

La potència de l'imaginari

Literatura i mitjans a l'època d'Internet

FABIO TARZIA *Università di Roma–La Sapienza*

Traducció d'Enric Sullà

RESUM: L'article examina les relacions entre la literatura, l'imaginari i els mitjans amb atenció particular als últims cinquanta anys. El concepte d'imaginari és definit com un gran sistema comunicatiu que, mitjançant els diferents ambients medials (cadascun dels quals amb funcions pròpies, la literatura compresa), fa possible que la cultura prengui consciència d'ella mateixa, de la pròpia identitat, i que s'adapti a les transformacions socials del temps. En aquest context, s'examina amb detall el concepte d'espai, entès com un autèntic mitjà gràcies al qual es defineixen les grans estructures culturals (per exemple, les que estan relacionades amb les grans religions).

PARAULES CLAU: Imaginari, literatura, narrativa, mitjans, trama, espai, religions.

ABSTRACT: The article examines the relationships between literature, the *Imaginaire* and the media, with particular attention to the last fifty years. The *Imaginaire* is defined as a big communications system which, through the various media ambits (each with its own functions, literature included), allows culture to become aware of itself, of its own identity, and to adapt to time's social transformations. In this context, the article examines in great detail the idea of space, conceived as a true medium through which are defined the big cultural structures, such as, for instance, those relating to the great religions.

KEYWORDS: *Imaginaire*, literature, narrative, media, plot, space, religion.

1. L'imaginari

Un sistema comunicatiu

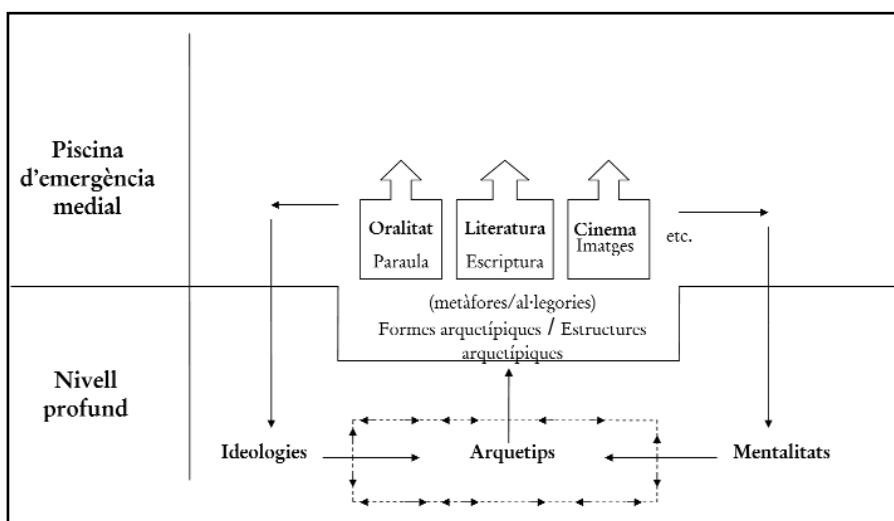
De la paraula «imaginari» avui se'n fa ús i abús. El concepte ha adquirit una multiplicitat impressionant de significats. Des del nostre punt de vista, considerem l'imaginari com un veritable sistema comunicatiu que, gràcies a un instrumental

NOTA. Aquest article es basa en el primer capítol («Immaginari, spazi, religioni e media») de F. TARZIA, *Mondi minacciati. La letteratura contro gli altri media*, Nàpols: Liguori, 2009, p. 3-20. S'agraeix a l'editor que hagi donat permís per fer servir aquesta part del llibre.

metafòric i al·legòric i a l'ús d'un ventall ben variat de llenguatges, dona forma (gràcies als mitjans) a les estructures culturals profundes i fa de mitjancer entre aquestes últimes, els individus i les transformacions històriques (i al mateix temps hi contribueix).

Com es pot observar, parlem d'una aproximació que, sense excloure les bases de partida de tipus antropològic i psicoanalític, desplaça l'assumpte cap a un pla decididament medial. El sentit d'una definició com aquesta el pot aclarir l'anàlisi i el comentari del model següent:

L'imaginari com a sistema comunicatiu



La comunicació (vertical i horitzontal) s'esdevé segons el mateix principi assenyalat per Freud, és a dir, d'una manera indirecta, obliqua i translàtica. És el principi del somni, d'una narració que fa explícit el contingut de l'inconscient mitjançant representacions. Es tracta d'un veritable sistema circular (atès que els arquetips emergeixen a la superfície de la consciència i se submergeixen novament, experimenten refuncionalitzacions ulteriors i tornen a emergir en un procés continu), amb regles duradores i força estables, que es presenta com alguna cosa força més complexa que una senzilla «constel·lació de metàfores».¹

1. Segons una idea de Giovanni Ragone expressada en un seminari (18-19 de gener de 2010) del curs «Mediologia de la literatura» celebrat a la Facoltà di Scienze Umanistiche de la Universitat de Roma-La Sapienza.

Al centre d'aquest sistema hi ha els arquetips, veritable fonament de les estructures de llarga durada. Preguntem-nos ara què s'entén aquí per arquetip.² Si anem a la font, Jung diu que els arquetips són «formes determinades [...] presents sempre i a tot arreu [...], formes preexistents», que formen part d'un substrat hereditari col·lectiu sobre el qual després es construeix l'inconscient individual. Ben mirat, però, si el primer Jung pensava els arquetips com a imatges i, doncs, com a «continguts», el més madur els veia més aviat com una «modalitat heretada» que fa possible un cert funcionament psíquic. L'arquetip també es pot concebre com «un nucli d'energia psíquica» present en «un substrat impersonal» (l'inconscient col·lectiu) i perceptible mitjançant «representacions simbòliques». L'inconscient col·lectiu és, doncs, «un patrimoni hereditari de possibilitats representatives no individuals, sinó comunes a tots els homes i potser a tots els animals».³ En altres termes, l'arquetip no és un «objecte» que omple un arxiu en el qual pouar si cal, sinó un mecanisme potencial que garanteix processos culturals.

Si per a Jung, per exemple, l'arquetip és la idea de Déu i la seva representació simbòlica és el Sol, dins d'un sistema medial com el descrit abans (vegeu la figura 1) la situació apareix lleugerament diferent. L'arquetip-mecanisme és «l'energia psíquica» basada, per exemple, en la sèrie dicotòmica «finitud-perfecció/mort-immortalitat/por-salvació». Al damunt d'aquesta «essència» en potència hi ha una realització originària «en acte», que es podria definir ben bé com a «forma arquetípica», és a dir, Déu: la primera representació de l'arquetip. Perquè una forma tal emergeixi cal, però, un tercer pas: la representació immediatament perceptible, «l'acte comunicable», és a dir, la forma metafòrica (per exemple, el Sol). Definim, a més a més, l'estructura arquetípica i, per consegüent, una estructura metafòrica, com la disposició al llarg d'un eix narratiu de les formes mateixes.⁴

Una precisió més: en aquest article, la metàfora és entesa com una imatge translàtica directament derivada de l'inconscient, sense mediació intel·lectual i cultural conscient, i l'al·legoria, com una construcció «elaborada», meditada. Si la metàfora prové directament de l'inconscient i és perceptible de manera més immediata perquè remet a un substrat col·lectiu, l'al·legoria pressuposa una remediació intel·lectual individual i, per tant, és d'accés menys directe. Des d'aquest punt de vista, per posar un exemple, l'ull de Sauron a *El senyor dels anells* és una construcció metafòrica perquè remet directament a la potència del visual i, doncs, als

2. Deixarem per a més endavant com es pot resoldre el vell debat sobre la preexistència dels mateixos arquetips i la seva adscripció a l'inconscient col·lectiu patrimoni de l'ésser humà.

3. A. VITOLO, «Prefazione» a C. G. JUNG, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Torí: Bollati Boringhieri, 1977, p. 10-11.

4. Només cal pensar, per exemple, en el mite egipci del viatge nocturn del Sol a través dels inferns i la seva quotidiana renaixença.

nous mitjans emergents (el cinema i la incipient televisió) en el moment de la seva publicació (1955-1956).⁵ Ben al contrari, si volem pensar en una tendència al·legòrica (absent en els textos de masses com els examinats en aquestes pàgines), ens podem referir a les paràboles evangèliques, obscures, per tal d'exigir-ne l'explicació (la qual Crist ofereix de seguida als seus deixebles i, per extensió, als lectors dels Evangelis).

Els arquetips i la història

Ara cal fer com a mínim dues puntualitzacions. La primera té a veure amb el concepte d'innatisme; la segona, amb el pas dels arquetips a la seva representació, que, com que no és idèntica a tot arreu, sempre obliga a fixar-se en un ulterior estrat intermedi de filtratge.

Què significa «innat» o preexistent? Pensem, per exemple, en el nucli arquetípic que Jurij Lotman ha definit com a *in/es*: intern-individu-ànima/extern-indistint-«real».⁶ La definició del territori, de l'espai de la identitat, és típicament humana. Des de les èpoques primitives, entrar en aquest territori-espai identitari i sortir-ne implica factors de base, una mena d'àtoms psíquics elementals, com ara l'espai clos o l'espai obert o els diversos moviments (ascensos, caigudes, travesses, retorns, etc.), que formin part d'estructures preexistents. Admetem-ho, això no obstant. Es tractaria, malgrat tot, d'una qüestió relacionada amb altres sectors de les ciències humanes, des de la psicologia fins a la religió. Allò que interessa aquí és el que els passa a aquestes formes primordials en el moment en què entren en la «història» o en la «prehistòria» humanes.

Una teoria interessant al respecte va ser elaborada fa anys per Carlo Ginzburg, segons el qual «la mateixa idea de narració (distinta de l'encanteri, del conjur o de la invocació) neix per primera vegada en una societat de caçadors; a causa de l'experiència de desxifrar traces, [...] el caçador hauria estat el primer a contar una història perquè era l'únic capaç de llegir, en les traces mudes (quan no imperceptibles) deixades per la presa, una sèrie coherent d'esdeveniments».⁷ El paradigma indiciari, com l'anomena Ginzburg, seria als orígens del mateix acte de la narració. Ben mirat, aquest acte és la reconstrucció del moviment que de dins porta a fora. És,

5. Per a les referències a J. R. R. TOLKIEN, *El senyor dels anells*, he tingut present la traducció catalana de F. Parcerisas, Barcelona: Vicens Vives, 1988. (N. del t.)

6. J. M. LOTMAN, *Stat'i po tipologii kul'tury*, Tartu, 1970. Trad. it.: *Tipologia della cultura*, Milà: Bompiani, 1975, 1995 (3ª ed.). Al seu assaig, Lotman veu a l'*in* tot allò que és segur, i a l'*es*, l'oposat, l'extern, la dimensió en què es perd el sentit, la identitat. En la pràctica literària, l'*in* pot ser representat per la casa, la fortalesa o l'illa (només cal pensar en el *Robinson Crusoe* de D. Defoe), i l'*es*, pel mar, el desert o l'espai sideral.

7. «Spie. Radici di un paradigma indiziario», dins C. GINZBURG, *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*, Torí: Einaudi, 1986, p. 166-167.

doncs, una resposta ritual a la sortida del propi territori i a la travessa posterior d'un territori desconegut, del qual per força no se'n coneix cap racó (a diferència de la cabana, del cercle al voltant del foc, etc.): l'única possibilitat de sobreviure és captar, a partir d'indicis esparsos, allò que ha passat, de les traces mínimes el pas de l'animal: del particular a l'universal.

La funció arquetípica de la travessa, del moviment, hauria nascut, doncs, hauria estat representada, formalitzada, en condicions «històriques» precises. La narració primordial indiciària, de la qual es troben traces, per exemple, en els mateixos contes populars, seria una primera codificació de l'exploració del territori exterior, amb l'objectiu de definir metodologies, instruments, nocions interpretatives encaminades a la supervivència.

Uns decennis abans de Ginzburg, Vladimir Propp ens havia explicat que l'origen històric dels contes de fades, les faules populars, es remunta als rituals iniciàtics primitius.⁸ Aquests contes haurien estat posteriors, però, a la civilització dels caçadors. Al contrari, en realitat haurien estat l'expressió de valors i concepcions d'una societat oposada, l'agrícola. Segons Propp, per exemple, el càstig final del «dolent», de l'ogre, de l'ésser sobrenatural, hauria tingut un valor d'exorcisme en comparació amb el ritual iniciàtic, que preveia el confinament al bosc dels joves i el seu sotmetiment a violents i sovint cruents ritus de pas practicats pel bruixot-xaman. Una cosa és certa, els contes actualitzen un esquema precedent i li donen una nova funció. El canvi d'un estatut precari a un de finalment equilibrat seria en realitat el pas de la identitat insegura del caçador a l'estable de l'agricultor. En segon lloc, el conte posa al centre de la narració no tant la travessa de l'espai exterior com el moviment del retorn a casa. Tots els esdeveniments succeïts durant el viatge, els coneixements, els consells, els dons-instruments màgics, serveixen per a l'aventura al món de l'«enllà» (l'alliberament d'una persona estimada, el robatori a ca l'ogre, etc.), l'objectiu principal dels quals és, malgrat tot, la reconstrucció de la identitat de l'heroi. En efecte, l'heroi dels contes no cerca mai la partida: més aviat, anhela el retorn. Això correspondria a l'autorepresentació d'una civilització agrícola, que ja ha deixat de ser nòmada, que troba, gràcies a la narració ritual, el reconeixement del seu espai, la casa, i, doncs, la confirmació d'una identitat que ja no està en moviment.

Si bé existeix, en fi, un nivell arquetípic de la representació espacioidentitària, és cert que totes les seves sistematitzacions narratives es remunten a estructures socioculturals diverses i successives. En altres paraules, les estructures profundes prenen forma en el transcurs de la història i, contínuament refuncionalitzades i adaptades, romanen de manera activa en les durades llarga i llarguíssima. Segons

8. V. PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torí: Einaudi, 1949 (edició original: 1946).

tots els estudis formalistes, estructuralistes i semiòtics, hi ha unes estructures universals que governen la producció dels textos, com si el moviment simbòlic i els espais simbòlics, per exemple de la *Divina Comèdia*, fossin iguals que els del *Paradis Perdut*. Segons el punt de vista aquí exposat, abans de ser formalitzat, representat de manera metafòrica, el nivell arquetípic és «especificat» pels trets històrics, econòmics, socials, religiosos, etc., d'una entitat cultural. Poso només un altre exemple, breu. El binomi dins/fora està particularment determinat a la cultura puritana anglesa i americana del segle XVII, perquè funciona com a resposta a determinats estímuls. El dins és certament l'estabilitat i la seguretat (*l'in*), mentre que el fora és el caos (*l'es*); però, es pot dir que és igual que la relació tancat/obert expressada pels contes de fades? Evidentment, no. El purità contempla un cert tipus de seguretat, de tirat agustinian i antiaristotèlic. Per contra, el fora té molt a veure amb la descoberta del buit feta entre els segles XVI i XVII. La travessa del buit i el retorn a casa es relacionen amb l'aspecte ètic i mercantil protestant i el seu particular sentit de l'activisme terrenal, mentre que la casa es relaciona amb el lligam íntim i intern amb Déu. El retorn al lloc d'origen esdevé, doncs, ben diferent del retorn a casa de l'heroi «agrícola» dels contes, que al seu torn era una «actualització», una «formalització», d'una potència implícitament i «socialment inconscient». En fi, els arquetips tenen sentit només segons l'ús històric que se'n fa.

Des d'aquest punt de vista, i és una constatació important en l'economia del present discurs, els imaginaris són diferents entre ells (encara que faci l'efecte que s'assemblen): comparats a nivell temporal, i sobretot a nivell geogràficocultural, funcionen de manera diferent i tenen objectius diferents.

El mecanisme d'emergència: quadre teòric i precisions ulteriors

Per poder comprendre millor aquest quadre, convé observar-ne totes les implicacions teòriques. El concepte d'imaginari social⁹ es pot fer remuntar a un text cèlebre de 1962, *L'esprit du temps*, del sociòleg i filòsof francès Edgar Morin.¹⁰ Cal

9. En dono la definició de Giovanni Ragone: «Procés global i difusiu que [...] transforma i reorganitza les relacions socials [...] els problemes d'orientació dels individus, o les seves angoixes, són constantment «resolts», «elaborats» o allunyats mitjançant una formalització en sistemes d'alta densitat simbòlica, figures i esquemes narratius» (G. RAGONE, *Introduzione alla sociologia della letteratura*, Nàpols: Liguori, 2002, p. 331 i 332).

10. Cal dir que el punt de partida de Morin és psicològic i psicoanalític, i se situa en una línia concreta que arrenca de S. Freud i C. G. Jung, i després es reforça amb les aportacions psicoanalítiques i antropològiques de G. Bachelard, J. Lacan, G. Durand i E. Zolla. Ja es pot veure que és gairebé tota l'escola antropològica francesa. En aquest àmbit cultural, Morin troba natural prendre posició a la cruïlla de les tendències de l'antropologia psicoanalítica i de la història de les mentalitats (amb el precedent de J. Huizinga). Per un altre costat, no s'entendria a penes Morin sense el gran sistema de primers del segle XX que allibera la «superestructura», sobretot gràcies a l'aportació de M. Weber, i sense la contribució decisiva del primer M. McLuhan (el de *The mechanical bride: Folklore of industrial man*, Nova York: Vanguard, 1951), que tendeix més cap a l'«antropologia» de la cultura industrial que no a subratllar el valor del mitjà.

insistir en el fet que el veritable sistema comunicatiu és l'imaginari, que es mou pràcticament en dos nivells: l'«emergent» (vertical) i el «propagatiu» (horitzontal). En el primer cas, fa emergir les estructures profundes, les pors, les aspiracions col·lectives; en el segon (que naturalment és simultani i entrelligat amb l'altre), les «propaga», les fa «socials», col·lectives i comunes a tots els membres de la «comunitat» i de la societat. En altres paraules, dóna forma a estructures profundes.

Precisament en aquest nivell surten més dubtes, perquè la consistència d'estructures com aquestes no sembla del tot homogènia. Michel Vovelle, per exemple, proposa una distinció entre les coordenades racionals, reflexives, elaborades, d'una cultura (la ideologia) i les més inconscients, menys definides i més magmàtiques (la mentalitat).¹¹ Tots dos vessants, naturalment, no s'oposen de manera total: el calvinisme és una ideologia, però la forma de vida del calvinisme, per exemple la seva particular relació amb el buit, correspon a la mentalitat. Des d'aquest punt de vista, la ideologia seria el nucli «veritable» i originari de les mentalitats, però també es podria dir, al contrari, que ella mateixa és l'escòria d'una mentalitat en transformació i en cerca del seu nucli racional. En aquest últim sentit, es podria dir que una de les obligacions específiques de l'imaginari col·lectiu és comunicar aquest nivell «actiu» mitjançant metàfores i narracions recurrents, és a dir, el fluir de les mentalitats en la llarguíssima durada. Seria, doncs, un sistema que comunica aquest gresol mental, els individus, la societat i la història, alhora que es mou contemporàniament en un context circular de contínua redefinició, confirmació i adaptació dels arquetips.

Una última observació. Per tal de poder arribar al nivell conscient, al sistema imaginari li cal encara un sistema de mediació, que és precisament el dels mitjans, entesos naturalment com un canal comunicatiu que no és de cap manera neutre: és a dir, com a ambient. Aristotèlicament, es podria dir que si l'imaginari és el sistema comunicatiu potencial, el dels mitjans és el sistema comunicatiu en acte. Tocant a tot el que s'ha dit abans, si les metàfores tradueixen l'arquetip de potència en «acte» comunicable, els mitjans fan possible la comunicació, fan concret l'imaginari.

Les funcions de l'imaginari

Però, per a què serveix l'imaginari? Per respondre a aquesta pregunta, el primer que cal fer és distingir les funcions principals mitjançant les quals el sistema sencer persegueix els seus objectius. En aquest punt, la vella escola funcionalista

11. M. VOVELLE, *Idéologie et mentalités*, París: Maspéro, 1982. Vegeu, a l'edició italiana, «Ideologie e mentalità: un chiarimento necessario», dins *Ideologie e mentalità*, a cura de M. Vovelle, Nàpols: Guida, 1989, p. 7-18.

americana (la de Parsons i, sobretot, de Merton) proporciona instruments d'anàlisi encara vàlids. És possible distingir tres funcions principals:¹²

1. **Exorcística/terapèutica/recomponedora** [closa] (èpica-faulesca¹³-novel·lesca-detectivesca). És la funció més difosa als mitjans. Expulsa el mal, l'impur i el perill: pressuposa l'observació des de l'exterior, l'objectivació del mal.

2. **Problemàtica/cognoscitiva/desestructurant** [oberta] (tràgica). És la funció menys difosa als mitjans. Tradicionalment, és més forta al món grecocatòlic europeu que no al calvinista americà. Considera allò desviat com un factor intern; pressuposa el repartiment, la com-passió [*sic*] i la subjectivació del mal, que no pot ser expulsat, sinó que ha de ser viscut i combatut gràcies al coneixement quotidià.

3. **Autodestructiva/cognoscitiva/problemàtica/refundadora** [closa-oberta] (catastròfica i apocalíptica). Cal observar que aquesta última funció es pot subdividir en catàstrofe (de matriu substancialment laica) i apocalipsi (de matriu religiosa). A més, pressuposa una interacció variable amb les dues primeres funcions. La funció tràgica no es pot suportar fins al final: tota la identitat hi està compromesa fins a l'anul·lació i, doncs, és possible la reconstrucció. La catàstrofe pressuposa una reconstrucció de la humanitat damunt la terra o a d'altres planetes, però sense intervenció divina, així doncs, encara en la temporalitat. L'apocalipsi evoca la fi dels temps i el naixement del Reialme de la beatitud fora del temps i de l'espai humans.

Naturalment, es tracta de tendències transversals, en el sentit que no són exclusives de cap gènere en particular. Això no obstant, és cert que algunes d'aquestes funcions es troben en determinats tipus de narració. Per exemple, les dues primeres funcions, sobretot, són típiques de les dues trames literàries clàssiques: l'èpica-faulesca-novel·lesca, d'un costat, i la tràgica, de l'altre. Això no obstant, totes dues es barregen en proporcions diverses dins de les diferents obres, les quals mesuren el respectiu grau de clausura i d'obertura ben bé segons la «dosificació» dels diversos «ingredients», per dir-ho d'alguna manera.

12. El funcionalisme en antropologia neix amb les recerques de Bronislaw Malinowski, i de seguida esdevé una característica de la sociologia nord-americana (Talcott Parsons i Robert Merton). El seu objectiu és la superació de qualsevol tipus d'estudi social basat en la intuïció. Ben al contrari, el funcionalisme considera un fenomen social (de les institucions a les representacions ideals) segons la seva funció a l'interior de la cultura a la qual pertany, funció normalment orientada a mantenir l'ordre existent, però també oberta a eventuais possibilitats de distorsió i, doncs, en disposició de fer entrar en crisi (més o menys profunda) l'estructura de la mateixa societat. Per a més informació, vegeu A. IZZO, *Storia del pensiero sociologico*, Bolonya: Il Mulino, 1991, p. 281-310.

13. Adapto així el terme *fiabesco*. (Nota del t.)

Ara, en aquesta contextualització variable, malgrat tot, les dues o tres funcions no són ben bé típiques, o «hegemòniques», de totes les cultures. Per exemple, a l'americana, d'ascendència puritana, predomina la faulesca-novel·lesca, justament perquè la ideologia-mentalitat calvinista preveu sempre la fi joiosa de la vida dels que considera «escollits» i la perdició dels condemnats, mentre que l'europea, d'arrel grega (i després catòlica), descansa sobre un sistema ideològic molt més problemàtic. La tercera funció, l'apocalíptica i de l'anul·lació, troba avui a les arts, als mitjans de comunicació, a les representacions més àmplies de l'imaginari, un lloc cada vegada més gran. En efecte, presenta una connotació que la situa en una posició intermèdia o, si més no, en disposició d'interactuar amb les altres dues. L'imaginari catastròfic conté la potencialitat de digerir i englobar el tràgic (la fi del món, que espera tots els homes, la distribució del perill i la reflexió corresponent) però canalitzant-la en un trajecte conegut, en concret l'exorcístic (la renaixença del món *ex novo*).

Aquestes caracteritzacions, en fi, no es poden considerar naturalment com a eternes. L'imaginari americà, per exemple, d'un segle ençà aproximadament, i sobretot des dels anys 60, es desplaça cada vegada més cap al vessant problemàtic. En el moviment comunicatiu vertical i horitzontal, l'imaginari dóna forma a aquestes lentíssimes transformacions mentals i n'assenyala el procés de transformació, que altrament restaria ignorat o, millor encara, present com un contingut «inconscient» i no perceptible.

Ecosistemes? O: per a què serveix l'imaginari

Resta un problema de fons. Segons una aproximació tradicional, més específicament marxista i relacionada sobretot amb la sociologia crítica,¹⁴ una elit governa el procés cultural, en prepara els continguts i les formes, n'organitza la difusió, mentre, de l'altre costat, una societat més o menys passiva en pateix els «missatges». Per a la banda interpretativa contrària, la línia que de Benjamin arriba a Morin passant pels «estudis culturals» i McLuhan i més enllà, el sistema comunicatiu, i amb ell l'imaginari, esdevé una mena d'ecosistema autosuficient privat de guia externa.

En els últims deu anys, sobretot després de l'11 de Setembre, fins i tot aquesta última idea ha estat sotmesa a revisió. Manuel Castells, l'únic que ha pensat en un sistema ampli capaç d'explicar el món contemporani, concep un quadre a mig camí entre l'espai dels fluxos i l'espai dels llocs.¹⁵ En aquest nou quadre s'encreuen la

14. Es trobarà una informació bibliogràfica més completa a F. TARZIA, *I sociologi e lo spazio letterario. Un profilo del Novecento*, Nàpols: Liguori, 2003, p. 4-7 i 119-121.

15. M. CASTELLS, *The rise of the network society*, Oxford: Blackwell, 1996, i *The power of identity*, Oxford: Blackwell, 1997.

direcció tradicional dels processos i el nou procediment horitzontal i del web («democràtic»). Encara són les elits les que elaboren els processos, les que «componen» imaginaris, però ja no són les úniques. També n'és un exemple interessant l'imaginari americà. L'elit neocon, aliada amb el *lobby* de la «minoria evangèlica» (70 milions de persones!), ha aconseguit doblegar i reutilitzar les estructures tradicionals de l'imaginari purità americà (clausura, por, identitat d'oposició) al llarg dels últims vuit anys.

Així doncs, no hi ha dos imaginaris, l'un lligat a l'anivellament mediàtic (que des del segle XVII combinaria informació i entreteniment) i l'altre artístic; mentre que el primer treballaria sobre l'eix de l'ordre i del control socials, el segon crearia trencant les regles i refusant *a priori* el compromís.¹⁶ És una idea que, en efecte, semblaria que recupera la vella distinció entre la cultura de massa i la cultura d'elit. Al contrari, l'imaginari, tal com l'hem entès fins ara, és un de sol i treballa sobre els mateixos arquetips profunds. Allò que canvia és l'ambient del mitjà: un mateix arquetip es pot transformar segons que aparegui en una novel·la o en una pel·lícula. A més a més, aquest arquetip, «usat» per una elit intel·lectual, posem per cas un grup d'avantguarda, pot ser reconstruït totalment i canviar de sentit i de forma. Tot i això, encara pertany a la mateixa cultura i al mateix imaginari. Tornem encara a l'imaginari americà. Quan Bush, els neoconservadors i els evangèlics intenten de reformular, o potser senzillament de refuncionalitzar, 400 anys després, l'imaginari dels pares pelegrins i dels pioners de la frontera americana, refan alguna cosa que altres elits, és cert, han creat, però que masses anònimes, dia a dia, han experimentat, adaptat, transformat, posat a prova i, finalment, confirmat.

Si aquesta és la qüestió, llavors també s'entén la resposta a la pregunta de l'ecosistema i la seva finalitat: aquest, ateses les seves regles pròpies i gràcies a les diverses funcions descrites anteriorment, té l'objectiu principal de «fer el punt sobre la identitat col·lectiva». L'imaginari «actualitza» periòdicament els components d'un sistema cultural amb la finalitat de controlar l'estat de salut del mateix «sistema» tot cercant de comprendre si les estructures simbòliques de l'edifici se sostenen o si cal restaurar-les o canviar-les de manera radical.

Imaginar narracions metafòriques, plantejar solucions, resoldre conflictes, fer sortir problemes i resoldre'ls d'una manera diversificada (tràgicament, novel·lesca, apocalíptica, etc.) és exactament l'objectiu que fa servir aquest sistema per continuar donant identitat al grup d'individus que, a desgrat del temps immemorial, s'hi refereix. Fins i tot, l'oposició continua entre les individualitats específiques, i la col·lectiva determina el sentit de tot el conjunt.

16. Encara es té present Giovanni Ragone (vegeu la nota 2).

2. La literatura: un mitjà amb/contra els altres mitjans?

Diversitat en el sistema medial?

En el sistema comunicatiu que he proposat, al damunt de la representació metafòrica hi ha encara un altre nivell, el del mitjà. Sense ell, la metàfora no podria emergir. Sense la imatge pintada, el déu Sol o el déu mosaicocristià de Miquel Àngel no es podria comunicar. En aquest nivell, la literatura és un mitjà que conviu amb altres mitjans. Com ha ensenyat McLuhan, els mitjans transformen l'ambient i, com a conseqüència, el missatge. Al capdavant, un mitjà no es limita a fer de vehicle dels missatges, sinó que crea, és, el missatge. Qualsevol mitjà proposa, doncs, diversos missatges. Per tant, dir la mateixa cosa fent servir mitjans diferents equival de fet a dir coses diferents.¹⁷ En què difereix, doncs, la literatura dels altres mitjans?

La comunicació operada per l'imaginari és «emergent», inconscient, en certa manera incontrolada, circular i no unidireccional, unilateral. És una mica com si del mar en sortissin detritus. Ara, precisament com a mitjà, sembla que la literatura té una posició diferent. Jules Verne ens ha fornit una metàfora força escaient per explicar aquesta característica: la del submarí que tria l'element pel qual vol viatjar. Submergir-se i emergir, observar dins i fora, mantenir una distància, comprendre qui som, distingir entre jo/nosaltres i l'objectivitat, també i sobretot en el moment en el qual, amb el segle XX, aquesta distinció entra en crisi. La gran literatura del segle XX, fins i tot en el moment en què teoritza, o ratifica, el trencament de la barrera entre l'art d'elit i l'art de masses, ho fa d'una manera «distanciada», «reposicionada», i no perd mai la seva funció fonamental.

Fins la vella discussió entre l'alt i el baix, entre apocalíptics i integrats,¹⁸ entre l'art i la cultura de consum, hi troba una explicació i potser una solució. Un cop aclarit que aquesta barrera traspasa els gèneres, cal concedir a la «gran» literatura la capacitat de reemergir, i també de re-immernir, amb el projecte constant de tornar a la superfície. Comparada amb els altres mitjans, la literatura, doncs, pot ser vista com la consciència de l'imaginari. És el suport fix i escrit de les lletres allò que permet una mediació diferent, i al seu interior s'obren diferents possibilitats de densitat semàntica, metafòrica i també cognoscitiva. Això és el que dóna avantatge a les capacitats d'abstracció i d'anàlisi de l'escriptura davant de l'oralitat primària i la neooralitat.¹⁹ És ben bé en el

17. Sobre aquest punt, vegeu M. McLUHAN, *Understanding media: The extensions of man*, Berkeley: Gingko, 1964.

18. U. ECO, *Apocalittici e integrati. Comunicazione di massa e teorie della cultura di massa*, Milà: Bompiani, 1964.

19. Per aquest concepte fonamental, vegeu, si més no, E. A. HAVELOCK, *Preface to Plato*, Cambridge (Massachusetts): Harvard UP, 1963; J. GOODY, *The domestication of the the savage mind*, Cambridge: Cambridge UP, 1977; W. ONG, *Orality and literacy: The technologizing of the word*,

pas d'una civilització gutenberguiana²⁰ a una de líquida²¹ que la literatura, quant a mitjà, recupera les potencialitats cognoscitives que semblava que s'havien perdut amb el gran trencament que havia suposat en concret la novel·la moderna i d'avantguarda de primers del segle XX. El curs lent, l'aproximació analítica, permeten de tornar a situar l'individu en l'espai social, i posar-se al mig del corrent del riu i mirar (i comprendre) què passa.²² No es tracta d'una torre de vori, d'un aïllament esplèndid. Es podria definir més aviat com un «pas enrere» abans de tornar a la batalla. Amb aquestes característiques constitutives, la literatura té l'extraordinària capacitat de recompondre els trossos dispersos cercant la complexitat en l'aparent homogeneïtat de la superfície social: allà on tot sembla igual, la literatura revela la diversitat, la profunditat.

Sostinc que la literatura és la consciència de l'imaginari, un instrument de recomposició identitària en el flux. Però no només això, perquè la literatura presenta també d'altres característiques peculiars. Segons McLuhan, l'art és l'antena de la raça:²³ aconsegueix de percebre anticipadament tendències en curs a la societat que no s'han fet del tot evidents. Prou que ho sabien els sociòlegs del segle XX que van fer servir l'art i la literatura per comprendre millor la societat.²⁴ En aquest context, la literatura té una capacitat extraordinària: la capacitat metalingüística de reflexionar sobre ella mateixa quant a mitjà de percepció del món i com a mitjà posat al cor d'un sistema general en curs d'evolució contínua.²⁵ Aquesta perspectiva reflexiva pot tenir la finalitat cognoscitiva de veure primer allò que passa: la literatura comprèn abans que qualsevol altra forma de coneixement la revolució medial en curs a l'interior d'una societat (per exemple, a *La metamorfosi* de Kafka). O bé pot tenir una finalitat terapèutica: el coneixement literari ve després, quan el trastorn ja s'ha produït, o és en curs, i ajuda a guarir el trauma, encara que pretengui eliminar-lo (només cal pensar en la representació d'*El senyor dels anells*, en el qual els campions de l'escriptura, els hòbbits, neutralitzen el mal emergent del visual, l'ull de Sauron).²⁶

Londres: Methuen, 1982; E. L. EISENSTEIN, *The printing revolution in early modern Europe*, Cambridge: Cambridge UP, 1983.

20. M. McLUHAN, *The Gutenberg Galaxy. The making of typographic man*, Toronto: University of Toronto Press, 1962. [N'hi ha una versió catalana: *La galàxia Gutenberg. La formació de l'home tipogràfic*, traducció de F. Parcerisas, Barcelona: Edicions 62, 1973. N. del t.]

21. Z. BAUMAN, *Liquid modernity*, Oxford: Oxford UP, 2000

22. E. ILARDI, *Il senso della posizione. Romanzo, media e metropoli da Balzac a Ballard*, Roma: Meltemi, 2005.

23. M. McLUHAN, *Understanding media: The extensions of man*.

24. F. TARZIA, *I sociologi e lo spazio letterario. Un profilo del Novecento*.

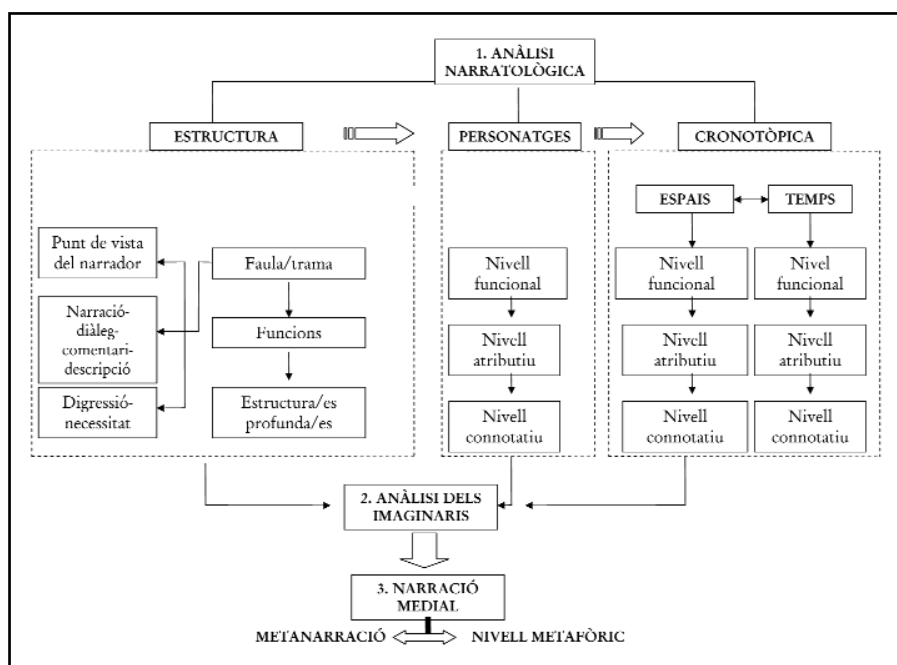
25. G. RAGONE, «Per una mediologia conradiana», dins *Cuore di tenebra 2006. Metafore conradiane: media, corpi e immaginari*, a cura de F. Tarzia, Nàpols: Liguori, 2006, p. 3-8.

26. F. MORETTI, *Segni e stili del moderno*, Torí: Einaudi, 1987.

3. Apunts per a una anàlisi medial del text literari

Passem ara a l'última qüestió. De la posició presentada fins ara (imaginari i mediologia)²⁷ en pot sortir una manera específica d'analitzar el text literari? Naturalment, aquí és impossible d'oferir-ne una exposició sistemàtica i exhaustiva.²⁸ Em limitaré a plantejar alguns nuclis problemàtics i a assenyalar uns punts que considero importants. Abans de res, proporcionaré un esquema general d'anàlisi, de tal manera que el lector pugui fer-se una idea del procediment possible:

Metodologia de l'anàlisi



Versions narratològiques i semiòtiques

La descomposició de la narració, el desmuntatge de l'artefacte, no han de ser una fi en ells mateixos; la meta no és cercar els principis universals de la narració. Com a

27. Per al significat d'aquest terme, vegeu G. RAGONE, «Per una mediologia conradiana».

28. Es pot trobar una elaboració més detallada d'aquesta proposta i una anàlisi aprofundida d'alguns textos particularment significatius al respecte (*El senyor dels anells*, *It*, *Harry Potter*) a F. TARZIA, *Mondi minacciati. La letteratura contro gli altri media*.

conseqüència, cal replantejar el conjunt de les teories semiòtiques, sobretot les franceses. L'anàlisi i la comprensió dels mecanismes textuais, de fet, tenen exclusivament dos objectius: en primer lloc, posar de manifest la relació entre la construcció del relat i l'imaginari, és a dir, la manera com els personatges, els llocs o el tipus de trama enllacen amb dipòsits culturals concrets (per exemple, el significat del joc del beisbol a *It*, de Stephen King, i la seva relació amb la identitat puritana que és a la base de la novel·la), i, en segon lloc, identificar la reflexió sobre els mitjans que conté una narració determinada (per exemple, a *El senyor dels anells*, el viatge dels hòbbits, presentats com a éssers que fan servir l'escriptura, un viatge organitzat per destruir l'anell i també Sauron, metàfora de l'ull i del visual, pot ser llegit com un itinerari que el vell mitjà, l'escriptura, recorre per vèncer el nou mitjà, la imatge).²⁹

Així doncs, des d'un punt de vista pràctic, a l'anàlisi de les estructures del text s'aplica un esquema bastant clàssic: la relació faula-trama,³⁰ però també s'observa la relació entre els moments essencials i els digressius,³¹ i la combinació de les quatre «zones» de la narració: narració, diàleg, descripció, comentari.³² Ara, el que en deriva, per exemple, el ritme de la narració, la detenció del moviment dels procediments o l'augment de la velocitat, tot és considerat en l'aspecte mediològic. Sovint, la lentitud de la narració fa al·lusió a una capacitat reflexiva i reconstructora del mitjà escrit en oposició neta amb els mitjans elèctrics i virtuals, veloços i de flux. A *El senyor dels anells*, per exemple, tota la primera part dedicada al viatge dels hòbbits cap a Rivendell, tan lenta i digressiva, sembla quasi referida al poder de l'escriptura que imposa ordre en el caos dels esdeveniments, i que, en un cert sentit, es diria que vol recuperar les seves competències específiques: no és cap casualitat que els hòbbits siguin, com ja he dit, el poble de l'escriptura per excel·lència. Al contrari, si pensem en un altre text de «culte» de la narrativa de masses, el ja esmentat *It* de Stephen King, les forassenyades i contínues anades i

29. La primera part de l'anàlisi vol revelar els mecanismes de la narració recurrent a l'experiència (revalorada) del gran formalisme rus de les primeres dècades del segle passat (en particular Propp), emprada com a autèntic i eficaç antídoto contra l'expansió de la semiòtica. La complexitat de la relació entre text i societat és enfocada mitjançant l'aguda interpretació d'U. ECO (*Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*, Milà: Bompiani, 1978), mentre que les estratègies de lectura i la recepció són també observades a través dels estudis alemanys dels anys 60 i 70 del segle passat (en particular H. R. JAUSS, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Constança: Universitäts-Druckerei, 1967 [n'hi ha traducció catalana parcial de J. Murgades: «La història de la literatura com a provocació a la teoria literària», *Els Marges*, núm. 7, 1976, p. 13-34. (N. del t.)]).

30. Vegeu B. TOMASHEVSKIJ, «Temàtica: La construcció de la trama» (1925), traducció d'A. Branchadell, dins *Poètica de la narració*, a cura d'E. Sullà, Barcelona: Empúries, 1985, p. 11-46. (N. del t.)

31. Segons la fonamental i extraordinària lliçó d'E. AUERBACH, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Berna: Francke, 1946.

32. Segons H. BONHEIM, *The narrative modes: Techniques of the short story*, Cambridge: Brewer, 1982. [També es podria parlar de «tipus» de text. (N. del t.)].

vingudes entre dues èpoques històriques (1956 i 1985) fan referència a una escriptura que ja està totalment contaminada per les tècniques cinematogràfiques.

També en aquesta clau, «el famós punt de vista de la narració»,³³ tema principal de tantes discussions semioticoestructuralistes, es podria resumir en una pregunta ben senzilla: quina posició té la veu narrativa, entesa com a escriptura, en relació amb la història i les manifestacions dels altres mitjans? És feble o forta? Estable o en evolució?

Una aproximació semblant també és vàlida per al pas de l'anàlisi de les estructures particulars a la de les estructures generals: de les accions a les funcions. En aquest sentit, les principals funcions de Propp (càstig, allunyament, donació, lluita, retorn, etc.) resulten encara molt útils.³⁴ Tot i això, el que sembla fonamental és el nivell subjacent a aquestes funcions: el podem definir com el nivell de les estructures profundes. Aquestes són estructures generals de caràcter metafòric i/o al·legòric, concebudes, això no obstant, en relació sobretot amb les seves implicacions socials, unes estructures que presideixen el funcionament del mecanisme central de la literatura: el discurs comunicatiu tocant a la relació identitària jónosaltres.³⁵ Precisament aquest discurs és el lligam fonamental entre l'organització retòrica i la societat, el veritable nucli dels estudis de crítica literària tant en el vessant sociològic marxista com també d'un estructuralisme «il·lustrat».³⁶

Per simplificar, enumeraré tres estructures profundes principals, quasi sempre presents en la construcció del text. La primera té a veure amb el canvi d'estatus: la probabilitat de canviar les condicions que fan possible la identitat (individual i/o col·lectiva) superant proves. La segona es refereix a un procés paral·lel al precedent, que es podria resumir en la dicotomia «fragmentació-recomposició» i que consisteix en l'estudi centrat en un continu moviment de pas d'identitats fragmentades i singulars a identitats col·lectives i homogènies. Es tracta, en fi, d'un discurs sobre l'estat de les relacions entre individus, societats i cultures, una anàlisi de la capacitat interna d'una cultura donada per fer front als perills de la pèrdua de sentit que li posa al davant la «història». La tercera concerneix la relació entre identitat closa i oberta, i es relaciona més o menys directament amb un procés identitàri basat en l'espai (i, dins seu, en el temps).

33. Vegeu G. GENETTE, «Discours du récit», dins *Figures III*, París: Seuil, 1972, p. 65-282 [en dona un resum eficaç S. RIMMON, «Teoria general de la narració: *Figures III* de Genette i l'estudi estructuralista de la narració», traducció d'O. Gil, dins *Poètica de la narració*, a cura d'E. Sullà, Barcelona: Empúries, 1985, p. 149-184. (N. del t.)]; S. CHATMAN, *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*, Ithaca: Cornell UP, 1978, i *Coming to terms*, Ithaca: Cornell UP, 1990.

34. V. PROPP, *Morfologia della fiaba*, Torí: Einaudi, 1966 (edició original: 1928).

35. Entenc el concepte d'identitat en un sentit col·lectiu i en la tradició de la psicologia social. Per a més informació, vegeu el *Manuale di psicologia sociale*, a cura de G. Mantovani, Florència-Milà: Giunti, 2003.

36. C. SEGRE, *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Torí: Einaudi, 1974.

Cal observar que, si es té en compte aquest triple punt de vista, les implicacions medials de la narració també són decisives. Prenguem una altra vegada l'exemple d'*El senyor dels anells*. El vector del canvi d'estatus és sense dubte fort en Tolkien, segons un esquema que es pot referir als contes populars. Però encara són més decisius els altres dos. Pensem, per exemple, en els grups i les races de la Terra Mitjana, que es reuneixen i se separen contínuament, en una referència clara a una relació jo/nosaltres basada en les comunitats i no en la «mundialització» (que és vista, per contra, com una homologació i és representada per Sauron). Certament, la idea que, en ocasions «d'excepció», aquestes «comunitats» poden convergir no les qüestiona, sinó que, ben al contrari, les reforça. La tercera línia, en fi, la de la clausura/obertura, sembla una clara referència metafòrica a l'acte mateix de l'escriptura: els components de la Companyia fan un viatge (al capdavant un procediment horitzontal) que del camp obert es desplaça sempre, i sovint en ocasió de l'aparició de les tenebres, cap a llocs closos (generalment fortalezes). Una tal acció recurrent pot ser llegida com una metàfora de la pràctica de l'escriptura. Si l'oralitat, de fet, és un mitjà obert i en expansió contínua, sense clausura definitiva, l'escriptura, al contrari, sobretot en la versió tipogràfica, tanca la narració, la secciona en etapes (capítols) que acaben l'una després de l'altra, fins a la terminació definitiva. En aquest sentit, pel que fa a la netíssima distinció entre espais closos i espais oberts, *El senyor dels anells* és, evidentment, una obra gutenberguiana.³⁷

Com tractar els personatges

Ara convé fer algunes observacions sobre la manera d'encarar el nivell dels personatges. Diríem fins i tot que seria aconsellable d'evitar centrar-se en un únic aspecte. És clar que també des del nostre punt de vista és important el vessant de la funció: de què serveix un personatge determinat dins de la narració? És imprescindible una anàlisi acurada de les funcions, sovint borroses, dels personatges, sobretot combinada amb l'aspecte atributiu-caracterial (físicopsicològic), segons la proposta de Propp revisada per Bremond.³⁸

El que malgrat tot sembla més interessant per al nostre objectiu, fins al punt que n'és la conclusió lògica, és la dimensió «connotativa» del personatge, que remet a un substrat cultural sedimentat dins d'ell mateix (i per tant, a un tipus al qual el mateix personatge es refereix). Per exemple, a *El Senyor dels anells*, Frodo té una funció «heroica» (i, això no obstant, internament també antagonística, perquè sovint la seva identitat es mostra dividida i conflictiva), presenta un vessant atributiu

37. Sobre això, vegeu W. ONG, *Orality and literacy: The technologizing of the word*.

38. C. BREMOND, *Logique du récit*, París: Seuil, 1973.

concret (ja que és descrit com un antiheroi: menut, indecís, poruc i al mateix temps coratjós i resolt), mentre que, des del punt de vista connotatiu (el substrat cultural, justament), fa emergir un imaginari d'heroi cristià i catòlic que contrasta i al mateix temps s'encreua amb l'imaginari virgilià i predestinat d'Aragorn.

Referint-nos a una altra obra cèlebre, Pinotxo és al mateix temps heroi i antagonista d'ell mateix, i els seus atributs estan estretament relacionats amb les seves «arcanes» connotacions de metamorfosi, sobretot quant a la materialitat de la fusta que esdevé carn. Les seves peripècies semblen fetes per evocar l'univers de les tradicions: el teatre de putxinel·lis de Menjafoc seria el cau de Polifem; el penjament al bosc, la tragèdia de Judes; el País de les Joguines, l'infern dantesc; l'episodi del Tauró, els patiments de Jonàs.³⁹ Aquí és on actua un dels mecanismes principals del sistema comunicatiu de l'imaginari: la capacitat de citació refuncionalitzada dels arquetips; la idea de contar i comunicar de maneres diferents usant sempre els mateixos materials, degudament reorganitzats.

Amb tot, és un substrat encara més profund el que té a veure amb les connotacions dels personatges: la seva implicació metafòrica medial. Parlant una altra vegada de Tolkien, els personatges d'*El senyor dels anells* sembla que pertanyen a categories medials oposades: els hòbbits, els nans i els homes serien éssers de l'escriptura; els ents i els elfs, éssers de l'oralitat; Sauron i Saruman esdevindrien els antagonistes de la nova era tecnològica («l'ull que no dorm mai», «la veu persuasiva») i els horrorosos Nazgul, així com el misteriós anell, podrien ser fins i tot l'expressió d'un ambient medial nou i en un cert sentit «virtual». En el Pinotxo putxinel·li de fusta que s'esforça a esdevenir un nen, que refusa l'«abecedari», es fa palesa la dificultat d'una civilització sencera basada en l'oralitat per transformar-se en una civilització de l'escriptura. Quan Pinotxo entra al teatre de Menjafoc, tots els putxinel·lis el reconeixen com un dels seus: la de Pinotxo encara és una comunitat, un espai social on tothom es coneix, que s'afanya a esdevenir ciutat i després metròpoli, a submergir-se en l'anonimat total.

Cronotòpica de la narració

Com ja s'ha vist en les anàlisis precedents, hi ha un altre eix fonamental de l'anàlisi de la narració: l'espai-temps. En aquesta aproximació, val la pena de remarcar-ho, el primer terme té una importància decisiva. Es pot arribar a dir fins i tot que el temps és una condició de l'espai, capgirant una relació imposada per la tradició europea d'una manera habitual.

39. He tingut present C. COLLODI, *Les aventures d'en Pinotxo*, traducció d'A. Casassas, Barcelona: La Magrana, 2002. (N. del t.)

La narració es desplega a través d'un teixit d'espais dins dels quals dominen uns temps determinats:

Estructura cronotòpica

<i>Espais</i>	<i>Temps</i>
Espais de partida	Temps quotidià (cíclic)
Espais de treva	Temps de la calma
Espais de setge	Temps de l'espera
Espais d'aturada	Temps de la suspensió
Espais de travessa/proves	Temps de l'aventura
Espais d'arribada / objectiu	Temps de l'aventura
Espais de trobada	Temps de l'aventura
Espais del retorn	Temps quotidià (cíclic)

També la cronotòpica (amb una clara referència als estudis de M. Bakhtin)⁴⁰ reclama una aplicació flexible, en la qual s'enllacen els nivells funcional, atributiu i connotatiu. El cronòtop, és a dir, la combinació d'un espai i d'un temps, pot tenir la funció d'aturar l'acció o de fer-la avançar. Per un altre costat, la descripció física i geogràfica del lloc duu al nivell més profund, el connotatiu. Si es prescindeix dels espais de partida i d'arribada, que sovint coincideixen (la Comarca a *El senyor dels anells*, el poblet dels contes, la casa de *Don Quijote*, etc.) i que representen el temps perfecte, edènic i circular, tota l'acció es desenrotlla en espais oberts on es fan parades (sempre segons el model de Propp). Aquests espais es poden caracteritzar d'acord amb la relació espai-temps externa: els espais d'autèntica treva (només cal pensar en Rivendell, Lothlorien, la casa del donant dels contes, la casa de la nena dels cabells blaus a *Pinotxo*, etc.) responen al temps de la calma, en el qual hi ha un perill extern, però implícit, no palès. El personatge descansa després del viatge i el canvi, recupera forces, com en un oasi del desert. En els espais de setge, per contra, el perill es materialitza fora de la fortalesa, és explícit i evident (Helm, Minas Thirit a *El senyor dels anells*, el poble d'*Els set samurais* d'A. Kurosawa, per sortir del discurs literari, o també la casa d'*Els tres porquets* de Walt Disney), i el personatge se sent amenaçat. És el temps de l'espera (dels reforços, de la salvació), i la funció concorda amb la recomposició de la identitat fragmentada o oblidada: el perill

40. Vegeu M. BAKHTIN, «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela» (1937-1938 i 1973), a *Teoría y estética de la novela*, traducció de H. S. Kriúkova i V. Cazcarra, Madrid: Taurus, 1989, p. 237-409 (edició original: 1975). (N. del t.)

esperona a unir-se, a retrobar el que és comú. Al contrari, els espais de l'aturada (Lothlorien o la cova de Shelob a Tolkien, el País de les Joguines al *Pinotxo*, l'illa al centre del Mississipi a *Tom Sawyer* de M. Twain, el bosc dels contes, etc.) remetent a un temps de suspensió i de pèrdua de la identitat. Finalment, hi ha els espais de la travessa, quan se superen les proves dins de les coordenades del temps de l'aventura (les Mines de Mòria a Tolkien), espais relacionats amb els de l'«objectiu», allà on sol ocórrer l'enfrontament amb l'enemic. Es tracta de les dues fases de l'acció caracteritzades per l'estat «d'excepció» per excel·lència de l'aventura pura.

Des del punt de vista medial, aquesta estructuració mitjançant una xarxa espaciotemporal fa pensar una altra vegada en la posició de l'escriptura respecte dels altres mitjans. Per exemple, a *El senyor dels anells* les batalles sempre ocorren en un espai de setge i mai en un espai de suspensió (com, per exemple, a la plana descrita a *La Iliada*). La fortalesa de l'escriptura espera reforços, amenaçada com està per obscures forces estranyes, concertades amb les terribles potencialitats dels nous mitjans.

L'imaginari a través de l'espai

Tot el discurs desplegat fins ara tenia com a objectiu l'argumentació final tocant a l'imaginari i la narració medial. Per narració medial no s'entén aquí tan sols un nivell metalingüístic, és a dir, no s'entén pas que la literatura es limita a reflexionar sobre ella mateixa (activitat que ha practicat tradicionalment), sinó que s'afirma que és el mitjà literari el que reflexiona sobre la seva relació amb els altres mitjans. Una reflexió que es duu a terme mitjançant una narració. En efecte, la història narrada, amb els seus espais i els seus personatges, al·ludeix, de manera metafòrica, és clar, a una altra història, protagonitzada pels mitjans i els seus conflictes. De fet, de tot el que he dit se n'hauria de desprendre amb claredat què entenc per imaginari.⁴¹ Per un altre costat, hauria de ser evident que el punt de vista des del qual el considero està lligat estretament amb les coordenades espacials, segons una línia de pensament prou sòlida. Naturalment, són moltes les teories en les quals es basa aquest trajecte, teories que no s'anul·len recíprocament sinó que es completen. Caldria mencionar, en primer lloc, una posició antropològica, i amb ella la línia sencera que arrenca de C. G. Jung, passa per G. Bachelard⁴² i arriba a G. Durand.⁴³ Aquesta línia ens ha llegat una distinció fonamental entre el règim diürn (obertura i ascensió) i el règim nocturn (tancament, intimitat, regressió, amb els símbols de la tomba, la cova, la casa, el

41. Vegeu, però, la definició de la nota 10.

42. Vegeu, per exemple, G. BACHELARD, *La psychanalyse du feu*, París: Gallimard, 1938, i *La poétique de l'espace*, París: PUF, 1957.

43. G. DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, París: PUF, 1963.

temple, etc.). El tancament o la clausura en relació amb la nit recorda l'*in*, mentre que el règim diürn remet a l'espai simbòlic de les mil possibilitats.⁴⁴ És clar que a la base de tot plegat se situa el discurs de J. Lotman i de la sociologia de la cultura, i la teoria que, tal com he dit abans, distingeix entre l'*in* (l'espai de la civilització, de l'ordre, de la ciutat, clos i estructurat, conegut, segur, que ofereix refugi) i l'*es* (la natura, el mar, l'obert, la llibertat, però també el perill, el desconegut, la perdició).⁴⁵

Però a tot el que s'ha dit potser caldria afegir una idea d'encuny més específicament protomediològic. W. Benjamin inaugura el pla simbòlic, sobretot amb els assaigs sobre París com a capital del segle XIX, en què les transformacions urbanes (i per tant de l'espai) esdevenen una metàfora de les transformacions més àmplies dels processos culturals generals.⁴⁶ De manera complementària, el pla tecnològic l'introdueixen també McLuhan i l'escola de Toronto seguint el seu mestre, H. Innis, segons el qual els mitjans transformen l'ambient i l'espai i obliguen les cultures a adaptar-s'hi.⁴⁷

Una última etapa, la més recent, capaç de fer-se càrrec d'un món globalitzat i d'Internet, és representada per M. Castells, per al qual l'espai és expressió activa de la societat, no un reflex o una fotocòpia. En altres paraules, és la mateixa societat la que es dona forma ella mateixa mitjançant la definició d'un espai. Els processos espacials són resultat de la dinàmica i de l'estructura socials (incloses les tendències contradictòries derivades de conflictes): són, doncs, un «producte» material relacionat amb altres elements materials, entre els quals els homes, que estableixen relacions socials històricament determinades i donen a l'espai una forma, una funció, un significat social. Dit d'una altra manera, «cada mode distintiu de producció o de formació social ([...] qualsevol sistema ideològic [...] i cultural [...]) es farà seva una precisa sèrie de comportaments i de conceptes relatius a l'espai-temps». Segons un punt de vista posterior, «l'espai és el suport material de les pràctiques socials de repartiment del temps [...], reuneix les pràctiques que són simultànies en el temps (en un cert sentit, és una metàfora del temps)».⁴⁸

El conjunt d'aquestes coordenades ens permet de proposar una llista sintètica dels diferents tipus d'espai, que són al seu torn aplicables a determinats imaginaris, de manera que serveixen per caracteritzar-los:

44. Amb aquesta posició es pot relacionar la tendència que estudia el ritual i el joc, tendència que va de V. TURNER (*The ritual process: Structure and anti-structure*, Chicago: Aldine, 1969) a R. CALLOIS (*Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, París: Gallimard, 1967).

45. Vegeu la nota 5.

46. Vegeu W. BENJAMIN, *Art i literatura*, selecció i traducció d'A. Pous, a cura de M. Carbonell, Vic: Eumo, 1984. (N. del t.)

47. Vegeu H. A. INNIS, *Empire and communications*, Oxford: Oxford UP, 1950.

48. M. CASTELLS, *The rise of the network society*, I, p. 341.

1. **Espai edènic:** espai clos però no amenaçat. L'Edèn abans del perill, abans de la contaminació i del pecat: una mena d'èxtasi de la clausura que ignora el perill, l'encerclament, el setge, la invasió. Es troba, per exemple, a l'antic Egipte, a l'imperi romà abans del segle III i a les representacions ideals religioses (Bíblia) o literàries (del mite de l'Atlàntida al tolkienjà de la Comarca).

2. **Espai sindròmic:** caracteritzat per una relació conflictiva amb l'espai extern, tendeix a la clausura, a l'exclusió de l'altre i a la defensa estrènua de la identitat closa a l'interior de les fronteres pròpies. És individualista i «de casta». És típic de la matriu calvinista-puritana que durant els segles XVI i XVII pren cos sobretot a Anglaterra, i que a principis del XVII és trasplantat a Amèrica del Nord, on resisteix sense oposició fins a finals del segle XVIII. És una identitat, però, que al llarg de molts segles connota també el món cristià (els «segles buits» de l'Alta Edat Mitjana).

3. **Espai estàtic:** estrany a la idea de clausura i de dificultat en relació amb els espais oberts, troba la seva identitat en el moviment i l'harmonia projectada cap a l'exterior. És típic de les poblacions nòmades, que troben el centre del món a qualsevol lloc on són. És característic també del catolicisme quant a la seva veritable essència universal, encara que es tracta d'un èxtasi que no està relacionat amb la felicitat terrenal, sinó que és concebut com la primera fase de la felicitat de què es gaudirà al paradís. El catòlic aprecia la bellesa del món, un món que travessa sense por, amb joia, perquè és una mena d'espai intermedi entre l'individu i Déu (un «èxtasi controlat»). És un espai que tendeix a l'universalisme, és a dir, a propagar el missatge de Déu al nombre més gran de persones possible.

Tot comptat i debatut

Tots són espais de l'imaginari, però en aquests espais, d'una manera gairebé automàtica també hi està implicada la medialitat. En últim terme, el fundador de la moderna mediologia, Marshall McLuhan, diu que el mitjà és el missatge, que el mitjà és l'«ambient» i, doncs, que l'espai és el mitjà. Com hem vist amb Castells, organitzar l'espai és l'expressió d'una civilització, de la seva condició social, però els mitjans són l'organització de la societat, la «determinen», per la qual cosa, quan parlem dels espais parlem també dels mitjans.

Tota narració té un nivell «meta», és a dir, «treballa» sobre ella mateixa. Però «treballa» sobre ella mateixa també en el pla del mitjà, i sempre en relació amb els altres mitjans, amb els quals interactua, sovint d'una manera conflictiva. Les metàfores del text, les dels seus personatges, dels seus espais, de les seves accions, són també metàfores d'expressions medials. Malgrat tot, no n'hi hauria prou si no

es digués que la narració sencera conta una història medial, conta (metafòricament) la història de les transformacions medials de la societat, transformacions a l'interior de les quals actua la mateixa literatura.

Prenguem la llarguíssima i intrincadíssima saga de *Harry Potter*. Al llarg dels set episodis que la componen, assistim a un procés progressiu d'educació i d'instrucció. Els nens-mags passen el període d'aprenentatge en un espai-bosc, l'escola de Hogwarts, que s'assembla en tot i per tot a un ambient virtual (escales que es mouen, quadres a través dels quals s'accedeix a altres llocs prèvia contrasenya, fantasmes que volen i travessen els murs, etc.). Voldemort, el Senyor del Mal, ha anat a la mateixa escola, però no cal dir que no ha estat capaç de dominar de la manera adequada el nou ambient, que resulta hostil en primera instància a qualsevol neòfit. Naturalment, els nens aprenen a gestionar-lo gràcies als seus professors i a la vella aportació dels llibres. Només quan estaran a punt, podran sortir al món dels llocs, perdre's (a l'últim episodi) pels camps oberts i combatre la batalla final contra el Mal; només aleshores podran viure l'experiència de la realitat, inclosa la de la mort.

Al capdavant, fins un text d'aparença tan senzilla conté un nivell narratiu subjacent que permet als lectors més petits de «fer l'aprenentatge» medial, d'adquirir els instruments necessaris per encarar els conflictes i les mutacions devastadors que el món modern els presenta (a ells i a nosaltres).