

ORALITAT EN LA NARRATIVA D'ANTONI MUS: SIMULACRE I SIGNIFICACIÓ

En aquesta comunicació analitzaré la narrativa d'Antoni Mus a partir d'una idea que apareix en la majoria de textos que comenten la seva obra: un presumpte estil oral. Voldria remarcar particularment l'adjectiu *presumpte*, que implica una sospita, que s'ha de verificar o desmentir a partir de les proves presentades, perquè l'afirmació que hi ha oralitat en l'escriptura o que un text escrit té un estil oral és com a mínim problemàtica. Eric Havelock (1986: 77-78) afirma que quan el lector s'enfronta a un text, «the reader participates silently in the “performance” of the writer, whose performance is also silent». Així, l'acte de lectura és una descodificació internalitzada d'una representació gràfica que, en algunes ocasions, es llegeix en veu alta en una performance pública del text. Walter Ong (1982: 8), per la seva part, assegura que «“reading” a text means converting it to sound, aloud or in the imagination, syllable-by-syllable in slow reading or sketchily in the rapid reading common to high-technology cultures». El teòric de l'oralitat, doncs, considera que la lectura implica que el text, fins a cert punt, reguanya l'oralitat, ja sigui en veu alta o, sorprenentment, en silenci. El concepte de Paul Zumthor de la potencialitat oral d'un text porta la idea d'Ong molt més enllà. Defensa que, en alguns texts, «il arrive que la mutation demeure virtuelle, enfouie dans le texte comme une richesse d'autant plus merveilleuse qu'irréalisée: ainsi, de ces textes dont, en les lisant des yeux, on sent avec intensité qu'ils exigent d'être prononcés, qu'une voix pleine vibrait à l'origine de leur écriture» (Zumthor 1983: 38). Així doncs, en aquest article estudiarem els mecanismes a partir dels quals el text fa la impressió de provenir d'un text oral, els quals fan ganes de llegir-lo en veu alta, que poden provenir de dos orígens no necessàriament incompatibles ni tampoc necessàriament certs: el primer esdevindria d'acomplir una «potencialitat» inherent al text; el segon induiria el lector a jugar el joc d'una simulació que el text provocaria, executada amb molta precisió i amb innegable èxit. Tot i que tractaré tangencialment els aspectes ideològics de la representació de l'oralitat,¹ em cen-

1. He analitzat aquest aspecte amb més detall en altres llocs. Veg. Barceló Pinya (2006) i, especialment, l'article «A la recerca de les possibilitats expressives de la ruralia: la literatura d'An-

traré més específicament en aspectes tècnics, tant a nivell de construcció de la narrativa com més específicament de llenguatge, per tal de mostrar les bases d'aquesta impressió que el text transmet.

En primer lloc, voldria discutir la representació de temps i espai en l'obra de Mus. Si ho vull fer és perquè pens que la simulació d'oralitat en l'obra de Mus va més enllà de certes pràctiques lingüístiques, que també analitzarem en aquesta comunicació, per introduir les diferències que provoca en la percepció del temps. Ong (1982: 32) formula que «sound exists only when it is going out of existence. It is not simply perishable but essentially evanescent, and it is sensed as evanescent». De la mateixa manera, Zumthor (1983: 36) assegura que l'oralitat i aquesta unió entre veu, temps i espai connecta l'ésser humà amb els cicles naturals i els modes de producció agraris. Ricoeur (1996: 183), reflexionant no tant sobre l'oralitat, sinó sobre el fet literari, afirma que la relació entre temps i narrativa és bidireccional, cosa que implica que la representació del temps en la narrativa la configura formalment, així com l'elecció de la forma també configura el temps narrat.

L'obra narrativa de Mus, que intentarem defensar que usa dues concepcions diferents de temps, integra el rural i l'urbà, l'oral i l'escrit, i, per tant, crea una forma híbrida de narrativa, escrita, però amb característiques que pertanyen a l'oralitat, una oralitat fingida o, millor encara, manllevant el terme més habitual en anglès, una *oralitat construïda*. Sovint, aquest tipus de narrativa, escrita amb incursions en l'oralitat, ha estat (mal)entesa pel lector urbà i literat sense cap filiació oral com a «realisme màgic», ja que els moments en què la narrativa utilitza un «temps oral», si em permeteu l'expressió, el lector els percep com un «temps mític o màgic», un moment en què les convencions del realisme s'aboleixen per entrar en el reialme de la màgia i la fantasia, en textos que d'altra manera presentarien una representació realista.² Tanmateix, la hi-

toni Mus», que apareixerà en les actes del congrés «Transformacions: Literatura i canvi sociocultural dels anys setanta ençà», actualment en premsa.

2. Coincidim, així, amb Walter (1999: 79) quan diu que «I want to propose the idea of magical realism as an ambiguous shifting Pan-American borderland in which relations of cultural difference are problematized. As discourse and worldview it constitutes a zone of inter- and intra-cultural confluence where subaltern cultural practices and strategies of representation can be analyzed as a hybrid unity in difference. While the superposition of magic within reality creates a common situation shared by different indigenous cultures, uniting them in specific historical and cultural conjunctures, the ideological subtext of this situation reflects disjunctions both between indigenous and Western cultures and amongst indigenous cultures themselves. The perception of an expanded reality allows Harley, Lavinia, Omishto, and Mascarita to cross the frontier separating the dominant from the subaltern culture. While these border crossings enable cultural difference to be articulated, they also show that oppositional identities-in-process arise both within and between cultural borders». Tanmateix, defens que el realisme màgic pot ser un concepte més ampli que el que planteja Walter, centrat en posicions postcoloniales i, en particular, a Amèrica. Segons la meua opinió, el realisme màgic és fàcilment aplicable a literatures mediterrànies, tot tinent en compte les particularitats de cada lloc, òbviament, a partir de la idea d'oralitat que vehicula l'aparició d'aquesta realitat expandida.

pòtesi que manej és que aquests moments no s'allunyen tant del realisme com entren en un altre mode narratiu, en què ressona la narrativa oral.

Però, en què consisteix aquesta combinació de temps i espai tan especial? Per intentar contestar aquesta pregunta, recorrerem al concepte bakhtinià del *cronotop*,³ que pens que ens ajudarà a detectar aquesta dualitat en la percepció i la plasmació del temps i l'espai a partir de l'estudi i la identificació dels diversos mecanismes d'interrelació entre un i altre.⁴ Aquestes dinàmiques de relació entre temps, espai i societat poden representar el món com a mer fons, com ocorre en el cronotop d'aventura, que el crític rus considera d'un tipus més antic, però també en poden mostrar els conflictes i les connexions en els tipus més moderns. Així, en aquest grup el protagonista «becomes a dynamic character because he moves in a social world charged with historical dynamics» (Keunen 2000).

Els relats i les novel·les d'Antoni Mus presenten diversos cronotops, que van de l'idíl·lic a l'hiperrealista, amb una evident aposta per la hibridació entre les diverses concepcions de temps i espai, que en superposen concepcions orals i escrites. M'agradaria il·lustrar aquest afirmació amb *Bubotes*, la seva primera novel·la, que al meu entendre és un exemple molt interessant d'aquest patró de cronotops entrelaçats. Inicialment, l'obra presenta un, en aparença, molt clar cronotop idíl·lic, un esquema basat en imatges que consisteixen en un món restringit a, seguint Bakhtin (1981: 232), «a well-defined place and a well-defined narrow circle of relatives, that is, to the family circle», a partir d'un desenvolupament temporal que és estructurat per la vida i la mort de la natura —les estacions— i les persones —les generacions. Es tracta, doncs, d'un «grafting of life and its events to a place, to a familiar territory» (Bakhtin 1981: 225), que podríem considerar que es relaciona amb una societat idealitzada, comunitària, rural, intrínsecament oral.

No obstant això, hi ha certs elements que s'escapen d'aquesta caracterització i introdueixen nous cronotops que canvien completament la dinàmica d'aquesta situació idíl·lica: algunes escenes s'ajusten al cronotop documental,⁵ que es caracteritza per la confrontació entre l'individu i allò que l'envolta, «which often takes the shape of a tragic conflict, from which the individual barely escapes» (Keunen 2001: 280). El personatge de Miquelet, un inadaptat urbà

3. Entès «first, as the means by which a text represents history; second, as the relation between images of time and space in the novel, out of which any representation of history must be constructed; and third, as a way of discussing the formal properties of the text itself, its plot, narrator and relation to other texts» (Vice 1997: 201-202).

4. «Information data are not considered neutral assertions (concerning a so-called external world), but components of procedures: They must be seen as functions. Bartlett's memory schemata and Bakhtin's chronotopes are not neutral information units but pragmatic structures adapted to concrete situations» (Keunen 2000).

5. El cronotop documental té com una de les característiques principals «its reliance on cultural documents, rather than the cyclical processes of nature» (Keunen 2001: 281). En la narrativa de Mus, però, hem d'entendre els documents culturals en un sentit ampli, ja que el referent principal de l'autor era la circumstància viscuda, per oposició al document escrit.

en un món rural, obre el camí per mostrar les dificultats d'altres personatges a l'hora d'adaptar les seves pròpies circumstàncies a la situació marcada per una tradició asfixiant. A més, la ruptura del cicle idíl·lic, per causa de la Guerra Civil, introdueix un nou element d'alienació, que marca la desaparició de tot un model de societat.⁶ Això té com a conseqüència narrativa la substitució de les formes de cronotop lligades a l'organització cíclica del temps i l'espai i la focalització en el punt de vista individual, cosa que es tradueix en un canvi de mode narratiu, ja que les circumstàncies dels personatges les expliquen els mateixos personatges, utilitzant la primera persona: el cronotop esdevé autoreferencial.⁷ Aquest cronotop a voltes apareix simultàniament amb el cronotop idíl·lic i dóna com a resultat una hibridació que Bakhtin, per causa de la incompatibilitat entre els dos, va anomenar *l'idíl·li interioritzat*, com és el cas de l'obra que ens ocupa.

En darrer lloc, la novella presenta una quarta forma de cronotop, l'hiperrealista, caracteritzat per la discontinuïtat de les dimensions espacials i temporals, per la distorsió de l'observació empírica ordinària.⁸ Apareix particularment en els capítols que presenten les bubotes, els fantasmes, que donen títol al llibre. La narrativa esdevé expressionista, exagera les característiques dels personatges, els treu del temps i la lògica de la narrativa i aproxima allò que podria ser una novella més o menys realista —amb les reserves que hem expressat fins ara— al grotesc. En connexió amb la ruptura de la linealitat, val la pena de fer notar que, a més, podem observar en el conjunt de novel·les de Mus un intent de simultaneïtat, de rompre la continuïtat del temps per portar al lector una diversitat de punts de vista, que s'assembla molt al muntatge paral·lel cinematogràfic. Totes aquestes formes de cronotop són presents en la resta

6. Així, aquest fet prova que «here the issue is primarily one of overturning and demolishing the worldview and psychology of the idyll, which proved increasingly inadequate to the new capitalist world. [...] We get a picture of the breakdown of provincial idealism under forces emanating from the capitalist center» (Bakhtin 1981: 234). Excepte la referència al món capitalista, que sembla més adequat substituir per Espanya feixista —encara que es podria argumentar que, a *Bubotes*, la ideologia capitalista també apareix en aquest món que substitueix el passat rural, en particular quan Mus es refereix a la introducció del préstec bancari en el món rural manacorí—, la cita coincideix plenament amb els esdeveniments que retrata la novella.

7. És a dir, «the world is reduced to a series of impressions that are processed and stored in memory, from which they can be retrieved at will. Consequently, this world model has a specific spatio-temporal structure: its spatial coordinates are provided by subjective observation and/or recollection, while a personal or fictitious biography informs temporal progression» (Keunen 2001: 283).

8. «The spatial and temporal dimensions of this model are characterized by discontinuity. It is a world in which the spatial and temporal continuity of ordinary empirical observation is distorted. In everyday perception, successive spatial impressions are linked by causal relations projected on an uninterrupted time axis. In the hyperreal chronotope, however, there is an attempt to link fragments of reality in a combination that is as complex and dynamic as possible. The world of the avant-garde is not a real world but a collection of reality fragments in an artificial collage. Through this process, the writer manages to create a sense of speed (futurism), intoxication (dadaism, unanimism), pathos (expressionism), or dreaming (surrealism), which makes the montage-world a realm of extraordinary, yet at the same time quotidian, experience, a world of hyper-real perception» (Keunen 2001: 283).

de novel·les de Mus en major o menor grau, encara que l'ídic té una presència cada vegada menor i és substituït pels cronotops documental i autoreferencial. El cronotop hiperrealista es transforma: Mus abandona la narració esperpèntica de què hem parlat per passar a usar una realitat desplaçada en escenes expressionistes o oníriques.

Aquestes diverses configuracions espaciotemporals marquen no només l'argument i la representació del món extern, sinó també les característiques formals del llenguatge que utilitza, que queda definit pel gènere en el qual el fragment s'inscriu, ja que el cronotop marca la proximitat d'un text a un gènere o altre. Això no obstant, s'ha de fer notar que, malgrat la tendència general cap a un tipus de llenguatge connectat amb el gènere usat i la utilitat del cronotop com a eina per identificar-los i posar-ne de relleu la relació amb el temps i l'espai, l'adhesió a un cert gènere o cronotop no fa que un determinat fragment sigui més proper al cànon literari o al llenguatge oral, perquè hi ha altres factors en joc, com l'origen fictici del personatge que parla, l'escenari rural o urbà representat o la intenció autorial per a un fragment particular.

Així, a partir d'aquesta puntualització, hem de cercar altres camins per trobar l'oralitat virtual en un text. Per tal de contrastar la hipòtesi de proximitat de la literatura de Mus a l'oral, intentarem de comparar algunes de les característiques de la poètica oral que proposa Friedrich (1991: 21) amb els textos de Mus i, per tant, analitzar com, a través de les característiques de la literatura oral, el text crea la il·lusió de funcionar en un mitjà diferent. La manera com aquests elements es representen és variada: poden aparèixer completament integrats com a part del discurs, en combinació amb la veu de l'autor, com a citació implícita o explícita o com a estilització d'una veu oral, a través de la qual el text usa el que el formalisme rus anomena *skaz* com a mode de narració que «imitates the oral speech of an individualized narrator» (Bakhtin 1984: 8). Ara bé, m'interessa remarcar el matís dialògic que Bakhtin atorga al concepte a *Problemes de la poètica de Dostoevski*, que aporta una doble veu a qualsevol ocurrència de *skaz*, que, d'acord amb el que estic defensant en aquest text, fa evident una tensió implícita entre el cànon literari i l'oralitat construïda que dialogitza tot el text.

En primer lloc, em concentraré en les característiques dels textos que es relacionen pragmàticament amb l'oralitat. Seguint Havelock, el missatge oral se centra principalment en l'acció⁹ i la narrativització de tots els subjectes del missatge.¹⁰ Vidal Alcover, en qualificar la narrativa de Mus, va dir que era «una

9. «The narrative format invites attention because narrative is for most people the most pleasurable form that language, spoken or written, takes. Its content is not ideology but action, and those situations that action creates. Action in turn requires agents who are doing something or saying something about what they are doing, or having something done to them. A language of action rather than reflection appears to be a prerequisite for oral memorization» (Havelock 1986: 75-76).

10. «The most fundamental fact of his [the oral storyteller's] linguistic operation is that all subjects of statements have to be narrativized, that is, they must be names of agents who do things, whether actual persons or other forces which are personified. The predicates to which they attach

literatura d'observació superficial, ben des de fora, dels homes i dels seus actes» (Mus 1975: 8). Malgrat que el crític va escriure aquestes paraules fent referència als relats i que les novel·les tendeixen a penetrar amb més profunditat en la psicologia dels personatges —no debades *La senyora* es qualifica de novel·la psicològica, per exemple—, és cert que Mus tendeix a evitar la descripció estàtica (sigui d'escenaris o de personatges) per concentrar-se en el dinamisme de l'escena.¹¹ Així, a *Bubotes*, podem citar un fragment en què el punt de partida per explicar un escenari és la veu, que rebota en les parets de la cambra. Malgrat que el text continua descrivint els elements immòbils de l'escena, els plats de la paret, acaba centrant-se en l'única peça mòbil, el rellotge. De manera semblant, en la descripció d'una biblioteca, a *Mal de nit* (Mus 1981: 18-19), la narrativa en cap moment no retrata una escena estàtica, sinó que hi fa aparèixer la gent que hi va i els llibres, que es personalitzen i a què s'atribueixen qualitats dinàmiques. En altres fragments de l'obra de Mus, en què s'accentua la psicologia i hi trobam un rebuig de la ruralia, hi seguim trobant aquesta transitivització de l'objecte o l'escena descrita (veg., p. ex., Mus 1990 [1978]: 52; 1994 [1980]: 29-30). Aquesta tècnica no només s'usa per descriure escenaris, sinó també estats d'ànim o personatges. A tall d'exemple, a *La senyora*, Teresa, la protagonista, es troba molt distant psicològicament del seu marit, cosa que queda plasmada en la distància física que els separa a l'hora de dinar, un a cada punta d'una taula llarga. Però, tot tornant a aquesta presència constant del moviment, es subratlla tant la manca de comunicació com la immobilitat de la situació amb el contrast amb «la campaneta del rellotge de caixa del rebedor, l'únic so alegre i viu de la casa» (Mus 1994 [1980]: 23), que oposa el dinamisme del so a l'estaticisme de les seves vides.

En molts casos, per tal de forçar la narrativització d'una descripció, el text introdueix una micronarrativa, sovint a dintre d'un acte ja narratiu, completament desvinculada d'aquest. Amb freqüència, té com a funció exemplificar l'absurditat o la crueltat del comportament humà. Mitjançant aquest mecanisme, l'autor evita fer un comentari sense narrativitzar-lo i, per tant, fent servir la terminologia bakhtiniana, reforça el dialoguisme del text, ja que introdueix un nou punt de vista a través de la personalització d'animals i coses. Aquestes s'es-

themselves must be predicates of action or of situation present in action, never of essence or existence» (Havelock 1986: 76).

11. Així, s'adhereix al cànon oral, per oposició al cànon literari, en el qual «the linguistic formula in which such intellection expressed itself was par excellence the “is” statement, in preference to the “doing” statement, the one literate, the other oralist, with a corresponding contrast between a “true” mental act of knowing and an oral act of feeling and responding. A static relationship between the “true” statement between linguistic sound and its recipient» (Havelock 1986: 115). En un estil literari modern, «the grammatical structure is atomistic, item is added to item using the connections supplied by the verb [...] and the preposition [...]. The whole effect is static. Meaning is accumulated piece by piece. [...] [On the other hand, in the oral language] The imagery is dynamic» (Havelock 1986: 95).

tenen, entre d'altres, al temps (Mus 1981: 9), la terra (Mus 1990 [1978]: 47, 118), la memòria (Mus 1981: 9, 38), els òrgans del cos, les canonades (Mus 1990 [1978]: 47-49; 1994 [1980]: 166), la lluna (Mus 1994 [1980]: 109), la pols (Mus 1994 [1980]: 80-81), un estel (Mus 1994 [1980]: 51-55), quadres (Mus 1981: 62; 1994 [1980]: 93-94), estris de cuina (Mus 1981: 25, 104), suor (Mus 1981: 73)... Aquestes micronarracions apareixen en el discurs del narrador heterodiegètic, però mai en el narrador focalitzat o homodiegètic. En pràcticament totes les ocurrències, no són necessàries per a l'argument. Tanmateix, el text, mitjançant aquestes micronarracions, fa que fragments no-narratius perdin aquesta característica. Això demostra l'enorme importància que el text concedeix a l'acció a partir de la seva presència suplementària, tot usant el sentit derridrà del terme. El nombre de micronarracions en les últimes novel·les de Mus va decreixent, cosa que coincideix amb un increment d'aspectes psicològics i un llenguatge més literari, tot considerant les característiques que convencionalment se li atribueixen.¹² Fet i fet, però, destaca l'escassetat de l'extrem oposat, la descripció no-narrativa, en l'obra de l'autor manacorí.¹³

M'agradaria ara passar a fer una anàlisi de la veu narratorial, perquè pens que és ben rellevant per a la qüestió que ens ocupa, ja que sovint sembla ser un pont entre la narrativa i el lector, amb capacitat per parlar tant a aquests últims com als personatges (veg. Mus 1990 [1978]: 13-23, 29, 53, 71, 76, 57, 96, 101-104, 109; 1994 [1980]: 186). D'aquesta manera, el narrador no només coincideix amb el narrador-editor de Friedman, aquell que ho sap tot i que emet judicis de valor, sinó que es permet qüestionar els personatges adreçant-s'hi directament. A més, controla totalment el tempo de la narrativa i en moltes ocasions es refereix als lectors usant el plural, com si estigués davant un auditori. És ben cert que hi ha molts textos que presenten narrataris plurals explícits i no tots, ni de bon tros, proven de construir una oralitat fingida. Nogens-

12. En l'oralitat, la presència genèrica del verb actiu que «occurs in narrative to index action going on now before one's eye —not necessarily “going on always”». Once the use of “topics” for discourse became an accepted habit, pressure mounted for predicates which after first supplying an “always action” could convert this into an “always condition”, that is, relationship. Static “facts of the case” began to replace dynamic “goings on”. In the language of philosophy, “being” (as a form of syntax) began to replace “becoming”» (Havelock 1986: 104). «The narrativized usage has turned into a logical one» (Havelock: 1986: 105). «The substitution of the “timeless present”, turning into the “logical present”, in place of the “immediate present” or the past or future» (Havelock 1986: 106). «Gradually, if sparingly, the verb ‘to be’ appears as the copula required for a stated historical “fact” replacing the powerful and mobile “presence” assigned to the personalities of oral narrative» (Havelock 1986: 110). «Homeric heroes could sense and be aware and reflect and seek. The difference was that such thoughtful activities were directed toward choices of specific actions, or else expressed sensibilities of specific happenings. The same nouns and verbs in the intellectualist vocabulary first were converted into symbols of isolated mental operations and then were placed in contexts where the objects of such verbs and the predicates of such nouns became abstract» (Havelock 1986: 116).

13. Una d'aquestes rares ocasions en què trobam una descripció estàtica és a *Mal de nit* (Mus 1981: 92-93), que resulta molt poc efectiva narrativament.

menys, un narrador que es dirigeix al lector en plural no deixa de cercar un auditori i, per tant, és una traça d'una presència construïda en què només hi ha absència i silenci, el text. El que potser diferencia Mus d'altres textos semblants és la consciència de l'autor a l'hora d'usar aquest recurs i de combinar-lo amb una veu narrativa capaç d'adreçar-se als seus personatges.

Així, en part, aquesta il·lusió de presència té a veure amb l'observació que Lovelace (1997: 67) fa que «singers and [oral] narrators report “seeing” the characters and events in their narratives as they perform them». Però Mus ho porta una passa més enllà, perquè no només es tracta d'observar-los, sinó de participar en l'acció sense ser un dels personatges. D'aquesta manera, és una altra tècnica per construir la ficció d'oralitat en la narrativa i, d'alguna manera, una observació metaficcional, que coincideix amb les anàlisis sobre el narrador de Jameson (1981: 155), en què mitjançant «the gestures and signals of the storyteller [...] symbolically attempt to restore the coordinates of a face-to-face storytelling institution which has been effectively disintegrated by the printed book and even more definitively by the commodification of Literature and culture». Així com ocorre amb la tècnica que descrivíem anteriorment, amb la progressiva internalització de l'obra de Mus, aquest narrador «oral» tendeix a aparèixer en menor mesura.

M. A. Capmany, en la introducció de *Les denúncies* (Mus 1977: 9-10), va dir que l'estil de Mus

és un llenguatge que sembla que vingui de la xerrameca dels carrers, de les rondalles dels camins, un llenguatge àgil, llampant, però de seguida ens adonem que adquireix un ritme insistent, com un toc de campanes, com un toc de tambor, un ritme insistent que ens fa sentir l'angoixa del presagi. Un ritme que ens condueix just, precisament, on volia el narrador conduir-nos.

El to del comentari sembla de disculpa, perquè la implicació és que l'estil prové de l'oralitat —un aspecte negatiu, doncs— i, per tant, s'han de donar altres característiques que li atorguin valor. Així, per tal de redimir-lo, parla del control que el narrador exerceix sobre el text i, sobretot, del ritme del text, com si aquest fos un tret aliè a l'oralitat.

Pens que allò que Capmany cerca disculpar en la narrativa de Mus és el ritme que l'autor manlleva de l'oralitat (per a una discussió molt interessant sobre el ritme en l'oralitat, veg. Havelock 1986: 72), construït sobre la repetició (cf. Havelock 1986: 71). Tanmateix, Mus sembla ser molt conscient de la doble natura de la repetició en el context de la narració escrita. Malgrat que és obvi que el text presenta un reconeixement del component oral d'un cert tipus de repetició i de ritme i una voluntat de mantenir la memòria d'un estil tradicional, també em sembla evident que els textos fan ús d'aquestes característiques per simular l'oralitat en l'escriptura. Així, és molt comú trobar una frase repetida una vegada i una altra al llarg del capítol, d'una manera molt semblant a

com s'usaria la tornada en una cançó tradicional o popular, cosa que crea un patró en el text, un ritme constant, que és una característica que trobam en la poesia escrita, però també, òbviament, en la literatura oral (cf. Mus 1981: 98-99; 1990 [1978]: 41-45, 54, 59, 60, 61, 65, 71, 72-75; 1994 [1980]: 10, 24, 29-30, 39-40, 41-42, 51-53, 94, 97, 179-180). El ritme creat per la repetició no només implica una recurrència de paraules o una frase, sinó també l'ús d'una estructura lingüística similar. Aquest funcionament en cercles concèntrics crea un ritme hipnòtic, «com un toc de tambor», com diu Capmany. Per reforçar la nostra línia d'argumentació, podem argüir que, de vegades, algunes d'aquestes tornades provenen de fet de cançons populars (cf. Mus 1994 [1980]: 83). A partir d'aquesta constatació, llegim la funció d'aquests casos de manera múltiple. Per una banda, crea el ritme de què hem estat parlant fins ara, però també, mitjançant l'ús simbòlic de la frase més coneguda d'una cançó tradicional (o pop), el text cerca de rompre el silenci de la narrativa, i porta a la ment del lector la música de la cançó. Al mateix temps, també connecta un text clarament literari en el qual la repetició té una funció estètica amb la tradició oral, i en preserva no només la tècnica, sinó també fragments del repertori.

Tots aquests casos segueixen la regla oral, que recull Alter, en què «the dominant pattern is a heightening of specification of ideas, images, actions, themes... instead of listening to an imagined drumbeat of repetitions, we need constantly to look for something new happening» (ap. Havelock 1986: 72-73). Aquesta nova referència al toc de tambor apel·la a la transformació constant i mesurada del missatge a través de la inclusió d'una novetat en una forma repetida. Així, es renova mitjançant el ritme, cosa que remarca la natura cíclica del cronotop idíl·lic a què ens hem referit abans en un nivell més profund, ja que afecta l'estructura del text, la seva construcció lingüística (veg. Mus 1981: 24; 1994 [1980]: 30, 39-40).

Tanmateix, és indiscutible que la utilització de la repetició i el ritme en altres fragments no té gaire a veure amb l'oralitat. Mus els usa de manera diferent, molt més aproximada a la tradició experimental, si em permeteu l'aparent contradicció de termes. Així, de vegades, la funció estètica de la repetició no cerca tant la creació del ritme —no n'esdevé objectiu principal, almenys—, sinó la reproducció en el text de, per una part, la polifonia present a la realitat externa i, per un altre costat, la incomunicació de l'ésser humà, en el moment que dues persones simultàniament poden tenir els mateixos pensaments, paral·lelament i sense transmetre-se'ls (Mus 1994 [1980]: 37). Aquesta repetició es connecta íntimament amb la utilització de l'espai escrit i el trencament de la linealitat narrativa. Altres vegades, serveix com a representació d'una idea obsessiva que domina completament la ment del personatge, a través de la sobrecàrrega de la pàgina amb un significat, cosa que crea la impressió òptica que la paraula o l'expressió domina també el text (Mus 1990 [1978]: 41-42, 72-75; 1981: 112, 114-115, 116; 1994 [1980]: 9, 10, 23-24, 29-30, 63, 94, 113-114, 129-130).

A nivell sintàctic, hem mencionat com Mus usa la repetició d'una estructura per crear ritme, però també hi ha una altra característica atribuïda a l'oralitat que l'autor de Manacor usa molt sovint: la parataxi.¹⁴ El text sembla crear un corrent de llenguatge, que combina la coordinació estructural dels elements amb l'amplificació d'aquesta repetició amb nou components, com ja anunciàvem abans. Això, afegit a l'element narratiu que mencionàvem a la primera secció, és el fonament d'un text molt dinàmic, que empeny el lector al següent paràgraf, que impulsa el text cap al moviment, per oposició a la reflexió i la descripció estàtica (veg., p. ex., Mus 1975: 80-82; 1990 [1978]: 64, 72; 1994 [1980]: 37, 39, 46, 51-53).

Per una altra banda, de vegades, el text sembla suggerir un estil oral que, sorprenentment, es basa en la hipotaxi, en fragments com, per exemple, «cantava l'oli frig que frig, ballava el fum vola que vola, tassons i plats, ferint-se, feien d'orquestra, el cor era el gluc-gluc de l'aigua i l'olor de les menges fent-se en l'ambient d'aquella festa» (Mus 1981: 25). El paràgraf, sota la impressió de la narrativització de l'acte de cuinar, presenta una estructura sintàctica basada en la juxtaposició d'elements relativament simples. Això no obstant, la inclusió del gerundi temporal, enganyosament juxtaposat amb la resta d'elements de la frase, suggereix una sintaxi més elaborada que la que el discurs oral tradicionalment s'ha suposat que conté. El més clar dels exemples, en la meua opinió, és l'ús de la repetició lligada a una estructura subordinada («frig que frig», «vola que vola»), que sembla relacionar-se amb el terme *recurrencias expresivas*, com ho anomena Vigara (1999): innegablement oral i que, així i tot, combina la juxtaposició i subordinació. En contrast amb la sintaxi extremadament organitzada de la llengua escrita, l'oralitat habitualment presenta anacoluts, caos i una reconstrucció del discurs a mesura que es va executant. Tots aquests elements semblen aparèixer en l'obra de Mus. Tanmateix, sota l'aspecte de caos, trobam un ús molt controlat i precís del llenguatge que crea la il·lusió d'oralitat en la pàgina escrita.

Paral·lelament, una altre intent de Mus de completar aquesta ficció d'oralitat és la utilització de fórmules, dites i onomatopeies, que abunden en les pàgines de la seva obra. En el context oral, aquestes tenen una doble funció: la cohesió social a partir de la construcció d'un coneixement conjunt i, d'altra banda, la conservació del saber d'una comunitat. En l'obra de Mus, l'ús d'aquestes construccions formulaiques apel·la a la primera funció, tot cercant un vincle més fort amb el lector mallorquí, ja que recorren a la cultura compartida entre l'escriptor i el lector, o de color local, en cas d'un lector de fora de l'illa. D'altra banda, fent-les servir en un context literari, n'integren una altra lògica, basada en l'oralitat, i les conserven per a la posteritat, tot considerant el

14. «One law of narrative syntax in oral poetry, noted by specialists, takes the form of parataxis: the language is additive, as image is connected to image by 'and' rather than subordinated in some thoughtful relationship» (Havelock 1986: 76).

risc que desapareguin sota el pes del món urbà i la cultura escrita. És la funció inversa de les fórmules, que esdevenen conservadores conservades.

Fet i fet, doncs, tot havent tractat diversos aspectes de la literatura de Mus en relació amb l'oralitat, arrib a la conclusió que, en construir una imatge de la seva literatura tan arrelada en la cultura rural,¹⁵ Mus va prendre la decisió conscient d'aplicar la imatge d'una ja decadent cultura oral en una obra extremadament elaborada i, en definitiva, literària, en el sentit d'escrita, per tal de fer una representació essencialista de Mallorca. Tanmateix, aquesta representació no és la de la idealització de l'illa que havia dominat la literatura mallorquina durant almenys un segle, sinó de la que el mateix autor vivia dia a dia. A la vegada, mitjançant la simulació d'oralitat, introdueix la presència virtual d'aquells que no tenen cap possibilitat d'entrar en el món escrit i, per tant, desequilibra, almenys momentàniament, el balanç de poder que governa l'eix hegemonia –paraula escrita / classes subalternes – paraula oral. La manera tècnica com ho va fer, com he demostrat en aquesta comunicació, és mitjançant l'aplicació parcial d'una poètica de l'oralitat i la incorporació d'aquests trets en el més profund del seu estil, tant pragmàticament com a nivell lingüístic i de construcció narrativa. Tanmateix, la posada en pràctica de la simulació d'oralitat posa de relleu la gran dificultat a l'hora d'identificar elements intrínsecament orals, com defensa Finnegan (1977: 160), entre molts d'altres, quan assegura que «there is no clear-cut line between “oral” and “written” literature, and when one tries to differentiate between them —as has often been attempted— it becomes clear that there are constant overlaps». Aquest article, pens, mostra una idea semblant des d'un punt de vista invers, la recerca de l'oralitat i les seves traces en un text escrit.

Al mateix temps, el format de la novella, de la narració extensa amb una estructura complexa, és profundament escrit (veg. Havelock 1986: 109-110) i, per tant, l'aplicació de certs principis de la poètica oral crea una il·lusió d'oralitat que suposa la introducció d'una altra veu, aliena a les convencions del grafoclecte literari, i resulta, com a conseqüència, en una obra profundament dialògica que es basa en el principi de l'heteroglòssia. Malgrat el risc que això implica, Mus construeix una narrativa sòlida que flueix amb naturalitat malgrat l'extrema artificialitat de crear la il·lusió de certs codis i la tensió que això implica, per un costat, i de presentar una natura multidimensional, per una altra.

XAVIER BARCELÓ PINYA
Universitat de les Illes Balears

15. Al final, com indica Chemain (1991: 85), «[l']access à l'écriture puis l'expression littéraire accompagnent le phénomène d'urbanisation, tandis que la littérature orale trouve ses destinataires et ses créateurs au village où elle est reléguée», de manera que la representació d'una cultura rural necessàriament havia d'implicar una recreació estilística de la cultura oral que n'era intrínseca.

REFERÈNCIES

- Bakhtin 1981: Mikhail Mikhailovic BAKHTIN, *The dialogic imagination: four essays*, Austin, University of Texas Press.
- 1984: Mikhail Mikhailovic BAKHTIN, *Problems of Dostoevsky's poetics*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Barceló Pinya 2006: XAVIER BARCELÓ PINYA, *Història, memòria i mite a la narrativa d'Antoni Mus*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Chemain 1991: Arlette CHEMAIN, «De l'oralité à l'écriture, continuité ou rupture: l'exemple des littératures d'Afrique», dins Runte/Runte (1991: 55-68).
- Finnegan 1977: Ruth FINNEGAN, *Oral poetry: its nature, significance and social context*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Friedrich 1991: Rainer FRIEDRICH, «The problem of an oral poetics», dins Runte/Runte (1991: 19-28).
- Havelock 1986: Eric HAVELOCK, *The muse learns to write*, New Haven / Londres, Yale University Press.
- Jameson 1981: Friedrich JAMESON, *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*, Londres, Methuen.
- Keunen 2000: Bart KEUNEN, «Bakhtin, genre formation, and the cognitive turn: chronotopes as memory Schemata», *CLCWeb: Comparative literature and culture: A WWWeb Journal*, 2,2 (juny) [consulta en línia (agost de 2009): <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol2/iss2/2>].
- 2001: Bart KEUNEN, «The plurality of chronotopes in the modernist city novel: the case of Manhattan transfer», *English Studies*, 82, 5, 420-436.
- Lovelace 1997: Martin LOVELANCE, «The relevance of the rural tradition», *Lore and Language*, 15, 1-2.
- Mus 1967: Antoni MUS, *La lloriguera*, Manacor, Oficina de Prensa («Baleria: Libros de Manacor», 6).
- 1975: Antoni MUS, *Diafora*, Palma, Llibres Turmeda («Gavilans», 7).
- 1977: Antoni MUS, *Vida i miracles de n'Aineta dels Matalassos*, Barcelona, Selecta («Antílop», 15).
- 1981: Antoni MUS, *Mal de nit*, Barcelona, Edicions 62 («El Balancí», 138).
- 1990 [1978]: Antoni MUS, *Bubotes*, 2a ed., Palma, Moll («Biblioteca Bàsica de Mallorca», 35) (1a ed.: Barcelona, Selecta).
- 1994 [1980]: Antoni MUS, *La senyora*, 3a ed., Barcelona, Edicions 62 («El Cangur», 160) (1a ed.: Barcelona, Edicions 62).
- Ong 1982: Walter ONG, *Orality and literacy, a technologizing of the world*, Londres, Methuen.
- Ricoeur 1996: Paul RICOEUR, *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós.
- Runte / Runte 1991: HANS R. RUNTE / ROSEANN RUNTE (ed.), *Oralité et littérature (Paris, août 1985) / Orality and literature*, Nova York, Lang.
- Vice 1997: Sue VICE, *Introducing Bakhtin*, Manchester, Manchester University Press.
- Vigara 1999: Ana María VIGARA, *El hilo del discurso: ensayos de análisis conversacional*, Quito, Abya-Yala.
- Walter 1999: Roland WALTER, «Pan-american (re)visions: magical realism and amerindian cultures in Susan Power's *The grass dancer*, Gioconda Belli's *La mujer habitada*, Linda Hogan's *Power*, and Mario Vargas Llosa's *El hablador*», *American Studies International*, xxxvii, 3 (octubre), 63-80.
- Zumthor 1983: Paul ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil.