

2.3.6. Un gènere pluriestilístic

Si admetem que, tal com sosté Segre, l'estil pot ser definit com el conjunt de trets formals que caracteritzen -sempre o ocasionalment, del tot o en part- el mode d'expressió d'una persona qualsevol, d'un escriptor, d'una obra concreta o bé d'un conjunt d'obres "constituido sobre bases tipològiques o històriques"³¹, llavors sembla raonable parlar no només de l'estil d'un autor determinat o d'una obra específica, sinó, en general, de l'estil de la novel·la, entesa com a gènere caracteritzat tipològicament i històricament.

Per als nostres propòsits, però, l'estudi de l'estil novel·lesc xoca amb dues dificultats gens menyspreables:

a) La primera dificultat deriva de la inveterada heterogeneïtat del gènere novel·lesc, caracteritzat precisament per la seva condició versàtil, proteïforme, múltiple i canviant. No hi ha prou amb constatar que hi ha tantes novel·les com novel·listes -el mateix podria dir-se d'altres gèneres menys complexos-; cal reconèixer, per damunt de tot, que tant històricament com tipològicament la novel·la és una mena de *macrogènere*, conformat mitjançant l'al·leació de moltes formes, gèneres i tècniques compositives i estilístiques anteriors i coetànies.

³¹ Cesare Segre, op. cit., 1985, p. 225.

Al meu parer, el sincretisme inherent a la novel·la moderna és el seu tret idiosincràsic més destacat. No és que hi hagi tants estils com novel·listes o com novel·les: és que cada novel·la és virtualment capaç d'absorbir o d'incorporar múltiples estils aliens i, també, de generar formes estilístiques pròpies.

Això vol dir que l'estudi estilístic del gènere ha de tenir ben present la seva essencial heterogeneïtat formal i, doncs, renunciar cautelarment a tota pretensió generalitzadora d'indole abstracta. Una estilística de la novel·la, encara per fer, haurà d'abandonar tota temptació deductiva en benefici d'una actitud investigadora de signe inductiu, que estudiï les obres realment existents per extreure'n conclusions inevitablement provisionals. Només així serà possible parlar, i encara amb un inevitable perill de generalització, de l'estil de la novel·la.

Fora millor, tanmateix, que l'esmentat estudi inductiu renunciés a considerar totes les manifestacions del gènere i que es limités a examinar, un per un, els seus tipus concrets. Sobre aquesta base, seria viable provar de definir els trets d'estil característics de la novel·la fantàstica, del *bildungsroman* o de la novel·la realista, espècies fins a cert punt autònomes. Des del nostre punt de vista, no hi ha dubte que les obres que prenem com a referència, habitualment agrupades sota l'etiqueta de *realistes*, responen a priori, ni que sigui intuïtivament, a un conjunt de característiques d'estil comunes que és possible estudiar.

b) Un cop admesa la possibilitat d'encarar l'estudi estilístic de la novel·la realista, topem amb un nou obstacle de mida considerable. De primer, no s'ha fet, fins la data, una *estilística de la novel·la realista*, sinó només estudis sobre aspectes estilístics concrets; després, aquests treballs específics solen ser de caràcter macromorfològic, però deixen de banda l'anàlisi micromorfològica dels textos novel·listics³².

Aquesta orfanesa teòrica neix de les pròpies limitacions dels estudis estilístics, tant tradicionals com contemporanis. Fins el segle XX els estudis literaris no varen abordar els problemes de l'estilística de la novel·la, pel simple fet que l'especificitat literària d'aquest gènere era poc o gens reconeguda pel paradigma dominant tradicional. En paraules de Mijail Bajtin, sens dubte el més important teòric de la novel·la, l'estilística

³² Aquesta situació es posa de manifest no només als treballs clàssics de caràcter històric o general, com els ja citats d'Aubrecht, Wellek i Warren, Aguiar e Silva, Bourneuf i Ouellet o Segre, sinó també als d'estudiosos de l'estil tan destacats com Stephen Ullmann (Lenguaje y estilo, Madrid, Aguilar, 1977), Wolfgang Kayser (Interpretación y análisis de la obra literaria, Madrid, Gredos, 1970) i, sobretot, Michael Riffaterre (Ensayos de estilística estructural, Barcelona, Seix Barral, 1976). L'estilística té prou eines per encarar l'estudi de la poesia en vers, però no el de les diferents modalitats de l'escriptura en prosa.

tradicional, fundada en l'estudi impressionista i normatiu dels gèneres clàssics, no reconeixia el valor de la *paraula novel·lesca*³³.

Tanmateix, durant els anys vint es produí un canvi important: l'estilística començà a ocupar-se també de la novel·la amb, d'una banda, l'aparició d'algunes anàlisis estilístiques concretes, i d'una altra, amb l'intent creixent de comprendre i de definir l'especificitat estilística de la prosa literària, tot diferenciant-la de la poesia en vers.

En prendre consciència de la necessitat d'estudiar la prosa novel·lesca, l'estilística tradicional xocà, però, amb un obstacle important de caràcter metodològic: les categories de l'estilística i la concepció mateixa de la *paraula poètica* en què es fonamentaven no eren aplicables a la *paraula novel·lesca*, ja que estaven orientades, com diu Bajtin, "hacia los géneros unilinguales y monoestilísticos,

³³ Les reflexions de Mijail Bajtin sobre la novel·la són, al meu parer, la més important contribució a l'estudi estilístic del gènere. Iniciades el 1924 amb l'estudi "El problema del contingut, material i forma en la creació literària" i closes el 1973, aquestes reflexions han estat recollides recentment en el volum Teoría y estética de la novela (1975), Madrid, Taurus, 1989. Per a tot el referent a les idees de l'autor sobre la *paraula novel·lesca*, em remeto fonamentalment a l'assaig "La palabra en la novela" (1934 i 1935), revisat per Bajtin per a la seva publicació en el volum citat, pp. 77-236.

hacia los géneros poéticos, en el sentido restringido de la palabra"³⁴.

Els mètodes de l'estilística tradicional xocaven amb la complexitat compositiva i estilística del gènere novel·lesc, caracteritzat per l'harmonització d'unitats estilístiques heterogènies. No era ni és possible estudiar l'estil de la novel·la, posat que aquest gènere és "un fenomen pluriestilístico, plutilingüístico y plurivocal"³⁵, capaç d'incorporar totes les formes d'existència efectiva del llenguatge, això és, el seu *plurilingüisme* essencial.

Els mètodes tradicionals de l'estilística, tendents a examinar un o altre aspecte expressiu particular, es mostraven incapaços d'encarar l'estudi del gènere novel·lesc, caracteritzat precisament per la seva enorme capacitat per a absorbir i harmonitzar estils, registres i usos del llenguatge heterogenis entre si. Per a l'estilística tradicional semblava més senzill negar tota especificitat artística a la prosa novel·lesca -amb arguments que feien èmfasi en el descrèdit *in tutto* del gènere-, que posar en dubte els seus propis pressupòsits estètics i els seus mètodes d'anàlisi.

Des dels anys vint, amb el gir que suposà l'abandó del positivisme i de l'impressionisme que havien dominat l'estilística tradicional, aquesta situació ha estat remeiada en part. D'una banda, l'atenció al text en si reivindicada per les diferents escoles formalistes i

³⁴ Bajtin, op. cit., p. 84.

³⁵ Bajtin, op. cit., p. 80.

estructuralistes ha tingut la virtut innegable de reconèixer l'especificitat estilística de la novel·la, però malauradament no ha estat capaç de desenvolupar una metodologia satisfactòria *ad hoc*. Al meu parer, les contribucions més valuoses les ha fet l'anomenada *estilística històrica* practicada per autors com Bajtin i Auerbach, atents a interpretar els canviants trets formals del gènere a la llum del marc històric, cultural i lingüístic en què són desenvolupats.

Els investigadors citats concilien dues perspectives d'estudi de l'estil novel·lesc igualment imprescindibles: per un costat, l'anàlisi morfològica del text; per un altre, la interpretació dels resultats d'aquesta anàlisi des d'una òptica històrica i cultural general.

2.3.6.1. El dialogisme en la novel·la

La filosofia del llenguatge elaborada per Mijail Bajtin fonamenta les seves idees sobre la novel·la. Per Bajtin, el llenguatge verbal no és un objecte extern únic, un instrument del qual fem ús per comunicar-nos, sinó la matèria bàsica, el *medi* de pensament i comunicació que amara totes les formes històriques d'existència humana.

La llengua, concebuda com la forma efectiva d'existència històrica i social del llenguatge, es manifesta en una pluralitat incessantment canviat d'*enunciats* produïts, reproduïts i transformats segons un mecanisme dinàmic que Batjin anomena *dialogisme*. Tots els enunciats -de la interjecció a l'enciclopèdia, passant per la paraula, la frase i per les diverses modalitats textuals o gèneres- són alhora fruit i causa d'un diàleg permanent, i cadascun d'ells d'entrellaça amb els altres i amb els objectes de referència:

"Un enunciado vivo, aparecido conscientemente en un momento histórico determinado, en un medio social determinado, no puede dejar de tocar miles de hilos dialógicos vivos, tejidos alrededor del objeto de ese enunciado por la conciencia ideológico-social; no puede dejar de participar activamente en el diálogo social. Porque tal enunciado surge del diálogo como su réplica y continuación, y no puede abordar el objeto proveniente de ninguna otra parte."³⁶

La *dialogització* de què parla Bajtin afecta totes les formes d'existència efectiva del llenguatge: la relació referencial entre els enunciats i els objectes; la relació

³⁶ Bajtin, op. cit., p. 94.

entre uns enunciat i altres (coetanis i anteriors, pertanyents a la tradició); la mateixa relació de l'enunciat particular amb el llenguatge social; i fins i tot la relació entre els aspectes estrictament denotatius de l'enunciat i les seves ressonàncies connotatives, ja que l'ús d'una qualsevol paraula invoca i evoca un complex conjunt d'associacions semàntiques -en la mesura que cada paraula està connotada per l'ús que d'altres n'han fet o en fan.

Present, com hem dit, encara que en graus i formes diversos, a totes les formes d'existència del llenguatge, la *dialogització* afecta particularment la prosa artística i, dins d'ella, el gènere novel·lesc, que constitueix, segons Bajtin, un terreny on adquireix una riquesa i una complexitat peculiars.

La dialogització, però, es manifesta diversament en les diverses modalitats de producció artística. A l'obra poètica considerada en sentit restringit,

"el lenguaje se autorrealiza [...] como evidente, incontestable, y universal. El poeta ve, entiende y concibe todo, con los ojos de ese lenguaje, a través de sus formas internas; y cuando se expresa no siente la necesidad de recurrir a la ayuda de otro lenguaje, de un lenguaje ajeno. El lenguaje del género poético es un universo ptoleméico unitario y único, fuera del cual no existe nada y no se necesita nada. La idea de la pluralidad de los universos lingüísticos, igualmente significativos y expresivos, es orgánicamente inalcanzable para el estilo poético."³⁷

Aquesta autorreflexivitat del text poètic, que Bajtin pinta amb pinzellades potser exagerades, contrasta amb el caràcter obert i divers de la prosa novel·lesca:

³⁷ Bajtin, op. cit., p. 103.

"La novela es la diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje; y a veces, de lenguas y voces individuales. La estratificación interna de una lengua nacional en dialectos sociales, en grupos, argots profesionales, lenguajes de género; lenguajes de generaciones, de edades, de corrientes; lenguajes de autoridades, de círculos y modas pasajeros; lenguajes de los días, e incluso de la horas; social-políticos [...]; así como la estratificación interna de una lengua en cada momento de su existencia histórica, constituye la premisa necesaria para el género novelesco: a través de ese plurilingüismo social y del plurifonismo individual, que tiene su origen en sí mismo, orquesta la novela todos sus temas, todo su universo semántico-concreto representado y expresado. El discurso del autor y del narrador, los géneros intercalados, los lenguajes de los personajes, no son sino unidades compositivas fundamentales, por medio de las cuales penetra el plurilingüismo en la novela; cada una de esas unidades admite una diversidad de voces sociales y una diversidad de relaciones, así como correlaciones entre ellas (siempre dialogizadas, en una u otra medida). Esas relaciones y correlaciones espaciales entre los enunciados y los lenguajes, ese movimiento del tema a través de los lenguajes y discursos, su fraccionamiento en las corrientes y gotas del plurilingüismo social, su dialogización, constituyen el aspecto característico del género novelesco."³⁸

La filosofía lingüística bajtiniana afecta, en consecuencia, la mateixa definició de *literaritat*. El llenguatge literari no és ja un sistema desviat, tancat, especial i especialitzat, aristocràticament diferenciat dels usos col·loquials i de les parles socials múltiples i canviants, sinó "la unidad, muy específica, de 'lenguajes' que han entrado en contacto y se han entendido reciprocamente (uno de ellos es el lenguaje poético, en sentido restringido)"³⁹. La *literaritat* es defineix així no per l'ús d'un estil diferenciat i sacralitzat (sublim, alt o inspirat), sinó per la manipulació deliberada i estèticament

³⁸ Bajtin, op. cit., p. 81.

³⁹ Bajtin, op. cit., p. 112.

conscient dels els usos socials del llenguatge:

"La conciencia lingüístico literaria activa encuentra, siempre y en todas partes (en todas las épocas históricamente conocidas de la literatura), "lenguajes" y no un lenguaje. Se encuentra ante la necesidad de *elegir un lenguaje*.

"[...] El prosista-novelistas (y en general casi todos los prosistas) [...] admite en su obra el plurifonismo y el plurilingüismo del lenguaje literario y extraliterario, no disminuyendo, de esa manera, las cualidades de la obra, sino, antes al contrario, contribuyendo a su profundización [...]. En base a esa estratificación del lenguaje, a su diversidad e, incluso, a la diversidad de lenguas, construye su estilo, conservando al mismo tiempo la unidad de su personalidad creadora y la de su estilo [...].

"El prosista no depura las palabras de intenciones y tonos ajenos, no destruye los gérmenes del plurilingüismo social, no arrincona las figuras estilísticas y los modos del habla (potenciales personajes-narradores) que asoman tras las palabras y las formas del lenguaje, sino que dispone todas esas palabras y formas a distancias diferentes del núcleo semántico último de su obra, de su propio centro intencional."⁴⁰

La complexitat i la versatilitat de la novel·la demana, doncs, una actitud teòrica nova, anomenada per Bajtin *estilística sociològica* -no massa allunyada de l'*estilística històrica* de Spitzer o Auerbach, per cert-, que en estudiar cada novel·la concreta la interpreti a la llum del context social que la nodreix, ja que "la palabra novelesca reacciona con mucha sensibilidad a los más pequeños cambios y oscilaciones de la atmósfera social; y, como se ha dicho, reacciona toda ella, todos sus elementos"⁴¹.

⁴⁰ Bajtin, op. cit., pp. 112 i 115.

⁴¹ Bajtin, op. cit., p. 117.

2.3.6.2. Formes d'introducció del plurilingüisme social en la novel·la

La concepció filosòfica de la novel·la proposada per Bajtin és el fonament de les seves propostes d'anàlisi estilístico-sociològic del gènere, que considero les més valuoses de quantes conec. Per aquest autor, la novel·la ha de ser caracteritzada necessàriament a partir de la seva evolució històrica, ja que es tracta d'un gènere enormement elàstic, sotmès a constant transformació. I el principi que governa aquesta transformació és precisament la incorporació, mitjançant tècniques compositives i estilístiques diverses, del plurilingüisme i el plurifonisme socials.

Per Bajtin, les formes de penetració i organització del plurilingüisme social en la novel·la són molt variades, tot i que és possible destacar-ne algunes de fonamentals: l'estilització paròdica, les construccions híbrides, les parles dels personatges i els gèneres intercalats.

L'estilització paròdica, per exemple, permet reproduir humorísticament els estrats i usos lingüístics d'una societat en una època donada. La novel·la humorística és capaç de destriar, a partir del fons aparentment homogeni del llenguatge comú, els trets dels gèneres, els argots professionals, el dialectes, sociolectes i idiolectes i, en general, els diferents usos i registres que componen el plurilingüisme social. La incorporació d'aquests usos lingüístics pot consistir en la introducció d'un llenguatge aliè en forma dissimulada -com en les paròdies humorístiques

dels discursos solemnes- o en la d'una *construcció híbrida*, que Bajtin defineix com l'enunciat que

"de acuerdo con sus características gramaticales (sintácticas) y compositivas, pertenece a un sólo hablante; pero en el cual, en realidad, se mezclan dos enunciados, dos maneras de hablar, dos estilos, dos "lenguas", dos perspectivas semánticas y axiológicas. [...] entre estos enunciados, estilos, "lenguas" y perspectivas, no existe ninguna frontera formal-compositiva ni sintáctica; la separación de voces y de lenguajes se desarrolla en el marco de un único todo sintáctico, frecuentemente en los límites de una proposición simple; incluso muchas veces, la misma palabra pertenece simultáneamente a dos lenguajes, tiene dos perspectivas que se cruzan en la construcción híbrida y tienen, por lo tanto, dos sentidos contradictorios, dos acentos."⁴²

Les construccions híbrides tenen un paper rellevant en la novel·la; la major part de les tècniques i procediments que caracteritzen el gènere, com ara la tècnica del punt de vista, en formen part. La novel·la és un gènere polifònic, és a dir, una forma literària que s'organitza compositivament i estilística a través de la incorporació de veus múltiples i freqüentment heterogènies. La veu de l'autor, explícita i dominant en el cas de l'*omnisciència editorial*, pot i sol combinar-se, sovint sense interrupcions o trànsits gramaticals abruptes, amb la veu dels personatges i amb les parles institucionalitzades (burocràtiques, tècniques, militars, eclesiàstiques, etc), convertides en convenció o en *atmosfera lingüística*.

La construcció híbrida, però, pot ser explícita, com en el cas de la incorporació de diverses parles clarament diferenciades -per exemple, les de personatges socialment

⁴² Bajtin, op. cit., pp. 121 i 122

heterogenis-, o bé implícita, com en el cas, molt freqüent en la novel·la moderna, de la barreja deliberada però no evident de la parla d'uns i altres. L'estil indirecte lliure -que Bajtin anomena *motivació pseudo-objectiva*- n'és un exemple excel·lent, en la mesura que combina en una mateixa seqüència sintàctica la veu de l'autor-narrador amb el pensament del personatge.

En realitat, el novel·lista té tres procediments al seu abast per incorporar al relat les *parles dels personatges* -el plurilingüisme social, doncs-: el *discurs directe*, l'*indirecte* i l'*indirecte lliure*, tots tres susceptibles de ser combinats per l'autor:

"Cuando sólo existen tres clichés sintácticos de reproducción (el habla directa, la indirecta y la directa ajena), el variado juego de los discursos, y su recíproco cruzamiento y contaminación, se realiza mediante la combinación de tales clichés, y -en especial- a través de los distintos procedimientos para el encuadramiento dialógico y la estratificación de los mismos en el contexto del autor."⁴³

A més de les formes de construcció híbrida i d'estilització paròdica, hi ha un altre gran procediment d'introducció i d'organització del plurilingüisme en la novel·la: la *intercalació de gèneres*. Tanmateix, per causa de la seva importància, cal que li dediquem un epígraf a part.

⁴³ Bajtin, op. cit., p. 137.

2.3.6.3. Intertextualitat i gèneres intercalats

Des del punt de vista de la nostra recerca, la qüestió dels gèneres intercalats té un relleu primordial: és, de fet, una veritable clau de volta per a comprendre no només la novel·la com a gènere, sinó també les característiques d'aquesta modalitat híbrida que he anomenat *reportatge novel·lat*.

Les tesis de Bajtin sobre la intercalació de gèneres han empès alguns investigadors contemporanis a estudiar el camp sencer de la *intertextualitat*, concepte que Kristeva defini el 1966 en aquestes termes:

"Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala de la *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como *doble*."⁴⁴

La paraula artística ja no és concebuda com a producte dotat d'un sentit fixe, immutable, únic i original, sinó, seguint Bajtin, com a cruïlla de textos anteriors, diàleg de diverses escriptures que l'autor elabora *dialògicament*, tot tenint en compte el destinatari, real o imaginat, i el context cultural, anterior o actual.

Un text qualsevol és ara vist no com a peça única, irrepetible, sinó com efecte i alhora causa d'un diàleg sempre inacabat ordit dialècticament per productors, receptors i contextos culturals. La paraula literària i el seu valor estètic són relativitzats: perd substància pròpia,

⁴⁴ Julia Kristeva, Semiòtica, Madrid, Editorial Fundamentos, vol. I, 1978, p. 190.

aura, es descosifica, és heterogènia i dinàmica; no té ja un valor estètic intrinsec, sinó mudable, en la mesura que li és concedit pels que la reben en situacions històriques i socials concretes.

Barthes, que recull les idees de Kristeva en aquest punt, resumeix així la noció d'intertextualitat:

"Tout texte est un intertexte; d'autres textes son présents en lui, à des niveaux variable, sous des formes plus ou moins reconnaissables; les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement réparable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets."⁴⁵

Tal com l'usen Barthes i Kristeva, la noció d'intertext té, al meu parer, un gran defecte i alhora una gran virtut. Gran defecte perquè, en proclamar que tot text és fet, deliberadament o inconscient, de l'encreuament de molts textos anteriors, incorre en el risc d'esborrar qualsevol possibilitat de classificació i de caracterització de les diverses modalitats textuals. Aquest *pantextualisme*, segons els qual tots els textos produïts i reproduïts conformen una mena de *continuum* indiferenciat, de magma informe, és el revers exacte de la noció romàntica d'influència, que proclamava relacions i transferències al

⁴⁵ Roland Barthes, "Texte (théorie du)", dins Encyclopaedia Universalis, Paris, 1968, XV, p. 1015c, citat per Claudio Guillén, op. cit., p. 312.

capdavall privilegiades entre obres úniques, irrepetibles.

Gran virtut per tal com, en relativitzar i desacralitzar l'obra, el concepte d'intertext permet qüestionar la vella noció aristocràtica de *literaritat*, vista com l'essència d'un grup de peces necessàriament fictícies, impreses i canonitzades per la crítica. Un text, *qualsevol* text, independentment que sigui o no sancionat com a literari en virtut del paradigma dominant, pot compartir trets -temàtics, morfològics, funcionals- amb d'altres textos, literaris o no⁴⁶.

El risc d'ilimitació inherent al concepte d'intertextualitat pot ser conjurat parcialment amb la introducció d'una sèrie de precisions destinades a definir els seus usos concrets. Guillén proposa, en primer lloc, una línia els dos extrems de la qual son l'*al·lusió* i la *inclusió*; i després, una segona línia compresa entre la *citació* i la *significació*.

Respecte del primer tipus d'intertextualitat, sembla òbvia la diferència entre un text que *al·ludeix* -morfològicament o temàticament- a d'altres textos

⁴⁶ La noció d'intertextualitat permet, en definitiva, qüestionar les rígides barreres que separen tradicionalment, segons crítics i historiadors, periodisme i literatura; no, per cert, eliminant-les per sistema, sinó suggerint la possibilitat de contaminacions i intercanvis recíprocs que en cada cas cal estudiar.

anteriors, i un text que *inclou* temes i trets d'estil i composició aliens. Quant al segon tipus, hi ha textos que *citen* d'altres -emprats a manera de context- i textos l'estructura sencera dels quals *remet significativament* a d'altres.

La novel·la, en concret, és capaç d'absorbir dins la seva estructura elàstica molt diversos gèneres i modalitats textuais, tant literaris *sensu stricto* com extraliteraris. Com observa Bajtin,

"En principio, cualquier género puede incorporarse a la construcción de la novela; [...] es muy difícil encontrar un género que no haya sido incorporado nunca por alguien a la novela."⁴⁷

La novel·la és doncs, de fet, ella mateixa un gènere híbrid, format mitjançant l'*aleació* d'altres gèneres anteriors o coetanis a cada moment de la seva evolució. Al llarg de la seva història, el seu caràcter sincrètic li ha permès *fagocitar* d'altres gèneres o formes de producció literària -escrites o orals. Aquesta capacitat d'assimilació inclou, d'una banda, les modalitats textuais adscrites al paradigma literari tradicional (contes, *short-stories*, peces líriques i teatrals) però també, d'una altra, tant els gèneres testimonials clàssics (relats de viatges, diaris, memòries, biografies, cartes...) com les formes d'escriptura que solen ser considerades extraliteràries (prosa científica, religiosa, filosòfica i periodística).

⁴⁷ Bajtin, op. cit., p. 138.

Ara bé: em sembla fora de dubte que els diversos tipus de prosa testimonial han jugat un paper essencial en la construcció de la novel·la, fins al punt de determinar-ne varietats específiques, diferenciades temàticament i formalment. L'assimilació del diari íntim, de la carta, de la confessió i de la biografia han generat subgèneres com ara la novel·la-diari, la novel·la epistolar i la novel·la autobiogràfica. Per Bajtin,

"La novela utiliza precisamente tales géneros como formas elaboradas de asimilación verbal de la realidad [...] Todos los géneros que se incorporan a la novela le aportan sus propios lenguajes, estratificando así su unidad lingüística y profundizando, de manera nueva, la diversidad de sus lenguajes. Los lenguajes de los géneros extraliterarios introducidos en la novela, adquieren a menudo tanta importancia, que la intercalación del género respectivo (por ejemplo, del epistolar) crea una nueva época no sólo en la historia de la novela, sino también en la historia de la lengua literaria."⁴⁸

Per comptes de ser amenaçada, la novel·la és enriquida compositivament i estilística per aquest aliatge. La novel·la introdueix al seu si el plurilingüisme social -i el plurilingüisme literari- mitjançant combinacions múltiples, virtualment incomputables però, tanmateix, classificables en dos grans tipus:

a) d'una banda, pot incloure enunciats complets preexistents, en forma de versos escrits o recuperats de la tradició oral (Wilhelm Meister), de sentències i aforismes (Eugeni Oneguin), de rondalles populars i llegendes (Manuscrit trouvé à Saragosse), de notícies periodístiques

⁴⁸ Bajtin, op. cit., pp. 138 i 139.

(The 42nd Parallel, Libro de Manuel), etc;

b) d'una altra, cas més freqüent, la novel·la pot incorporar no els textos en si, sinó les seves característiques compositives i formals, com en el cas ja al·ludit de la novel·la-epistolar (Les liaisons dangereuses, Dracula), la novel·la-confesió (Frankenstein, Adolphe, Mémoires d'Hadrien), la novel·la autobiogràfica (Servitud, Martin Eden), la novel·la costumista (L'auca del senyor Esteve), la novel·la-assaig (Jacques le fataliste, The Unbearable Lightness of Being), o la novel·la-reportatge (In Cold Blood, Hiroshima, The Executioner's Song)⁴⁹.

* * *

De tot el que portem dit se'n desprenen diverses conclusions:

⁴⁹ El caràcter intertextual, *polifònic* de la novel·la és, per a Milan Kundera, un dels elements essencials del gènere. A propòsit del cicle novel·listic Hermann Broch Die Schlafwandler (Somnàmbuls), Kundera observa:

"Il est composé de cinq éléments, de cinq "lignes" intentionnellement hétérogènes: 1. le récit romanesque fondé sur les trois principaux personnages de la trilogie: Pasenow, Esch, Huguenau; 2. la nouvelle intimiste sur Hanna Wendling; 3. le reportage sur un hôpital militaire; 4. le récit poétique (en partie en vers) sur une jeune fille de l'Armée du salut; 5. l'essai philosophique (écrit dans un langage scientifique) sur la dégradation des valeurs. Chacune de ces cinq lignes est en elle-même magnifique."
Milan Kundera, L'art du roman, Paris, Gallimard, 1986, p. 96.

a. Per causa de la seva multiplicitat i versatilitat formal, no és possible parlar d'*estil de la novel·la* -si no és a risc d'incórrer en una perillosa generalització-, sinó dels *estils de la novel·la*.

b. Cal més aviat, altrament, considerar com el tret estilístic més definidor de la novel·la la seva essencial heterogeneïtat formal, que necessàriament obliga l'investigador a procedir per via inductiva, tot partint dels casos concrets o, com a molt, dels tipus de novel·la més evidents.

c. Les investigacions sobre la novel·la aporten prou coneixement sobre les seves característiques *macromorfològiques* -els seus mecanismes de composició i els seus trets d'estil generals-, però no proporcionen un mètode satisfactori d'anàlisi estilística *micromorfològica*. Això vol dir que només disposem d'estudis estilístics micromorfològics parcials -sobre l'estil indirecte lliure o sobre l'ús del detall, per exemple-, però no d'una *estilística de la novel·la* que ens pugui servir de referència.

d. Per causa d'aquesta mancança metodològica, ens hem de contentar amb caracteritzar el gènere a partir dels seus *trets macromorfològics de composició i estil*, als quals ens referirem quan examinem com són incorporats al reportatge novel·lat la *tècnica del punt de vista*, la *caracterització dels personatges i els ambients*, els *mecanismes de composició de la trama* i l'ús d'alguns recursos d'estil significatius.