, amb la Coralí, la qual «tampoc és cap trucaportes, que quelcom durà sota l'aixella, ni li mancaran caps i agulles» (97).

Les societats pre-capitalistes tenien una configuració econòmica òbviament diferent de les actuals. I la cultura oral popular n'havia afaïçonat *topoi* recurrents: la vida com a conjunt de penalitats i dificultats, un concepte del valor en tant que intercanvi, la ironia sobre els canvis d'estatus econòmic... I la fraseologia, com a instrument de fixació, permetia d'expressar aquest àmbit experiencial. Vayreda, en ple modernisme, no se n'aparta ni un mil·límetre.⁹

La concepció de la vida es basa en la comprovació diària de les seues dificultats. Usualment, però, la fraseologia popular al·ludeix el temps sobre la base del cicle agrícola i les cronografies més o menys científiques. I la percepció de la vida com a temps sol ser-hi captivada i conformista. *La punyalada* presenta dos *tempi* diferents: veloç quan hi ha acció, o lent quan els personatges reflexionen –pràcticament només l'Albert–. I potser per això, no hi sovintegen les frases fetes sobre el temps: «encara fórem a les petites» (91); «els rosegons de temps que els altres volen deixar» (54); «me feien sempre mancar l'hora bona» (54); «no maduren totes per Sant Joan» (114); «sempre hi ha una hora tonta» (152).

Aquesta visió de la vida es complementa, donat el tema de la novel·la de Vayreda i la seua vida militar juvenil, amb les expressions popularistes sobre la germana mort, bé a través de la reticència, de l'estoïcisme experiencial, o de la sacralització màgica –celestial o infernal–: «dormiré al solelló» (23), «m'arrossego pel camí del cementiri» (21); «llamp vos mati» (63); «l'hauria vist morir d'un mal de ventre» (62); «sembles un sant Cristó ressuscitat» (91); «els hereus que celebraran la teva mort com la del porc» (103); «els darrers moments d'un home que se'n va del món» (155). *La punyalada* tracta a bastament la mort a través de l'acció; la mort de l'Avi pot ser-ne un exemple rònec: «Qui em crida? –féu ell entre gemec i gemec–. Què vols dir-me? Sàpigues que ja ho tinc tot: només demano confessió per l'animeta i en acabat un bon truc al tupí i prou, que ja s'ha acabat l'Avi del dimoni que se us endugui a tots» (179).

Els bandolers i els lladres, gens maltractats per la narrativa i el llegendari populars, encarnen una certa rebel·lió demoníaca. Així, *La punyalada*, voluntàriament llegendada de trabucaires, presenta un conjunt de locucions i frases fetes de dimonis i llur domini infernal.¹⁰ I, sense que calga entendre-ho com a correlat de la visió popular de la maldat, d'estirp habitualment màgica, la visió de la religió té dos clars components discursius: la seua consideració com a cultura culta, i àdhuc aliena, i la seua expressió metonímica com a món del clero i el cicle litúrgic. És així que la religió penetra al costumari. I el discurs costumista rural n'és justament la documentació històrica.¹¹

Un dels *leitmotiven* del costumisme era, com s'ha vist més amunt, la simplificació entre elements positius i negatius, sovint formulats en termes morals com a bé i mal, i habitualment com a passat i present / futur. És clar que les novel·les amb una estructura triangular de personatges, com *La punyalada*, no obeeixen una estructural lineal

sinó dicotòmica: una lluita entre bé i mal al si del o de la protagonista. L'expressió fraseològica d'aquesta dicotomia es presenta a través de locucions: «una de freda i una de calenta (58); i també a través de suport narratiu: «“Mata'l”, semblava que em criaven veus estranyes xiulant-me per l'orella esquerra, i apretava els dits com un boig, fent-li sortir, a l'infeliç, els ulls de la closca i la llengua un pam de la boca. “No el matis!”», creia sentir per la dreta quan ja ni la ranera de la mort li sortia per la gorja» (83).

La identitat, en la cultura tradicional, no es basa en l'individu com a diferència sinó en la seua integració: la relació familiar, l'origen, l'ofici. Aquesta identificació bàsica allibera el cos de les seues «obligacions metonímiques» i s'hi poden atorgar, part per part, capacitats de representació sintètica de l'actuació humana (humana; no individual!). L'expressió lingüística d'aquesta síntesi antonomàstica és molt variada, i *La punyalada* n'ofereix una abundosíssima mostra.¹²

El punt de trobada –no de frontera– entre identitat personal i relació social sol descansar damunt expressions de constants del que se sol anomenar precisament *psicologia popular*, i que resulta una enciclopèdia cognitiva d'una civilització antiquíssima basada en el pragmatisme, la personalització d'abstraccions, i la identitat per definició dins / fora. D'aquí naix també un ampli seguit d'unitats fraseològiques i metafòriques sobre el caràcter i les situacions humanes.¹³

Tanmateix, les relacions al si de la realitat, segons la cultura popular, tendeixen a plantejar-se en dues dicotomies: actituds individuals positives / negatives, i amistat / odi entre individus (a través de la mediació familiar o de les adscripcions d'edat, sexe i condició social). En qualsevol cas, l'expressió fraseològica i metafòrica de les relacions tendeix a la percepció de la constant acord / desacord amb els principis de funcionament de la societat. Es podria concebre aquesta constant com una mena d'integrisme moral, que respon, això sí, a innumbrables situacions i experiències.¹⁴

La dona, els diners, la vida, la mort, l'escatologia, la religió, el cos, la identitat individual, la integració social. Certament, l'aportació fraseològica i metafòrica de *La punyalada* és ingent. Com s'ha vist, però, se'n poden destacar les següents constants retòriques:

- l'ús de la versemblança narrativa com a instrument o excusa per a l'opció discursiva preferida
- el predomini de la fraseologia popular prefixada sobre la metafòrica (amb l'excepció dels fragments de descripció del paisatge)
- la dialectalitat i l'oralitat com a bases del registre emprat
- l'estructuració correlativa de la fraseologia sobre els personatges, el paisatge i els paradigmes ideològics.

Pels darrers anys de Marià Vayreda, concitava Maragall «totes les veus de la terra» a bastir míticament la Catalunya contemporània. Les veus –les parèmies, les metàfores– del carlisme, que perviuen per no haver regnat mai, hi eren potser només memòria després de la punyalada constant de la història.

(12) Potser és aquest l'àmbit fraseològic més difús i, per tant, més pròxim al tarannà d'un Vayreda: «ras de barba, sempre com si fos diumenge» (19); «amb salut per vendre» (22); «trobar-se d'anques al foc» (30); «ossut i llarg com una petja» (37); «amb un goll com una esquella» (51); «les gropades de fel que em pujaven del cor al cervell» (54); «d'això no te'n posis pas cap pedra al fetge» (56); «me produí un cobriment de cor» (79); «l'ànima saltironant-me per dintre com un aucell debatent-se contra els ferros de la gàbia» (88); «a penes tenia un pam del cos que no estigués macat, esgarrinxat o llagat» (89); «rebosem la cisterna per dintre amb un bon àpat» (92); «ja posarà els peus plans desendavant» (92); «com aquell que no hi toca, la mà se me n'anava fora de la llei» (103); «tenia la mà pesant» (108); «la bafarada de carn cremada que la finestra gitava tapava els esperits» (111); «Aquest lladre maleït vol sang, i jo et juro que n'hi haurà per a menjar i per a beure» (114); «no hi veia de goig de poder sortir d'aquella vida que l'ensopia» (132); «un tronc d'alzina com la cuixa» (185); «aquí un ha fet el salt del lladre, i m'hi jugaria l'orella que ha sigut ell» (185); «ses cíniques befes que, com flingantades, m'alçaven butllofes a l'ànima» (188); «Jo el seguia pertot arreu com l'ombra al cos» (198); «t'hi va la pell» (206); «caminava a grosses batzegades com un aireferit» (208); «una cara reduïda a la pell i l'os, com una mòmia de frare caputxí» (208); «el cervell [...] semblava vibrar com una copa de cristall» (214).

(13) Vegeu-ne el següent llistat: «se cregué més savi que el mestre» (41); «se féu un mal [...] era de bon regent» (41); «N'estava fart, de la vida, de saltamarges i d'anar de mal borràs»

(42); «son pare era un tros de pa» (43); «és llarg d'ofici» (45); «m'havia perdut per curt de gènit» (55); «un home de grapa i de lletra, que sàpiga comandar i barrinar» (69); «malvat sense fre ni llei» (79); «mut com un espectre» (80); «Per no fer mal d'ulls al seu pare, que era home de poques camàndules i li agradava que les feines anessin dretes» (102); «te les havies agafades tan fortes» (109); «Déu te castiga per la llei que li tenies quan fèieu àlies i perquè no en vares passar els taps quan ho tenies a mà» (115); «aquell miserable desconegut, fill de qui sap a on i de qui sap qui» (194); «molta fressa i poca endreça» (68).

(14) Aquest àmbit, com l'ad-
duït a la nota 12, concorda amb
l'estirp retòrica de l'autor: «me
trobava de nou junyit a la seva
ombra» (38); «se li feia rotllo»
(39); «jo mateix li tenia quimera,
però una quimera estranya» (39);
«se la portaven votada» (42);
«anaren a capgirells» (42); «en-
tortolligar la llengua, sempre que
tractava d'eixir-me de la conver-
sa ordinària» (45); «com si em
llegís a l'ànima, i reia com si li
plagués lo que llegia» (45); «po-
sar-li titlles» (45); «quina gar-
dunya n'hi ha, d'aquell teu com-
panyó» (45); «No sabia acabar-
me la jugada de l'Ibo» (47); «Si tu
no en portes alguna de fresca»
(48); «s'hi fa tala que minyons
com vosaltres aneu amb semblant
seguici» (49); «tu ets amb ell com
tap i carbassa» (50); «éreu tap i
carbassa» (92); «d'avui endavant
ja tindrem el pa ben partit» (51);
[Coralí a Albert] «no t'ho asse-
guro, fill» (58); «ja pots fer-li un
nus a la cua» (68); «buscar-li el
cos» (73); «quan se li ensenyen
les dents fa vores» (80); «sempre
hi tenia guerra encesa» (102);
«menjant-se-la a petons» (104)
«enllitar-me com una partera en
semblant diada» (125); «l'ànima
de l'ànima meva» (137).

6. CLOENDA

Les anàlisis precedents de *L'auca del senyor Esteve* i de *La punyalada* han permès de comprovar com l'ús particular que el discurs costumista ha fet dels elements fraseològics i metafòrics té dues concrecions aparentment oposades, però precisament coincidents en la construcció d'uns motles lingüístics i cognitius característics. Les obres de Rusiñol i de Vayreda, separades per l'objecte literaturitzat, l'actitud del narrador i les estructures formals, vénen a coincidir en una utilització idèntica dels models metafòrics i fraseològics –per exemple, en el cas, ben simptomàtic, de la metàfora animalística–; en una pràctica que, depassant les fronteres sòcio-estètiques del costumisme, projecta tanmateix aquest moviment com un intent, històricament delimitat, d'entendre la vida i els seus agents a partir de motles ancestrals i arquetípics.

Burgesos i pagesos catalans s'hi donen la mà per saludar, plegats –abans de caure el teló–, un món que se'n va i, amb ell, tot un bagatge lingüístic i creatiu altrament condemnat a l'oblit. És aquest, irremissiblement, el diccionari metafòric de la seua memòria.

LLUÍS MESEGUER / JOAN GARÍ
Universitat Jaume I

EDICIONS EMPRADES:

RUSIÑOL, S. (1907) *L'auca del senyor Esteve*, Barcelona 1984, Edicions 62-La Caixa.
VAYREDA, M. (1904) *La punyalada*, Barcelona 1984, Edicions 62-La Caixa.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- AZÚA, F. de (1991) *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Iruña, Ed. Pamiela.
BAKHTÍN, M. M. (1919-1975): (trad. esp.: *Estética de la creación verbal*, México, Ed. Siglo XXI, 1985).
BESER, S. (1985) «La novel·la realista», dins *Lliçons de literatura comparada catalana i castellana (segles XIX-XX)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pàgs. 7-25.
BLACK, M. (1961) *Modelos y metàforas* (trad. esp.: *Modelos y metàforas*, Madrid, Ed. Tecnos, 1966).
CASSANY, E. (1986) «El quadre de costums», dins DD. AA., *Història de la literatura catalana*, 7, Barcelona, Ed. Ariel, pàgs. 365-410.

- CASTELLANOS, J. (1986) «La novel·la modernista», dins DD. AA., *Història de la literatura catalana*, 8, Barcelona, Ed. Ariel, pàgs. 481-578.
- CHILLÓN, LI. A. (1993) *Literatura i periodisme*, València, Universitat d'Alacant-Publicacions de la Universitat Jaume I-Universitat de València.
- COLÓN, G. (1987) *Problemes de la llengua a València i als seus voltants*, València, Universitat de València.
- COMPANY, J. M. (1987) *El trazo de la letra en la imagen*, Cátedra, Madrid.
- CONCA, M. (1986) «Sobre la semiòtica dels refranys», *Estudis de literatura catalana en honor de Josep Romeu i Figueras*, 1, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pàgs. 345-355.
- (1987) *Paremiologia*, València, Universitat de València.
- CORREA, E. (1964) *apud* ZAVALA, Iris M. ed., *Romanticismo y realismo*, Barcelona, Ed. Crítica, 1982, pàgs. 349-354.
- COUÉGNAS, D. (1992) *Introduction à la paralittérature*, París, Ed. Seuil.
- ESCRIVÀ, V. (1979-80) «Del brau d'Ausiàs Marc a l'animalogia poètica valenciana actual», *Cairell* 1-5, València.
- FILLMORE, Ch. (1981) «Ideal readers and real readers», en *Georgetown University Round Table on Languages and Linguistics*, Washington, Georgetown University Press, pàgs. 248-270 (edició usada: *working paper*).
- FUSTER, J. (1958) *Diari 1952-1960*, dins *Obres Completes*, 2, Barcelona, Ed. 62, 1969, pàgs. 325-336.
- GALLÉN, E. (1986) «Santiago Rusiñol», dins *Història de la literatura catalana*, vol. 8, pàgs. 449-480, Barcelona, Ed. Ariel.
- GENETTE, G. (1991) *Fiction et diction*, París, Ed. Seuil (trad. esp.: *Ficción y dicción*, Barcelona, Ed. Lumen, 1993).
- JAKOBSON, R.-BOGATYREV, P. (1929) (trad. fr.) «Le folklore, forme spécifique de création», dins JAKOBSON, Roman (1973): *Questions de poétique*, París, Ed. Seuil.
- KAY, P., i W. KEMPTON (1983) «What is the Sapir-Whorf hypothesis?», University of California at Berkeley (*working paper*).
- LAKOFF, G., i M. TURNER (1989) *More than cool reason*, Chicago, The University of Chicago Press.
- LÁZARO, F. (1976) «El realismo como concepto crítico-literario», dins *Estudios de poética*, Madrid, Ed. Taurus.
- (1990) *De poética y poéticas*, Madrid, Ed. Taurus.
- LOTMAN, I. M. (1970) *Struktura khudogéstvonnogo teksta* (trad. esp.: *Estructura del texto artístico*, Madrid, Ed. Istmo, 1978).
- LOTMAN, I. M., i B. A. USPENSKII (1973) «Mif, imia, kul'tura» (trad. esp. dins LOTMAN, Iurii Mikhàilovitx et alii, *Semiòtica de la cultura*, Madrid, Ed. Cátedra, 1979, pàgs. 111-135).

- MAINER, J. C. (1972) *Literatura y pequeña burguesía en España*, Madrid, Ed. Cuadernos para el diálogo.
- MESEGUER, Ll. (1992, en premsa) «Onomàstica literària: sobre la designació literària de la toponímia», dins *Actes del XVII Col·loqui General de la Societat Catalana d'Onomàstica* (Barcelona, 1992).
- MIRALLES, J. (1985) *La història oral*, Palma de Mallorca, Ed. Moll.
- MOLAS, J. (1962) «Tres commemoracions», dins *El llibre de tothom*, Barcelona.
- MUKAROVSKI, J. (1932) (trad. esp.: «Lenguaje standard y lenguaje poético», dins *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Ed. Gili, 1977, pàgs. 314-332).
- (1940) (trad. esp.: «El estructuralismo en la estética y en la ciencia literaria», dins *Arte y semiología*, Madrid, Ed. Alberto Corazón, 1971, pàgs. 41-73).
- RIQUER, B. (1981) «El conservadorisme català: del fracàs del moderantisme al desençís de la Restauració», *Recerques* 11, pàgs. 29-80.
- SALVADOR, V. (1981) «Les formes rituals al *Tirant lo Blanch*», *L'Espill* 12, 43-52
- SERRAHIMA, M. (1972) *Dotze mestres*, Barcelona, Ed. Destino, pàgs. 89-121.
- SERRANO, S. (1980): *Signes, llengua i cultura*, Barcelona, Ed. 62.
- TAYADELLA, A. (1986) «La novel·la realista», dins DD. AA., *Història de la literatura catalana*, 7, Barcelona, Ed. Ariel, pàgs. 505-542.
- TYNIÀNOV, I. N. (1927) «O literaturnoi evoliutsii» (trad. esp. dins TODOROV, T. ed., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Ed. Signos, 1970, pàgs. 89-101.
- YATES, A. (1975) *Una generació sense novel·la?*, Barcelona, Ed. 62.

