

La narració identitària com a vehicle de les emocions¹

The identity narrative as a vehicle for emotion

ADOLF PIQUER VIDAL

UNIVERSITAT JAUME I / INSTITUT INTERUNIVERSITARI DE FILOLOGIA VALENCIANA

Artículo recibido el / *Article received*: 2018-08-28

Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2018-09-11

RESUM: En la lectura apareixen determinats signes que generen emocions en el lector. El present article és un repàs sobre aquells elements de la identitat que afavoreixen aquest procés quan es produeix una confluència de signes identificatius entre allò que la veu del narrador comunica i les vivències internes del receptor.

Paraules clau: literatura comparada, novel·la, narració, identitat, emocions.

ABSTRACT: In act of the reading, certain signs spark emotions in the reader. This paper reviews some of the elements of identity that can fuel this emotional process in a reader's mind when is a degree of commonality or confluence of identity between the content of the narration and the life experiences of the reader.

Keywords: comparative literature, novel, story, identity, emotions.

1. El present treball s'ha desenvolupat dins del Projecte de Recerca RETOS finançat pel Ministerio de Ciencia e Innovación (FFI-2017-85227-R) titulat *La construcción discursiva del conflicto: territorialidad, identidades de género e imagen de la enfermedad en la literatura y en la comunicación social*.

1. SEMÀNTICA DE LA IDENTITAT EN LA NARRATIVA

Els eixos de construcció de la narrativa, temps, espai, personatge, història..., passen a establir un discurs en el qual funcionen com a components bàsics en la comunicació. La relació autor-lector es regeix per la necessitat que té el primer que el segon identifique alguns d'aquests eixos narratius. La identificació dels personatges, dels espais, del temps contextual, incorpora –des del repertori del receptor– un seguit de coneixements previs a la lectura, i també assimilats al llarg del mateix procés d'avanç en el text, en la construcció del sentit on conflueixen components de la semàntica del mot i estructures supralingüístiques (Lotman 1978, 21-25). L'establiment d'un *framing* conté unes reaccions que podem anar intuïnt des de l'anàlisi del discurs emocional.

Al voltant de la història relatada giren, per tant, una sèrie de senyes culturals que el lector pot anar reconeixent. Així, quan a *Cañas y barro*, de Blasco Ibáñez, apareix un ambient com ara l'albufera valenciana, els lectors construïm una imatge mental en funció de com, quan i què recordem d'aquell lloc, o com l'imaginem. Segurament l'espai seria diferent cent anys enrere, però en aquest sentit la nostra visió de l'albufera està condicionada per la capacitat d'imaginació a partir de l'experiència prèvia. Per qüestions òbvies, un lector valencià té possibilitats de fer una reconstrucció espai-temps històric més fidel que no pas un lector d'un país remot. Però aquí entra en joc la qüestió de la proximitat, del coneixement més proper que té el receptor amb una experiència prèvia més estreta, amb un seguit de components culturals que es posen en marxa des de l'imaginari col·lectiu (Castoriadis 2007).

L'acostament del lector a l'obra, per tant, compta amb un constituent interpretatiu en el qual juga un paper important el criteri de proximitat. El lector valencià s'aproxima a aquell espai interpretant-lo com a «seu». Sovint ens trobem amb pobles i ciutats que fan lloança d'escriptors locals precisament per aquesta qüestió. Sense anar més lluny, *Tombatossals*, de Josep Pascual Tirado, s'aborda d'una manera molt diferent quan el lector és un castellanenc que quan no ho és. Allò que Umberto Eco anomenava *enciclopèdia del lector* (Eco 1979; Vicente 2002) passa per la incorporació d'aquests signes que són particulars, i sovint fan que el receptor jugue a sentir-se més partícip d'allò que se li conta en un relat.

Un altre cas, per exemple, seria tot allò que gira al voltant dels rituals religiosos i com els lectors de determinades creences poden interpretar unes narracions concretes des de l'alteritat/identitat. La literatura escrita per autors orientals, musulmans, aporta elements que cal conèixer perquè pertanyen a una identitat que a nosaltres, els occidentals, ens resulta aliena. En un altre sentit, determinats rituals que podrien identificar-se en un temps i en un espai concrets hui han per-

dut vigència perquè no són presents en la societat. Els cerimonials de la mort, posem per cas, tenien una tradició ancestral que la modernitat ha dissolt en bona mesura. Les «ploraneres» o l'acció de donar cops de cap als fèretres, han passat a formar part d'un record, de la memòria literària, i no són presents en la nostra esfera contemporània.

Quan un autor com ara Salman Rushdie abordava el tema de la religió en la seua cultura, els portaveus de l'integrisme islamista van córrer a qualificar d'heretge del discurs d'aquest. Podríem seguir citant escriptors i obres que han sofert marginació o persecució, precisament, per emocionar negativament determinats lectors de la seua cultura (religió sovint) i provocar-ne l'ira.

Amb aquestes explicacions prèvies ens permetem obrir una primera hipòtesi sobre si hi ha determinades novel·les que semblen més «properes» al lector. Aquests factors formen part de la interpretació de determinats signes. Ens interessa particularment establir fins a quin punt els eixos de la narració, quan recorren a signes identitàris, contribueixen a desvetllar components emotius en la recepció del relat. Resulta evident que la significació, la semàntica del relat, s'hauria d'apamar a partir de l'hermenèutica literària fonamentada en la significació del discurs, d'allò que va de la paraula a la construcció de la història. Volem, per tant, fer un recorregut per la semàntica del discurs narratiu, aquella que inclou el mot i el símbol.

2. LA NARRACIÓ PATÈTICA

La retòrica aristotèlica ja contemplava la importància del component emocional del discurs quan assumia que el *pathos* era essencial en la comunicació. Així, la lingüística es va plantejar en quin sentit això podria estar condicionat per la semàntica del mot. El lligam emocional del discurs poètic ha estat abordat a partir dels termes *isotopia patètica*.

El concepte d'isotopia ens porta a l'introduït per Greimas en la seua *Semàntica estructural* (1966), tractat més tard per Rastier (1976) quan parla d'una equivalència de definició i triplicació narrativa. Vicent Salvador (1984), per a traslladar-la al terreny de la teoria del poema, la definia com un element de coherència semàntica dels textos. De fet, aquesta aportació, aprofitada per al camp narratiu per Umberto Eco en el seu *Lector in fabula* (1979), marca una de les pautes que pretenem seguir.

La idea sobre la semanticitat del text aportada per Rastier, per Eco i per Salvador ens serveix per a plantejar-nos si aquest component textual, en alguna mesura, pot aparèixer en el relat. Salvador (1984, 199) encara fa un pas més enllà i aprofita la idea de Jean Cohen sobre el que s'anomenava isotopia patètica o

«isopatia». En aquest sentit, el punt de reflexió introduït s'aplicava a exemples del gènere líric; però conclou amb aquestes paraules: «El model de Cohen ens hi forneix, si més no, un concepte –el d'isopatia– que permet, bé que d'una forma bastant intuïtiva, caracteritzar el fenomen de la isotopia poemàtica en la seua especificitat respecte d'altres tipus de textos» (Salvador 1984, 203).

Caldria puntualitzar, sobre això, que la idea de Cohen parteix del concepte de llenguatge poètic com a desviació lingüística; però sempre des de les premisses de l'estructura oracional, cosa de la qual difereix l'aportació de Salvador. La qüestió seria, ara, si els components de patetisme que s'albiren en la lectura d'un poema podrien detectar-se en un text de tall prosaic, en un relat, posem per cas; fins i tot n'hi ha d'altres que contribueixen a generar emocions característiques de la novel·la i del conte.

Si fem una reflexió al voltant dels components emocionals que s'inscriuen en el fet poètic, ens adonem que el mot *–isopatia–* marcava una de les claus de la recepció efectiva del text poètic. En aquest sentit, des d'una perspectiva pragmàtica de la lírica, la clau de l'emoció que transmet el poema s'hauria de buscar en aquest eix interpretatiu per part del lector o del crític literari, que haurà de trobar el desllorigador dels significats redundants, escampats i repetits al llarg del text amb la voluntat de produir un efecte en la lectura. Això seria, amb expressions diverses de significació semblant, com l'acer dins del ciment d'un forjat, que recorre de dalt a baix les columnes i l'estructura, que no és visible quan s'ha acabat un edifici, tot i que li dona el seu disseny com a espai.

Pel que fa al text narratiu, convencionalment s'ha tractat aquest gènere com una opció menys escaient per a desvetllar l'emoció immediata a la lectura. Ara bé, caldria abordar els components semàntics del discurs des d'un prisma més ampli que no fos únicament el de la paraula en si. La semàntica estructural havia alçat la llebre de quelcom que després necessitaria un eixamplament en tant que, segons considerem, les emocions podrien moure's per un seguit de senyals del significat de cadascun dels materials de la construcció discursiva del relat. Aquesta construcció discursiva, enfocada des de les característiques cognitives d'un lector, arribaria a produir un efecte.

Anant per parts, una cosa tan aparentment neutra com ara l'espai pot arribar a constituir un punt de referència a la nostàlgia, al patriotisme, a carregar-se de significacions, com ara la muntanya apartada del món i en la qual el temps es queda congelat per a donar pas al pensament aprofundit, al debat ideològic i a la reflexió sobre l'existència humana (Tally 2013). Potser *La muntanya màgica* de Mann destil·laria un altre caliu sense aquest univers particular. L'espai on s'ambienta aquesta novel·la és un món totalment aïllat de la resta. En aquell microcosmos que és el sanatori per a tuberculosos, la resta del món sembla no

existir. Allí hi ha les inquietuds amoroses del protagonista, l'esfondrament en la reflexió al voltant dels aspectes fisiològics de la malaltia, el debat d'idees; tot això plegat mentre domina la incertesa del futur de cadascun dels individus que hi habiten.

Heus ací que des de diverses òptiques ens podríem endinsar en alguns elements emotius segons l'efecte que produeix en el lector empíric un tipus determinat de narració. Pensem, si de cas, en quina mena d'efectes buscaven escriptors com ara Edgar A. Poe amb el seu *L'esfondrament de la casa Usher* o Lovecraft amb relats com *Aire fred*. En les dues narracions apareixen individus sinistres que obren les portes del temor al narrador perquè resulten inquietants: la germana dels Usher en el primer cas, perquè és aparentment morta; i el doctor Muñoz en el segon, perquè la seua presència obre un corrent d'aire fred.

De les emocions que transmeten els personatges també podríem posar un exemple gràfic. Només cal recordar la reiteració amb què Mercè Rodoreda feia que la seua Natàlia-Colometa incidís en aquell dia que es va trobar sola i sense mare a *La Plaça del Diamant*. L'orfandat, la solitud, la manca de guia materna, s'endinsa en el pensament de la protagonista com un patiment continu que ve a fer-se evident amb el sotmetiment al mascle que l'anihila com a persona, com a dona. L'emoció es desvetlla a través d'aquest constant to trist de les coses que li succeeixen a la protagonista.

Caldria, per tant, obrir una reflexió: fins a quin punt la qüestió de la *isopatia* és sols i únicament aplicable a una teoria del poema, o si, més enllà, hi cap la possibilitat de trobar algun o alguns eixos de significat en la narrativa que conformen aquesta carcassa interior. Convenim que hi ha relats que arriben a commoure, a enfurismar, a fer riure. També convindrem que, en determinades ocasions, aquestes emocions van lligades a una identificació d'elements patètics del discurs narratiu: de gènere, política, social, nacional...

En una altra de les seues publicacions, Eco escrivia que «*El comte de Montecristo* és evidentment una de les novel·les més apassionants que mai s'hagin escrit i d'altra banda una de les novel·les *més mal escrites* de totes les èpoques i de totes les literatures.» (Eco 1987, 196). Això ens feia plantejar-nos quin és l'element que a hores d'ara encara fa que Montecristo siga literatura de consum i, fins i tot, serveisca de guió per a sèries televisives i pel·lícules sobre la mateixa història. El component emocional de la seua recepció no s'atura, per tant, en la bona utilització dels mots, dels períodes sintàctics, sinó en una altra cosa, en un peculiar sentit de la intriga (la restitució després d'una injustícia) que juga amb aquest personatge del qual el lector coneix la veritable identitat.

3. IDENTITAT

La identitat, les identitats, en una altra aplicació del mot, juguen a desencadenar emocions a través de l'assimilació d'aquestes amb la del lector. La capacitat per deslligar odís i simpaties, alegries i tristors, segons què i com ens sentim durant la lectura, ens aboca a elements de racionalitat dubtosa.

Pensem, per un moment, en els acudits patriòtics que es constituïen en expressions d'autoafirmació nacional: «Anaven en un avió un francès, un italià, un britànic, un alemany...». El riure, segurament, no es produiria segons quines foren les afeccions nacionals dels receptors; fins i tot això alça sospites dins de les diverses susceptibilitats nacionals i regionals que circulen per l'Estat, més quan allò afecta la utilització d'estereotips. Durant anys han aparegut acudits que hui es titllarien de masclistes, homòfobs o cruels amb els discapacitats. Imaginem per un moment com seria el sentiment d'alguna persona identificada amb el col·lectiu femení, gai o amb un problema de caire físic en sentir aquests relats.

En certa mesura, són necessàries unes adherències entre la conceptualització del món de l'emissor (autor) i la del receptor (lector) (Charaudeau 1992 i 2000). Charaudeau comenta com en el discurs polític o en els espectacles televisius l'emissor del missatge intenta configurar aquesta mena de complicitats que tenen a veure amb l'adobat del terreny per a fer efectiu el *pathos* retòric.

Tornant a un dels casos anteriors, la identificació amb una identitat nacional porta, també, a la construcció d'un relat diferenciat a l'hora de construir una pàtria (narrativament i argumentativament). Recentment hem vist una popular cantant entonant un particular himne a la pàtria que arribava a emocionar els sectors de la dreta política. Caldria plantejar-se quins valors poètics entren en joc per a enlairar l'esperit patriòtic d'aquest sector polític i si, realment, hi ha una construcció poètica que no arribem a trobar.

El sentit de la història canvia segons qui construesca la història nacional, com s'explique en una escola, com es relate en els llibres. Des de la instrucció pública, el model històric és aquell que es lliga a l'Estat i s'explica en la construcció d'una identitat nacional; d'ací que la pugna pel domini del relat històric siga un dels punts de conflicte entre determinades zones de l'Estat espanyol en l'actualitat i es posen els focus mediàtics sobre qui administra el relat de la història nacional.

Els himnes es construeixen, sovint, al voltant d'un fet històric, observats des de la subjectivitat. No produeixen les mateixes emocions l'*Himne de Riego* o la *Marxa Reial* escoltats per un monàrquic espanyol o per un republicà. Darrere d'això també s'amaga un relat històric i un posicionament ideològic previ, construït al voltant d'un marc referencial (Lakoff 2004). *La Marsellesa* relata l'enfrontament de la ciutadania contra la tirania. Sense la Revolució no hi hauria cançó i l'èpica del text no faria una apel·lació igual al fet que la ciutadania fran-

cesa defense amb les armes els valors de llibertat i d'igualtat. De la fraternitat no en parlarem ara.

Amb això volem dir que, quan un autor construeix un món autònom, tot i la seua autonomia, al llarg del text es detecten determinades mirades sobre l'univers d'artifici perquè no poden defugir lligams identitàris de l'autor. El narrador o els personatges van configurant una idea de l'espai, dels individus en si i dels fets que s'esdevenen; però és el lector qui amotlla allò que se li presenta en paraules dins de la seua ment, a partir de pinzellades conegudes prèviament. La percepció del món imaginari apareix esbiaixada cap a aquelles coses que el repertori (Iser 1972) li condiciona. En aquest sentit, la identitat del lector i l'observació de la identitat dels personatges, la idea de la identitat de l'autor, entren en joc des d'una perspectiva pragmàtica.

Anna De Fina (2006) plantejava la manera com les construccions identitàries es poden configurar a partir d'un dialogisme amb d'altres. Des d'aquest punt de vista, la idea de conflicte (contrast) dialògic que es pot plantejar en la narració condueix a reforçar, desdir, reformar o reconvertir determinats aspectes identitàris; i això pot arribar a afectar el lector com a individu que entra en diàleg amb un conte o una novel·la que li presenta fets, espais, personatges i diàlegs sobre els quals pot aportar una nova concepció del món, de la vida i de qui és en realitat. Quan Harriet Beecher Stowe va publicar *La cabana de l'oncle Tom* en 1852, la societat nord-americana tenia una percepció de la identitat de la població esclava. En la novel·la es conta la venda de l'esclau, l'oncle Tom i del fill d'Eliza. Això produeix el conflicte de la separació familiar (Eliza del seu fill) que, al seu torn, provoca la reacció d'Eliza, que agafa la criatura i fuig a la cerca de la llibertat en Canadà. Aquesta obra va contribuir a conscienciar sobre aquest sector social al voltant dels efectes de la separació de les famílies a través de la identificació de les emocions produïdes pel trauma plantejat en l'obra.

Centrant-nos en allò que hem vist fins al moment es plantegen els següents punts de partida per a explicar quines claus narratives són les fites identitàries amb les quals es pot trobar el receptor —el lector de novel·les o de contes.

Abans hem al·ludit d'una manera indirecta a un component identitàri que marca la novel·la de Mercè Rodoreda. La condició de dona és un punt de partida sobre el qual descansa bona part de tot el que s'esdevé a la protagonista de la història. El patiment de Colometa, totes aquelles expressions que recorren el text tractant d'expressar els sofriments a causa de la seua condició femenina fan confluïr dos elements semiòtics clau per a la caracterització del relat: la identitat de dona i totes les coses negatives que li succeeixen per ser-ho. La conseqüència és l'emoció produïda al voltant d'una identificació concreta, amb els lligams ideològics que això pot comportar en la construcció identitària de la feminitat. La pregunta que ens assalta, acabada la lectura de *La Plaça del Diamant*, és quantes dones han esdevingut conscients de la seua condició femenina i del paper social que han hagut de jugar en llegir les tribulacions de Colometa?

4. LES EMOCIONS DERIVADES DE LES IDENTITATS

Per a Charaudeau (2000) les emocions es produeixen a través de determinades marques semiòtiques que les posen en marxa. En el discurs televisiu és relativament més fàcil compaginar diversos codis que fan de la multimodalitat una pluja de signes a l'hora de deslligar l'element patètic. En la narració escrita, pel contrari, aquests signes corresponen al codi escrit i actuen segons les seues càrregues semàntiques, des dels símbols, connotacions com ara les indicacions de gestualitat, la recreació d'ambients concrets, els components dialògics i un seguit de modes introduïts amb el peculiar punt de vista del narrador, que és l'administrador de les dades per a la interpretació escaient a l'hora de construir les identitats de les coses que va presentant.

Pensem en el valor simbòlic d'un fluid corporal com la sang. En l'obra narrativa de Gabriel García Márquez la sang vessada esdevé un dels símbols de la mort: cas de José Arcadio Buendía, Santiago Nasar o Nena Daconte; també simbolitza els lligams amb el passat, amb la família, seguint una tradició cultural evident. El doll de líquid que viatja per Macondo a la recerca de la mare quan Buendía és assassinat, o el raig de sang sobre la neu que indica com s'escola la vida de Nena mentre recorda els plaers sexuals amb els negres en la seua pàtria. La vida que s'escola, fruïda, per Nena Daconte, és la sang que va perdent sobre la neu que la duu a la mort-condemna del matrimoni convencional.

Si aquest motiu narratiu simbolitza la identitat familiar o els nexes d'una nissaga, entenem que hi ha quelcom més enllà de la semàntica del mot que desperta el component emocional del relat. En aquest sentit, el lligam entre motius narratius identitaris i les emocions ens porta a obrir una nova reflexió. L'aplicació que fa Umberto Eco a la seua teoria de la narrativa ens pot servir de punt de partida per a tindre en compte que en el relat hi sol haver un eix central desvetllador de les reflexions emocionals. Quan Primo Lévy construeix el seu relat *Si això és un home*, tothom convé que hi ha un element central que arriba, fins i tot, a condicionar la biografia de l'autor. El que s'ha anomenat la zona grisa de les emocions del protagonista –i de l'autor–, que van del sentiment de culpabilitat per haver sobreviscut a l'holocaust nazi al de considerar-se una víctima per la seua condició de jueu, representa aquesta inquietud patètica que apareix com un mantra semàntic al llarg del relat. Al patiment de la repressió acaba sumant-se el patiment per la culpabilització. Aquesta disputa entre les causes de la supervivència i les causes de la mort per pertànyer a una identitat col·lectiva van escolant-se al llarg de tot el llibre.

Una de les emocions que més metaliteratura ha succitat ha estat la por. La literatura de terror passa per la voluntat de generar inquietuds davant el desconegut als seus lectors. De fet, alguns tòpics del terror tradicional en literatura giren

al voltant d'aquesta emoció i es debaten al voltant de com els éssers humans es formen al llarg de la seua existència amb narracions de por.

Un clàssic en aquest sentit és Bruno Bettelheim (1975) i els seus estudis psicoanalítics sobre la rondalla. Fet i fet, bona part de les rondalles emprades en la formació d'infants són una apel·lació a la por per a ensenyar als joves alguns camins de la vida. La por a la foscor, a endinsar-se en solitari dins dels boscs, tenia una finalitat formativa clara en les societats rurals on es feia servir. Pensem en una qüestió bàsica: el terror s'engendra també a partir de la por a allò desconegut (la no identitat). Sovinteja en tota la literatura romàntica de caire fantàstic la presència dels elements sobrenaturals com a espoleta que detona aquesta emoció. És a dir, la cosa no identificable, la no-identitat, causa esgarripança: allò que ve de la mort, allò que no és tangible (*L'Horla*, de Maupassant), les criatures extraordinàries i deformes (*El nou Prometeu*, de Mary Shelley), els dimonis (Mefistòfil)...

El codi terrorífic de la caputxeta menjada per un llop ferotge se centra en l'esglai que es volia produir en les noies que s'aventuraven a relacionar-se amb llops/homes desconeguts que els podien posar qualsevol mena de parany. Hänsel i Graetel eren empresonats i gairebé menjats per una vella bruixa en el bosc perquè s'havien endinsat en un món desconegut i havien estat atrets per l'aparença de la casa de dolços (de xocolata, segons versions més modernes) que els havia obert amablement les seues portes. Això se sustenta en el fet que la identitat del lector model estava ben definida i la por a través de la narració estava inoculada de manera efectiva en la dona púber i inexperta que podia caure fàcilment en les urpes de l'home, o bé en els xiquets als quals calia atemorir davant de tot allò desconegut, per molt abellidor que semblés.

L'emoció que suscita un relat com ara *L'esfondrament de la casa Usher*, d'Edgar Allan Poe, és tot un exemple de relat de terror, des de l'ambientació que hui resultaria tòpica: nit de tempesta i arribada d'un narrador solitari al vell casalí dels Usher, mort per malaltia de la germana de la família i cripta on es troba el cadàver. Els límits de la mort i el retorn dels morts entre els vius sustenten aquesta història que pretén desvetllar una emoció tan primària. L'inici de la història de Poe presenta l'arribada del narrador a una casa vella un capaltard tardoral de tempesta, amb vent, trons i llamps, el que hui considerariem un espai estereotipat des de l'angle de la creació d'un relat de terror.

La voluntat de crear un ambient solitari, «fosc», «silenciós», amb núvols que descarreguen tempesta i amb ombres ensenyorides de tot l'espai, marca una semàntica que apunta les inquietuds que el narrador vol transmetre. Al llarg de la narració comprovarem com aquestes inquietuds es traslladen als personatges, a la seua relació de frontera entre la vida i la mort. La desorientació per l'oratge i la no identificació dels límits de la biologia dificulten la identificació de les coses: no veure-hi clar, no saber si es tracta d'un viu o d'un ressuscitat, l'estabilitat del mateix edifici...

La indefinició del límit entre la vida i la mort s'identifica a partir de la germana d'Usher. És a dir, hi ha quelcom d'inquietant en el personatge fantasmagòric que és capaç de desencadenar les fúries sobrenaturals, el desconegut, allò aliè al món proper que permet determinar la identitat dels ésser vius (Milner 1982).

En el mateix sentit podríem parlar d'*El fantasma que pagava lloguer*, de Henry James, o de la seua *Un altre pas de rosca*, totes dues destinades a crear incerteses en el lector al voltant de l'existència de determinats fenòmens sobrenaturals. Aquestes dues narracions se situen en una frontera borrosa entre la cerca del terror o, simplement, la conceptualització indefinida de la realitat. Darrere d'això descansava la posada en dubte del concepte «veritat» i «realitat», tret identificatiu de la filosofia romàntica de Schlegel (Behler i Eichner 1988, 51) quan destaca la capacitat del geni dels autors per a «crear» un món autònom. Allò sublim del romanticisme, segons el teòric de l'estètica, consistia en l'expressió màxima de la creativitat a través de la imaginació, és a dir: la genialitat definida per la capacitat inventiva.

Un altre dels gèneres en els quals descansa una emoció inherent a l'ésser humà és l'eròtic. En aquest terreny podem destriar algunes matisacions que formen part d'una voluntat d'identificar el desig sexual a través de codis concrets que, sovint, també van units a la identitat sexual. De fet, els relats de contingut emocional de caire eròtic es podrien classificar segons tendències, la qual cosa implica una tria emocional per part de l'autor en el moment d'acabar-se a la construcció del text, i també una cooperació indubtable a l'hora de construir el sentit del text per part del lector model. La Justine de Sade cau en tots els paranys dels homes a causa de la innocència que arrossega. És la receptora de les accions del mascle amb poder absolut sobre el cos femení. El plaer sàdic (sotmetre físicament i mentalment l'altre) s'identifica amb un tipus de comportament que durant segles va estar considerat pervers i malaltís. D'ací la condemna a l'autor i la prohibició explícita dels seus textos: darrere hi havia la voluntat d'impedir que el lector pogués identificar-se amb aquests gustos.

D'altra banda, el procés d'identificació també es pot detectar en les obsessions. És el cas dels autors que cerquen reproduir els malsons de manera recurrent. Així, *L'home de sorra*, d'E. T. A. Hoffmann, manifesta l'obsessió de repetició freudiana (Pujante 2017, 265) a partir d'un conte que el jove Nathanael ha escoltat a la minyona de la casa: l'home de sorra agafa els ulls dels nens que no dormen i els fica en un sac per alimentar les seues criatures. El procés patològic del protagonista del conte esdevé una constant que desencadena la tragèdia a partir d'una «identificació» estranya d'aquell personatge de rondalla amb el personatge de Coppélius/Coppola. Nathanael s'obsessiona en el fet que Coppélius (desaparegut després d'un accident domèstic a la casa paterna del protagonista) és l'home de sorra, el personatge dolent del conte infantil, i l'identifica després

amb Coppola, un nou personatge que li sembla tant que Nathan arriba a creure que són el mateix ésser.

D'altra banda, el trauma infantil genera l'instint de relació amb la mort que se substancia amb l'enamorament d'un autòmata. El protagonista no és capaç de distingir un cos artificial d'un de natural. És a dir, Nathan s'enamora d'un cos fabricat, sense vida, com arrossegat per un principi de destrucció, empès cap a la tragèdia final quan creu haver estat víctima d'un parany de l'home de sorra (Coppola).

És a dir, sense un autor que vulga provocar determinades sensacions en el lector, i un lector que sucumbesca a aquestes per identificació amb la situació davant dels *frames* referencials presentats, no obtindríem un èxit en la comunicació de l'emoció. En l'exemple citat anteriorment l'autor incideix en l'obsessió del protagonista des de la infantesa, amb la creació repetitiva d'un personatge negatiu al qual culpa de tot allò que li esdevé.

La literatura d'humor tindria un nou factor emocional que s'ha de considerar dins del gruix de relats que plantegen una línia dominant quant a la temàtica i amb voluntat de desvetllar aquest sentit en els seus lectors. Més enllà del que podria ser un fragment o un capítol, quan la narració s'empra en una línia irònica, sarcàstica o humorística tota l'obra s'amera d'aquest sentit. Vegem un exemple en les aventures de *Huckleberry Finn*, de Mark Twain. El recorregut que fa l'autor per la societat, filtrada pels ulls d'un noi que viu en la marginalitat, posa en entredit comportaments i personatges estereotipats com ara els falsos predicadors, encarnats en la figura de Duc i de Rei, dos pícars que enganyen la població a costa de les conviccions religioses d'aquesta segona. El xicot, fill d'un pare alcohòlic que l'apallissa, representa la llibertat enfront dels aspectes socials que restringeixen aquesta. Encara ens podríem remuntar, en una línia semblant, a determinats passatges d'*El buscón* de Quevedo o de *l'Aventurer Simplicissimus*, de Grimms-hausen, veritables exposicions del fracàs continuat del pícar en el seu intent de supervivència i sàtira oberta de la societat del segle XVII.

Pere Calders, el qual tenia una destresa especial per a la caricatura, lligava el seu retrat de personatges amb trets identitàris per a construir una mena d'ironia sobre els estereotips que presentava (Piquer i Salvador 1999; Piquer 2012, 4-57). Així, el predicador que apareix en el vaixell *Panoramic* de *Ronda naval sota la boira* es caracteritza com un dogmàtic intransigent que considera els pecats dels passatgers la causa de la desgraciada situació que viu el vaixell.

El caràcter entremaliat que sovint s'atorga als infants fa que en molts dels contes de Calders els nens acaben ocasionant autèntiques desgràcies, com ara en «La ciència i la mesura» (*Cròniques de la veritat oculta*), on un grup de científics alemanys estaven encarregats d'una educació perfecta de les criatures. De passada, la ironia també recau sobre les teories científiques que s'autoproclamen infalibles.

Com veiem, la identitat de determinats personatges vol ser el focus en el qual es fixa el narrador per donar matèria primera d'anàlisi al lector. El nen amb un comportament concret, el predicador, el pícar fan referència a un estereotip que pot trobar les seues equivalències en la societat real. Aquí, mitjançant un procés d'inferències, el lector pot arribar a concloure el sentit irònic que li ha donat l'autor. Certament, com els centenars d'articles i de llibres de caire pragmàtic publicats sobre la ironia proclamen (Hutcheon 1994; Ballart 1994; Colebrook 2004), aquesta no es produeix si no és identificada pel receptor. Salvant l'obvietat, el somriure, reacció a l'emoció suscitada en la lectura, és l'efecte fisiològic que s'ha produït amb un acte de comunicació dissenyat pel pensament de l'emissor.

5. IDENTITAT, EMOCIÓ I NARRACIÓ

Amb aquests exemples hem volgut presentar un lligam entre determinats tipus de narració i emocions. No hi ha dubte que en la construcció del discurs es conjuminen aspectes lèxico-semàntics esparsos enllaçats entre ells i que donen coherència interna a allò que s'està relatant. En els exemples vistos abans, els mots que enllacen terror, mort, foscor, tempesta, solitud, silenci, desig, fàstic... havien servit per a donar unes pautes d'espai i de personatges molt concrets, destinades a transmetre un tipus d'emoció.

Ja hem apuntat que les emocions són resultat del procés de lectura, són una conseqüència de la recepció. Els mots en el discurs (Bednarek 2008, 7-9) són revisables pel que fa a les emocions des d'òptiques com ara el valor cognitiu, interlingüístic, antropolingüístic, diacrònic, funcional, sintàctic, d'anàlisi conversacional, estilístic, psicolingüístic o pragmàtic. És a dir, l'apel·lació a les emocions, la voluntat de desvetllar-les se serveix d'aquests components suara citats.

Bednarek (2008, 187) utilitza l'exemple de la mort de la parella en una situació ficcional com a punt de reflexió pragmàtica sobre la figura d'aquell que pateix directament la situació (protagonista) i del seu acompanyant, que comunica la notícia. Resulta evident que l'aparició inesperada de Thanatos afecta el lector, que, a través del procés cognitiu, identifica les vivències personals amb allò que ha esdevingut en l'univers de ficció. Des de ben petits convivim amb la mort i la tractem de maneres diferents; això deriva en una conceptualització del fet i situa el pensament del lector davant la possibilitat (o de la realitat viscuda) de pèrdua dels éssers estimats.

Des d'aquesta identificació, el temor a un fet biològicament inevitable ens situa davant del trauma al qual estem abocats com a éssers vius. Així, la mort ens afecta emocionalment més quan més propera la sentim. De la mateixa manera que la mort d'un Papa significa un trauma per als catòlics, o la del rei per als monàr-

quics, o la del pare/mare per a tota una família, podem dir que la identitat –les identitats– està relacionada amb les emocions de proximitat que deslliura la mort.

La identitat dels individus, els seus dimonis personals (traumes) localitzables en cadascuna de les narracions poden tindre coses en comú amb altres persones. Hi ha les identitats col·lectives que poden desvetllar un sentiment comú, unes emocions unides a la condició nacional, de gènere, etc. Potser enllaça molt bé a una adscripció col·lectiva en què es podria considerar –en terminologia marcusiana– com un *clan de germans*. El col·lectiu s'identifica amb un mateix pare (pàtria), o amb un mateix sentiment de culpa (jueus supervivents dels camps nazis, cristianisme i noció de pecat en els relats romàntics), o el sentiment de pertinença a una classe social. Totes aquestes identitats són desllorigadors de components emocionals. És el cas del sentit de culpa per desafiar els designis divins (*Frankenstein*), la consciència de desigualtat i l'ansia de justícia social (*Germinal*), els desitjos eròtics, el riure, la por, o l'atracció per la mort del suïcida. Tots susciten un univers emocional que, puntualment, es converteix en un punt d'interés metaliterari, sovint perquè ens acara amb la dicotomia raó-emoció.

La disputa entre les emocions i la raó en contrast és un clàssic d'algunes novel·les. Així, com exposa David Pujante (2017, 327), *La mort a Venècia*, de Mann, seria un text on es manifesta el contrast entre allò apol·lini i allò dionisiac. Si busquem un altre equivalent més proper a la cultura catalana, en trobaríem un en *Bearn o la sala de les nines*, de Llorenç Villalonga. Villalonga, en el seu repàs de caire filosòfic per la dualitat raó/instint juga a contraposar el racionalisme francès (Voltaire) amb l'*Sturm und Drang* (Goethe) i ho personifica en la concomitància de Don Toni de Bearn amb Faust, en la primera meitat del llibre. El dialogisme de la novel·la aprofundeix en aquesta percepció dual de la filosofia racionalista francesa en contrast amb la impulsivitat romàntica.

Aquesta aparent dicotomia ens porta, a hores d'ara, i després de fer un seguiment de les aportacions de les neurociències al fenomen de generació de les emocions en la construcció del món mental (Damásio 2010) a saber del cert que l'errada de Descartes en la seua concepció de l'ésser humà com a animal racional podria servir per a explicar-nos que, més enllà de les coses raonables que podem llegir, hi ha uns contes, unes novel·les, que formen part de factors secularment tribals, que desvetllen l'instint del sexe i d'allò que alguns anomenaren baixes passions, o que ens fan sentir el mateix que senten determinats personatges de la ficció.

Evidentment, si partim de la convenció narrativa, ja sabem que tot allò llegit és invenció d'un autor, relatat amb la veu d'un narrador. Sense les afinitats identitàries entre personatges i lector, sense la irracionalitat de la paraula que convoca la metàfora, el desajust semàntic o la mentida de la invenció d'algú que passa determinades angoixes, l'emoció literària seria la mateixa que la d'un tractat de matemàtiques o d'anatomia; un lluç bullit sense sal, que també alimenta.

Quan ens referíem a la cita d'Eco sobre Montecristo, ho fèiem amb la intenció de plantejar un repte, el de buscar quina era la clau del seu èxit. Eco ho contesta (1987, 211) amb la següent expressió: «el narrador aferra per les vísceres el seu públic ingenu». I és això el que intentem explicar-nos, com pot resultar «d'entranyable» un relat segons qui som, amb quines coses ens identifiquem.

La interpretació emocional i la identificació són la clau de pas de la qüestió hermenèutica plantejada. El parlant construeix una comunicació que pretén ser compresa pel receptor, el receptor intenta entendre allò emés, fins i tot arriba a interpretar-ho en una fase que passa per: a) percepció, b) identificació; c) descofificació; d) interpretació.

En aquesta fase *b* es troben les vísceres. És a dir, formen part d'un element primari, no reflexiu, que es pot analitzar en la resta del procés. La proximitat geogràfica o personal amb trets de la narració com ara els personatges, l'autor, l'espai; les inquietuds que desvetllen determinades incògnites de la intriga; la reacció davant de la injustícia; tots són factors que contribueixen a la generació de determinades emocions en la narració.

Aquí juga l'hermèutica, la interpretació de com funcionen determinades temàtiques narratives, personatges, arguments, espais simbòlics, fets contats en una societat, en un grup, més enllà del preciosisme amb què hagen estat abordades. Buscar una explicació a l'èxit de determinades novel·les per la seua perfecció lingüística, per la seua capacitat imaginativa, per la seua coherència textual seria balder. Sempre queda la incògnita de saber la raó per la qual som capaços de seguir un relat malgrat ser conscients de les seues imperfeccions. Aturar-nos a analitzar les emocions suscidades potser ens donaria alguna resposta.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Ballart, Pere. 1994. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Bednarek, Monika. 2008. *Emotion talk across corpora*. Sydney: Palgrave Macmillan.
- Behler, Ernst i Hans Eichner (eds.). 1988 [1794-1801]. *Kritische Schriften und Fragmente*, volums I i II. Paderborn/Munic/Viena/Zuric: Ferdinand Schöningh.
- Bettelheim, Bruno. 1975. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.
- Castoriadis, Cornelius. 2007. *La institución imaginaria*. Buenos Aires: Tusquets.
- Charaudeau, Patrik. 1992. *Grammaire du sens et de l'expression*. París: Hachette.
- . 2000. «Une problematique discursive de l'émotion. A propos des effets de pathémisation à la télévision». En *Les émotions dans les interactions*, eds.

- Marianne Doury, Christian Plantin i Véronique Traverso. Lió: Presses Universitaires de Lyon, 125-155.
- Colebrook, Claire. 2004. *Irony*. Londres: Routledge.
- Damasio, Antonio. 2010. *El cerebro creó al hombre*. Barcelona: Planeta.
- De Fina, Anna. 2006. «Group identity, narrative and self representations». En *Discourse and Identity*, eds. Anna De Fina, Deborah Schiffrin i Michael Bamberg. Cambridge: Cambridge University Press, 351-357.
- Eco, Umberto. 1987 [1983]. *Dels miralls i altres assaigs*, trad. Josep Daurella. Barcelona: Destino. [Umberto Eco. *Sugli spechi e altri saggi*. Milà: Bompiani.]
- Greimas, Algirdas J. 1966. *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- Hutcheon, Linda. 1994. *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. Londres/ Nova York: Routledge.
- Iser, Wolfgang. 1972. *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. Munic: Wilhelm Fink V.
- Lakoff, George. 2004. *Don't Think of an Elephant: Know Your Values and Frame the Debate*. Chelsea: Green Publishing
- Lotman, Iuri. 1978. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Itsmo.
- Milner, Max. 1982. *La fantasmagorie*. París: Presses Universitaires de la France.
- Piquer, Adolf. 2012. *Narrativa catalana. Discurso y sociedad en la literatura del siglo XX*. Saärbrücken: Editorial Académica Española.
- Piquer, Adolf i Vicent Salvador. 1999. «Animalogia i ironia en el Realisme Màgic: a propòsit de Pere Calders». *Zeitschrift für Katalanistik* 12: 17-30.
- Pujante, David. 2017. *Eros y Tánatos en la cultura occidental. Un estudio de tematólogia comparatista*. Barcelona: Calambur.
- Rastier, François. 1976. «Semántica de las isotopías». En *Ensayos de semiótica poética*, eds. Greimas et al. Barcelona: Planeta, 106-140.
- Salvador, Vicent. 1984. *El gest poètic. Cap a una teoria del poema*. València: IFV/ Institut del Cinema [editor associat: Edicions del Bullent].
- Tally, Robert. 2013. *Spatiality*. Londres/Nova York: Routledge.
- Vicente Gómez, Francisco. 2002. «La construcción del lector: *Lector in fabula*. La cooperación interpretativa en el texto narrativo de Umberto Eco». *Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos* 3 (març). [Consulta: 3 de juny de 2018].