



UNIVERSITAT_{DE}
BARCELONA

Art del llenguatge i diversitat lingüística. De R. Jakobson a L. Talmy i É. Glissant

Alícia Fuentes-Calle

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Art del llenguatge i diversitat lingüística. De R. Jakobson a L. Talmy i É. Glissant.

Alicia Fuentes Calle

Tesi presentada per a optar
al grau de **Doctor en Lingüística**
en el programa de doctorat de *Ciència Cognitiva i Llenguatge*,
Departament de Lingüística,
Universitat de Barcelona,

sota la supervisió de

Dra. Maria Carme Junyent Figueras
Universitat de Barcelona



Febrer de 2016

SUMARI

Art del llenguatge i diversitat lingüística. De R. Jakobson a L. Talmy i É. Glissant.

INTRODUCCIÓ		4
	Marc general.	4
	Estat de la qüestió.	5
	Hipòtesis i consideracions metodològiques.	6
	Marc teòric.	8
	Desenvolupament de la tesi.	15
PART I	ART I LLENGUATGE	20
	CAPÍTOL 1 Arts i llengües	23
	1.1. Llengües, concepcions tradicionals i contemporànies.	25
	1.2. Art.	27
	1.2.1. Producte, procés i recepció.	28
	1.2.2. Art com a tecnologia.	29
	1.2.3. Art i coneixement.	31
	CAPÍTOL 2 Art verbal i funció poètica. De la dimensió protoestètica de la comunicació a la funció poètica del llenguatge.	35
	2.1. Elements protoestètics de la comunicació.	35
	2.2. Evolució teòrica de la funció poètica.	37
	CAPÍTOL 3 Materialització de l'art del llenguatge i dos paràmetres (locus d'activació poètica i ideologia lingüística latent).	44
	3.1. Eix 1 – Art verbal i perspectiva antropològica.	45
	3.2. Eix 2 – Art prototípic del llenguatge.	46
	3.3. Eix 3 – Art del llenguatge i arts.	47
	3.3.1. Llenguatge i arts plàstiques.	47
	3.3.2. Llenguatge i arts escèniques.	49
	3.4. Balanç.	51
PART II	APROXIMACIÓ A L'ART DEL LLENGUATGE DES DE LA PERSPECTIVA DE LA DIVERSITAT LINGÜÍSTICA	54
	CAPÍTOL 4 Definició de treball de “poètica”/art del llenguatge.	57
	CAPÍTOL 5 Art del llenguatge i diversitat lingüística. El <i>locus</i> d'activació poètica i la ideologia lingüística.	66
	5.1 <i>Loci</i> de la funció poètica// <i>loci</i> de la “relativitat lingüística” (diversitat lingüística com a diversitat de punts de vista).	66
	5.1.1. Funció poètica I, diversitat lingüística i món percebut.	68
	5.1.2. Funció poètica II, diversitat lingüística i contextos d'interacció humana.	75
	5.1.3. Funció poètica III, diversitat lingüística i acció.	77
	5.2. Evolució històrica de l'aproximació a la diversitat lingüística i la seva relació amb l'art del llenguatge.	78
	5.2.1. De Dante a P. Friedrich (<i>The Language Parallax</i> , 1986).	79

	5.2.2.	De la diversitat lingüística integrada en la ciència cognitiva (<i>relativitas rediviva</i> per a alguns autors) a la poètica cognitiva.	87
	5.2.3.	Diversitat lingüística en context contemporani: <i>superdiversitat</i> (Vertovec 2007) i art del llenguatge.	88
PART III	VIES DE POTENCIAL POÈTIC DES DE LA DIVERSITAT LINGÜÍSTICA. Una proposta heurística.		96
	CAPÍTOL 6	La teoria lingüística com a locus d'activació poètica.	100
	6.1.	El locus d'activació poètica: perspectives teòriques i poètiques sobre el significat.	102
	6.2.	Funció poètica: entre R. Jakobson i L. Talmy.	105
	6.3.	Procediment heurístic.	107
	6.4.	Activació poètica d'un objecte teòric: "The Relation of Grammar to Cognition" (Talmy 2000a: 21-55).	108
	6.4.1.	Representació cognitiva, representació poètica i significat gramatical.	108
	6.4.2.	La naturalesa dels conceptes especificats gramaticalment.	110
	6.4.2.1.	Restriccions relatives als elements especificats gramaticalment i potencial poètic.	110
	6.4.2.2.	Restriccions del significat gramatical i la seva ressonància poètica.	114
	6.4.3.	Categories de nocions especificades gramaticalment: DOMINI [ESPAI / TEMPS]. Activació poètica.	126
	6.4.4.	Sistema de configuració estructural, aparell teòric i poètic.	132
	6.4.4.1.	"Plexitud" (<i>plexity</i>).	133
	6.4.4.2.	Estat de delimitació (<i>boundedness</i>).	136
	6.5.	Balanç.	137
	CAPÍTOL 7	El multilingüisme com a mode de l'imaginari, É.Glissant.	141
		Excurs	145
	7.1.	Ontologia i epistemologia relacional.	147
	7.2.	Multilingüisme, <i>presència</i> i imaginari de les llengües.	152
	7.2.1.	Concepcions sobre la diversitat lingüística.	153
	7.2.1.1.	La multiplicitat interna.	155
	7.2.1.2.	La <i>presència</i> de les llengües.	156
	7.2.1.3.	<i>Langage/ langue</i> .	156
	7.2.2.	Multilingüisme, no com a pluralitat de llengües sinó com a <i>presència</i> de múltiples poètiques.	164
	7.2.3.	La ideologia lingüística com a motor d'un art del llenguatge.	168
	CAPÍTOL 8	Balanç.	171
PART IV			176
	CAPÍTOL 9	Línees programàtiques.	177

CONCLUSIONS	180
BIBLIOGRAFIA	188
Annex 1	202
Annex 2	210

INTRODUCCIÓ

Marc general

Aquesta tesi s'interessa per l'art del llenguatge sense partir del prejudici de la seva intersecció prototípica, la literatura. El nostre centre d'atenció serà el llenguatge i la referència teòrica, la teoria lingüística, no pas la teoria literària, ja que intentem posar el potencial poètic del llenguatge en correspondència amb una perspectiva àmplia de l'art. Un cop plantejades les coordenades bàsiques, la recerca situarà l'art del llenguatge en la perspectiva de la diversitat lingüística.

Es tracta d'una temàtica que trobem normalment en la frontera de diferents disciplines, quan no obertament al marge, en particular en les fronteres tant de la teoria lingüística com de la teoria literària. Es tracta d'un àmbit perifèric en els estudis de lingüística, d'una banda (un capítol final, residual, sobre art verbal i poètica en les obres d'antropologia lingüística; alguna obra de R. Jakobson sobre poètica que es deixa més aviat per als interessats en els estudis literaris; manuals de poètica cognitiva sense gaire presència en els cursos de ciència cognitiva, etc) i menystingut en els estudis literaris i, per descomptat, en els estudis artístics en general.

Aquesta tesi no s'interessa de manera central per les produccions de poètica explícita. El nostre focus és la interacció potencial entre llenguatge i art i proposar una determinada aproximació a l'activació poètica del llenguatge. Ens centrem, en qualsevol cas, en una poètica implícita, com veurem, d'acord amb la formulació de Jakobson (1960): "The poetic function is not the sole function of verbal art but only its dominant, determining function, whereas in all other verbal activities it acts as a subsidiary, accessory constituent".

Amb aquest objectiu revisitarem algunes de les nocions clàssiques formulades per E. Sapir i R. Jakobson i les traslladarem a marcs teòrics contemporanis amb què en principi no guarden relació aparent. Intentarem explorar en quina mesura aquests marcs, inscrits en l'activació de la diversitat lingüística, ofereixen relectures d'una funció poètica que R. Jakobson va formular des de la perspectiva estricta de l'estructuralisme.

Estat de la qüestió

El marc conceptual de la nostra recerca és l'art del llenguatge des de la perspectiva de la diversitat lingüística. Es tracta del context teòric en el qual formulem les hipòtesis (Part I) i plantejem la proposta heurística (Part III) de la tesi.

Atès que aquest text ofereix, com una de les aportacions principals, la interpretació unificada d'una varietat de perspectives i marcs conceptuals, no comptem amb antecedents directes de recerca en els termes concrets que planteja la tesi.

No obstant això, podem establir els següents marcs parcials per determinar, en conjunt, un estat de la qüestió a partir del qual basar les nostres propostes:

La Part I ofereix un estat de la qüestió sobre les relacions entre art i llenguatge i sobre l'evolució teòrica de la funció poètica (2.2.) i la Part II, el relatiu a l'art del llenguatge en perspectiva de diversitat lingüística, particularment l'apartat 5.2.3.

Pel que fa a l'estat de la recerca relativa a l'obra dels dos autors que centren la Part III, constatem que cap treball previ no ha activat les propostes d'aquests autors en el sentit que presentem aquí. No obstant això, presentem un breu balanç de les tendències principals detectades en la literatura que han generat:

- Pel que fa a l'obra teòrica de L. Talmy, la majoria de la recerca derivada s'inscriu estrictament en els dominis sintàctic i semàntic i, si observem concretament la

producció de tesis acadèmiques¹ basades en el seu marc teòric, es tracta de treballs orientats fonamentalment a la projecció en diverses llengües de la seva tipologia de patrons de lexicalització i gramaticalització. No trobem cap antecedent d'activació poètica o de cerca de poètica implícita en el seu aparell teòric, ni cap proposta de connexió del seu marc teòric amb el mandat de Jakobson de vincular poètica i lingüística.

- Pel que fa a la bibliografia crítica sobre É. Glissant, val a dir que hi predomina el tractament de la seva obra com a exponent literari de qüestions identitàries (*créolité*) i de resistència en entorn postcolonial. No és activat pròpiament com a subjecte teòric, sinó com a objecte que és producte d'un determinat context geocultural. Comptem, però, amb l'excepció de l'exploració monogràfica que del pensament de l'autor sobre les llengües fa Lise Gauvin (2010) (en el recull d'entrevistes *L'imaginaire des langues*). En qualsevol cas, no trobem cap antecedent en què s'activi explícitament l'obra de Glissant com a ideologia lingüística que articula, com pretenem aquí, la relació intrínseca que mantenen diversitat lingüística (a través del concepte de *presència*) i art del llenguatge.

Hipòtesis i consideracions metodològiques

La tesi s'inscriu en el context general de l'art del llenguatge en perspectiva de diversitat lingüística. La nostra intenció central de recerca és obtenir una aproximació dels elements que articulen l'àmbit de possibilitat de la interrelació entre art i llenguatge al marge del prejudici literari en què es fa cristal·litzar habitualment aquesta relació. Amb la intenció de concloure amb una proposta heurística d'art del llenguatge (Part III), és a dir, amb una proposta de perspectives no freqüents d'explotació de l'art del llenguatge,

¹ <http://www.openthesis.org/>

treballem, de manera seqüencial, a partir de les qüestions següents (n'oferim una presentació sintètica que anirem desplegant al llarg de la tesi):

- Quins elements entren en joc en l'articulació de l'art del llenguatge: Podem postular uns paràmetres que ens ajudin a organitzar-los, mínimament?

La hipòtesi amb què treballem en aquest punt és que les manifestacions de l'art del llenguatge s'articulen al voltant de dos paràmetres bàsics:

- a. Una dimensió lingüística activada poèticament (locus d'activació),
- b. Una ideologia lingüística latent,

i que d'aquests paràmetres deriven dues qüestions addicionals:

- a) Podem identificar l'activació preferent o per defecte d'una dimensió lingüística determinada? (abast de l'afirmació de Jakobson (1960) "poetic language makes all levels of a language resonate");
- b) Podem identificar una correlació entre *locus* d'activació poètica (àmbit de possibilitat de selecció) i la concepció que tenim sobre la llengua/ sobre allò que creiem que podem fer amb el llenguatge? (ideologia lingüística)

En el Capítol 3 establim tres eixos que recullen l'abast de manifestacions d'art del llenguatge en funció d'una heterogeneïtat que dóna compte del seu potencial. Els eixos despleguen un conjunt reduït de mostres (obtingudes a partir de fonts bibliogràfiques, consulta d'arxius d'esdeveniments i visita directa a l'exposició/representació de les manifestacions en qüestió). Val a dir que aquest recull no és l'objecte central de la recerca sinó el territori d'observació d'una primera aproximació al centre de la tesi.

A partir de les tendències observades en el Capítol 3, i del fet que, en general, aquesta es produeix en un marc de referència monolingüe, plantejem (Capítol 4) una definició de treball sobre la nostra aproximació a la poètica (art del llenguatge) seguida d'un balanç de com aquesta és activada des de la diversitat lingüística (Capítol 5). A partir de la valoració conjunta que fem d'aquest recorregut (Capítols 3 a 5) –hipòtesis, identificació de tendències i potencials no activats– establim els eixos de la nostra proposta heurística (Part III).

Podem afirmar que identificar un determinat nivell d'interacció rellevant, no banal, entre teoria lingüística, funció poètica i diversitat lingüística és el que conforma el marc d'hipòtesis d'aquesta tesi. La qüestió-marc a partir de la qual desgranem la recerca podria ser formulada en els termes següents: Des de quina concepció de la llengua sorgeixen les manifestacions d'art del llenguatge? Fins a quin punt covarien locus d'activació poètica i ideologia lingüística? Com, incidint en les creences que tenim sobre les llengües i el llenguatge incidim de retruc en l'àmbit de possibilitat poètica?

Tot i que aquesta qüestió és, òbviament, excessivament àmplia, ens l'hem volgut plantejar com a guia d'exploració, per bé que de destinacions remotes, mentre acotem a petita escala la nostra recerca a partir de la seqüència de qüestions exposades.

Marc teòric

La tesi aporta una interpretació unificada de diverses perspectives i marcs teòrics a partir de la qual genera una proposta heurística.

La integració de diferents perspectives teòriques ens ha d'ajudar a orientar un tema amb escassos antecedents de recerca com aquest. Per altra banda, esperem que també ens permeti detectar el potencial d'exploració teòrica latent en la interrelació de determinats

dominis disciplinaris que sovint acaben fossilitzant i fent poc permeables les seves fronteres.

Intentem, per tant, la interpretació unificada de dos marcs a partir d'un vector temàtic: l'art del llenguatge posat en perspectiva de la diversitat lingüística.

Aquests marcs en què treballem es corresponen amb a) Capítol 6: la semàntica cognitiva; i b) l'antropologia lingüística en el domini de les ideologies lingüístiques, pel que fa al Capítol 7. Insistim que en el cas d'(a) es tracta d'adoptar com a punt de partida una determinada elaboració de la teoria cognitiva de L.Talmy (2000a: 21-55) per processar-la des de la proposta d'aquesta tesi. En el cas de (b), adoptem com a concepte-guia per a la integració de l'obra de Glissant, la relació que postula el marc de les ideologies lingüístiques entre les nostres creences sobre el llenguatge i allò que en fem.

Abans de presentar aquests marcs individualment, volem subratllar el fet que tots dos deriven d'una matriu filosòfica comuna, la corresponent a la fenomenologia.

Aquesta matriu teòrica és marc comú també de la nostra aproximació al concepte d'art i poètica (capítols 1 i 4).

Fenomenologia, matriu filosòfica, i art.

La fenomenologia va incidir en la teoria de l'art com a part del debat al voltant dels mètodes (*Methodenstreit*) que va tenir lloc a finals del s. XIX. Aquesta perspectiva filosòfica se centra en l'observació de les coses (fenòmens) respecte al mode, al com, de la seva manifestació. Destaquem com a autors centrals, Gadamer i Merleau-Ponty. D'acord amb el primer, l'art és el veritable òrgan de la filosofia i això explica en part l'avversió de l'autor respecte a la consciència artística moderna en què l'art és reificat,

segregat en dominis autònoms -descontextualitzat en el sentit de Bourdieu (1992)-, externalitzat de l'experiència humana (cf. infra 1.2.). Gadamer reivindica la no autonomia de l'art, el seu caràcter implícit i potencial en tota experiència, en línia, podríem aventurar, amb les consideracions teòriques de Jakobson respecte a la inseparabilitat de llenguatge i dimensió poètica. Art/ poètica són, per tant, dimensions implícites, una qüestió de grau, no factors externs i encara menys objectes. En la nostra recerca és latent, de manera permanent, aquesta concepció.

Merleau-Ponty, l'altre exponent central del marc fenomenològic, considera l'art com una de les formes de configurar significats (prereflexius) del món – només quan hi ha significat hi ha món -. A la manera de les concepcions cognitivistes sobre el significat, la imatge artística, com el llenguatge, projecta el món percebut sense calcar-lo. No hi ha un sentit previ al llenguatge, en el llenguatge es construeix un sentit.

Fenomenologia i semàntica cognitiva.

Atès que la semàntica cognitiva se centra en l'organització conceptual, en el contingut experimentat conscientment, el seu objecte d'estudi són fenòmens mentals qualitius tal com existeixen en la consciència (cf. infra 6.1. presentació específica del marc teòric). La semàntica cognitiva és, per tant, una branca de la fenomenologia, afirma L.Talmy (2000a), una branca que, en paral·lel a les exploracions de Gadamer i Merleau-Ponty en el terreny de l'art, s'ocupa del contingut conceptual i de la seva estructuració via llenguatge.

Situem tot seguit, la semàntica cognitiva en la perspectiva dels debats teòrics sobre la naturalesa del significat, concretament a través d'una breu presentació del contrast existent entre les perspectives de Jackendoff (semàntica conceptual), Lakoff (experiencialisme) i Talmy (enfocament conceptual de la semàntica cognitiva).

Per a Jackendoff, el significat en les llengües naturals és una estructura d'informació codificada en la ment humana. La informació que vehicula el llenguatge, és a dir, el sentit de les expressions lingüístiques, consisteix en expressions instanciades mentalment en el nivell de l'estructura conceptual. La referència de les expressions lingüístiques, i aquí és on convergeix de forma més clara amb Lakoff (1988), no és el món real sinó el món tal i com és “construït” (*construed*) pel parlant. Lakoff concep aquesta interiorització del significat per part del parlant mitjançant l'estructuració de l'experiència a partir de la seva condició de “ment lligada indissolublement a un cos” (*embodiment*).

Al marge d'alguns punts d'afinitat en els dos plantejaments, la semàntica conceptual de Jackendoff s'allunya substancialment dels supòsits de la Semàntica Cognitiva exposada per Lakoff. Jackendoff no deixa de considerar la gramàtica de les llengües naturals com un objecte formal dotat de sistemes modulars de regles que posen en relació diferents tipus d'estructures (les “regles de correspondència” posen en relació les representacions semàntiques amb les estructures sintàctiques, per exemple, mecanisme que recorda les “regles de projecció” de la gramàtica generativa). Un altre aspecte central que separa els dos plantejaments és la relació entre estructura conceptual i estructura semàntica. Jackendoff les equipara, des del seu plantejament *lumper* (unificador): “Semantic Structure is Conceptual Structure”. Des de la semàntica cognitiva, en termes de Langacker, l'estructura semàntica és “conventionalized conceptual structure”; en termes de Talmy: “[it] involves a selection of or constraints on general conception”.

La semàntica cognitiva tracta, en definitiva, d'esbrinar mitjançant quins patrons i processos el llenguatge estructura el contingut conceptual. L. Talmy (2000a i 2000b) opta per l'enfocament conceptual dins de la semàntica cognitiva per oposició als enfocaments formal i psicològic (centrat, aquest últim, en els sistemes cognitius

generals). Segons L. Talmy, parlar de “semàntica cognitiva” és, en realitat, una redundància, pel fet que “semantics is intrinsically cognitive”.

La investigació en semàntica cognitiva és així doncs concebuda com la recerca basada en el contingut conceptual (inclusiu tant del contingut “ideacional” com de l’“experiencial”) i en com aquest és organitzat pel llenguatge.

Des de la perspectiva de la nostra tesi farem l’exercici d’adoptar, com a locus d’activació poètica, alguns dels elements i propietats del significat gramatical que Talmy postula des del seu aparell teòric.

Fenomenologia i antropologia lingüística (concepcions sobre el llenguatge/ ideologies lingüístiques).

Canviem de registre i enfoquem la perspectiva de la fenomenologia en direcció a l’altre paràmetre que intervé en l’art del llenguatge d’acord amb aquesta recerca.

Ens referim al fet que bona part de la nostra manera d’entendre el llenguatge - i la nostra relació amb la llengua- és culturalment específica. Adoptem la perspectiva que en aquest àmbit d’estudi, les ideologies lingüístiques, adopta M. Silverstein (1979, 1996). En paraules d’aquest autor: “(...) what's so interesting about the contemporary situation of plurilinguism and pluri... (I don't know even how to put it, pluri-semioticism, you might say), the condition under which inevitably everyone lives through the globalization of at least some strands of cultures that move around, is that people are interested in understanding these things with a machinery, it seems to me, that is ill-equipped to deal with it” (Van der Aa, 2014). Les concepcions alternatives que sobre la diversitat lingüística ens ofereix l’obra d’É. Glissant representen una aportació en línia amb el buit detectat per Silverstein.

El Capítol 7 presenta, així doncs, com a via heurística de l'art del llenguatge en el context de la diversitat lingüística contemporània, el marc teòric-poètic d'É. Glissant. Adoptem les seves formulacions, “la *presència* de les llengües del món” des de qualsevol llengua, i “el multilingüisme, un mode de l'imaginari”, com a pautes d'una ideologia lingüística que vehicula, de manera inherent, un art del llenguatge.

Glissant expressa, de manera particular a través de *Poétique de la Relation*, una crítica a la tradició humanista europea en termes molt similars a les crítiques dels autors europeus de l'òrbita de la fenomenologia i del postestructuralisme. Des del seu marc relacional, se suma, juntament amb aquests autors, a les reivindicacions de l'antropologia clàssica².

El valor de l'obra de Glissant és que la seva aportació representa una versió en origen local i específica d'aquesta tendència teòrica i crítica general. Una aportació articulada a través d'alguns conceptes clau (Britton (1999) selecciona els conceptes de ‘relació’, ‘opacitat’, ‘*détour*’, ‘*contrepoétique*’) i que desenvolupa, entre altres temes, la qüestió del llenguatge, com veurem aquí.

² “(...) Mainstream anthropological thought thus unites with poststructuralism and postmodernism by calling into question any theory that posits an autonomous self as either an elementary or a universal ontological category (nota 14: Gerholm (1988) lists a number of features –plurality of perspectives, fragmented cultural systems, shaping of different private experiences, “hard surface”, the ruling, and reinvention of tradition- that he regards as characteristic of postmodernism, and one is struck by the degree to which they are characteristic of mainstream anthropology as well). On the contrary, the self is generally viewed by anthropology as a contingent sociocultural construction (...) Indeed, at the moment, the discipline seems to have rejected its old search for the universal bases of human subjectivity, such a search being regarded not only as quixotic but also –even worse- as “essentialist” (Sax, W.S., 2002: 9).

Glissant, però, no és un autor gaire present en l'àmbit dels estudis postcolonials ni, menys encara, en àmbit no francòfon ni, per descomptat, en l'àmbit de les idees sobre el llenguatge o sobre la diversitat lingüística³. La seva obra roman com a producte singular d'un entorn cultural específic (crioll, caribeny, antillà), no com a corpus d'idees que formin part, activament, dels corrents actius de pensament (en cert sentit, la seva producció queda adscrita més al domini de la literatura que no pas al de la teoria, el que seria la traducció de la tensió entre *anthropos* - *humanitas* que formula Nishitani⁴). La nostra intenció no és, per tant, alimentar aquesta tendència a tematitzar Glissant, aquest pensament brillant, exòtic, de les perifèries europees (provinent de La Martinique, territori administrativament francès, anomalia administrativa en entorn antillà), sinó activar el seu marc teòrico-poètic en l'àmbit que ens ocupa.

³ Citem, però, com a excepcions: Gauvin (2010) i Fonkoua (2002).

⁴ Nishitani (2006).

Desenvolupament de la tesi

Explorem l'estat de la qüestió en **la Part I** a partir de la seqüència següent:

- Correspondències entre l'estatus teòric de les nocions 'art', 'llenguatge/llengües'.
- De les dimensions protoestètiques de la comunicació (continu art–comunicació–llenguatge) a la segregació del domini artístic i lingüístic.
- Evolució teòrica de la funció poètica postulada per R. Jakobson, transitant des del paradigma estructuralista al performatiu.

Per acabar la primera part, explorem la hipòtesi que les manifestacions de l'art del llenguatge s'articulen al voltant de dos eixos: una dimensió lingüística activada poèticament (locus d'activació) i una ideologia lingüística latent. Ho fem a partir de l'observació d'un conjunt de mostres (Annex 1 i Annex 2).

Un cop detectada la tendència de les manifestacions d'art del llenguatge a inscriure's en el marc referencial d'un sistema lingüístic únic, la **Part II** situa les consideracions anteriors en la perspectiva de la diversitat lingüística. Ho fa d'acord amb la distinció postulada en la Part I:

- (locus d'activació poètica) Presentem com els *loci* de la funció poètica (referència, dixi, performativitat) han evolucionat en paral·lel als *loci* postulats per la teorització sobre diversitat lingüística (des d'una aproximació que, coneguda com a relativitat lingüística, concep, amb Boas, que un canvi de llengua implica, potencialment, un canvi en el punt de vista/perspectiva – sense implicar, necessàriament, l'assumpció de conseqüències extralingüístiques). Ens acollim a aquesta aproximació que es correspon amb la que proposem en

relació amb la poètica en el Capítol 4 (i que és entesa, fonamentalment, com a “tecnologia” que potencia la percepció).

- (ideologia lingüística) Presentem una breu síntesi històrica de l’aproximació a la diversitat lingüística en relació a la transformació, a grans trets, de les percepcions sobre el món (en la mesura que se n’anava ampliant el coneixement). Intercalem, en relació a alguns dels moments d’aquesta descripció, alguns exemples d’art del llenguatge.

Un cop fet aquest nou balanç de l’art del llenguatge, aquesta vegada des de la perspectiva de la diversitat lingüística, tornem a valorar l’estat de la qüestió dels dos eixos postulats:

- Locus d’activació poètica: nivell lingüístico-comunicatiu activat poèticament de manera predominant.
- Ideologia lingüística: quina concepció del llenguatge/ comunicació (en aquest cas, de la diversitat lingüística) hi ha latent.

El balanç ens porta a dues conclusions inicials:

Si pel que fa a la dimensió lingüística activada, l’art del llenguatge és conservador i no sembla practicar un diàleg amb l’estat de la teoria lingüística (un diàleg entre art i ciència que és més ferm en altres àmbits), pel que fa a les ideologies lingüístiques, l’art del llenguatge sembla que hi té una relació de col·laboració més orgànica (amb reserves) com veurem.

En aquest punt plantegem:

- Pel que fa al locus d’activació poètica, proposem l’activació d’elements teòrics amb què vagi contribuint l’evolució de la teoria lingüística. En el nostre cas

adoptem com a banc d'experimentació les categories conceptuals i restriccions del significat gramatical, postulats per la semàntica cognitiva de Talmy 2000a (21-55).

- Pel que fa a la ideologia lingüística, l'aproximació d'Édouard Glissant ("le multilingüisme, un mode de l'imaginaire").

Edward Sapir afirma a *Language* (1921:220), "Language is the most massive and inclusive art we know, a mountainous and anonymous work of unconscious generations" i, alhora, declara:

certain artists (...) are unconsciously striving for a generalized art language, (...), that is related to the sum of all known languages (...). Their art expression is frequently strained, it sounds at times like a translation from an unknown original —which, indeed, is precisely what it is. These artists—(...)—impress us rather by the greatness of their spirit than the felicity of their art. Their relative failure is of the greatest diagnostic value as an index of the pervasive presence [in the art of language] of a larger, more intuitive linguistic medium than any particular language.

La primera formulació sintonitza amb la nostra defensa de la dimensió protoestètica de la comunicació/ llenguatge que veurem a la primera part, és a dir, una concepció que no segrega l'art com a fenomen autònom, mentre que la segona expressa la recerca d'un potencial poètic més enllà de les restriccions lingüístiques, que serà objecte sobretot de la proposta heurística de la tercera part.

La realització de la tendència expressada per Sapir ens pot portar en diverses direccions, en destaquem dues:

- a) Cap a la recerca del potencial conceptual humà i la voluntat poètica de comunicar-lo a partir de les seves manifestacions lingüístiques concretes (via la

comparació interlingüística, en el cas que una llengua lexicalitzi/gramaticalitzi un possible conceptual i una altra no), o malgrat elles (en el cas que cap llengua no realitzi el concepte possible postulat).

- b) Cap a la recerca del potencial poètic latent en el context de contacte interlingüístic global.

Totes dues línies despleguen en realitat un ventall força ampli d'àmbits i perspectives de recerca. Triem com a marcs teòrics de referència per a l'exploració d'aquestes dues vies seleccionades, com dèiem: la semàntica cognitiva a través de l'orientació teòrica desenvolupada per L.Talmy (a) – hem triat aquest autor atès el gran potencial heurístic de la seva orientació teòrico-empírica en posar l'accent sobre determinats fenòmens cognitius afins a la lògica d'activació poètica que hem triat; i l'antropologia lingüística/ ideologies lingüístiques com a marc genèric d'interpretació de l'obra d'Édouard Glissant (b).

En tots dos casos, la recerca poètica explora l'imaginari de les llengües via l'activació de la diversitat lingüística. En el primer cas, fent-la servir com a base empírica de la teoria cognitiva derivada. En el segon, per tractar-se d'una invocació teòrico-poètica de la *presència* de les llengües/ poètiques del món (en la pràctica de la llengua pròpia).

Aquesta recerca sobre el potencial poètic del llenguatge no aplica les eines de la semàntica cognitiva (típicament la teoria sobre la metàfora) a l'anàlisi de textos literaris, orientació bàsica de la poètica cognitiva, sinó que intenta traduir un aparell teòric (relatiu a la semàntica cognitiva) en aparell artístic, és a dir, activar-lo poèticament, i explorar així una via possible de l'art del llenguatge latent en aquesta perspectiva lingüística.

Aquesta activació opera en el marc d'un enfocament de l'art de la paraula contagiada per dues formulacions de Glissant: "la presència de les llengües del món" des de qualsevol llengua, i "el multilingüisme, un mode de l'imaginari". L'interès de l'obra de Glissant, com veurem, és que articula de manera inextricable la seva defensa de la diversitat lingüística amb una proposta d'activació poètica del llenguatge.

Per acabar, la **quarta part** esbossarà de manera esquemàtica algunes línies programàtiques derivades de la recerca.

Aquesta tesi es presenta com una proposta d'interpretació unificada d'una pluralitat de dimensions. La nostra aportació serà aquesta interpretació unificada de la qual pretenem la generació d'una proposta heurística en algun sentit de l'art del llenguatge que detectem com a relativament no explorat.

PART I

ART I LENGUATGE

“Language is the most massive and inclusive art we know, a mountainous and anonymous work of unconscious generations.”

(Language. Sapir 1921: 220)

Aquesta Part I presenta una aproximació, necessàriament selectiva, al context general de relacions que podem identificar entre els dominis de l'art i el llenguatge, context del que serà l'objecte específic de la recerca: l'art del llenguatge des de la perspectiva de la diversitat lingüística (part II i III).

Fem, en aquest punt, algunes precisions terminològiques pertinents:

Art del llenguatge: Amb aquest terme fem referència al conjunt de manifestacions potencials de l'activació artística del llenguatge. Tot i ser una definició analítica i habitual del terme 'literatura' – percebuda aquesta com la seva cristal·lització central i més expansiva -, amb 'art del llenguatge' volem defugir el prejudici literari i incloure altres manifestacions possibles.

Literatura: Terme restrictiu de l'art potencial del llenguatge.

Funció poètica: Va ser definida en origen pel lingüista estructuralista Roman Jakobson (1960) en el context de les funcions clàssiques del llenguatge. La funció poètica no és equivalent a la poesia ni es pot deslligar dels problemes generals del llenguatge (“the scrutiny of language requires a thorough consideration of its poetic function”). En la seva cèlebre formulació tècnica, la funció poètica és definida a partir del conegut com a postulat de projecció en els termes següents: “the poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination” (Jakobson 1960: 358). Veurem al llarg de la tesi, per una banda, com la funció poètica ha estat objecte d'una evolució teòrica adaptada als paradigmes emergents dins de la lingüística (Capítol

2 i 5.1) i, per altra banda, com podem detectar l'aplicació tàcita de noves versions del principi de projecció en contextos alternatius d'art del llenguatge (Capítol 6).

Poètica: Amb aquest terme ens referim a una determinada perspectiva de l'art del llenguatge (Capítol 4).

Art verbal: Terme emprat fonamentalment en el marc de l'antropologia lingüística per fer referència a l'ús artístic/poètic dels recursos lingüístics (generalment orals). El farem servir, en ocasions que no presentin risc d'ambigüïtat, com a sinònim d'"art del llenguatge".

Ens detindrem en primer lloc (Capítol 1) en les aproximacions als conceptes d'art i llengua i en els punts de confluència de l'estatus teòric d'aquests dos àmbits. El Capítol 2 se centra en la manifestació prototípica de l'art del llenguatge i n'exposa dues perspectives d'anàlisi: la dimensió protoestètica de la comunicació i l'evolució teòrica de la funció poètica (des de la poètica concebuda dins del marc formalista/estructuralista, fins al paradigma performatiu de l'antropologia lingüística, entre altres manifestacions).

Per acabar aquesta Part I, el Capítol 3 pretén una avaluació de la materialització de l'art del llenguatge a partir d'un conjunt reduït de mostres representatives de la seva pluralitat (inabastable, per principi) i hi identifica els dos paràmetres que postulem aquí com a articuladors bàsics de les manifestacions de l'art del llenguatge: el locus lingüístic/comunicatiu activat poèticament, i la ideologia lingüística latent. Aquest balanç inclou una mostra de diverses manifestacions específiques de com el llenguatge, en tant que matèria/mitjà bàsic, es desplega en diverses disciplines artístiques: Annex 1 i Annex 2.

CAPÍTOL 1

ARTS I LLENGÜES

Fins a quin punt podem considerar que el llenguatge, l'art i la cultura són fenòmens autònoms, plenament significatius en ells mateixos i sense necessitat d'explicar-se entre si? Enfield i Kockelman (2014: 15) proposen que ens plantegem la qüestió en els termes següents:

Rather than taking the approach “Here is language, there is culture, how might they relate?,” we could ask: Here is a radically complex and irreducible relational ensemble of human practices, values, institutions, instruments, and affordances; how is it that humans so easily, and often so erroneously, bound off parts of it as autonomous domains to be studied as such? And how can we, as scholars, identify other modes of consequential relationality, emergent on other scales, that cross-cut the usual claims? (el subratllat és meu)

La identificació de modes de relació alternatius entre àmbits segregats (com ara llenguatge i art, per exemple) i que, emergint en escales diferents a les disciplines habituals, generin nous àmbits de coneixement és un exercici força atractiu i cada cop més necessari en un entorn de ràpida transformació de les coordenades epistèmiques. Òbviament, però, excedeix l'abast i capacitat d'aquesta tesi. Ens limitarem aquí a considerar, com a petit pas inicial del que podria ser un plantejament d'aquelles característiques, fins a quin punt els constructes 'llengua' i 'art' són hipòtesis de treball simplement adaptades a la nostra escala actual, i convinguda (per convenció), del coneixement.

El nostre concepte d'art – com també el de llengua – podria ser caracteritzat com una història local (*local history*) elevada a categoria de disseny global (*global design*), per fer servir la formulació del teòric de la geopolítica del coneixement Walter Mignolo

(2000); en altres termes: la versió local d'una part de l'experiència humana elevada a interpretació universal. D'acord amb Ellen Dissanayake (1995: 14):

It may be a surprise to realize how peculiar our modern Western notion of art really is—how it is dependent on and intertwined with ideas of commerce, commodity, ownership, history, progress, specialization, and individuality⁵—and to recognize the truth that only a few societies have thought of it even remotely as we do (Alsop, 1982).

(...) Of course, in the preindustrial West and elsewhere, people had and continue to have “aesthetic” ideas (...) but such ideas can be held without tacitly assuming that there is a superordinate abstract category, Art (...).

La manca d'una categoria/ abstracció conceptual compartida universalment en aquest àmbit, la relativa a l'abstracció 'art', troba correspondència en l'abstracció 'llenguatge'. De la mateixa manera que Dissanayake declara la possibilitat que unes determinades experiències “artístiques” no impliquin necessàriament l'existència en tots els sistemes culturals d'una categoria matriu que en faci abstracció ('art'), de la mateixa manera pot afirmar Silverstein (Van der Aa, 2014: 3), en relació a l'experiència del llenguatge entre els worora (Austràlia):

⁵ “We moderns feel “art” to be a private compulsion, a personal desire to mold or make something out of one’s individual experience. But art actually originated and thrived for most of human history as a communal activity: in the smaller and more interdependent and like-minded societies in which humans evolved, the need to make sense of experience was satisfied in communally valued and validated activities. Much art today is rather like the display of a captive, lone peacock vainly performed for human (not peahen) spectators, (...). When an animal is removed from its natural milieu and deprived of the cues and circumstances to which it is designed by nature to respond, it will respond and behave as best it can but probably in aberrant ways or with reference to aberrant cues and circumstances” (Dissanayake 1995: 19).

It took a little bit of work, as you can see, to negotiate with the local people a little culture if you will – a culture of metalanguage – by which we could then understand each other, so that when I say 'What does that mean?', they'll tell me a translation equivalent, you see. But otherwise, without this notion, it was their system of understanding praxis, of contextualized usage, and that was their system of meaning. Now, I understand that that's exactly the case – the more you look carefully at Hindu theories of use of language, you also see that what you are talking about is a system of praxis, i.e. it's all about performativity, since 'understanding' in the philosophical system we're talking about, understanding is really being transformed in a very essential way. Communication is always performative and the notion that there is merely, if you will, a signans and a signatum, signifiant or signifié, sign vehicle and the concept, is really not what it is about.

Silverstein hi descriu una concepció lingüística del significat basat en l'ús contextualitzat de la llengua i l'absència d'una abstracció que pugui funcionar com a moneda d'intercanvi en la comprensió mútua, una abstracció com ara 'significat' o 'llengua'.

1.1. Llengües, concepcions tradicionals i contemporànies.

En línia amb aquesta formulació de Silverstein, val a destacar que durant les darreres dècades i, fonamentalment, en el marc postestructuralista, s'ha produït una revisió de les concepcions tradicionals relatives a les llengües i la comunicació. Val a dir que tant la revisió d'aquests conceptes com el relatiu al 'jo' (*the self*) va ser promoguda en termes anàlegs en el que podríem considerar un mateix moviment en el marc de les humanitats a partir de la segona meitat del segle XX:

the notion of a permanent, bounded, autonomous self residing at the human core – a notion that is said to be central to the “Western tradition” – cannot withstand critical scrutiny (Sax, 2002).

Mentre Derrida proposava la desconstrucció del “subjecte clàssic” de la metafísica occidental postulant, en el seu lloc, un nexa de relacions, i Foucault defensava que el jo no és més que un conjunt de teories sobre la seva naturalesa i la confluència de diversos discursos de poder, els antropòlegs havien anat aplicant aquestes mateixes idees a les cultures no occidentals (Geertz, 1983). Aquesta perspectiva del moviment postestructuralista es va aplicar no només al ‘jo’ sinó també als conceptes tradicionals de la cultura: el concepte mateix de cultura i el concepte de llengua entre altres.

D’aquesta manera, el mode d’aproximació al ‘jo’ – fragmentari, no delimitat – es projecta a la definició de llengua/llengües com podem comprovar en bona part de la literatura contemporània⁶.

Com destaca Sax (2002: 8), però, podríem establir una certa relació de precedència en el sentit que els antropòlegs van anticipar moltes de les idees dels postestructuralistes⁷. En realitat, podria afirmar-se que la majoria dels trets que atribuïm al marc postestructuralista i postmodernista – i que caracteritzen les definicions contemporànies de llengua, cultura, ‘jo’/persona -, com ara la pluralitat de perspectives, els sistemes fragmentats, l’ontologia relacional, són, de fet, trets també característics de l’antropologia, de l’antropologia tradicional, sense “(post)atributs”.

⁶ Blommaert (2011) en fa una síntesi.

⁷ “(...) anthropology anticipated many of the claims of the poststructuralists. (...). For over a century, anthropologists have maintained that the Western concept of the “individual” is a particular historical cultural product. Durkheim: individualism is itself a social product, like all moralities and all religions.”

No entrarem, en el marc d'aquesta tesi, en una exploració detallada d'aquesta evolució teòrica (o més ben dit, de l'adequació de la teoria lingüística al fenomen lingüístic tal com és efectivament viscut pels parlants, en els termes tradicionals de l'antropologia – podríem apuntar la perspectiva promoguda, en aquest sentit, per John Gumperz, Dell Hymes i altres i que, per exemple, formula Silverstein supra). Ens limitem a apuntar allò que ha esdevingut un lloc comú en bona part de la literatura lingüística: les llengües són abordades no com a entitats homogènies, estables i delimitades sinó en termes de continuïtat i dinàmica relacional.

La idea tradicional de 'llengua' és per tant un artefacte ideològic -. Des del punt de vista de l'antropologia lingüística ("còmplice" de l'aparell teòric postestructuralista com hem vist, i ressonant en autors com ara Bakhtin, Bourdieu, Foucault, Goffman, etc.), el focus rellevant d'anàlisi és més aviat els modes variables en què els trets lingüístics són associats amb pràctiques socials i culturals quan les persones es comuniquen (Blommaert, 2011). Una representació i experiència del llenguatge pròpia, al capdavant, de les societats de multilingüisme tradicional.

1.2.Art

Pel que fa al concepte d'art, hem de renunciar en aquest text, òbviament, a presentar-ne una aproximació que pugui donar compte exhaustiu de l'heterogeneïtat de les seves dimensions. La presència de les múltiples variables que intervenen en la definició de l'art així com la necessitat de no caure en la seva reificació, fan que aquesta tasca hagi esdevingut una causa perduda: "gradually became both outmoded and a lost cause. Today's philosophers of art have totally abandoned trying to define the word or the concept" (Dissanayake, 1995: 15).

Ens hi acostarem, per tant, a partir d'una petita selecció d'angles que són rellevants per a aquesta tesi: la perspectiva des de la qual s'aborda (producte, procés, recepció), l'èmfasi en la seva dimensió "tecnològica", l'art i la producció de coneixement.

1.2.1. Apareix, en primer lloc, la qüestió del punt de vista: des de quin angle hem de considerar l'art? Com a producte, com a procés (producció), com a (experiència de) recepció?

En tant que producte entrem en la qüestió de la reificació de l'art que ha estat a l'origen de la concepció occidental contemporània del domini artístic. L'art entès en termes dels objectes produïts i de les seves propietats estètiques o condicions de bona producció remet a una visió reduccionista de l'art que es podria formular en els termes següents:

(...) philosophers and artists in the past (for example, Aristotle, Saint Thomas Aquinas, Leonardo da Vinci) had proposed criteria for beauty or excellence, for example, fitness, clarity, harmony, radiance, a mirror held up to nature. Nineteenth- and twentieth-century thinkers proposed other criteria, such as truth, order, unity in variety, and significant form, as being the defining feature of this mysterious entity "Art." (Dissanayake, 1995: 14).

Podem abordar els efectes de l'art des d'una perspectiva que abandona l'èmfasi en l'objecte produït i posa l'accent en els contextos generats. Es tracta d'una orientació on no preval tant la producció d'obres de cultura en tant que resultats com la generació d'ecologies culturals (en termes de comunitats, processos i formes de vida/mons)⁸.

⁸ Trobem una formulació específica d'aquesta visió en l'autor Reinaldo Laddaga, plantejada com la transició des d'un "règim estètic" a un "règim de les arts". Entén l'autor per "règim estètic" el context de construcció d'obres d'art, d'entitats amb límits estrictes, finals i començaments precisos, obres concebudes en funció d'espais d'exposició que compten amb l'expectativa d'una audiència que reservarà un temps específic i diferenciat, dins dels seus mons (espai-temps) quotidians, a l'atenció envers aquestes construccions (delimitació, segregació de

Ecologies culturals que ressonen amb el paradigma de les ecologies lingüístiques i que proporcionen un marc epistèmic afí al nostre plantejament d'art del llenguatge concebut des de la diversitat lingüística.

En segon lloc podem abordar, com a conseqüència derivada de l'anterior, l'art entès en termes de producció (visió relacional afí al plantejament de les ecologies culturals), i per tant de procés i d'experiència de creació. Aquí l'art/poètica no apareix com a domini específic i segregat de la resta de l'experiència humana, sinó com una perspectiva sobre la mateixa.

La perspectiva de la recepció, per acabar, se centra en els efectes que genera el fet artístic, els efectes poètics. Es tracta d'experiències cognitives que generen nous conceptes via efectes d'estranyesa o sorpresa conceptual com veurem més endavant (Capítol 4).

1.2.2. Art com a tecnologia.

Considerada com a "tecnologia", l'experiència humana que anomenem 'art' també pot ser explorada des d'una perspectiva evolutiva o d'adaptació a l'entorn.

Trobem, en aquest sentit, l'aproximació que en fa Dissanayake (1995: 113): "poetic language as cultural control of nature", és a dir, l'art verbal com una tecnologia

l'objecte artístic, de l'espai i temps de l'experiència d'aquest objecte). El "règim de les arts", per la seva banda, consisteix en configuracions de matèries i paraules, sons i arquitectures destinades a moure (commoure i incitar) altres individus, altres col·lectivitats, en virtut de les propietats de la mateixa configuració.

avançada respecte al llenguatge ordinari destinada a provocar determinades transformacions en l'entorn.

En aquest context, es va desenvolupar tot un seguit de gèneres específics que vehiclessin la creença en el poder de transformació de determinats usos del llenguatge: ritual, pregària, encantaments en forma de cançó, manifestacions en el continu poètica-música-cancó, etc. (i en les evolucions posteriors d'aquesta perspectiva sobre el llenguatge, el desenvolupament de la retòrica).

Un seguit de manifestacions d'art verbal generades en el marc d'una ideologia lingüística que atribueix al llenguatge un determinat poder d'influència en l'entorn (“to bring about order, i.e. cosmos, decorum”) i que el fa concebre, en cert sentit, com a tecnologia favorable a l'adaptació. Dissanayake (1995: 115):

It may well have been the desire to use language for control of supernatural powers or of other people that furthered the more considered control or “domestication” of language by means of poetic devices. (...) Beauty served the practical ends of rhetoric; it was not an independent value celebrated only for itself.

(...) At some point in their evolution, humans began deliberately to set out *to make things special* or extra-ordinary, perhaps for the purpose of influencing the outcome of important events that were perceived as uncertain and troubling, requiring action beyond simple fight or flight, approach or avoidance.

Per complir aquesta funció d'ordenació/ transformació, l'art verbal, la dimensió 'poètica' del llenguatge, potencia les propietats i relacions ordinàries del llenguatge fent-les cognitivament i perceptivament més remarcables.

(...) It is important to recognize that the elements used for making something aesthetically special are normally themselves inherently pleasing and gratifying to humans and thus can be called "aesthetic" or "protoaesthetic" even when they occur naturally in nonaesthetic contexts. These pleasing characteristics are those that would have been selected-for in human evolution as indicating that something is wholesome and good (...). In addition to elements that appeal to the senses, particularly vision and hearing, there are others that are pleasing to the cognitive faculties: repetition, pattern, continuity, clarity, dexterity, elaboration or variation of a theme, contrast, balance, proportion. These qualities have to do with comprehension, mastery, and hence security, and thus they are recognized as "good," when used outside a utilitarian context, to make something special.

Així doncs, podem concloure, si concebem l'art com a tecnologia atenent la seva condició de recurs favorable a l'adaptació (manifestada en el fet de marcar de manera especial elements especials per a la vida humana), la seva transformació al llarg del temps deixa com a traça el fet de perseguir els mateixos efectes si bé per vies intangibles, com ara el fet de potenciar la percepció afavorint construccions alternatives de la "realitat"/referència (Capítol 4).

1.2.3. Art i coneixement.

Filosofia, ciència i art generen formes específiques de coneixement que són jerarquitzades diferentment segons les coordenades institucionals i històriques de la cultura en què s'inscriuen. L'entorn cultural occidental tendeix actualment a la jerarquia

epistèmica ciència>filosofia>art. Tots tres àmbits plantegen vies diverses d'aproximació a la realitat i en termes de les eines (“tecnologies”) que fan servir: la filosofia, els conceptes (que no s’han de confondre amb les idees generals o abstractes); la ciència, les proposicions; i l’art, “perceptes” i “afectes” (que no s’han de confondre amb percepcions i sentiments), en termes de Deleuze i Guattari (1991). Es tracta d’usos diferents del llenguatge que fan palesa la diferència entre les tres perspectives (filosofia, art i ciència) i alhora les relacions entre elles.

La nostra recerca se centra en la concepció de l’art com a generador de coneixement. Prenem, com a il·lustració d’aquesta perspectiva, el testimoni d’un artista inscrit en aquesta línia. Mohammad Salemy⁹ treballa l’art des de la perspectiva plural que li faciliten el món digital i les xarxes socials, explotant el diàleg múltiple que es pot establir sobre una única qüestió des de diferents zones horàries i geografies. Es tracta d’un mètode de treball, l’obtenció massiva de dades (provinents de fonts multitudinàries (*crowdsourcing*)) que d’una banda està transformant la versió clàssica del mètode científic, i de l’altra influïent en la interrelació entre ciència i art.

L’artista afirma en la seva contribució a la plataforma editorial e-flux¹⁰:

If we were to begin with the assumption that art has always existed, and try to explain its givenness, then we would have to create a concept of art that fits within the set of existing art works and their histories. However, if we instead begin by developing a concept of art as a condition in order to understand whether a new kind of art is possible then we could very well find out that today, much of what is taken to be art simply isn’t.

⁹ Mohammad Salemy (Iran) és un crític i comissari d’art basat a NYC/Vancouver.

¹⁰ <http://supercommunity.e-flux.com/texts/art-after-the-machines/>

(...) the problem of the existing human-centered art does not only lie in its variegated interpretation, but also in the relaxation of epistemic standards for the adjudication of its value.

(...) This is why art as a product cannot have value by itself. To simply assume that any act of creative affirmation by humans is good in itself is precisely what allows the relativist assertion that “everything is art” to never exhaust itself. Art must respond to the problem of enablement, i.e., how the making of artworks enables both the maker and the viewer to think. Thus, art production cannot be merely formal play.

“Formalization” involves one’s ability to work within constraints set by the genre, medium, display space, and/or the audience. This has far more import than pure play and experimentation. (...)

L’autor defensa el valor epistèmic de l’art en els termes següents:

Today’s art has no direct epistemic effects, or if it does, they are merely contingent. Despite claims about the production of knowledge via qualitative or even quantitative research projects (...).

Podem detectar, en aquest sentit, que sovint l’artista pretén fer aportacions pròpies en àrees de coneixement que ja van superar les seves intuïcions, pretesament creadores de noves perspectives, en el passat.

(...) There is always a pendular movement between art’s impact on knowledge —its capacity to make knowledge cognizable—and the theoretical and aesthetic blindness of the sciences, which supposedly produce knowledge. Considered as a mode of rationality with a particular way of accessing and manipulating its outer forms and materials, art is then a type of technology searching for solutions to the epistemological shortcomings for which science has no patience. In this regard, art needs to be

understood in terms of its intended and unintended cognitive role, and even perhaps its contingent socio-cognitive role within the gated community of art professionals who are the real laborers involved in its social production.

Als efectes d'aquesta tesi, adoptem una visió de l'art que el reivindica, en línia amb l'exposició anterior, com a eina de producció de coneixement, com a via particular (diferent i complementària de la ciència) d'accedir i manipular els seus materials i formes. Via complementària de la ciència en la funció de producció de coneixement, l'art es presenta com una racionalitat específica, com a generador de "realitats" a través de la manifestació de noves perspectives (Capítol 4).

Insistim en què l'art com a domini segregat de l'experiència humana no és una dada universal ni ha estat tampoc una constant en la història de la cultura occidental. De fet, l'aparició d'una esfera autònoma referida a l'estètic no va tenir lloc fins al segle XVIII (Baumgarten 1750, "aïllament" de l'art dels altres fenòmens comunicatius en l'entorn de les societats europees). Trobem aquesta qüestió tractada a bastament en l'obra de Bourdieu (1992) i de Niklas Luhmann (1995).

CAPÍTOL 2

ART VERBAL I FUNCIO POÈTICA.

De la dimensió protoestètica de la comunicació a la funció poètica del llenguatge.

2.1. Elements protoestètics de la comunicació.

Que la percepció de l'art com a fenomen amb entitat pròpia, separat i segregat de la resta d'activitats humanes és una circumstància històrica occidental, es pot observar en entorns comunicatius on és identificable, amb un cert grau de transparència, la dimensió protoestètica de la comunicació.

Verbal Art across Cultures (H. Knoblauch i H. Kotthoff, 2001), fa èmfasi en revisar la concepció tradicional que perviu respecte a la comunicació. Es tracta de superar una visió restrictiva que concep la comunicació com a logocèntrica (és a dir, vehiculada centralment i de manera principal pel llenguatge); diàdica - és a dir, basada en l'esquema clàssic d'emissor i receptor, acceptat acríticament tot fonamentant i condicionant les teories sobre comunicació i llenguatge (Bauman 2001: 91)-; i orientada estrictament a la transmissió d'informació.

Els autors no defensen una noció ampliada de l'art sinó el fet que la majoria d'activitats comunicatives de la vida ordinària tenen dimensions protoestètiques que els interlocutors poden destacar i comunicar com una finalitat en si mateixa. Les formes i continguts dels discursos estètics es basen en i exploten trets de la comunicació ordinària. Aquesta dimensió estètica subjacent i present en l'ús ordinari del llenguatge la denominem 'protoestètica'.

En realitat, la forma protoestètica, segons Knoblauch i Kotthoff (2001) seria present en tots els tipus de comunicació, més o menys explícita, amb diversos graus d'opacitat i transparència. En aquest sentit insisteix Finnegan (2001) que, en origen, no hi havia una segregació entre comunicació i art (experiència estètica). El llenguatge, en tant que part del fenomen comunicatiu i resultat de les ecologies comunicatives, incorpora la seva dimensió estètica en diferents graus. Tesis que ressonaran en la formulació de Jakobson (cf. 2.2.).

El llenguatge, en tant que eina d'adaptació a l'entorn, és un sistema que genera una sintonia entre parlants i hàbitat en termes d'optimització de la supervivència. En aquesta línia, Heeschel¹¹ (2001: 140) concreta que el llenguatge fa referència a l'espai, als noms de localitats i d'éssers vius, al moviment dins d'aquest espai. Es tracta, per tant, d'un òrgan destinat a processar i integrar informació i a dissenyar un model de l'entorn. El llenguatge és activat, des d'aquesta perspectiva, per delinear instruccions d'acció - planificació de moviment en l'espai- i per narrar històries, atribuint-se alhora, a la narració, la seva funció evolutiva corresponent.

Podem inscriure aquestes consideracions sobre la dimensió protoestètica de la comunicació dins del que podríem anomenar el "gir comunicatiu" en la història de la cultura (Knoblauch, H. i H.Kotthoff, 2001:8). D'acord amb aquesta perspectiva epistèmica, la comunicació no seria un element subordinat i auxiliar, un objecte més de

¹¹ "Language reaches its full functionality and its adaptive advantages only when, beyond any experience and beyond any interactional context, it serves as a mnemotechnical tool and only simulates reality (role of primitive stories, myths, etc). The role of language in social interaction (communication), the social uses of language and speech are culture-specific. It consists in how speakers learn to use the "Umwelt"-function of language, ... to refer to the geographical, natural or physical reality superimposing a social map and social meanings on the perceived world".

la cultura sinó que, més aviat, seria la cultura mateixa un subproducte del sistema comunicatiu¹² i dels seus elements protoestètics inherents.

Els sistemes simbòlics tradicionalment inclosos dins de la cultura (art, filosofia, religió, etc.) serien, per tant, simplement derivacions de la dimensió comunicativa ordinària. En el mateix sentit, l'antropologia lingüística, des del prisma de l'etnografia performativa, concep les formes de comunicació d'una societat com a element bàsic i definidor de la seva cultura.

2.2. Evolució teòrica de la funció poètica

Ens centrem ara en la funció poètica i ho fem integrant-hi dues de les idees bàsiques tractades fins ara:

- El potencial de generació d'acció implícit en el llenguatge (allò que bona part de la tradició anomena informalment “el poder de la paraula” i que la disciplina designa amb el terme ‘performativitat’): la dimensió poètica concebuda com una via per al control de la natura (Dissanayake, 1995: 113), l'art verbal com una tecnologia avançada respecte al llenguatge ordinari orientada a provocar determinades transformacions.

“Poètica significa acció” destaca Michael Herzfeld (1997:142) en la seva reivindicació d'integrar més efectivament l'estudi del llenguatge en una comprensió del rol de la retòrica en la configuració i fins i tot en la creació de les relacions socials (Herzfeld

¹² La importància de la comunicació per a la cultura s'ha fet explícita de manera relativament recent: en termes de la rellevància de la parole (Saussure) i la seva influència en l'antropologia cultural; en termes del conegut com a “gir lingüístic” en el marc de la filosofia del llenguatge (Wittgenstein, Austin); i en termes del “paradigma de la comunicació” sobretot via Habermas en el marc de la sociologia de la cultura.

1997:145); en línia també amb Bauman i Briggs (1990), i Bate (2009). Aquest èmfasi en l'àmbit performatiu de la dimensió poètica (via retòrica), implicava la necessitat de no tractar la poesia com a “mera” manifestació estètica.

- La no autonomia de l'art (2.1.).

Tant Edward Sapir com Roman Jakobson defensen explícitament la inseparabilitat de la “poètica” de la resta de la lingüística. Possiblement a causa de la influència platònica en la tradició occidental¹³ i de la visió, contínuament reforçada, del domini artístic com a independent i segregat de l'àmbit estàndard del coneixement, la lingüística no s'hi interessa, habitualment. Si, com declara Jakobson (1960) “poetic language makes all levels of a language resonate”, llavors podem entendre que:

- La poètica no és un domini estrictament estètic i segregat sinó un punt de vista sobre el llenguatge que tendeix a elevar les seves propietats a la màxima potència i que, per tant,
- tal com apuntaven Humboldt i Sapir, és a través de la dimensió poètica del llenguatge que la seva especificitat es fa manifesta de manera més evident (Friedrich 1986).

Que l'activació poètica del llenguatge ens ofereix una perspectiva privilegiada per observar les seves propietats queda prou ben expressat per aquestes paraules de Ken Hale (1998: 204):

Some forms of verbal art – verse, song or chant- depend crucially on morphological and phonological, even syntactic properties of the

¹³ “(...) the conception, deeply rooted in Western epistemology and ontology, that poetics is an etioliation of language, functionally hollow or void, extraneous to what really makes language or society work” Bauman i Briggs (1990).

language in which it is formed. In such cases, the art could not exist without the language, quite literally.

Respecte a la inextricable relació existent entre les propietats i trets específics d'una llengua i l'art verbal que se'n pot derivar potencialment, Sapir (1921) ja havia afirmat:

Language is the medium of literature as marble or bronze or clay are the materials of the sculptor. Since every language has its distinctive peculiarities, the innate formal limitations—and possibilities—of one literature are never quite the same as those of another.

(...) Latin and Greek verse depends on the principle of contrasting weights; English verse, on the principle of contrasting stresses; French verse, on the principles of number and echo; Chinese verse, on the principles of number, echo, and contrasting pitches. Each of these rhythmic systems proceeds from the unconscious dynamic habit of the language, falling from the lips of the folk. Study carefully the phonetic system of a language, above all its dynamic features, and you can tell what kind of a verse it has developed—or, if history has played pranks with its psychology, what kind of verse it should have developed and some day will.

La funció poètica va ser formulada per Roman Jakobson (en el context de les funcions clàssiques del llenguatge) com la posada en relleu de la forma del missatge, Jakobson 1960:356):

The set (*Einstellung*) toward the message as such, focus on the message for its own sake, is the POETIC function of language.

Així doncs, la funció poètica recau, entre els elements de l'esquema comunicatiu, en el missatge, i no equival, per tant, a una funció expressiva (“lírica”) que li pot ser atribuïda habitualment i que estaria centrada en l'emissor o el receptor, per exemple. Val a dir que, com succeeix en altres àmbits de la cultura, el significat ha patit un desplaçament dels mitjans a les finalitats, dels seus trets formals al seu contingut (Brogan 1993).

Jakobson (1960) va insistir en què la funció poètica no equival a poesia i que no es pot deslligar dels problemes generals del llenguatge (“the scrutiny of language requires a thorough consideration of its poetic function”).

En la seva formulació tècnica, la funció poètica és definida a partir del postulat de projecció en els termes següents: la funció poètica projecta el principi d'equivalència de l'eix de la selecció a l'eix de la combinació. Jakobson altera, així doncs, el joc clàssic de les coordenades de Saussure (eix sintagmàtic (selecció)/ eix paradigmàtic (combinació)) prenent com a marc de referència la poètica en la seva manifestació prototípica: la poesia i la seva articulació del material fonològic. En els seus propis termes, Jakobson (1960):

If "child" is the topic of the message, the speaker selects one among the extant, more or less similar nouns like child, kid, youngster, tot, all of them equivalent in a certain respect, and then, to comment on this topic, he may select one of the semantically cognate verbs — sleeps, dozes, nods, naps. Both chosen words combine in the speech chain. The selection is produced on the basis of equivalence, similarity and dissimilarity, synonymy and antonymy, while the combination, the build-up of the sequence, is based on contiguity.

The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination. Equivalence is promoted to the constitutive device of the sequence. In poetry one syllable is equalized with any other syllable of the same sequence; word stress is assumed to equal word stress, as unstress equals unstress; prosodic long is matched with long, and short with short; word boundary equals word boundary, no boundary equals no boundary; syntactic pause equals syntactic pause, no pause equals no pause.

Tot i que la “funció poètica” deu el seu nom a les “poesies” metricalitzades (la realització prototípica i convencional del concepte ‘poètica’), la funció poètica, d’acord amb Jakobson, és latent en tota mena de manifestació lingüística oral i escrita (Jakobson 1960). Aquest és un aspecte crucial que fa de la funció poètica de Jakobson un recurs gradual (un continu), no estrictament estètic i que, per tant, no hauria de ser considerat com a eina que contribueix a la separació abrupta entre domini lingüístic i domini artístic (poètic).

Veiem, però, tot seguit, com l’evolució teòrica del llegat de Jakobson no ha estat del tot congruent amb aquesta intenció original.

Funció poètica i referència (FP I): La funció poètica descrita per Jakobson era per a l’autor, com veiem, una propietat emergent del conjunt de l’univers discursiu. Tanmateix, la recerca acadèmica que se’n va derivar sobretot en l’àrea de l’etnopoètica va limitar-se a les formes lingüístiques especialitzades, extraordinàries i convencionalment considerades com a “poètiques”, sobretot a la poesia oral i al discurs ritual (Bauman 1977: 19).

Funció poètica i context d’interacció social (FP II): La funció poètica va passar a ser explorada en àmbits més amplis, com ara el domini de la conversa. La poètica és considerada com a dimensió latent en domini ordinari; en termes de poètica conceptual immanent, per exemple, identificada per Silverstein (1998: 283) en una escena conversacional. Es tracta, en aquest cas, no de poètica a través de la referència sinó d’identificació de la poètica implícita en la geometria de comunicació interpersonal ordinària, articulada sobretot a través del sistema díctic (en línia amb la dimensió protoestètica de la comunicació presentada a 2.1.).

En aquest sentit, val a dir que Silverstein, en la seva descripció de la poètica implícita (la mètrica conceptual) latent en el joc de díctics desplegats durant una conversa ordinària va detectar una nova veta de la funció poètica postulada per Jakobson (Silverstein 2004: 646)¹⁴.

Funció poètica i performativitat (FP III): En l'àmbit de l'etnografia de la parla i la comunicació, on el focus es va centrar en la noció de performativitat, la perspectiva proporcionada per la funció poètica va ser rellevant en dues direccions, principalment (Fleming and Lempert, 2014: 488): com a via per explorar la dimensió estètica dels gèneres discursius (Bauman i Briggs 1990; Bauman 2011); i en segon lloc, fent servir aquestes qualitats estètiques, sobretot la qualitat cardinal del "paral·lelisme" (repetició amb variació) per explicar com els diferents gèneres discursius variaven entre si.

Seguint Bauman i Briggs (1990), el concepte de performativitat, que va sorgir durant els anys 70 en primer lloc com a reacció a la preeminència en l'àmbit de la lingüística de la noció de competència, va incidir paral·lelament en el domini de l'antropologia i l'etnopoètica. Es tractava de revisar la visió tradicional centrada en articles culturals reificats (textos i artefactes), per orientar la recerca cap a una concepció d'acció comunicativa. D'altra banda,

the turn to performance marked an effort to establish a broader space within linguistics and anthropology for poetics-verbal artistry against the conception, deeply rooted in Western epistemology and ontology, that poetics is an etiolation of language, (...). A focus on the artful use of language in the conduct of social life -in kinship, politics, economics,

¹⁴ "(...) Jakobson did not connect his insights into the indexicality of verbal categories to a narrated event (contextualization) with his insights into the building up of a poetic text through parallelism (entextualization), but it is precisely this connection that Silverstein makes" [comentari de Caton, S. a Silverstein (2004)].

religion- opened the way to an understanding of performance as socially constitutive and efficacious, not secondary and derivative. (Bauman i Briggs 1990)

*** **

La forma poètica s'ha consolidat com la forma prototípica de l'art del llenguatge, una noció ('poesia', 'poètica') objecte de canvi semàntic constant i de múltiples aproximacions teòriques. El terme 'poètica' de fet, fa actualment referència a un sentit de plaer estètic/cognitiu que va més enllà de les formes lingüístiques. D'acord amb Banti i Giannattasio (2006), podem explorar adequadament la qüestió si pensem en un continu virtual entre llenguatge i música (entre parlar i cantar, de fet).

D'altra banda, allò que és considerat prototípic en la tradició poètica occidental (el fet d'escandir versos a partir d'elements fonològics com ara el pes sil·làbic, el nombre de síl·labes per línia, accent, etc), tot i ser freqüent no és universal. Trobem, per exemple, en tradicions poètiques com ara la semítica occidental (poesia hebrea i ugarítica) o en nombroses manifestacions de l'art verbal dels indis americans (Tedlock 1983: 218), com hi preval el paral·lelisme basat en elements sintàctics i semàntics. I, afegim, cal tenir present la música no només sonora (a través de l'activació dels sistemes fonètic i fonològic de les llengües), o basada en relacions lèxiques i morfosintàctiques, sinó també la música (en sentit d'efecte poètic) generada a través de determinades relacions de conceptes com veurem en la Part III d'aquesta tesi.

CAPÍTOL 3

MATERIALITZACIÓ DE L'ART DEL LLENGUATGE I DOS PARÀMETRES

(LOCUS D'ACTIVACIÓ POÈTICA I IDEOLOGIA LINGÜÍSTICA LATENT)

En l'Annex 1 presentem una taula de dades/ exemples de manifestacions d'art del llenguatge en què aquest és activat com a material de generació artística. No es tracta del centre d'observació de la tesi, sinó d'una petita mostra, sense pretensió d'exhaustivitat, que ens serveixi per obtenir un model reduït d'univers de l'art del llenguatge –on la literatura (oral/escrita) hi adopta el seu espai proporcional al costat d'altres manifestacions no convencionalment “literàries”-.

El nostre centre d'interès, insistim, no és la literatura sinó el llenguatge (activat “en mode art”). L'art del llenguatge com a entorn de manifestacions potencials tant a partir de les dues variables bàsiques presents en aquesta taula – locus lingüístico-comunicatiu activat poèticament / ideologia lingüística latent- com del factor en què centrarem el nostre interès a partir de la segona part, la diversitat lingüística.

Elaborem la taula partint de la hipòtesi que les manifestacions d'art verbal integren dues dimensions bàsiques:

- L'activació poètica d'una dimensió (locus) lingüístico-comunicativa determinada.

Ens referim al nivell de l'estructura lingüística o al constructe que d'acord amb un determinat marc teòric de la lingüística esdevingui el centre de l'activació poètica (per exemple: el nivell sonor; el gènere discursiu; la relació de significació; les relacions gramaticals, etc.).

- Una ideologia lingüística latent. Entenem per ideologia lingüística la representació, per part del parlant, de la relació existent entre la llengua/el

parlant/el món (en cert sentit el seu conjunt d'idees rebudes sobre la qüestió “què és el llenguatge”), i sobre l'abast d'acció (marge de possibilitat i restricció) que permet el llenguatge.

Eixos de dades:

La taula presenta tres eixos de dades que, considerem, poden acollir una mostra representativa de la variació existent i rellevant als efectes d'aquesta tesi. Els tres eixos són heterogenis. Es tracta de tres perspectives distintes sobre les fonts possibles de dades d'art del llenguatge; proporcionen una mostra, estrictament representativa i necessàriament molt reduïda, de part de la diversitat possible:

Eix 1: La perspectiva antropològica basada en l'art verbal com a tecnologia d'adaptació a l'entorn físic i de constitució de context relacional.

Eix 2: L'art del llenguatge des de la perspectiva de les “arts segregades” entre les quals la ‘literatura’ cristal·litza com a art verbal prototípic i n'esdevé la manifestació central.

Eix 3 - L'art del llenguatge des de la perspectiva de les “arts segregades” (arts plàstiques i escèniques) en la seva incorporació del llenguatge com a matèria primera de creació.

*** **

3.1. Eix 1 - La perspectiva antropològica basada en l'art verbal com a tecnologia d'adaptació a l'entorn físic i de constitució de context relacional.

Aquest eix ofereix dades il·lustratives de 2.1, és a dir, de l'art verbal generat des de la perspectiva evolutiva del fenomen lingüístico-comunicatiu caracteritzat per:

- estar orientat a generar un model de l'entorn (en base a la configuració bàsica espai/temps/espai interpersonal);
- presentar, de manera inherent, una dimensió protoestètica.

En termes d'Heeschen (2001:140):

(...) Language is primarily a system referring to space, to names of localities and living beings, to movement in this space; in congruence with the evolution of all the systems of communication it is, first of all and initially, an organ processing and integrating information and drawing up a model of the environment. (...) we need language for drawing up directions for acting –plans for movement in space- and for telling stories (...).

3.2. Eix 2 –L'art del llenguatge des de la perspectiva de les “arts segregades” entre les quals la ‘literatura’ cristal·litza, com a forma institucionalitzada en entorn cultural occidental, i n'esdevé l'art verbal prototípic. Aquest eix inclou manifestacions d'art verbal generades per la interrelació entre les “arts de la paraula” i altres dominis de creació i coneixement.

La font principal ha estat l'arxiu Kosmopolis (Festival biennal de la literatura amplificada, CCCB, Barcelona) en tant que plataforma que pretén compilar i presentar les manifestacions més rellevants en aquesta línia a escala mundial i atesa l'acumulació d'una base de dades d'experiències al llarg de tretze anys (Arxiu 2002-2015). Kosmopolis s'articula en tres eixos (paraula oral, impresa i electrònica) i cerca fer explícita la relació entre literatura, arts i ciències.

3.3. Eix 3 - L'art del llenguatge des de la perspectiva de "les arts" considerades individualment (excepte la literatura) en la seva incorporació del llenguatge com a matèria primera de creació en arts plàstiques i escèniques, fonamentalment.

Afirmàvem anteriorment que podríem datar l'aparició d'una esfera autònoma referida a l'estètic (Baumgarten 1750) en què es produeix l'"aïllament" de l'art dels altres fenòmens comunicatius en l'entorn de les societats europees.

Tenint present aquest fet, presentem una breu selecció d'exemples de com el llenguatge ha estat objecte de generació artística en diverses de les disciplines en què dividim habitualment, en el nostre entorn cultural, el domini artístic (ens limitarem a les arts plàstiques i escèniques).

No és objecte d'aquesta tesi el tractament exhaustiu de la tipologia de relacions possibles entre llenguatge i arts, però sí de presentar una aproximació al seu àmbit de possibilitat i variació. En aquest capítol tractem d'oferir un marc conceptual a l'art del llenguatge i per això ens sembla adient oferir una petita mostra, a partir d'una reduïda selecció d'exemples representatius, de com algunes de les arts han explotat el llenguatge com a material artístic.

3.3.1. Llenguatge i arts plàstiques

El llenguatge és sovint objecte de manifestacions artístiques plàstiques en el sentit avançat per l'artista conceptual Sol Lewitt ("Paragraphs on Conceptual Art" Sol Lewitt Artforum, June, 1967. Declaració 15):

Since no form is intrinsically superior to another, the artist may use any form, from an expression of words (written or spoken) to physical reality, equally.

Dins de la tradició occidental¹⁵, trobem exemples d'art visual basat en el llenguatge de manera destacada en el moviment de l'art conceptual iniciat en els anys 60 (hi destaca el moviment *Art&Language*). Es tracta d'un seguit de manifestacions plàstiques basades conceptualment en el llenguatge, en realitat en la seva dimensió plàstica, és a dir, en l'escriptura i el tractament textual.

El text s'havia utilitzat en l'art molt abans d'aquest moviment artístic, però els artistes conceptuals, com ara Joseph Kosuth i altres¹⁶, van ser dels primers a donar a la paraula aquesta centralitat en tant que material artístic. L'experimentació per part d'aquests artistes genera noves perspectives sobre el llenguatge com a recurs material (matèria primera d'art) i, tot sovint, amb la intenció de subvertir les ideologies lingüístiques dominants (les idees rebudes sobre allò que el llenguatge i la llengua "és" o "hauria de ser"):

(...) Through repetition, visual manipulation and association, not only have artists expanded the materiality of words and texts, but also engage in the various discourses of language ideologies. (*Venice Biennale Talk Series*, Hong Kong Arts Centre, juliol de 2015)

L'aproximació semàntica/semiòtica també és un angle habitual a partir del joc expositiu entre objectes i text, així com pràctiques més properes a l'antropologia (lingüística) i l'etnografia de la comunicació en la seva interacció cada cop més freqüent amb l'art com es manifesta en l'obra d'artistes com, per exemple, Sophie Calle¹⁷.

¹⁵ No ens ocuparem aquí de l'art cal·ligràfic característic de les tradicions àrab i xinesa, especialment.

¹⁶ Podríem esmentar, a més dels autors citats a la taula (Annex 1): Lawrence Weiner, Ed Ruscha, Barbara Kruger, Jenny Holzer, Xu Bing, etc.

¹⁷ Exposició *Modus vivendi* (març-juliol 2015), La Virreina, Barcelona. En particular la seva obra *Prenez-soin de vous*.

3.3.2. Llenguatge i arts escèniques (teatre postdramàtic).

El teatre postdramàtic (Lehmann 2006), d'on obtenim els exemples que il·lustren la relació rellevant entre llenguatge i teatre, pot ser definit com la versió conceptual de les arts escèniques en el sentit que no ofereix una representació (mimesi), sinó una experiència immediata real (de temps, espai i cos). Un teatre conceptual, per tant, en contrast amb el teatre dramàtic o textual (del qual no ens ocupem aquí per tractar-se, fonamentalment, d'una versió literària del llenguatge).

El teatre postdramàtic és una pràctica artística situada entre les fronteres del “teatre”, la *performance*, l'art visual, la dansa i la música. Si, com afirma Stravinsky a *Poetics of Music*, la música és una art crònica que articula so (input sensorial) i temps, per analogia podríem dir que les arts plàstiques són arts tòpiques, que articulen input sensorial i espai mentre que el teatre, per la seva banda, en el sentit de Lehmann (2006) articula temps, espai i cos. El fet d'incorporar el cos humà com a eina de realització artística, fa d'aquesta disciplina (de fronteres cada cop més indefinides) un terreny propici per a l'experimentació de concepcions sobre el llenguatge i per al seu tractament com a material artístic.

Lehmann ens presenta una aproximació radical al llenguatge en termes de matèria de creació postdramàtica (en “conflicte” amb el teatre textual), parla d'una *chora*-grafia, de l'explotació de la *chora* platònica (l'espai previ al logos d'on emergeix la poètica) (Lehmann, 2006: 145):

According to Plato, there was at the origin a conceiving, receptive (maternally connoted) ‘space’, not logically comprehensible and in whose womb the logos with its oppositions of signifiers and signifieds, hearing and seeing, space and time was differentiating itself in the first place. This ‘space’ is called ‘chora’. The chora is something like an

antechamber and at the same time the secret cellar and foundation of the logos of language. It remains antagonistic to logos. Yet as rhythm and enjoyment of sonority it subsists in all language as its ‘poetry’.

(...)What is emerging in the new theatre, as much as in the radical attempts of the modernist ‘langage poétique’, can therefore be understood as attempts towards a *restitution of chora*, of a space and speech/discourse without telos, hierarchy and causality, without fixable meaning and unity. (...) In this sense, we can say theatre is turned into *chora-graphy*.

Es tracta d’un teatre compromès doncs amb una activació radical de la poètica latent en el logos, al marge de l’ús instrumental i finalista (*telos*) del llenguatge. Hi preval el principi d’exposició aplicat al cos, al gest i a la veu així com al material lingüístic en detriment de la funció merament representativa del llenguatge:

Instead of a linguistic *re*-presentation of facts, there is a ‘position’ of tones, words, sentences, sounds that are hardly controlled by a ‘meaning’ but instead by the scenic composition, by a visual, not text oriented dramaturgy.

Aquesta idea de fer del llenguatge un “objecte d’exposició” sense lligam immediat amb l’expectativa de significat, ja era present en les propostes teatrals de Gertrude Stein (podem citar, per exemple, *Songs of war I have seen*)¹⁸.

¹⁸ “Stein achieves this through techniques of repeating variations, through the uncoupling of immediately obvious semantic connections, and through the privileging of formal arrangements according to syntactic or musical principles (similarities in sound, alliterations, or rhythmic analogies)” (Lehmann 2006: 147).

Com comentàvem anteriorment, la petita mostra de dades (Annex 2) i la taula que les organitza (Annex 1) no són pròpiament l'objecte central d'observació de la tesi. L'objectiu de la mostra és il·lustrar els continguts d'aquest capítol, capítol introductori que ofereix un primer context de la recerca.

3.4. Balanç.

La taula ens ofereix un conjunt heterogeni de dades que mostren una aproximació (una hipòtesi de treball) sobre l'abast potencial de l'art del llenguatge. Ens ha semblat rellevant presentar la juxtaposició de manifestacions tan diverses agrupades en una mateixa categoria tot i la distribució en tres eixos, ja que aquest fet ens suggereix informació sobre propietats d'elements aparentment no relacionats. La inclusió en una mateixa categoria d'"art del llenguatge" tant de la mostra x com de la mostra y ens dona informació sobre l'art del llenguatge, sobre x i sobre y, però probablement també sobre el llenguatge (un cop hi hem projectat l'activació "poètica").

Així doncs, podem extreure des de conclusions banals sobre relacions òbvies a entreveure fils comuns entre, simplement a títol d'exemple, la conversa ordinària i la pregària, o entre aquesta i les exposicions de l'artista plàstica Sophie Calle. Totes elles instàncies d'un determinat mode lingüístic: l'activació artística/ poètica del llenguatge.

Podem observar les dades a la llum de la hipòtesi que formulàvem al principi d'aquest capítol i veure com les diverses manifestacions d'art del llenguatge són articulades per dues dimensions bàsiques: un locus central d'activació poètica, d'una banda, i una ideologia lingüística latent, de l'altra.

Veiem en la mostra com, efectivament, se selecciona prioritàriament una **dimensió lingüística** (en sentit ampli) que és activada poèticament (és a dir, que "es fa ressonar" en termes de Jakobson):

(nivell d'estructures) el nivell fonètic, morfosintàctic, les relacions lèxiques, etc.

(nivell metalingüístic) creuament de gèneres, conceptes materials/immaterials del llenguatge, contacte interlingüístic, etc.

En termes generals podem afirmar que, de la mateixa manera que les arts visuals, la pintura, i l'art objectual en general van esdevenir el nucli prototípic d'allò que s'anomena actualment art, l'element lingüístic utilitzat com a material de l'art verbal prototípic va ser en un moment inicial l'element sonor, en el context del continu parlar—cantar (Banti G. i F. Giannattasio, 2006), articulats teòricament després via fonètica i fonologia i font de la poesia metricalitzada com a manifestació prototípica de l'art del llenguatge.

La resta d'elements activats es poden fer correspondre, igualment, amb nivells identificats per la teoria lingüística. Jackendoff (1987: 234) proposa la correspondència entre nivells de l'estructura i activació artística en els termes següents:

All of a sudden the phonological and syntactic levels become of crucial significance. One counts syllables; one matches phonological segmentations in rhyme and alliteration; one makes use of calculated deviations from normal word order. Thus, the understanding of poetry, like the understanding of music, makes use of all the relevant levels of representation.....The generalization appears to be that artistic activity and artistic appreciation in any faculty may make use of formal properties of all levels of representation in that faculty.

Ens plantejem aquí la qüestió de fins a quin punt l'art del llenguatge pot covariar amb l'estat de les teories lingüístiques. Podem considerar alhora la formulació de Kiparsky (1981:13), "(...) the linguistic sames which are potentially relevant in poetry are just those which are potentially relevant in grammar", i llegir-la a la inversa: les

equivalències/ identitats que són potencialment rellevants en gramàtica poden ser activades poèticament. Proposarem una concreció d'aquestes consideracions en la Part III.

Pel que fa a la ideologia lingüística, observem que si parlem en funció d'allò que creiem que podem fer amb el llenguatge/ que podem fer parlant, de la mateixa manera, i fent un paral·lelisme amb una hipotètica "ideologia poètica", activem el "mode art" del llenguatge en funció d'allò que creiem que podem fer, artísticament, amb el llenguatge/ que podem fer poetitzant-hi.

El desenvolupament de l'art del llenguatge i les seves innovacions dependran per tant d'una transformació de les creences sobre allò que es pot activar poèticament. Eixamplar-ne el potencial depèn, en bona mesura, del coneixement que tinguem dels elements i variables que configuren aquesta manifestació de l'art: el relatiu al locus activable poèticament (és a dir, els elements i propietats de la llengua), i el relatiu a les creences que mantenim sobre allò que és el llenguatge i "les llengües".

És en aquesta clau que rellegim l'imperatiu formulat per Jakobson (1960) a *Linguistics and Poetics* on insisteix en la correlació necessària entre poètica i lingüística:

Poetics deals with problems of verbal structure, just as the analysis of painting is concerned with pictorial structure. Since linguistics is the global science of verbal structure, poetics may be regarded as an integral part of linguistics.

PART II

**APROXIMACIÓ A L'ART DEL LENGUATGE
DES DE LA PERSPECTIVA DE LA DIVERSITAT LINGÜÍSTICA**

Apuntàvem, per concloure la Part I, que el potencial de l'art del llenguatge depèn, en bona mesura, del coneixement que tinguem dels elements i variables que configuren aquest art: el relatiu al locus activable poèticament (és a dir, els elements i propietats de la llengua), i el relatiu a les creences que mantenim sobre allò que és el llenguatge i “les llengües” i allò que podem fer-ne (àmbit de possibilitat i restricció).

Observàvem, a més, un conjunt de mostres caracteritzades per operar poèticament en el si d'una llengua/d'un sistema lingüístic (perspectiva monolingüe). En aquesta Part II continuem l'exploració de l'art del llenguatge però ho fem des de la perspectiva de la diversitat lingüística.

En el Capítol 4 ens detindrem en la noció de poètica que adoptem com a definició de treball. Tot seguit, el Capítol 5 estructura la resta d'aquesta segona part d'acord amb la distinció postulada a la Part I i que ens servirà de guia en tot el recorregut:

5.1. (Locus d'activació poètica) Presentem en quina mesura els *loci* de la funció poètica (2.2.) - referència, dixi, performativitat- han evolucionat en paral·lel als *loci* postulats per la teorització sobre diversitat lingüística (des d'una aproximació que, coneguda amb el terme polèmic de “relativitat lingüística” concepció, amb Boas, que un canvi de llengua implica, potencialment, un canvi en el punt de vista/ perspectiva –sense implicar, necessàriament, l'assumpció de conseqüències extralingüístiques–).

5.2. (Ideologia lingüística) Presentem una breu síntesi històrica de l'aproximació a la diversitat lingüística en relació a la transformació, a grans trets, experimentada per les percepcions sobre el món (en la mesura en què se n'anava ampliant el coneixement en termes geogràfics i de diversitat humana). Puntegem aquest

recorregut amb algunes mostres d'art del llenguatge generades en perspectiva de diversitat lingüística.

Ens basem en una noció de la funció poètica que intenta recuperar el sentit de la formulació original de Jakobson malgrat la seva reducció ulterior a l'àmbit de la poesia i de les formes de discurs considerades “extraordinàries”. Als efectes d'aquesta tesi ens interessa el potencial heurístic d'una funció poètica latent en el llenguatge i no necessàriament vinculada amb la generació “literària”. Com hem vist en el Capítol 3, aquesta funció poètica pot desplegar-se per vies diverses i posar en joc diferents perspectives sobre el llenguatge corroborant la idea de Jakobson “poetics may be regarded as an integral part of linguistics”.

CAPÍTOL 4

DEFINICIÓ DE TREBALL DE 'POÈTICA/ART DEL LLENGUATGE'

Reprenem el fil iniciat en l'apartat 1.2. per perfilar ara una definició de treball sobre la poètica en tant que tret distintiu de l'art del llenguatge. Bastirem aquesta aproximació amb les nocions introduïdes en aquell primer capítol: l'art en els seus efectes poètics (generació de processos), l'art com a "tecnologia", art i coneixement.

Tractem l'art del llenguatge des d'una idea de l'art com a generador de coneixement, com a àmbit de creació i comprensió dels nostres mons, en línia amb el pensament formulat, des de l'àmbit de l'estètica analítica, per Nelson Goodman¹⁹. Es tracta d'un procés vehiculat per unes vies distintes a les pròpies dels dominis tradicionals en la generació de coneixement com ara la ciència o la perspectiva filosòfica (cf. supra Deleuze-Guattari). L'art del llenguatge recorre, més aviat, a la generació d'un estranyament perceptiu i cognitiu a través de l'articulació de diverses perspectives (font del plaer estètic que apareix com a denominador comú de les manifestacions artístiques).

¹⁹ "(...) para Goodman el arte es un reino privilegiado, aunque no aislado, de creación y configuración del mundo (...). La curiosidad es su causa, su objetivo final, el conocimiento. (...) El sentimiento es un elemento fundamental en la obra de arte, pero su función es diferente de la que cumple en la vida ordinaria. En la experiencia estética «las emociones funcionan cognoscitivamente». (...) una idea básica en la obra de Goodman: que las artes, junto al resto de los sistemas simbólicos, proporciona conocimiento del mundo. Por eso, el estudio de las artes es el estudio de la «creación y la comprensión de nuestros mundos» (Bozal, 1996).

Adoptem aquesta noció de l'”estranyament” de la teoria de Shklovsky²⁰ que interpreta l'art com un mitjà per desactivar l'automatisme de la percepció, eliminar els modes habituals de percebre i generar una percepció alternativa dels objectes.

Shklovsky, formalista, fundador en 1917 de la Societat per a l'Estudi del Llenguatge Poètic de Moscou, reacciona a la noció que el llenguatge literari o que l'art siguin merament metafòrics. Shklovsky considera que l'enfocament metafòric redueix la literatura a un procés mecànic limitat a explicar “allò desconegut en termes d'allò conegut”, fet que, per a l'autor, genera un efecte no poètic sinó funcional.

És d'aquest raonament que sorgeix la noció d'*ostranenie* (“defamiliarització”, “deshabituació”, “provocar estranyament”). Aquest efecte permet adquirir consciència d'allò que havia esdevingut habitual i per tant invisible (en sentit perceptiu i cognitiu): la percepció amb el temps esdevé automàtica i la percepció vívida és energitzant (si més no, cognitivament). Així l'autor inscriu el seu concepte d'*ostranenie* en una poètica basada en la potenciació màxima de la percepció²¹.

Les nocions d'estranyament i de desautomatització d'Shklovsky van ser repeses per Roman Jakobson en el seu assaig *Noveischaja russkaja poezija* (*La nova poesia rusa*, 1921) i recollides per la noció de *literaturnost'* (*literarietat*), terme creat per marcar l'oposició amb “literatura” (“El objeto de la ciencia literaria no es la literatura sino la

²⁰ “The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects 'unfamiliar'(...) the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged. (...) A work is created 'artistically' so that its perception is impeded and the greatest possible effect is produced through the slowness of the perception” (Shklovsky, 1917).

²¹ “Art exists that one may recover the sensation of life; it exists to make one feel things, to make the stone *stoney*”. “Art is a way of experiencing the artfulness of an object” (Shklovsky, 1917).

“literariedad”, es decir, lo que hace de una obra dada una obra literaria”²². En 1958 Roman Jakobson desenvoluparà aquesta idea en el marc de la seva teorització de la funció poètica.

Desgranem tot seguit la perspectiva sobre el concepte poètica/art del llenguatge en què es basa aquesta tesi i que derivem de les consideracions anteriors:

A. La poètica entesa com a “tecnologia” que potencia la percepció (i cognició) fent servir com a material el llenguatge i els seus recursos.

- a. Fa servir com a material el llenguatge. El focus originari se centrava en el continu música-llenguatge (cantar-parlar)²³ i d'aquí l'èmfasi en poesia/mètrica i en l'associació posterior de la poètica amb la poesia metricalitzada. Des d'una visió no restringida de la poètica, però, podem pensar en el potencial expandit d'exploració del llenguatge, i recórrer als elements que en revelen les teories lingüístiques i cognitives contemporànies i que són susceptibles d'activació poètica.
- b. Tenint en compte l'objectiu/ efecte originàriament pretès, l'acció (*poiesis*)/ transformació de la realitat (via els gèneres tradicionals lligats al ritual, per exemple), i com aquests efectes es relacionaven amb l'emergència de percepcions alternatives de la realitat,

²² Bozal (1996: 42).

²³ Caldria situar les diferents formes i conductes poètiques en el marc d'un continu virtual entre llenguatge i música, o més aviat, entre parlar i cantar.

concebem una visió de la poètica orientada cap al coneixement via deshabitució/ generació d'estranyament conceptual.

B. La poètica és una qüestió de grau, latent en tota manifestació lingüístico-comunicativa:

- a. És un continu tal com es descriu en manifestacions dels elements protoestètics de la comunicació.
- b. És a dir, l'“art” segregat de la resta de l'experiència comunicativa humana és una circumstància històrica, una reificació local promoguda a ‘disseny global’ (com la noció ‘llengua’).
- c. L'objecte d'atenció no és per tant ‘la poesia’ o les “obres literàries” (extrems on cristal·litza culturalment la dimensió poètica del llenguatge), sinó la poètica com a ‘tecnologia’ que maximitza el potencial conceptual (entre altres mitjans, a través del joc de diverses perspectives).

*** **

Expandim la presentació esquemàtica que acabem de presentar:

A. La poètica entesa com a “tecnologia” que potencia la percepció (i cognició) fent servir com a material el llenguatge i els seus recursos.

- (a) Fa servir com a material el llenguatge. El llenguatge és, doncs, la matèria primera que la poètica (tecnologia artística) fa ressonar.

If poetic language makes all levels of a language resonate (Jakobson 1960), then, as Diderot, Humboldt, and Sapir believed, it is through

poetic language that the specificity of a language is most intensely rendered. (Friedrich 1986).

Quins nivells fa ressonar i com? La primera columna de la nostra taula (Capítol 3) ens n'oferia alguns exemples. La interrelació entre teoria lingüística i poètica postulada per Jakobson podria ser entesa també en aquest sentit: en l'activació poètica dels elements i propietats detectats per l'evolució teòrica que s'ocupa del llenguatge.

En aquest sentit, la nostra tesi vol concebre l'art del llenguatge des de la perspectiva de la diversitat lingüística i intentar detectar vies d'activació poètica menys freqüents tenint en compte desenvolupaments teòrics recents (cf. part III).

- (b) Concebem una visió de la poètica orientada cap al coneixement via deshabitució/ generació d'estranyament conceptual.

El nucli de la visió d'art del llenguatge en què ens centrem és la concepció/percepció de realitat i el joc amb els seus límits, amb els seus graus de [+/- real], on la versió poètica d'una referència fa palès el seu potencial de realitat possible, la seva projecció màxima. Entenem per 'realitat' la convenció (de conveniència) a què els humans acordem referir-nos-hi per resoldre necessitats bàsiques, i que es tradueix en sistemes bàsics com ara les categories semàntiques. Aquestes emergeixen de necessitats comunicatives i per tant han acabat adoptant la forma i contingut que ha resultat més eficaç per a l'adaptació a aquestes necessitats.

Entenem l'art/poètica, en aquest context, com a:

1. Territori que explora allò no cartografiat per la convenció de realitat, per allò habitual en el sentit d'Shklovsky;

2. El potencial d'expressió no realitzat però latent com a part del potencial conceptual humà a través, per exemple, de:
 1. els conceptes no gramaticalitzats;
 2. les categoritzacions no previstes per una llengua (és a dir, per un món/ cultura/ acord col·lectiu sobre allò que es considera real/ eficaç/ necessari) però sí per una altra: hi trobaríem, des de la perspectiva d'una llengua, la formulació lingüística d'una 'realitat convinguda' i ordinària, i des de la perspectiva d'una altra llengua, una formulació poètica;
 3. les categoritzacions no previstes per cap llengua (d'acord amb l'estat del coneixement).

La poètica, des d'aquesta perspectiva, és activada a través de les construccions alternatives de la referència tenint en compte els diferencials anteriors. L'articulació de diverses perspectives en l'expressió de la referència genera "estranyament" i facilita la generació de nous conceptes o la revisió dels conceptes habituals.

Les construccions alternatives de la referència constitueixen una operació que es pot dur a terme en el si d'una llengua a través de les figures retòriques tradicionals. En aquest context, podem afirmar, novament amb Jakobson, que "poetic language makes all levels of a language resonate" (Jakobson 1960), afirmació que es pot parafrasejar en "No hi ha res en el discurs literari que no es pugui trobar també (i abans) en el discurs ordinari" (Tuson 2002).

Per la seva banda, el marc de la diversitat lingüística ens proporciona un context d'activació poètica on la multiplicació de les perspectives opera en el nivell ordinari de la llengua en el sentit següent, d'acord amb la nostra hipòtesi:

Allò ordinari en la llengua x pot ser poètic des de la llengua y (pel fet de generar construccions de la referència alternatives/no habituals/generadores d'”estranyament”).

De manera que:

Allò ordinari en llengua x és poètic:

- a) en llengua x si activat poèticament,
- b) i (hipòtesi) en llengua y (en tant que ordinari a x) pel fet de generar altres perspectives/ construccions alternatives de la referència.

Organitzem aquests conceptes en la taula següent:

<p>VIES D'ACTIVACIÓ POÈTICA DEL LENGUATGE (generació de representació poètica i d'efectes poètics):</p>
<p>En el marc d'una llengua (A1).</p>
<p>En perspectiva de diversitat lingüística (A2-B2).</p>
<p>A *** Construcció alternativa de la referència (percepció de perspectives noves/ no habituals):</p>
<p>A1----- <u>Dins de la mateixa llengua</u>: “No hi ha res en el discurs literari que no es pugui trobar també (i abans) en el discurs ordinari” (J.Tuson). Figures retòriques tradicionals. La metàfora conceptual i altres recursos de la semàntica cognitiva.</p>
<p>A2----- <u>Entre llengües</u>. Proposem la hipòtesi: Allò ordinari en la llengua x pot ser poètic des de la llengua y -pel fet de generar construccions de la referència alternatives/ no habituals/generadores d'”estranyament”-.</p>
<p>Supòsit: Llengües que presenten LES MATEIXES CATEGORIES o àmbits de gramaticalització però DIFERENTS MEMBRES DINS DE LES CATEGORIES o diferents estratègies de gramaticalització.</p>
<p>B *** Tensió conceptes gramaticalitzats/ no gramaticalitzats:</p>
<p>B1----- Es tractaria del supòsit en què DIFERENTS LENGÜES PRESENTEN CATEGORIES DIFERENTS (no simplement diferents membres de les mateixes categories) o en què CAP LENGUA gramaticalitza un determinat concepte.</p>

B. La poètica és una qüestió de grau, latent en tota manifestació lingüístico-comunicativa. La funció poètica no pot ser reduïda a la poesia.

Any attempt to reduce the sphere of the poetic function to poetry or to confine poetry to the poetic function would be a delusive oversimplification. The poetic function is not the sole function of verbal art but only its dominant, determining function, whereas in all other verbal activities it acts as a subsidiary, accessory constituent. (Jakobson 1960)

Tot sovint, per tant, els conceptes no troben correspondència amb material lèxic (no gramaticalització/lexicalització d'un concepte possible). Aquest procés té potencial poètic: el fet d'identificar casos no materialitzats en llengua x i sí en llengua y, no materialitzats en cap llengua, o la materialització diversa (a través de sistemes no isomòrfics de categorització, per exemple). Marcel Duchamp parlava de “**coeficient artístic**” per designar la distància entre la intenció creativa inicial i la realització final (Perloff, 2002: 9). Podríem estendre fàcilment aquest concepte al terreny de l'art del llenguatge i xifrar concretament la distància en termes de conceptes que no troben correspondència lingüística material.

CAPÍTOL 5

ART DEL LLENGUATGE I DIVERSITAT LINGÜÍSTICA.

EL LOCUS D'ACTIVACIÓ POÈTICA I LA IDEOLOGIA LINGÜÍSTICA

En aquest apartat oferim una visió panoràmica de l'art del llenguatge posat en perspectiva de la diversitat lingüística. En primer lloc, 5.1. presenta en paral·lel el desenvolupament de la funció poètica en relació al desplegament dels *loci* on la diversitat lingüística ha estat objecte de més atenció teòrica (i que alguns autors han considerat *loci* de relativitat lingüística²⁴). En segon lloc, 5.2. se centra en un breu balanç històric de l'aproximació a la diversitat lingüística (en tant que aproximació derivada de la familiarització amb la diversitat cultural del món) i en com aquesta ha estat objecte de manifestacions d'art del llenguatge. Tot i la tendència general en el conjunt de manifestacions d'art del llenguatge (mostres representatives en Annex 1) a activar la funció poètica en termes monolingües, podem identificar alhora l'existència cada cop més freqüent d'expressions que fan ús del multilingüisme; l'apartat 5.2 en fa doncs una breu valoració en el context contemporani.

5.1. *Loci* de la funció poètica// *loci* de la “relativitat lingüística” (diversitat lingüística com a diversitat de punts de vista).

La connexió entre teoria lingüística, funció poètica i diversitat lingüística pot ser productiva com ho demostra M. Silverstein en l'àmbit de l'antropologia lingüística. Tal com afirmàvem a 2.2., M. Silverstein va ampliar els postulats originaris de la funció poètica de Roman Jakobson a partir de la seva elaboració teòrica del sistema díctic. Silverstein (2004) connecta la funció poètica textual feta explícita a través del paral·lelisme (entextualització) – aproximació de Jakobson (1960) -, amb l'emergència

²⁴ Sidnell i Enfeld 2012.

d'una poètica de la interacció, una mètrica conceptual que ell identifica en la conversa ordinària a través de la funció dística de les categories verbals (contextualització)²⁵.

A banda d'aquesta nova veta de la funció poètica implícita en el sistema dístic de la llengua (insistim, en el seu ús ordinari), Silverstein postula que el mode dístic de significació, en diferir entre les diverses llengües, pot generar efectes diferents en la manera de formar el context d'interacció social propi de cada llengua (Silverstein 1979).

Tornarem a aquest anomenat “segon locus de la relativitat lingüística” tot seguit.

En aquest punt volem simplement subratllar, a partir de la seqüència teòrica seguida per Silverstein, la interacció no banal i rellevant entre teoria lingüística, funció poètica i diversitat lingüística, connexió que informa el marc de les hipòtesis d'aquesta tesi.

Vèiem a 2.2. que la funció poètica ha anat adoptant angles diversos: la dimensió referencial (formulació inicial de R. Jakobson), la interacció social (formulació per part, fonamentalment, de M. Silverstein i W. Hanks) i la funció poètica en termes performatius (on destaca la proposta de Bauman i Briggs entre molts altres). Observem que la diversitat de perspectives que les llengües ofereixen - un fenomen que coneix graus diferents de correlació llengua/ aspectes extralingüístics i que és conegut amb el terme ambigu i polivalent de “relativitat lingüística”- incideix en tots tres casos, fet que porta alguns autors (Sidnell i Enfeld 2012) a parlar no només d'un locus on la diversitat lingüística podria ser rellevant, el factor clàssic proposicional de la referència, sinó tres, els mateixos que observàvem en relació amb la funció poètica: referència (patrons lexicogramaticals), interacció social (elements dístics), realització d'accions (via recursos lingüístics performatius). Observem aquests tres nivells per separat:

²⁵ Cf. detall de l'estudi de cas a Silverstein 2004: 630 i ss.

5.1.1. Funció poètica I, diversitat lingüística i món percebut.

Veiem ara com pot incidir la diversitat lingüística en l'art del llenguatge, considerant els seus efectes en paral·lel als tres àmbits de la funció poètica.

La versió clàssica de l'anomenat principi de relativitat lingüística, formulada per Boas, se centrava en la diversitat de punts de vista proporcionada pels patrons lexicogramaticals d'una llengua (Leavitt 2011):

the observable facts of distinctive phonetic patterning, lexical classification, and obligatory grammatical categories in every language mean that a shift from language to language is potentially a shift in point of view'

Les hipòtesis maximalistes de la relativitat fan correspondre aquesta diversitat en la llengua amb una diferència en el sistema cognitiu (en el pensament) del parlant, aquí no entrem a valorar la polèmica inherent a la relativitat lingüística, ens limitem a considerar la diferència rellevant aportada per la diversitat lingüística en el sentit de Boas: el punt de vista. Un factor que es correspon amb la nostra aproximació a la funció poètica com veiem en el Capítol 4.

No entrarem, per tant, en el conjunt de formulacions, interpretacions, i utilitzacions posteriors de la qüestió²⁶. Per als efectes d'aquesta tesi ens centrem en els fets de la diversitat lingüística i en l'assumpció, amb Boas, que la variació que aquesta comporta implica potencialment variació en el punt de vista, és a dir, maneres alternatives de construir la referència.

²⁶ Leavitt (2011) ofereix una revisió històrica i un relat de la successió d'interpretacions i baixos de què la teoria relativista ha estat objecte des del seu origen.

Més enllà d'aquesta evidència fàctica, deixem de banda, així doncs, les seves conseqüències en l'àmbit cognitiu, objecte d'experimentació empírica i d'hipòtesis debatudes. Mentre Boas (1911: 43) suggeria: "each language has a peculiar tendency to select this or that aspect of the mental image which is conveyed by the expression of the thought", Whorf va voler demostrar els efectes que per a la vida diària dels hopi tenien les particularitats de la seva llengua (especialment pel que feia a l'articulació del temps). Tot i que els esforços de Whorf no reben avui gaire consideració científica, la recerca dels efectes que les diferències gramaticals presenten en el comportament no lingüístic perviu actualment entre tot un seguit d'autors inscrits en la psicologia experimental²⁷.

La formulació de Boas, Sapir i Whorf (la diversitat lingüística és significativa per al pensament i la percepció) va aparèixer d'entrada, simplement, com un principi per ser debatut, va esdevenir amb el temps, però, una hipòtesi objecte de comprovació experimental (Lee 2000) i centrada cada cop més en la psicologia individual, més que no pas en la cultura o la pràctica lingüística²⁸.

Aquesta tesi, per tant, se centra en els fets de la diversitat lingüística en la mesura que l'apreciació de Boas ("shift in point of view") connecta amb l'aproximació que aquí fem de la poètica (en tant que joc de perspectives).

El parlant es veu obligat, pels requeriments de bona formació de la llengua, a dirigir l'atenció cap als aspectes del món que la llengua en qüestió selecciona com a rellevants

²⁷ Autors com ara Berlin and Kay 1969; Levinson 1997, 2003; així com institucions de recerca com ara el Max Planck Institute for Psycholinguistics (Levinson 2003).

²⁸ "The view of mind implicit in the writings of Boas and Whorf was an essentially cultural and anthropological one that did not privilege the individual. "Thought" in the phrase "language and thought" was not simply the sum of individual memory, reasoning, and inference" (Leavitt 2011).

i, per tant, codifica en els patrons lexicogramaticals. La noció clàssica de “pensar per a parlar” (*thinking for speaking*) formulada per Dan Slobin (1996: 71): “language directs us to attend—while speaking—to the dimensions of experience that are enshrined in grammatical categories”, ressona en la formulació més recent de S. Levinson:

To talk about what we see and feel we must be able to ‘see’ and ‘feel’ in terms that we can talk about (1997:39)

The need to output language coded in specific semantic parameters can force a deep-seated specialization of mind (2003: 291)

A language ‘canalizes’ the mental landscape, offering complex concepts that would otherwise be mostly out of the range of independent invention – complex concepts, like specific instantiations of frames of reference, that then come to dominate the internal coding of states of affairs and events. Language specific concepts contribute fundamentally to the computational power of individual human minds, but also of course make possible the distributed computation across social groups that is such a specific feature of the species (2003)

La diversitat de punts de vista propiciada per la diversitat lingüística pot concretar-se, d’acord amb Boas, en dos tipus d’eixos:

- En el nivell morfològic, el fet de compartir el lexema propicia el pensament analògic respecte a determinats objectes del món, agrupació o família que pot semblar anòmala des del sistema de significats d’una altra llengua (Lucy 1992b). Anomalia que, des del punt de vista d’aquesta tesi, pot traduir-se en potencial poètic, de manera que podríem afirmar: allò que és ordinari en llengua x pot ser poètic (via anomalia/ estranyament) en llengua y.
- En el nivell de les categories gramaticals, les llengües poden variar tant en quines són les categories gramaticals incloses, com en la manera en què aquestes estan

configurades. En trobem exemples múltiples a la recerca empírica sobre diversitat gramatical duta a terme durant les darreres dècades (per exemple: Haspelmath et al. 2005; Adelaar and Muysken 2007).

Considerem, per exemple, la configuració de l'agentivitat:

Les llengües poden tractar les accions – és a dir, identificar-ne els agents, o les relacions causa-efecte- de manera diversa. Les llengües indoeuropees atribueixen l'agentivitat generalment als subjectes humans o animals [+animat]. Altres llengües, per exemple d' Austràlia i de Nova Guinea, descriuen fets i seqüències de causa-efecte on no intervenen humans o animals. L'escena és així construïda des d'una perspectiva inusual per a sistemes lingüístics basats en la primera lògica agentiva. Evans (2010) ens ofereix l'exemple de la llengua mawng:

(escena referent): una tortuga femella intenta pondre ous en un terreny que és massa dur per fer-hi un forat

kinyngarajpun jita manpiri

(literalment) “el terreny va frustrar els intents de pondre ous de la tortuga femella”.

Considerem també, a títol d'exemple, l'àmbit de gramaticalització de les actituds i reaccions possibles, per part del parlant, davant el coneixement d'un fet, és a dir, la categoria de la modalitat i com diferents llengües en capturen gramaticalment, és a dir, de manera obligatòria, unes dimensions de significat i no unes altres (Aikhenvald 2015):

- L'actitud del parlant respecte a la possibilitat, probabilitat d'un fet determinat (modalitat epistèmica) o respecte a la capacitat, obligació, voluntat o intenció de dur-lo a terme:
 - o Graus de certesa: clític =*ni* ‘potser’, en cavinenya.

- Modalitat potencial (probabilitat): sufix *-ne-*, en finès.
- Possibilitat, autorització per fer, capacitat: sufix *-hat/het-*, hongarès.

ír-hat

(escriure-POTENCIAL.3sg)

pot significar: ‘ell sap escriure’, ‘té la possibilitat d’escriure’, ‘té permís per escriure’, ‘és capaç d’escriure’ (abast de significat similar al català ‘ell pot escriure’ però no a l’anglès: ‘he can write’, ‘it is possible for him to write’, ‘he is allowed to write’, ‘he is able to write’).

- Obligació (modalitat deòntica): sufix *sariaqar*, groenlandès occidental.

miri-niru-sariaqar-putit

(beure-més-HAVER DE-2stINDICATIU)

‘N’has de beure més!’

- Voluntat o desig de fer, la modalitat desiderativa captura gramaticalment el significat de ‘voler’:

Manambu: *ya-kər* (venir-DESIDERATIU) ‘voler venir’

- Formes optatives: el lakhota té tres formes gramaticals que expressen, respectivament: probabilitat/ improbabilitat/ impossibilitat que un desig es materialitzi.
- Intencionalitat: forma *ssamaar*, groenlandès occidental

kati-ssamaar (casar-se -INTENCIONAL) ‘preveure casar-se’

- Modalitat frustrativa: Accions fetes en va, sense aconseguir un resultat. Trobem aquest significat gramatical recollit en diverses llengües de l’Amazones, Austràlia i Nova Guinea. Llengua tariana, sufix *-tha*: *nu-emhani-tha-na* (1sg-caminar-FRUSTRATIU-REMOT.PASSAT.VISUAL), ‘Vaig caminar en va’.

- Altres significats relacionats a actituds i reaccions possibles davant d'una informació:
 - En urarina, clític verbal que indica 'advertència, alerta' i un altre que indica 'calma, seguretat';
 - En cavinenya, clític =*shama*, indica la 'llàstima' que algú inspira al parlar.
 - Modalitat mirativa: expressió de sorpresa, de descoberta sobtada. En txetxè, el sufix *-q* és afegit al verb si 'la situació és inesperada i sorprenent per al parlant'.

- Les categories lèxiques, a la manera de les gramaticals, tampoc són universals, és el cas de la categoria "color". Els termes emprats en moltes llengües per referir-se al color ho són també, i sovint de manera prioritària, per referir-se a qualitats no cromàtiques com ara el grau de brillantor, humitat o suavitat (Lucy 1997a).

La recerca antropològica en l'àmbit del color ens ofereix un exemple de com la diversitat lingüística aporta no només maneres alternatives de segmentar el continu cromàtic sinó del fet que el mateix continu cromàtic, el color, per més bàsic que pugui semblar com a domini semàntic, no és una referència universalment present en els sistemes de significació de les llengües del món.

Aquesta diversitat no només de configuracions de dominis, sinó de mera selecció de dominis de significació es presenta com a perspectiva de potencial poètic en el sentit indicat en el Capítol 4: el contrast de sistemes amb lògiques de significació alternativa (llengua x centrada en domini referencial 'color'/ llengua y centrada en domini

referencial ‘temperatura’) genera deshabitació respecte a les nostres rutines semàntiques, potencia la nostra percepció sobre el domini afectat i sobre les relacions que potencialment guarda amb altres dominis. Es tracta, en definitiva, d’operacions de trasllat de significat i de focus d’atenció semàntica propis de l’activitat poètica.

D’altra banda, i com afirmàvem en el Capítol 4, l’art del llenguatge/ poètica en el seu sentit estricte respon en bona mesura a la tensió del parlant cap a l’exterior dels límits plantejats per la pròpia llengua en tant que sistema lingüístic històricament constituït, i en tant que conjunt de respostes conjunturals adaptades a un entorn específic.

En efecte, les categories lèxiques, com a exemple més transparent (tot i les opacitats sobrevingudes amb el canvi lingüístic), emergeixen en bona part com a resposta a necessitats comunicatives pràctiques motivades per haver demostrat la seva eficàcia en la coordinació social dels grups humans.

La “tecnologia” poètica activada en context de diversitat lingüística permet, en aquest sentit, la cerca del llenguatge “més ampli” que d’acord amb Sapir (1921), és present en l’art (del llenguatge):

(...) [C]ertain artists (...) are unconsciously striving for a generalized art language, a literary algebra, that is related to the sum of all known languages (...) Their art expression is frequently strained, it sounds at times like a translation from an unknown original—which, indeed, is precisely what it is. These artists—(...)—impress us rather by the greatness of their spirit than the felicity of their art. Their relative failure is of the greatest diagnostic value as an index of the pervasive presence [in the art of language] of a larger, more intuitive linguistic medium than any particular language

Aquesta tendència expressada per Sapir suggereix, en línia amb aquest apartat, la recerca del potencial conceptual humà i la voluntat poètica de comunicar-lo a partir de les seves manifestacions lingüístiques concretes: via la comparació interlingüística, en el cas que una llengua lexicalitzi/gramaticalitzi un possible conceptual i una altra no, o malgrat elles, en el cas que cap llengua realitzi el concepte possible postulat.

Aquest apartat s'ha ocupat d'esbossar la relació possible entre la funció poètica i la diversitat lingüística des del punt de vista de la construcció de la referència. Els apartats següents s'ocupen de *loci* de la funció poètica centrats en l'ús del llenguatge com a eina de socialització.

5.1.2. Funció poètica II, diversitat lingüística i contextos d'interacció humana.

Durant els anys 70 del segle XX es va proposar un segon locus on la diversitat lingüística presentava efectes diferencials: la dixi, els mitjans que la llengua proporciona per posar en relació els interlocutors amb la situació de parla i el món. Aquesta s'articula en cada llengua de manera particular i configura els contextos produïts en parlar la llengua en qüestió. Aquesta és la tesi que va fer explícita Silverstein (1979) i després va ser desenvolupada en el marc de l'antropologia lingüística (Agha 2007).

D'acord amb Silverstein, el mode de significació generat per la dixi marca la relació entre l'ús lingüístic i l'entorn social. L'ús de la llengua pot crear, via la dixi, el context de parla (els valors relatius dels participants en l'acte de parla, el rol dels no participants presents, etc). En aquest sentit es podria afirmar que les llengües s'autocontextualitzen.

L'autor distingeix entre:

- (a) els díctics referencials: pronoms de primera i segona persona i demostratius díctics;
- (b) i els díctics no referencials, com ara:
- els elements lèxics basats en distincions de parentiu – com per exemple la que indica la relació de cunyats en guugu yimidhrr, que divideix el món social entre cunyats d’una banda, i tota la resta de l’altra, distinció que impregna, en el nivell díctic, tot acte de parla -,
 - marcadors de sexe social,
 - i díctics que marquen la deferència en les relacions entre interlocutors (com per exemple la distinció *tu vous* pròpia de moltes llengües indoeuropees).

En termes de Hanks (1992: 48), les llengües defineixen el context d’interacció “by encoding pragmatic categories and forms of interaction in the grammar itself”, així doncs, les formes díctiques gramaticalitzen l’espai en què té lloc la interacció.

Diferents llengües contenen diferents sistemes de signes díctics que són activats en el moment de la parla. Així, diferents llengües constitueixen contextos configurats de forma diferent (Silverstein 1976). Segons Hanks (2005a, 2005b), conflueixen en la dixi el codi lingüístic constituït històricament (és a dir, “la llengua”, i amb ella la cultura), i l’experiència subjectiva de l’individu (Hanks n’ofereix exemples del maia iucatec i Luong del vietnamès)²⁹: en vietnamès els parlants eviten de manera rutinària l’ús de pronoms personals i fan servir, en el seu lloc, termes de parentiu i noms. Així doncs, en

²⁹ Quan aquestes formes es fan servir per fer referència a no parents, llavors “a further trope comes into play—one that suggests hierarchical kin relations as a model for all social relations. --- the possibility of various shifts of footing (Goffman 1981), in which a speaker adopts the perspective of another person” (Sidnell i Enfield 2012).

comptes de dir “(Jo) et vaig veure al mercat”, el parlant diria “El nebot va veure l’oncle al mercat”.

5.1.3. Funció poètica III, diversitat lingüística i acció.

Sidnell i Enfeld 2012 proposen un tercer locus on la diversitat lingüística desplega, de manera rellevant, una diversitat de perspectives: els recursos lingüístics (lexicogramaticals) que actuen com a eines per a dur a terme accions (en context d’interacció). D’acord amb els autors, els recursos lèxics i sintàctics emprats introdueixen efectes col·laterals, idiosincràtics de la llengua i impregnen l’acció.

L’obra de Wittgenstein (1953) i d’Austin (1962) va portar al centre d’atenció el fet que l’ús del llenguatge implica no només descriure el món (5.1.1.), o indexar-lo i generar contextos d’interacció (5.1.2.), sinó també actuar-hi (5.1.3.). Aquest tercer locus subratlla la interacció humana, no des de l’angle del context que genera el sistema díctic de la llengua, sinó des de l’angle de les accions que en neixen.

Diferents llengües, per tant, d’acord amb aquest tercer locus, poden generar efectes diferents a partir de les accions realitzades a través de la interacció social. Cada llengua fa possible als parlants dur a terme la mateixa tasca (en context d’interacció) però no es fa mai exactament de la mateixa forma, defensa aquesta línia, ja que en la manera de realitzar l’acció en qüestió hi intervé, segons els autors, diferents efectes col·laterals (les propietats específiques de cadascuna de les llengües emprades com a vehicles de l’acció).

Es tractaria de discernir si es tracta, en última instància, d’un tercer *locus* pròpiament dit o d’una derivació del segon.

*** **

Independentment de la verificació empírica de l'abast extralingüístic dels tres *loci* presentats, són inclosos i presos en consideració en el context d'aquesta tesi en tant que bancs de potencial poètic d'acord amb la nostra aproximació (Capítol 4). Sintetitzem el paral·lelisme establert entre *loci* de la funció poètica i *loci* de significació de la diversitat lingüística:

	LOCUS DE SIGNIFICACIÓ DE LA DIVERSITAT LINGÜÍSTICA		
FUNCIÓ POÈTICA	I	II	III
Dimensió lingüística activada	Aspecte referencial.	Sistema díctic.	Dimensió performativa.
Ideologia lingüística	Llenguatge com a sistema de representació.	Llenguatge com a eina de socialització.	Llenguatge com a via d'acció ("fer coses amb paraules").
Efecte poètic	Perspectives alternatives sobre la referència/estranyament en construccions no habituals de la referència.	Poètica implícita, "mètrica conceptual" en la pauta de l'intercanvi social a través dels díctics.	Poètica en sentit originari = <i>Poiesis</i> (acció).

5.2. Evolució històrica de l'aproximació a la diversitat lingüística i la seva relació amb l'art del llenguatge.

En aquest apartat ens centrem en l'evolució teòrica de la diversitat lingüística des d'un angle diacrònic. No des dels llocs on identifiquem la seva rellevància conceptual i poètica, sinó des de la seva evolució històrica marcada per dos moments clau en termes geoculturals: el s. XVI (presa de consciència per part de la cultura europea d'un món divers en la seva extensió geogràfica i temporal), i el s.XXI (la diversitat es fa

simultània arreu via moviments humans massius i la tecnologia digital). Intercalem, al llarg d'aquest recorregut, alguns exemples d'art del llenguatge.

5.2.1. De Dante a P.Friedrich (*The Language Parallax*, 1986).

De Dante a Hervás y Panduro

Podríem considerar el pensament sobre la diversitat lingüística a escala mundial i la seva explotació teòrica com un gest propi de la cultura europea (posteriorment de la cultura anomenada 'occidental'). Tot i que en podem trobar, probablement, el primer signe a *De vulgari eloquentia* (Dante Alighieri, segle XIV), serà durant el s. XVI que confluïran tres factors que faran emergir a la consciència dels europeus la realitat de la diversitat lingüística.

En l'àmbit local, la consolidació progressiva dels estats-nació, de vocació monocultural malgrat el substrat multilingüe predominant; en l'àmbit geogràfic global, l'expansió cap a territoris no europeus i la trobada amb un grau de diversitat cultural i lingüística insospitada per part dels europeus fins llavors; i, en l'àmbit temporal, la redescoberta de les llengües de l'antiguitat clàssica³⁰.

La conjunció d'aquestes perspectives sobre la variabilitat cultural (tant geogràfica com temporal) durant el s. XVI va representar, molt probablement, el moment fundacional de la teorització sobre la diversitat lingüística.

A partir del s. XVII van començar a perfilar-se, principalment, dues visions del món que van traduir-se en dues perspectives sobre la filosofia i la ciència i, finalment, i amb el pas dels segles, en dues maneres de concebre el llenguatge (que podríem considerar de fet com a dues grans ideologies lingüístiques): universalisme i pluralisme.

³⁰ V. per a una visió crítica: Mignolo (2003).

Entre l'universalisme (de Descartes, Bacon, Locke i Newton fins a Noam Chomsky) i el pluralisme (amb derivacions essencialistes) de Leibniz, Herder i els romàntics fins als representants de l'antropologia simbòlica, Leavitt (2011) identifica, pel que fa al pensament lingüístic, una via alternativa que pretén escapar de la dicotomia universalisme/ essencialisme (i de les seves nocions germanes: determinisme i relativisme), la representa Franz Boas i hi tornarem més endavant.

El s. XVIII ens deixa el que és considerat el primer tractat sistemàtic sobre una primera aproximació a la tipologia i l'origen de les llengües del món. Es tracta de l'obra de Lorenzo Hervás y Panduro, en particular el seu *Vocabulario Poligloto* (1787) i *Saggio Pratico delle Lingue* (1787, Vol. 21: 26-27), que recull el parenostre en més de tres-centes llengües i on declara que la seva obra és una contribució a l'estudi de l'afinitat de moltes llengües, de la gran diversitat de moltes altres i de l'estat de gairebé totes les llengües conegudes del món³¹.

Del comparatisme a P.Friedrich

La tradició que, centrant-se en la diversitat lingüística, s'estén entre el Dante del s. XIV i el comparatisme lingüístic del s. XIX³² és la tradició que recull i informa l'estructuralisme del s. XX. En la seva versió europea, fundacional, hi destaquen les

³¹ “Hervás acumula todos sus datos, principalmente, de los jesuitas expulsos que llegaron a Roma de todas las partes del globo. Obtiene información de los extranjeros y de otros hablantes de lenguas exóticas que vivían en Europa y de los diccionarios de la época. Consulta trabajos manuscritos e impresos, catecismos, versiones de los Santos Evangelios y gramáticas, que le han procurado los misioneros” Brevia-Claramonte, M. y R. Sarmiento (1991).

³² El comparatisme lingüístic fundarà una sòlida línia de recerca que portarà fins a les conegudes classificacions relatives a l'ordre de constituents de Greenberg.

figures de Jakobson i Trubetzkoy. En la seva derivació nord-americana, el descriptivisme impulsat per Bloomfield.

La relació de l'estructuralisme europeu amb l'art del llenguatge és emblemàtica a través de la teorització de la funció poètica desplegada per Roman Jakobson com vam veure a 3.2. Destaquem, també, l'aportació decisiva del formalista Shklovsky (Capítol 4) i el seu article seminal "Art as technique" (1917). Respecte a la versió nord-americana de l'estructuralisme, val a apuntar breument un exemple d'activació poètica de la teoria lingüística, o més exactament, del material de descripció lingüística, en aquest cas.

Ens referim a com el conjunt de dades generat per les descripcions de les llengües de Nord-Amèrica, dutes a terme a principis del s. XX, va poder ser rebut com una font inèdita de perspectives sobre la realitat no només digna de nodrir el coneixement acadèmic sobre les llengües, sinó també una nova dimensió de la poètica. Ens referirem a Paul Friedrich i la seva obra *The Language Parallax. Linguistic Relativism and Poetic Indeterminacy* (1986).

De Boas a Friedrich.

L'actitud intel·lectual predominant de la cultura occidental envers la diversitat lingüística ha estat polaritzada entre la preferència universalista (generalment buscadora de causes) i els models pluralistes (tot sovint cercadors d'essències). Molta de la recerca duta a terme a partir dels anys 60 i fins a mitjans dels anys 90 del s. XX s'inscriu en el debat sobre la hipòtesi Sapir-Whorf tot reproduint aquesta polarització que la tradició boasiana va intentar trencar.

Boas, apuntàvem prèviament, va introduir una via intermèdia entre universalistes i particularistes en sostenir que cada llengua diferent implica una diferència en el punt de vista. Boas hi aplica l'analogia respecte a la diferència de perspectiva que també implica

la variació en la posició i velocitat d'un objecte, com indica la teoria d'Einstein, i que fa inscriure Boas, com suggereix Leavitt (2011) no entre els seguidors del relativisme lingüístic sinó de les “relativitats lingüístiques”³³.

Boas defensa una relativitat lingüística diferent a Herder, Humboldt i els Neohumboldtians (representants d'un essencialisme que postula unitats de destí a través del vincle entre llengua-cultura-poble). Boas, sense fer atribucions d'aquest abast, apunta a una possible diversitat perceptiva generada per la diversitat de llengües: “the observable facts of distinctive phonetic patterning, lexical classification, and obligatory grammatical categories in every language mean that a shift from language to language is potentially a shift in point of view”.

L'èmfasi en la diversitat de perspectives i l'activació d'aquesta diversitat constitueixen el nus de dues nocions centrals en Boas: integració i calibració.

La integració en el sentit que les tendències distintives de cada llengua i cultura es fan perceptibles a través del contrast i la interacció. La seva anàlisi de les àrees lingüístiques va posar de manifest com els trets de cada sistema lingüístic es fan perceptibles pel fet de travessar fronteres lingüístiques i sotmetre's a transformacions. En la manera de rebre i integrar els trets de sistemes externs és on es fan visibles les propietats i tendències del sistema lingüístic receptor (Boas 1974).

La calibració, terme no propi de Boas però recurrent en les notes i escrits dels seus estudiants, expressa l'actitud de l'autor davant de la diversitat i tradueix la seva condició ni universalista, ni pluralista essencialista. L'essentialisme implica, de manera gairebé inherent, la jerarquització de les llengües, en virtut de la qual les llengües indoeuropees

³³ A Leavitt (2011: 164 i ss) trobem un extens relat dels avatars de la formulació de Boas i posteriors tesis de Sapir i Whorf.

esdevenien, atesa llur posició preeminent, l'única eina apta per descriure la resta de llengües del món.

Boas es va oposar a aquest model jeràrquic i va postular una pluralitat sense centre on la perspectiva ja no havia de ser necessàriament unidireccional i que permetia, en definitiva, la mútua calibració. És a dir, la descripció bidireccional entre llengües de manera que les distincions dels sistemes en contacte poden ser copsades adequadament des de totes dues bandes: s'ha de considerar igualment possible, per tant, expressar una distinció categorial del tagal en hongarès, com una distinció de l'hongarès en tagal.

El llegat de Boas va ser preservat i desenvolupat durant l'hegemonia del corrent cognitivista. De fet es podria entreveure, si més no, una afinitat bàsica d'esperit. La lingüística cognitiva, en tant que via alternativa al generativisme dins de l'enfocament mentalista de l'estudi del llenguatge (inaugurat, podríem dir, amb la publicació en 1957 de *Syntactic Structures* de Noam Chomsky), va adoptar com a objecte d'estudi el significat conceptual (tret diferenciador del generativisme, centrat en la sintaxi).

La gramàtica cognitiva de R.Langacker (1987), centrada en desenvolupar una teoria semàntica de la gramàtica, juntament amb el cèlebre *Women, Fire and Dangerous Things* (obra de referència en l'àmbit de la categorització) de G. Lakoff (1987), van posar, pràcticament alhora, els fonaments de la dimensió filosòfica i psicològica del cognitivisme.

Un dels postulats centrals de la semàntica cognitiva és la inexistència d'una realitat independent a la qual els parlants puguem accedir sense el filtre inevitable de la categorització (un mapa/graella articulat en bona mesura per les segmentacions previstes per cada llengua). Els humans estem dotats de l'habilitat cognitiva de construir una mateixa escena (contingut conceptual) de maneres diverses. Aquesta diversitat de

maneres de construir el significat, els *semantic construals* de Langacker, és activada, segons l'autor, fonamentalment a través de tres operacions: *profiling*, organització figura-fons, i canvi en el punt de vista (*viewpoint shifting*).

Si Langacker presenta el “canvi en el punt de vista” com a operació que pot generar construccions semàntiques alternatives d'un mateix contingut conceptual en el marc d'una llengua, Boas (“a shift from language to language is potentially a shift in point of view”) està fent referència a la mateixa “tecnologia” però desplegada en el marc de “tenir present”, “ahora”, la diversitat de llengües³⁴.

Així podem afirmar que, al capdavant, el rol de la perspectiva (el punt de vista) en la construcció del significat era un pilar compartit entre Boas i cognitivistes. Destaquem les següents línies d'explotació teòrica de la diversitat lingüística que es van originar en aquell context:

L'antropologia cognitiva (Foley 1997), centrada en una aproximació etnosemàntica, cerca la descripció de sistemes de classificació a través de dominis lèxics (parentiu, botànica, zoologia, color, etc. – sistemes de categorització) i d'una aproximació tagmèmica (Kenneth L. Pike 1967), que mira de fer explícita les regularitats estructurals de cada llengua.

La recerca de la performativitat (Bauman) i l'etnografia de la parla (Dell Hymes) posa en evidència, com vèiem a 5.1., la coneguda com a relativitat d'ús (a diferència de la relativitat referencial que fa palesa l'antropologia cognitiva).

El funcionalisme semiòtic : Silverstein (1979) dedica bona part de la seva recerca a treure l'entrallat de la relació que ell intueix entre l'estructura de la llengua i les idees

³⁴ Tornarem més endavant (Capítol 7) a aquesta *presència* formulada en els termes de Glissant: *la présence des langues du monde dans la pratique de la sienne* .

que sobre la llengua tenen, de manera explícita o implícita, els seus parlants, és a dir, les ideologies lingüístiques.

Les ideologies lingüístiques en tant que representacions que els parlants es fan del llenguatge, de les seves funcions, de la relació entre llengua, món i vida en societat. Parlem en funció d'allò que creiem que podem fer amb el llenguatge, i fent-ho, de retruc, el conformem. Per a Silverstein, la referència només és una de les funcions pròpies de l'ús del llenguatge, a través d'aquest ús, de fet, "languages anchor the speaker in a given context through the use of deictics" (Leavitt 2011: 199).

L'etnopoètica considera la poètica com el lloc privilegiat per observar les llengües, ja que maximitza les seves característiques específiques i ofereix "the locus of the most interesting differences between languages", Friedrich (1986: 17). Les tesis de Friedrich es basen en la seva recerca en diversos entorns lingüístics³⁵. D'acord amb Friedrich, aquestes categories funcionen com a metàfores implícites que revelen una "xarxa d'associacions" inherent, com una "geometria semàntica", interna de la mateixa llengua (Friedrich 1979).

La poètica implícita que postula Friedrich deriva de la seva observació de sistemes lingüístics tan diversos com el sànscrit, el grec homèric, el rus, el xinès clàssic i l'anglès americà. Trobem, així doncs, en Friedrich, la formulació explícita de l'activació poètica

³⁵ Començant amb el tarasc, que d'acord amb les descripcions de l'autor, conté una categoria gramatical que obliga a assignar una forma determinada a tot objecte del qual es parli, conceptes abstractes inclosos. Concretament, el seu article "Shape in Grammar" "deals with some categories of shape as coded in grammar. An analysis is given in three patterns in Tarascan grammar: the 'numeral classifiers', the overtly 'classificatory verbs', and the suffixes of locative space – particularly (...) 'body part suffixes' (...)" Friedrich, 1970: 379.

latent en el coneixement de la diversitat lingüística. La traducció del “shift in point of view” de Boas en termes ‘poètics’:

“This implicit poetics (...) represents an aesthetic force specific to any language and at least as powerful as the purely referential structuring usually associated with the idea of linguistic relativity” (Leavitt 2011: 199).

Friedrich no es refereix per tant a la poètica com a gènere sinó a la poètica implícita en la lògica referencial ordinària de la llengua.

Es tracta, sigui com sigui, d’un potencial poètic que necessita de la mirada no referencial, és a dir, de la perspectiva de qui no té amb la llengua una relació d’ús ordinari sinó una relació externa d’observador que manté un cert prejudici de “referencialitat de control” (basada en la seva pròpia llengua). Es tracta per tant d’una funció poètica que requereix un punt de vista específic i que, tal com avançàvem al Capítol 4, podríem formular així:

allò que és ordinari (en termes de categorització de la referència) en llengua x, pot ser percebut com a ‘poètic’ des de llengua y

i no simplement a causa d’un efecte d’anomalia, sinó d’eixamplament conceptual plausible que, després del primer ‘estranyament’, genera un efecte de ‘plaer epistèmic’.

Aquest efecte, que és també propi de la funció poètica dins d’una llengua, és elevat exponencialment si considerem la diversitat poètica implícita en la diversitat de llengües.

Paul Friedrich, com Michael Silverstein, va ser alumne de Roman Jakobson. Amb aproximacions diferents, el treball de tots dos reconnecta la perspectiva proporcionada

per la diversitat lingüística (la diversitat implícita de punts de vista) amb la qüestió del potencial poètic.

5.2.2. De la diversitat lingüística integrada en la ciència cognitiva (*relativitas rediviva* per a alguns autors) a la poètica cognitiva.

L'interès pels efectes de la diversitat lingüística (la *relativitas rediviva*, segons Leavitt 2011) es fa evident durant els anys 90 del segle XX de la mà de la semàntica cognitiva, com vèiem. A partir de la reavaluació del llegat de Sapir (emprès en 1984 com a motiu del centenari del seu naixement) es van succeir els estudis en l'àmbit de la diversitat/relativitat lingüística: Lakoff (1987) o Lucy (1992), amb la seva revisió de la història de la relativitat lingüística.

Els àmbits de recerca que s'han ocupat des de llavors fins avui en la continuació d'aquesta línia són, fonamentalment:

- La tipologia lingüística³⁶;
- L'antropologia lingüística centrada en el context d'interacció (Silverstein³⁷, Hanks);
- L'etnopoètica, la teoria sobre la performativitat i la teoria sobre la traducció (Becker, Steiner 1975, Bassnett 1980) són tres dominis que tracten amb la diversitat lingüística, tot i que ho fan de manera no interlingüística (explotant el joc de perspectives que

³⁶ M. Haspelmath 2007) "Pre-Established Categories Do Not Exist": "(...) cross-linguistic evidence is not converging on a smallish set of universal (possibly innate) categories. On the contrary, almost every newly described language presents us with some "crazy" new category that hardly fits existing taxonomies" (Haspelmath 2007).

³⁷ Arran de la recerca de Silverstein sobre la relació entre estructura lingüística i idees sobre el llenguatge ha sorgit l'àmbit de recerca específic sobre les ideologies lingüístiques (Schieffelin et al 1998).

ofereix la consideració simultània de la diversitat) sinó aproximant-se a les llengües individualment;

- Ciència cognitiva en el marc del que s'ha batejat com a "revolució neowhorfiana" en algunes línies de recerca com ara: Slobin i el seu "thinking for speaking" (finals anys 60); l'estudi sobre les categories gramaticals de Lucy a finals dels anys 70; la celebració, en 1991 de la conferència "Rethinking Linguistic Relativity" (Gumperz and Levinson) i publicació posterior. Actualment disposem d'un volum de recerca duta a terme des d'aquesta perspectiva en àmbits crucials com ara l'espai (Levinson i Wilkins 2006), el temps (Boroditsky 2001), nombre, color, etc.

La poètica cognitiva (Reuven 1992, Stockwell 2002) posa al descobert com el significat de textos produïts amb intenció poètica es pot analitzar des dels principis de la lingüística cognitiva, més enllà, per tant, de la dimensió merament textual i estructural dels mètodes tradicionals d'anàlisi literària. La nostra aproximació no guarda relació amb la poètica cognitiva, ja que no s'interessa per l'anàlisi de textos literaris sinó per l'activació poètica del llenguatge en perspectiva de diversitat lingüística.

5.2.3. Diversitat lingüística en context contemporani: *superdiversitat* (Vertovec 2007) i art del llenguatge.

Durant les dues darreres dècades, situats ja en el segle XXI, podem dir que la diversitat lingüística, i amb ella altres variables de la diversitat humana (social i cultural), ha anat transformant la seva configuració. Aquest fet ha estat conseqüència de dos fenòmens crucials a partir de la darrera dècada del s. XX: la intensificació dels moviments humans multidireccionals, d'una banda, i la incidència global de les tecnologies de la informació i la comunicació, de l'altra.

La predictibilitat respecte a la ubicació i constitució dels elements propis de la diversitat lingüística i cultural, i que havia permès fer mapes estàtics de llengües i cultures, ja no compta com a tret realment fiable en la manera de conèixer el món contemporani. Els fluxos de població són continus i multidireccionals, i els hàbitats humans – amb un grau molt variable d'estabilitat- generen ecosistemes culturals que, tot sovint, es resisteixen a ser capturats per les categories antropològiques convencionals.

Per la seva banda, les tecnologies de la informació i la comunicació fan simultània la diversitat cultural i lingüística tant entre la població sedentària com entre la migrant. Aquesta pot dur una existència local en la societat d'acollida i alhora transnacional en connexió amb els territoris d'origen. Alguns autors parlen d'aquest nou rostre de la diversitat com a “superdiversitat” (Vertovec 2007), i sigui quina sigui la terminologia més adequada per descriure el nou context, el cert és que les categories tradicionals d'aproximació a la diversitat lingüística han d'adaptar-s'hi.

És interessant constatar com, en certa manera, la realitat “superdiversa” que en primer lloc és percebuda i analitzada des de les grans ciutats occidentals destí de grans fluxos migratoris (Kihato et al. 2010), ha generat una revisió de les definicions habituals d'alguns conceptes clàssics - com ara ‘llengua’, ‘comunitats lingüístiques’ i ‘llengua materna’- i que aquesta revisió s'ha fet des de postulats afins als defensats des de fa molt de temps per l'antropologia en la descripció de “societats remotes” (aquelles on sovint el multilingüisme hi és autòcton).

D'altra banda, l'èmfasi posat en la dixi i la comunicació multimodal troba, en els nous contextos d'alta diversitat lingüística, un gran camp de contrastació empírica. Aquesta diversitat fa coincidir persones amb recursos i *ethoi comunicatius* molt diferents, de manera que la interpretació d'íctica es pluralitza i trobar-ne una base comuna

d'interpretació esdevé una tasca específica (Blommaert i Rampton, 2011). Entra en joc, per tant, un grau d'opacitat en la comunicació que no sempre resulta, especialment des de la perspectiva de la cultura urbana occidental, fàcilment acceptable: “The salience of non-shared knowledge increases the significance of ‘knowing one’s own ignorance, knowing that others know something else, (...), developing a notion of the potentially knowable’ (...)” (Hannerz 1992: 45; Fabian 2001).

Passem ara a considerar com aquest context de la diversitat contemporània genera manifestacions específiques d'art del llenguatge a través del multilingüisme lligat o no històricament a aquest context. Són diverses les maneres com el multilingüisme és integrat en la creació artística, diversos graus d'interrelació més o menys rellevant i d'activació de diferents dimensions tant de les llengües com de les arts.

En podem fer un petit inventari amb l'ajut de Gardner-Chloros (2014), amb qui compartim la seva valoració sobre la necessària obertura de l'àmbit de l'art del llenguatge a les arts no literàries. Les formes més habituals d'activar en “mode art” el multilingüisme, serien, en línies generals, les següents:

1. Des d'una perspectiva òbvia, l'ús de diferents llengües com a recurs emprant, per exemple, els sons de diferents llengües com a material per a la forma poètica.

2. Ús de diferents llengües amb la intenció de fer palesa la situació de subordinació d'alguna d'elles, el risc d'extinció lingüística o diverses situacions sociolingüístiques que afecten la vida dels parlants.

- 2.1. Trobem, per una banda, el fenomen referit per M.Tannenbaum com a “translingüisme” i que descriu, dins de l'àmbit de l'art verbal prototípic (la literatura), els autors àrabs d'Israel que trien l'escriptura en hebreu. L'exofonia, o ús de la llengua no pròpia en l'expressió artística, presenta dimensions diverses. Hi destaca, com

il·lustren els exemples citats per Tannenbaum la funció dística que indica – per absència o subratllant la presència- les coordenades de la veu que parla i, alhora, una determinada ideologia lingüística (i la seva subversió)³⁸.

2.2. En una direcció alternativa, trobem l'exemple del teatre multilingüe de l'autora *chicana* Cherrie Moraga:

Chicano theatre has been active since the 1960s and represents an 'act of resistance' against the symbolic domination of American English and of monolingual identities. Taking the case of the Chicana playwright Cherrie Moraga, the speech of the Chicano community is represented in all its code-switched glory and, by being heard on the stage, is elevated to being a legitimate form of communication. (Gardner-Chloros 2014).

2.3. Incloem en aquesta línia l'art generat en el context de l'anomenat "metrolingüisme"³⁹. Inclou un conjunt de pràctiques i actituds lingüístiques que no es corresponen exactament amb les nocions institucionals del multilingüisme, és a dir, amb la previsió d'un desplegament ordenat de diverses llengües en àmbits més o menys previsibles, i basat en l'eix bàsic de l'alternança llengua patrimonial (familiar, d'origen)/ llengua de la societat d'acollida.

³⁸ "For these writers, using Hebrew is in itself a way of raising issues of identity, of breaking down strict associations between nation, state, identity, language or religion" (Gardner-Chloros 2014).

³⁹ Val a dir que aquesta via de l'art del llenguatge ha estat batejada amb el terme *Metrolingual Art* com a extensió del terme-matriu *Metrolingualism* (Otsuji & Pennycook, 2010). El terme *metrolingualism*, al seu torn, derivaria del terme *metroethnicity* de Maher, J. C. (2005). "Metroethnicity, Language, and the Principle of Cool", *International Journal of Sociology of Language* 175/176: 83-102.

Hi podem apreciar, de fet, com aquestes nocions basades en assumpcions implícites de les cultures monolingües (i resoltes amb una mera juxtaposició o pluralització) són superades en la praxi per la introducció (en combinació, òbviament, amb les ideologies lingüístiques locals de les societats europees) d'*ethoi* comunicatius més propis de les societats amb multilingüisme tradicional encara observable.

Es tracta d'un fenomen que neix normalment en contextos urbans i que mostra com persones, generalment joves, de diferents orígens culturals negocien les seves identitats, o hi juguen, a través de les llengües. Es tracta d'un nou exemple de la funció poètica activada en el pla díctic (5.1.2.) que ofereix un lloc privilegiat per observar directament l'alteració i qüestionament de les convencions lingüístiques, en paraules de Blommaert. (2011) "We can see, in short, the emergence of structure out of agency".

3. La condició multilingüe del creador o de la societat marc (Fuentes-Calle 2010) pot afegir una dimensió transformadora a l'obra i provocar l'emergència d'un nou mode d'expressió. El llenguatge/les llengües són activades radicalment com a matèria artística (no només com a canals de veus/index d'identitats o de variables geopolítiques):

- Trobem un exemple en l'activació poètica del llenguatge a través de pràctiques transmèdia i translingüístiques, i que la literatura engloba sota el terme d'heteroglòssia. Es tracta de fer servir el llenguatge no simplement com a objecte textual, recurs habitual en les arts visuals basades en el llenguatge, sinó com a material de creació, com mostra l'obra de Xu Bing i Claire Fontaine, per exemple (i també Wenda Gu, Song Dong, Zhang Peili i Laurie Anderson). El multilingüisme, manifestat com a heteroglòssia multimodal posa en joc la diversitat de gèneres, de materialitats textuais i de consciència meta-pragmàtica. El

multilingüisme és tractat en aquests casos com a matèria d'activació artística, no merament un canal del pluralisme lingüístic (com a vehicle de veus i identitats).

- Una altra manifestació en aquesta línia és la projecció de conceptes i eines teòriques, originats en la lingüística (dins del marc del multilingüisme), a dominis artístics:

- i. Trobem el cas, per exemple, del *code-switching* i la seva transferència a les arts visuals, la música i la coreografia (Gardner-Chloros, 2009).
- ii. O el concepte de bi/multi-lingüisme traslladat al domini musical.

*** **

A partir del recull de manifestacions contemporànies d'art del llenguatge sorgides del context de multilingüisme podem fer el balanç següent d'acord amb els dos paràmetres que guien aquesta tesi:

- **Ideologia lingüística**

Observem a partir d'aquesta síntesi de les grans tendències actuals de l'activació artística com es conserva la divisió de les arts en 'disciplines' mentre es fa evident alhora com guanya terreny una experiència de la llengua com a continu, on “[t]he focus is not so much on language systems as on languages as emergent from contexts of interaction” (Emi Otsuji and Alastair Pennycook, 2010). En aquest sentit podem dir, amb els autors, que les manifestacions d'art del llenguatge fan palesa la historicitat dels nostres constructes:

A recent movement in bi and multilingual studies has been to shift away from a focus on how distinct codes are switched or mixed, in favour of an interest in how boundaries and distinctions are the results of particular language ideologies and how language users manipulate the multilingual resources they have available to them. This is in line with Makoni and Pennycook's (2007) argument that language is a social, political and historical construct, and their proposal for the need for disinvention and reconstitution of language drawing on the local knowledge of what it means to people in the local context.

Hem observat, d'una banda, com les arts en context multilingüe vehiculen formes de subversió respecte a ideologies lingüístiques dominants i com, d'altra banda, la pròpia manipulació de les llengües (a través de pràctiques d'heteroglòssia multimodal) fa palesa una consciència sobre què és la llengua, quines són les seves fronteres i quin el seu àmbit de possibilitat i restricció al marge de les ideologies lingüístiques

convencionals (tant de les ideologies corresponents a un entorn prescriptivista monolingüe com al multilingüisme per juxtaposició que se'n deriva).

Una visió de la llengua, com apuntàvem, més propera a l'experiència contínua i no delimitada pròpia d'entorns de multilingüisme tradicional.

- **Locus d'activació poètica**

Hem vist el desenvolupament d'un conjunt de pràctiques incipients que exploren nous modes d'activació poètica basada, sobretot, en la combinació de gèneres, sistemes fonològics, i altres dimensions lingüístiques habituals. Això no obstant, observem, a partir dels exemples citats, una activació del context multilingüe on predomina clarament la funció poètica dística per sobre de la referencial, en el sentit de fer ús de les llengües bé en la seva dimensió objectual (textual) molt sovint amb mer valor simbòlic, o com a índex social de pertinença o no a una determinada "marca identitària".

No podem preveure si es tracta d'una fase transitòria de l'art del llenguatge que inaugura un context (el de la "superdiversitat", relativament recent) amb una funció poètica limitada de moment a la superfície de la diversitat lingüística. Es tractaria així d'explotar-ne el seu potencial indexador com a adaptació a un temps de transició en què es negocia la coexistència de múltiples codis.

No sabem quines seran les manifestacions que han de venir ni com evolucionarà l'art del llenguatge que pugui ser activat via la diversitat lingüística. Aquí ens limitem a esbossar, tot seguit, una proposta heurística d'activació poètica de la diversitat lingüística que tingui en compte aquestes valoracions acabades de fer i les prengui com a punt de partida.

PART III

VIES DE POTENCIAL POÈTIC DES DE LA DIVERSITAT LINGÜÍSTICA.

UNA PROPOSTA HEURÍSTICA.

Com a continuació del balanç de la Part II - les manifestacions d'art del llenguatge inscrites en la diversitat lingüística -, presentem en aquesta part III una proposta heurística en els dos nivells (locus d'activació poètica / ideologia lingüística) que prengui aquell diagnòstic com a punt de partida.

El balanç ens porta a aquestes conclusions inicials:

- Pel que fa a la dimensió lingüística activada, dues observacions:

1. L'art del llenguatge, si ens atenem a les mostres presentades tant en el Capítol 3 com en el Capítol 5, se'ns presenta, malgrat la innovació permanent dels seus formats, com a conservador des del punt de vista del locus activat: aquest pot ésser reconduït, sistemàticament, als nivells i formes lingüístiques descrits per la lingüística estructural⁴⁰. Mentre que les arts convencionals (plàstiques, musicals, escèniques) han mantingut un diàleg regular amb la ciència durant les darreres dècades, detectem que aquest diàleg no es produeix de manera habitual pel que fa a les arts del llenguatge, és a dir, trobem a faltar un diàleg sostingut entre art i (ciència) lingüística. Detectem, per tant, una via no explorada: l'activació poètica d'elements i propietats lingüístiques postulats per diverses tendències d'evolució de la teoria lingüística.

En segon lloc. A la vista del Capítol 5 (context específicament multilingüe), assenyalàvem la preeminència de l'activació d'íctica (funció poètica II) mitjançant l'exhibició, en la majoria de casos, de la dimensió gràfica (textual/ sistema d'escriptura distintiu) de la diversitat lingüística. Aquest desplegament de la superfície lingüística serviria com a índex/ vehicle

⁴⁰ Cf. referència en aquesta línia, a Kiparsky (1973) en Capítol 9.

efectiu d'identificacions extralingüístiques en nous contextos de diversitat cultural, urbans sobre tot.

- Pel que fa a les ideologies lingüístiques, l'art del llenguatge sembla que hi té una relació de col·laboració i mútua transformació més orgànica però amb distància encara de reflectir el context de diversitat simultània virtualment arreu (que és la manera analítica com ens referim en aquesta tesi al concepte capturat sintèticament per la “superdiversity” de Vertovec 2007).

En aquest punt plantegem:

- Pel que fa al locus d'activació: una proposta d'activació poètica de la diversitat lingüística centrada en el locus referencial (funció poètica I), concretament en un conjunt d'elements i propietats de la llengua fets explícits des d'una perspectiva teòrica determinada, el marc de la semàntica cognitiva; hem adoptat aquí, com a banc d'experimentació, Talmy 2000a.
- Pel que fa a la ideologia lingüística, guiarem la nostra proposta a través de l'aproximació d'Édouard Glissant, autor d'una obra teòrico-poètica que vincula de manera inextricable diversitat lingüística (“la presència de totes les llengües del món”) i art del llenguatge (“le multilingüisme, un mode de l'imaginaire”).

Les propostes teòriques d'aquests autors donen nova amplitud al programa (o més exactament “anhel”) suggerit per Sapir (1921: 220). La realització del potencial poètic al·ludit per Sapir es mou, en definitiva, en l'àmbit de possibilitat/restricció lingüística i ens pot portar en diverses direccions, en destacàvem dues:

- Cap a la recerca del potencial conceptual humà i la voluntat poètica de comunicar-lo a partir de les seves manifestacions lingüístiques concretes (via la comparació interlingüística, en el cas que una llengua lexicalitzi/gramaticalitzi un possible conceptual i una altra no), o malgrat elles (en el cas que cap llengua realitzi el concepte possible postulat).
- Cap a la recerca del potencial poètic latent en el context de contacte interlingüístic global.

Totes dues línies despleguen en realitat un ventall força ampli d'àmbits i perspectives de recerca. Triem, com apuntàvem, com a marcs teòrics de referència per a l'exploració d'aquestes dues vies: la semàntica cognitiva a través de l'orientació teòrica desenvolupada per L.Talmy (a); i l'antropologia lingüística (àmbit de les ideologies lingüístiques) com a marc genèric d'interpretació de l'obra d'Édouard Glissant (b).

CAPÍTOL 6

LA TEORIA LINGÜÍSTICA COM A *LOCUS* D'ACTIVACIÓ POÈTICA

Is there in some kindred sense “a poetry, a music of thought” deeper than that which attaches to the external uses of language, to style?

George Steiner, 2011.

La poésie est une âme inaugurant une forme.

Pierre-Jean Jouve (*En miroir*).

(...) [T]he specific words and grammatical categories of a language are the unique working material of art.

Friedrich, 1986.

(...) [T]he linguistic sames which are potentially relevant in poetry are just those which are potentially relevant in grammar.

Kiparsky, 1981.

Proposem en aquest capítol una via d'activació poètica del llenguatge en els termes següents:

1. Si com apuntàvem en el Capítol 4, el llenguatge és la matèria primera que la poètica (tecnologia artística) fa ressonar (“Poetic language makes all levels of a language resonate” (Jakobson 1960), proposem aquí eixamplar i fer explícita la possibilitat de ressonància de nivells poc habituals.

Trobem habitualment que l'art del llenguatge activa elements lingüístics que podem reconduir als nivells clàssics de l'estructura lingüística (cf. Capítol 3). La

nostra proposta heurística és explorar la teoria lingüística com a banc de material potencialment poètic.

2. Aquest capítol ofereix un petit exemple de partida. Adopta com a banc d'experimentació un conjunt d'elements i propietats de la llengua relatius al significat gramatical i fets explícits des d'una perspectiva teòrica determinada, el marc de la semàntica cognitiva, concretament una secció de Talmy (2000), *Toward a Cognitive Semantics*.
3. La selecció d'aquest objecte d'activació poètica, "The Relation of Grammar to Cognition", Talmy (2000a: 21-55), ve motivada per dos fets:
 - a. En primer lloc, perquè implica una activació poètica experimental en tractar-se de:
 - a) un objecte teòric;
 - b) una dimensió lingüística que, d'acord amb el nostre coneixement, no ha estat prèviament considerada des d'aquesta perspectiva poètica (propietats del significat gramatical de l'estructura conceptual del llenguatge).
 - b. Perquè detectem, com a hipòtesi, que el plantejament heurístic que l'autor (L.Talmy) fa servir per construir el seu aparell teòric es podria correspondre, en si mateix, amb una certa aplicació de la funció poètica de Roman Jakobson, una determinada projecció del principi d'equivalència com veurem més endavant (6.2.).

*** **

6.1. El locus d'activació poètica: perspectives teòriques i poètiques sobre el significat.

Afirmàvem en el Capítol 3 que podem distingir dos aspectes bàsics en les manifestacions d'art del llenguatge: la dimensió lingüística activada i la ideologia lingüística latent. En aquesta Part III fem una proposta heurística sobre explotacions alternatives de tots dos paràmetres després d'haver fer un recorregut crític per les seves manifestacions habituals en Part I (llenguatge i arts) i Part II (art del llenguatge en perspectiva de diversitat lingüística).

En aquest capítol ens centrarem en el locus d'activació poètica. Quins nivells fa ressonar l'art del llenguatge i com? La primera columna de la nostra taula (cf. annex 1) ens n'oferia alguns exemples. Bàsicament, podríem dir que la dimensió lingüístico-comunicativa activada poèticament es correspon habitualment a les categories i nivells fets explícits per una aproximació estructuralista del llenguatge (nivell sonor, morfosintàctic, semàntica lèxica; gèneres discursius, etc.). En aquest capítol volem proposar l'activació poètica d'una dimensió específica: el significat gramatical, que com veurem, conforma l'estructura conceptual de l'expressió lingüística a través dels elements de classe tancada; ens fixarem en un àmbit delimitat dels conceptes que codifica aquest significat gramatical així com en les seves restriccions des d'una proposta teòrica inscrita en la semàntica cognitiva.

Si considerem, en termes bàsics, una perspectiva doble sobre el significat:

1. Enfocament descriptivista/ estructuralista (semàntica lèxica i relacions de significat): el significat pretén accedir a i capturar la realitat externa (el "món real" objectiu).

2. Enfocament cognitiu (semàntica cognitiva): l'estructura de la realitat vehiculada pel llenguatge, el significat, és un producte de la nostra ment (no un objecte extern a ella). Com a parlants no podem accedir a una realitat que no sigui filtrada per l'àmbit de possibilitat/restricció del significat vehiculat per la llengua.

La perspectiva (1) sobre el significat ha generat tant un discurs metalingüístic (la semàntica tradicional), com una activació poètica extensa (i podríem dir, per defecte).

Com apuntàvem a 3.4., amb Silverstein, si activem el llenguatge en funció d'allò que creiem que podem fer-ne, de la mateixa manera, activem el "mode art" del llenguatge en funció d'allò que creiem que podem fer, poèticament, amb el llenguatge.

El potencial d'innovació de l'art del llenguatge dependrà, per tant, d'una transformació de les creences sobre allò que es pot activar poèticament. Eixamplar-ne el potencial depèn, en bona mesura, del coneixement que tinguem dels elements i variables que configuren el locus activable poèticament (és a dir, els elements i propietats de la llengua). En aquest sentit, una consciència general sobre l'estructuració del llenguatge en uns determinats nivells i a partir d'una determinada relació de significació amb el món ha generat la inèrcia poètica corresponent, de manera que podem reconèixer en la mostra de manifestacions més freqüents (Annex 1 i cap. 5) com la poètica fa ressonar els nivells lingüístics habituals i, certament, més productius.

La nostra proposta no pretén obrir un camp equivalent en productivitat sinó que es limita a plantejar la possibilitat d'una via heurística per a l'exploració de vies alternatives d'activació poètica. Com dèiem, presentem un primer pas experimental inscrit en el marc de la semàntica cognitiva.

La perspectiva (2) del significat ha generat una teoria lingüística, la semàntica cognitiva, i també una línia d'anàlisi de les obres literàries: la poètica cognitiva (5.2.2.).

La semàntica cognitiva, per tant, se centra en els patrons i processos a través dels quals el llenguatge organitza el contingut conceptual (elements de classe oberta – lèxics) i l'estructura conceptual (elements de classe tancada – gramaticals⁴¹). El significat lingüístic (és a dir, el factor semàntic), ja sigui expressable per una llengua individual o pel llenguatge en general, implica una selecció de o restriccions de l'esfera general de la concepció.

Per tant, la recerca en la semàntica cognitiva és recerca sobre el contingut conceptual i la seva organització en el llenguatge, tenint en compte que el contingut conceptual inclou el contingut ideacional i qualsevol contingut experiencial, afecte i percepció.

Detectem que la possibilitat d'activar poèticament els aspectes del **significat gramatical** que la semàntica cognitiva fa explícits en el pla teòric (Talmy 2000) és un territori que ha estat, fins al moment, si més no en la mesura en què la nostra recerca ha pogut determinar, inexplorat.

La perspectiva teòrica de Talmy es basa àmpliament en la diversitat lingüística (tipologia i universals) com a font empírica. L'activació poètica d'aquest plantejament teòric pot contribuir a il·lustrar, a través d'una petita mostra, tant l'anhel expressat per Sapir com la noció de poètica que defensem en aquesta tesi.

⁴¹ Elements de classe tancada, recordem-ho, poden ser tant explícits (lligats –flexions, derivacions, clítics- i lliures – det., prep., conj., partícules, etc.-), formes suprasedgmentals (patrons d'entonació), etc.), com implícits, sense material fonològic (categories –N, V...- i subcategories gramaticals –nom comptable-, relacions gramaticals (subjecte, OD, etc.), patrons d'ordre de constituents, formes zero). Hi podem comptar, també, com a elements gramaticals i per tant conformadors de l'estructura conceptual, determinats complexos gramaticals (construccions gramaticals, estructures sintàctiques, etc.).

6.2. Funció poètica: entre R. Jakobson i L. Talmy.

Com afirma Kiparsky (1987), el programa de Jakobson encara és vàlid sempre que sigui revisitat a través de la teoria lingüística contemporània. Quan es referia a la ‘teoria lingüística contemporània’, Kiparsky pensava en la teoria de la gramàtica universal. Als efectes d’aquesta tesi, adoptarem la perspectiva de la semàntica cognitiva, com a teoria lingüística-guia en la proposta d’activació poètica d’una dimensió lingüística particular (en aquest cas, el significat gramatical dels elements de classe tancada: l’estructura conceptual del llenguatge).

La nostra hipòtesi en aquest punt és que Talmy opera implícitament, a través de la seva proposta teòrica, una determinada versió de la funció poètica. Roman Jakobson, en relació amb el paral·lelisme, afirmava que el fet que dos termes siguin equivalents no vol dir que siguin idèntics sinó que han de ser construïts l’un en relació amb l’altre. Talmy, en la seva postulació de propietats transversals entre categories, fa explícites determinades equivalències que, defensem, generen/ressonen en efectes poètics.

Com veurem, l’aproximació de Talmy posa de manifest propietats comunes, en el nivell del significat gramatical, entre elements aparentment desconnectats: cf. infra, per exemple, el concepte de ‘plexitud’; la recerca de propietats comunes entre els dominis de l’espai (‘matèria’<N) i el temps (‘acció’<V) i l’esforç de generalitzar més enllà de les fragmentacions operades habitualment pel discurs lingüístic.

La nostra hipòtesi en aquest punt és que si d’acord amb la formulació de Jakobson, “La funció poètica projecta el principi d’equivalència de l’eix de la selecció a l’eix de la combinació” (Jakobson 1960: 358), observem com Talmy activa també el principi d’equivalència amb finalitat heurística i, defensem, amb efectes poètics, en la construcció del seu aparell teòric.

6.3. Procediment heurístic

Reprenem aquí la taula presentada en el Capítol 4 i que servirà per compilar els efectes de l'activació poètica de l'objecte teòric que tractem. Guiarem doncs la nostra aproximació a la teoria amb aquestes dues pautes heurístiques centrals. Al final del capítol hi tornarem.

VIES D'ACTIVACIÓ POÈTICA DEL LENGUATGE

(generació de representació poètica i d'efectes poètics):

En el marc d'una llengua (A1).

En perspectiva de diversitat lingüística (A2-B2).

A * Construcció alternativa de la referència (percepció de perspectives noves/ no habituals):**

A1----- **Dins de la mateixa llengua**: “No hi ha res en el discurs literari que no es pugui trobar també (i abans) en el discurs ordinari” (J.Tuson). Figures retòriques tradicionals. La metàfora conceptual i altres recursos de la semàntica cognitiva.

A2----- **Entre llengües**. Proposem la hipòtesi: Allò ordinari en la llengua x pot ser poètic des de la llengua y -pel fet de generar construccions de la referència alternatives/ no habituals/generadores d'”estranyament”-.

Supòsit: Llengües que presenten LES MATEIXES CATEGORIES o àmbits de gramaticalització però DIFERENTS MEMBRES DINS DE LES CATEGORIES o diferents estratègies de gramaticalització.

B * Tensió conceptes gramaticalitzats/ no gramaticalitzats:**

B1----- Es tractaria del supòsit en què DIFERENTS LENGÜES PRESENTEN CATEGORIES DIFERENTS (no simplement diferents membres de les mateixes categories) o en què CAP LENGUA gramaticalitza un determinat concepte.

6.4. Activació poètica d'un objecte teòric: "The Relation of Grammar to Cognition" (Talmy 2000a: 21-55).

Seguirem l'ordre del capítol de L.Talmy ("The Relation of Grammar to Cognition", d'ara en endavant, RGC) incorporant-hi la nostra proposta heurística d'activació poètica. Aquesta farà referència, quan s'escaigui, als punts de la taula-guia.

6.4.1. Representació cognitiva, representació poètica i significat gramatical.

Una oració o porció de discurs evoca en el receptor un complex experiencial, una representació cognitiva (RC) constituïda per dos subcomponents:

- Gramatical – *estructura* de la RC – marc conceptual, bastida.
- Lèxic – *contingut* de la RC – material conceptual.

Com podríem definir, per analogia, la representació poètica? (RP)

La representació poètica seria un complex experiencial on els elements de la representació cognitiva ressonen a nivell poètic. En el context d'aquesta tesi, entenem per ressonància poètica els efectes descrits en el Capítol 4, bàsicament: l'articulació de diverses perspectives en l'expressió de la referència que fa emergir nous conceptes o la revisió dels conceptes habituals, transitar mentalment construccions conceptuais que no les rutinàriament traçades per la llengua.

En el conjunt de les llengües, els elements gramaticals identificats especifiquen un conjunt delimitat i restringit de conceptes. Aquest conjunt de nocions especificades gramaticalment, afirma Talmy, constitueix el sistema d'estructuració conceptual del llenguatge. És a dir, que aquest conjunt interlingüístic de conceptes gramaticalment especificats ofereix el marc esquemàtic bàsic per a l'organització conceptual del sistema cognitiu del llenguatge.

La gramàtica és, per tant, el mecanisme que determina l'estructura conceptual d'un dels sistemes cognitius de què s'ocupa la ciència cognitiva: el llenguatge.

La recerca que presenta L.Talmy en el capítol que tractem, compta amb els antecedents de tot un seguit d'estudis parcials duts a terme al llarg dels anys, per altres autors i en gran nombre de llengües (evidencials en turc de Slobin, Djirbal en Dixon, tipologia interlingüística respecte a una única funció, juntament amb el treball previ sobre el significat gramatical dut a terme per Sapir 1921, Boas 1938, i Jakobson 1971).

L'aportació fonamental de Talmy en aquest capítol és que hi presenta, gràcies a tot aquest patrimoni de recerca sobre llengües i fenòmens lingüístics, la dimensió conceptual de l'expressió gramatical a nivell global, proposant les funcions i propietats semàntiques i cognitives del component estructural del llenguatge.

L'enfocament - una determinada versió de la funció poètica, defensem, implícita en la seva elaboració teòrica- i la base de la seva anàlisi (acumulació d'abundant recerca empírica sobre les llengües del món) ens permet, per tant accedir a una part del territori al·ludit per Sapir (*the pervasive presence [en l'art del llenguatge] of a larger, more intuitive linguistic medium than any particular language*), en el sentit que el treball de Talmy ofereix la destil·lació de conceptes transversals en un nivell interlingüístic.

Jakobson afirma en "The Poetry of Grammar and the Grammar of Poetry" (1980: 159):

Entre les categories gramaticals que poden formar part dels paral·lelismes o dels contrastos trobem, de fet, el conjunt de les parts del discurs, susceptibles o no de flexió: nombres, gèneres, casos, graus de significació, temps, aspectes, modes, veus, divisió dels noms en abstractes i concrets, animats i inanimats, noms comuns i noms propis, afirmacions i negacions (...) i tota la varietat dels elements i de les construccions sintàctiques.

Les categories i propietats gramaticals descrites per l'article que ens ocupa poden ser, per tant, considerats susceptibles d'activació poètica de la mateixa manera que ho són les categories clàssiques amb què comptava Jakobson. La hipòtesi principal és que Talmy opera aquesta activació/ ressonància poètica amb una versió del principi d'equivalència projectat sobre els elements (propietats, restriccions) del significat gramatical.

No oblidem, d'altra banda, que en el llenguatge res no és rígidament absolut, i que, més aviat, afirma el mateix Talmy, "virtually everything is fuzzy or plastic to a same degree". La nostra perspectiva sobre la fracció que hem seleccionat de la seva producció teòrica, l'activació poètica del seus conceptes, es mou justament en el territori que captura aquesta ambivalència.

Ens centrarem, bàsicament, en el significat gramatical codificat en l'estructuració espacio-temporal i en les representacions poètiques emergents de l'activació d'aquests elements.

6.4.2. La naturalesa dels conceptes especificats gramaticalment

Les formes gramaticals (estructuració conceptual) presenten restriccions semàntiques (al contrari de les formes lèxiques).

6.4.2.1. Restriccions relatives als elements especificats gramaticalment i potencial poètic.

Veiem ara algunes de les restriccions principals del significat gramatical i com poden revertir en activació poètica. En primer lloc, respecte a les categories que inclou una llengua, i als membres inclosos en aquestes categories.

Tornem a la categoria “color” tractada a 5.1.1. Moltes llengües especifiquen (via flexió nominal, per exemple) el “nombre”, però cap llengua presenta flexió de “color”. La categoria “color” és lexicalitzada com a classe oberta i desplegada paradigmàticament (‘vermell’, ‘groc’), però si ens atenem a l’estat actual de la recerca, no és gramaticalitzada per cap llengua com a concepte obligatori i estructural. La mateixa categoria “color”, com sabem, no és tampoc una categoria lèxica universal.

No totes les llengües inclouen les mateixes categories gramaticals (taula-guia B1). Els conceptes especificats gramaticalment varien, interlingüísticament, entre alguns de molt estesos – potser universals- i d’altres amb molt poca presència. És a dir, aquests elements estructurals varien gradualment respecte a la seva significació per a la facultat del llenguatge. Les nocions ‘entitat’ i ‘ocurrència’, generalment expressades via N, V, són probablement universals tot i que el significat que els atribuïm prototípicament pot variar / les categories conceptuais de ‘temps’ i ‘nombre’ no són universals (Talmy 2000a: 90).

Per exemple, no totes les llengües preveuen la categoria d’evidencialitat. Aquest fet, però, no treu que la seva funció no pugui ser realitzada en una altra llengua per la conjunció d’altres estratègies, com ara la modalitat condicional i/o recursos discursius com l’estil indirecte, per exemple. En qualsevol cas, que el concepte destil·lat com a “evidencialitat” hagi estat seleccionat per la llengua com a categoria gramatical, i realitzat per tant en elements de classe tancada, l’aboca a un estatus d’obligatorietat en la constitució de l’estructura conceptual de la llengua.

En tant que part del repertori d’elements de classe tancada, esdevé categoria gramatical obligatòria, i per tant rutinitza i genera pensament habitual, és a dir, un punt de vista

rutinari en l'avaluació i expressió de la referència, a través de determinats paràmetres de significat per poder expressar-la lingüísticament.

Quina n'és la rellevància en termes d'efectes poètics? Respecte a les llengües que no inclouen la categoria, des de la perspectiva dels seus parlants es tracta d'una troballa conceptual vinculada al plaer cognitiu d'aprendre una paraula nova⁴², en el sentit de conèixer l'existència d'un vehicle expressiu potencial (si més no, humanament possible) intensificat per l'efecte sorpresa/estranyament (Shklovsky).

Es tracta d'un efecte anàleg al produït per peces lèxiques d'una altra llengua que en un únic mot capturen un contingut conceptual només expressat extensivament per la pròpia llengua (es tracta dels termes “intraduïbles”⁴³, molt apreciats entre públic no especialista d'una manera semblant al que podríem anomenar una espècie de “poètica popular de la diversitat lingüística”⁴⁴ com a paràfrasi de la noció “etimologia popular”⁴⁵).

⁴² P. Ripollés et al. (2014).

⁴³ Tot i que totes les llengües tenen recursos per expressar totes les idees humanament possibles tot sovint una llengua captura significats que, probablement, cap altra llengua ha decidit capturar en una sola paraula. Això genera mots que podríem anomenar “intraduïbles” (i que només ho són en el sentit que cap mot únic de la nostra llengua significa el mateix). Exemples: *karddulunghno* (“olor de la pluja i la terra quan comença l'estació humida”) en dalabon; *rawadawa* (“adonar-se algú que se'n pot sortir després de fer alguna malifeta, ja que no n'hi ha hagut testimonis”) en mundari; *komorebi* (“llum que es filtra a través de les fulles dels arbres”) en japonès.

⁴⁴ Més exemples a *Lost in translation. An Illustrated Compendium of Untranslatable Words from Around the World*, E.F.Sanders (2014), Ten Speed Press, Berkeley.

⁴⁵ El paral·lelisme ens sembla pertinent perquè en tots dos casos intervé un cert grau de prejudici: el que anomenem “prejudici de poeticitat” pel que fa als termes “intraduïbles” vinculats a prejudicis sobre la diferència cultural/l'exotisme, i en el cas de l'etimologia popular,

No totes les categories, en diferents llengües, inclouen els mateixos membres.

També en el cas d'una categoria seleccionada per ser expressada gramaticalment, com apuntàvem, trobem tant diferències entre els membres especificats per les diverses llengües, com restriccions respecte a les nocions particulars que pot especificar.

Exemple: la categoria gramatical “nombre”, que, com hem vist, no és universal.

- (taula-guia A2) Diferència de membres de la categoria entre llengües
- (taula-guia B2) Restricció de significat gramatical fins ara universal: cap llengua expressa, com a membres de la categoria “nombre”: ‘numerable’, ‘parell’, ‘dotzena’ o ‘senar’, per exemple.

Anotem aquí un exemple en què la restricció potencial de significat en el domini ‘nombre’ és objecte de poètica explícita (Glissant, 2005: 40):

‘Innombrable’: en telle grande nombre que vous ne pouvez pas les décompter.

‘Innumérable’: dans la langue anglaise, a le sens qui précède. Est pourtant mis ici pour qualifier ce « dont la nature est de ne pouvoir être quantifié », et qui vit donc au-delà de toutes les possibilités de dénombrement.

Veiem com es captura i expressada en termes poètics una restricció possible del significat gramatical. La impossibilitat de quantificació d'una entitat comptable per raó de la qualitat, no de la quantitat. Val a dir que en el supòsit d'algunes llengües on podem trobar restringida la quantificació en relació a determinades entitats (animades,

la vinculació per analogia, basada sovint en el prejudici, entre un mot i la seva presumpta referència.

humanes), la restricció es vincula al significat lèxic (la classe d'individus), no al significat gramatical.

Vous ne décidez pas si l'oiseau innumérable est unique ou infini. L'unique, qui ne fonde pas l'Un, est précisément cela qui se prend le plus à l'infini.”

Pg.134 CL: Toute la bande, le vol entier, est innumérable, même si nous savons que la plus élémentaire des techniques permettrait d'en relever le décompte exact. Nous refusons ce calcul [“no desig” de gramaticalització]. (...) C'est notre désir qui fait de ce nuage parfait un objet sans limites. C'est notre imaginaire qui en tourne chaque individu, ibis noir des marais ou flamant huppé de soufre, à son tour en innumérable ». (el subratllat és meu).

En aquest i la resta d'exemples volem subratllar que no fem una anàlisi lingüística de textos literaris. Fem una proposta heurística, d'activació poètica d'una determinada orientació de la teoria lingüística i dels seus conceptes.

6.4.2.2. Restriccions del significat gramatical i la seva ressonància poètica.

(...) it is the haunting presence of absence in everything that exists (...)

Gordon Lewis, 2006.

Un aspecte fonamental de la proposta de L.Talmy en la part que tractem de la seva producció és la relativa a les restriccions del significat gramatical. Concretament, la restricció que permet la referència topològica i no l'euclidiana (cf. taula-guia B2).

En l'expressió de l'ESPAI:

Una de les restriccions relatives als conceptes especificats per les formes gramaticals consisteix en què aquestes permeten l'expressió de la referència topològica (és a dir, les nocions de partició de l'espai en regions; la localització d'un punt en una regió, etc) i no euclidiana⁴⁶ (distincions relatives a distàncies, grandària, forma, etc.). Podríem pensar, com l'autor, en l'exemple següent:

This speck is smaller than that speck (Aquest gra (de sorra) és més petit que aquell gra (de sorra)).

This planet is smaller than that planet. (Aquest planeta és més petit que aquell planeta)

Els referents de les dues oracions (gra de sorra/ planeta) difereixen significativament en la seva grandària, forma, constitució, i en les distàncies relatives que, proporcionalment a aquesta grandària, forma i constitució, separen els membres (aquest/aquell) de cada parella. Això no obstant, les formes gramaticals són idèntiques en tots dos casos, són insensibles a aquestes distincions perquè, indica Talmy, hi opera la restricció de referència topològica (relativista): els díctics (*this/that*) es limiten a segmentar l'espai en regions, a localitzar-hi punts i a distingir-hi nivells de proximitat. I ho fan amb indiferència del fet que els objectes (la referència) en joc siguin tan incomparables que gairebé la lògica semàntica faria necessària una covariació proporcional dels elements gramaticals que entren en joc.

El significat gramatical no ho vol així, però. L.Talmy ha percebut aquesta neutralitat respecte a la magnitud, una mena de, podríem dir-ne, "indolència" semàntica, com un dels exemples de la tendència universal en les llengües del món a la referència

⁴⁶ Més sobre aquesta restricció a Levinson S.C. 2003: 282 i ss).

topològica i no a l'euclidiana, i que podem considerar que es tracta, alhora, d'una percepció poètica.

Ho considerem així en el sentit que, en fer explícita aquesta propietat del significat gramatical, hi podem identificar un determinat efecte poètic. Es tracta d'un efecte generat (la referència a aquesta identitat, la neutralitat respecte a determinades distincions) a través d'un paral·lelisme per projecció del principi d'equivalència:

Aquest ...X.... aquell...X

Aquest ...y.... aquell...y

Es tracta d'un paral·lelisme, és a dir, d'una repetició amb variació. El paral·lelisme tradicionalment explorat per la funció poètica en Jakobson posa en joc nivells com ara el material fonològic, lèxic i morfosintàctic i projecta el principi d'equivalència de l'eix de la selecció a l'eix de la combinació (Jakobson 1960: 358).

En l'exemple que proposa Talmy per demostrar una restricció del significat gramatical (que l'expressió topològica de la referència implica neutralitat en l'expressió de la magnitud), observem com articula un paral·lelisme on:

- Hi ha repetició de l'estructura conceptual (díctics: aquest / aquell)
- Hi ha variació del contingut conceptual (material lèxic de classe oberta: magnitud A – magnitud a)

El paral·lelisme fa explícita la neutralitat de l'estructura conceptual (díctics) respecte a la variació de magnitud dels elements lèxics.

La troballa teòrica de l'autor genera, defensem, un efecte poètic: la perspectiva interescalar. L'efecte poètic generat per una perspectiva/ presentació interescalar es manifesta en la correspondència entre els nivells micro i macro.

Podem trobar l'expressió d'aquest efecte en aquest exemple de creació explícitament poètica (Italo Calvino, 1993: 150):

Con tale arte fu costruita Andria, che ogni sua via corre seguendo l'orbita d'un pianeta e gli edifici e i luoghi della vita in comune ripetono l'ordine delle costellazione e la posizione degli astri più luminosi (...)⁴⁷.

El mateix efecte poètic de la neutralitat en l'expressió de la magnitud el proporciona la imatge següent:

Els homes trigarien una estona a descarregar les provisions d'un any sencer⁴⁸.

L'efecte és generat, un cop més, a través d'una perspectiva en paral·lel que causa “estranyament” (en sentit poètic).

Detectem, per tant, una poètica implícita i potencial en les propietats i restriccions del significat gramatical que pot revelar una perspectiva teòrica com ara la de L.Talmy. Es tracta d'evocacions de significat que ressonen, en tant que efectes poètics, desplegats amb llibertat lèxica en creacions explícites d'art verbal com hem vist amb els exemples anteriors.

⁴⁷ “Con arte tal fue construida Andria, que cada una de sus calles corre siguiendo la órbita de un planeta, y los edificios y los lugares de la vida en común repiten el orden de las constelaciones y las posiciones de los astros más luminosos (...)” (Calvino, 1998: 158).

⁴⁸ A.S. Piñol, *La pell freda* (2005, 2010: 10).

En l'expressió del TEMPS:

Podem observar en l'expressió del temps la mateixa restricció⁴⁹ o neutralitat, ja que també integra la propietat topològica que hem vist en l'expressió gramatical de l'espai. En termes d'estructura conceptual (elements gramaticals), el temps fa referència a un esquema neutral respecte a la magnitud temporal absoluta, especificant-ne només la magnitud relativa.

Talmy proposa: “The English past tense inflection –ed can be used in *Alexander died, with dignity* with equal felicity whether the time referred was:

1. last year, in speaking of an acquaintance
2. or over two millennia ago, in speaking of Alexander the Great”.

A. va morir ahir.

A. va morir fa mil anys.

Una anàlisi interlingüística mostra que, tot i que hi ha especificacions gramaticals per a indicar la magnitud relativa (diminutius, augmentatius, *tot just...*), és possible que no n'hi hagi cap per significar magnituds absolutes o quantificades (de grandària, distància, interval, o altres paràmetres). Això vol dir que cap element gramatical, és a dir, obligatori i generador d'habitació, ja que el component lèxic sí que se n'ocupa, indica aquesta diferència de magnitud temporal (la diferència de magnitud entre un any i dos mil anys) i que no està lligada a la perspectiva del temps viscut pel parlant.

La identificació d'aquest fet, el fet que el concepte ens pugui generar certa 'estranyesa' i la presa en consideració d'un punt de vista no habitual, apunta a un factor poètic latent.

⁴⁹ Al·lusió a homologia temps-espai.

És a dir, **un cop identificada la restricció del significat expressable, entra en joc, defensem, la seva compensació potencial: l'expressió de les neutralitats (“indolències”) via activació poètica.** La cerca del “larger language” sense restriccions de Sapir. L'efecte poètic s'aconseguiria, en una hipòtesi de “fantasia gramatical”, fent servir formes diferents en funció de la variació de magnitud temporal (*Al va morir-kh ahir / Al va morir-hk fa dos-mil anys*).

El fet rellevant no és que el significat de les formes gramaticals sigui topològic, sinó que ho és *només* i *no també* euclidià, afirma Talmy. Atès que les especificacions gramaticals es corresponen amb l'estructura conceptual, podem dir que aquesta estructura de les representacions cognitives del món en termes esquemàtics de temps/espai (matèria/acció) és en bona mesura relativista, topològica, qualitativa o aproximativa, més que no pas absoluta, euclidiana, quantitativa o exacta.

Talmy ofereix una síntesi del conjunt de nocions que són especificades per elements gramaticals, i per tant constitueixen l'estructura conceptual de les llengües, i de les nocions que no ho són (o ho són molt rarament). A través d'aquestes restriccions fetes explícites per l'autor podem descobrir elements de poètica implícita, en els termes que anem veient:

Nocions especificades per elements gramaticals (esdevenen elements obligatoris i d'habitució)		
Topològiques o pseudotopològiques (és a dir, impliquen relacions relatives entre quantitats més que no pas quantitats fixades en termes absoluts)		No-topològiques
Punt	Singularitat	Material
Extensió lineal	Pluralitat	Espai
Localització	Identitat (mateix)	Temps
Dins de	Diferència	Moció
Regió	“adjacència” de punts	Mitjà (medium)
Costat	Correspondència un-a-un	Entitat indicada/comunicant actualment.
Partició	Patró de distribució	

<p>Categories de nocions aparentment mai o rarament especificades per elements gramaticals (impliquen conceptes geomètrics euclidians, més que no pas topològics, és a dir, característiques no relatives, sinó absolutes o fixes).</p>
<p>magnitud absoluta/quantificada (de distància, grandària, etc) forma/ contorn de la línia color</p>

Aquest factor relatiu a les neutralitats conceptuals entre les formes de classe tancada (gramaticals) contrasta clarament amb la llibertat referencial dels elements lèxics.

L'obligatorietat dels elements gramaticals fa que siguin la clau dels processos d'habitució en la construcció de la referència i per tant de la hipòtesi de la seva subversió, en el sentit de clau d'activació poètica (de perspectiva inèdita i corresponent “estranyament”). Interessa per tant, des del punt de vista poètic, les propietats que identifiquem en la semàntica de les formes gramaticals.

L.Talmy continua descobrint-nos **altres neutralitats**. N'hi ha d'indefinides però en destaquem, pel seu potencial poètic, la neutralitat relativa a la identitat individual/ no especificació de l'exemplar (*token*).

Les formes gramaticals es refereixen a tipus o categories de fenòmens, no a exemplars, mostres (*tokens*) o individus en particular, és a dir, no a fenòmens específics delimitats espacio-temporalment. Així doncs, a diferència de la distinció que trobem entre noms comuns (per fer referència a tipus) i noms propis (en referència a *tokens*), no trobaríem “preposicions pròpies” per marcar un moviment/acció (històricament) únic, és a dir, una acció *token*.

Talmy ens ofereix l'exemple següent: **Jesus walked Astation the hill named Calvary*, inventant-hi la “preposició pròpia” *Astation* per substituir la “preposició comuna” *up* atesa la naturalesa extraordinària del fet de referència.

(taula-guia B2) Detectem aquí, des de la perspectiva de la funció poètica, una aplicació del principi d'equivalència entre dues instàncies d'un element gramatical que, a través del paral·lelisme, ens fa evident la neutralitat en qüestió. Prenem de nou l'exemple base proposat per Talmy:

J. walked up the hill named Calvary. (ocasió extraordinària)

They walk up Tibidabo's hill every Friday. (ocasió ordinària)

El significat capturat per aquest nivell de la "indolència" (via invariabilitat) de l'estructura conceptual davant d'una referència extraordinària o de particularitats individuals excepcionals pot ser un dels casos on es percep més clarament, per part del parlant, un cert grau d'inefabilitat.

La llengua posa a disposició tot un repertori addicional per subvenir la necessitat expressiva de marcar lingüísticament l'excepcionalitat d'una referència (material lèxic, recursos pragmàtics i d'empaquetament de la informació, etc), això no obstant, podem experimentar un cert grau de consciència, molt mínim, del fet que el material lingüístic estructural i obligatori hi és cec.

Es tracta d'una presa de consciència poètica, en el sentit apuntat en el marc d'aquesta tesi, ja que genera un efecte de desautomatització de la percepció i força un gir de perspectiva en la representació conceptual.

Que aquesta dimensió semàntica de la "indiferència" és rellevant per al món conceptual humà ressona, per exemple, en l'expressió poètica de l'estranyesa davant la indiferència del món, que persevera indolent en la seva estructura, després de la mort d'algú:

*The planet turns there without you, beautiful.
Exiled by death you cannot
touch it. Weird joy to watch postulates*

*lived out and discarded, something crowded
inside us always craving to become something
glistening outside us, the relentless planet*

*showing itself the logic of what is
buried inside it. To love existence
is to love what is indifferent to you*

you think, as you watch it turn there, beautiful. (...)
Frank Bidart

O en l'expressió poètica de la indiferència del món, de la seva estructura conceptual (gramàtica), davant de fets extraordinaris, fins i tot de dimensions mítiques, com ara el poema de William Carlos Williams dedicat al quadre atribuït a Brueghel, *Landscape with the Fall of Icarus/ De val van Icarus* (“La caiguda d’Ícar”).



Ícar

Landscape with the Fall of Icarus⁵⁰
William Carlos Williams, 1883 - 1963

⁵⁰ *Collected Poems: 1939-1962, Volume II* by William Carlos Williams, New Directions 1962.

According to Brueghel
when Icarus fell
it was spring

a farmer was ploughing
his field
the whole pageantry

of the year was
awake tingling
near

the edge of the sea
concerned
with itself

sweating in the sun
that melted
the wings' wax

insignificantly
off the coast
there was

a splash quite unnoticed
this was
Icarus drowning

Insignificant

Davant de la costa

Desapercebut

Un xipolleig

Era Ícar ofegant-se.

Una última mostra del sentit poètic latent en aquesta neutralitat del significat gramatical ens l'ofereix, un cop més, I. Calvino (1993: 29):

(...) talvolta città diverse si succedono sopra lo steso suolo e sotto lo stesso nome, nascono e muoiono senza essersi conosciute, incomunicabili tra loro.⁵¹

Un sòl indolent és la base neutral de ciutats successives i diferents.

Com les preposicions, els habitants de les ciutats no tenen nom realment propi (1993: 29-30):

Alle volte anche i nomi degli abitanti restano uguali, e l'accento delle voci, e perfino i lineamenti delle face; (...).⁵²

(taula-guia: A1) Talmy destaca una altra restricció del significat gramatical: una forma de classe tancada pot posar en relació una figura amb un fons, però no a la inversa (el marc és el dels principis Gestalt – *La bicicleta és al costat de l'ajuntament – ?L'ajuntament és al costat de la bicicleta*). El fonament d'aquesta restricció es basa en els trets atribuïts a figura i fons, respectivament, i que impliquen una determinada direccionalitat en el marc de l'estructura conceptual:

- figura: centre d'atenció, element mòbil;
- fons: marc de referència.

⁵¹ "(...) a veces ciudades diferentes se suceden sobre el mismo suelo y bajo el mismo nombre, que nacen y mueren sin haberse conocido, incomunicables entre sí" (Calvino, 1998: 43).

⁵² En ocasiones hasta los nombres de los habitantes permanecen iguales, y el acento de las voces, e incluso las facciones (...) (Calvino, 1998: 43).

Quin és el potencial poètic d'aquest postulat teòric? Subvertir aquesta restricció del significat gramatical genera un efecte poètic (Calvino 1993: 128):

- Che senso ha il vostro costruire? – domanda. –
Qual è il fine d'una città in costruzione se non una città? Dov'è il piano che seguite, il progetto? (...)
Il lavoro cessa al tramonto. Scende la notte sul cantiere. È una notte stellata. – Ecco il progetto, - dicono.⁵³

Aquí Calvino crea una imatge poètica basada precisament en el canvi de perspectiva entre figura i fons. La figura - el centre d'atenció, l'element progressiu: “el projecte (de les obres)”- és en realitat el fons - el marc de referència periòdicament fix: “la nit (sobre les obres)”- .

La nit, el fons segons l'expectativa convencional de la referència, esdevé l'element mòbil/actiu i es construeix com a figura. La restricció de significat gramatical que podríem formular com: Figura <focus d'atenció, element que generalment pot canviar de lloc>, Fons <marc de referència estable> és subvertida generant un efecte poètic.

Un cop més, la restricció detectada en el significat gramatical és font, via subversió semàntica, d'un efecte poètic que trobem, si més no, expressat extensivament en manifestacions d'art verbal.

⁵³ ¿Qué sentido tienen vuestras obras? – pregunta-. ¿Cuál es el fin de una ciudad en construcción sino una ciudad? ¿Dónde está el plano que seguís, el proyecto? (...)

El trabajo cesa al atardecer. Cae la noche sobre las obras. Es una noche estrellada.

Éste es el proyecto –dicen. (Calvino 1998: 136)

6.4.3. Categories de nocions especificades gramaticalment: DOMINI [ESPAI / TEMPS]. Activació poètica.

Un segon àmbit on podem identificar vies de potencial poètic és en la classificació sistemàtica de les categories en què L.Talmy distribueix les nocions especificades gramaticalment, i en funció de les restriccions semàntiques vistes en l'apartat anterior.

L'autor es proposa la recerca de les propietats universals de l'organització conceptual en el llenguatge i enumera com a categories conceptuais bàsiques, les nocions d'espai i temps, escenes i esdeveniments, entitats i processos, moviment i situació, força i causació. El nostre exercici se centrarà exclusivament en les nocions d'espai i temps. Segons l'autor, caldria tenir en compte els principis organitzatius bàsics següents:

- Homologia entre la representació de l'espai i del temps.
- Conversió intracategorial:
 - Un mateix complex ideacional pot ser representat en termes de conceptualitzacions alternatives;
 - La representació lingüística de l'espai i el temps són homòlogues. Moltes formes de l'estructuració conceptual es poden trobar tant en el temps com en l'espai, coses i processos, i en els referents de noms i verbs (formes lingüístiques que els representen de forma prototípica).

Una categoria conceptual bàsica és la categoria DOMINI, transversal en bona mesura a la resta de categories.

DOMINI

(categories) (quantitat) (continuous/ discrete form)

ESPAI: matèria (massa / objectes)

TEMPS: acció (activitat / actes)

Conversió conceptual entre els membres 'espai' i 'temps' de la categoria "domini".

Observem aquí la projecció del principi d'equivalència sobre els dos membres de la categoria i quines representacions cognitives amb potencial poètic se'n deriven.

La conversió intracategorial:

- a) Reificació: una arrel verbal lexicalitza l'expressió d'una acció/activitat en termes de quantitat temporal. L'efecte cognitiu d'aquesta operació és que el referent es conceptualitza com a quantitat física (objecte/matèria) i, per tant, pot participar en moltes de les accions que atribuïdes a aquestes entitats materials:

Em va trucar – Em va fer un truc : temps (acció) < espai (objecte)

Un cop reificada, apunta Talmy, "the notion of an action is amenable to the conceptions of spatial pathways and manipulations associated with physical objects or mass", formulant així l'efecte semàntic ordinari de l'operació.

També n'indica les limitacions i aquí és on podem detectar el potencial poètic de la reificació: la reificació de l'acció de trucar no ha estat portada fins a l'extrem d'un objecte físic prototípic: **He threw/pushed/slid a call to me.*

(taula-guia A2) Aquesta extensió lògica, la màxima projecció de la lògica interna de l'operació de reificació, restringida en la semàntica gramatical ordinària, implica un efecte poètic que podem trobar expressat com a imatge plàstica (Calvino, 1993: 31):

(...) guardando Fedora qual era, aveva immaginato il modo di farne la città ideale, ma mentre costruiva il suo modello in miniatura già Fedora non era più la stessa di prima, e quello che fino a ieri era stato un suo possibile futuro ormai era solo un giocattello in una sfera di vetro.⁵⁴

Reificació, doncs, en forma de “cristal·lització”, de l’acció de projectar en el futur.

O en aquest altre exemple (Calvino, 1993: 39):

Le descrizioni di città visitate da Marco Polo avevano questa dote: che ci si poteva girare in mezzo col pensiero, perdersi, fermarsi a prendere il fresco, o scappare via di corsa.⁵⁵

L’acció de descriure un lloc és reificada en forma d’espai transitable.

b) Contrapart de la reificació: accionalització (N (objecte/massa) < V)

Les llengües poden classificar-se en dues categories en funció de la forma de lexicalització que fan servir de manera predominant per referir-se a objectes físics i substàncies:

- Centrades en l’objecte (*object-dominant*), afavoreixen la categoria N. Es tracta de la majoria de llengües i opten per centrar la referència dels objectes físics i substàncies en la seva materialitat tangible.

⁵⁴ “(...) mirando a Fedora tal como era, imaginó el modo de convertirla en la ciudad ideal, pero mientras construía su modelo en miniatura Fedora ya no era la misma de antes y lo que hasta ayer había sido su posible futuro ahora sólo era un juguete en una esfera de vidrio” (Calvino, 1998: 45).

⁵⁵ “Las descripciones de ciudades visitadas por Marco Polo tenían esta virtud: que se podía dar vueltas con el pensamiento entre ellas, perderse, detenerse a tomar el fresco, o escapar corriendo” (Calvino, 1998: 52).

- Centrades en l'acció (*action-dominant*), afavoreixen la categoria V per fer referència a objectes físics i substàncies. Talmy ofereix l'exemple de l'atsugewi (llengua hokan del nord de Califòrnia), que fa referència als objectes físics i substàncies a través d'arrels verbals.

Aquesta llengua també presenta substantius que es refereixen directament a objectes físics o substàncies (*naha* 'cap'). La majoria de les formes nominals de l'atsugewi, però, són nominalitzacions derivades de verbs, per exemple: 'lluna' *cnehwu* és nominalització d'arrel verbal –hw- , 'descriure un arc en el cel', i que també pot descriure l'acció d'algú saltant d'un arbre a l'altre.

Exemple:

Atsugewi: *woswalaka*

Wo-	swal-	ak	a
-----	-------	----	---

Prefix	Arrel V	sufix (trajectòria)	
--------	---------	---------------------	--

“A causa de la gravetat, el pes d'un objecte actua sobre ell”	“Moure's o estar situat (en el cas d'objectes lineals flexibles)”	al terra	
---------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------	----------	--

lit.: “un-objecte-flexible-lineal-es-troba-sobre-el-terra-a-cause-de-la-gravetat-que-actua-sobre-ell”

(traducció final: “hi ha una corda sobre el terra”)

Les categories gramaticals presenten efectes prototípics (N-objecte, V-acció) que també generen un efecte d'habitució/expectativa semàntica en cada llengua⁵⁶.

⁵⁶ Això no obstant, com indica Evans (2010: 46), si una llengua té N i V, no podem saber d'entrada, amb tota seguretat, quins mots van dins de quina categoria: en ilgar (N Austràlia),

Trobem una ressonància poètica d'aquesta variació en una de les ficcions de Borges (1944, 2014: 96), en què juga amb les expectatives prototípiques de N i V:

Respecto al hemisferio austral de Tlön⁵⁷:

“Su lenguaje y las derivaciones de su lenguaje - la religión, las letras, la metafísica- presuponen el idealismo. El mundo para ellos no es un concurso de objetos en el espacio; es una serie heterogénea de actos independientes. Es sucesivo, temporal, no espacial. No hay sustantivos en la conjetural Ursprache de Tlön, (...): hay verbos impersonales, calificados por sufijos (o prefijos) de valor adverbial.

Por ejemplo: no hay palabra que corresponda a la palabra luna, però hay un verbo que sería en español *lunecer* o *lunar*. *Surgió la luna sobre el río* se dice *hlör u fang axaxaxas mlö* o sea en su orden: hacia arriba (upward) detrás duradero-fluir luneció. (Xul Solar traduce con brevedad: *upa tras perfluye lunó. Upward, behind the onstreaming it mooned.*)

En el hemisferio boreal: “(...) la célula primordial no es el verbo, sino el adjetivo monosilábico. El sustantivo se forma por acumulación de adjetivos. No se dice luna: se dice aéreo-claro sobre oscuro-redondo (...)”.

Borges havia escrit Tlön en 1944, quan ja hi havia publicades descripcions de llengües d'Amèrica del Nord en aquesta línia (com sabem pels treballs de Boas, Sapir, Whorf, etc., antecessors de la recerca de Talmy⁵⁸). No sabem si Borges va accedir a aquestes descripcions lingüístiques que ja podia tenir a l'abast (fet probable si pensem en la seva

“tia paterna” es pot expressar per un V; en kayardild (Austràlia), “saber” és un adjectiu; i “estimar” un sufix en tiriyo (frontera Brasil-Surinam).

⁵⁷ “Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica” (p. 98).

⁵⁸ Les descripcions de l'atsugewi a Califòrnia: Len Talmy. Tesi doctoral. *Semantic Structures in English and Atsugewi*, University of California, Berkeley, 1972.

avidesa per la lectura científica, antropològica i en la seva inclinació anglòfila), o si va generar poèticament aquestes fantasies lingüístiques a partir dels sistemes filosòfics en què s'interessava (l'idealisme, entre d'altres). En qualsevol cas, en la lluna com a V, exemple central tant en Talmy com en Borges, conflueixen la raó teòrica i la raó poètica de l'un i de l'altre.

De la mateixa manera que la modalitat poètica d'una llengua pot fer transparents possibilitats gramaticals que la modalitat ordinària fa opaques⁵⁹, determinades aproximacions de la teoria lingüística, com estem veient, poden fer emergir la poètica implícita en les propietats del significat gramatical.

Vèiem anteriorment la formulació de la categoria DOMINI constituïda per dos membres: [ESPAI / TEMPS].

(categories)	(quantitat)	(continu/ discret)
ESPAI:	matèria	(massa / objectes)
TEMPS:	acció	(activitat / actes)

Veiem tot seguit com el sistema teòric proposat per L.Talmy en el marc de la semàntica cognitiva intenta capturar els elements comuns implícits entre els dominis ESPAI i TEMPS. I com ho fa, d'acord amb la nostra anàlisi, a través de la projecció implícita del principi d'equivalència (una versió, podríem dir, de la funció poètica clàssica) entre categories gramaticals. Com cerca, en definitiva, modes de generalització que, incloent

⁵⁹ Pensem, per exemple, en expressions que segueixen el patró “morir la mort” “plorar el plor” [V tr (lex a) + OD (lex a)], que, al marge d'expressions fossilitzades com ara “viure la vida”, ressonen dins del marc d'ús ordinari del català com a expressions poètiques. Aquest patró, no obstant, pertany al registre ordinari de llengües semítiques com ara l'àrab (acusatiu intern).

ESPAI / TEMPS dins d'un mateix concepte matriu que se situa per sobre, en fa transparents les propietats comunes. Es tracta, en definitiva, si tornem l'atenció a la nostra taula-guia d'activació poètica, d'un mecanisme que genera construccions alternatives de la referència en els sentits que veurem tot seguit.

Per accedir a aquesta perspectiva teòrica, l'autor concep un sistema de nocions que li permetin capturar les propietats comunes dels dominis ESPAI / TEMPS (Talmy 2000: 51): plexitud i estat de delimitació, fonamentalment. Ho fa deixant de banda els constructes teòrics tradicionals, com ara 'nombre', que feien opaca la possibilitat d'aquesta categoria inclusiva i, de retruc, del seu potencial poètic.

6.4.4. Sistema de configuració estructural, aparell teòric i poètic.

És a través del sistema de configuració estructural que l'autor tracta de capturar allò que pot haver-hi de comú en els dominis d' ESPAI/ TEMPS amb la postulació de categories inclusives de tots dos.

Síntesi categories tradicionals/ noves categories:

Nombre (matèria: espai) / **plexitud (espai N / temps V)**

N comptable/ no comptable + V perfectiu/ imperfectiu < **estat de delimitació (N/V)**

El sistema de configuració estructural (al qual pertanyen les categories plexitud, estat de delimitació, etc) tracta de capturar allò que pot haver-hi de comú en els dominis d'espai i temps tot presentat categories inclusives de tots dos. Veurem en quin sentit aquests constructes de la teoria cognitiva es revelen com a elements de potencial poètic (taula-guia A4):

6.4.4.1. “Plexitud” (*plexity*)

Estat d’articulació d’una quantitat en elements equivalents. Aquesta categoria correspon, en termes tradicionals, al nombre gramatical. El nombre, però, fa referència estrictament a la quantitat en el domini ESPAI (matèria, objecte), i a més de l’articulació en singular i plural, la categoria pot desplegar, sempre en referència a les realitzacions de l’espai, els membres que la categoria ‘nombre’ inclogui en les diferents llengües. La categoria proposada per L.Talmy, la “plexitud”, articulada en els membres bàsics uniplex (un element)/ multiplex (més d’un element), vol capturar la generalització que inclou matèria i acció i que el terme tradicional (nombre) no preveu.

Es tractaria, en termes d’activació poètica, d’una possibilitat de construcció alternativa de la referència generada per la projecció d’equivalència d’una categoria, ‘nombre’, tradicionalment restringida a un domini, (ESPAI) matèria/objecte, a un altre domini paral·lel: (TEMPS) activitat/acció.

Via activació poètica es podria fer evident, per tant, que matèria i acció⁶⁰ comparteixen una possibilitat conceptual, l’articulació quantitativa que el ‘nombre’ tradicional atribuïa només a la matèria.

Tot i l’existència de termes tradicionals que d’alguna manera ‘quantifiquen’ el temps, com ara els termes ‘semelfactiu’ (en referència a una instància d’un esdeveniment) i ‘iteratiu’ (més d’una instància d’un esdeveniment), cap terme tradicional captura un mateix sentit de la quantificació en els dominis d’espai i temps.

⁶⁰ ‘Matèria i acció’ fan referència abreujada a les categories: ESPAI: matèria/objecte. TEMPS: activitat/acció

	ESPAI (matèria/ objecte)	TEMPS (activitat/acció)
Uniplex	<i>Un ocell hi va entrar volant.</i>	T. <i>va sospirar</i> (un cop).
Multiplex	Hi van entrar <i>ocells</i> volant.	T. <i>va continuar sospirant</i> .

Veiem que el “plural” tradicional de *va sospirar* és *van sospirar*, on el nombre es projecta sobre la categoria PERSONA del verb. Aquest no és el sentit de la categoria de la plexitud, on el nombre (la pluralització) ha de ser projectat a la mateixa categoria TEMPS (*va continuar sospirant*), és a dir al membre de la categoria DOMINI paral·lel a ESPAI.

A través d'aquesta perspectiva gramatical, activada via paral·lelisme, podem associar en un mateix concepte dues dimensions de la referència habitualment segregades en la percepció/ imaginació. El principi d'equivalència que projecta la categoria ‘nombre’ a totes dues categories (ESPAI / TEMPS) és susceptible de generar efectes poètics. Podem fer la mateixa operació de quantificar amb ocells i amb l'acció de sospirar (en tant que acció, no en tant que reificació via el nom “sospirs”) < les accions de sospirar es poden comptar com els ocells (la troballa és la quantificació de l'acció, per tant l'analogia funcionaria millor en aquesta direcció).

Podem generar d'aquesta manera un lleu efecte “metafòric” en un nivell no habitual i al marge dels mecanismes tradicionals. Aquesta *metàfora* (caldrí atribuir-hi un terme alternatiu) no es basaria, com en el cas de la metàfora tradicional i conceptual, en el paral·lelisme dels trets semàntics lèxics (del tipus “EL TEMPS és OR”), es tractaria d'un efecte metafòric – certament subtil- (en el sentit tècnic de trasllat de significat) basat en trets de la semàntica gramatical que es fan explícits teòricament, com ara la ‘plexitud’, i que posen en comú, fan explícita una propietat comuna (activable poèticament) entre categories gramaticals aparentment desconnectades. D'aquesta manera, una analogia de

l'experiència que roman opaca via les categories lingüístiques tradicionals es fa transparent via la perspectiva teòrica descrita.

Podríem identificar l'expressió de l'efecte poètic en qüestió en el fragment ja citat anteriorment (Glissant, 2005: 134): “Toute la bande, le vol entier, est innumérable, même si nous savons que la plus élémentaire des techniques permettrait d'en relever le décompte exact (...)”.

bandada (N) < *vol* (V) – tan innumerable el N com el V. Es projecta una noció de la plexitud (el significat gramatical poètic “innumerable” proposat per l'autor) tant al domini ESPAI (matèria: ocells), com al domini TEMPS (acció: volar).

L'operació de “multiplexing” (Talmy 2000a), pluralització en termes tradicionals, en la taula supra genera un referent multiplex no delimitat (*unbounded*); a banda d'elements gramaticals per a la formació de dual i altres, apunta Talmy, no està clar si hi ha alguna forma gramatical (en alguna llengua) que generi directament una multiplexitud delimitada (*bounded multiplexity*) del tipus ‘ocell’<‘bandada’, ‘abella’<‘eixam’ (*bird* < *flock*, *tree*<*grove*, *kinsperson*<*family*--- *sigh*< ‘to produce a spat of sighs’).

En aquest sentit, seria un cas d'activació poètica - i ho presentem aquí com a clau heurística -, que una mateixa forma gramatical generés un referent multiplex delimitat (no simplement col·lectiu, del tipus ‘aviram’) per als dos dominis (ESPAI i TEMPS), del tipus *ocell-gh* (‘bandada’) i *suspir-gh* (‘fa un “ruixat” de sospirs’).

Aquest seria un efecte poètic que faria transparent una propietat gramatical compartida per dos referents desconnectats des del punt de vista de la categoria gramatical. L'efecte poètic d'aquesta realització rauria en la possibilitat de traslladar les propietats associades a un univers referencial (el propi dels objectes, via la seva

pluralització<reificació), a un altre (el propi de les accions, concebudes així com a objectes comptables i altres trets adscrits a la categoria).

6.4.4.2. Estat de delimitació (*boundedness*)

Es correspon en bona mesura amb les categories tradicionals comptable/ no comptable per als N, i aspecte perfectiu/ imperfectiu per als V. El principi d'equivalència es projecta, per tant, entre aquestes dues categories i en resulta la categoria “estat de delimitació”, que pretén capturar en una propietat transversal les dues distincions tradicionals. El paral·lelisme entre els dominis de temps i espai a través d'aquesta perspectiva comuna serà susceptible, com en els casos anteriors, de generar efectes poètics.

	delimitat	no delimitat
(espai) matèria/objecte N	comptable <i>got d'aigua</i>	no comptable <i>aigua</i>
(temps) activitat/acció V	aspecte perfectiu <i>dormir deu minuts</i>	aspecte imperfectiu <i>dormir</i>

L'efecte poètic potencial d'aquest paral·lelisme rau en la possibilitat que un referent del domini ESPAI (un objecte comptable, “un got d'aigua”) pugui ser representat cognitivament, a través de la projecció descrita, com un referent del domini TEMPS (una acció delimitada, “dormir deu minuts”).

Aquesta projecció genera, novament, un subtil efecte poètic basat, no en la projecció d'un contingut conceptual, com ara la noció <trajecte> en una metàfora del tipus “la vida és un viatge”, sinó en la projecció d'una noció de l'estructura conceptual (l'estat de

delimitació). En fer explícit que es tracta d'un significat gramatical compartit (fet possible via teoria semàntica) es produeix una ressonància poètica, un paral·lelisme entre els dos elements inscrits en espai i temps.

6.5. Balanç.

Hem anat veient com, a través de la seva proposta teòrica, Talmy articula la seva recerca cognitiva (determinar la naturalesa de l'estructura conceptual) i alhora, defensem aquí, genera un efecte col·lateral a través d'una activació implícita de la funció poètica en els termes que hem anat considerant.

Presentem aquí la TAULA-GUIA presentada al Capítol 4 i completada amb els elements aportats al llarg del capítol.

Tenint en compte el focus d'aquesta tesi en l'art del llenguatge des de la diversitat lingüística, diferenciem en la taula el potencial d'activació poètica del llenguatge en el marc de la diversitat lingüística, ja sigui pel contrast de perspectives entre llengües, ja sigui per la teoria sobre universals de significat i de no codificació de significat (restriccions) generada pels estudis sobre llengües particulars.

VIES D'ACTIVACIÓ POÈTICA DEL LLENGUATGE (generació de representació poètica i d'efectes poètics):

En el marc d'una llengua (A1).

En perspectiva de diversitat lingüística (A2-B2).

A) Construcció alternativa de la referència (percepció de perspectives noves/ no habituals):

A1----- **Dins de la mateixa llengua:** “No hi ha res en el discurs literari que no es pugui trobar també (i abans) en el discurs ordinari” (J.Tuson). Figures retòriques tradicionals. La metàfora conceptual i altres recursos de la semàntica cognitiva.

A2----- **Entre llengües:** Proponem la hipòtesi: Allò ordinari en la llengua x pot ser poètic des de la llengua y (pel fet de generar construccions de la referència alternatives/no habituals/generadores d'”estranyament”).

Supòsit: Llengües que presenten LES MATEIXES CATEGORIES o àmbits de gramaticalització però DIFERENTS MEMBRES dins de les categories o diferents estratègies de gramaticalització.

A3----- Efecte de poètica implícita dins de la llengua ordinària: a través d'un efecte poètic interesclar (via paral·lelisme : repetició d'estructura conceptual (elements gramaticals)/ variació de contingut conceptual (elements lèxics)) – La repetició d'estructura conceptual és conseqüència de la no variació de nocions del significat gramatical en algun sentit i en delata una restricció (universal) (neutralitats – de magnitud absoluta (en espai i temps).

A4----- ESPAI/TEMPS (matèria/acció):

---- Conversió intracategorial: reificació/accionalització, assignació no prototípiques de referència: llengües centrades en l'objecte (N)/ llengües centrades en l'acció (V)

---- Projectió de propietats comunes: estructura configuracional (plexitud, estat de delimitació, etc)

B) Tensió conceptes gramaticalitzats/ no gramaticalitzats:

B1----- Es tractaria del supòsit que DIFERENTS LLENGÜES PRESENTEN CATEGORIES DIFERENTS (no simplement diferents membres de les mateixes categories).

Entre llengües: on no hi ha categories hi pot haver estratègies (evidencialitat – modalitat condicional, estil indirecte–).

B2----- No gramaticalitzat en cap llengua (terme: inefable, (conjunt)buit): Algunes restriccions del significat gramatical generen efectes poètics. En l'àmbit de l'estructuració espacio-temporal: efecte interesclar; les neutralitats de magnitud, d'identitat individual (*token*), etc. No gramaticalització d'algunes categories conceptuals; no gramaticalització de membres de categories.

La construcció teòrica de Talmy pot llegir-se, com hem intentat mostrar al llarg del capítol, en clau de funció poètica via la projecció del principi d'equivalència a l'eix del significat gramatical. Derivem així una seqüència iniciada amb Saussure (eix paradigmàtic/ eix sintagmàtic) i posteriorment adaptada per la noció de funció poètica de Jakobson.

El significat gramatical (els sistemes de conceptes proposats per la semàntica cognitiva) no queda cobert per l'esquema paradigmàtic/ sintagmàtic de l'estructuralisme, que tampoc disposava del conjunt organitzat de dades sobre les llengües del món que fa possible en 2000 una obra com la de Leonard Talmy.

La perspectiva teòrica de L.Talmy fa visibles perspectives de significat opaques que, al nostre parer, impliquen potencial d'heurística poètica. Hem volgut mostrar com els factors del significat gramatical evocats per les seves troballes teòriques ressonen en mostres d'expressió explícitament poètica.

Hem volgut proposar, en aquest sentit, com a mostra possible d'art del llenguatge, un exercici d'activació poètica d'un text teòric. Un text de teoria de la semàntica cognitiva que, a partir del coneixement acumulat col·lectivament durant anys de recerca empírica sobre les llengües del món, proposa noves perspectives sobre l'estructura conceptual del llenguatge.

*** **

Volem subratllar, per sintetitzar, la intenció experimental, heurística i programàtica amb què hem elaborat aquest capítol.

Experimental.

En tant que lectura, en clau poètica, d'un text teòric de semàntica cognitiva. La clau bàsica ha estat llegir el procediment teòric de l'autor com una versió de la funció poètica: concretament, via la projecció del principi d'equivalència a les nocions de significat gramatical.

Heurística.

Proposem aquí l'activació poètica dels elements teòrics, com ara les categories conceptuals i restriccions del significat gramatical, postulats per la semàntica cognitiva (hem adoptat aquí, com a banc d'experimentació, Talmy 2000a: 21-55).

La seva rellevància rau, òbviament, no en la seva productivitat sinó en la incidència en la hipòtesi descrita en aquesta tesi: la dimensió lingüística activada poèticament com a variable fonamental del potencial de l'art del llenguatge. El nostre cas mostra com la teoria lingüística pot oferir elements que facin transparents vies d'activació poètica, alhora que apuntem a una determinada coevolució (o al fet que aquesta sigui desitjable) entre teoria lingüística i art del llenguatge.

Programàtica.

Com a conseqüència dels trets anteriors, han anat apareixent al llarg del capítol un seguit d'hipòtesis que queden obertes per a una segona fase de la recerca que iniciem aquí.

CAPÍTOL 7

El multilingüisme com a mode de l'imaginari, É. Glissant.

En el Capítol 6 hem vist l'activació poètica dels elements teòrics, com ara les categories conceptuals i restriccions del significat gramatical, postulats per la semàntica cognitiva (Talmy 2000a). Pel que fa a la ideologia lingüística, ara ens ocuparem d'una perspectiva teòrico(-poètica) que, des d'una visió determinada de la diversitat lingüística, considerem que conté un fort valor heurístic respecte a l'art del llenguatge.

En tots dos casos, la recerca poètica explora l'imaginari de les llengües via l'activació de la diversitat lingüística. En el primer cas (Capítol 6), fent-la servir com a base empírica en què es basa l'aparell teòric. En el segon (aquest capítol), per tractar-se d'una invocació teòrico-poètica de la 'presència' de les llengües/poètiques del món (des de la pràctica de qualsevol llengua).

El Capítol 6 plantejava, per tant, una aproximació experimental a l'art del llenguatge traduint un aparell teòric (relatiu a la semàntica cognitiva) en aparell artístic, és a dir, activant-lo poèticament. Aquesta activació operava, dèiem, en el marc d'un enfocament de l'art de la paraula impregnat per dues formulacions de Glissant: “la presència de les llengües del món” des de qualsevol llengua, i “el multilingüisme, un mode de l'imaginari”. L'interès de la perspectiva de Glissant, com veurem, és que articula de manera inextricable la consideració de la diversitat lingüística amb una proposta d'activació poètica del llenguatge. Dóna la pauta, així doncs, de la ideologia lingüística que considerem propícia per al nostre plantejament.

Apuntàvem en el balanç de la Part II, pel que fa al vector de la ideologia lingüística, com el nou context de diversitat simultània virtualment arreu del món genera en sectors creixents una percepció sobre les llengües en què “[t]he focus is not so much on language systems as on languages as emergent from contexts of interaction”. Emergeix una consciència creixent que els límits i distincions entre llengües són el resultat d’ideologies lingüístiques no universals i augmenta l’interès en com els parlants activen els recursos multilingües que tenen disponibles (Otsuji i Pennycook, 2010).

Observàvem, en aquell context, com l’art del llenguatge en context multilingüe contemporani fa palesa una consciència sobre què és la llengua, quines són les seves fronteres i quin el seu àmbit de possibilitat i restricció al marge de les ideologies lingüístiques convencionals (tant de les ideologies corresponents a un entorn prescriptivista monolingüe com al multilingüisme per juxtaposició que se’n deriva).

Aquest Capítol 7 pretén proposar un marc de concepcions (ideologia lingüística) que potenciï l’art del llenguatge des de la perspectiva de la diversitat lingüística. Com veurem, l’aproximació teòrico-poètica d’Édouard Glissant eixampla exponencialment la nostra manera de representar-nos aquesta qüestió. Dues de les formulacions centrals de Glissant, “la presència de les llengües del món” des de qualsevol llengua, i “el multilingüisme, [no com a fenomen quantitatiu sinó com] un mode de l’imaginari”, ens fan seleccionar aquest autor com a pauta heurística que considerem productiva en termes de la nostra aproximació a l’art del llenguatge inscrit en el marc de la diversitat lingüística.

(...) notre mémoire collective est prophétique : en même temps qu’elle assemble la donnée du monde, elle tâche à en soustraire ce qui tendait à la hiérarchie, à l’échelle de valeurs, à une transparence faussement universelle. *Traité du Tout-Monde*, p.122

Édouard Glissant, assagista i poeta, tematitza el llenguatge (llenguatge/ llengua/ dir/ llengües) en cadascun dels seus assajos. Hi trobem un pensament original sobre com concebre la fenomenologia de les llengües del món, com concebre la relació entre l'un i les altres. Aquí rau la clau bàsica de la seva maquinària poètica. L'interès de l'obra de Glissant per a la nostra tesi, com dèiem, és que articula la seva defensa de la diversitat lingüística amb una proposta (tant teòrica com artística) d'activació poètica del llenguatge.

Édouard Glissant desplega una obra de creació literària entre l'assaig (*Poétique I-V, Esthétique*), i la composició poètica i narrativa. La seva poètica emergeix de la seva experiència en el context de les seves coordenades locals, l'illa de la Martinique. L'aproximació més habitual a l'obra de Glissant sol centrar-se en la seva relació amb la *négritude*, l'esclavisme, el territori antillà, el criollisme.

El seu abast i potencial d'influència no es limita, però, a aquestes coordenades amb què resulta fàcil etiquetar un producte cultural "dels marges". El punt de partida del pensament de Glissant se situa, en efecte, en la història i el paisatge de les Antilles i d'aquella geografia va extreure la seva metàfora epistèmica (*pensée archipélique*) per oposició a la noció de sistema. Això no obstant, d'aquestes coordenades extreu una perspectiva que projectarà amb "voluntat de món": el *Tout-Monde*, la *Tout-Langue*, l'esdevenir de la multiplicitat de llengües i imaginaris⁶¹.

Una prevenció apareix de manera recurrent contra l'autor, el fet que no escrigui en crioll i la flagrant contradicció que això implica, teòricament, per al seu sistema d'idees. No escriu en crioll, però tampoc ho fa estrictament en francès, d'acord amb la seva noció de

⁶¹ Chancé (2002: 224) "Le 'tout-monde' prend consistance dans le conte, les fictions multipliées, la polyphonie romanesque, tandis que la 'poétique de la relation' en fait la théorie".

contrapoètica/ *langue* i *langage* que veurem més endavant. Es tracta, en ocasions, d'una crítica que projecta sobre els “objectes culturals” (humans i altres) el mapa global de les essències intactes i “documentables”. Des d'aquest tipus de perspectiva, efectivament, Glissant estaria lluny de ser “el crioll perfecte”, no funciona com a mostra (*token*) en un programa de correcció multicultural.

L'autor més aviat s'ocupa de donar vida, amb la seva obra teòrica i poètica, a una altra visió de les diferències que no hauria estat possible, justament, sense les seves coordenades lingüístiques personals⁶². Una visió que, connectada amb una perspectiva relacional, articula tot un potencial heurístic en el domini de la diversitat lingüística que ens proposem de fer explícit aquí, en tant que element clau d'una determinada aproximació a l'art del llenguatge.

Glissant intentarà desplegar aquest *archipèle* de qüestions en el continu teòrico-poètic que és la seva obra (assaig, poesia i narració híbrida). Destaquem l'obra que conforma la seva sèrie *Poétique*, que serà objecte de citació permanent i font de les consideracions que integren aquest capítol.

(SC) *Soleil de la conscience*, Paris, Editions Falaize, 1956, rééd., «Poétique I», Gallimard, 1997.

(IP) *L'Intention poétique*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1969, rééd. «Poétique II», Gallimard, 1997.

(DA) *Le Discours antillais*, Paris, Editions du Seuil, 1981. (Text reelaborat de la seva tesi doctoral).

(PR) *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990. “Poétique III”

⁶² “L'être en effet ne s'élit plus dans la solitaire résonance d'une langue. (...) toute nation hier encore se paraisait dans la projection unique et souvent exclusive, agressive, de son parler. Mais je n'hérite pas de cette unicité, n'ayant pas même à réagir contre elle” (Glissant, 1969: 45).

(TTM) *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997.

(CL) *La cohée du Lamentin, Poétique V*, Paris, Gallimard, 2005.

(IPD) *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996.

Trobem un tractament més explícit del llenguatge en els assajos següents:

A *Soleil de la conscience* i *L'Intention poétique*, mostra la presa de consciència sobre la rellevància de la diversitat lingüística. A le *Discours antillais* assaja una racionalització de la qüestió lingüística. *Poétique de la Relation* promou la comunicació entre les diverses realitats lingüístiques mentre que *Introduction à une Poétique du Divers* n'ofereix una teorització. *Traité du Tout-Monde*, per la seva banda, intenta una recopilació didàctica de les qüestions anteriors.

(EXCURS) COORDENADES DE GLISSANT (LLOC D'ON EMERGEIX LA SEVA POÈTICA)

A partir de la situació lingüística particular de les Antilles, de la qual Glissant és un producte, l'autor qüestiona les circumstàncies sociopolítiques del poder de la paraula. S'interroga sobretot (com farà després a escala general) pel potencial real de producció de sentit que permeten cadascuna de les llengües en joc (francès, crioll). Pel que fa al francès, hi expressa la seva posició ambivalent en aquests termes:

[...] me passionne par contre (pour ne pas dire, ô grammairien : en revanche) mon affrontement à sa loi [...] je n'ai à lui prouver fidélité, ni continuité, mais à la brusquer dans mon sens : c'est ma manière à moi de la reconnaître (IP, p. 45)

Pel que fa al crioll, trobem la seva distinció entre el 'créole de l'habitation' i el 'créole du marronnage'. El primer practicat per aconseguir la complaença, l'alienació o l'acceptació, i el segon una llengua vinculada a la revolta de l'esclavatge. El crioll és llengua de fer (pràctica ritual o religiosa), de dir (mítica), de "fer el cadastre d'un món"

(els turons) (Fonkoua, 2002: 235). Tanmateix, els valors de l'antic crioll del *marronnage* no han estat preservats històricament pels seus descendents, la llengua criolla és percebuda (després de l'abolició de l'esclavitud i l'alliberament en 1848) sota el signe dual de l'alliberament i de la submissió. Glissant també se'n fa ressò, d'aquesta actitud ambivalent (Gauvin, 2010: 24):

La pratique de cette rhétorique [de la langue française] nous a enseigné que la langue française était la seule qui pouvait exprimer quelque chose de nos réalités. Il a fallu combattre cela pour découvrir que les poétiques du créole, des créoles, pouvaient tout aussi bien exprimer quelque chose et qu'une nouvelle poétique pourrait naître qui serait une combinaison, une synthèse des poétiques créoles et des poétiques du français, c'est-à-dire des poétiques, rhétoriques et contre-rhétoriques, qui sont à l'intérieur de la langue française.

Les coordenades particulars de l'autor, de les quals fa abstracció per elaborar la seva noció de "presència multilingüe" poden resumir-se, segons les seves paraules, en un seguit de llengües que ha hagut de travessar per arribar a escriure (Gauvin, 2010: 18-19), hi destaca la impregnació de les opacitats de la llengua criolla ("Imprégnation de la parole mise en scène par le conteur créole").

Presència, en la llengua criolla, de fórmules cabalístiques heretades de les llengües africanes, "dont personne ne connaissait le sens, et qui agissaient fortement sur l'auditoire sans qu'on sache pourquoi. (...) [J]'ai subi l'influence de cette présence non élucidée de langues ou de formules dont on n'a pas le sens et qui agissent quand même sur vous, et il est peut-être possible que toute une part de mes théories sur les nécessaires opacités de langage proviennent de là").

Travessar aquestes llengües equival, per a l'autor, a travessar les seves poètiques (amb les seves opacitats) per tal de destil·lar-ne la pròpia.

7.1. Ontologia i epistemologia relacional (*Poétique de la Relation, Philosophie de la Relation*).

*Toutes les cultures ont besoin de la Relation.
Elles n'ont pas besoin de l'universel.*

Dins del conjunt de conceptes de Glissant, la noció de Relació hi és una peça clau: Relació d'igualtat, no jeràrquica, amb un Altre que és diferent – els elements relacionats són bàsicament cultures, llengües/societats.

D'acord amb aquest paradigma les cultures són constituïdes per relació. En línia amb allò postulat per l'ontologia relacional, allò que existeix primàriament, la realitat elemental, és la relació, no les entitats. Les cultures no tenen per tant un contingut prèviament establert, sinó que són conformades relacionalment. En paraules de Glissant:

On ne saurait soutenir que chaque culture particulière constitue un élément premier parmi tous ceux qui sont mis en jeu dans la Relation, puisque celle-ci définit les éléments ainsi joués en même temps qu'elle les émeut (les change) ; ni affirmer que chaque culture particulière est uniment connaissable dans sa particularité, puisqu'on ne discerne pas sa limite propre dans la Relation. (PR, p.47)

En general, el pensament de Glissant gravita fonamentalment entorn de relacions, més que no pas d'objectes fixes i fixats. Destaquem dos conceptes fonamentals i característics de l'articulació de l'ontologia relacional de Glissant:

Opacitat: Es tracta d'una noció que Glissant considera imprescindible per a la seva poètica i noció de Relació.

L'opacitat de Glissant designa una “densitat” cultural que pertany a una comunitat determinada i que no és fàcilment aprehensible.

Dans l'opacité (le particulier) l'autre se trouve connaissable (IP, p.182).

L'opacité és la condition nécessaire de toute relation puisqu'elle doit être
“ce qui protège le divers” (IPD, p.75).

La realització poètica principal de Glissant basada en l'opacitat és *Tout-Monde*: “mise en écriture des opacités du monde” (Fonkoua 2002: 284). A més de condició de diversitat, l'opacitat és, en el marc de la *Relation*, una eina de resistència contra el reduccionisme humanista de voluntat universalista.

Amb l'opacitat es pot evitar la relació de *comprensió* que, en sentit jeràrquic i objectificador, afirma Glissant, opera habitualment en les relacions entre la cultura de tall occidental i la resta del món, com ha passat habitualment amb l'etnografia (Britton, 1999: nota 2). En aquest sentit, el dret a l'opacitat seria “el dret a no ser entès” (PR, 204-5). D'acord amb Glissant, el concepte habitual de *comprendre* propi de la cultura occidental implica una certa insistència en la idea de transparència i de reducció a l'escala pròpia.

Aquesta noció d'**opacitat** en context de relació entre sistemes de significació (cultures/llengües) contrasta amb el concepte de **calibració** postulat per Boas (cf. supra). Es tracta de dues maneres diferents d'oposar-se a la jerarquització entre cultures.

En el primer cas, defensant un territori no cognoscible, que negui la presumpció omnicomprendiva que ostenta una part; en el segon cas, defensant que tots dos territoris són igualment cognoscibles des dels codis propis (calibració mútua), negant així la presumpció que només una part pot comprendre.

El punt de partida és el mateix, negar les relacions de subordinació epistèmica entre les cultures, el mecanisme de neutralització, però, varia. I amb ell varien també els resultats obtinguts en termes de coneixement.

Créolisation: ofereix la pauta més coneguda del que Glissant anomena Relació. El concepte és present sobretot a *Poétique de la Relation* (secció “Créolisations”, on Glissant s’interroga sobre el futur de les llengües en el moment en què es trobin multilateralment⁶³), *Traité du Tout-Monde*, *Le Discours antillais* i a *Introduction à une poétique du divers*.

Glissant estableix el següent esquema de contrastos:

créolisation

vs. *créolisme*

vs. *créolité*

étant

(exotitzant)

être créole

moviment perpetu
d’interpenetració
cultural/lingüística

La *créolisation* (per oposició al *créolisme* i la *créolité*) és la noció que es correspon amb el marc relacional:

La *créolisation* est la mise en contact de plusieurs cultures ou au moins de plusieurs éléments de cultures distinctes, dans un endroit du monde, avec pour résultante une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse de ces éléments (TTM, p.37).

Glissant subratlla, com a conseqüència de la seva perspectiva relacional, la necessitat de tenir en compte la totalitat a l’hora de defensar les singularitats, imperatiu que es tradueix en defensa de la diversitat lingüística:

⁶³ Moment ja capturat i descrit en altres termes per Vertovec (2007) en el seu concepte “superdiversity” (cf. supra).

On ne sauvera pas, ici et là, telle ou telle langue, laissant périr les autres. Le flux d'extinction, avec une force de contagion imparable, gagnera partout. Le residu n'en sera pas une ou plusieurs langues victorieuses, mais un ou plusieurs codes désolés, qui mettront un long temps à reconstituer la vivacité organique et imprevisible d'une langue. La multiplicité linguistique protège les parlers, du plus extensif au plus fragile. C'est au nom et en fonction de cette multiplicité totale, et non pas de pseudo-solidarités ponctuelles, qu'il faut défendre chaque langue (PR, p. 110).

En el panorama postulat per Glissant, generat per la *Poètica de la Relació* (“concours d'échos-monde”), la preservació de la diversitat lingüística vindria donada per una modificació de l'hàbit mental monolingüe (*le préjugé monolingue « ma langue est ma racine »*) en una aproximació anàloga a la realitat del multilingüisme tradicional freqüent en múltiples societats del món i que Glissant preveu per al món en el seu conjunt com a resultat de diàspores generalitzades:

L'élément décisif, s'agissant de fixation, est la règle d'usage, contre laquelle ont si souvent buté les forgeurs de mots. Et la règle d'usage dépend à son tour en grande partie de la fonctionnalité de la langue. Mais on pourrait supposer (...) une vitesse et une démultiplication de la règle d'usage, qui seraient le véritable fond de la perdurabilité.

On peut imaginer des diasporas de langues, qui varieraient si vite entre elles et avec de tels retours (...) de normes, qu'en cela résiderait leur fixité. La perdurabilité n'y serait pas abordable par approfondissement, mais par chatolement de variances. L'équilibre serait fluide. Ce scintillement linguistique, si éloigné de la mécanique des sabirs et des codes, nous est encore inconcevable, mais c'est parce que le préjugé monolingüe (« ma langue est ma racine ») nous paralyse jusqu'à ce jour.

S'hi oposa, al prejudici monolingüe, el “multilingual habitus” postulat per Neville Alexander (1989).

Des de la seva perspectiva relacional, per tant, Glissant insisteix en què la manera de defensar la pròpia llengua ha de tenir en compte si es tracta d'una lògica de defensa que és igualment adequada per a la preservació de la resta de llengües. Afirmar, en aquest sentit, la necessitat de desenvolupar una “competència situacional”: la consciència metasociolingüística sobre la situació de la llengua en el context de la Relació (PR, p.130).

El paradigma convencional de preservació de la diversitat es basaria sovint, segons l'autor, en un prejudici de monolingüisme que resulta contraproduent en l'escenari que postula PR. La necessitat del contacte entre llengües i de la preservació d'espai per a totes elles és formulat en els termes següents (PR, p.126):

une langue qui ne se hasarde pas au trouble du contact des cultures, qui ne s'engage pas à l'ardente réflexibilité d'une relation paritaire aux autres langues, me paraît, peut-être au long terme, condamnée à l'appauvrissement réel .

(...) la lingua franca (langue française humaniste, savoir anglo-américain ou code espéranto) est toujours apoétique.

Per altra banda:

La multiplicité interne des langues confirme ici la réalité du multilinguisme et y correspond de manière organique. Nos poétiques en sont élaboussées.

La poètica del multilingüisme inclou aquestes claus que remetent, al seu torn, a comprendre “la presència de les llengües del món en la pràctica de la pròpia”, imperatiu que considerem l'eix central del pensament de Glissant als efectes d'aquesta tesi. Un sentit de la multiplicitat diferent al derivat, per juxtaposició, del monolingüisme convencional.

El marc relacional de Glissant genera una consciència renovada de les relacions llengua-cultura-situació al món (PR, p.134):

(...) C'est-à-dire par la méditation d'une poétique. Il risque (le praticien des langues) autrement de se retrouver à tourner en rond dans un code dont il s'obstinerait à légitimer les fragiles prémices, à fonder la scientificité illusoire, là où les langues, dans le concert, se seraient déjà échappées vers d'autres fructueuses polémiques, imprevisibles.

Subratllem, per tant, que del pensament relacional de Glissant es desprenen, com a vies per a la preservació de la diversitat lingüística:

- No la via jurídica o política, sinó “la méditation d'une poétique”.
- Les opacitats (vs. equivalències i traduïbilitat bidireccional).
- En contraposició a la ideologia monolingüe: proposa un nou sentit de la multiplicitat i no simplement un monolingüisme multiplicat, ja que el multilingüisme tradicional (cf. Khubchandani 1997) no consisteix en l'ús múltiple de llengües tal com les llengües són concebudes pel monolingüisme de tall europeu.

7.2. Multilingüisme, *presència* i imaginari de les llengües

J'écris désormais en présence de toutes les langues du monde, dans la nostalgie poignante de leur devenir menacé. (...) **le multilingüisme** n'est pas quantitatif. **C'est un des modes de l'imaginaire**. Dans la langue qui me sert à exprimer, et quand même je ne me réclamerais que d'elle seule, je n'écris plus de manière monolingüe.

“Maintenir” les langues, contribuer à les sauver de l'usure et de la disparition, constitue cet imaginaire (...). Ne croyons pas qu'une langue pourrait être demain, et sans encombre, universelle : elle périrait bientôt, sous le code même auquel son usage généralisé

aurait donné lieu. (...) La simplification, qui facilite les échanges, les dénature aussitôt (TTM, p. 26-27).

Identifiquem dues proposicions com a eixos de l'articulació particular, en Glissant, de l'art del llenguatge (poètica) i la diversitat lingüística:

- La presència de les llengües del món en la pràctica de la llengua pròpia.
- El multilingüisme no és quantitatiu, sinó un mode de l'imaginari.

La proposta de Glissant sobre les llengües gravita, fonamentalment, al voltant d'aquesta posició teòrico-poètica que, en realitat, deriva del marc relacional esbossat a 7.1. Ho veurem tot seguit i ens adonarem que els conceptes de Glissant es troben relacionats permanentment entre si, de manera que tots ells ressonen en tots els altres generant una espiral on són inevitables les repeticions, les tornades de determinades idees. El mateix autor descriu el seu pensament en termes d'arxipèlag, com a prevenció contra la intenció de trobar-hi un sistema ordenat i no redundant.

7.2.1. Concepcions sobre la diversitat lingüística.

En el context actual de 'superdiversity' (Vertovec, 2007) perviu generalment com a base, no obstant les derivacions teòriques en sentit contrari, la ideologia lingüística reificadora/ monocultural que s'adapta al nou entorn plural per simple multiplicació.

Com afirmen Otsuji i Pennycook (2010):

Current cultural, social, geopolitical and linguistic thinking is predominated by a celebration of multiplicity, hybridity and diversity (...). While they are generally seen as the driving force for new possibilities, an appreciation of multiple cultural/linguistic beings and practices also leaves us with at least two major concerns. First, one of the underlying ideologies of multilingualism and multiculturalism is that people and associated

practices are composed of multiple discrete languages and cultural practices. Notwithstanding the fact that there is an increase in the number of studies that shift away from conceiving language as an adequate base category towards a focus on features, styles or resources in order to explicate late modern bi/multilingualism (Bailey, 2007; Coupland, 2007; Jørgensen, 2008; Rampton, 2009), the difficulty still lies in fully escaping and dissociating from old statist language ideologies.

És a dir, en el context de celebració de la diversitat, la tendència és a pluralitzar les llengües reificades, no a aprofundir en la interrelació de la seva naturalesa complexa i fluida. Detectàvem (5.2.3.), no obstant aquesta inèrcia de base, ‘subversions’ en mostres d’art del llenguatge que qüestionen les ideologies lingüístiques convencionals (en direcció bàsicament dística). Un dels objectius d’aquest capítol és mostrar com l’obra de Glissant aporta en aquest domini una perspectiva alternativa a través del que ell denomina la seva poètica de la diversitat.

Glissant proposa imatges alternatives a la interrelació i delimitació recíproca entre llengües. La clau de l’autor rau en afirmar la igualtat entre les llengües a partir d’una racionalitat poètica que articula les nocions de “presència” i de *langue/ langage*.

A la visió convencional de les llengües com a entitats discretes, pròpia de la cultura occidental (en associació històrica directa amb la fórmula de l’estat-nació) al·ludida per Otsuji i Pennycook (2010) com a inèrcia conceptual fins i tot en el context contemporani de “superdiversitat”, s’oposa la imatge contrària, que les llengües en la seva diversitat formen de fet un continu de variació gradual.

A banda d’aquesta oposició en termes de discret/continu, podem obtenir, a través del pensament de Glissant, formes particulars de concebre la interrelació lingüística a través

d'una altra geometria i lògica relacional. Aquesta es concreta, bàsicament, en els termes següents:

7.2.1.1. La multiplicitat interna

Podríem parlar de llengües policèntriques, la pluralitat com a suma d'unitats externes diversificades, i també de llengües de pluralitat interna. A aquesta unitat diversificada internament es refereix Glissant: “La multiplicité a envahi les langues véhiculaires, elle leur est désormais interne (...)” (PR, p.132).

L'autor en deriva tres conseqüències:

- El reafirmament de les antigues llengües orals, vernacles o *composites*⁶⁴, la seva fixació, haurà de reflectir necessàriament aquesta complexitat interna que s'introdueix en el règim de les llengües. Serà poc viable defensar aquestes llengües de manera monolingüe (PR, p. 133), actitud que serà considerada un anacronisme epistèmic;
- tota tècnica d'aprenentatge o de traducció ha de tenir en compte actualment aquesta multiplicitat interna de les llengües (que opera en paràmetres diferents a les diversificacions geogràfiques, dialectals, tradicionals);
- per acabar, la part d'opacitat corresponent a cada llengua – vehicular o local, dominant o subordinada- augmenta exponencialment atesa aquesta manifestació de la multiplicitat.

⁶⁴ Amb aquest terme es refereix, fonamentalment, a les llengües criolles.

7.2.1.2. *La presència de les llengües*

Prenem com a eix del pensament de Glissant l’afirmació següent:

Le multilingüisme ne suppose pas la coexistence des langues ni la connaissance de plusieurs langues mais la présence des langues du monde dans la pratique de la sienne (IPD, p. 41).

La mateixa idea, en una formulació similar (Gauvin 2010 : 27):

[L]e dit de la Relation est multilingüe.

Quand je parle de multilinguisme (...) ce n’est pas une question de parler les langues (...). On peut ne pas parler d’autres langues que la sienne. C’est plutôt la manière même de parler sa propre langue, de la parler fermée ou ouverte; de la parler dans l’ignorance de la présence des autres langues ou dans la prescience que les autres langues existent et qu’elles nous influencent même sans qu’on le sache. Ce n’est pas une question de science, de connaissance de langues, c’est une question d’imaginaire des langues.

La *presència*, per tant, ens ofereix una geometria relacional que no adopta la forma d’una juxtaposició de llengües, sinó de la seva posada en xarxa.

7.2.1.3. *Langage/ langue*

En tercer lloc, s’articula un domini de diversitat lingüística a partir de l’oposició: *langage/langue*. Ens hi referirem sistemàticament en la formulació original de Glissant evitant la traducció poc exacta “llenguatge”/ “llengua”. L’oposició recull els sentits següents:

- Langage com a àmbit/manera de relació amb la langue.

Le “manque” n’est pas dans la méconnaissance d’une langue (le français), mais dans la non-maîtrise d’un langage approprié (en créole ou en français) (DA, p.334).

La tensió conceptual *langue/ langage*, no coextensiva amb la dicotomia “llenguatge/ llengua”, sorgeix de l’experiència de l’autor en el context lingüístic crioll/francès i genera una ideologia lingüística particular: el *langage* com la manifestació de la relació amb la llengua. Glissant pretén escapar de la dependència de la llengua (la seva particular, la relació ambivalent tant amb el francès com amb el crioll) i ho fa a través del seu constructe “langage antillais”⁶⁵:

J’appelle langage une série structurée et consciente d’attitudes face à (de relations ou de complicité avec, de réactions à l’encontre de) la langue qu’une collectivité pratique, que cette langue soit maternelle (...), ou menacée, ou partagée, ou optative, ou imposée. La langue crée le rapport, le langage crée la différence, l’un et l’autre aussi précieux. (DA, p.551-552).

Una mateixa llengua pot crear *langages* diferents, defensa l’autor, però en qualsevol cas, “pour qu’une langue devienne langage, il importe qu’elle soit ressentie, vécue par la communauté comme ‘sa langue’ . C’est-à-dire qu’elle devienne le lieu d’une création. Ou d’une invention (...)” (DA, p.346-347).

⁶⁵ F.Wolff (*Dire le monde*, 1997): « Ce qui est particulier aux langues est peut-être un obstacle au monde, mais ce qui est général au langage en est une condition. » A l’entrevista que conclou “Langues et langages” dins *d’Introduction à une Poétique du Divers*, Glissant declara (p.43): “Alejo Carpentier me disait (...) : « Nous autres Caraïbéens nous écrivons en quatre ou cinq langues différentes mais nous avons le même langage”.

Per a Glissant no es tracta, en definitiva, de *créoliser* el francès, sinó d'explorar-ne l'ús contrapoètic que es pot activar des de la Martinica i la perspectiva antillana.

En un primer terme, per tant, l'oposició *langue/ langage* funciona com a estratègia compensatòria en un context on es percep la manca de llengua d'acord amb un concepte no autòcton de "llengua", sinó procedent d'ideologies lingüístiques exògenes i dominants: la relació de dominància/ subordinació no és privativa de les llengües sinó que s'estén també a l'àmbit de les ideologies lingüístiques.

- Langage com a àmbit/manera de relació amb el conjunt de les llengües.

Aquesta aproximació connecta directament amb la noció de *présència* enunciada anteriorment. Des d'aquesta perspectiva, la Relació necessita :

- identitats *maîtresses d'elles-mêmes et qui acceptent de changer en s'échangeant*,
- i una defensa de la llengua que passi per la defensa de totes les llengües i per la solidaritat entre les llengües amenaçades:

Mais la construction d'un langage dans la langue dont on use permet la visée vers le chaos-monde : parce que cela établit des relations entre des langues possibles du monde.

En el cas antillà, un *langage* és la manifestació de la nostra relació amb la llengua, de la nostra actitud en relació amb el món (confiança o reserva, profusió o silenci, de relació entre l'oralitat i l'escriptura): "Un langage est ainsi apparü dans la Caraïbe, tramant à travers les langues anglaise, française, espagnole, créole (...)".

- El langage com l'espai de l'art de la llengua.

El *langage* pot ser entès com la poètica potencial entre les llengües relacionades, una poètica comuna (Glissant ofereix l'exemple del narrador oral crioll: "l'art du conteur

créole - dérives/accumulations, distorsions du discours, circularité du récit, répétition du motif (...)", que enumera, en realitat, el conjunt recurrent de trets en les tradicions orals del món). Cal distingir entre la llengua (*langue*) que es fa servir, i el llenguatge (*langage*) en els termes següents:

(...) le langage, c'est-à-dire le rapport aux mots, qu'on construit en matière de littérature et de poésie. Tout cela converge en un langage qui court à travers les langues de la Caraïbe (...) cette exploration d'un langage par et par-delà les diverses langues utilisées ne pervertit en rien aucune d'elles et ajoute à chacune, les convoquant toutes en un point focal, (...) où, se rencontrant, elles se «comprennent » en fin.

En relació amb la vinculació de poètica amb *langue/langage*, l'autor afirma a *L'Intention Poétique* (p. 53):

Chaque langage: sillon, faisceau de rapports par-dessus (et dans) les diverses langues et leurs obstacles. La poésie n'exige plus l'adéquation de la langue, mais le feu précis du langage. Autrement dit: je te parle dans ta langue, et c'est dans mon langage que je te comprends.

I continua: "Créer, dans n'importe quelle langue donnée, suppose ainsi qu'on soit habité du désir impossible de toutes les langues du monde". Trobem aquí una formulació particular de l'anhel detectat per Sapir: anhel de creació des d'un espai de confluència de totes les llengües, i, en cert sentit, de superar l'adequació de la llengua per entrar en el "foc precís" del *langage*.

Hi detectem una visió de la *langue* com a entitat administrativa, prescriptiva, eina d'etiquetatge sociopolític, àmbit de restricció; i el *langage* com a territori d'accés, àmbit de possibilitat d'expressió. En aquest sentit es pot concebre un *langage* en francès, i un *langage* en crioll. No seria per a Glissant el mateix dir '*langage* en français' que '*langue* en crioll'.

française'. I aquesta distinció té conseqüències per a la seva poètica i per a la llengua (*langage*) en què s'expressa.

Així doncs, hi ha per a Glissant un dret al *langage* i sobrevola els conflictes lingüístics que s'hi subordinen: hi pot haver un *langage* en francès o en crioll (*langage approprié (en créole ou en français)*). El conflicte lingüístic que l'antillà manté Glissant el pretén superar amb la imatge de la "llengua-trampa" que vol capturar el llenguatge. Si s'activa la idea d'un dret al *langage*, del domini de les seves condicions (les condicions que permeten 'dire le monde'), llavors es desactiva la trampa de la llengua.

Glissant concep, per tant, un constructe fruit, en un primer moment, de la seva ideologia lingüística personal/local, i que esdevindrà, posteriorment, el nucli de la seva poètica d'abast general: la noció de *presència* de les llengües del món en la pràctica de la llengua pròpia. La seva noció de *langage* seria així no només un dret, informal i en termes sociolingüístics, sinó també una obligació, l'"obligació de la presència" (de totes les llengües) en termes poètics⁶⁶.

Afirmàvem al començament d'aquesta secció que Glissant proposa imatges alternatives a la interrelació i delimitació recíproca entre llengües i que la clau rau en postular la igualtat entre les llengües a partir d'una racionalitat poètica que articula les nocions de "presència" i de *langue/ langage*.

⁶⁶ Un sentit de la *presència* que podem llegir entre les línies dedicades a l'obra de René Char: "Je comprends –c'est-à-dire que j'aime à connaître- ce paysage (sa nature), en ce qu'auprès de lui je fréquente le mien. L'autre n'est pas autrui, mais ma différence consentie. Autrui n'est que de morale ; en l'Autre est toute poétique" (IP, p.84).

Després d'introduir els conceptes de *presència* i de *langue/langage*, aborem ara com l'autor en deriva la seva noció sobre la igualtat de les llengües basant-se en llur potencial poètic. Què entén l'autor per **poètica**.

En primer lloc, subratlla on no l'hem d'anar a buscar. El criollisme, el regionalisme, consagrarien determinades llengües per sobre de les altres, hi hauria llengües d'ús noble i llengües que només produirien regionalismes i particularismes. Però totes les llengües tenen la seva poètica i totes les llengües són regionals, alhora. Defensa, així, l'ús no jerarquitzat de les poètiques diferents en llengües diferents.

El problema central és “le problème des poétiques”: “l'usage non hiérarchisé des poétiques différentes dans des langues différentes”. Els *criollismes*, els particularismes, etc. són maneres de satisfer les grans llengües de cultura en el marc de les jerarquies lingüístiques (Gauvin 2010: 28): “Dans le contexte moderne, toutes les langues sont régionales et toutes les langues ont leur poétique, en même temps”.

La poètica que articula el pensament de Glissant es troba en les estructures. Posa l'exemple del narrador crioll: “Le conteur créole se sert (...) des procédés de répétition, de redoublement, de ressassement, de mise en haleine (... les listes de Saint-John Perse – épuiser le réel non pas dans une formule mais dans une accumulation...)”; “(...) la poétique, la structure du langage, la refonte de la structure des langages (...)”.

En aquest sentit, proposa Glissant:

(...) l'entrée de systèmes d'images poétiques d'une langue dans une autre. (...) Ce n'est pas une question de mots. (...) C'est une emploi de forme grammaticale (...) “ (Gauvin 2010: 111).

En definitiva, apunta la noció de *presència* de totes les llengües des de la pràctica de cada llengua particular i, alhora, fa gravitar aquesta *presència* multilingüe no en el

coneixement de múltiples llengües (en tant que concebudes estrictament com a sistemes reificats) sinó en l'adquisició de múltiples perspectives sobre la construcció de la referència (és a dir, de múltiples poètiques):

je n'écris pas pour un lecteur-ci ou un lecteur-ça, j'essaie d'écrire en vue de ce moment où le lecteur ou l'auditeur (...) sera ouvert à toutes sortes de poétiques et pas seulement aux poétiques de sa langue à lui. Et ce jour-là viendra où il y aura une sorte de variance infinie des sensibilités linguistiques. Non pas une connaissance des langues, ça c'est autre chose.

Per a Glissant, per tant, la *pensée/ intention poétique* en el Tout-Monde, va lligada a la *présència* de totes les llengües, a la reivindicació de la diversitat lingüística des de la igualtat de les poètiques.

Ce qui fait le Tout-monde, ce n'est pas le cosmopolitisme, (...), qui est un avatar en négatif de la Relation. Ce qui fait le Tout-monde, c'est la poétique elle-même de cette Relation.

Podem deduir, insistim, que es tracta d'una proposta per a la preservació de la diversitat lingüística que no és de l'ordre ni de la política o la planificació⁶⁷, ni tan sols de l'ordre conceptual o teòric, sinó que es basa en l'activació poètica d'un imaginari relacional⁶⁸. Es tractaria, en definitiva, de superar nocions com ara el cosmopolitisme vacu,

⁶⁷ Aportem dues referències a la visió crítica respecte a la planificació política en matèria lingüística: Junyent, M.C. (1998) i Khubchandani (1997).

⁶⁸ « Tant qu'on n'aura pas accepté l'idée, pas seulement conceptuellement mais par l'imaginaire des humanités, que la totalité-monde est un ensemble dans lequel tous ont besoin de tous, il est évident qu'il y aura des cultures qui seront menacées. Ce que je dis, c'est que ce n'est ni par la force ni par le concept qu'on arrivera à protéger ces cultures, mais par l'imaginaire de la totalité-monde, c'est-à-dire para la nécessité vécue de ce fait : que toutes les cultures ont besoin de toutes les cultures» (Gauvin 2010: 41).

pseudoturístic, o la mera poliglòssia i, en última instància, de canviar l'imaginari basat en un visió banal o objectual de les llengües per passar a incorporar les seves poètiques en la vida lingüística ordinària.

Qui en certa mesura es troba més a prop de la relació que estem descrivint amb la llengua és el traductor. En aquesta línia, la **traducció** deixarà de ser una pràctica auxiliar i esdevindrà finalment, afirma Glissant, un art fonamental:

De plus en plus les traductions deviendront un art essentiel. Jusqu'ici on a trop laissé les traductions aux seuls traducteurs. Les traductions deviendront une part importante des poétiques, c'est qui n'est pas le cas jusqu'ici.

A 5.2.4. apuntàvem com la teoria sobre la traducció (Becker, Steiner 1975, Bassnett 1980) era un dels dominis (juntament amb la tipologia, l'antropologia, i una determinada orientació de la lingüística cognitiva) que indiquen l'interès teòric per la diversitat lingüística. L'aproximació de Glissant a l'àmbit de la traducció opera des de la seva poètica radical

(...) tout comme dans notre chaos-monde on ne sauvera aucune langue du monde en laissant périr les autres, de même le traducteur ne saurait-il établir relation entre deux systèmes d'unicité, entre deux langues sinon en présence de toutes les autres. (...) Le traducteur invente un langage nécessaire d'un langue à l'autre, comme le poète invente un langage dans sa propre langue.

(...) chaque traduction aujourd'hui accompagne le réseau de toutes les traductions possibles de toute langue en toute langue.

S'il est vrai qu'avec toute langue qui disparaît, disparaît une part de l'imaginaire humain, avec toute langue qui est traduite

s'enrichit cet imaginaire de manière errante et fixe à la fois. (IPD, p. 45).

Traduir és posar l'accent sobre les relacions (entre les llengües), no sobre les llengües (objectes). L'art de la traducció fa així evident que la poètica de Glissant, dins del marc relacional, emergeix en el pas d'una llengua a una altra. El *langage* que emergeix entre les llengües que entren en relació de traducció és una manifestació possible de la *presència* que reivindica l'autor.

(...) un des éléments de plus en plus importants de la vie linguistique aujourd'hui sera l'expression d'une réalité, (...) dans le rapport de plusieurs langues à plusieurs langues. Voilà pourquoi, à mon avis, la traduction devient un art primordial.

Aquesta concepció de la traducció en tant que art específic, no com a simple tècnica instrumental per passar d'una llengua-entitat a una altra, sinó la seva elevació a *langage*-relació és coherent amb l'ontologia relacional de Glissant. La traducció és art del llenguatge en si en tant que actua la *presència* de les múltiples llengües.

7.2.2. Multilingüisme, no com a pluralitat de llengües sinó com a *presència* de múltiples poètiques.

En estreta relació amb la noció de presència que reprenem en aquest apartat, trobem la idea que l'imaginari humà ja no pot ser monolingüe: Dir el món implica una coincidència entre el *langage* i el món, l'existència d'un *langage-monde* que realitza la presència de les llengües (poètiques).

A l'Europa del s. XVIII, afirma Glissant, un escriptor francès, encara que conegués l'anglès o l'italià, no tenia en compte aquestes llengües en la seva escriptura. Les escriptures eren monolingües. Actualment, afirma l'autor:

L'être en effet ne s'élit plus dans la solitaire résonance d'une langue. (...) toute nation hier encore se paraisait dans la projection unique et souvent exclusive, agressive, de son parler. Mais je n'hérite pas de cette unicité, n'ayant pas même à réagir contre elle. (IP, p.45)

On ne peut plus écrire une langue de manière monolingue. On est obligé de tenir compte des imaginaires des langues. Ces imaginaires nous frappent par toutes sortes des moyens (...). On ne peut plus écrire son paysage ou décrire sa propre langue de manière monolingue (IPD, p. 84).

Ressonnen alhora, amb més amplitud explicativa, les paraules de Goethe: “qui no coneix res d'altres llengües no coneix res de la pròpia”. O fins i tot, en termes del mateix Glissant: “Les gens qui (...) n'imaginent pas la problématique des langues n'imaginent même pas le monde”.

El món contemporani, apuntàvem, és escenari d'una diversitat present de manera simultània virtualment arreu. D'acord amb l'autor, es tracta d'una condició que obre un nou cicle d'expressió. Aquest cicle d'expressió propi de l'*ethos* multilingüe descrit per l'autor és presentat en els termes següents (IP, p46 i ss.):

(...) [L]'être de demain parlera naturellement plusieurs langues; que chaque langage (chaque choix de dire) courra d'une de ces langues aux autres, bien sûr par ses motivations et non dans une mécanique du vocabulaire (sinon le langage se réduit à un espéranto); que par conséquent l'analyse de chaque langage devra intégrer l'étude non pas seulement des langues intéressées mais encore de *leur réaction conjuguée dans l'être*. Définir un langage, ce sera (...) approcher le principe (en l'être) d'une symbiose élocutoire qui signifiera une des modalités de sa liaison à la totalité du monde.

La langue alors ne sera plus, dans l'expression de l'être, pur obstacle et pur accomplissement ; elle comportera aussi, de manière toujours contradictoire, détention et relation".

És a dir, la llengua no com a demarcació i frontera (ontologia de la llengua reificada), lloc on aturar-se, sinó com a lloc on relacionar-se amb altres llengües (ontologia relacional). La llengua com a *langage* on es produeix la presència de les llengües del món.

De l'aparell teòric de Glissant es pot inferir una visió de la poètica no com a registre extraordinari de la llengua sinó com a manifestació ordinària de la llengua en la seva presència en clau multilingüe.

(...) nous devons considérer le multilinguisme comme une donnée poétique de notre existence et non pas comme cette réalité qui fait que nous sommes polyglottes (...). (...) dans la nostalgie de ne pas connaître une langue, il y a davantage de poétique s'il se trouve que dans la pratique même de la langue. (Gauvin, 2010: 54).

Glissant proposa, així doncs, una noció particular de multilingüisme que no equival ni a una juxtaposició de llengües, ni a una simple barreja o celebració del "créolisme" (com concepte oposat a la "créolisation"), ni a la cerca d'una lingua franca internacional que resulti d'un pidgin de totes les llengües, i ni tan sols a la suma de competències en múltiples codis lingüístics.

En présence de toutes les langues du monde.

El multilingüisme de Glissant apel·la a la poètica implícita en la relació entre les llengües, a la manera de dir el món des de la pròpia llengua en la *presència* o en la

ignorància conscient de la resta de llengües i de la seva situació relativa en el mapa del coneixement. En aquest sentit, com apuntàvem supra:

On ne peut plus écrire une langue de manière monolingue. On est obligé de tenir compte des imaginaires des langues (IPD, p.84).

La visió de Glissant sobre el multilingüisme representa una oposició a la hipòtesi de “llengua universal” que pressuposava Leibniz, així com als monolingüismes expansius que al llarg de la història han minvat i fagocitat l’energia de les llengües (Fonkoua, 2002: 237):

(...) Je répète que le multilinguisme ne suppose pas la coexistence des langues ni la connaissance de plusieurs langues mais la présence des langues du monde dans la pratique de la sienne ; c’est cela que j’appelle le multilinguisme. (IPD, p. 39).

En termes de la nostra hipòtesi sobre l’art del llenguatge, insistim en què aquesta aproximació de Glissant al multilingüisme funda una ideologia lingüística que és alhora poètica. Es tracta d’una aproximació a la llengua i a les relacions entre llengües heterodoxa en termes lingüístics convencionals, ja que articula de manera intrínseca i recíproca la ressonància poètica del llenguatge i de la diversitat lingüística (evocant alhora Paul Friedrich 1986):

La langue ne grandit que par le langage [la cerca de la *larger language* de Sapir], cette frappe du poète, et le langage a besoin de toutes les langues, qui sont l’imaginaire du monde (TTM, p.163).

Aquesta exploració de l'imaginari de les llengües és la cerca d'una relació diferent entre el **món i el llenguatge**. Tota recerca sobre relacions alternatives entre món i llenguatge pertany a l'àmbit de la poètica.

La intenció poètica radical activa el potencial artístic del llenguatge (en el sentit que aquest esdevé tecnologia que potencia la percepció i cognició, cf. Capítol 4) i inicia una relació amb el món en conseqüència. Reverteix alhora la “servitud” formulada per Sapir-Whorf, Slobin (*thinking for speaking*) i Levinson -“To talk about what we see and feel we must be able to ‘see’ and ‘feel’ in terms that we can talk about” (1997:39)-.

En consonància amb l'anhel enunciat per Sapir, la poètica radical (aquella que emergeix de les estructures de la llengua, com proposàvem experimentalment al Capítol 6) mira de veure i sentir a través d'un llenguatge “més ampli” per després parlar d'allò vist i sentit, encara que sigui en una llengua que soni com “la traducció d'un original desconegut”.

Aquest efecte d'“original desconegut” es deuria al fet que hi ressonaria un llenguatge sense correspondència amb cap llengua (*langue* de Glissant) històricament sintonitzada amb un entorn particular. Així la llengua, en la generació de la seva poètica, seria índex de l'emergència de nous entorns humanament significatius en el context de la diversitat contemporània.

7.2.3. La ideologia lingüística com a motor d'un art del llenguatge.

La perspectiva de Glissant sobre la manera de viure el món a través de la presència de totes les llengües aporta un nivell de profunditat en la ideologia lingüística predominant en el context actual de diversitat, una diversitat simultània virtualment arreu del planeta atesa la conjunció de moviments humans multilaterals i de les tecnologies de la informació i la comunicació. Glissant aporta un angle particular a l'experiència humana

envers la multiplicitat de llengües i ho fa activant, alhora, la dimensió poètica inherent a aquesta experiència, com hem vist.

Glissant se'ns presenta com un explorador de possibilitats sobre el llenguatge i les llengües en els sentits que hem anat desgranant. La generació, en definitiva, de noves representacions (i de retruc, creences) sobre la diversitat lingüística.

Aquesta direcció del seu pensament, però, va ser el resultat d'una transformació progressiva en la seva aproximació a la relació amb la llengua, a les representacions sobre els límits i possibilitats de les llengües. Com es coarticula així doncs la ideologia lingüística i l'art de la paraula en el marc teòrico-poètic proposat per Glissant?

Podem identificar una coevolució de la ideologia lingüística i de la seva proposta d'activació contrapoètica del llenguatge en els termes següents:

IDEOLOGIA LINGÜÍSTICA	ART DEL LLENGUATGE (ACTIVACIÓ POÈTICA DELS RECURSOS LINGÜÍSTICS, Britton 1999:182)
<p>Percepció, en el context de la Martinica, de la “manca de llengua” (i “le tourment de langage”), equivalent a la manca de ‘jo’ (falta l'eina per dir el món i per dir-se un mateix). Francès percebut com a llengua estrangera / crioll percebut com a compromís limitat.</p>	<p>Desig de llengua “plena” expressat a: <i>Le lézarde. Le quatrième siècle.</i></p> <p><u>Contrapoètica (poétique contrainte):</u> Construcció (social i literària) d'un langage contrapoètic – que no implica vincle identitari sinó subversió envers la llengua dominant. <i>Le discours antillais. Malemort. La case du commandeur. Mahagony.</i></p>
<p>(A partir dels anys 90) Roman la concepció i ús de la llengua no vinculada biunívocament a identitat, derivats de la contrapoètica. El nou context és generalitzat i pluralitzat (no restringit a l'entorn d'origen, antillà). Cultura mundial en què llengua i identitat són constructes que tot sovint varien independentment (1).</p>	<p>Llengua en multiplicitat. <u>Tout-langue. Présence. Tout-monde.(2)</u> Per expressar la realitat multilingüe el que és important és el langage, ja que determina els límits de les <i>llengües</i> en ús. “La créolisation (...). C'est l'entrée de systèmes d'images poétiques d'une langue dans une autre. (...) Ce n'est pas une question de mots. (...) C'est un emploi de forme grammaticale (...)” (Gauvin 2010: 111).</p>

- (1) Glissant “decreta” la desposseïció de la llengua (fi de l’era de la possessió de les llengües en termes exclusius/ “llengües maternes”) i dilueix així com a irrellevant la “manca de llengua”.
- (2) El *Tout-Monde* de Glissant inclou tant la Martinica com la resta del món, ja que és, sobretot, una relació, un *étant*, no un estat del món. El concepte ja era latent, embrionari, a *Le discours antillais* i en el context del *Tout-Monde* i de la poètica de la relació esdevé discurs universalitzable. Com subratlla Chancé (2002: 10): “On ne peu pas confondre, en effet, un monde humaniste imaginé par les colonisateurs de la Renaissance et les esclavagistes des Lumières et le ‘Tout-Monde’”. Veiem la proposta teòrico-poètica del *Tout-Monde* de Glissant com una contrapoètica oposada a la perspectiva de les successives descobertes del món i de la seva diversitat que resumíem en l’apartat 5.2.

És així, en la coevolució que es produeix entre una ideologia lingüística originada en un context particular i una concepció d’art del llenguatge, com Glissant passa gradualment de la tensió *langue/langage* a la seva teorització (poètica) sobre el multilingüisme.

Ne plus démarquer le langage de la langue, c’est supposer que toute langue aura été, en poétique, libérée. Aussi bien écrire, c’est s’éprouver habité déjà, en nostalgie exultante, de toutes les langues du monde. (PR, p. 232)

I tornant a la nostra formulació de Sapir, és a dir, a l’anhel d’una “llengua més àmplia”, trobem també Glissant, *Poétique de la Relation*:

Cette « nostalgie exultante » n’est-elle pas celle d’une langue originelle qui aurait compris toutes les langues dans leur diversité opérante ?

Il est donné, dans toutes les langues, de bâtir la tour (PR, p.123).

CAPÍTOL 8

BALANÇ

En aquesta Part III hem plantejat una proposta heurística en els dos nivells (locus d'activació poètica/ ideologia lingüística) que articulen la nostra anàlisi de l'art del llenguatge. Com apuntàvem en la presentació, després d'identificar les tendències que es mostren com a més habituals, hem plantejat, per a cada nivell, una proposta de terrenys menys explorats i que posen en joc, obertament, art del llenguatge i diversitat lingüística. Pel que fa al locus d'activació, l'activació poètica d'un aparell teòric, un sistema de conceptes i propietats relatives al significat gramatical en el marc de la semàntica cognitiva (L.Talmy 2000b). Pel que fa a la ideologia lingüística, hem proposat l'activació, com a àmbit de possibilitat respecte a la nostra relació amb el llenguatge (Silverstein), d'un marc teòric-poètic que vincula de manera inextricable diversitat lingüística (“la presència de totes les llengües del món”) i art del llenguatge (“le multilingüisme, un mode de l’imaginaire”), guiats per l’obra d’E. Glissant.

Ens proposem ara fer un breu balanç conjunt de les dues propostes a la llum, successivament, de tres autors que hem anat citant al llarg de la recerca. E.Sapir (1921) des del seu pensament seminal sobre l'art del llenguatge; R.Jakobson (1960), des de la seva articulació de la funció poètica i amb ella, l'eixamplament de l'abast de la lingüística; i M.Silverstein, deixeble seu, explorador de vetes potencials de la funció poètica i impulsor de la recerca sobre allò que creiem que és el llenguatge, i sobre allò que podem fer-hi (ideologies lingüístiques). Mentre que el Capítol 6 el podem relacionar de manera més directa amb Jakobson (locus d'activació poètica), Silverstein trobarà una ressonància més clara en el Capítol 7.

En termes d'E. Sapir

Múltiples vegades ens hem anat referint a l'al·lusió de Sapir a una “llengua més àmplia” que com índex, des de la nostra interpretació, d'una activació poètica radical de la diversitat lingüística: “ (...) certain artists (...) are unconsciously striving for a generalized art language, a literary algebra, that is related to the sum of all known languages (...) index of the pervasive presence [in the art of language] of a larger, more intuitive linguistic medium than any particular language” (Sapir 1921).

Recapitem ara en quina mesura tant el Capítol 6 com el Capítol 7 donen contingut a aquestes paraules de Sapir:

Talmy 2000 (Capítol 6) aporta la recerca relativa al potencial d'expressió conceptual a partir de les manifestacions lingüístiques existents en les llengües del món (patrons de lexicalització i gramaticalització) o, en la seva versió negativa, en la detecció d'àrees de possibilitat conceptual no manifestades lingüísticament. Hem vist algunes d'aquestes àrees de restricció en l'expressió gramatical de les llengües i hem contrastat aquests significats no gramaticalitzats, però conceptualment possibles, amb la seva expressió poètica en manifestacions d'art verbal.

Hem vist exemples, per tant, on aquests significats inefables gramaticalment i detectats per Talmy són significats que també són detectats des d'una perspectiva artística i que per tant són susceptibles de generar efectes poètics en manifestacions explícites d'art del llenguatge. L'obra de Talmy, de fet, desplega tècnicament el programa suggerit per Sapir pel fet d'extreure, a partir de les dades obtingudes per múltiples recerques sobre llengües particulars, els elements i propietats del significat gramatical del llenguatge. Pretén cartografiar, dit d'una altra manera, el territori de la possibilitat i de la restricció de l'expressió lingüística.

El marc teòric-poètic de Glissant (Capítol 7), des d'un àmbit completament diferent, ens ha servit per extreure la formulació implícita d'una ideologia lingüística (l'autor no fa servir en cap ocasió aquest terme, no escriu des de paràmetres sociolingüístics ni antropològics explícits) que sintonitza amb l'entorn de diversitat contemporània (la diversitat simultània virtualment arreu). Les seves dues formulacions centrals per a la nostra recerca "la presència de les llengües del món" des de qualsevol llengua, i "el multilingüisme, un mode de l'imaginari" són en si, podríem dir, paràfrasis alternatives de les paraules glossades de Sapir.

Hem anat identificant durant el Capítol 7 com a mínim tres sentits de la 'llengua més amplia' de què parla Sapir: a) La *presència* de totes les llengües del món des de la pràctica de qualsevol llengua (anhel de *Tout-langue* en el *Tout-Monde*); b) La tensió *langue/ langage* via contrapoètica (com a superació de la llengua com a restricció: "La langue, c'est le creuset toujours bouleversé de mon unité. Le langage, ce serait le champ ouvert de ma Relation"), i c) *Langage* com a activació poètica, com a art, de la *langue* (IP, p.61): "(...) on apprend (ou on vit) une langue mais on médite (ou on forge) son langage".

En termes de R. Jakobson

Si com apuntàvem en el Capítol 4, el llenguatge és la matèria primera que la poètica (tecnologia artística) fa ressonar -"Poetic language makes all levels of a language resonate" (Jakobson 1960)-, aquesta Part III s'ha proposat eixamplar les vies de ressonància, és a dir, fer explícita la possibilitat de ressonància de nivells poc habituals.

Concretament, el Capítol 6 s'ha ocupat d'explorar la teoria lingüística com a banc de material potencialment poètic i ho fem a partir de la hipòtesi que en l'aparell teòric de

Talmy (en la secció que ha estat objecte del nostre capítol, RGC) opera implícitament una determinada versió de la funció poètica. Si d'acord amb la formulació de Jakobson, “La funció poètica projecta el principi d'equivalència de l'eix de la selecció a l'eix de la combinació”(Jakobson 1960: 358), veïem com en la seva postulació de propietats transversals entre categories, Talmy activa implícitament també el principi d'equivalència amb finalitat heurística i, defensem, amb efectes poètics.

Tot i que la filiació amb Jakobson és més evident en relació amb el Capítol 6, no volem deixar d'observar la projecció, més o menys implícita, de l'autor també en el Capítol 7. La ressonància de tots els nivells del llenguatge que, d'acord amb Jakobson, es realitza per via poètica, l'hem observat en el Capítol 7 a través de la perspectiva relacional que regeix el marc teòric-poètic d'E. Glissant.

L'imperatiu teòric-poètic relatiu a “la presència de les llengües del món” des de qualsevol llengua implica una transformació en la nostra percepció de l'experiència del llenguatge, de la nostra ideologia lingüística en un context de diversitat simultània virtualment arreu. La *presència* en tant que ressonància de totes les llengües en la pràctica de la llengua pròpia activa una dimensió poètica del llenguatge que podem considerar latent en la formulació de Jakobson. O si més no, que resulta activada a través d'un relectura contemporània i des de l'àmbit de la vivència del llenguatge a través de la perspectiva de Glissant.

En termes de M. Silverstein. Hem anat insistint en la formulació clau en l'àmbit de les ideologies lingüístiques: parlem en funció d'allò que creiem que podem fer parlant (en general, que usem el llenguatge en funció d'allò que creiem que podem fer-hi) - i d'acord amb aquest radi d'acció que ens permetem, de retruc, conformem el llenguatge

(i el parlar)-. Ara ens podem plantejar la qüestió següent: De quina manera les aportacions de L.Talmy i Glissant incideixen i eixamplen la nostra representació d'allò que podem fer amb el llenguatge? Com redefeixen allò que és lingüísticament possible? La resposta ve donada en molt bona part per les consideracions anteriors en aquest capítol.

Tot i que l'aproximació antropològica de M.Silverstein, relativa la representació i experiència del llenguatge per part dels parlants, es correspon de manera més directa amb el Capítol 7, no volem deixar d'observar la seva incidència en el Capítol 6. En aquest sentit, hem presentat la dinàmica del mateix Capítol 6 com a exemple experimental de la cerca de *loci* alternatius, dins del llenguatge, d'activació poètica.

Aquesta hèuresi experimental es presenta com una forma possible d'eixamplar la nostra concepció sobre allò que podem fer amb el llenguatge, en aquest cas, sobre quins dels seus elements podem activar poèticament.

En el Capítol 7 hem vist com el marc de Glissant ofereix una nova sensibilitat en la percepció i potencial vivència de la diversitat lingüística. L'autor se'ns presenta com un explorador de possibilitats sobre el llenguatge i les llengües en els sentits que hem anat desgranant. Genera, en definitiva, en el sentit de Silverstein, noves representacions (i de retruc, creences) sobre la diversitat lingüística i sobre el seu potencial poètic inherent activat a través de la noció de *presència*.

PART IV

Aquest capítol pretén presentar algunes línees programàtiques derivades de la recerca que acabem de desenvolupar.

La presentació haurà de ser necessàriament esquemàtica, en forma de guió, i recollirà, entre altres, línies de treball que deriven d'hipòtesis marginals que han quedat simplement enunciades, de manera retòrica, durant la tesi.

1. Àmbit de l'art del llenguatge.

- Ens plantejàvem en l'apartat 1.1.: “Rather than taking the approach “Here is language, there is culture, how might they relate?,” we could ask: Here is a radically complex and irreducible relational ensemble of human practices, values, institutions, instruments, and affordances; how is it that humans so easily, and often so erroneously, bound off parts of it as autonomous domains to be studied as such? And how can we, as scholars, identify other modes of consequential relationality, emergent on other scales, that cross-cut the usual claims?”⁶⁹

La pregunta, que considerem que no hauria d'interpretar-se indefinidament com a retòrica, és una invitació a qüestionar-nos com a investigadors no només les fronteres de les disciplines (habitualment “corregides” amb exercicis més o menys estètics

⁶⁹ Enfield i Kockelman (2014: 15).

d'interdisciplinarietat) sinó les conseqüències epistèmiques de les mateixes: les opacitats que generen en àmbits potencials de coneixement.

La identificació de modes de relació alternatius entre àmbits segregats com ara llenguatge i art, per exemple, i “en altres escales”, com suggereixen els autors citats, és a dir, no necessàriament en l'escala-disciplina, és un exercici molt atractiu i cada cop més necessari davant l'alteració dels mapes tradicionals del coneixement.

- Com a continuació de l'exercici presentat en el Capítol 6, potenciar el diàleg entre art i lingüística com a via per trobar loci d'activació poètica no explorats.

Com apunta Kiparsky (1973) “Of all art forms, literature, and especially poetry, has the greatest continuity of form in the Western tradition”. Això vol dir que, en comparació amb les arts visuals i la música, que han canviat profundament arran la introducció de noves formes d'expressió i organització dels elements (“how painting was changed in the Renaissance by the discovery of perspective, or how music was changed by the development of chordal harmony”), no es pot pensar, de manera equivalent, en transformacions tècniques tan marcades que s'hagin produït en l'art del llenguatge, on han anat modificant-se i alternant-se estils i convencions però sense que hi hagin emergit, realment, formes noves (en una escala d'innovació comparable a les altres arts).

Tenint en compte la hipòtesi d'interrelació entre poètica i lingüística formulada per Jakobson, què ens indica aquest fet respecte al llenguatge i la seva activació artística? Respecte al seu àmbit de possibilitat i restricció?

2. Àmbit de l'art del llenguatge en perspectiva de diversitat lingüística.

- Podem afirmar que identificar un determinat nivell d'interacció rellevant, no banal, entre teoria lingüística, funció poètica i diversitat lingüística és el que ha conformat el marc d'hipòtesis d'aquesta tesi. La qüestió-marc a partir de la qual hem desgranat la recerca podria ser formulada en els termes següents: Des de quina concepció de la llengua sorgeixen les manifestacions d'art del llenguatge? Fins a quin punt covarien *locus* d'activació poètica i ideologia lingüística? ¿Com, incidint en les creences que tenim sobre les llengües i el llenguatge incidim de retruc en l'àmbit de possibilitat poètica? Tot i que aquest plantejament és, òbviament, excessivament ampli, ens l'hem volgut plantejar com a guia heurística, tot i la necessitat imposada d'acotar a petita escala la nostra recerca en els termes exposats.

La dinàmica heurística iniciada amb la Part III constituirà en qualsevol cas un patró de futures recerques, especialment pel que fa a l'exploració de *loci* d'activació poètica.

CONCLUSIONS

Al llarg de la tesi hem anat elaborant conclusions parcials (balanços) quan l'evolució de la recerca feia necessari recapitular els aspectes més rellevants que anaven sorgint en relació al nostre objectiu i calia alhora fer explícita la lògica interna que ens portava al capítol següent.

Reprenem aquí la seqüència de les conclusions parcials i presentem, com a conclusions generals, una síntesi de les aportacions principals d'aquesta tesi així com dels seus límits.

Amb la Part I establíem els dos paràmetres que, d'acord amb la nostra recerca, articulen les manifestacions d'art del llenguatge: (a) un locus preferent d'activació poètica (una dimensió lingüístico-comunicativa) i (b) una ideologia lingüística latent (una concepció sobre què es el llenguatge, quina relació hi tenim, què podem fer-ne).

En relació a (a), ens plantejàvem fins a quin punt l'art del llenguatge pot covariar amb l'estat de les teories lingüístiques. Proposàvem llegir a la inversa la formulació de Kiparsky (1981:13), "(...) the linguistic sames which are potentially relevant in poetry are just those which are potentially relevant in grammar": les equivalències/identitats que són potencialment rellevants en gramàtica poden ser activades poèticament. Consideracions que vam reprendre al Capítol 6 amb l'activació poètica de la teoria gramatical de L.Talmy (2000a: 21-55).

En relació a (b) vam observar que si parlem en funció d'allò que creiem que podem fer parlant, de la mateixa manera, i fent un paral·lelisme amb una hipotètica "ideologia poètica", activem el "mode art" del llenguatge en funció d'allò que creiem que podem fer, artísticament, amb el llenguatge.

A partir d'aquesta consideració, ens vam plantejar la hipòtesi que el futur de l'art del llenguatge, les seves innovacions, podria dependre per tant d'una transformació de les creences sobre allò que es pot activar poèticament. Eixamplar-ne el potencial dependrà, així doncs, del coneixement que tinguem dels elements i variables que configuren el locus activable poèticament (és a dir, els elements i propietats de la llengua), així com el relatiu a les creences que mantenim sobre allò que és el llenguatge i “les llengües” i la nostra experiència del món a través d'elles.

La Part II la vam dedicar a presentar la nostra concepció d'art del llenguatge, considerat principalment com a tecnologia lingüística que potencia la percepció via l'alteració de les perspectives habituals (v. el detall en Capítol 4). Noció a partir de la qual plantegem una taula amb vies possibles d'activació poètica (centrada en el locus) i que completem amb les aportacions del Capítol 6. Hi distingim dues línies bàsiques: (a) construcció alternativa de la referència (generació de perspectives no habituals), i (b) tensió entre conceptes gramaticalitzats i no gramaticalitzats. Hi destaquem aquelles vies que l'art del llenguatge fa possible en activar-se des de la perspectiva de la diversitat lingüística.

Afirmàvem, en concloure la Part II, que a la vista de les manifestacions d'art del llenguatge generades en el marc de la diversitat lingüística (observació feta a través dels dos paràmetres que guien aquesta tesi) podíem observar:

Pel que fa al locus d'activació poètica: Tot i la identificació de pràctiques incipients que exploren modes d'activació basada en la combinació de gèneres, sistemes fonològics i altres dimensions lingüístiques habituals, en el context multilingüe predomina clarament la funció poètica dística per sobre de la referencial, en el sentit de

fer ús de les llengües bé en la seva dimensió objectual (textual) molt sovint amb mer valor simbòlic, o com a índex social de pertinença o no a una determinada “marca identitària” (jugant un rol, per tant, assimilable al d’un (mer) element gràfic distintiu).

En termes d’ideologia lingüística, el paràgraf anterior en fa un balanç parcial al qual caldria afegir un altre element. En el marc de la diversitat contemporània simultània virtualment arreu (com a conseqüència tant dels moviments humans com de les tecnologies de la informació i la comunicació), hi preval una concepció –en els nuclis urbans occidentals d’acollida- del multilingüisme com a mera juxtaposició de llengües (més o menys en interacció/ conflicte). Això no obstant, podem detectar sobretot a través de manifestacions d’art del llenguatge generades en perspectiva multilingüe, l’emergència d’una consciència sobre les llengües afí a la pròpia de les societats tradicionalment multilingües.

En qualsevol cas, vam concloure que l’explotació artística del llenguatge en context de diversitat lingüística conté un potencial que no és explorat de manera suficient:

- Mentre que les arts convencionals (plàstiques, musicals, escèniques) han mantingut un diàleg regular amb la ciència durant les darreres dècades, detectem que aquest diàleg no es produeix de manera habitual pel que fa a les arts del llenguatge, és a dir, trobem a faltar un diàleg sostingut entre art i (ciència) lingüística. Detectem, per tant, una via no explorada: l’activació poètica d’elements i propietats lingüístiques postulats per diverses tendències d’evolució de la teoria lingüística.

- La percepció sobre la possibilitat d'incorporació de la diversitat lingüística (virtualment present arreu) en l'imaginari és molt deficient atesa la inèrcia bàsica d'ideologies lingüístiques de tall monolingüe.

A partir d'aquestes consideracions sorgides com a resultat del diagnòstic fet en la Part II, vam fer la proposta de cercar (hèuresi) vies d'explotació artística del llenguatge no explorades en aquestes dues direccions esmentades. Vam plantejar, així doncs:

- Pel que fa a la primera (locus d'activació): una proposta d'activació poètica de la diversitat lingüística centrada en el locus referencial (funció poètica I), concretament en un conjunt d'elements i propietats de la llengua fets explícits des d'una perspectiva teòrica determinada. Vam triar el marc de la semàntica cognitiva i, com a banc d'experimentació, Talmy (2000a: 21-55). Aquesta línia de treball ens va ocupar el Capítol 6.
- Pel que fa a la segona (ideologia lingüística), ens vam centrar en l'aproximació d'Édouard Glissant, autor d'una obra teòrico-poètica que vincula de manera inextricable diversitat lingüística ("la presència de totes les llengües del món") i art del llenguatge ("le multilingüisme, un mode de l'imaginaire"). Aquesta proposta es va traduir en Capítol 7.

La Part III es va dedicar, així doncs, a desenvolupar les dues direccions anteriors, com a mostra d'un exercici d'exploració de vies de potencial poètic.

Aquesta tesi es presenta com una proposta d'interpretació unificada d'una pluralitat de dimensions, com hem vist. La nostra aportació és aquesta interpretació unificada de la que sorgeix una proposta heurística. Aquesta proposta heurística es desplega en dues

direccions que tradueixen una altra de les contribucions d'aquesta tesi, fer explícita l'articulació de dos paràmetres en l'activació poètica del llenguatge. Hem fet una relectura d'autors fora del marc habitual en què es troben inscrits: hem proposat l'activació poètica d'un aparell teòric (Capítol 6), i hem articulat un marc determinat de percepcions sobre el llenguatge com a ideologia lingüística amb elevat potencial heurístic en termes d'art del llenguatge (Capítol 7).

Una de les claus, així doncs, ha estat oferir una interpretació nova, o en termes heurístics nous, a un conjunt de dades i marcs teòrics ja disponibles en la bibliografia. La tesi aporta un teixit, una interrelació original de conceptes i marcs, i sobretot d'hipòtesis i propostes de recerca i creació derivades. En particular i sintèticament:

- Una perspectiva àmplia de l'art del llenguatge al marge del “prejudici literari” (Part I).
- (Capítol 3) La identificació de dos paràmetres que articulen les manifestacions d'art del llenguatge. Aquesta identificació, en fer explícites les variables en joc, implica un potencial heurístic. El nostre s'ha traduït (Part III) en proposar com a locus d'activació poètica un aparell teòric. D'altra banda, hem proposat com a motor d'una visió alternativa de la diversitat lingüística el marc teòrico-poètic d'un autor no inscrit en el circuit de la bibliografia lingüística convencional.
- Hem fet explícita una determinada aproximació a la poètica (Capítol 4) i hem mirat d'explotar el seu potencial de relació amb el marc de la diversitat lingüística, en particular el derivat de la funció poètica I (referencial – cf. 2.2). Amb aquest objectiu, hem elaborat una taula-guia on hem anat recollint al llarg de la tesi les vies detectades d'activació poètica del llenguatge generades en un marc de diversitat lingüística. D'altra banda, hem posat en relació la coevolució teòrica de funció poètica i àmbits de la diversitat lingüística (5.1.).

La recerca ha anat fent evidents, òbviament, tot un seguit de límits. La nostra voluntat d'integració d'una pluralitat de perspectives teòriques que generés una visió prou completa i alhora productiva de l'art del llenguatge ens ha portat a una articulació complexa en la seva presentació. Evidentment, d'un marc tan ampli només podíem seleccionar una perspectiva de la poètica: ens hem inclinat pel sentit desplegat en el Capítol 4, per l'operativa desplegada en la Part III i, en últim terme, per la insistència en una poètica implícita en tota manifestació lingüística com afirma Jakobson i demostra en àmbits inesperats el seu deixeble Silverstein.

Aquesta inclinació teòrica per un determinat sentit de la poètica ha deixat fora un espectre amplíssim de manifestacions d'art del llenguatge que, en haver estat al·ludides en algun punt de la recerca, poden resultar tractades amb excessiva brevetat. Tant en aquests supòsits com en altres aspectes que puguin generar aquesta impressió, només podem insistir en què aquesta recerca s'ha proposat, sobretot, l'articulació de múltiples perspectives al servei d'una interpretació unificadora. Aquesta s'ha traduït, concretament, en una seqüència d'hipòtesis i diagnòstics que havien de concloure en una proposta heurística. Un efecte col·lateral d'aquest objectiu ha estat, necessàriament, la posada en joc de tots aquests elements.

El Capítol 9 recull una selecció de les hipòtesis que han anat quedant enunciades marginalment al llarg de la tesi, de manera virtualment retòrica. Hi consten com a línies programàtiques per a una segona fase del programa de recerca que obre aquesta tesi.

No voldríem deixar d’apuntar, en el marc d’aquest recorregut pel potencial poètic de la diversitat lingüística, el que ens sembla una prevenció necessària davant el risc d’incórrer en alguns biaixos de percepció.

En primer lloc, voldríem subratllar el risc d’un possible “prejudici de poeticitat” prenent com a punt de partida l’advertència que ens fa Sapir (1921) en els termes següents:

The structure of the language often forces an assemblage of concepts that impresses us as a stylistic discovery. Single Algonkin words are like tiny imagist poems. We must be careful not to exaggerate a freshness of content that is at least half due to our freshness of approach (...).

Risc doncs, de confondre un contingut nou per a nosaltres amb una novetat en termes absoluts que pot ser percebuda com a “descoberta” en termes poètics atès l’estranyament generat. Tot sovint aquesta experiència es produeix entre llengües sobre les quals ja recauen prejudicis previs, extralingüístics. Es poden transformar, així doncs, prejudicis extralingüístics entre cultures (sovint a través de l’eix *anthropos* (cultures “exòtiques”, objecte d’etnografies particulars), vs. *humanitas* – l’àmbit de la cultura central, subjecte de reflexió sobre el conjunt global) en un prejudici de poeticitat entre llengües.

En segon lloc, no hauríem de menystenir el fet que precisament de l’exaltació poètica de les llengües va emergir la ideologia essencialista que atribuïa propietats transcendents a l’esperit lingüístic dels pobles (la tradició romàntica alemanya n’és l’exponent més citat). Aquesta conseqüència extrema i utilitzada ideològicament en àmbit extralingüístic no invalida algunes de les intuïcions rellevants relatives al potencial poètic com ara les expressades per Paul Friedrich.

De la mateixa manera, la defensa de la diversitat lingüística és de fet la celebració i defensa de sistemes de restriccions, de solucions locals al repte de les comunitats humanes d'adaptar-se a entorns. Això, no obstant, no impedeix ni deslegitima l'anhel de la "llengua més ampla" a què apunta Sapir i que, des del punt de vista de la nostra recerca, es realitza en un joc de perspectives creuades, on la solució prosaica d'una llengua pot ser la possibilitat poètica d'una altra.

BIBLIOGRAFIA

- Adelaar W.F.H. i P.C. Muysken (2007) *The Languages of the Andes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Agha, A. (2007) *Language and Social Structure*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Aikhenvald, A. (2015) *The Art of Grammar*. Oxford: Oxford University Press.
- Alexander, N. (1989) *Language Policy and National Unity in South Africa/ Azania*. Cape Town: Buchu Books.
- Alsop, J. (1982) *The Rare Art Traditions: The History of Art Collecting and Its Linked Phenomena*. Nova York: Harper and Row.
- Austin, J. (1962) *How to Do Things With Words*. Londres: Oxford University Press.
- Bakhtin, M. (1981) *The Dialogic Imagination*. Austin: Texas University Press.
- Banti G. i F. Giannattasio (2006) "Poetry". Dins: Duranti, A. (ed.), *A Companion to Linguistic Anthropology*. Malden: Blackwell Publishing Ltd.
- Bate, B. (2009) *Tamil Oratory and the Dravidian Aesthetic: Democratic Practice in South India*. Nova York: Columbia University Press.
- Bauman, R. (1977) *Verbal Art as Performance*. Rowley: Newbury House Publishers, Inc.
- Bauman, R. (2001) "Mediational Performance, Traditionalization, and the Authorization of Discourse". Dins: Knoblauch, H. i H.Kotthoff (eds.)

Verbal Art across Cultures: the aesthetics and proto-aesthetics of communication. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Bauman, R. (2011) Commentary: Foundations in performance. *Journal of Sociolinguistics* 15(5): 707-20.

Bauman, R. i C. Briggs (1990) "Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life". *Annual Review of Anthropology* 19: 59-88.

Baumgarten, A.G. (1750) *Aesthetica*. Frankfurt a.d.O. 1750 (reimprès Hildesheim 1970).

Becker, A.L. (1995) *Beyond Translation: Essays Towards a Modern Philology*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Berlin, B. i P. Kay (1969) *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*. Berkeley, CA: University of California Press.

Blommaert, J. i B. Rampton (2011) "Language and Superdiversity" *DIVERSITIES* Vol. 13, No.2.

Boas, F. (1911) "Introduction". Dins: *Handbook of American Indian Languages*, pp.1-83. Washington, DC: Government Printing Office.

Boas, F. (1938) "Language". Dins: *General Anthropology*. Boston: Heath.

Boas, F. (1974) *The Shaping of American Anthropology 1883-1911: A Franz Boas Reader*. Nova York: Basic Books.

Borges, J.L. (1944) "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". Dins: *Cuentos completos*. Barcelona: Debolsillo (4a ed. 2014).

- Boroditsky, L. (2001) "Does Language Shape Thought? Mandarin and English Speakers' Conceptions of Time". *Cognitive Psychology* 43: 1-22.
- Bourdieu, (1992) "La genèse historique de l'esthétique pure". Dins *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- Bozal, V. (1996) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor.
- Breva-Claramonte, M. i R. Sarmiento (1991) *Lorenzo Hervás y Panduro. Vocabulario Poligloto (1787). Saggio Pratico delle Lingue (1787). Estudio introductorio y edición facsimil*. Sociedad General Española de Librería.
- Britton, C. (1999) *Edouard Glissant and postcolonial theory: strategy of languages and resistance*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- Brogan, T.V.F. (1993) "Poetry". Dins: A.Preminger i T.V.F. Brogan (eds.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Calvino, I. (1993) *Le città invisibili*. Verona: Oscar Mondadori.
- Calvino, I. (1998) *Las ciudades invisibles (Le città invisibili*. Trad. A. Bernárdez). Madrid: Ed. Siruela.
- Chancé, D. (2002) *Édouard Glissant: Un "traité du déparler"*. Karthala.
- Deleuze, G. i F. Guattari (1991) *¿Qu'est-ce que la philosophie?* Minuit, Paris.
- Hymes, D. (1961) "On Typology of Cognitive Styles in Language". *Anthropological Linguistics* 3(1): 22-54.

- Dissanayake, e. (1995) *Homo Aestheticus: where art comes from and why*. University of Washington Press.
- Enfield, N. J., Kockelman, P., & Sidnell, J.(2014) “Introduction”. Dins: Enfield, N. J., Kockelman, P., & Sidnell, J. (eds.), *The Cambridge Handbook of Linguistic Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Evans, N. (2010) *Dying Words. Endangered Languages and What They Have to Tell Us*. Malden: Wiley-Blackwell
- Fabian, J. (2001) *Anthropology with an Attitude*. Stanford: Stanford University Press.
- Finnegan, R. (2001) “ ‘Not the Message’: Media, Meanings and Magicity”. Dins: Knoblauch, H. i H.Kotthoff (eds.) *Verbal Art across Cultures: the aesthetics and proto-aesthetics of communication*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Fleming, L. i M. Lempert (2014) “Poetics and Performativity”. Dins: Enfield, N. J., Kockelman, P., & Sidnell, J. (eds.), *The Cambridge Handbook of Linguistic Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Foley, W. (1997) *Anthropological Linguistics*. Oxford: Blackwell.
- Fonkoua, R. (2002) *Essai sur la mesure du monde au XXe siècle, Edouard Gissant*. Paris: Honoré Champion.
- Friedrich, P. (1970) “Shape in Grammar”. Dins: *Language* Vol. 46, No. 2, Part 1 (Jun., 1970), pp. 379-407.
- Friedrich, P. (1979) “Poetic Language and the Imagination: A Reformulation of the Sapir Hypothesis”. Dins: *Language, Context, and the Imagination*. Stanford University Press.

- Friedrich, P. (1986) *The Language Parallax. Linguistic Relativism and Poetic Indeterminacy*. Austin: University of Texas Press.
- Fuentes-Calle, A. (2010) "Multilingual Cities: Communities of Knowledge". Dins: Kihato, C. et al. (eds), *Urban Diversity. Space, Culture, and Inclusive Pluralism in Cities Worldwide*. ed. Woodrow Wilson International Center for Scholars (Washington) i Johns Hopkins University Press (Baltimore).
- Gardner-Chloros, P. (2009) *Code-switching*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Gardner-Chloros (2014) Introduction. "Multilingualism and the arts". Dins: *International Journal of Bilingualism*. April 2014 18: 95-98
- Gauvin, I. (2010) *L'imaginaire des langues*. Gallimard.
- Geertz, C. (1983) *Local Knowledge*. New York: Basic Books.
- Glissant, E.
- (SC) (1956) *Soleil de la conscience*, Paris, Editions Falaize, rééd., «Poétique I», Gallimard, 1997.
- (IP) (1969) *L'Intention poétique*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Pierres vives», rééd. «Poétique II», Gallimard, 1997.
- (DA) (1981) *Le Discours antillais*, Paris, Editions du Seuil (text reelaborat de la seva tesi doctoral).
- (PR) (1990) *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, "Poétique III"
- (IPD) (1996) *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris, Gallimard.
- (TTM) (1997) *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*, Paris, Gallimard.
- (CL) (2005) *La cohée du Lamentin, Poétique V*, Paris, Gallimard.

- Goodman, N. (1978) *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- Gordon, L. (2006) *Disciplinary Decadence: Living Thought in Trying Times*. Boulder i Londres: Paradigm Publishers.
- Gumperz, J. i S. Levinson (1996) "Introduction: Linguistic Relativity re-examined" a Gumperz J.J. i S.C. Levinson (eds.) *Rethinking linguistic relativity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hale, K. (1998) "On endangered languages and the importance of linguistic diversity". Dins: *Endangered Languages: Current Issues and Future Prospects*, ed. L.A. Grenoble i L.J. Whaley. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hannerz, U. (1992) *Cultural Complexity: Studies in the Social Organisation of Meaning*. Nova York: Columbia University Press.
- Hanks, W. (1992) "The indexical ground of deictic reference". Dins: *Rethinking context: language as an interactive phenomenon*. Alessandro Duranti and Charles Goodwin, eds. Pp. 43–77. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hanks, W. (2005a) "Explorations in the deictic field". *Current Anthropology* 46(2): 191–220.
- Hanks, W. (2005b) "Pierre Bourdieu and the practices of language". *Annual Review of Anthropology* 34:67–83.
- Haspelmath (2007) "Pre-established categories don't exist: consequences for language description and typology." *Linguistic Typology* 11.1:119-132

- Haspelmath et al. (2005) [Martin Haspelmath & Matthew S. Dryer & David Gil & Bernard Comrie, eds.] *The World Atlas of Language Structures*. Oxford: Oxford University Press, 695 pp.
- Heeschen, V. (2001) "The Narration 'Instinct': Everyday Talk and Aesthetic Forms of Communication (in Communities of the New Guinea Mountains)". Dins: Knoblauch, H. i H.Kotthoff (eds.) *Verbal Art across Cultures: the aesthetics and proto-aesthetics of communication*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Herzfeld, M. (1997) *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State*. New York: Routledge.
- Hymes, D.
- Humboldt, W.v. (1971) *Linguistic Variability and Intellectual Development*. Coral Gables, Fla.: University of Miami Press.
- Jakobson, R. (1960) "Closing Statement: Linguistics and Poetics". Dins: Sebeok Thomas A. (ed.), *Style in Language*, Cambridge, MA, p. 350-377.
- Jakobson R. (1971–1985) *Selected Writings* (ed. Stephen Rudy). The Hague, Paris, Mouton, en sis volums:
- I. Phonological Studies, 1962
 - II. Word and Language, 1971
 - III. The Poetry of Grammar and the Grammar of Poetry, 1980
 - IV. Slavic Epic Studies, 1966
 - V. On Verse, Its Masters and Explores, 1978
 - VI. Early Slavic Paths and Crossroads, 1985

- Jakobson R., (1985) *Verbal Art, Verbal Sign, Verbal Time* (ed. Krystyna Pomorska and Stephen Rudy).
- Jackendoff, R. (1987) *Consciousness and the Computational Mind*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Junyent, M.C. (1989) *Les llengües del món*. Barcelona: Empúries (Biblioteca Universal Empúries; 38).
- Junyent, M.C. (1998) *Contra la planificació: una proposta ecolingüística*. Barcelona: Empúries (Biblioteca Universal Empúries; 105).
- Kenneth L. Pike (1967) *Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior*. Vol. 32 en *Janua Linguarum, Series Maior*. La Haya: Mouton.
- Khubchandani, L. (1997) *Revisualizing Boundaries. A Plurilingual Ethos*. New Delhi: Sage Publications.
- Kihato, C. et al. (eds) (2010) *Urban Diversity. Space, Culture, and Inclusive Pluralism in Cities Worldwide*. ed. Woodrow Wilson International Center for Scholars (Washington) i **Johns Hopkins University Press (Baltimore)**.
- Kiparsky, P. (1973) “The Role of Linguistics in a Theory of Poetry”. Dins: *Daedalus* Vol. 102, No. 3, Language as a Human Problem (Summer, 1973), pp. 231-244. The MIT Press on behalf of American Academy of Arts & Sciences : <http://www.jstor.org/stable/20024157> (accès: 25 juny 2015).
- Kiparsky, P. (1987) “On Theory and Interpretation”. Dins: Derek Attridge and Nigel Fabb (eds.), *Linguistics and Literary Theory*, Manchester University Press.

- Knoblauch, H. i H.Kotthoff (2001) "Introduction". Dins: Knoblauch, H. i H.Kotthoff (eds.) *Verbal Art across Cultures: the aesthetics and proto-aesthetics of communication*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Lakoff, G. (1987) *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lakoff, G. (1988) "Cognitive Semantics", a U. Eco et al. (eds.). *Meaning and mental representations*. Bloomington: Indiana University Press.
- Langacker, R. (1987) *Foundations of cognitive grammar*. Vol. 1: *Theoretical perspectives*. Stanford: Stanford University Press.
- Langacker, R. (1988) "A View of Linguistic Semantics" a Rudzka-Ostyn (ed.) *Topics in Cognitive Linguistics*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Leavitt, J. (2011) *Linguistic Relativities. Language diversity and modern thought*. Cambridge University Press.
- Lehmann, H. (2006) *Postdramatic Theatre*. (traduït per Karen Jürs-Munby). Londres i Nova York: Routledge.
- Levinson, S. C. (1997) "From outer to inner space: linguistic categories and non-linguistic thinking" a Pederson E. i J. Nuyts (eds.) *Language and conceptualization*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Levinson, S. C. (2003) *Space in Language and Cognition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Levinson, S.C. i D.P. Wilkins (2006) *Grammars of Space: Explorations in Cognitive Diversity*. Cambridge University Press.

- Lucy, J. (1992) *Grammatical categories and cognition: A case study of the linguistic relativity hypothesis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lucy, J. (1997) "The Linguistics of 'Color'". Dins: *Color Categories in Thought and Language*. Cambridge University Press.
- Luhmann, N. (1995) *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt.
- Mignolo, W.D. (2000) *Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking*, Princeton, Princeton University Press.
- Mignolo, W.D.(2003) *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality, & Colonization*. University of Michigan Press.
- Nishitani, O. (2006) Anthropos and Humanitas: Two Western Concepts of 'Human Being'. Dins: *Traces 4: Translation, Biopolitics, Colonial Difference*, (Eds. Sakai, N. i Solomon, J.). Hong Kong University Press.
- Oliva, S. (2015) *Poesia i veritat*. Edicions de 1984.
- Otsuji i Pennycook (2010) "Metrolingualism" *International Journal of Multilingualism*.
- Perloff, M. (2002) "The conceptual poetics of Marcel Duchamp". Dins: *21st-Century Modernism: The "New" Poetics*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Reuven, T. (2008) *Toward a Theory of Cognitive Poetics*. Sussex Academic Press.
- Ripollés, P., J. Marco-Pallarés, U. Hielscher, A. Mestres-Missé, C. Tempelmann, H. Heinze, A. Rodríguez-Fornells, T. Noesselt. (2014) "The Role of Reward in Word Learning and Its Implications for Language Acquisition". *Current Biology* .

- Sapir, E. (1921) *Language*. Nova York.
- Sax, W.S. (2002) *Dancing the Self: Personhood and Performance in the Pāṇḍava Līlā of Garhwal*. New York: Oxford University Press.
- Schieffelin, B., Woolard K. i Kroskrity, P. (1998) *Language Ideologies: Practice and Theory*. Oxford University Press.
- Shklovsky V. (1917) "Art as Technique". Dins *Global Literary Theory* (2013) Ed. Richard J. Lane. Routledge.
- Sidnell J. i N. J. Enfield (2012) "Language Diversity and Social Action: A Third Locus of Linguistic Relativity". Dins: *Current Anthropology*, Vol. 53, No. 3 (June 2012), pp. 302-333.
- Silverstein, M. (1976) "Shifters, linguistic categories and cultural description."
- Silverstein, M. (1979) "Language Structure and Linguistic Ideology." in *the elements: a parasession on linguistic units and levels* (r. Cline, w. Hanks, and c. Hofbauer, eds.), 193-247. Chicago: Chicago Linguistic Society.
- Silverstein, M. (1996) *Natural histories of discourse* Chicago: University of Chicago Press.
- Silverstein, M. (1998) "Contemporary Transformations of Local Linguistic Communities". *Annual Review of Anthropology*, 27: 401-26.
- Silverstein, M. (2004) "'Cultural' Concepts and the Language-Culture Nexus". *Current Anthropology*. 45(5) : 621-652.

- Silverstein, M. (2005) "Cultural Knowledge, Discourse Poetics, and the Performance of Social Relations" Dins: A.Makkai et al. LACUS Forum XXXI: Interconnections. Houston: LACUS, 33-52.
- Slobin, D. (1996) "From 'thought and language' to 'thinking for speaking'" a Gumperz J.J. - S.C. Levinson (eds.) *Rethinking linguistic relativity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sol Lewitt ("Paragraphs on Conceptual Art" Sol Lewitt Artforum, June, 1967.
- Steiner, G. (1975) *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Oxford University Press.
- Steiner, G. (2011) *The poetry of thought*. Nova York: New Directions.
- Stockwell, P. (2002) *Cognitive Poetics*. Londres: Routledge.
- Talmy, L. (2000) *Toward a Cognitive Semantics*. Cambridge: MIT Press.
- 2000a Vol. I. *Concept Structuring Systems*;
- 2000b Vol. II. *Typology and Process in Concept Structuring*
- Tedlock, D. (1983) "The Forms of Mayan Verse". Dins: D.Tedlock, *The Spoken Word and the Work of Interpretation*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Tsur, R. (1992). *Toward a Theory of Cognitive Poetics*. Amsterdam: Elsevier
- Tuson, J. (2008) *Això és (i no és) Allò*. Ara Llibres.
- Van der Aa, J. i J. Blommaert (2014) "Michael Silverstein in conversation: Translatability and the uses of standardisation" Michael Silverstein

(University of Chicago) with Jef van der Aa & Jan Blommaert (Tilburg University)

Venice Biennale Talk Series, Hong Kong Arts Centre, juliol de 2015.

Vertovec, S. (2007) “Super-diversity and its implications”, *Ethnic and Racial Studies*, 30: 6, 1024 — 1054

Wittgenstein, L. (1953) *Philosophical Investigations*. Nova York: Macmillan.

ANNEX 1

<p>Vector lingüístic central. DIMENSIO LINGÜÍSTICO-COMUNICATIVA ACTIVADA</p>	<p>IDEOLOGIA LINGÜÍSTICA latent</p>	<p>(Aproximació a la poètica) LOCUS CENTRAL DE LA FUNCIO POÈTICA (LFP): I. Referència. II. Interacció social/dixi. III. Acció (performativitat)</p>	<p style="text-align: center;">↓ MANIFESTACIO D'ART DEL LLENGUATGE (V. llista i descripcions en ANNEX 2)</p>
<p style="text-align: center;">Eix 1 Art verbal generat des de la perspectiva evolutiva del fenomen lingüístico-comunicatiu caracteritzat per: - estar orientat a generar un model de l'entorn (basat en la dimensió 'espai', i en les seves derivades 'temps'/ 'espai interpersonal'), - presentar, de manera inherent, una dimensió protoestètica.</p>			
<p>So, sistema fonològic. Trets suprasegmentals < cant. Paral·lelisme morfològic i lèxic.</p> <p>(iatmul) Interrelació categories ESPAI (toponímia) com a emergent de PERSONA (antroponímia/"teonímia").</p> <p>(kula) Interrelació categories ESPAI/TEMPS (distància física durant la navegació) com a emergent de "PERSONA"/ÉSSER ANIMAT (noms d'ocell)</p>	<p>Exemple de dimensió protoestètica de la comunicació sense representació ni segregació d'experiències autònomes concebudes com a "llengua" o "art".</p> <p>L'art verbal genera l'entorn físic en tant que habitable i transitable per als humans.</p> <p style="text-align: right;">LFP primari: III.</p>	<p style="text-align: center;">1</p> <p style="text-align: center;">Mapes cantats: cartografia tradicional de Papua Nova Guinea (iatmul, kaluli, kula).</p>	
<p>Comunicació multimodal. Recursos: Sonors (to, patrons entonació, repetició), visuals (gest).</p> <p>Categoria ESPAI(TEMPS)-PERSONA en el continu amb els éssers animats.</p>	<p>Parlar> "llengua"</p>	<p>Contar>"conte" LFP: II (èmfasi en el procés de contar – multimodal-) Generació/adaptació a l'entorn: focus – patrons espai-temps; creació d'espai interpersonal).</p>	<p style="text-align: center;">2</p> <p style="text-align: center;">Conte tradicional iup'ik de Chevak (Alaska)</p>
<p>Articulació d'estratègies: *Estratègia sonora (dimensió vocal i musical: crits i crides al mort que són emesos o cantats en vers, gemecs, canvis de veu, sospirs, jocs d'entonació variable, etc); *Estratègies de sentit: construcció de diàleg, canvi sobtat d'interlocució, fórmules d'autosacrifici.</p> <p>Categoria PERSONA (reafirmació de comunitat).</p>	<p>Traça contemporània d'ús protoestètic de la comunicació en entorn de llengua nacional europea.</p>	<p>LFP: II (comunitat<comunió) Activa el llenguatge artísticament per restituir la integritat de la comunitat després de la pèrdua d'un individu. El desplegament de recursos d'art verbal repara l'ordre del món social i estableix un vincle amb la persona morta.</p>	<p style="text-align: center;">3</p> <p style="text-align: center;">Ritual de lamentacions (georgià).</p>

<p>Vector lingüístic central. DIMENSIÓ LINGÜÍSTICO-COMUNICATIVA ACTIVADA</p>	<p>IDEOLOGIA LINGÜÍSTICA latent</p>	<p>(Aproximació a la poètica) LOCUS CENTRAL DE LA FUNCIO POÈTICA (LFP): IV. Referència. V. Interacció social/dixi. VI. Acció (performativitat)</p>	<p style="text-align: center;">↓ MANIFESTACIO D'ART DEL LLENGUATGE (V. llista i descripcions en ANNEX 2)</p>
<p>Comunicació multimodal. Recursos: Sonors (to, patrons entonació, repetició) – música sonora o mental. Implicació de la respiració, de la propiocepció i de la intensificació conscient de l'atenció (introspectiva). Categoria PERSONA</p>	<p>Concepte religiós del llenguatge propi d'una determinada tradició cultural. La comunicació com a estat o com a acció que tendeix a un estat de comunitat.</p>	<p>LFP central: II FPI Referència (nom de Déu) < FPII Fusió amb interlocutor (Déu) Un element lingüístic (nom) és activat per actuar sobre la realitat interpersonal: experimentar la versió màxima del jo personal ("Déu" segons el marc intern de referències).</p>	<p style="text-align: center;">4 Dhikr (àrab), mode de pregària sufí.</p>
<p>Comunicació multimodal. Recursos: Sonors (to, patrons entonació, repetició). Transmissió tradicional de sentits. Categoria PERSONA (comunitat)</p>	<p>Societats de multilingüisme tradicional. Llengües com a sistemes en contacte permanent.</p>	<p>LFP central: II Construcció ritual de la categoria PERSONA.</p>	<p style="text-align: center;">5 Dramatització ritual <i>Pandav Lila</i> de Garhwal, Índia.</p>
<p>Sistema de díctics (ESPAI/ESPAI INTERPERSONAL, TEMPS)</p>	<p>Llenguatge com a eina de socialització.</p>	<p>LFP: II</p>	<p style="text-align: center;">6 Conversa ordinària.</p>
<p>Eix 2 L'art del llenguatge des de la perspectiva de les "arts segregades" entre les quals la literatura cristal·litza com a art verbal prototípic. Aquest eix inclou manifestacions d'art del llenguatge des d'un triple angle (paraula oral/ escrita / electrònica)</p>			
ART DE LA PARAULA ORAL			
<p>Locus central (no exclusiu): sistema fonològic (trets suprasedgmentals, entonació; ritme, etc). Paraula performativa Repetició, paral·lelisme (rima), recitació sincopada.</p>	<p>Les convencions del llenguatge poden ser objecte de subversió com a marca d'identitat social (especialment en cultures urbanes, entorn hip hop).</p>	<p>LFP III – via performativa i generació de comunitat (poeta-públic).</p>	<p style="text-align: center;">7 Spoken word –slam poetry</p>

<p>Vector lingüístic central. DIMENSIÓ LINGÜÍSTICO-COMUNICATIVA ACTIVADA</p>	<p>IDEOLOGIA LINGÜÍSTICA latent</p>	<p>LOCUS CENTRAL DE LA FUNCIO POÈTICA (LFP): VII. Referència. VIII. Interacció social/dixi. IX. Acció (performativitat)</p>	<p style="text-align: center;">↓ MANIFESTACIO D'ART DEL LENGUATGE (V. llista i descripcions en ANNEX 2)</p>
<p style="text-align: center;">(cf. mostra 2 supra)</p>			<p style="text-align: center;">8 Manifestacions reconegudes com a Patrimoni oral de la UNESCO (per exemple: conjunt viu d'art verbal a Jemaa el-Fna, Marraqueix).</p>
<p>ART DE LA PARAULA ESCRITA/ VISUAL</p>			
<p>Estructures lingüístiques: sistema morfològic i de relacions lèxiques. Narració. Joc i subversió de les convencions lingüístiques.</p>	<p>(Narrativa convencional: llengua vehicula la referència). Narrativa en mode art: <u>Llengua com a matèria primera d'art.</u></p>	<p>LFP I – subversió metalingüística del nivell morfològic i de relacions lèxiques.</p>	<p style="text-align: center;">9</p> <p>Manifestacions narratives amb diversos graus d'adequació al cànon convencional. Exemple de narrativa experimental clàssica: <i>Finnegans Wake</i>, J. Joyce – en fase de traducció a l'espanyol del fragment “Anna Livia Plurabella” per part d'E.Lago, comentant-ne les troballes i reptes.</p>
<p>Estructures lingüístiques. Narració experimental: Composició visual del text. Creació d'una via entre text (llenguatge) i imatge – mode <i>signiconic</i> (denominació de l'autor).</p>	<p>Continu llenguatge i modes visuals.</p>	<p>LFP I</p>	<p style="text-align: center;">10</p> <p>Manifestacions narratives amb diversos graus d'adequació al cànon convencional. Exemple de narrativa experimental contemporània: <i>The House of Leaves</i>, M. Danielewski.</p>
<p>Estructures lingüístiques / sistema sonor i fonològic Experimentació amb formes i relacions de significat. (estructures, formes i relacions que es poden reconduir a paradigmes clàssics; la innovació rau en la combinació).</p>	<p>Llenguatge com a matèria primera d'art.</p>	<p>LFP I</p>	<p style="text-align: center;">11</p> <p>Plataforma ubuweb de literatura conceptual, poesia concreta i sonora, art digital (Kenneth Goldsmith)</p>

<p>Vector lingüístic central. DIMENSIÓ LINGÜÍSTICO-COMUNICATIVA ACTIVADA</p>	<p>IDEOLOGIA LINGÜÍSTICA latent</p>	<p>LOCUS CENTRAL DE LA FUNCIO POÈTICA (LFP): X. Referència. XI. Interacció social/dixi. XII. Acció (performativitat)</p>	<p style="text-align: center;">↓ MANIFESTACIO D'ART DEL LENGUATGE (V. llista i descripcions en ANNEX 2)</p>
ART DE LA PARAULA ELECTRÒNICA			
<p>Evolució del text en entorn de les tecnologies de la informació: Text <hipertext<hipermèdia<hipermón (covariació text<món) Hipertext < Hipermèdia (instrument cognitiu i creatiu)</p>	<p>Llenguatge com a material fluid, via multimodal.</p>	<p>LFP III - Crear món digital via text.</p>	<p style="text-align: center;">12 (hipertext) <i>Hiperiment</i> (2004) < Lector mundi (2005) < (hipermèdia): <i>Kosmotica I</i> (2006)< Kosmotica II (2008) – literatura en els nous mitjans</p>
<p>Text, so , estructura narrativa . Explora potencial artístic del text, el so i el moviment narratiu en una realitat virtual i tridimensional de submersió.</p>	<p>Llenguatge com a material fluid, via multimodal.</p>	<p>LFP III - Crear món virtual via text/so/gest.</p>	<p style="text-align: center;">13 Cave Writing – Robert Coover</p>
<p>Eix 3 - L'art del llenguatge des de la perspectiva de les "arts segregades" en la seva incorporació del llenguatge com a matèria primera de creació en arts plàstiques i escèniques, fonamentalment.</p>			
ARTS PLÀSTIQUES			
<p>Estructura oracional (declaració). Atribució semàntica a una oració. Repetició que provoca efecte metalingüístic paradoxal. Text que esdevé imatge sinòptica i "mentida performativa": declaro -x i faig, via la repetició de la declaració de -x, x.</p>	<p>La llengua és un conjunt de convencions acceptades.</p>	<p>L'art també pot esdevenir (degenerar en) un conjunt arbitrari de regles convencionalment acceptades i poden per tant ser qüestionades. LFP: I i III.</p>	<p style="text-align: center;">14 <i>I Will Not Make Any More Boring Art,</i> <u>John Baldessari</u></p>

<p>Vector lingüístic central. DIMENSIÓ LINGÜÍSTICO-COMUNICATIVA ACTIVADA</p>	<p>IDEOLOGIA LINGÜÍSTICA latent</p>	<p>LOCUS CENTRAL DE LA FUNCIO POÈTICA (LFP): XIII. Referència. XIV. Interacció social/dixi. XV. Acció (performativitat)</p>	<p style="text-align: center;">↓ MANIFESTACIO D'ART DEL LENGUATGE (V. llista i descripcions en ANNEX 2)</p>
<p>Relació de representació referència/signe/significat. Subversió de la relació habitual i rutinària de representació.</p> <p>Paral·lelisme: repetició d'una referència amb variació de la seva forma de representació.</p>	<p>Llenguatge i món, qüestionament de la jerarquia entre els modes de representació.</p>	<p>La funció poètica latent posa l'accent en l'art com a generador de significat. L'obra, via LFP I, provoca una experimentació mental al voltant de la qüestió de la representació.</p>	<p style="text-align: center;">15 <i>One and Three Chairs</i>, <u>Joseph Kosuth</u></p>
<p>Ús del llenguatge per definir, extensivament, la referència.</p>	<p>Llenguatge i representació.</p>	<p>LFP III: L'afirmació d'una referència la crea (per via paradoxal en aquest cas)</p>	<p style="text-align: center;">16 <i>What Is Painting</i>, <u>John Baldessari</u></p>
<p>Semàntica lèxica verbal (verbs d'acció).</p> <p>Sentit radical de 'poiesis': acció. Aplicar el significat lingüístic d'un verb (llista de verbs d'acció) sobre un material (fibra de vidre, neó, cautxú, etc.).</p>	<p>Llenguatge és un instrument d'acció.</p>	<p>LFP: III Performativitat estricta: activació de verbs d'acció sobre materials. Materialització literal (gairebé la caricatura) de la poètica com a acció.</p>	<p style="text-align: center;">17 <i>To Lift</i>, <u>Richard Serra</u></p>
<p>Text. Narració. Multiplicació de veus que "actuen" el text. <i>Performance</i> alternativa del "jo".</p>	<p>El llenguatge conforma el 'jo'.</p>	<p>LFP: II Performativitat per construir el jo i interaccions alternatives (funció dística).</p>	<p style="text-align: center;">18 <i>Prenez soin de vous</i>, Sophie Calle</p>
<p>Exploració de modes d'agentivitat lingüística, per via performativa, en múltiples agents. Comunicació multimodal, no logocèntrica, amb diversitat d'agents: els materials, els cossos (d'artistes, performers i públic), les seves accions i l'espai .</p>		<p>LFP: III</p>	<p style="text-align: center;">19 <i>Parlo, sabent que no es tracta d'això</i>, <i>Juan Canela</i></p>

<p>Vector lingüístic central. DIMENSIO LINGÜÍSTICO-COMUNICATIVA ACTIVADA</p>	<p>IDEOLOGIA LINGÜÍSTICA latent</p>	<p>LOCUS CENTRAL DE LA FUNCIO POÈTICA (LFP): XVI. Referència. XVII. Interacció social/dixi. XVIII. Acció (performativitat)</p>	<p style="text-align: center;">↓ MANIFESTACIO D'ART DEL LENGUATGE (V. llista i descripcions en ANNEX 2)</p>
ARTS ESCÈNIQUES			
<p>Elements lingüístics susceptibles d'exposició: paraules, oracions, sons, entonació.</p> <p>Trenca l'expectativa de significat atribuït a la forma lingüística i en el seu lloc hi aplica el principi d'exposició material dels elements lingüístics (paraules, entonació, sons) de la mateixa manera que l'exposició escènica del cos, el gest i la veu.</p>	<p>El llenguatge com a material artístic en la seva dimensió física, concebut en termes de reificació extrema amb efectes poètics.</p>	<p>Articulació del llenguatge com a realitat física, immediata; LFP III sense mediació de significació: (principi d'exposició en detriment de la funció de representació).</p>	<p>20 Descripció de la lluita (basada en l'obra de Kafka), G.B. Corsetti.</p>
<p>Elements lingüístics susceptibles d'exposició: paraules, oracions, sons, entonació.</p> <p>Partitura musicoteatral que aconsegueix l'efecte expositiu del llenguatge via la desagregació de connexions semàntiques òbvies; elaboració d'estructures formals d'acord amb principis musicals (similitud fònica, analogies rítmiques, etc.).</p>	<p>El llenguatge deixa en segon pla la seva orientació central cap al significat i esdevé objecte exposat alhora que eina de vincle comunitari.</p>	<p>LFP: II (generació amb la paraula de comunitat). Articulació del llenguatge com a realitat física (principi d'exposició).</p>	<p>21 Songs of war I have seen, Gertrude Stein.</p>
<p>Dimensió corporal del llenguatge. Fa explícit el caràcter no naturalment necessari del procés físic i motor de l'acte de la parla/lectura. Presentació del caràcter històric (en termes evolutius) de l'orofonació tal com la coneixem. Mostrar la paraula com a cos estrany que no pertany al cos del parlant.</p>	<p>Focus en la tensió llenguatge/cos.</p>	<p>LFP: III L'acte de parla com a acció. Efecte poètic: segregació del parlant i el seu acte de parla.</p>	<p>22 Lectura de la Iliada (22 hores), Theater Angelus Novus.</p>

<p>Vector lingüístic central. DIMENSÍO LINGÜÍSTICO-COMUNICATIVA ACTIVADA</p>	<p>IDEOLOGIA LINGÜÍSTICA latent</p>	<p>LOCUS CENTRAL DE LA FUNCIO POÈTICA (LFP): XIX. Referència. XX. Interacció social/dixi. XXI. Acció (performativitat)</p>	<p style="text-align: center;">↓ MANIFESTACIO D'ART DEL LENGUATGE (V. llista i descripcions en ANNEX 2)</p>
<p>Textos (oracions declaratives).</p> <p>Subversió de l'expectativa de correlació entre determinats gèneres discursius i el context que els és associat convencionalment (teoria sobre art < cançó popular).</p>	<p>El llenguatge pot ser forma artística com qualsevol altra realitat física.</p> <p>Declaració 15 sobre art conceptual de Sol LeWitt: "Atès que cap forma no és intrínsecament superior a una altra, l'artista pot utilitzar qualsevol forma indistintament, des d'una expressió de paraules (escrita o parlada) fins a la realitat física".</p>	<p>LFP III: acció performativa en forma de poema escènic.</p> <p>Declaració 16 de Sol LeWitt: "Quan s'utilitzen paraules que sorgeixen d'idees sobre art, aquestes són art, i no literatura; els nombres no són matemàtiques".</p>	<p style="text-align: center;">23 <i>Baldessari canta LeWitt (Baldessari Sings LeWitt).</i></p>

ANNEX 2
(RELACIÓ DE MOSTRES INCLOSES EN ANNEX 1)

EIX 1

1

ART VERBAL COM A CARTOGRAFIA

Les societats orals de Melanèsia cartografien l'espai en modes verbals com la poesia, el cant o la cançó.

Papua Nova Guinea:

- Mapes cantats derivats de la cosmogonia local entre els **iatmul**. En la seva cosmologia, els avantpassats van crear gran part de la terra del món a través del poder de la toponímia. Pronunciant noms totèmics durant les seves migracions, els herois van crear les característiques topogràfiques del món. Es tracta de trets que són alhora discrets (grups d'arbres, turons) i lineals (rius, línees de costa, serralades). La ruta de migració de cada ancestre és un camí (*yembii*) de noms totèmics. En definitiva, el paisatge és cartografiat oralment a través de cadenes de noms polisíl·labs que són cantats en ocasions rituals. Aquests mapes onomàstics també són vectors d'espai-temps de manera que cada marca del paisatge marca alhora un node o moment en la migració d'un avantpassat, fet que codifica alhora la direcció geogràfica i la temporalitat.
- Mapes cantats dels **kaluli**. Entre els kaluli les caçons cantades durant la cerimònia gisaro són una forma de mapa verbal cantat on cada localitat que s'hi menciona està vinculada a la vida d'una persona morta o absent. Mitjançant els mapes es marquen els indrets socialment rellevants entreteixint la geografia amb referències a persones de la comunitat. Aquestes interrelacions es poden o no correspondre amb camins i pistes reals del terreny. Els llocs senyalitzats sobre el territori que es corresponen amb els elements musicals de la cançó són normalment trets topogràfics -arbres, rierols, turons-, tot i que també poden indicar espais rellevants per a l'organització socioeconòmica de la comunitat (terres en tant que propietats de clans, camins socials en tant que marquen la unió per matrimoni de dos grups, etc.).
- Durant els viatges de llarga distància dels **kula** de l'illa de Tubetube, les cançons dels timoners funcionen com a mapes verbals de la regió. Consisteixen en llistes d'indrets intercalades amb frases que descriuen els moviments de l'embarcació. També contenen indicadors de la proximitat de la canoa a la terra, com per exemple la direcció de vol dels ocells. Un exemple de cançó:

Aeeee!

Dabwelo [nom d'una illa] koina [cap a ella]

Aeeee!

Koyagaugau [nom d'una illa] tagitai [la podem veure]

Aeeee!

Etc.

Quan les cançons fan referència a llargues distàncies entre illes, es diuen noms d'ocells com a indicadors de la distància en relació a la terra ferma.

Font

Referència bibliogràfica:

Kline Silverman E. (1998). "Traditional Cartography in Papua New Guinea".
Dins: *The History of Cartography. Cartography In The Traditional African, American, Arctic, Australian, And Pacific Societies*. Volum 2, Llibre 3. (eds.) Woodward, D. I G.Malcolm Lewis. The University of Chicago Press

2

CONTE TRADICIONAL (IUP'IK; CHEVAK, ALASKA).

Contes explicats per Thomas Moses (informant de iup'ik per a l'ANLC durant els anys 80). El conte tradicional (*qulireq*) es considera originat entre els ancestres i no fa referència a individus específics sinó a classes d'individus. T.Moses en conta tres sobre el motiu clàssic de la transformació d'animals en éssers humans i viceversa.

Font :

Visita durant el mes d'agost de 2010 a l'Alaska Native Language Center (ALNC). University of Alaska, Fairbanks. Entrevista amb Prof. M. Krauss (fundador de l'ANLC) i Prof. R. Brower (professor de llengua inupiaq a l'ANLC).

Referència bibliogràfica:

Woodbury, A.C. (ed.) *Cev'armiut Qanemciit Qulirait-Llu. Eskimo Narratives and Tales from Chevak, Alaska*. University of Alaska Press.

3

RITUAL DE LAMENTACIONS (GEORGIA)

La lamentació (*xmit nañirlebi*) és l'element central de la comunicació del dol en la cultura georgiana, on significa, com és habitual en les cultures tradicionals, un fenomen social patit i representat per a la comunitat.

El cas descrit va tenir lloc en el ritual dut a terme en 1996, el dia previ al funeral de D.G. celebrat en Muxrani, a l'est de Geòrgia.

Font :

Referència bibliogràfica.

Kotthoff, H. (2001) "Aesthetic Dimensions of Georgian Grief Rituals: On the Artful Display of Emotions in Lamentation". Dins: Knoblauch H. i Kotthoff H. (eds.) *Verbal Art across Cultures*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

DHIKR (ÀRAB)

Pregària a mode de lletania, ja sigui mental o oral, recitada o cantada, individual o col·lectiva, amb o sense concordança rítmica de la respiració. Es tracta de l'exercici més estès entre els sufis. A través de la repetició dels noms divins el pregant els interioritza i "re-corda" (*dhikr*) Déu.

La forma del *dhikr* deriva del mandat corànic de recordar Déu el més freqüentment possible, idealment i de forma continuada, viure en Déu. S'hi solen distingir dues pràctiques: recitació/ cant (*dhikr jali*), normalment en comunitat; silenci i record en el cor repetint-se els noms mentalment (*dhikr kafi*).

Font:

Document sonor (CD): *Dhikr y Samá'. Canto religioso de la Cofradía Sufi-Andalusí Al-Shushtarí. Poemas del místico Al-Shushtarí.*

Direcció, 'ud i veu: Omar Metioui.

(Llibret) Traducció de textos: Federico Corriente et al.

Coordinació: Eduardo Paniagua.

Gravat el 27-28 setembre de 1998 (Palau *Mulay Hfid*, Tànger, Marroc).

PANDAV LILA (GARHWAL)

Pandav lilas són dramatitzacions públiques rituals de l'obra clàssica de l'èpica índia, Mahabharata. Tenen lloc en l'antic regne hindú Garhwal (regió central de l'Himàlaia, al nord d'Índia). Aquest ritual públic (*performance*, des del punt de vista antropològic) actua com a mecanisme per a la construcció i afirmació social de la categoria PERSONA. Es tracta d'una via seguida per aquest i molts altres contextos culturals on es percep i actua la necessitat de marcar culturalment, de manera periòdica o no, la construcció que els éssers humans fan d'ells mateixos i respecte als altres com a persones. En aquest cas es tracta d'una necessitat social satisfeta a través d'un aparell basat en l'art verbal.

Font :

Sax, W.S. (2002) *Dancing the Self: Personhood and Performance in the Pandav Lila of Garhwal* . Oxford University Press.

CONVERSA ORDINÀRIA

Transcripció d'una conversa entre dos estudiants universitaris (Silverstein 1998) a partir de la qual hi observem l'existència d'una poètica implícita, que en forma de geometria, desplega el sistema de díctics en joc entre les dues parts de l'intercanvi verbal. L'autor parla d'una mètrica virtual que es genera en l'espai de la conversa. Els elements d'aquesta mètrica, els punts, són els referents dels díctics en joc. L'autor cita, per exemple, els paradigmes de díctics espacials configurats per oposició (aquí/allà, ara/llavors, la flexió de temps, etc.).

Font :

Silverstein, M. (2004) “‘Cultural’ Concepts and the Language-Culture Nexus”. *Current Anthropology*. 45(5) : 621-652.

Silverstein, M. (1998) “The improvisational performance of culture in realtime discursive practice,” dins *Creativity in Performance*. (ed.) Keith Sawyer. Greenwich, Conn.: Ablex.

EIX 2

Font de les dades: Arxiu **KOSMOPOLIS (2002-2015)**,
del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB).

El conjunt buidat conté desenes de casos i exemples, n’hem seleccionat una part molt reduïda, proporcional als altres dos eixos, i que reproduïx a escala la diversitat de manifestacions d’art de la paraula recollida pel festival durant els seus 10 anys de vida.

7**(PARAULA ORAL)*****Spoken word –slam poetry***

El slam és un gènere de poesia oral que neix al carrer, igual que el rap, i en el qual s'enllacen escriptura i performance. Viu al marge dels circuits artístics tradicionals i estableix un nou tipus de relació entre poeta i públic.

- Assistència a varies edicions del *Poetry Slam Barcelona* (2014-15).

8**(PARAULA ORAL)**

Manifestacions reconegudes com a Patrimoni oral de la UNESCO.

En destaquem, per exemple:

El conjunt de manifestacions orals d’art verbal que tenen lloc en l’espai de Jemaa el-Fena (Marrakeix, Marroc) i que són renovades contínuament, tant en forma com en contingut, pels narradors orals i poetes (imayazen).



Font: <http://www.unesco.org/>

9

(PARAULA ESCRITA)

Exemple de narrativa experimental clàssica:

Finnegans Wake, J. Joyce – en fase de traducció a l'espanyol del fragment “**Anna Livia Plurabella**” per part d'E.Lago.

502) Can't hear with bawk of bats, all thim liffeying waters of.	Con tanta cháchara murciélagas no oigo, todo atal lifeando aguas del.
503) Ho, talk save us! My foos won't moos.	¡Jo, habla salva nos! Ni fus ni mus.
504) I feel as old as yonder elm.	Me siento más viejo queese olmo.
505) A tale told of Shaun or Shem?	¿Un cuento que habla de Shaun o de Shem?
506) All Livia's daughtersons. Dark hawks hear us. Night! Night! My ho head halls.	Todasesos hijashijos de Livia. Oscuros halcones nos escuchan. ¡Noche! ¡Noche! Mi cabeza rae al far.

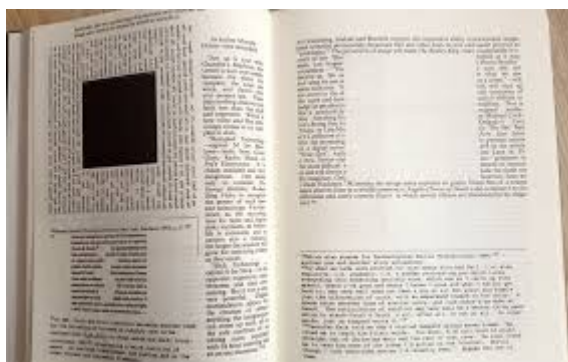
Font: <http://www.enriquevilamatas.com/eduardolago/AnnaLiviaPlurabelle19.html>

10

(PARAULA ESCRITA)

Exemple de narrativa experimental contemporània (tot i que derivada d'una llarga tradició del tractament icònic del text):

The House of Leaves, M. Danielewski.



11

(PARAULA ESCRITA I ELECTRÒNICA)

Plataforma ubuweb de literatura conceptual, poesia concreta i sonora, art digital (creada per Kenneth Goldsmith).

(...) UbuWeb began in 1996 as a site focusing on visual and concrete poetry. With the advent of the graphical web browser, we began scanning old concrete poems, astonished by how fresh they looked backlit by the computer screen. Shortly thereafter, when streaming audio became available, it made sense to extend our scope to sound poetry, and as bandwidth increased we later added MP3s as well as video. Sound poetry opened up a whole new terrain: certain of [John Cage's readings](#) of his mesostic texts could be termed "sound poetry," hence we included them. As often, though, Cage combined his readings with an orchestral piece; we included those as well. But soon, we found ourselves unable to distinguish the difference between "sound poetry" and "music." (...)

When we began posting [found street poems](#) that used letter forms in fantastically innovative ways, we had to reconsider what "concrete poetry" was. As time went on, we seemed to be outgrowing our original taxonomies until we simply became a repository for the "avant-garde" (whatever that means—our idea of what is "avant-garde" seems to be changing all the time). UbuWeb adheres to no one historical narrative, rather we're more interested in putting several disciplines into the same space and seeing how they interact: poetry, music, film, and literature from all periods encounter and bounce off of each other in unexpected ways. (...)

Kenneth Goldsmith
New York City
2011

Font: <http://www.ubu.com/resources/index.html>

12

(PARAULA ELECTRÒNICA)

Hiperiment (2004) < *Lector mundi* (2005) < (hipermèdia): *Kosmotica I* (2006)< ***Kosmotica II*** (2008) – literatura en els nous mitjans (evolució com a producció Kosmopolis).

Kosmòtica II és una evolució natural d'*Hiperiment*, *Lector Mundi* i *Kosmòtica I*. Al·ludeix a una convergència de mitjans en fase expansiva, però també a disciplines imaginàries i lúdiques. És un espai de coneixement i participació on s'explora la història de l'hipertext, la irrupció de la literatura electrònica, el desenvolupament de les narracions digitals interactives, la disseminació dels suports, els canvis en les maneres de llegir i escriure, i el trànsit a l'hipermèdia.

Si la domòtica s'ocupa dels avenços tecnològics en la gestió i el control de l'àmbit domèstic, la kosmòtica seria una disciplina experimental que investiga, processa i implementa la influència dels nous mitjans en la literatura, la literatura en els nous mitjans, i els canvis culturals que implica aquest vertiginós procés de convergència.

Font: <http://www.cccb.org/>

13

(PARAULA ELECTRÒNICA)

Cave Writing – Robert Coover

Cave Writing és una pràctica artística interdisciplinària desenvolupada a la Brown University per al simulador CAVE, un entorn de realitat virtual utilitzat normalment per a la visualització científica. Cave Writing va començar en 2002, quan l'escriptor Robert Coover de ficció hipertextual va iniciar una sèrie de tallers per a la integració de text, imatge, narrativa i so. Una Cave (el context d'on ha de sorgir la nova escriptura) consisteix en quatre, cinc o sis parets que mostren imatges retroprojectades de manera estèreo, creant un espai immersiu.

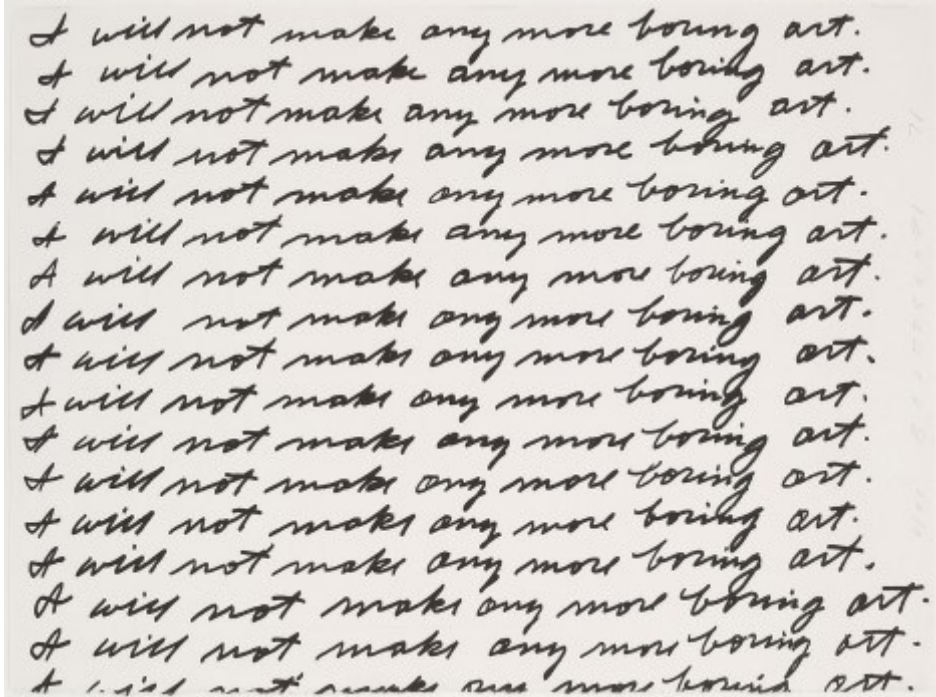
Font: Research in the Technological, Social, and Cultural Practices of Online Reading (<http://transliteracies.english.ucsb.edu/>).

EIX 3

14

I Will Not Make Any More Boring Art, John Baldessari

Litografia, 1971.



Baldessari vol incidir en el fet que les regles de l'art poden ser transmeses, reproduïdes i acceptades de la mateixa manera acrítica que ho són les regles del llenguatge.

El recurs central de l'obra és la repetició que genera un efecte paradoxal amb el significat de l'oració repetida. Es tracta d'una repetició sense variació que, a partir d'una certa subversió metalingüística, pretén provocar l'avorriment que el significat oracional "pretén" evitar.

Font: <http://www.moma.org/>

One and Three Chairs, Joseph Kosuth.

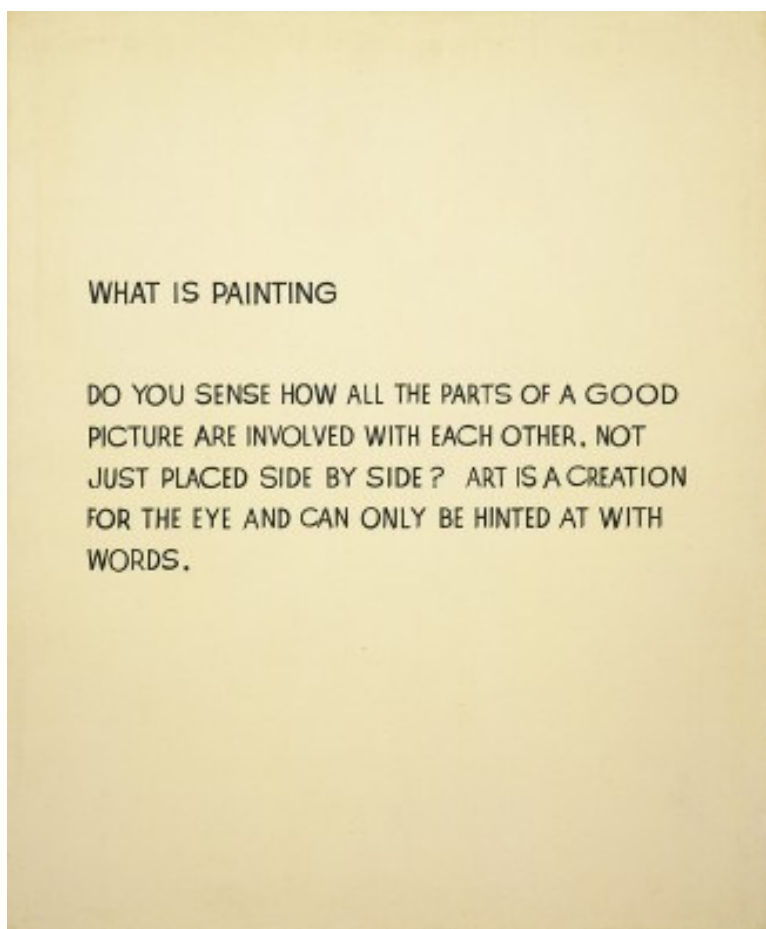


Cadira plegable de fusta, fotografia d'una cadira, ampliació fotogràfica de la definició de diccionari del terme 'cadira'. 1965.

L'obra consisteix en la juxtaposició de tres elements que qüestionen la jerarquia entre les formes de representació: quina és la més exacta per a la referència (cadira)? Es tracta per a l'autor d'il·lustrar amb un cas concret la seva divisa:

“art is making meaning.”

Font: <http://www.moma.org/>

What Is Painting, John Baldessari

Text pintat. 1968.

L'autor es va limitar a aportar el concepte de l'obra. Va encarregar algú altre a tensar el llenç i a un professional de la retolació a escriure el text, extret per Baldessari d'alguna obra indistinta sobre com apreciar l'art (irònicament, els exercicis de definició de l'art eren objecte del seu menyspreu).

A partir d'aquest exercici meta-artístic (un exemple radical d'ècfrasi), l'autor declara:

“(...) the wonderful irony about this piece is that it's text. But in fact it is a painting, because it's done with paint on canvas. So I'm really being very slyly ironic here in saying, 'Well, this is what painting is'”.

Font: <http://www.moma.org/>

To Lift, Richard Serra

Cautxú vulcanitzat. 1967.

L'autor experimenta amb la implicació del llenguatge en el procés físic de la materialització artística. Com a resultat, l'autor va recopilar verbs d'acció, els va llistar i va començar a "activar-los" sobre els materials que havia reunit en el seu estudi. L'autor declarava: "(...) volia reduir la qüestió a pur procés i activitat. Així vaig fer-me una llista de verbs en relació al material, espai i temps. Tot el que vaig fer va ser seguir l'acció del verb (generant el que jo considerava una forma escultòrica, una obra d'art)".

To lift seria, per tant, la reacció singular del cautxú a l'actuació del verb *to lift* ('aixecar') sobre ell. D'acord amb Serra:

"It struck me that instead of thinking what a sculpture is going to be and how you're going to do it compositionally, what if you just enacted those verbs in relation to a material, and didn't worry about the results?"

En aquesta aproximació a la relació entre art i llenguatge, l'art esdevé explícitament la *poiesis*/acció latent en la noció de 'poètica'. L'actuació directa

dels verbs sobre els materials resulta força eloqüent com a materialització literal (gairebé la caricatura) de la visió de la poètica com a acció.

Aquesta és la llista de verbs recopilada per Richard Serra.

Richard Serra. *Verb List Compilation: Actions to Relate to Oneself*. 1967–68

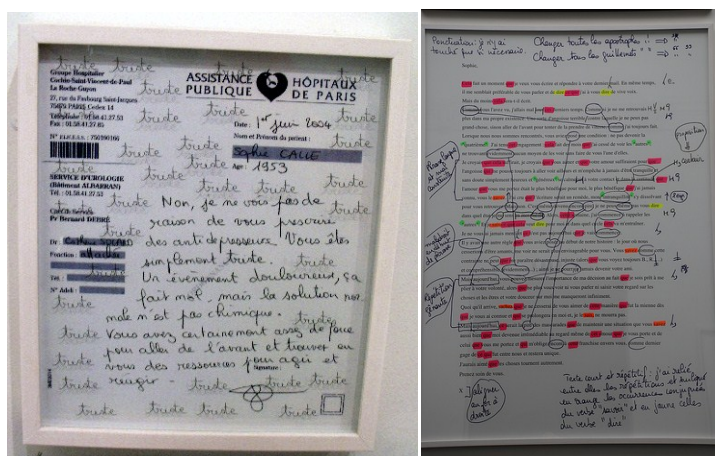
to roll	to curve	to scatter	to modulate
to crease	to lift	to arrange	to distill
to fold	to inlay	to repair	of waves
to store	to impress	to discard	of electromagnetic
to bend	to fire	to pair	of inertia
to shorten	to flood	to distribute	of ionization
to twist	to smear	to surfeit	of polarization
to dapple	to rotate	to compliment	of refraction
to crumple	to swirl	to enclose	of tides
to shave	to support	to surround	of reflection
to tear	to hook	to encircle	of equilibrium
to chip	to suspend	to hole	of symmetry
to split	to spread	to cover	of friction
to cut	to hang	to wrap	to stretch
to sever	to collect	to dig	to bounce
to drop	of tension	to tie	to erase
to remove	of gravity	to bind	to spray
to simplify	of entropy	to weave	to systematize
to differ	of nature	to join	to refer
to disarrange	of grouping	to match	to force
to open	of layering	to laminate	of mapping
to mix	of felting	to bond	of location
to splash	to grasp	to hinge	of context
to knot	to tighten	to mark	of time
to spill	to bundle	to expand	of carbonization
to droop	to heap	to dilute	to continue
to flow	to gather	to light	

Font: <http://www.moma.org/>

Prenez soin de vous, Sophie Calle

A partir d'una carta real de ruptura que, acabada amb un educat *prenez soin de vous* ('cuidi's'), va ser rebuda per Sophie Calle, l'autora desplega una acció artística. Envia còpia de la carta a 107 dones de professions molt diverses amb l'objectiu que cadascuna d'elles, en funció de la seva ocupació (visió professional, tècnica del món) es disposés a comentar-la, analitzar-la, traduir-la en el seu propi codi, desemascarar-la, fer-ne la dissecció. Llavors cada intèrpret havia d'escriure una carta a l'artista amb els resultats obtinguts des de la seva pròpia perspectiva (una actriu, una traductora, una escriptora, la mare de l'artista, una jugadora d'escacs, una psicoanalista, etc.)

La instal·lació exposa les cartes enviades a Sophie Calle en formats diversos.



Tot i que l'obra de l'autora és classificada en la categoria d'art visual, bona part de la seva producció pot ser considerada com una exploració del llenguatge i la seva obra, art verbal.

Font :

Visita a l'exposició *Modus vivendi* (març-juliol 2015), La Virreina, Barcelona.

Parlo, sabent que no es tracta d'això. Juan Canela



L'exposició-instal·lació assaja maneres d'agència lingüística que s'activen des de la materialitat i l'afectivitat. Parteix d'obres que l'artista selecciona de col·leccions ja existents a Catalunya i que estableixen una reflexió sobre el fet lingüístic.

Font:

Exposició a Caixa Fòrum. Barcelona (octubre 2015).

Descripció d'una lluita (basada en l'obra de Kafka *Beschreibung eines Kampfes*), G.B. Corsetti.

D'acord amb el dramaturg, el teatre necessita tractar el text com un cos estrany, com un "món extern a l'escenari". El teatre no ha d'interpretar individus, els actors poden representar diferents agents (individuals, personals o no)

Exemple d'escenificació postdramàtica de com l'expectativa de significació generada pel llenguatge, gairebé normativa, pot ser transgredida.

Font:

Lehmann, H. (2006) *Postdramatic Theatre*. (traduït per Karen Jürs-Munby). Londres i Nova York: Routledge.

Songs of war I have seen. Gertrude Stein.



Songs of Wars I Have Seen és un concert teatralitzat que sorgeix d'un encàrrec de la London Sinfonetta a Heiner Goebbels. A partir de fragments de la novel·la homònima (1945) de Gertrude Stein, Goebbels genera una peça musical (sense cap cançó) tocada i recitada exclusivament per dones. La novel·la de Stein reflecteix la seva experiència durant l'ocupació nazi al poble francès de Culoz (1940-43) i la relació d'aquesta vivència amb altres guerres, amb el conjunt de la seva biografia i amb les seves lectures. Goebbels pretén expressar una veu femenina col·lectiva ("com una constel·lació, la veu es multiplica en veus, la de moltes dones que des de la seva quotidianitat viuen una guerra: la fam, la manca d'informació, la por als bombardejos, les lectures de Shakespeare, els rumors, l'empatia amb els altres... mentre esperen i esperen... la pau" Jordi Prat i Coll, traductor de l'obra).

Font:

Assistència a la representació de 10 d'octubre de 2012, Teatre Lliure de Montjuic, Barcelona.

Text: Gertrude Stein; Música: Heiner Goebbels; Direcció Musical: Ernest Martínez Izquierdo; Direcció escènica: Jordi Prat i Coll.

Descripció:

- Material de difusió de Teatre Lliure;
- Lehmann, H. (2006) *Postdramatic Theatre*. (traduït per Karen Jürs-Munby). Londres i Nova York: Routledge.

Lectura de la Iliada (22 hores), del Theater Angelus Novus.

Es tracta de lectures performatives que fan explícites les assumpcions sobre la naturalitat física de l'acte de parla i les qüestionen posant l'èmfasi en la seva historicitat.

Lehmann, H. (2006) *Postdramatic Theatre*. (traduït per Karen Jürs-Munby). Londres i Nova York: Routledge.

Baldessari canta LeWitt (Baldessari Sings LeWitt), 1971

Performance de John Baldessari en forma de poema escènic en què canta cada una de les trenta-cinc «Sentences on Conceptual Art» de LeWitt (1969) al ritme de melodies conegudes (com ara cançons populars o l'himne nacional dels Estats Units).

El seu objectiu (irònic) és ajudar aquestes idees a “escapar” perquè “han estat tancades durant massa temps en catàlegs d'exposició” i cantant-les els dóna la possibilitat d’arribar a un públic més ampli”.



Baldessari dóna compliment estricta a un parell de normes de LeWitt:

- que «l'artista pot emprar qualsevol forma, des d'una expressió per mitjà de paraules (escrites o parlades) fins a la realitat física» (tot i que no sembla que LeWitt hagi pensat en el cant),
- i que «si es fan servir paraules, i aquestes es deriven d'idees sobre l'art, aleshores són art i no literatura».

Tal com va fer amb els textos d'instruccions transferits als seus quadres, Baldessari conserva la transparència del text original alhora que permet que el nou context el converteixi en opac.

Font:

Enregistrament audiovisual

Vídeo monocanal, b/n, so, 12 min 48 s

Col·lecció MACBA. Fundació MACBA.

<http://www.macba.cat/ca/video-baldessari-sings-lewitt>

El període de recerca en què s'inscriu aquesta tesi va rebre el suport d'una beca de doctorat FPU del Ministerio de Educación y Ciencia (període 2004-2008). Aquest període va incloure estada a la University of California at Berkeley (Linguistics Department) amb trasllat d'expedient (2006-2008).

