



Treball de recerca

Proposta de fonamentació conceptual i tipològica
per a un estudi de les recurrències temàtiques en les narracions audiovisuals

Departament de Periodisme i Ciències de la Comunicació, UAB
Cursos de Doctorat


Universitat Autònoma de Barcelona

Departament de Periodisme
i de Ciències de la Comunicació

Data: 2 JUNY 2004

Entrada núm. 116

Sortida núm. /

Anna Tous Rovirosa

Directora: Dra. Rosario La Calle Zaldueño

Bellaterra, juny de 2004

Als meus pares

Taula de continguts

Pròleg	iii
A. Introducció.....	1
1. Aproximació al concepte de recurrència temàtica.....	1
2. Definició de l'objecte d'estudi.....	20
B. Bases teòriques.....	25
3. Definició conceptual de mite, arquetipus i tema.....	26
3.0. Aproximació introductòria al concepte d' <i>inventio</i>	26
3.1. Definició conceptual de mite.....	39
3.1.1. Estratificació, diacronia i sincronia.....	45
3.1.2. Mite <i>versus</i> mite literari.....	47
3.1.3. Mite i superstició (l'altre de la raó).....	55
3.2. Definició conceptual d'arquetipus.....	58
3.2.1. Relacions entre mite i arquetipus.....	63
3.4. Definició conceptual de tema.....	65
3.4.1. Tematologia.....	67
3.4.2. Tema i variacions.....	68
3.4.3. Tematització, <i>Agenda setting</i>	69
3.4.4. Aspectes emotius.....	72
C. Nous conceptes i altres perspectives d'estudi.....	74
4. Invariants. Regularitats de la recurrència temàtica.....	74
5. Epifanies. Mite i divinitat.....	76
6. Arqueologia (antecedents del mite).....	81
7. Proposta de definició de la recurrència temàtica.....	85

D. Proposta de tipologia de la recurrència temàtica.....	87
8. Introducció.....	87
9. Proposta de tipologia de la recurrència.....	91
9.1. Recurrència formal.....	91
9.2. Recurrència estructural.....	92
9.3. Recurrència mítica.....	97
9.4. Recurrència intertextual.....	102
9.4.1. Recurrència intertextual erudita.....	102
9.4.2. Recurrència intertextual i transmissió.....	105
10. Teoria sobre els paradigmes: explicacions teòriques <i>al fenomen de la recurrència</i>	109
10.1. Hipòtesi de la generació espontània.....	109
10.2. Hipòtesi dominant.....	110
10.3. Postestructuralistes <i>versus</i> estructuralistes.....	112
E. Conclusions.....	117
 Bibliografia.....	 123

Pròleg

Fins a quin punt les característiques pròpies d'un gènere el defineixen? O el transcendeixen? Quan Walter Scott, a les seves novel·les de fulletó, usa elements propis de la tragèdia grega, està consolidant un gènere amb unes determinades característiques, que després seguiran els productors de telenovel·les? Hauríem de remuntar-nos a un precursor (en el sentit que li dóna Borges a *Kafka y sus precursoras*) de Scott en què coincidissin fulletó i tragèdia grega, per escatir algun significat en aquestes coincidències? O senzillament els dos productes culturals esmentats usen un substrat comú, de la mateixa manera que en un telenotícies podem veure-hi temes mítics?

En aquest treball de recerca es plantegen aquesta mena de qüestions, tot i que sense arribar a aprofundir en el gènere i la recurrència. En tot cas, el treball no està orientat a proporcionar una base teòrica per a analitzar les recurrències temàtiques pròpies d'un gènere determinat, com pot ser el *western*, ni d'un autor determinat, sinó, al contrari, es pregunta els perquès de la transcendència de la recurrència més enllà dels gèneres.

Pot resultar estrany que hi hagi més exemples de cinema que no pas de televisió (tot i que també), l'única raó a què es deu aquest fet és que els hem trobat més eloqüents i adequats per allò que intentàvem exemplificar, res més. També és ben visible una utilització que podem qualificar de moderada de l'exemplificació; les dimensions del treball ens constrengien a utilitzar únicament les més significatives per al text.

El que sí que pretén aquest treball és, alhora que esbossar una proposta de tipologia sobre la recurrència temàtica, reflexionar sobre qüestions antropològiques, semiòtiques i literàries, que afecten la capacitat de construir relats de l'ésser humà, amb

la intenció de bastir un aparell teòric de cara a la proposta d'un mètode, sense renunciar a un intent de comprensió del fenomen.

Agraïments

Han col·laborat en la realització d'aquest treball de recerca, en diferent mesura però de manera sempre enriquidora, la Fundació Jaume Bofill (en l'atorgament de la beca-complement), Lluís Cabré, Jordi Castellanos, Albert Chillón, Teresa Climent, Pere Cullell, Carme Ferré, Montserrat Martín, Mercè Pons i David Vidal.

He d'agrair especialment la bona disposició acadèmica i personal de la direcció de Rosario Lacalle, i les contribucions de Lluís Duch i Joan Curbet.

A. Introducció

1. Aproximació al concepte de recurrència temàtica

Aquesta recerca tracta d'aproximar-se temptativament, en la mesura del possible, a la problemàtica de "por qué un puñado de mitos griegos continúa dominando y dando forma vital a nuestro sentido de yo y el mundo"¹, la qual cosa ha estat matèria d'investigació per part de diversos estudiosos². La particularitat de la recerca consisteix en l'estudi del fenomen de la recurrència temàtica aplicat als mitjans audiovisuals. Però abans convé recordar la presència de mites a la producció cultural actual, per a la qual cosa podem fer referència tant a les versions de clàssics a les últimes temporades teatrals³ com a la presència de temes mítics als museus d'art modern⁴, com a mers

¹ Steiner, 1987: 13. Usem aquesta citació de George Steiner que fa referència *només* als mites grecs perquè entenem que han influït més que d'altres en la cultura occidental, que constitueix el nostre àmbit d'estudi.

² Blumenberg, ²1990: vii. De fet, la problemàtica de la permanència del mite malgrat "the triumphant advance of secular, scientific rationality" ha preocupat filòsofs i pensadors des de finals del s.XVII.

³Festival Grec 2003: *Electra, El mestre i Margarita* (edició 2002, Fedra); Almagro 2003: *El rey Lear, El sueño de una noche de verano, El Burlador de Sevilla, Julio César, Romeo y Julieta, Ricardo III, Troilo y Crésida, París 1940*; Mérida 2003: *La paz, Lisístrata, Electra* ("Avalancha de clásicos teatrales", *El País*, 30 de junio de 2003). També val la pena referir-se a la coincidència de quatre *Hamlet* durant la temporada teatral 2003/2004: el dirigit per Eimuntas Nekrosius, al TNC; el de Calixt Bieito al Teatre Romea; el dirigit per Bertrand de Billy, Moshe Leiser i Patrice Caurier (Gran Teatre del Liceu); i el de Lluís Pasqual, que forma part del programa del Fòrum 2004 (Teatre Llíure). O les *Carmen* més recents: la cinematogràfica de Vicente Aranda i la de Ramon Oller (dansa), presentada a l'últim Festival de Peralada, edició 2003.

exemples d'un fet evident i complex alhora. Podríem haver exemplificat el fenomen amb d'altres casos (videojocs, anuncis publicitaris,...), ja que no es tracta d'un fet subjecte a un àmbit concret, com veurem més endavant⁵. Cal destacar, aquí, que Roland Barthes (*Mythologies*, 1957), Umberto Eco (*Apocalípticos e integrados*, 1965)⁶ i Román Gubern (*Máscaras de la ficción*, 2002), entre d'altres, han estudiat la cultura mediàtica tenint en compte la tradició cultural que la precedeix.

Parlar de la recurrència temàtica en les narracions audiovisuals és un assumpte molt complex que, ens sembla, requereix ser estudiat perquè pot contribuir a la comprensió plena dels productes audiovisuals actuals. La complexitat de la recurrència temàtica consisteix, en part, en el polifacetisme d'aquest objecte d'estudi, que convida a adoptar una perspectiva interdisciplinària per a estudiar-lo. L'esmentada interdisciplinarietat es fa palesa, en primer lloc, en la juxtaposició de diverses disciplines (antropologia, narratologia, teoria de la literatura, semiòtica, mitologia), utilitzades habitualment pels diversos estudiosos de la matèria i, alhora, en el fet que la

⁴ A l'IVAM, per exemple: *Leda i el cigne*, de Moholy Nagy, *David and Goliath*, *Joy of Orpheus*, *Rape of Europe*, *Prometheus Strangling the Vulture* (Jacques Lipchitz; obres dels anys 30). I al Macba: *Leda and the swan*, de Cy Twombly (1960) i *Retrato de un gudari llamado Odiseo*, de Jorge Oteiza.

⁵ La qüestió està més desenvolupada a continuació, p. 4

⁶ "A poco que reflexionemos, deberá parecermon monstruosa la situación de una sociedad cuyas clases populares obtienen sus oportunidades de evasión, de identificación y de proyecciones, a partir de la transmisión televisada de una *pochade* ochocentista en la que se representan costumbres de la alta burguesía de fin de siglo" (Eco, ⁵1997: 31). També relaciona els productes dels mitjans i la tradició cultural prèvia a *El superhombre de masas*, una indagació de les diverses encarnacions del superhome de masses de les novel·les populars, durant el transcurs de la qual compara *La diligencia* i *Èdip rei*, utilitza referències a *Love story* i crea una genealogia de retrats de malvats, des de Natoli i Byron fins a Sabatini i el personatge de James Bond (Eco, ²1998).

recurrència temàtica com a fenomen⁷ hagi estat estudiada des de diferents paradigmes⁸ (estructuralisme, formalisme, deconstruccionisme i postestructuralisme), que en ocasions són antagònics. L'explicació del fenomen de la recurrència, directa o indirecta, per diverses teories, posa de manifest la manca d'una definició unívoca i acceptada per tothom d'aquest concepte. L'estudi de la recurrència també depèn de les diverses concepcions i ideologies que tenen els respectius autors. Encara que, com s'intentarà demostrar, aquest fenomen es pot observar sempre en una obra creativa que aconsegueix cristal·litzar, que esdevé significativa per a la tradició, els estudis actuals no ens permeten afirmar que existeixi una línia metodològica consolidada per a analitzar el fenomen a l'àmbit audiovisual. Fem aquesta afirmació sense oblidar –al contrari– la tasca realitzada en aquesta direcció des dels estudis de comunicació precedents, així com els propis de la literatura comparada.

L'objectiu de la present recerca és establir unes bases teòriques per a intentar comprendre el fenomen de la recurrència i establir la fonamentació conceptual de cara a una proposta de mètode d'anàlisi de les narracions audiovisuals. Aquest mètode podria facilitar la utilització intencionada d'elements temàtics recurrents en la

⁷ No amb aquests mateixos termes, però sí estudiant el mateix fenomen.

⁸ Paradigma en el sentit que li dóna Thomas S. Kuhn a *La estructura de las revoluciones científicas* (1990: 80), de "conjunto de ilustraciones recurrentes y casi normalizadas de diversas teorías en sus aplicaciones conceptuales, instrumentales y de observación". Es caracteritza perquè es poden adquirir diferents paradigmes tot i utilitzar la mateixa bibliografia, i perquè els científics treballen amb aquest conjunt de premisses que el constitueixen sense que forçosament l'hi hagin donat estatus de paradigma. Kuhn considera que el paradigma és superior a les regles i als supòsits compartits, però no implica forçosament un conjunt de regles en aquell àmbit científic.

producció d'obres audiovisuals, de figuracions⁹ que han cristal·litzat a la tradició cultural. Insistim en què l'ús de les recurrències temàtiques i l'èxit comunicatiu d'una obra estan relacionats. Analitzarem aquesta qüestió més endavant¹⁰.

La recurrència temàtica és el fenomen que consisteix en la reiteració de diferents mites, temes i arquetipus a qualsevol producció cultural; no només a la literatura¹¹. El fenomen es pot donar, doncs, en cada una de les diferents disciplines artístiques i culturals; tant als diversos gèneres literaris (tragèdia, drama, comèdia, poesia, narrativa, etc.) com en les arts plàstiques, la música, i els productes audiovisuals d'entreteniment i de consum massiu (cinema, ficció televisiva, publicitat, videojocs)¹².

El fenomen de la recurrència en la producció cultural humana confereix significació a les relacions entre tots els elements que constitueixen la cultura (el comportament humà); si no fos així aquestes relacions no es podrien interpretar culturalment. Per exemple, les relacions incestuoses adquireixen significació cultural, com qualsevol altre tipus de conducta humana, quan deixen de ser considerades pròpies de l'animalitat i poden ser interpretades per la mitologia, ja que llavors corresponen al comportament dels déus i els humans i les seves conseqüències¹³.

⁹ Terme amb el qual designem temes, motius, arguments, *loci*, personatges, figures, mites, situacions, escenes, espais i imatges.

¹⁰ Pàg. 18.

¹¹ Com s'observa també en el cas de la narratologia, que estudia la narració en diferents àmbits, i no només a la literatura.

¹² Més endavant (pàg. 12) parlem de la presència de la recurrència a la informació.

¹³ Cfr. Ginzburg, 2003: 561: "La capacidad de expresar las relaciones biológicas en forma de sistemas de oposiciones es la característica específica de lo que llamamos cultura".

Aquesta qüestió es pot exemplificar amb la narració del mite d'Èdip, que és interpretable com una visió tràgica de caràcter sobrenatural, perquè els fets s'atribueixen al destí, sense donar-ne cap altra explicació. És a dir, s'interpreta com un tabú cultural¹⁴ un fet que es podria explicar amb altres raons, com podrien ser, en aquest cas, les de la bestialitat (l'animalitat) o les fisiològiques (degeneració de l'espècie), que són altres maneres de conferir significació als actes humans. Una mateixa conducta humana, per tant, pot tenir diverses explicacions; diversos tipus de tabús censuren un mateix comportament. En aquest cas i en d'altres similars, la recurrència mitològica esdevé la lectura cultural del fenomen. L'aportació de *significativitat* que duen a terme els mites ha estat analitzada per l'estudiós més representatiu de les noves perspectives per analitzar el mite des dels anys seixanta, Hans Blumenberg, filòsof alemany que presenta interessants paral·lelismes amb Giambattista Vico (Duch, 1995: 216). Segons Blumenberg, els mites "impregnan de sentido humano la aprehensión de un mundo exterior que de por sí no presenta una significación clara para el hombre"¹⁵.

Com s'ha assenyalat, el que fa específic el fenomen de la recurrència temàtica és la reiteració d'una sèrie de mites, d'arquetipus i de temes en diferents obres. La recurrència no és la simple repetició de l'esquema argumental d'un mite concret, ja que la mera repetició d'uns fets no assegura la consecució del resultat pretès: comunicar el mite. La recurrència s'ha de relacionar amb la reiteració del fenomen

¹⁴ Northrop Frye ha relacionat mites i tabús en aquest mateix sentit (Frye, 1991: 206-207): "El estudioso de mitología comparada desentierra, a veces, en un culto primitivo o antiguo, un fragmento de abierta mitopoética que lo obliga a darse cuenta de **cuán completamente las religiones superiores han reducido sus visiones apocalípticas a otras moralmente aceptables**" (la negreta és meua).

¹⁵ Citat per García Gual, 1997: 10.

mític en si mateix, és a dir, del sentit del mite; i precisament per aquest motiu la reiteració s'aconsegueix per diferents mitjans narratius (la reiteració és, per tant, un concepte que utilitzem per descriure formalment la recurrència). La simple imitació del mite de Caïn i Abel a través d'un fratricidi no té perquè aconseguir comunicar l'enveja, la gelosia. L'enveja equival al tema d'aquest mite, que alhora té capacitat per generar textos nous¹⁶: a partir del text bíblic trobem, entre d'altres, *Caïn*, de Lord Byron (1821); *La mort d'Abel*, de Gesner; *Abel*, d'Alfieri¹⁷; *Un enano español se suicida en Las Vegas* (Casavella, 1997) i la seva adaptació cinematogràfica, *Volverás* (Chavarrías, 2002); *Abel Sánchez*, d'Unamuno, etc. Com a variació temàtica també podem tenir en compte *El príncipe destronado*, de Delibes (1973)¹⁸.

Repetir no assegura que el resultat serà el mateix que l'anterior, és a dir, tornar al punt d'origen, ja que la repetició fa referència a la forma visible, la formalitat sense sentit. La recurrència consisteix a reiterar alguna cosa de tal manera que s'aconsegueixi, voluntàriament o no, tornar al punt d'origen¹⁹, disposant els elements temàtics de manera que es compleixi el cicle narratiu (és a dir, comunicar el mite). Així, repetir és tornar a fer una cosa sense que necessàriament s'hagi d'aconseguir el mateix resultat; reiterar (repetir un acte, no un fet) és aconseguir el mateix resultat sense que això hagi obligat a fer els mateixos passos, segons aquesta proposta. Umberto Eco destaca la doble accepció del significat de repetició, que fa referència

¹⁶ Vegeu *mythos*, nucli del mite, p.13, n.38.

¹⁷ Citats per Lord Byron al prefaci de *Caïn. Un misteri*.

¹⁸ Román Gubern cita, a *Máscaras de la ficción*, mites primigenis basats en dos bessons que sovint representen el bé i el mal, i que, per tant, acostumen a ser enemics, com els egipcis Osiris i Set, Esaú i Jacob –*Génesis* 25:22– (Gubern, 2002: 253). Sobre les societats dualistes creades a partir de germans, algunes vegades bessons, cfr. Ginzburg, 2003: 557-560.

tant a la novetat –dir o fer de nou– com a allò antic –coses ja dites o fetes (Eco, 1984: 19). Per tant, la repetició –la recurrència, ara equiparables– esdevé un cas paradigmàtic de l'oposició entre tradició i novetat, binomi antropològic bàsic per a tractar aquest tema (Duch, 1999).

Aquestes i d'altres qüestions relacionades amb els conceptes i significats antropològics de repetició i diferència han estat profusament estudiades per Deleuze al seu tractat *Diferencia y repetición* (1968). Calabrese, seguint a Deleuze, diferencia entre “variación de un idéntico y la identidad de varios diversos” (Calabrese, 1989: 47). És a dir, aplicat a l'anàlisi dels telefilms, com un prototipus es multiplica en situacions diverses i com productes originalment diferents acaben essent idèntics. Un exemple que amplii els proposats per Calabrese podria ser la detectiu televisiva de *S'ha escrit un crim*, Jessica Fletcher²⁰ (prototipus que es multiplica en situacions diverses), així com *Neighbours/ Eastenders*, o *St. Elsewhere (A cor obert) /Urgencias* serien, d'acord amb la proposta de Calabrese, productes originalment diferents que acaben essent idèntics. Segons la tipologia de la recurrència temàtica que proposem en aquest treball, aquest últim és un cas de recurrència formal (vegeu p. 92)²¹.

¹⁹ Segons la definició del Diccionari de la Llengua Catalana de l'Institut d'Estudis Catalans.

²⁰ *Murder, she wrote*, dotze temporades en l'emissó britànica, de 1984 a 1996. 'Murder, she wrote' web site, <http://members.aol.com/meow103476/murder.html>. La famosa detectiu va ser objecte, recentment, d'una paròdia intertextual (vegeu p.99) per part de la companyia T de Teatre (*Jet Lag*, sit-com de TV3, quarta temporada en antena, <http://www.tvcatalunya.com/>: “dimarts 20 d'abril va ser el programa més vist a Catalunya en la franja de *prime time* juntament amb *Una altra cosa*”).

²¹ La tipologia proposada comprèn recurrència formal, recurrència estructural, recurrència mítica i recurrència intertextual. Vegeu 9.2. *Proposta de tipologia de la recurrència temàtica*, p.92. D'altra banda, vegeu, a p. 38, la tipologia de la repetició de Calabrese.

Com a exemples de recurrència temàtica, tal com l'hem definida, podem parlar del conte de la Ventafocs²², el tema de la dona adúltera²³ i el mite de Don Juan²⁴, entre molts d'altres.

L'estudi de la recurrència temàtica s'emmarca en l'estudi, més ampli, de la producció audiovisual quant als seus continguts i la seva relació amb la tradició. El fenomen de la recurrència temàtica a la narració audiovisual actualment s'estudia a les

²² Publicat per Charles Perrault i pels germans Grimm dins *Contes de ma mère l'Oye* (1697) i *Kinder und Hausmärchen*, respectivament. (GEC) Es tracta d'un conte popular del qual n'existeixen quatre-centes versions, i que retrobem, per donar alguns exemples, a la versió de la factoria Disney, a la pel·lícula *Pretty Woman*, i en una caracterització parcial del personatge de Harry Potter, al primer volum de la saga, *Harry Potter i la pedra filosofal*. A la pel·lícula i el llibre infantil *Matilda*, de Roal Dahl, hi podem observar una curiosa inversió de la Ventafocs: els pares de la protagonista semblen i funcionen com la seva família adoptiva, i la nena finalment és adoptada per una mestra, també òrfena, que va ser criada per una institutriu-bruixa. No podríem pas exhaurir en un llistat els diversos casos de recurrència de la Ventafocs a la cultura; per exemple, el professor de periodisme de la Universitat Ramon Llull, Albert Sáez, en destaca l'aparició al programa *Operación Triunfo*: "OT [edició 2002] barrejava els elements de la Ventafocs amb els de *Mamá quiero ser artista*, però amb un toc de versemblança que ni l'autor del conte ni el director de la pel·lícula haurien pogut somniar" (Sáez, 2002: 16). Cfr. Dumézil, 1973: 40-42, i Ginzburg, 2003: 513-531, per a una lectura del conte de la Ventafocs des de la perspectiva de la transmissió, de mite a conte popular (Dumézil) i la perspectiva alhora diacrònica i comparada de Ginzburg.

²³ Com és sabut, es troba tant a *Madame Bovary* com a *La Regenta*, a *La Desheredada*, *Anna Karenina*, per no parlar de la germana menor d'edat d'aquest personatge arquetípic, *Lolita*.

²⁴ Del qual es diu que se n'han comptabilitzat més de tres mil versions en les diverses disciplines artístiques, per part de Zorrilla, Corneille, Molière, Goldoni, Pushkin, Mozart, Gluck, Byron, Merimée, Dumas, Hoffman, Strauss, Frisch, Schnitzler,... (RODRÍGUEZ, M. "El poder de un mito universal", *La Vanguardia*, 1/XII/2002- Crònica de l'estrena de *Don Giovanni* a Barcelona). Cfr. l'estudi del mite de Don Juan de Pierre Brunel (Brunel, 1992: 335).

facultats de Ciències de la Comunicació²⁵, a l'Institut d'Humanitats del CCCB, on s'ha celebrat la segona edició del Seminari Literatura i Cinema²⁶, sense oblidar que hi ha grups de recerca específicament dedicats a aquesta qüestió²⁷. D'altra banda, la mitocrítica i la mitoanàlisi estudien aquest mateix fenomen, centrant-se en el mite. Seguint els *preceptes* de Claude Lévi-Strauss, la mitocrítica identifica els mitemes²⁸ d'una obra cultural, els compara amb una versió ideal d'aquell mite concret i analitza

²⁵ A la Facultat de Ciències de la Comunicació de la Universitat Autònoma de Barcelona s'estudia amb el nom de *Literatura i mitjans audiovisuals*, a la Universitat Pompeu Fabra, l'assignatura equivalent s'anomena *Estudis Comparats en Comunicació Audiovisual*. Ambdues assignatures pertanyen a les respectives llicenciatures de Comunicació Audiovisual. A la Universitat Oberta de Catalunya també s'imparteixen assignatures relacionades amb la qüestió que ens ocupa, com *Imatge i Cultura* (llicenciatura d'Humanitats) i *Literatura Comparada* (llicenciatura de Filologia Catalana). En aquest àmbit d'estudi, la Universitat Ramon Llull té el grup de recerca d'*Imatge i discurs*, dirigit per Miquel Treserras.

²⁶ Febrer de 2002.

²⁷ En aquest context, el grup de recerca de la UAB Investigacions en Sociologia de la Religió (ISOR), del Departament de Sociologia, treballa una línia de recerca dedicada a cultura, mitjans de comunicació i joves, centrant-se en una vessant més política (identitats nacionals).

²⁸ Terme que Lévi-Strauss usa per anomenar les unitats mítiques d'una obra. "Las verdaderas unidades constitutivas del mito no son las relaciones aisladas, sino "haces de relaciones" y [...] solo en forma de combinaciones de estos haces las unidades constitutivas adquieren una función significativa" (Lévi-Strauss, 1969: 191). Segons Detienne, els mitemes contribueixen a determinar el sistema latent" d'un mite (citat per Ginzburg, 2003: 59). El mot *mitema* és equiparable a *fonema*, com a elements constitutius del mite i del llenguatge que són, respectivament. Els mitemes no són les diferents "frases" del relat, que s'aïllen per tal d'identificar-ne els mitemes, sinó l'esmentat feix de relacions entre elles. Els mitemes s'encaixen un dins l'altre, com les nines russes. Lévi-Strauss els utilitza per analitzar el mite d'Èdip (1969). Ginzburg ha criticat aquesta aplicació del model lingüístic que té com a resultat el concepte de *mitema* (Ginzburg, 2003: 59).

la dimensió arquetípica de l'obra. La mitoanàlisi se centra en la identificació dels mites predominants de determinades èpoques culturals. Entre els estudiosos de la mitocrítica i la mitoanàlisi, alguns d'ells hereus de Gilbert Durand (*Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, 1979) i Northrop Frye (*Anatomía de la crítica*, 1977), cal citar Alain Verjat, Jean-Jacques Wunenburger, Andrés Ortíz-Osés i Pierre Brunel (*Companion to literary myths, heroes and archetypes*, 1992). A casa nostra, entre els estudiosos del tema tant en aquest sentit com en un de més ampli, hem de destacar Lluís Duch (*Mite i cultura*, 1995; *Mite i interpretació*, 1996), Román Gubern (*Máscaras de la ficción*, 2002²⁹), Jordi Balló (*La llavor immortal*, 1995; *Imatges del silenci*, 2000) i Núria Bou i Xavier Pérez (*El temps de l'heroi*, 2000³⁰). La crítica cinematogràfica i literària actual incorporen, gradualment, el comentari d'aquestes qüestions de manera explícita, més enllà de constatar una citació, merament.

Ja hem mencionat³¹ que la matèria, relativament jove, especialment quant a la seva aplicació als mitjans audiovisuals, mereix seguir essent analitzada en les seves diferents vessants per aconseguir una comprensió del sentit profund de la narració audiovisual, que passa per saber com està configurada temàticament, amb quins

²⁹ Anteriorment, des d'una altra òptica, també a *Espejo de fantasmas* (Gubern, 1993). A *El discurso del cómic* ofereix una sistematització de les convencions semiòtiques del comic, incloent-hi estereotips i situacions arquetípiques (Gasca i Gubern, 1988).

³⁰ Bou, Núria i Pérez, Xavier. *El temps de l'heroi. Èpica i masculinitat en el cinema de Hollywood*. Barcelona, Paidós, 2000. Aplicació de les teories de Gilbert Durand a l'anàlisi de l'arquetipus masculí al cinema de Hollywood.

³¹ Vegeu p. 2.

continguts, ja siguin originals³², tradicionals o arquetípics, i com s'han de seguir utilitzant aquests elements per a una producció audiovisual efectiva i comunicativa³³. La recurrència temàtica, que com hem dit és una àmplia qüestió interdisciplinària, correspon a una *branca* de l'estudi de la temàtica, aplicada als mitjans audiovisuals. El nostre objecte d'estudi és parcialment hereu de la literatura comparada, ja que és d'on prové la temàtica³⁴; considerem que Claudio Guillén i Pierre Brunel són dos dels més importants estudiosos d'aquesta disciplina. Manfred Beller, Manfred Schmeling i Van Tieghem serien els màxims exponents de l'*escuela alemanya* quant a l'estudi de la temàtica.

El comparatisme literari, encara que no hagi estat tan rellevant com la narratologia durant el s. XX, no ha perdut vigència, tampoc, tal com ho demostren les publicacions sobre la matèria³⁵. La temàtica s'inscriu en el camp comparatístic, tal com ha estat definida per Manfred Beller:

³² Com veurem, en aquesta recerca ens cenyim a la concepció d'original com a combinació novedosa d'allò conegut. Ampliem la reflexió sobre l'originalitat a 3.0. *Aproximació introductòria al concepte d'inventio* (p. 26).

³³ Així doncs, a banda d'analitzar el fenomen des de les perspectives esmentades, de caire cultural i antropològic, també cal tenir en compte la importància de la recurrència temàtica com a eina persuasiva, retòrica.

³⁴ Cfr. Villanueva (1991: 15) i Camarero-Arribas (2002: 127), qui parlen d'una Ciència Literària que abarqui, segons Villanueva, *Història, Teoria, Crítica literària i Literatura Comparada*. Camarero-Arribas considera superada aquesta distinció i és partidari d'una Ciència Literària sintètica i integradora (Camarero-Arribas, 2002: 127-128). El mateix Claudio Guillén defineix la Literatura Comparada com una disciplina, no pas una ciència; pertanyent al *knowing-how* i no al *knowing-that*, seguint la diferenciació de Ryle (Guillén, 1998: 14).

³⁵ Segons Camarero-Arribas, que cita les següents obres i autors: ROMERO, D. (comp.), *Orientación en literatura comparada*, Acolibros, Madrid, 1998 (amb aportacions de Jonathan Culler, Pierre Swiggers,

“La tematología describe el campo metodológico de aquellas investigaciones comparatistas que investigan los aspectos temáticos que crean una tradición y los elementos formales en literatura” (Beller, 1984: 103).

L'interès que la recurrència temàtica, com a matèria, té per a les Ciències de la Comunicació –els estudis de la qual comprenen tant la ficció com la informació– passa per la seva incidència en la configuració dels relats de les informacions, un altre àmbit que no escapa a la utilització de temes, arquetipus i mites recurrents. Així com en la ficció la recurrència temàtica s'utilitza a bastament, en la informació³⁶ també es constata la seva aparició reiterada, la qual cosa contribueix a recordar-nos com són de dèbils les fronteres entre <<ficció>> i <<no ficció>>. És convenient eixamplar el camp d'estudi de la recurrència temàtica, sovint restringit a la <<ficció>> i l'entreteniment, perquè podem trobar amb facilitat històries diferents sobre els mateixos mites i temes, tant en els diversos àmbits <<de ficció>> ja comentats com en el camp de la informació³⁷. Una constatació d'aquest fenomen és la narració d'un fet

Douwe Fokkema, Eva Kushner i Yves Chevrel, entre d'altres); CARBONELL, N., VEGA, M.J., *La literatura comparada: principios y métodos*, Gredos, Madrid, 1998 i GUILLÉN, C., *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*. Tusquets, Barcelona, 1998.

³⁶ Cfr. LIPPMAN, W., *Public Opinion*, 1922. Lippman ja comença a parlar de la informació com a constructe d'estereotipus, de manera que es construeix un sentit encriptat de la informació, pretesament objectiva.

³⁷ A l'hora de proposar una tipologia de factors que condicionen la *inventio* hem de tenir en compte que la distinció entre <<ficció>> i <<no ficció>> ha estat superada. Cal, en aquest sentit, recordar que ja per a M. Weber els *facta* són *facta*. Diversos estudiosos consideren cada vegada més tènue la separació entre ficció i realitat (Chillón, 1999: 94). La divisió entre <<ficció>> i realitat, o <<no ficció>> es basa,

sense, probablement, pretendre repetir la narració d'un mite concret, però aconseguint comunicar un *mythos*³⁸. Per posar un exemple de recurrència temàtica a la informació podem esmentar el tema de la traïció entre amics, que pot concretar-se tant en les notícies aparegudes arran del cas de l'assemblea de Madrid, com en el Judes bíblic. En

ahora, en la premissa de l'existència d'una *realitat externa, objectiva que es pot descriure (no ficció) o evitar (ficció)*. Aquesta qüestió està lògicament vinculada al "gir antropològic" –tal com anomena David Vidal la irrupció del subjecte en l'epistemologia (Vidal, 2002: 39).

Ni aquest tema ni constatar la influència del subjecte en l'epistemologia no són consideracions filosòfiques noves; ja havien estat plantejades, molt més radicalment, per Schopenhauer, a *El món com a voluntat i com a representació*, segons el qual l'ésser humà viu en falsedat i el món és una simple representació mental. L'espai i el temps són vistos pel filòsof alemany com intuïcions subjectives. Així doncs, podríem parlar, intentant escatir les diferències entre ficció i no ficció -al món de la informació i els mitjans audiovisuals- d'una sèrie de condicionants: propis de la indústria i del format, de gènere, de tipologia, biogràfics, temàtics, ... Una de les premisses d'aquesta recerca és que els condicionants biogràfics i els condicionants propis de la recurrència i la tematologia no afecten només l'àmbit de la <<ficció>>.

³⁸ El nucli del mite. Entenem *mythos*, nucli del mite, en el sentit de "genotext": matriu generadora de diversos textos concrets. Duch (1995: 173) atribueix el terme genotext a Burkert i Jan Assmann. Segons Caillois (citada per CHILLÓN, 2000: 152, n. 66) es tracta de tendències, "virtualidades rectoras". Aquest nucli és el que "no pot ser identificat a través d'un únic text, perquè indefectiblement, de tot mite hi ha múltiples variants" (Duch, 1995: 173). No ens estem referint a una "all-embracing theory (les teories universalistes tan durament blasmades per Kirk) que donés raó d'una manera exhaustiva dels mites de tots els temps i de totes les cultures" (Duch, 1995: 42) ni al *Grundmythos* de Blumenberg: "Attempts have repeatedly been made to reduce the diverse myths of our culture circle and others to a fundamental myth [Grundmythos]" (Blumenberg, 1990: 174). El *mythos*, tal com l'entenem, és la forma abstracta de cada mite concret; Blumenberg i les teories universalistes al·ludides fan referència a la forma abstracta de tots els mites.

aquest cas –i en molts d’altres, algun d’ells assenyalat per l’antropòleg Roger Bartra³⁹– mitjançant una notícia es recrea un tema bíblic. També⁴⁰ podem dir que es tracta de dos productes culturals (la notícia i la narració bíblica) a través dels quals es materialitza un tema arquetípic, en aquest cas la traïció entre amics. Aquest fet es pot identificar amb el *mythos*, convertint-se llavors en una informació tematitzada. No sempre la informació és tematitzada a causa de la recurrència. De la mateixa manera que podem parlar, com fa Frye, d’una sèrie d’accions genèriques “recurrentes o convencionales, que muestran analogías con los ritos: bodas, entierros, iniciaciones intelectuales y sociales, ejecuciones o ejecuciones fingidas, expulsión del villano expiatorio y así sucesivamente” (Frye, 1991: 142), la informació està conformada per fets que incumbeixen l’ésser humà, que aquest protagonitza o que afecten el seu esdevenidor. Certs mites tenen com a finalitat narrar ritus⁴¹; com que una de les funcions pròpies de la informació és narrar la mena de fets citats per Frye (podríem afegir a la llista anterior guerres i tota mena de conflictes, per exemple), la informació es converteix en un terreny propici per a la tematització⁴².

³⁹ Bartra, entrevistat per *Anàlisi*, comenta la retransmissió de la CNN de la primera Guerra del Golf com una relectura de la Bíblia “basada en los relatos sobre Babilonia, Sodoma y Gomorra. La CNN volvía a presentar una serie de mitos bíblicos, y lo más fascinante es que lo hacía en vivo, mientras las bombas estaban cayendo y matando gente” (*Anàlisi* 25, 2000, p.182).

⁴⁰ Anirem fent referència a les perspectives diferenciades dels paradigmes bàsics esmentats inicialment.

⁴¹ Complexa qüestió que no analitzarem en profunditat. Cfr. Kirk (1973), Ginzburg (2003), Dumézil (1973), Lévi-Strauss (²1969), Propp (²1979). Únicament hi fem referència a propòsit de la recurrència i la transmissió; vegeu 9.3. *Recurrència intertextual*.

⁴² Vegeu 4.3. *Definició conceptual de tema* (p.66) especialment 3.4.3. *Tematització, Agenda setting* (p. 70). Un assumpte noticiós és tematitzat quan esdevé interessant per als mitjans, fins al punt que fan un

La informació, doncs, té més probabilitats de tematització quan té un major significat cultural, que alhora depèn de la utilització de la recurrència temàtica. Un exemple d'ús de la recurrència temàtica a la informació pot ser emprar el tema de Robin Hood per a descriure casos de *delinqüència*, per part de la premsa⁴³, per posar un altre exemple del fenomen. Ras i curt: de la mateixa manera que a la <<ficció>> hi ha una sèrie de temes que cristal·litzen amb més facilitat, aquest fenomen es dona també a la <<no ficció>>. Podríem emprar el terme cristal·lització per referir-nos a l'assentament d'un tema, mite o arquetipus en forma de recurrència, ja sigui en l'àmbit de la ficció o el de la informació, però per a referir-nos a aquest mateix fenomen específicament a l'àmbit de la no ficció és més adequat utilitzar el concepte ja existent de tematització. Això tenint en compte, és clar, la diferència entre la repetició de temes concrets coincidents –un cas determinat de recurrència temàtica que es pot donar indistintament en els dos àmbits esmentats (tornem als exemples de Robin Hood i les trenta monedes de Judes)– i la repetició del fenomen en abstracte –la cristal·lització d'un tema a la tradició cultural *lato sensu*, comparada amb la *cristal·lització* d'un tema determinat a l'àmbit de la informació.

La recurrència temàtica pot esdevenir un clixé⁴⁴, un tòpic, una manera estereotipada de veure els fets, tant en la producció cultural en general com en la informació, perquè la recurrència temàtica és una forma d'abreujar totes les possibles

seguiment de totes les informacions relacionades amb el tema en qüestió (ex. la violència contra les dones, durant els últims temps).

⁴³ Ens referim al tractament que es va donar al lideratge zapatista, concretament el repartiment de terres, per part de diferents mitjans.

⁴⁴ La reducció del mite del paradís a un mer clixé per part de la publicitat d'agències de viatges, per exemple (Dabezies, 1992: 961).

significacions a una de sola, que és l'arquetípica, o mítica, o temàtica⁴⁵, i el clixé fa un pas més enllà, reduint-la en la simplificació, ja que al *core* del clixé no hi ha creativitat. Així doncs, hem d'analitzar si la recurrència temàtica com a fenomen no pot esdevenir una forma degradada i estereotipada de visitar alguns mites⁴⁶. Podem dir que quan la recurrència és una simple repetició, el resultat n'és un clixé. Considerem que la recurrència és temàtica perquè tant els mites com els arquetipus s'empren com a temes⁴⁷ de la narració. Hi ha hagut autors, com J.L. Dufays, que han reivindicat un estatus teòric per al concepte estereotipus, desvinculat de les connotacions negatives i més proper al nostre concepte de recurrència que no pas a l'habitual de clixé. Mantindrem la nomenclatura tradicional, ja que jutgem més apropiat el terme recurrència per a la insistència en una determinada figuració⁴⁸.

Observant, doncs, que les narracions i les informacions, en aquest sentit ampli al qual fem referència constantment, inclouen la recurrència temàtica⁴⁹, basarem aquesta recerca en la hipòtesi segons la qual si un argument narratiu cristal·litza és perquè conté i desenvolupa elements mífics que connecten amb l'imaginari col·lectiu

⁴⁵ Vegeu 3.1. *Definició conceptual de mite* (p. 39), 3.2. *Definició conceptual d'arquetipus* (p. 58) i 3.4. *Definició conceptual de tema* (p.65), per a les diferenciacions.

⁴⁶ A continuació (p. 17-18), es tracta amb més profunditat aquest tema.

⁴⁷ Vegeu 3.4. *Definició conceptual de tema* (p. 65).

⁴⁸ De fet, ens preguntem per quin motiu Dufays no utilitza un terme desvinculat de càrregues pejoratives, com és el cas.

⁴⁹ Segons els paradigmes que hem mencionat (postestructuralisme i deconstruccionalisme *versus* estructuralisme i formalisme), hem de parlar, respectivament, d'inclusió i utilització d'una sèrie de temes per part de la producció cultural o de la inevitable aparició i reaparició de temes a qualsevol obra cultural. Vegeu també la distinció entre recurrència mítica i recurrència intertextual (2. *Definició de l'objecte d'estudi*, p. 20).

de l'audiència, perquè considerem que la recurrència temàtica és una part constitutiva, estructural, com intentarem demostrar, d'aquestes narracions; mentre que aquelles narracions la recurrència temàtica de les quals no n'és un element estructural, probablement no aconseguiran el mateix èxit comunicatiu.

Molt estretament relacionat amb aquesta qüestió hi ha el concepte de *veritat* de Nietzsche. Els arguments narratius, mites, arquetipus, ingredients, en definitiva, que han cristal·litzat poden esdevenir el que el filòsof alemany considerava metàfores desgastades, monedes "que han perdido su imagen y ahora se toman en cuenta como metal; ya no como monedas" (Nietzsche dins Valverde, 1993: 33-35). Poden esdevenir tòpics, llocs comuns que segueixen tenint un rendiment comunicatiu determinat gràcies a l'ús, però el significat dels quals, en realitat, s'ha desvirtuat. Bé esdevinguin tòpics o bé segueixin mantenint el seu significat primigeni (de la metàfora, del mite, de l'arquetipus), el que no perden en cap cas en tant que elements recurrents és la seva força comunicativa. De fet, és precisament per aquest motiu que es repeteixen. D'altra banda, cal tenir en compte que no hem deixat de mentir comunitàriament, de manera que continuem necessitant monedes desgastades per als nostres intercanvis comunicatius.

"Hasta ahora sólo hemos oído hablar de la obligación que plantea la sociedad para existir: ser veraces, esto es, emplear las metáforas usuales; o sea, expresado moralmente, la obligación de mentir según una firme convención, de mentir en rebaño, en un estilo vinculante para todos" (idem).

Alguns tipus de poesia de l'experiència (*fallida*)⁵⁰ podrien ser un exemple de manca d'èxit comunicatiu: es parla de qüestions quotidianes i personals que no aconsegueixen comunicar, com hauria de ser el cas, la transcendència de la banalitat; la banalitat de forma transcendent. Hi ha repetició, però no comunicació, tot i que es poden emprar els mateixos elements que un relat que aconsegueix el seu propòsit⁵¹.

Un exemple prou paradigmàtic d'aquest cas –utilització d'elements recurrents sense obtenir èxit comunicatiu– pot ser la pel·lícula *Inteligencia Artificial*, d'Steven Spielberg (2001), en la qual es barregen diversos temes que sembla que hagin d'aconseguir cristal·litzar. Seguint la fórmula de Román Gubern que, a propòsit de *Flash Gordon*, afirma que “els arquetipus elementals sumats a les situacions redundants constitueixen un brillant espectacle visual” (Gubern, 2002: 110), hi trobem tant situacions redundants –la recerca dels protagonistes guiats per un modernitzat Mag d'Oz– com arquetípiques –la búsqueda de la mare–, per no parlar de les referències a l'home-màquina, tan detalladament estudiades per aquest mateix autor a *Máscaras de la ficción*⁵². Recordem que el Mag d'Oz és una autèntica referència mítica

⁵⁰ Per exemple, Luis García Montero (“Life vest under your seat” i “El poder envejece”, *Habitaciones separadas*, Visor) i Felipe Benítez Reyes *versus* Barral, Gil de Biedma i Gabriel Ferrater.

⁵¹ Aquest tema ens condueix a la importància de la qüestió morfològica, de l'estil: es tracten els mateixos elements que en un cas fallit, però de manera diferent. També hem de tenir en compte, és clar, la utilització d'elements mítics, recurrents, que pot contribuir a dotar de transcendència la banalitat. Vegeu, per exemple, Ferrater, ⁵1990, especialment *Poema inacabat* (en el qual Ferrater fa vestir de tergal l'Helena èpica, ahora heroïna quotidiana) i *Lorelei* (la sirena destructiva, personatge mític al qual recorren força els romàntics). La qüestió de la transcendència vinculada als elements mítics està més desenvolupada a 5. *Epifanies Mite i divinitat* (p. 76).

⁵² Gubern, 2002: 447-451. Es tracta del capítol XV. *La màquina emocional: HAL-9000 (1968), Pinocho (1881), David Swinton (2001)*.

per als nord-americans, que també es troba a *Wild at Heart* (*Corazón salvaje*, David Lynch, 1990). Malgrat, doncs, la presència o utilització d'una sèrie d'ingredients que podem considerar *adequats*; no hi va haver èxit ni de públic ni de crítica. En aquest cas, un conjunt d'elements recurrents no arriba a *funcionar*, pel que fa a la recepció. Seria objecte d'un altre estudi analitzar-ne els motius; aquí senzillament apuntem algunes possibles causes, ja esmentades: la qüestió morfològica (l'estil), i la recepció, que no només fa que una obra tingui èxit o no sinó que decideix què és mite i què no ho és. Cal veure fins a quin punt s'ha de relacionar l'èxit de la recepció d'un mite, tema o arquetipus a la hipòtesi dominant de cada època (Vegeu 10.2. *Hipòtesi dominant*, p. 110). D'altra banda, segons Montserrat Reig, professora de Filologia Grega de la Universitat de Barcelona, el relat mític es produeix si hi ha reoralització, és a dir, explicació per part del lector, i es dona quan és conegut popularment, però no tothom l'ha llegit. Una altra característica pròpia del relat mític és la confusió entre autor i personatge per part dels receptors; la que es pot produir entre el Quixot i Cervantes, per exemple (Reig, 2002). En paraules de Lévi-Strauss: "El mito sigue siendo mito mientras se lo perciba como tal" (Lévi-Strauss, 1969: 197).

Com hem vist, els objectius d'aquesta investigació són verificar la hipòtesi segons la qual la cristal·lització d'un argument narratiu està determinat per la utilització del mite i la recurrència temàtica, i elaborar una proposta de mètode per a crear i analitzar narracions basades en la utilització deliberada de la recurrència temàtica, per tal d'assegurar-ne la cristal·lització. Tenint sempre en compte que es poden produir excepcions com el cas que acabem de comentar, *Inteligencia Artificial*, i procurant comprendre, en la mesura de les possibilitats, els perquès del fenomen de la recurrència temàtica.

Una de les conseqüències de l'anàlisi de la recurrència temàtica i el seu funcionament pot ser l'estudi de la contraposició entre dues concepcions antagòniques de la qüestió com són les mantingudes per l'estructuralisme i el postestructuralisme.

2. Definició de l'objecte d'estudi

Nihil novum sub solem

Com ja s'ha exposat, l'objecte d'estudi d'aquest treball de recerca és l'establiment de criteris teòrics i metodològics per a estudiar les narracions mediàtiques, bàsicament de caràcter audiovisual, principalment quant al fenomen de la recurrència temàtica. Per a estudiar aquest fenomen cal, prèviament, indagar en el funcionament de la *inventio*, procurant *estructurar* el "milió de finestres possibles"⁵³ que té la ficció⁵⁴, per dir-ho en paraules de Henry James. Convindria, per tant, indagar en la naturalesa, desenvolupament i manteniment de la *inventio*, començant per aclarir que la considerarem una selecció dels *topoi*⁵⁵; la invenció, la creativitat, vista com a tria a partir d'un *corpus* ja existent. Amb les conseqüències lògiques que aquesta consideració té per al concepte d'originalitat, és clar.

De les facetes i la complexitat de la *inventio* ens interessen primordialment les dues més estretament vinculades al fenomen de la recurrència, amb les quals

⁵³ James, "La casa de la ficción" dins Sullà, 1996: 29.

⁵⁴ *Fictio-onis*. *Finta*: "amago de un golpe" i participi de *ingere*. *Efigies*: representació, imatge. *Effingere*: representar. Coromines (1986) assenyala que el significat de ficció com a narració novel·lada és un calc de l'anglès.

⁵⁵ Desenvolupem el tema *inventio* i originalitat a 3.0. *Aproximació introductòria al concepte d'inventio*, p. 26.

estructurem aquest tema. Es tracta de la distinció bàsica dels dos tipus d'òrgens de la recurrència: a) recurrència mítica; la possibilitat d'un origen mític de la *inventio*, entesa com l'existència d'un rerefons cultural comú a les diverses arts i produccions culturals. Les diferents figuracions resultants no s'utilitzen de forma deliberada pels autors corresponents, cosa que ens fa pensar en l'existència d'un substrat del qual s'alimenten; i b) recurrència intertextual; la *inventio* entesa com a combinació deliberada d'allò sabut. No podem parlar de l'origen de la *inventio* entesa com a reescriptura, ja que llavors no es tractaria d'*inventio* sinó d'*imitatio*. Quintilià i els retòrics clàssics consideren que la *imitatio* és un pas previ a la *inventio*, ja que no es pot crear a partir del no-res, i allò original és combinar allò sabut; seguint el plantejament platonicoaristotèlic que acabem de revisar (*inventio* com a selecció dels *topoi*). En aquesta perspectiva cal entendre l'estudi de la qüestió des del punt de vista de la intertextualitat. Els orígens teòrics d'aquest mot es deuen a Mijail Bakhtin, però el terme intertextualitat va ser emprat per Kristeva l'any 1969⁵⁶, qui li va donar una orientació nova respecte de la bajtiniana. Kristeva, amb el terme, es refereix al fenomen de la interdependència dels textos literaris. Per a Bakhtin, que considera que la consciència humana és dialògica⁵⁷, els textos són, també, entramats de veus polifòniques. El narratòleg francès Gerard Genette estudia el terme (*Palimpsestos*, 1982)⁵⁸ i el considera el primer dels cinc tipus de transtextualitat. Tzvetan Todorov (*Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique*, 1981)

⁵⁶ *Sèmiòtike. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, París, 1969. Especialment "Le mot, le dialogue et le roman" (1966) i "Le text clos" (1966-1967), citat per Selva-Solà, 1997: 17. Per a la concepció d'intertextualitat de Kristeva vegeu *Postestructuralistes versus estructuralistes* (p.112).

⁵⁷ Neix de l'intercanvi de veus, del subjecte amb l'altre, amb la resta. Villanueva, 1994: 94.

⁵⁸ A propòsit, recordem que Wellek i Warren ja van destacar la concepció de l'obra d'art com un sistema de capes (Wellek i Warren, *The art of literature*, New York, 1942, dins Eco, 1997⁵: 104).

també tracta la qüestió, seguint els preceptes de Bakhtin. Encara en l'àmbit de la recurrència intertextual podem intentar escatir entre el concepte de la transmissió (la influència directa de la tradició en l'elaboració d'obres de caire cultural) i la recurrència erudita, entesa com el mateix fenomen fet amb voluntat expressa de mostrar i transmetre cert coneixement de fonts literàries. Vegeu 9.4. *Recurrència intertextual*, i els epígrafs referents a erudició i transmissió (p. 102-109).

Relacionem –encara que sigui per negació– aquesta dicotomia inicial (*recurrència mítica/ recurrència intertextual*) amb la diferenciació antropològica entre estructura i històries, tenint en compte que la capacitat simbòlica estructural de l'ésser humà és inútil sense les concrecions històriques i culturals de cada individu –en paraules de Lluís Duch⁵⁹– i que el producte cultural depèn d'aquesta realitat dual. Així, la recurrència mítica no equival a la capacitat simbòlica estructural, ja que és més pertinent vincular aquesta capacitat humana a la recurrència estructural⁶⁰. D'altra banda, les concrecions culturals són equiparables a la recurrència intertextual únicament perquè fem referència, en ambdós casos, a històries concretes; les manifestacions culturals concretes poden ser deliberades o no, la qual cosa no es pot aplicar a la recurrència intertextual. Calabrese, en la tipologia que proposa a *La era neobarroca*, no fa aquestes diferenciacions, ja que en l'estructura del producte (b)⁶¹, observa una elevada casuística de repeticions, equiparables per la seva àmplia tipologia tant a la nostra recurrència estructural com a la intertextual⁶²:

⁵⁹ Dels seus cursos de doctorat Antropologia de la religió i Antropologia de la comunicació, al Departament de Periodisme i Ciències de la Comunicació, UAB.

⁶⁰ Vegeu D. *Proposta de tipologia de la recurrència temàtica*, esp. p. 93.

⁶¹ Vegeu pàg. 38.

⁶² Vegeu, respectivament, 9.1. *Recurrència estructural*, p. 93, i 9.3. *Recurrència intertextual*, p. 103.

“En efecto, se llaman repeticiones tanto las continuaciones de las aventuras de un personaje, como los recorridos de historias análogas, como los motivos o los guiones-tipo; tanto los moldes, como los *B-westerns*, como las citas o las reapariciones de fragmentos estándar” (Calabrese, 1989: 47)⁶³.

Considerem que la investigació sobre la recurrència temàtica ha de tenir en compte aquestes dues perspectives (recurrència mítica i recurrència intertextual), donada la seva constant interrelació, com ens recorden diversos estudiosos de la matèria, com ara Román Gubern: “Es difícil escapar a la intertextualidad en la dinámica mitogénica, como ya mostró Frye en *Anatomía de la crítica*” (Gubern, 2002: 10) i Elizabeth Frenzel: “Con frecuencia actúan juntos contactos literarios y supuestos tipológicos” (Frenzel, 1980: x), i pel fet que aquesta investigació parteix d’un enfocament transdisciplinari, amb la intenció de tenir en compte tant un punt de vista “culturalista” com un d’antropològic. En aquest sentit val la pena recordar la solució adoptada per Gilbert Durand, que es pot considerar una superació d’aquesta dicotomia. Durand, que va ser alumne de Gaston Bachelard, advoca per l’antropologia, i no per l’ontologia psicològica i cultural, i defensa com a trajecte antropològic l’establert entre psicologia i cultura, seguint una gènesi recíproca. Se situa deliberadament en “el trayecto antropológico; es decir, el intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social” (Durand, 1982: 35-36), com a punt de partida per a restituir l’imaginari com a forma transcendental del coneixement humà, en una superació del positivisme aplicat a

⁶³ Calabrese també diferencia entre motillo –repetició total– i reproducció –repetició parcial– (Calabrese,

les ciències humanes. Amb més diferències que similituds, Ginzburg adopta una perspectiva equiparable a la de Durand quant a aquesta doble vessant, essent la de l'italià diacrònic i comparada (Ginzburg, 2003: 66)⁶⁴.

Es tracta, en tot cas, d'una distinció necessària, entre els dos tipus de recurrència, i amb la qual no hi ha intenció de fer referència a la diferenciació proposada per Gramsci als anys 30, entre cultura popular i erudita⁶⁵. No pretenem contraposar un punt de vista cultural, literari (estudi de narracions i històries concretes) i un d'antropològic (estudi de mites), sinó basar la recerca en la complementarietat d'aquestes perspectives, d'acord amb el caràcter polifacètic de la matèria i la perspectiva interdisciplinària adoptada per estudiar-la.

1989: 49).

⁶⁴ Vegeu 9.3.4. *Recurrència intertextual i transmissió*, p. 105.

⁶⁵ Pel que fa a si aquesta distinció (entre cultura popular i erudita) ha estat superada o no, cal remetre's a George Steiner (*Antígonas*), que considera indispensable mantenir distància entre aquests dos nivells i a Umberto Eco (*Apocalípticos e integrados*), per bé que ni Steiner ni Eco es limiten a aquesta qüestió; les seves obres són força més complexes. D'altra banda, la radicalitat de la semiologia (les *Mythologies* de Barthes) rau en l'estudi de realitats comunicatives, tant populars com erudites, però sense arribar a negar l'existència dels diferents nivells esmentats.

B. Bases teòriques

Els elements que formen la recurrència temàtica engloben, a més dels mites, els temes i els arquetipus. Encara a un nivell més concret hem de parlar –entre d’altres ingredients o figuracions– dels motius, que estan estretament relacionats amb els temes, i dels personatges, que provenen dels arquetipus⁶⁶. Per precisar la qüestió terminològica, ja de per si força complicada, anomenarem ‘mite’ cadascuna de les manifestacions de recurrència contingent(s) en les obres creatives. Recordem que per a Lévi-Strauss totes les variants d’un mite constitueixen el mite: “Propondremos [...] definir cada mito por el conjunto de todas sus versiones” (Lévi-Strauss, 1969: 197)⁶⁷. D’altra banda, considerem que la recurrència temàtica constitueix una suma de mites, temes i arquetipus. Vegem quin significat tenen –ja sigui tradicionalment o concretament en aquesta recerca– mite, mite literari, arquetipus i tema, abans de diferenciar-los, si cal, del terme utilitzat habitualment per la literatura comparada per referir-s’hi, invariants⁶⁸.

⁶⁶ Seria un interessant objecte d’estudi analitzar si són recurrents tots els elements amb què s’ha desglossat la narrativa (temes, motius, arguments, figures, personatges, *loci*, alegories, símbols) i que tradicionalment han estat analitzats des d’una perspectiva positivista, fent-ne llistats.

⁶⁷ Sobre la definició de mite vegeu 3.1. *Definició conceptual de mite* (p. 39). ⁶⁷ Terme utilitzat també per Calabrese, com detallarem dins 4. *Invariants*, i per René Étiemble, com a proposta metodològica. “Literatura comparada”, a *Métodos de estudio de la obra literaria* Taurus, Madrid, 1985, p. 279-310 (dins Camarero-Arribas, 2002: 128).

⁶⁸ Terme utilitzat també per Calabrese, com detallarem dins 4. *Invariants* (p. 74), i per René Étiemble, com a proposta metodològica. “Literatura comparada”, a *Métodos de estudio de la obra literaria* Taurus, Madrid, 1985, p. 279-310 (dins Camarero-Arribas, 2002: 128).

3. Definició conceptual de mite, arquetipus i tema

3.0. Aproximació introductòria al concepte d'*inventio*

Com hem vist fins ara, el nostre interès per la recurrència temàtica s'ha d'emmarcar, necessàriament, en l'estudi, molt més ampli, de la *inventio*, ja que tota la creativitat humana es manifesta a través del fenomen de la recurrència al llarg del temps i en diferents formats⁶⁹. Recordem, també, que considerem la *inventio* com una selecció dels temes que conformen la tradició cultural; com hem vist, l'entendem com una selecció d'un tema per part del creador, d'entre els llocs comuns⁷⁰. Claudio Guillén (1998: 128) ens recorda que Schelling apel·lava a la "phantasie" per denotar la "yuxtaposición y redistribución de lo que ya ha aparecido en la naturaleza o en las artes, de tal suerte surgen relaciones y situaciones nuevas". Encara que Guillén destaca la força productiva de la imaginació, que inventa símbols i formes, acaba citant Coleridge, per a qui la imaginació és recreadora (Guillén, 1998: 129).

La relació entre *inventio* i originalitat, des del plantejament platonicoaristotèlic al·ludit, està admirablement ben explicada per Northrop Frye:

"La posesión de la originalidad no puede hacer que un artista deje de ser convencional: lo adentra más en la convención, obedeciendo a la ley del arte misma, que busca constantemente remodelarse a partir de su propia hondura y que, a través de sus genios, trabaja en pro de la

⁶⁹ Com ja hem exposat a la introducció, ens referim a produccions audiovisuals, des del cinema a les telenovel·les passant per la publicitat, així com a l'òpera, el teatre, la narrativa, la poesia i la resta de gèneres literaris, les arts plàstiques, i d'altres productes com els còmics i els videojocs.

⁷⁰ Vegeu 2. Definició de l'objecte d'estudi, p. 20.

metamorfosis, tal como a través de sus talentos menores trabaja en pro de la mutación” (Frye, 1991: 177)⁷¹.

En aquesta mateixa línia s’ha de llegir Calabrese, quan afirma que “la repetición no significa necesariamente un aspecto ordinario o poco original de la obra” (Calabrese, 1989: 62)⁷², i a continuació enumera alguns *actores culturales* que reivindiquen el concepte de repetició, adscrita, segons que ens sembla, en l’esmentada recuperació platonicoaristotèlica (p. 20): Passeron, l’èscola de Dufrenne, la revista *Corps écrit* i l’Escola del Louvre.

En relació a aquestes intrincades qüestions també hem de tenir present l’originalitat com el “retorn a l’origen” proclamat per Antoni Gaudí. Northrop Frye explicita aquesta mateixa concepció, aplicada de manera específica a l’àmbit literari: “La originalidad retorna a los orígenes de la literatura” (Frye, 1991: 133).

Aquest estudi d’una part de la Retòrica⁷³ com és la *inventio* (*heuresis*⁷⁴), a la manera platònica, no només com a ideació sinó també com a retrobament d’allò existent, és d’allò més coherent amb l’origen del mot, com ens demostra una simple cerca etimològica.

Una de les accepcions del mot llatí *inventio* es relaciona amb el descobriment⁷⁵, però, pel que fa al significat del verb *invenio*, no només és “imaginar, descobrir,

⁷¹ La negreta és meva.

⁷² Per a Calabrese repetició és concepte formal i imitació concepte temàtic (Calabrese, 1989:62). Sobre la nostra proposta de definició de repetició i recurrència, vegeu p. 6.

⁷³ La resta de parts que conformen la Retòrica són: *dispositio*, *elocutio*, *memoria* i *actio*.

⁷⁴ Heurística: que serveix per a descobrir o inventar (IEC)./ Arte de inventar (DRAE).

⁷⁵ “Descubrimiento, invención, hallazgo”, Segura, 1985.

inventar” sinó també “trobar”⁷⁶. Val la pena ressaltar que el derivat *inventarium* vol dir “lista de lo hallado”⁷⁷ i per tant reprèn el significat de l’accepció etimològica –i platònica– de “retrobament”⁷⁸.

Aquesta perspectiva de retrobament inherent a la *inventio* és també (primer va ser platònica) la d’Aristòtil: “Tot existeix ja, només cal trobar-ho” (Aristòtil, 1985). Com a dilema important que és per als creadors, és reivindicada per diversos autors contemporanis, des de Pablo Picasso (“Jo no busco: trobo”⁷⁹) a Ferran Toutain (Toutain, 2000: 39) i J.L. Dufays⁸⁰:

“La teoría literaria [necesita] resistir al menos un poco ante el mito de la Diferencia (de la Originalidad, de la Novedad), y admitir que toda lectura, como por otra parte toda forma de cognición, es antes que nada una identificación y una manipulación de <<tópicos>>”
(Dufays, 2002: 125).

S’esdevé, per tant, una revalorització del concepte de recurrència, per tal com la recuperada perspectiva platonicaristotèlica de la *inventio*, i l’origen etimològic del mot ens hi condueixen. L’ésser humà, com a creador, escull d’entre un *fons* temàtic existent, i per tant el fenomen de recurrència es donarà inevitablement; perquè aquesta limitació

⁷⁶ “Encontrar, hallar, descubrir, averiguar, enterarse de, encontrarse a sí mismo”, *idem*.

⁷⁷ Corominas-Pascual, 1986.

⁷⁸ Val la pena destacar la recuperació de la Retòrica en el seu sentit aristotèlic, de la mà de, entre d’altres, Elvira Teruel, David Vidal i Albert Chillón.

⁷⁹ Aquesta sentència de Picasso és citada per George Steiner, a *Gramàtiques de la creació* (Steiner, 2002:111).

⁸⁰ La llista no vol ser exhaustiva.

temàtica inicial és insalvable⁸¹. S'ha de veure en quina mesura l'ésser humà no es defineix a sí mateix, en la seva limitada tria de temes. Recordem que Manfred Frank ha equiparat la definició de l'ésser humà i la definició de mite, encara que sigui quant a la seva dificultat (dins Duch, 1995: 7). Els postestructuralistes, com veurem, donen un pas més en aquesta argumentació: l'ésser humà no escull res, i, en comptes de fons temàtic, fan referència a una xarxa intertextual que comprèn els nostres textos (escrits i orals i, per tant, referents també a la conducta humana). També donen un pas més seguint a Genette (*Palimpsestes*, 1982), alumne de Greimas i configurador de la narratologia, autor d'influència formalista, que afirmava que no cal obsessionar-se amb la intertextualitat, perquè tots els textos estan fets d'altres textos⁸².

Relacionant *inventio* i creativitat amb els estereotips, Dufays introdueix la problemàtica de la llibertat humana, i arriba a la conclusió que els éssers humans no tenim llibertat per escollir estereotips; només en tenim per "romper con algunos de ellos, para combinarlos de otro modo o para escoger otros distintos" (Dufays, 2002: 125).

Com ja hem esmentat (vegeu 2. *Definició d'objecte d'estudi*, p. 20), la recurrència pot tenir, en funció de la perspectiva que s'adopti per a estudiar-la, dos tipus d'origens: a) mític i b) intertextual. Aquest doble origen es deu al fet que el creador, l'ésser humà, és una estructura amb història. Ell mateix, com les seves produccions culturals, comparteix unes característiques comunes amb els seus congèneres (estructura) i alhora se'n diferencia sobradament gràcies a la seva idiosincràsia, gràcies

⁸¹ Vegeu D. *Proposta de tipologia de la recurrència temàtica -d), redundància-*, p. 87.

⁸² Apunts de l'assignatura impartida per Rosario Lacalle, *El espectador ritual. La interacción comunicativa en el texto televisivo*, cursos de doctorat del Departament de Periodisme i CCC, UAB.

a les particularitats del seu trajecte humà (història). D'acord amb aquesta dicotomia prèvia, estructurarem el nostre àmbit d'estudi en dues grans famílies⁸³:

recurrència mítica	recurrència intertextual
<i>mythos</i>	<i>logos</i>
estructura	història
afectes universals	trames narratives
genotext	històries concretes
estructura, estabilitat	expressions mítiques concretes
dinàmica mitogènica	<i>contactos literarios/ culturales</i>
<i>supuestos tipológicos</i>	recurrència erudita
poligènesis	<i>teoría de la migración</i>
<i>teoría de los pensamientos</i>	<i>o el préstamo</i>
<i>elementales</i>	

Aquesta concepció de la *inventio*, que contradiu la possibilitat d'una taula rasa creativa, com veurem a continuació, no només pretén demostrar que l'aforisme llatí *nihil novum sub solem* és cert, almenys pel que fa a les creacions culturals, literàries i les pròpies de mitjans audiovisuals, sinó que continua essent-ho i és una de les ineludibles bases de la producció cultural, *lato sensu*.⁸⁴

⁸³ Per a aquest quadre introductor i s'utilitza la terminologia de diversos autors, que anirà apareixent durant el transcurs de la investigació convenientment citada.

⁸⁴ Aquesta concepció de la *inventio* també és una de les bases d'un dels paradigmes que estudiem, en aquest cas d'arrel més junguiana, i que anirem contraposant a d'altres paradigmes, el més oposat dels quals seria, probablement, el deconstruccionista.

En una interessant aportació a la matèria, Miquel Treserras advoca amb rotunditat per aquesta concepció que estem considerant, que es desprèn de l'etimologia del mot; la manca d'existència d'una taula rasa creativa:

“La imaginació treballa amb formes aparegudes a partir de la relació amb el clan, la tribu o la ciutat. [...] La ment extreu el seu material de l'horitzó en què es mou, crea tècnica, art i filosofia a partir de tècnica, art i filosofia preexistents” (Treserras, 2002: 106-107).

D'altra banda, podem dir amb Treserras que el canvi de paradigma, el canvi generacional, no es donen mai a partir de zero; normalment, com demostra la història –especialment la dels moviments artístics–, més aviat hi ha una oposició d'una generació a una altra.

“No hi ha un imaginari independent [...]. L'imaginari d'un individu determinat està influït pels seus sistemes neuronal i endocrínic, però el conjunt del sistema preexisteix en aquest individu” (idem).

Ja hem apuntat que, vinculada a la *inventio*, cal tenir en compte un altre concepte clau per a la creació d'històries, l'originalitat:

“¿Fins a quin punt són originals els arguments cinematogràfics?

Busquem la resposta en l'empremta de Plató⁸⁵ [el fragment del

⁸⁵ És interessant fer un succint repàs del posicionament dels filòsofs més importants de la tradició occidental respecte de la imaginació. Plató no n'era precisament un defensor, sinó que li atorga el grau jeràrquic més baix del procés de coneixement pel fet de ser de caràcter il·lusori, còpia de còpia de “l'autèntica realitat o essència de les coses” (*eidós*). Així, tant Plató com Aristòtil i en general els filòsofs previs a l'empirisme de Hume menystenen el concepte d'imaginació. Amb l'empirisme la

Fedre que obre *La llavor immortal* i li dóna títol]: ho són quan s'incorporen a una continuïtat narrativa germinal, és a dir, quan són fruit d'un llegat anterior i en generen un de nou" (Balló-Pérez, 1995, *pròleg*).

Des d'aquest punt de vista no hi ha, per tant, *punt zero*, taula rasa anterior, prèvia. Diversos teòrics, de diferents disciplines, coincideixen en l'existència d'unes idees, configuracions prèvies a través de les quals organitzem la *inventio*: Kant resol la qüestió amb les categories, Jung amb els arquetipus⁸⁶, Durand parla d'estructures antropològiques de l'imaginari⁸⁷, i encara trobem altres denominacions: esquemes, *facultas praeformandi* i genotextos. Aquesta existència d'una estructura, que palpita sota les figuracions concretes i pròpies de cada cultura explica que *Ana Karenina*, *Madame Bovary*, *La Regenta* i *La Desheredada*, (o, per posar un altre exemple, les

imaginació entra a formar part del problema del coneixement, es considera important perquè "permet establir relacions entre les nostres vides, però no funda el veritable coneixement perquè actua independentment de l'experiència". Sense oblidar el racionalisme cartesià, per descomptat, ja que Descartes considerava que la imaginació estava vinculada al cos i a les sensacions, font d'errors i falsedats. És Kant qui li concedeix un paper rellevant en el procés del coneixement, "com a facultat transcendental que assegura el pas de les intuïcions als conceptes". Aquesta importància va *in crescendo*, lògicament, amb el romanticisme (Fichte, Schelling), que "desvincula la imaginació de la subordinació a la sensació". Els filòsofs de l'actual "tardomodernidad" (concepte de Martín Barbero, a *Pistas para entre-ver...*) i de la recent postmodernitat, amb Sartre i Husserl al capdavant, "formulen la crítica definitiva de la desconfiança tradicional respecte a la imaginació". Sartre, basant-se en la fenomenologia de Husserl, considera la imaginació "una situació intermediària entre la percepció i el pensament" (Selva-Solà, 1997).

⁸⁶ Paral·lelisme proposat per Chillón, 2000: 35, n. 53.

⁸⁷ No cal recordar que aquest és el títol de la seva obra cabdal en aquesta matèria.

diverses manifestacions literàries, cinematogràfiques, i culturals en definitiva, de *Lolita*, des de Nabokov a *American Beauty*⁸⁸) siguin un ésser únic i divers alhora, com un personatge amb una sèrie de disfresses que el modifiquen però no n'alteren l'essència: l'heroi de les mil cares, o les màscares de la ficció, per dir-ho amb les encertades metàfores emprades per, respectivament, Joseph Campbell⁸⁹ i Román Gubern⁹⁰.

Pel que fa a l'estructura subjacent, Gilbert Durand defensa l'existència d'estructures profundes, darrere les formes estructurades. Tant per a Jung com per a Bachelard i Durand, aquestes estructures profundes són "arquetipos dinàmics, sujetos creadores" (Durand, 1982: 9). Observem cert acord referent a l'existència d'una estructura germinal que conformarà les variacions culturals sobre un mateix tema. Noam Chomsky ja havia analitzat les estructures lingüístiques a través de la gramàtica generativa, que constata l'existència d'una estructura a un doble nivell: predictiu – descripció de frases possibles– i projectiu –descripció de frases realitzades (Greimas-Courtés, 1982: 192-193). D'altra banda, Greimas desenvolupa l'esquema narratiu canònic⁹¹ en una aplicació de caire *textual* de l'estructuralisme. Les aportacions lingüístiques estructuralistes semblen precedir l'estructuralisme textual; recordem que l'estructuralisme s'inspirava en els models lingüístics de Ferdinand de Saussure⁹². Això no vol dir que els autors citats prèviament (Kant, Jung, Bachelard, Durand)

⁸⁸ Així com també d'un personatge secundari d'*El hombre que nunca estuvo allí*, pel·lícula dels germans Cohen (2001).

⁸⁹ CAMPBELL, J. *El héroe de las mil caras*, 1949.

⁹⁰ GUBERN, R., *Máscaras de la ficción*, 2002.

⁹¹ Vegeu 9.2. *Recurrència estructural*, p. 92.

⁹² *Curs de lingüística general*, 1916. Fundador de la lingüística moderna.

hagin de ser estructuralistes o estructuralistes *avant la lettre*, tot i que alguns d'ells – Durand i Bachelard, concretament – s'han definit com *estructuralistes figuratius*. És interessant constatar certa genealogia d'autors que aborden la problemàtica des de la mateixa perspectiva, l'existència d'una estructura; ja que sembla que justifiqui la reacció tan oposada dels postestructuralistes, que parlen del text com un teixit nou que absorbeix, de manera fragmentària, allò que l'envolta⁹³.

L'originalitat és una qüestió, com és ben sabut, relativament moderna. Com ha assenyalat Eco, ens plantegem el problema de la serialitat i la repetició únicament perquè, actualment, depenem d'un sistema filosòfic i estètic de l'originalitat per al qual els productes creatius “sono tanto piú interessanti quanto piú sono originali” (Eco, 1984: 20). Ortega y Gasset parlava, també, de la “imposibilidad práctica de inventar hoy nuevos argumentos interesantes”⁹⁴. Per descomptat, ni tan sols la qüestió —la (im)possibilitat de ser original— és novedosa. De fet, com tantes qüestions abordades per aquest treball, es remunta als grecs⁹⁵, que no apreciaven la capacitat de bastir històries amb arguments *nous*. El concepte d'originalitat no existia al món clàssic, com demostra el fet, per exemple, que la literatura llatina *s'apropiés* dels temes de la literatura hel·lènica —que ja els havia tractat tots— i que l'única aportació

⁹³ Parafrasejo Barthes, 1968. Vegeu la citació completa a p. 113-114.

⁹⁴ Ortega y Gasset, 1956.

⁹⁵ Deixem apuntat que determinats estudiosos consideren que “els grecs” van tenir com a referent els egipcis. La tesi de Gardine, autor d'*Atenea negra* (Crítica, 1987), desbancaria la cultura grega com el bressol de la civilització, establint un precedent cultural egipci que hauria estat conegut fins al s. XVIII, però negat al s. XIX per motius racistes (M. Gardine Bernal, “Las raíces de la Grecia clásica son africanas”, *La Vanguardia*, “la contra”, 6/IX/2002).

llatina a la història de la literatura siguin els elements satírics de la novel·la⁹⁶. Recordem també el concepte d'*imitatio* i d'*inventio* per a Quintilià i els retòrics clàssics⁹⁷.

Per finalitzar aquestes consideracions sobre la *inventio*, que ens permeten contextualitzar el nostre objecte d'estudi, hem de dir que l'originalitat també pot consistir en un canvi morfològic: variar la *forma* que habitualment es destinaria a cert *contingut*, i a la inversa. És a dir, utilitzar els *topoi* d'una manera no prevista per la tradició, gens habitual. Una descripció realista, acurada, magnífica d'un fet banal, habitual, mediocre, com és de fet l'argument de *Madame Bovary*, per exemple, ens demostra la importància de l'estil. Bourdieu assenyala que el procés s'inverteix, en certs productes:

“[...] las novelas industriales que hoy en día llamamos *best-sellers* parecen obedecer (habría que comprobar esta hipótesis) a una lógica estrictamente inversa del propósito flaubertiano: describir con mediocridad lo extraordinario [...] evocar situaciones y personajes fuera de lo común, pero según la lógica del sentido común, y con el lenguaje más cotidiano, apropiado para dar una visión que resulte familiar”
(Bourdieu, 1995: 253).

Bourdieu, que no defensa en aquesta obra l'existència d'un geni, d'un autor totpoderós, acusa els autors de *best-sellers* d'involucionar, malbaratant recursos

⁹⁶ Exemples paradigmàtics de descripció satírica de la realitat per tal de fugir-ne, i incorporant elements fantàstics, són *L'ase d'or*, d'Apulei i el *Satíricó*, de Petroni.

⁹⁷ Vegeu 2. *Definició de l'objecte d'estudi*, p.20.

literaris. És evident que l'acusació es pot fer extensiva a d'altres productes culturals, com poden ser les telenovel·les.

La dicotomia que vertebra aquesta recerca té la seva equivalència en paradigmes oposats, que s'enfronten de maneres ben diferenciades a la qüestió. Considerem que, abans de parlar de postestructuralisme i de deconstrucció –la seva principal diferència respecte el formalisme i l'estructuralisme, recordem-ho, és no buscar “la unidad del texto mediante las armonías de las diferencias, sino su desintegración por medio del mantenimiento irreductible de las diferencias” (Azúa, 1999: 126) – és bo situar la intertextualitat i el plagi en el context de la cultura occidental, que és la que ens ocupa. Com ens recorda el lingüista italià Raffaele Simone al seu últim assaig *La tercera fase*, la cultura occidental és una cultura basada en la còpia i el reciclatge:

“Pierre Ménard⁹⁸ [...] es el emblema paradójico de una cultura que se ha construido sobre la base de textos copiados y rehechos, de

⁹⁸ El personatge de Jorge Luis Borges que escriu una novel·la idèntica al *Quixot*. En aquest breu “assaig” Borges (autor també de sentències com “El pasado es arcilla que el presente labra a su antojo. Interminablemente”) ataca sense pietat una lectura homogeneïtzadora i acrítica de la intertextualitat: “[...] uno de esos libros parasitarios que sitúan a Cristo en un bulevar, a Hamlet en la Cannebière o a don Quijote en Wall Street. Como todo hombre de buen gusto, Menard abominaba de esos carnavales inútiles, sólo aptos –decía– para ocasionar el plebeyo placer del anacronismo o (lo que es peor) para embelesarnos con la idea primaria de que todas las épocas son iguales o de que son distintas” (Borges, 1979: 37), i encara: “Esta técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la Odisea como si fuera posterior a la Eneida [...] Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos” (*idem*: 43).

D'altra banda, el mateix Borges ens dóna pistes sobre Pierre Menard: “Dedicó sus escrúpulos y vigílias a repetir en un idioma ajeno un libro preexistente” (*idem*: 42). En una interpretació probablement atrevida, crec que Pierre Menard podria ser una metàfora de l'ésser humà i la seva relació

interpolaciones y copias, y que ha seguido este camino con la convicción de que el conocimiento sólo podía avanzar de esta forma”

(Simone, 2000: 136).

Simone afegeix que aquest camí s'escull amb tota tranquil·litat, amb la convicció que el text original no està tancat, sinó obert a modificacions i elaboracions. En aquest sentit, la postmodernitat no faria més que reprendre l'essència de la cultura occidental, i el deconstruccionisme i el postestructuralisme serien punts de vista nous respecte una manera de fer prou antiga.

La dicotomia al·ludida, encapçalada per origen mític (*mythos*) i intertextual (*logos*), equival, en certa mesura, a l'oposició de paradigmes que hem presentat.

Però així com l'estructuralisme i el formalisme es relacionen, òbviament, amb l'estructura i l'estabilitat –tal com Dumézil, Frye i Propp, per exemple, usen els mites per analitzar estructures narratives– (vegeu columna de *mythos*, p.30), no podem afirmar de cap manera que el deconstruccionisme i el postestructuralisme es puguin relacionar amb intertextualitat i recurrència erudita (*idem*, columna de *logos*); el deconstruccionisme no s'ha de relacionar amb el *logos* si no és per negació, ja que es basa en la “rebelión contra la jerarquización logocéntrica” (Azúa, 1999: 125)⁹⁹. D'altra

amb l'activitat cultural i la *inventio*, allò mític, o fins i tot els arquetipus junguians, aquest “libro preexistente”. Segons la meua lectura, les diferents narracions de què es compona tant la inabastable història de la literatura com els no menys vastos productes culturals dels mitjans de comunicació equivalen a diferents històries amb una mateixa estructura.

⁹⁹ Azúa, 1999: 125. “La deconstrucción deconstruye el logocentrismo”, ens diu. I cita P.V. Zima, que considera la deconstrucció “una escritura aconceptual, cuando no anticonceptual, que trata de derribar todas las jerarquías establecidas por el logos filosófico, suprimiendo la frontera entre filosofía y literatura”.

banda, no és pertinent relacionar *mythos* i estructuralisme, més enllà de la vessant assenyalada; l'antropologia estructural dels mites.

És a dir, com hem apuntat a propòsit de la tipologia de Calabrese (1989: 46-49)¹⁰⁰, la nostra proposta de recurrència mítica correspon a la seva de producció seriada a partir d'un prototipus, una matriu única que, aplicada a productes culturals i no a la indústria cultural, equival a l'arquetipus de Jung. La concepció junguiana de la qüestió és més propera a *mythos* que els paradigmes estudiats. Hem definit *mythos* com la "forma abstracta de cada mite concret"¹⁰¹; per a Jung els arquetipus són elements formals buits que provenen de l'inconscient col·lectiu i que fan possible certes recurrències en l'art, els somnis i les neurosis de l'ésser humà¹⁰². Calabrese distingeix tres tipus de repetició, pel que fa al seu aspecte formal: "1) modo de producción de una serie con matriz única; 2) mecanismo estructural de generación de textos; 3) condición de consumo por parte del público de los productos comunicativos" (Calabrese, 1989: 46).

El primer tipus fa referència a l'estandarització, la producció seriada partint d'un prototipus, aplicada als productes culturals, especialment als dels mitjans de comunicació, per afavorir un rendiment econòmic. Aquest "modo de producción (1)" equival al que anomenem recurrència mítica, ja que, referint-nos a productes concrets i no a la indústria cultural, la matriu única, el prototipus, ve a ser l'arquetipus junguà.

¹⁰⁰ La comentem a continuació.

¹⁰¹ Vegeu *mythos*, nucli del mite. p. 13, n. 38.

¹⁰² Vegeu 3.2. *Definició conceptual d'arquetipus*, p. 58.

3.1. Definició conceptual de mite

No cal, aquí, tornar a totes les definicions i temptatives de definició que s'han fet per tal de descriure un concepte tan esmunyedís com el mite. De fet no hi ha intenció d'afegir una proposta de definició a les existents, i tampoc de citar-les de manera exhaustiva. Ens sembla més útil limitar-nos a assenyalar-ne aquells aspectes que considerem rellevants de cara a aquesta recerca, a través d'una exposició sintètica. Per començar, una definició que ens sembla realment interessant és la de Mircea Eliade, literat romanès, un dels més importants estudiosos del mite i les religions, segons el qual “el mito es una exposición falsa que describe algo verdadero” (Eliade, 1983: 173). Geoffrey St. Kirk també destaca que el caràcter de les narracions mítiques és, paradoxalment, alhora fantàstic –“fantasía sin límites”– i seriós, ja que acostuma a contenir un “serio propósito fundamental”¹⁰³.

Per descomptat, no podem oblidar que els mites sempre són relats¹⁰⁴. Segons Manfred Frank, “tot mite és una narració, però no pot afirmar-se de cap manera que totes les narracions siguin mites”¹⁰⁵. La hipòtesi d'aquesta recerca no és contradir aquesta afirmació, sinó matisar-la; més aviat considerem que totes les narracions contenen elements mítics, o arquetípics, o temàtics. I que aquests elements *actuen* de manera que alguns autors han qualificat de “ressonància” o “epifania”. A l'apartat *Epifanies* (p. 76) es destaca la força, el poder evocador d'allò transcendent i ucrònic que –creiem– ha de tenir necessàriament el mite. Per ara, deixem apuntat que, així com

¹⁰³ Kirk, 1973: 55-57 “Los mitos tienden a poseer ese elemento de <<seriedad>> en la confirmación y establecimiento de derechos e instituciones y en la exploración y reflexión de problemas y preocupaciones”.

¹⁰⁴ Cohen dins Watt, 1999: 246. Sobre la qüestió de mite i narració, vegeu Duch, 1995, 53 i 167-184, així com l'article “Mite i narració” (Duch, 2000: 153-169).

¹⁰⁵ Dins Duch, 1995: 53.

Eliade és un dels autors que més valora la revelació en el mite (ja que considera el mite com una ontofania, que revela l'ésser, i revela a Déu, i per tant ens posa en contacte amb la realitat autèntica, com fan els xamans o els patriarques bíblics), Lévi-Strauss sigui, probablement, un dels més escèptics en aquest sentit; només cal recordar que considera la “fenomenologia religiosa estérilmente fastidiosa” (Lévi-Strauss, 1969: 187). Claude Lévi-Strauss explica el mite emprant un mètode de caràcter estructural, amb estructures “impersonals i abstractes” (Duch, 1996: 105). Lévi-Strauss, de formació filosòfica (especialment kantiana), també va rebre decisives influències de Durkheim, així com marxistes i psicoanalistes, però no excessives en aquest darrer cas¹⁰⁶. Durkheim sí que considera els mites “essencialment religiosos [...], un dels elements essencials de la vida religiosa” (Durkheim, 1987: 102); sempre segons la seva concepció de religiositat, és clar¹⁰⁷. Émile Durkheim és un dels principals sociòlegs francesos, fundador de la sociologia científica, estudis de fenòmens religiosos i socials, especialment a *Les formes elementals de la vida religiosa* (1912), una investigació a propòsit del sistema totèmic a Austràlia, és a dir, de societats primitives, com era habitual a l'època.

Seguint amb les definicions de mite, hem de destacar la de Bronislaw Malinowski, investigador de referència quant a la perspectiva antropològica del mite, fundador de l'antropologia social britànica (Duch, 1996: 59), que considera el mite com a base constitutiva, indispensable de la civilització:

“The rationalist and agnostic must admit that even if he himself cannot accept these truths [del mite i de la religió], he must at least admit them

¹⁰⁶ Sobre Lévi-Strauss i psicoanàlisi, vegeu p. 63.

¹⁰⁷ Vegeu com Durkheim relaciona religió i societat a p. 52.

as indispensable pragmatic figments without which civilization cannot exist"¹⁰⁸.

També considerem cabdal contemplar el mite com a mitjà de comprensió de l'ésser humà, tal com l'entén Giambattista Vico (1668-1744), filòsof italià, principal opositor – de l'època– del cartesianisme. En aquesta mateixa línia el crític literari Ian Watt li atribueix “to have established the notion that myth is an essential key to our sociological and historical understanding of man” (Watt, 1999: 180)¹⁰⁹.

Aquestes dues últimes definicions, que centren la importància del mite en la base de la civilització i la comprensió de l'ésser humà, es vinculen amb la interpretació que proposem del mite com a lectura de la realitat, aportant-hi significació cultural¹¹⁰. És a dir, a través del mite trobem un mitjà de comprensió de l'ésser humà (ens remetem a l'exemple del tabú cultural de l'incest) que, alhora, constitueix la base de la civilització, per tal com aquests mecanismes –mítics, culturals– també tenen aquesta funció, socialment cohesionadora i legitimadora¹¹¹:

“El mite, al marge de l'enorme quantitat de formes literàries i rituals que pot adoptar, *sempre* porta a cap una empresa de *fonamentació* i de *legitimació*” (Duch, 1995: 51).

¹⁰⁸ Dins Duch, 1996: 67.

¹⁰⁹ O, el que és el mateix, com “una de les claus imprescindibles per penetrar en el cor més pregon de les cultures” (Duch, 1995: 122).

¹¹⁰ Vegeu p. 5.

¹¹¹ Vegeu també Manfred Frank, ja citat: “Els mites serveixen per legitimar l'estabilitat i la constitució d'una societat des del punt de vista superior. Hom podria anomenar-la la funció comunicativa del mite, perquè tendeix a l'entesa mútua dels membres de la societat i a l'harmonia de llurs conviccions valorals” (Frank, M., *Kaltes Herz...* dins Duch, 1995: 49, n.42).

En aquesta relació de mite i societat no podem deixar de fer referència a Durkheim, per a qui “els mites són representacions col·lectives que expressen la forma concreta com la societat es representa l’home i el món, els sistemes morals i la mateixa història” (Durkheim, 1987: 420-425). Lévi-Strauss també exposa en una doble accepció els principals significats del mite, el primer d’ells relativament vinculat a la societat: a) explicació de sentiments fonamentals a tota la humanitat; b) temptatives d’explicació a fenòmens difícilment comprensibles (Lévi-Strauss, 1961: 187). Societat i mite, mite i comunicació, també han estat temes relacionables per a Northrop Frye: “Dado que el arquetipo es el símbolo comunicable, la crítica arquetípica trata fundamentalmente de la literatura como hecho social y como modo de comunicación” (Frye, 1991: 135). Deixant de banda les diferències terminològiques¹¹², coincidim amb l’autor en què la recurrència s’ha de concebre com un fenomen propi de la literatura però també social, comunicatiu i cultural. I antropològic, podem afegir, per la seva vinculació amb el mite.

Les diverses accepcions utilitzades habitualment per a definir el mite, com és sabut, recorren un ampli ventall, des d’“allò fals” fins a l’oposició o complementarietat amb el logos¹¹³. També formen part d’aquest ventall el mite primitiu –per exemple, els

¹¹² Quant a les nocions d’arquetipus per a Northrop Frye i per a Carl Gustav Jung, vegeu 3.2. *Definició conceptual d’arquetipus* (p. 58, però esp. p. 61) on ja assenyalem que el concepte d’arquetipus de Frye equival més a la nostra recurrència que a l’arquetipus junguà.

¹¹³ Recordem la perspectiva de la il·lustració que, seguint el cartesianisme, situava els mites entre els prejudicis que s’havien d’eradicar, totalment oposats a l’aplicació de coneixement científic. Blumenberg procura conciliar la suposada antítesi, desfer la pretesa incompatibilitat entre romanticisme (mite)-il·lustració (logos) conceptes (Blumenberg, 1990: vii). La seva perspectiva, recordem-ho, oposa ciència i mite, en detriment de la primera. Cfr. Duch, 1995: 106-123.

mites indis del temps¹¹⁴-, el mite modern -que es considera que comparteix amb l'anterior la funció de cohesió social-, el mite d'origen grec i romà, el mite com a model de conducta humana¹¹⁵ i la diferenciació de mite i conte popular o llegenda¹¹⁶.

Aquestes diverses accepcions del concepte de mite han estat utilitzades, més o menys parcialment per, entre d'altres, Rollo May, des d'una perspectiva prou junguiana¹¹⁷. El reputat estudiós del mite Lluís Duch inevitablement havia de tractar aquests temes, en la seva exhaustiva anàlisi¹¹⁸. D'altra banda, Ian Watt ens remet a la complexa i útil classificació de set tipus d'interpretacions del mite elaborada per P.S. Cohen: el mite com a resposta a qüestions factuais o racionals (James Frazer), la interpretació no literal del mite, el mite com a projecció simbòlica de la realitat humana (Ernst Cassirer), la interpretació psicoanalítica del mite (Sigmund Freud, Otto

¹¹⁴ Eliade, 1999: 66, on comenta un mite indi del temps extret del *Brahmavaivarta Purāna*. O el mite d'Asdiwal, comentat per Kirk, 1973.

¹¹⁵ Eliade dins Dabiez, 1992. Cfr. el propi Eliade: "Nuestra investigación se dirigirá, en primer lugar, hacia las sociedades en que el mito tiene -o ha tenido en estos últimos tiempos- <<vida>>, en el sentido de proporcionar modelos a la conducta humana y conferir por eso mismo significación y valor a la existencia" (Eliade, 1991: 8).

-Creiem que es tracta més aviat d'un model de les interrelacions conductuals, entre les persones, ja que considerem que són els arquetipus els que reflecteixen un model de conducta humana individual. Vegeu 3.2. *Definició conceptual d'arquetipus* (p. 58).

¹¹⁶ A bastament tractada tant per Propp, 1979²: 30-35, "La relación entre el relato maravilloso y el mito" com per Kirk, 1973: 47-60, "La relación de los mitos con los cuentos populares".

¹¹⁷ Especialment al capítol I, "¿Qué es el mito?" de *La necesidad del mito*.

¹¹⁸ Vegeu, per exemple, la reducció del mite al logos i la remització de temes (p.38), el rendiment pragmàtic del mite a la societat (funció legitimadora, p. 48-49, 51-52), el mite i els orígens (50), etc. A banda del repàs històric de les concepcions del mite (presocràtics, il·lustració), la lectura il·lustrada dels mites primitius, i un llarg etcètera. Duch, 1995.

Rank, Joseph Campbell), la sociològica (Émile Durkheim, Bronislaw Malinowski), mite i ritual (Lord Raglan), mite i ritual actual, modern (Robert Graves, Leach) i l'estructuralisme aplicat als mites de Lévi-Strauss (Watt, 1999: 241-246).

Precisament pel fet de ser un mot polisèmic (com veurem a continuació, p. 46), que té múltiples significats, hi ha certa dificultat per a definir-lo. Lluís Duch qüestiona la possibilitat de definir el mite¹¹⁹, però la seva pròpia obra acaba contradient aquest recel, ja que n'aconsegueix una delimitació exhaustiva¹²⁰. Carlos García Gual ha estat un altre estudiós que ha assenyalat aquesta dificultat quant a la definició de mite (García Gual, 1997: 7).

Era, en certa manera, inevitable recórrer parcialment a les consideracions de diversos autors sobre el mite, per intentar copsar alguns conceptes rellevants per a aquest estudi. Així, és important destacar una doble vessant del mite: estructural i dinàmica; tal com fa Firth, que barreja en la seva definició de mite "estructura complexa", "fluïdesa de formes i fórmules i la plasticitat narrativa" i "constància icònica incommovable"¹²¹. Claude Lévi-Strauss i Gilbert Durand han tractat a bastament aquestes propietats del mite, respectivament; l'antropòleg estructuralista a nivell estructural: "El valor intrínseco atribuido al mito proviene de que estos acontecimientos, que se suponen ocurridos en un momento del tiempo, forman

¹¹⁹ "El mite, per tant, no pot identificar-se completament amb cap mena de definició perquè una de les seves característiques fonamentals consisteix a establir, en el subjecte humà, una certa anul·lació de les distàncies respecte a les <<objectivitats>> de l'existència. Dient-ho d'una altra manera: tot mite intenta establir una immediatesa en la relació objecte-subjecte, que contradiu el <<costum de pensar>> que posa en pràctica la raó" (Duch, 1995: 46).

¹²⁰ Duch, *Mite i cultura* (1995), *Mite i interpretació* (1996).

¹²¹ Duch, 1995: 43. Blumenberg ha estat l'estudiós que més ha incidit en aquesta característica del mite.

tambien una estructura permanente (Lévi-Strauss, 1969: 189) i l'estructuralista figuratiu, a nivell dinàmic.

3.1.1. Estratificació, diacronia i sincronia

A més a més de les accepcions que s'han comentat, hi ha el mite literari. Diem a més a més perquè el mite es caracteritza per la coexistència i la simultaneïtat (Dabezies, 1992: 964), és a dir, pel fet que, en la producció cultural d'una societat, hi podem trobar simultàniament tant un mite grec com un de primitiu. Com ens recorda Ginzburg, "el mito es siempre asumido en bloque por la cultura que lo hace propio", i això que l'historiador italià adopta la perspectiva diacrònica i per tant parla de "diferenciación de distintos estratos" (Ginzburg, 2003: 457). D'altra banda, remarquem que al llarg de la història no es produeix una estratificació de mites. Ens referim a "coexistència" i "simultaneïtat" perquè l'aparició cronològica dels diversos mites no influeix en la seva actualització (perspectiva sincrònica). L'etern retorn inherent al fenomen fa que puguin sorgir ara mites del passat, sense que tingui cap rellevància en quina època concreta es van originar¹²². Les perspectives relacionades amb la psicoanàlisi també han de ser sincròniques; l'existència d'un inconscient col·lectiu perdura, indiferent a les èpoques. Tal com ens recorda Lévi-Strauss, des de la perspectiva sincrònica que li és pròpia, el bagatge mític, com la moda, és limitat i sempre torna¹²³. A propòsit de "Mite i memòria", Duch comenta un ritu de les tribus australianes primitives:

¹²² A propòsit de l'estratificació de mites, i diacronia i sincronia, vegeu també Ginzburg 2003: 60-61 i Lévi-Strauss, 1961: 190-209.

¹²³ Pintor, 2001. Duch parla d'una "atmosfera real [mítica], però imprecisa" (Duch, 1995: 37). Firth assenyala que "els mites tan sols són immutables en teoria; a la pràctica, però, canvien constantment" (Duch, 1995: 43, n. 24). És a dir, s'actualitzen constantment.

“En el moment de la iniciació, el neòfit rep la *tjurunga* com a símbol de l'*alcheringa*, és a dir, del <<temps del somni etern>>, que és la realitat mítica, immutable i sempre present. [...] D'aquesta manera, l'iniciat no es limita a referir-se als herois del <<temps abans del temps>>, sinó que pròpiament els encarna en la seva persona, en l'avui i en l'ara que li toca de viure” (Duch, 1999, 142).

Citem aquest fragment perquè hi veiem un interessant paral·lelisme; nosaltres, com els arunda i la resta de tribus antigues d' Austràlia, rebem estímuls –constants, com constant és l'actualització del mite; l'actualització és polisèmica, ja que podem rebre aquests estímuls en formes i de maneres molt diferents– que simbolitzen una realitat “mítica, immutable i sempre present” i els actualitzem, “encarnats” en la nostra o en d'altres persones –i personatges; de ficció o reals. Autors com Blumenberg defensen aquest caràcter polisèmic del mite:

“La rehabilitació dels mites ha de basar-se, molt en primer terme, en la innegable realitat de llur polisèmia (diversitat de les històries, politeisme en contra d'una única història normativa)” (Blumenberg dins Duch, 1999: 218).

Encara que pugui semblar paradoxal, el mite comparteix amb aquesta característica la de tenir sempre un mateix i únic valor. En paraules de Lévi-Strauss:

“Se podría definir el mito como ese modo del discurso en el que el valor de la fórmula *traduttore, traditore* tiende prácticamente a cero [...] un mito es percibido como mito por cualquier lector, en el mundo entero” (Lévi-Strauss, 1969: 190).

A propòsit del caràcter polisèmic del mite, es pot considerar radical la proposta de Sellier¹²⁴ de reduir a mera polisèmia el fet que mite literari i mite etnoreligiós comparteixin nom; però és una qüestió cabdal que no es pot deixar de tenir en compte, com farem a continuació.

3.1.2. Mite *versus* mite literari

A través d'aquesta recerca volem remarcar que no només la literatura és una incessant redistribuidora de mites, com diu Natalia Correia¹²⁵, sinó que la cultura –inclosos per tant els mitjans de comunicació– els produeix i reproduïx constantment. Segons Lluís Duch, les realitzacions culturals estan “fermament arrelades en el sòl del mite” (Duch, 1995: 45), afirmació que hem d'equiparar a la consideració segons la qual la recurrència temàtica és present a les diverses disciplines artístiques, també a la literatura¹²⁶, i que no ens ha de portar a equiparar plenament *mythos*¹²⁷ i recurrència temàtica, però sí que ens ha de fer considerar la part mítica d'un *locus*, per exemple, ja que els diversos ingredients de la recurrència temàtica són materialitzacions concretes –i parcials– d'un *mythos* abstracte.

Així, els diferents ingredients narratius (mite, tema, *locus*,...) han de complir una sèrie de característiques que ens permetran parlar de la presència de *mythos* als

¹²⁴ Citat per Brunel, XIV: 1992.

¹²⁵ Correia citada per Guillén, 1985: 300-301.

¹²⁶ Vegeu p. 4.

¹²⁷ Ja s'ha comentat el significat de *mythos*: vegeu p. 13, n. 38.

seus "fonaments": universalitat geogràfica (és a dir, recurrència mítica) i universalitat formal (és a dir, recurrència formal)¹²⁸.

Per exemple, els motius del riu (amor, plaer), la muntanya (soledat), la lluna (encontre amorós) i el foc (erotisme, sexualitat), l'arribada de l'alba (separació dels amants) tenen aquests significats concrets a la poesia lírica tradicional espanyola, i caldria veure fins a quin punt són motius universals, com ho és la separació dels amants a causa de l'alba. Podem qualificar aquest motiu de *probablement universal* perquè el fenomen es reproduïx en el cas de la poesia trobadoresca, i també és emprat per Shakespeare¹²⁹. L'evocació de l'erotisme amb motius ignis¹³⁰ també s'ha de considerar universal, per posar un altre exemple.

El mite, en aquests casos, es troba en la relació entre lluna i mort o lluna i amor, no en l'element objecte de la relació (la lluna). Un motiu com la lluna s'associa habitualment amb la trobada amorosa nocturna (a pel·lícules com *Moonstruck*¹³¹, a la literatura romàntica, a la lírica tradicional espanyola,...), però no té aquest únic significat; per a Federico García Lorca sempre és la mort¹³² i en el cas de William

¹²⁸ Vegeu 9. *Proposta de tipologia de la recurrència temàtica* (p.91), per a una explicació del que entenem per recurrència mítica i recurrència formal.

¹²⁹ A *Romeu i Julieta*, per exemple.

¹³⁰ BACHELARD, G., *Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1938; dins Durand, 1982: 315-318. Cfr. l'article "El fuego de Eros", ESPADALER, A.M., *La Vanguardia*, 13-I-04, p. 28.

¹³¹ *Hechizo de luna*, amb Cher i Nicholas Cage (Norman Jewison, 1987).

¹³² A *Tierra y luna*: "Prado mortal de lunas/ sangre bajo tierra", v.1-2, "Canción de la muerte pequeña", *Poeta en Nueva York*, p. 280, i dins *Poeta en Nueva York*, "Oda a Walt Whitman": "Cuando la luna salga/ las poleas rodarán para turbar el cielo;/ un límite de agujas cercará la memoria/ y los ataúdes se llevarán a los que no trabajan", v. 20-24, p. 233. També a *Bodas de sangre*, *Romancero gitano*, etc (tota la seva obra).

Shakespeare es pot associar amb la virginitat, esdevenint un motiu que dificulta la trobada amorosa¹³³. Aquesta doble (o triple) vessant de la simbologia de la lluna té la seva justificació antropològica, tal com l'explica Durand¹³⁴: la variació de l'aspecte físic de la lluna es relaciona amb el pas del temps, i per tant, amb la mortalitat. En el cas esmentat de Shakespeare s'acaba relacionant amb la mort, perquè en el context de l'obra, la virginitat és la mort de l'amor. D'altra banda, lluna i dona han estat tradicionalment vinculades, a causa de la coincidència temporal dels cicles naturals. La perspectiva androcèntrica de la literatura occidental fa que vinculem lluna i trobada amorosa d'aquesta manera, a través exclusivament de la dona.

D'altra banda, el mite no té un estil literari particular (Dabezies, 1992: 963), perquè no només s'expressa a través d'obres literàries, ni peculiar, perquè no s'expressa a través d'un sol gènere o estil literari, ni únicament a través de la literatura. En aquest sentit coincideix amb el *polifacetisme* propi tant del *mythos* com de la recurrència temàtica.

Segons un dels components del *Centre de Recherche en Littérature Comparée*, (Universitat de Paris IV), André Dabezies, en una societat secularitzada, la literatura esdevé l'àmbit on els mites es poden expressar (Dabezies, 1992: 963). En aquesta recerca més aviat parlariem de la literatura com un dels àmbits culturals en el qual els mites s'expressen. El problema del plantejament rau en què, segons Dabezies, en una

¹³³ O que no hi és ben rebuda: "Romeo: Señora, juro por esa bienaventurada luna que pone toques de plata en las copas de todos esos frutales... Julieta: Ah, no jures por la luna, la inconstante luna, que cambia de mes a mes en su esfera circular; no sea que tu amor resulte igualmente cambiante" (Shakespeare, 1991: 32).

¹³⁴ Durand, 1982: 95-96. "La luna está unida indisolublemente a la muerte y la feminidad". Diversos pobles primitius, ens recorda Durand, associen lluna i menstruació, per la durada dels cicles.

societat confessional els mites tenen una sèrie de mecanismes de comunicació vinculats a la religiositat, i aquesta vehiculació sembla que hagi d'excloure la literatura com a mecanisme. Hem de tenir present que aquesta pressuposició negaria a determinades literatures (l'àrab, per exemple) la possibilitat de contenir mites. Més endavant ampliarem la qüestió de la transcendència –o manca de transcendència– del mite¹³⁵.

El text literari, per ell mateix, no esdevé mite; i el mite no té perquè ser literatura. Pierre Brunel, estudiós de mite i tema, editor del *Companion to literary myths, heroes and archetypes*, director del *Centre de Recherche en Littérature Comparée* que acabem d'esmentar, va més enllà, advocant per l'existència d'un substrat mític independent, previ a la literatura: "Literary myths are not merely myths in literature" (Brunel, 1992: IX). El mite literari es produeix quan un grup social es reconeix a sí mateix en una obra literària –com, per exemple, en la mitologització irònica del *gentleman* anglès del *Pickwick* de Dickens– o quan l'audiència identifica el ressò d'un mite en una obra creativa. És cabdal, en aquests casos, el paper del receptor; és a través de la seva resposta (a través de processos d'identificació, connexió amb l'inconscient col·lectiu,...) que es mesura la viabilitat i vitalitat del mite (Dabezies, 1992: 962). En paraules de Hans Blumenberg: "Allò que és original roman una hipòtesi, l'única base de verificació de la qual és la recepció"¹³⁶.

La diferència entre el mite religiós i el mite literari pot provenir del fet que els personatges que conformen els mites religiosos siguin éssers sobrenaturals. Ens ho

¹³⁵ Vegeu 5. *Epifanies. Mite i divinitat*, p. 76. Pel que fa a la religiositat, a continuació en parlarem en un sentit laic, durkhemian, encara que l'haguem presentada des del punt de vista de Mircea Eliade.

¹³⁶ Blumenberg citat per Duch, 1996: 220, n. 153. Per a la qüestió de la recepció, cfr. Eco, *Lector in fabula* i Castellet, *La hora del lector*.

demostra el fet que, per exemple, en la llegenda històrica del Cid no n'apareguin, a diferència de la de Sant Jordi, en la qual apareix el drac¹³⁷. Abundants mites fan ús d'elements sobrenaturals –els déus de l'Olimp¹³⁸, les diferents demostracions de poder de Zeus, els relats de les *Metamorfosis* d'Ovidi,... Cal veure en quina mesura són religiosos o literaris; el mite pot tenir tant un rendiment literari com un rendiment aliè a la literatura. Seguint les primmirades diferenciacions de Geoffrey St. Kirk¹³⁹, podem establir una tipologia aproximada, entre el mite d'origen ritual i el mite de caràcter sobrenatural o religiós. En aquesta recerca considerarem que els elements sobrenaturals fan que el mite esdevingui religiós, no pas en el sentit tradicional del terme, és clar. El mite, tal com l'entendem, no té perquè ser sobrenatural, però manté un 'dring teodiceic' (un rastre d'ordre metafísic; vegeu 5. *Epifanies, Mite i divinitat*, p. 76), que en justifica la recurrència.

En tot cas, mite literari i mite religiós ultrapassen el domini de l'experiència sensible; pertanyen al camp de la metafísica. Ambdós són *mythos* perquè comuniquen

¹³⁷ No hi ha proves de l'existència de Sant Jordi; només literatura posterior. Ni Sant Eusebi, *narrador* de la major part de vides de sants, l'esmenta, tot i que eren coetanis. La llegenda del drac s'explica en el llibre *Llegenda Àurea*, d'Iacopo de Varezze (més conegut com a Iacobus de Voragine); un *best-seller* del s. XIII que recollia llegendes tradicionals europees i les barrejava amb personatges del cristianisme. (agraeixo aquesta informació a Pere Cullell).

¹³⁸ Malgrat els seus comportaments humans, no deixen de ser divinitats, amb els seus atributs i poders que els diferencien dels humans.

¹³⁹ Kirk, 1973. Vladimir Propp, d'altra banda, considera que el mite s'ha de vincular a la divinitat, i el diferencia clarament del "relato maravilloso". Els considera totalment diferents, bàsicament pel que fa a la seves respectives funcions socials. Propp estableix una evolució del ritu al mite primitiu, d'aquest al mite literari, i al conte (Propp, ²1979: 87), per tant, el mite primitiu és una font d'informació molt més

alguna cosa que es troba més enllà d'allò que observem directament. Suposen un exercici d'abstracció —equiparar la lluna amb la mort, o creure en miracles com la multiplicació dels pans i els peixos¹⁴⁰— que, com ja hem apuntat, confereix significació cultural a l'existència humana. El *mythos*, doncs, és sempre religiós en el sentit de Durkheim; quan és literari es caracteritza per no contenir elements sobrenaturals, la qual cosa el diferencia del religiós. No pretenem invertir el camí recorregut per Durkheim —en el seu cas, de la teodicea de la seva adolescència a la “sociodicea” (Estruch, 1986: 14)— però sí establir una sèrie de paral·lelismes entre mite i religió —tal com la defineix el sociòleg francès— que, creiem, ens ajuden a aproximar-nos al perquè de la recurrència. Així, els paral·lelismes que ens sembla oportú destacar entre mite i religió són:

- la capacitat de conjugar la representació simbòlica de les relacions socials;
- la seva recurrència i supervivència; en ambdós casos es tracta de “quelcom d'etern, destinat a sobreviure indefinidament, ni que sigui a partir de símbols diferents dels habituals” (idem: 12). George Steiner il·lustra la vessant literària d'aquesta similitud, quant a la seva *supervivència*, explicant que els clàssics es mantenen, si cal, malgrat els seus epígons;

directa que el mite literari: “Es posible que el cuento ruso nos proporcione un material más arcaico que el mito griego” (Propp, ²1979: 35). Cfr. Dumézil.

¹⁴⁰ Aquí esdevenen dèbils les diferenciacions entre mite, religió i superstició. Vegeu p. 55-58 (3.1.3. *Mite i superstició, l'altre de la raó*).

- Durkheim considerava que trobar nous mecanismes de cohesió social era sinònim de noves formes de religió. Considerem que el mite intervé en aquests processos, propiciant-los¹⁴¹;
- Durkheim equipara religió i societat perquè les tribus australianes que estudia a *Les formes elementals de la vida religiosa* consideren que el tòtem és tant l'emblema del clan com la representació de la divinitat. El mite té també una doble vessant: esdevé un element social i comunicatiu a causa de la seva recurrència i té, també, un *rastre* sobrenatural.

El mite és, doncs, una de les 'formes elementals d'allò social i comunicatiu', parafraçant Durkheim¹⁴². Així, la propietat integradora que diversos estudiosos atribueixen al mite¹⁴³ s'ha de relacionar amb el concepte de tipus de Durkheim. Segons el sociòleg francès, per a qui "la divinitat no és altra cosa que la societat transfigurada

¹⁴¹ Vegeu, a 3.1. *Definició conceptual de mite*, p. 39, les consideracions sobre la importància de la funció del mite com a eina socialment cohesionadora i legitimadora (concretament des de la perspectiva de Durkheim, vegeu pàg. 40).

¹⁴² I parafraçant també Wolton: "Remitiéndose al valor excepcional que Durkheim atribuía a la religión, Wolton define la televisión como una de las formas elementales de lo social" (Lacalle, 2001: 21).

¹⁴³ Pervivència dels mites antics com a element integrador de la literatura. Segons Frye, tots els temes, personatges i històries que trobem a la literatura pertanyen a una "interlocking family", la mítica. (Frye, *The educated imagination*, 1968, p. 48 citat per Guillén, 1985: 301). La perspectiva de Frye és comparable a la de Lévi-Strauss: "No menos que Jung, los estudios de Lévi-Strauss sobre magia y mito, sobre totemismo y *lógica concrète* afirman que las representaciones simbólicas, leyendas y modelos de imágenes son medios de almacenar y conceptualizar el conocimiento, que los procesos mentales son colectivos porque reproducen identidades estructurales fundamentales" (Frye citat per Steiner, 1987: 228) (la negreta és meva). I encara Lledó, 1992: 28, "Cada escritor, forjado sobre su propia memoria, integra, a través de ella, las experiencias colectivas".

(...) existeix quelcom previ al raonament lògic dels individus, que prové de la comunitat i, alhora, l'enriqueix" (Durkheim, 1986: 11).

Tornem, però, a la disjuntiva entre mite i mite literari. Rahv adverteix que l'enfocament literari del mite té alguns riscos. Ja al 1953¹⁴⁴ aquest autor acusa l'enfocament literari del mite de confondre poesia i filosofia¹⁴⁵, evidenciant una nostàlgia per un món més senzill, i "sugiere que su vaga religiosidad es de hecho un intento por escapar a las obsesiones mecanicistas de la sociedad moderna" (Rahv citat per Watt, 1999: 245).

També s'ha de tenir en compte, però, que una autoritat en la matèria com Northrop Frye encapçala l'enfocament literari del mite, fins al punt que el considera com a estructura, font de tota literatura. Per a Frye "los principios estructurales de la literatura guardan relación tan estrecha con la mitología y la religión comparada como los de la pintura con la geometría" (Frye, 1991: 180). De fet, Frye considera que aquests principis literaris estructurals han de provenir de la crítica arquetípica¹⁴⁶ i anagògica: "En el mito vemos aislados los principios estructurales de la literatura" (Frye, 1991: 182), perquè assumeixen la literatura com un tot. Conseqüentment, a *Anatomy of criticism* (1977) i a *The Great Code* (1982) utilitza el simbolisme de la Bíblia i de la mitologia clàssica com una gramàtica dels arquetipus literaris, exemplificant i teoritzant la "afinidad entre lo mítico y lo abstractamente literario"¹⁴⁷,

¹⁴⁴ Rahv, *The myth and the powerhouse*, dins Watt, 1999: 245.

¹⁴⁵ De fet, Sòcrates ja establia clarament aquesta diferenciació, entre mite i logos.

¹⁴⁶ Es comenten les diferències terminològiques a 3.2. *Definició conceptual d'arquetipus* (p.58).

¹⁴⁷ Frye, 1991: 185. Quant a la dificultat d'aplicació dels mites al realisme, Frye considera que el problema es resol gràcies a la tècnica del "desplaçament" (recursos per fer plausible una estructura mítica en una ficció realista).

fins al punt de considerar la Bíblia una mena d'alfabet col·lectiu, base de la literatura occidental.

3.1.3. Mite i superstició (l'altre de la raó)¹⁴⁸

La intuïció i, en general, allò no racional, són conceptes de flagrant actualitat, dignes d'estudi, en un món que aparentment és més racional que mai. L'increment de la superstició ha estat advertit per diversos autors, entre els quals cal destacar Lluís Duch, especialment a *Clarobscur de la ciutat tecnològica* (2000). D'altres, com Jordi Berrio, ens recorden la vigència del pensament mític (no del mite clàssic) destacant aquest increment de la superstició: "Un altre cas notable dins la cultura de masses és el de l'actualització de supersticions antigues, com ara l'astrologia" (Berrio, 2000: 103)¹⁴⁹. Mite i superstició no són totalment equiparables, però comparteixen algunes característiques, com ara l'esmentada abstracció¹⁵⁰. L'actualitat i vigència de la convivència de racionalitat i irracionalitat es confirma amb el fet d'haver aparegut anteriorment, en d'altres àmbits:

"Cómo es posible [...] que una sociedad culta y progresista como la europea desencadenara, precisamente en la edad de la llamada <<revolución científica>>, una persecución basada en una idea delirante de la brujería (*witch-craze*), fruto de la reelaboración

¹⁴⁸ "En una paraula: hom cercava en l'altre de la raó una comprensió de l'existència humana que la <<sola raó>> no havia estat capaç de proporcionar"; cfr. P. Bürger, citat per Duch (1995: 169).

¹⁴⁹ "Recentment, s'ha produït un renaixement de moltes supersticions" (Berrio, 2000: 96-97).

¹⁵⁰ Vegeu p. 52, esp. n. 140.

sistemática, efectuada por los clérigos de la Edad Media tardía, de una serie de creencias populares” (Trevor-Roper dins Ginzburg, 2003: 13).

El psicòleg Marino Pérez Álvarez, a *La superstición en la ciudad* (1993), fa referència a la quantitat de persones que en diversos països occidentals creuen en alguna mena de superstició, o creença. De l'alarmant ventall d'exemples que en resulta en destaquem que un 42% d'anglesos, l'any 1969, assegurava haver vist fantasmes, que més de la meitat dels espanyols creia, als anys 90, en la creació divina del món (63,5%), o que el 55% de nord-americans creia en el dimoni, concretament l'any 1990. El títol de l'article parla per si sol: “One in 4 American believes in ghosts”, així com succeeix amb “3.000 personas acuden a un pueblo de Tarragona a la espera de un milagro” (17-9-1991). I encara un cas més recent: “Rosas rojas para la abogada de los imposibles”¹⁵¹:

“Las colas y aglomeraciones y escenas de devoción que suelen vivirse este día en la plaza de Sant Agustí parecen de otra época y otra ciudad [...] pero recuerdan que los ritos más ancestrales perviven en las aparentemente racionales sociedades contemporáneas”.

Els set anys de consulta astrològica del matrimoni Reagan durant la presidència dels EUA culminen el llistat (Pérez, 1993: xv).

Així doncs, constatem l'existència d'una sèrie de creences *irracionals* que possibiliten que succeeixin altres *fenòmens* relacionats amb la recurrència mítica. És a dir: resulta més probable que un poble *cregui* que un individu concret, com Bin Laden (o Saddam Hussein) és el dimoni, si d'antuvi ja es dóna el convenciment de l'existència de l'àngel caigut. De fet, cada època ha tingut els seus; autors com Brunel han

¹⁵¹ *El País*, 23 maig 2003, p.1. Catalunya.

arribat a conclusions similars: "Conversely, it can easily be argued that, in the modern mind, Hitler is the 'historicized' archetypal image of the Devil" (Brunel, 1992: 114).

Els mitjans de comunicació, com a artefactes narratius que són, canalitzen aquestes i d'altres creences. Relacionat amb aquesta apreciació, és realment il·lustratiu el cas d'un article periodístic de *The Guardian*¹⁵², en el qual es comparava com la premsa occidental, durant la primera guerra del Golf, narrava els fets i s'adreçava als dos bàndols. Es tracta d'un mer exemple, en podríem trobar molts d'altres, però és prou pertinent. El desdoblament lingüístic de què parlen els autors de l'article, l'autèntic doble llenguatge per referir-se a una i altra faccions, ens fa pensar més en argúcies infantils, primàries, poc elaborades, rudimentàries¹⁵³ que en els sofisticats mecanismes de propaganda propis de temps de guerra.

Estudis d'aquest tipus demostren que l'apel·lació a l'inconscient té un poder i una eficàcia indiscutibles, pel fet que actua a nivells tan profunds que a vegades fins i tot és difícil identificar-los. Aquest fenomen és equiparable, pel que fa al grau de manca de domini per part de l'ésser humà, als "mites dels quals vivim [...], impossibles

¹⁵² Citat a Chillón, A., Gómez Mompart, L. "*El frente comunicativo. Los medios de comunicación continuaron la guerra por otros medios*", dins Aguilar, 1991: 25.

¹⁵³ *Ibidem*. "L'exèrcit" dels aliats corresponia a la "màquina de guerra" dels iraquians, les "pautes informatives" a la "censura", els "comunicats de premsa" a la "propaganda". Els aliats "suprimien, eliminaven, neutralitzaven", però els iraquians "assassinaven". Mentre que els soldats aliats eren descrits com a "professionals", "herois", "lleials", "valents", els del bàndol *enemic* eren "tigres de paper", "covards", "desesperats", "fanàtics" (entre d'altres) i així com uns lluitaven pel "sentit del deure", els altres ho feien "per por a Saddam". Els primers causaven "danys col·laterals", els altres "baixes civils".

de tematitzar”¹⁵⁴. O, en paraules de Carlo Ginzburg, “actúan también con independencia de la conciencia que los individuos tienen de ellos” (Ginzburg, 2003: 67). Així, la recurrència mítica apel·la a l’inconscient, a unes profunditats de la psique difícils de controlar i que tenen una major eficàcia, que ve donada pel fet d’apel·lar a àmbits no racionals que l’ésser humà habitualment no decodifica. La seva força radica en la utilització de mecanismes rudimentaris, ja que apel·lar a un inconscient *bàsic* és sinònim de ser captat per tothom. Per aquest motiu té importància l’estudi de la recurrència mítica, per la seva eficàcia a la pràctica malgrat que els ulls de la raó no ens la deixin veure.

3.2. Definició conceptual d’arquetipus

“Un negro del sur de los Estados Unidos sueña con motivos de la mitología griega, y un aprendiz de tendero suizo repite, en su psicosis, las visiones de un gnóstico egipcio”¹⁵⁵

Per a Carl Gustav Jung, l’estudiós més reconegut de l’arquetipus no literari, l’existència de l’inconscient col·lectiu es basa en el fet que malalts mentals i alguns pobles primitius comparteixin determinades imatges; d’aquest fet en dedueix l’existència d’una estructura psíquica comuna, uns arquetipus. La cultura, l’art, són maneres que té

¹⁵⁴ Duch, 2000: 32. És interessant, per exemple, el cas de la pel·lícula *Matrix* (*The Matrix*, Larry i Andy Wachowski, 1999): amb referències explícites a *Alicia al País de les Meravelles* i el *Mag d’Oz*, en el fons és una metàfora del mite de la caverna (una realitat velada a ulls dels humans) del que tracta. Àngel Quintana, a *Fábulas de lo visible* (2003) vincula el mite de la caverna no només a *Matrix* sinó a pel·lícules de ciència ficció no tan recents com *Desafío total* (*Total Recall*, Paul Verhoeven, 1990).

¹⁵⁵ Jung, 1991: 50. I segons Rollo May, els somnis són l’aplicació privada a la pròpia vida dels mites públics dels quals tots participem (May, 1992: 38).

l'ésser humà d'expressar l'inconscient col·lectiu, de la mateixa manera que els expressem a través dels somnis o les neurosis (Jung, 1991: 62). Així, per al fundador de la psicologia analítica –deixeble de Freud fins el 1913, quan se'n va separar per diferències quant a la teràpia analítica i l'inconscient– els arquetipus, preformacions heretades que funcionen com a sistemes de processament específic¹⁵⁶, són possibilitats simbòliques, elements formals buits (és a dir, estructures) que es poden concretar en múltiples manifestacions¹⁵⁷: “Lo que entendemos por <<arquetipo>> es irrepresentable, pero tiene efectos merced a los cuales son posibles sus manifestaciones, las representaciones arquetípicas” (Jung, 1991: 159). Per acabar de perfilar la qüestió de la manca de representativitat de l'arquetipus junguà, recordem, gràcies a Josep Maria Català, que el que es transmet amb els arquetipus no són “imágenes cerradas” sinó “estructuras imaginarias, formaciones parecidas a las que analizaba Saxl en sus estudios sobre la vida de las imágenes” (Català, 2000: 63).

Tal com ho entenem, cada ésser humà expressa inevitablement, d'una manera o altra, determinats arquetipus. Tal com ho faci –i ho hagi fet al llarg de la història–, és a

¹⁵⁶ És a dir, processen una determinada informació que prové de l'herència (Jung), o de l'experiència. Es processa de diverses maneres i en sentits diferenciats, un dels quals és la producció cultural. S'ha de distingir processament gèneral d'específic, ja que l'específic només serveix per un determinat tipus d'elements i funcions, mentre que el general s'aplica a molt diferents elements i funcions.

¹⁵⁷ “El parangón con la formación del cristal resulta realmente plausible, pues el sistema axial determina meramente la estructura estereométrica pero no la forma concreta del cristal. Este puede ser grande o pequeño [...]. Sólo es constante el sistema axial en sus relaciones geométricas, en principio invariables. Lo mismo ocurre en el caso del arquetipo: en principio se le puede dar un nombre y posee un núcleo significativo invariante que determina su modo de manifestación; pero siempre sólo en principio, nunca concretamente. El modo en que se manifiesta en cada caso el arquetipo de la madre, por ejemplo, no depende de él sino también de otros factores” (Jung, 1991: 74).

dir, la concreció de la seva representació arquetípica, serà la formalització plàstica que a la vegada demostrï l'existència de l'arquetipus que conté aquella i moltes d'altres possibles realitzacions concretes d'aquest arquetipus.

Vegem què succeeix en el cas d'un arquetipus literari determinat. Per exemple, Francis Ford Coppola i Mario Puzo van dirigir i escriure, respectivament, la pel·lícula (i la novel·la) *El Padrino*, el protagonista de la qual esdevé una representació arquetípica d'un personatge ambiciós. L'arquetipus de l'ambició, per tant, és expressat per Coppola/ Puzo en aquesta pel·lícula i novel·la, de la mateixa manera que altres productors culturals han desenvolupat aquest arquetipus amb altres arguments. Per dir-ho en paraules de Régis Boyer, les persones –i els personatges, encara més– som “vehicles” dels tipus originals, que són compartits espontàniament per l'inconscient col·lectiu dels individus; i els arquetipus es converteixen, per aquest fet, en “external but accessible –permanent infrastructures that a community could use to organize the vision of the world by which it lives” (Boyer, 1992: 116). Pel fet que els arquetipus caracteritzen les persones, es converteixen en els significants de les seves interrelacions.

Hi ha, per tant, un *a priori* de totes les activitats humanes, una estructura innata individual de la psique¹⁵⁸. Els arquetipus, segons Jung, no es difonen merament “por la tradición, el lenguaje o la migración, sino que pueden volver a surgir espontáneamente en toda época y lugar sin ser influidos por ninguna transmisión exterior” (Jung, 1991: 73). El problema de la formació de l'estructura psíquica a partir dels arquetipus és d'ordre metafísic, segons Jung (1991: 94).

¹⁵⁸ Jung, 1991: 72. En aquest sentit és potser on Jung és més platònic. Ell mateix –p. 69– explica que és deutor de Plató. La principal diferència entre un i altre rau en el fet que Plató parla d'idees prèvies i Jung de funcions o conductes.

Val la pena tenir en compte, tot i la indiscutible importància de la interpretació junguiana dels arquetipus, la definició literària d'aquest mateix concepte per part de Northrop Frye: "Símbolo, por lo común una imagen, que se repite lo suficiente en literatura como para ser reconocible como elemento de nuestra experiencia literaria considerada como un todo" (Frye, 1991: 483). Veiem, per tant, que l'arquetipus de Frye és més equivalent a la nostra recurrència que a l'arquetipus junguà¹⁵⁹. Cal veure, també, els matisos que puguin diferenciar l'arquetipus junguà de l'arquetipus literari.

La noció junguiana d'arquetipus ha estat qüestionada per Carlo Ginzburg. Al seu assaig sobre les arrels antropològiques del relat, *Historia nocturna*, la qualifica d'insatisfactòria, d'hipòtesi inconsistent (Ginzburg, 2003: 53-55). De la seva argumentació en destaquem la crítica al procediment apriorístic, deductiu, aplicat a aquesta problemàtica: Ginzburg acusa els *buscadors d'arquetipus* d'aïllar símbols específics més o menys difosos convertint-los en "universales-culturales" i d'emprar-los amb una aplicació més o menys gratuïta (Ginzburg, 2003: 507). Destaca que "el isomorfismo fundamenta la identidad, y no a la inversa" oposant-se, per tant, al fet de pretendre "aferrar intuitivamente los símbolos inmutables" (Ginzburg, 2003: 54). L'aportació del mateix Ginzburg és de caràcter històricoinductiu (ja hem fet referència a la seva perspectiva diacrònica¹⁶⁰), investigant les relacions entre alguns mites concrets, i descobrint-hi vinculacions històriques, pertanyents a la transmissió (o migració, o préstec), allà on d'altres autors només considerarien factible una interpretació basada en la recurrència mítica¹⁶¹. De fet, la tesi del citat estudi es resumeix en les següents paraules: "El hallazgo de fenómenos análogos en áreas muy

¹⁵⁹ Ja havíem assenyalat aquestes diferències terminològiques (vegeu p. 42, i més endavant, p. 63).

¹⁶⁰ Vegeu pàg. 45.

¹⁶¹ Tal com l'hem definida a pàg. 21.

distantes podía explicarse recurriendo a contactos culturales en un período muy antiguo” (Ginzburg, 2003: 45)¹⁶².

El psicoanalista Otto Rank, destacat deixeble de Sigmund Freud (1905-1924), també estableix aquesta diferenciació entre recurrència mítica i erudita, anomenant-les, respectivament, “teoría de los pensamientos elementales” i “teoría moderna de la migración y el plagio” (Rank, 1961: 11). La interpretació d’*El mito del nacimiento del héroe* de Rank acaba essent bàsicament d’ordre sexual, la qual cosa no ens ha de sorprendre, tractant-se d’un important membre de l’escola psicoanalítica (formada per, entre d’altres, Freud, Jung, Rank i May, a qui podem qualificar de deixeble contemporani). Allò que realment ens interessa és veure com la crítica de Ginzburg es veu corroborada en la seva (psico)anàlisi de diversos herois mítics (Edip, Paris, Tèlefo, Perseo, Gilgamesh, Jesús,...) en la qual, entre d’altres procediments, s’incorre en el ja criticat per l’historiador italià, que consisteix a considerar que un determinat procés és “a la inversa” si no coincideix amb la idea prèvia, apriorística: “[...] de modo que el abandono representa directamente el proceso del nacimiento, si bien está representado por su opuesto” (Rank, 191: 89). També s’observa el sistema d’atribuir a l’inconscient allò que no es pot demostrar: “si bien esta tensión puede no ser evidente y constante, se mantiene latente en la esfera de lo inconsciente, saliendo a la superficie en erupciones periódicas” (Rank, 1961: 93). En definitiva, no veiem que Rank escapi a les crítiques formulades per Ginzburg al paradigma dels arquetipus junguians, acusant-lo d’autoevident, intuïtiu i apriorístic (Ginzburg, 2003: 502), més aviat al contrari:

“En algunos mitos [...] la multiplicación de los personajes míticos y con ellos, por supuesto, también de los temas y de las historias enteras, llega

¹⁶² Sobre Ginzburg i transmissió, vegeu pàg. 99.

hasta tal punto que a veces los rasgos originales se ven completamente eclipsados por los adicionales” (Rank, 1961: 103)¹⁶³.

Lévi-Strauss ja es mostra contrari a les interpretacions psicològiques del mite en general, constatant l'existència de l'esmentada problemàtica¹⁶⁴, i sembla que Ginzburg segueix la seva doctrina. No ho fa sempre, però. Per exemple, quan l'antropòleg acusa Jung de cometre, amb la teoria arquetípica, errades similars a les dels filòsofs del llenguatge: “Los diversos sonidos [llegiu-hi temes mitològics, arquetipus] poseían una afinidad natural con tal o cual sentido [llegiu-hi –parafrasejo– significacions concretes vinculades a temes] (Lévi-Strauss, 1969: 187). Ginzburg compara transmissió inconscient del mite i estructures profundes del llenguatge (Ginzburg, 2003: 582) (vegeu p. 108).

3.2.1. Relacions entre mite i arquetipus

Per a Campbell els mites són patrons arquetípics de la consciència humana¹⁶⁵. El mite, segons Frye, conté una estructura d'imatges amb implicacions conceptuals que proporciona els primers dissenys literaris, que més endavant esdevenen arquetipus¹⁶⁶.

¹⁶³ La negreta és meva.

¹⁶⁴ “Y si la observación contradice a la hipótesis, se insinuará al punto que el objeto propio de los mitos es el de ofrecer una derivación a sentimientos reales pero reprimidos” (Lévi-Strauss, 1969: 187).

¹⁶⁵ Dins May, 1992: 37.

¹⁶⁶ Ja ens hem referit a les diferències terminològiques quant a arquetipus (p. 42, p. 61).

La present diferenciació de mite i arquetipus ens permetrà precisar la terminologia. En aquest intent de diferenciació del mite dels arquetipus considerem que el mite és l'explicació última d'una relació específica entre els elements que conformen el mite literari; mentre que l'arquetipus és la definició última d'un concepte, una funció (de pare, de mare, ...), un rol social. Creiem que l'arquetipus és previ al mite perquè defineix els elements *actants*¹⁶⁷ que hi intervenen, en el mite; en paraules de Régis Boyer, "the archetype is invariably to be found at the end of any investigation of literary myths" (Boyer, 1992: 111). El mite està format per les funcions i papers socials dels arquetipus perquè són els elements que, en relacionar-se, el configuren, com el paper de fill a *Èdip Rei*, o el de mare a *Clitemnestra*, per exemple. Un arquetipus, doncs, és la definició d'un personatge. Un personatge arquetípic compleix totes les característiques d'allò que defineix —l'Avar de Molière, la Celestina, la Ventafocs— i esdevé la predicció de com han de ser aquesta mena de personatges; a través de l'Avar de Molière o l'Escanyapobres de Narcís Oller es poden veure tots els avars haguts i per haver. Succeeix exactament el mateix amb la recreació d'un *locus* com l'infern de Dant: esgota la nostra idea cristiana d'infern. Es tracta de casos en què s'exhaureixen les característiques inherents a l'arquetipus corresponent, cosa que contribueix a l'existència continuada de determinats tòpics, com ara els noticiosos; els incendis, per exemple, rarament creen situacions que no siguin descrites com dantesques.

Per definir mite, com hem vist, ens resulta útil el concepte d'arquetipus de Jung com a matriu generadora de les relacions interpersonal·s que posen de manifest els mites i, alhora, considerem que la definició dels arquetipus ha de mantenir la

¹⁶⁷ L'arquetipus no és previ a qualsevol element, només a aquells propis dels personatges. Greimas utilitza el terme actant per diferenciar la funció (protagonista) del personatge (Hamlet, Romeo).

característica d'element previ¹⁶⁸, especialment en tant que caracteritzacions dels personatges que intervenen en el mite.

3.4. Definició conceptual de tema

Diferents definicions de tema coincideixen a destacar que aquest és un element que estructura i facilita l'escriptura per la tria, la selecció que suposa¹⁶⁹. Guillén en destaca la funció organitzadora, així com el paper del tema com a configurador de l'experiència, esdevenint-ne el nucli de sentit¹⁷⁰:

“Tema es aquello que le ayuda al escritor a **encararse con la superabundancia y profusión** de lo vivido, marcando una línea entre la experiencia y la poesía” [...] se vuelve sinónimo de <<tema significativo>> o <<tema incitador>>. *Función utilitaria; propiciar escritura y lectura literarias*” (Guillén, 1985: 249) [...] “una parte de las experiencias o creencias humanas que en un determinado momento histórico cierto escritor convierte en **cauce efectivo de su obra** y, por ende, en componente del repertorio temático-formal que hace posible y que propicia la escritura literaria de sus sucesores” (Guillén, 1998: 53)¹⁷¹.

¹⁶⁸ Prototipus, genotext, fenotext.

¹⁶⁹ “El tema es un elemento que estructura sensiblemente la obra”, segons M. Beller (Beller, 1970: 2, citat a Guillén, 1985: 249, n.5).

¹⁷⁰ Diferenciem el tema com a nucli de sentit de l'experiència, del *mythos* com a nucli de sentit del mite.

¹⁷¹ Les negretes són meves.

Aquesta propietat del tema, la seva capacitat organitzadora, també ha estat constatada per, entre d'altres¹⁷², un dels teòrics del discurs de més renom en les ciències de la comunicació i la lingüística, T. A. Van Dijk:

“Tales temas pueden describirse formalmente como macroestructuras semánticas, derivadas de microestructuras locales a través de reglas de *mapping* específicas. En el proceso del discurso real, estas reglas adquieren la forma de eficientes (aunque falibles) macroestrategias para la construcción o realización local de los temas” (Van Dijk, 1995: 26).

En la bibliografia consultada sobre la qüestió, s'observa un problema terminològic de certa importància, certa manca de seguretat que, no obstant això, s'acaba reduint bàsicament a dos termes: *tema* i *motiu*.¹⁷³ El tema és no només l'element organitzador de l'obra literària, sinó el *motiu* fonamental de l'obra, per Marchese i Forradellas que es fan ressò de l'aportació formalista (Marchese i Forradellas, 1991: 398-399). Considerem, per tant, que el motiu és secundari respecte el tema. El significat de tema per a Eco és equivalent a l'esquizofrènia a *Psicosis*¹⁷⁴. El diferencia de *topic*, la hipòtesi que fem per interpretar el text.

Beller destaca que la Retòrica ha estat l'única disciplina que ha definit *tema* com la tasca que es proposa a l'orador per la matèria o l'objecte del procés, representant-ne el sentit *tradicional*. Els temes són elements de la trama narrativa que alhora contenen, i s'organitzen en subtemes, per exemple: l'amistat (la dependència, la gelosia, la con-

¹⁷² Cfr. Núñez Ladevéze, 1991.

¹⁷³ BRUNEL, P., “Thématologie et littérature comparée”, *Exemplaria*. Revista Internacional de Literatura Comparada (vol I, p. 11), 1997 citat per Selva- Solà, 1997.

¹⁷⁴ Apunts de l'assignatura El espectador ritual. La interacció comunicativa en el texto televisivo impartida per Rosario Lacalle, dins els cursos de doctorat del Departament de Periodisme i CCC, UAB.

fiança, la seguretat); la depressió (la malenconia, la inhibició, la decepció, la indefensió); el narcisisme; l'agressivitat; etc. Els subtemes poden pertànyer a altres temes (ex: la dependència: a l'amor, el poder,...), tot formant constel·lacions¹⁷⁵ afins, de manera que amor i amistat tindran, forçosament, diversos subtemes comuns.

El tema s'acostuma a considerar, generalment, de caràcter metadiscursiu¹⁷⁶. Val la pena destacar, amb Croce¹⁷⁷, la necessitat de la identificació del tema de l'obra de cara a la seva anàlisi.

3.4.1. Tematologia

Marchese i Forradellas parlen de l'existència d'una crítica literària "llamada temàtica" (Marchese i Forradellas, 1991: 398), la qual desqualifiquen i oposen a la nova crítica temàtica, que vincula el tema a les investigacions genealògiques i morfològiques (vinculació a bastament defensada per estudiosos com Claudio Guillén, i aplicada en aquests moments per diversos autors):

"el tema será un universal en que se articulan activa y pasivamente la <<idea oscura>> de que arranca el quehacer literario y el correlato en que se expresa [...] El elemento temático es así a la vez intertextual —se encuentra en otros escritores— e intratextual, al variarse en diversas recurrencias en el mismo discurso o en otros escritos del mismo autor"

(Marchese i Forradellas, 1991: 398).

¹⁷⁵ Referent a l'organització de l'imaginari col·lectiu en constel·lacions, vegeu Durand, 1982

¹⁷⁶ SEGRE, *Principios de análisis del texto literario*, 2.8, <<Tema/Motivo>> citat per Marchese i Forradellas, ³1991: 399.

¹⁷⁷ Citat per Marchese i Forradellas, ³1991: 398.

Es pot contraposar l'antiga pràctica de llistat-positivisme de temes (Frenzel) a la nova lectura interpretativa, en la línia de Jordi Balló i Xavier Pérez i el ja citat Claudio Guillén¹⁷⁸, així com Carlo Ginzburg¹⁷⁹.

3.4.2. Tema i variacions

El símil de les variacions musicals és una metàfora utilitzada per diversos estudiosos¹⁸⁰ per referir-se al fet que literatura i música coincideixen pel que fa a la recurrència: es repeteixen temes però amb variacions, amb formes diferents. Fins i tot podem dir, anàlogament, que les variacions musicals sobre un mateix tema poden ser vistes com un cas de recurrència.

“[...] les figures mítiques posseeixen una estructuració bàsicament constant que, amb les variacions d'estil pròpies de cada època i de cada cultura, com si fossin en realitat una mena de <<variacions musicals>>, permeten que l'ésser humà <<representi> i <<es presenti>> en l'escenari que és el món” (Duch, 2000: 33).

També Calabrese ha escollit aquest símil, però en el seu cas ampliant-lo al conjunt d'arts: “podremos definir las diferencias de orden repetitivo como diferencias de ritmos, y así como han hecho Wölfflin (...) en la historia del arte, llegar a considerar

¹⁷⁸ Ens referim, respectivament, a BALLÓ, J.- PÉREZ, X. *La llavor immortal. Els arguments universals en el cinema*, 1995; BALLÓ, J. *Imatges del silenci. Els arguments visuals en el cinema*, 2000; CHILLÓN, A. *La urdimbre mitopoètica de la cultura mediàtica*, 2000; GUILLÉN, C., *Entre lo uno y lo diverso*, 1985 GUILLÉN, C., *Múltiples moradas*, 1998.

¹⁷⁹ Perspectiva diacrònica i comparada, vegeu 3.1.1. *Estratificació, diacronia i sincronia*, p. 45.

¹⁸⁰ Guillén, 1985: 250; Duch, 2000: 33.

las variaciones de ritmo en la historia del telefilm como variaciones de forma estética” (Calabrese, 1989: 50)¹⁸¹. Fins i tot arriba a exemplificar la comparació, en la seva anàlisi de *Dallas*¹⁸².

3.4.3. Tematització, *Agenda setting*

El formalista rus Boris Tomaševskij defineix el tema com l'element conductor de l'obra i contraposa dos tipus de temes: els temes d'actualitat, “que no resisten a la variabilidad de los intereses cotidianos del público”¹⁸³ i els “resistentes en el tiempo”¹⁸⁴. I per a Bakhtin, els temes d'actualitat es formulen segons els patrons dels “resistentes”. És a dir: la distinció és vàlida i útil, però especialment per a destacar que un tema és notícia¹⁸⁵. Afegim, doncs, un nou criteri de noticiabilitat als existents¹⁸⁶.

¹⁸¹ La negreta és meva.

¹⁸² “Entonces, de nuevo, se dejará el gusto a las minúsculas invenciones variables de enredo e iconografía. Un poco como en la *disco-music*, donde las melodías dejan paso al cerrado pum-pum y donde el placer pasa a lo máximo, en las variaciones de introducción, de tono de voz, de acompañamiento, de arreglo musical. La metáfora es pertinente. El más reciente telefilm *Miami Vice* se presenta como <<a tiempo de rock>>. La lección ha sido aprendida y continuada” (Calabrese, 1989: 60). Cfr. variacions d'estil, Queneau (Calabrese, 1989: 57).

¹⁸³ Tomaševskij dins Sullà, 1996a: 41.

¹⁸⁴ Més recentment Juan Goytisolo ha plantejat la qüestió aplicada a la literatura i a la qualitat dels textos, distingint entre actualitat (“libro-hamburguesa”) i contemporaneïtat (“texto que perdura”). En aquest sentit, i coincidint amb Claudio Guillén (dins *Múltiples Moradas*, fent referència a l'actualitat de Diògenes), considera contemporanis autors i textos com Cervantes i *El Lazarillo de Tormes* (*El País*, 31/V/2003, “Juan Goytisolo distingue entre <<el libro-hamburguesa>> y el <<texto que perdura>>”).

¹⁸⁵ La ja esmentada trama de corrupció a l'Assemblea de Madrid, per exemple, perquè correspon a determinat tema *resistent* (les 30 monedes de Judes, Brutus i Cèsar, etc.).

¹⁸⁶ Cfr. Chillón, 1999: 55.

Dabezies fa extensiva aquesta característica als personatges, que ja apuntàvem en relació al mite (vegeu 3.1.3. *Mite i superstició*, p.55, però esp. p. 56-57):

“if for example we consider a particular great historical person as a myth, this is because we see him or her as a mythical hero, a new Achilles or Hector” (Dabezies citat per Brunel, 1992: xv).

Segons la teoria de l'*agenda setting* (l'establiment del temari) de reconegut impacte a la *Mass Communication Research*¹⁸⁷, els interessos quotidians del públic estan condicionats per la construcció del temari per part dels mitjans de comunicació. Mc Combs i Shaw, en l'article fundacional d'aquesta teoria, “The Agenda-Setting function of the mass media” (1972), demostren empíricament la següent hipòtesi¹⁸⁸: els mitjans no diuen què s'ha de pensar, però sí en què s'ha de pensar, “*what to think about*” (Mc Combs i Shaw, 1972: 3). Així mateix, distingeixen entre temari del públic i temari dels mitjans de comunicació, ratificant l'existència de profundes divergències entre els dos tipus de temaris que no permetrien suposar que l'èxit de determinades informacions es degui a la coincidència amb els interessos de l'audiència; “it seems more likely that the media have prevailed in this area of coverage” (Mc Combs i Shaw, 1972: 11).

Caldria veure quins són aquests temes poc resistents als mitjans de comunicació i com n'estan de condicionats pels “altres” temes, els resistents, tenint en compte que els successos, els temes morbosos, han ocupat sempre part de les planes

¹⁸⁷ No abordem tota la bibliografia sobre *agenda-setting* a les teories de la comunicació, ens limitem a referir-nos al text fundacional de Mc Combs i Shaw, destacant la rellevància del fenomen.

¹⁸⁸ Hipòtesi formulada per B. C. Cohen, *The press and Foreign Policy* (1963).

dels diaris, han conformat tant la informació com els folletins, primer, i les telenovel·les, més endavant.

Els temes “resistentes en el tiempo” garanteixen la “vitalitat” de l’obra. Tomaševskij es refereix al que podem anomenar “temàtiques genèriques” (amor, mort, aventures,...), temes que “permanecen sustancialmente inalterados durante todo el curso de la historia humana” (Tomaševskij, 1982: 41). Els temes “de sempre” de l’agenda (amor, passions, mort), que vénen a ser una mena de contingut inalterable dels mitjans, coincideixen amb les temàtiques inalterables. Aquesta peculiaritat demostra que els relats que construeix l’èsser humà tenen, a grans trets, un únic origen, i contribueix a ratificar la manca d’una frontera delimitada i precisa entre ficció i no ficció. Aquesta relació ens porta a establir la necessitat de teoritzar sobre un nou criteri de noticiabilitat: els fets noticiosos determinats pels temes que sempre interessen l’èsser humà (acabem de plantejar aquesta possibilitat; a p. 70).

Tomaševskij resol aquesta contraposició entre actualitat i “tradicció” argumentant que el que cal és un lligam entre els dos tipus, a fi que els temes de sempre no perdin interès (vegeu també la qüestió de l’actualització de les obres a través dels sentiments¹⁸⁹). Klaus Jensen proposa la denominació de *supertemes* per qualificar “un haz de procedimientos interpretativos utilizados por la audiencia para reconstruir el sentido del género informativo”¹⁹⁰, a més de ser mediadors entre les notícies i l’experiència quotidiana dels espectadors (parafrasejo Lacalle, 2001: 33). Alguns d’aquests referents temàtics, que condicionen la nostra interpretació de les notícies –com a característica pròpia, inherent de la tematització– poden ser “l’atur”,

¹⁸⁹ A continuació, 3.4.4. *Aspectes emotius* (p.72).

¹⁹⁰ Jensen, 1988: 293 dins Lacalle, 2001: 33.

“els maltractaments”, “el terrorisme”, “la campanya electoral”¹⁹¹. La novetat i la tradició també es retroben a les notícies, no només a la ficció.

Es planteja la qüestió de la catalogació d'aquests temes de sempre. Per exemple, s'hauria d'analitzar si la vulnerabilitat de l'amor d'una dona, que apareix tant a un epigrama de Catul¹⁹² –“el que diu a l'amant desitjós una dona cal escriure-ho damunt l'aigua corrent i l'oreig”– com a *Les Noces de Figaro* –el conegut “La dona e mobile qual piumma al vento”– és un tema que ha de correspondre a la recurrència mítica o a la recurrència intertextual.

3.4.4. Aspectes emotius

L'actualització d'una obra no depèn exclusivament de l'aspecte temàtic, com assenyala Tomaševskij: “La obra se convierte así en actual, en un sentido auténtico, pues actúa sobre el lector, suscitando en él determinadas emociones que dan orientación a su voluntad”¹⁹³. Robert McKee també ha destacat la importància de la mimesi, el reconeixement i la catarsi, al seu últim treball, *El guió*¹⁹⁴. Es tracta

¹⁹¹ *idem*.

¹⁹² “La meva noia amb ningú, si no és amb mi, no vol jeure/ diu, a despit que el mateix Júpiter li ho demanés./ És el que diu, i el que diu a l'amant desitjós una dona cal escriure-ho damunt l'aigua corrent i l'oreig”. CATUL, *Poesies completes*, Versió de Jordi Parramon i Blasco, Barcelona, Edicions 62 / Empúries, 1999, p. 88. Epigrama LXX. Aquest tema al qual fem referència té la seva plasmació moderna en, entre molts d'altres productes culturals, la cançó *Self-esteem*, del grup de rock Off-Spring.

¹⁹³ Tomaševskij dins Sullà, 1996a: 42.

¹⁹⁴ “Los espectadores no ocultan sus sentimientos con coraza alguna, sino que se abren al narrador de maneras que ni siquiera sus amantes conocen, dejándose llevar por la risa, las lágrimas, el terror, la ira, la compasión, la pasión, el amor, el odio; a menudo el ritual los deja totalmente exhaustos”. McKee, *El guió*, Alba ed., avance editorial dins *La Vanguardia, magazine*, novembre 2002, p. 78.

d'ingredients bàsics en els processos d'identificació que duu a terme el receptor, és clar.

Així, el que realment dóna vigència i actualitat a l'obra de ficció són aquells aspectes emotius (ja es tracti d'una pel·lícula, una sèrie de ficció o, fins i tot, una notícia) que fan reviure a l'espectador determinades vivències i/o posen en funcionament processos d'identificació¹⁹⁵. Una mostra d'identificació que duu un tema a ser mític seria la que es produeix a través de l'ambició, en el cas del mite de Faust, per exemple:

“Fausto persiste en la imaginación del lector como el hombre que recibe un tremendo castigo sólo por haber querido tenerlo todo, igual que todos los demás” (Watt, 1999, 55).

Recordem també la malaurada vigència de l'escena de la “Afrenta de Corpes” del *Cantar del Mio Cid*, per comparació amb les notícies de maltractament de dones, que últimament han patit un procés de tematització a les planes dels diaris (Navarro, 2002). Quant a la informació, hem de tenir en compte, doncs, més enllà del fet evident que la vigència i actualitat de les notícies ve determinada per la novetat temporal, els aspectes emotius que també hi intervenen i els diversos graus en què la modifiquen (notícies presentades com històries de misteri, presentació d'informacions condicionada a la morbositat,...).

¹⁹⁵ D'altra banda, cfr. Livingstone, *Making sense of television*, Londres, Pergamon, 1990 (estudis sobre les relacions “reals” dels espectadors empírics amb les *soap operas*) dins Lacalle, 2001.

C. Nous conceptes i altres perspectives d'estudi.

4. Invariants. Regularitats de la recurrència temàtica

Des de la literatura comparada es proposen els termes "constants, invariants, concomitancies"¹⁹⁶ per referir-se als elements constitutius de la recurrència temàtica. Darío Villanueva considera que la percepció d'aquests elements suposa el naixement de la teoria de la literatura (Villanueva, 1991: 191-192). Així, per a aquest especialista en literatura comparada, la invariant és un "element [literari] teòric fonamental" (Villanueva, 1991: 208). La recurrència temàtica posa de manifest que podem observar el mateix mite en diferents obres i això confereix al fenomen d'una facultat constant, invariant o concomitant (que necessita d'un altre element per ser-ho). En aquest sentit, trobem realment encertada la definició de mite de Blumenberg: "Underlying constants in our entire tradition" (Blumenberg, 1990: xix). Per tant, l'estudi de la recurrència temàtica té la seva importància de cara a l'estudi de la teoria de la literatura, perquè posa de manifest l'existència de regularitats en el transcurs de la seva història. Schmeling utilitza l'expressió *constantes estéticas* i n'amplia explícitament el camp d'actuació a allò que nosaltres anomenem "recurrència mítica"¹⁹⁷:

"[...] extraer de esas coincidencias puras (analogías poligénéticas entre obras que no han establecido diálogo intertextual) las constantes estéticas en las que se basa la teoría de la literatura para justificar fehacientemente cómo los trasfondos extraliterarios comunes,

¹⁹⁶ Jean Rousset també fa referència a 'constants' (Brunel, 1992: xiii); Boyer parla d'elements invariables: "the end result [es refereix a la búsqueda de diversitat a la humanitat, per part dels antropòlegs] is often the rediscovery of fundamental invariables" (Boyer, 1992: 116). Vegeu la perspectiva de Blumenberg, en aquesta mateixa pàgina.

¹⁹⁷ Vegeu 9.3. *Recurrència mítica* (p. 97).

ya filosóficos, ya históricos, sociales o culturales, condicionan de forma similar las distintas culturas”¹⁹⁸.

Northrop Frye –recordem-ho, amb una terminologia diferent a la que utilitzem en aquesta recerca– també reivindica la importància de les invariants per a l’estudi de la literatura:

“Si no aceptamos el elemento arquetípico convencional en las imágenes que vinculan un poema con otro, es imposible lograr un adiestramiento mental sistemático cualquiera a partir de la sola lectura de la literatura” (Frye, 1991: 136).

Calabrese aplica també els termes variants, invariants i variables, en l’anàlisi de *telefilms*, des d’una orientació no literària sinó semiòtica: “no nos interesa tanto lo que se repite como el modo de fragmentar los componentes de un texto y de codificarlos para poder establecer un sistema de invariantes, al estar definido, como variable independiente, todo lo que no se comprende en él” (Calabrese, 1989: 50).

¹⁹⁸ Schmelling, “Introducción: literatura general y comparada. Aspectos de una metodología comparatista”, *Teoría y praxis de la literatura comparada*, dins Villanueva, 1991: 363. La negreta és meva.

5. Epifanies. Mite i divinitat

La funció tradicional dels mites, de donar resposta a les qüestions fundacionals de l'ésser humà –com ja hem vist¹⁹⁹, són un instrument d'explicació de la pròpia societat en què es viu i de l'univers, i també tenen la funció de la cohesió social– ha estat qüestionada. Per a Dabezies, tenen valor només com a imatges o temes literaris plens d'ecos poètics: “they no longer have anything vital to tell us about our lives today” (Dabezies, 1992: 966). Per tant, segons aquest autor, la manca de referent religiós en els receptors del mite literari fa que aquest no sigui transcendent²⁰⁰. Com veurem a continuació, no podem donar per acabada la qüestió de la transcendència en relació al mite, sigui literari o no. És ben sabut que la funció del poeta és donar un sentit més pur a les paraules de la tribu (Mallarmé), i hem de veure de quina manera, amb quins recursos, transcendentals o no, ho fa.

La complexitat de la terminologia s'explica, en part, perquè tots aquests elements que hem intentat definir i delimitar en les seves respectives funcions –mite, mite literari, tema i arquetipus²⁰¹– fan referència, majoritàriament, a un món simbòlic amb un fort lligam amb la tradició. A través d'ells s'acostuma a donar allò que Joyce anomena epifanies²⁰², revelacions o manifestacions de quelcom transcendent a partir d'un fet quotidià, a simple vista banal²⁰³. Per exemple, segons Villanueva, l'*Ulisses* de

¹⁹⁹ Vegeu 3.1. *Definició conceptual de mite*, p. 39.

²⁰⁰ A propòsit d'aquesta qüestió, vegeu també p. 50.

²⁰¹ Cal diferenciar entre figuracions primàries com mite, arquetipus i tema i figuracions secundàries com *loci*, *topoi*, motius, personatges, figures, situacions, escenes, espais i imatges (vegeu p. 66 i p. 87).

²⁰² J.M. Català també ha relacionat mite, epifania i Joyce (Català, 2000a: 60-61).

²⁰³ “Any object, intensely regarded, may be a gate of access to the incorruptible eon of gods”, *Ulisses* citat per Villanueva, 1991: 348-349. Joyce considerava que la tasca del novel·lista consistia en percebre i expressar les epifanies.

Joyce té una unitat espaciotemporal que és solidària amb l'epifania, com a moment de revelació de quelcom transcendent. L'origen dels mites, en general, consisteix en la utilització de la transcendència, allò sobrenatural, per a dur a terme aquesta funció d'explicar-se (l'ésser humà a ell mateix i la seva societat) i explicar el món. I la tasca dels poetes consisteix en intentar pintar quadres de les epifanies²⁰⁴, retrats ucrònics²⁰⁵ dels moments transcendents. El mite té aquest poder evocador d'allò transcendent i alhora ucrònic, i a més s'identifica més amb una imatge que amb un procés de pensament. Ens parlen d'un moment concret, un "aquí i ara" que, alhora, ens posa en contacte amb un sentiment que també forma part de la nostra experiència de la realitat

²⁰⁴ E. A. Poe destaca la importància de la brevetat del text poètic per afavorir-ne la sensació atemporal, ucrònica, a *The Philosophy of Composition*, i així **aprehendre'l de manera simultània, d'un sol cop d'ull** (Villanueva, 1991: 59) (la negreta és meua). Així, sobre la relació entre poesia i pintura vegeu Villanueva, p. 56 i p.58. Simone se serveix de la diferenciació de Lessing d'aquestes arts (*Laocoonte o sobre las fronteras de la poesía y la pintura*, 1766), al seu assaig (2000: 29, 30, 36). Precisament, no volem pas tornar a caure en l'equívoc que va provocar que Lessing escrigués la seva obra ("como si Horacio propusiera a modo de ideal para todo poema la posibilidad de que a partir de él se pudiera reproducir un cuadro"—Villanueva, 1991: 57— sinó incidir en la relació entre poesia i pintura com a metàfora *explicativa* del sentit de l'obra d'art ("cuando lo que se afirma es que ambas artes se parecen por el modo, múltiple y variopinto, en que sus destinatarios pueden gozar de ellas", Villanueva, 1991: 57). Aquesta qüestió —la visualitat de l'obra literària— ha estat tractada per J.M. Català en un article que duu per títol, precisament, "Ut poesis pictura" (Català, 2000b: 109-128), amb la finalitat de proporcionar bases d'estudi de la imatge cinematogràfica, aprofundint en la seva relació amb la literatura.

²⁰⁵ Entenent ucronia més en el sentit etimològic del mot (*oú*, no, i *khrónos*, temps) que no pas quant a la seva definició ("desenvolupament imaginari d'un fet històric com si hagués tingut lloc realment", GREC).

i de la vida²⁰⁶. L'epifania no s'hauria de considerar, segons aquesta recerca, una característica inherent a un tipus de mite, sinó pròpia, definidora, del *mythos*.

Geoffrey St. Kirk ha tractat a bastament la qüestió referent a la presència de divinitat, d'allò sobrenatural en el mite (Kirk, 1973: 22-57), ja que, per a poder definir-lo, estableix una doble diferenciació del tot adequada per a intentar delimitar àrees que, per naturalesa i per tradició, es barregen i confonen; per una banda, el mite vinculat a la divinitat, a allò sobrenatural, i, d'altra banda, el mite literari relacionat amb el conte popular²⁰⁷.

Kirk no coincideix amb els autors que veuen quelcom de sobrenatural en el *mythos*²⁰⁸. La conclusió a la qual arriba situa el mite a mig camí entre la divinitat i els elements de conte popular, sense arribar a poder prescindir totalment d'aquests dos pols, i sense poder identificar-se plenament amb cap d'ells, tampoc. Atribueix a la divinitat associada al mite l'única *virtut* d'afegir-hi confusió i insensatesa (Kirk, 1973: 44)²⁰⁹. En definitiva, en relativitza el poder evocador, destacant que la intensitat del mite es revela "por puro embellecimiento literario", es demostra "por el modo de narración" i depèn fonamentalment de l'emoció continguda en aquell mite o tema en concret, com pot ser una mort, una desgràcia,... (Kirk, 1973: 45). En aquest sentit Kirk

²⁰⁶ Parafrasejo la descripció d'un haiku japonès dins Villanueva, 1991: 60.

²⁰⁷ Cfr. la perspectiva dumeziliana de l'evolució del mite. Vegeu també p. 51, n. 139.

²⁰⁸ I cita Otto, Frye, Count, W.K. C. Guthrie, Brelich, Malinowski, R.M. i C.H. Berndt, Cassirer (Kirk, 1973: 22-57) i Loemker: "Un mito es una historia que ofrece respuestas... palpitando con el sentido de lo sagrado" (Kirk, 1973: 45 n.49).

²⁰⁹ El caràcter obscur dels mites, relacionats o no amb la divinitat, ha estat assenyalat per diversos autors: Durkheim els atribueix un caràcter contradictori i confús; "en realitat, més que no pas revelar el món, l'oculten" (Durkheim, 1987: 27-29, 48-52). Per a Lévi-Strauss l'estudi dels mites condueix a comprovacions contradictòries (Lévi-Strauss, 1969: 187).

i Lévi-Strauss estan totalment en desacord, ja que Lévi-Strauss considera que la substància del mite no es troba ni en l'estil, ni en la manera de narrar, sinó en la història relatada (Lévi-Strauss, 1969: 190).

En la proposta de Kirk de diferenciació entre mites i llegendes, en aquest nou intent d'establiment d'una frontera entre dos territoris tan propers –que es poden exemplificar en personatges com Helena i Agamenón o en *La Iliada*– considera que, encara que es tracti de fets historitzants, gestes heroiques basades en records del passat narrades en termes realistes, compten amb la inclusió de diverses divinitats i l'exageració d'actes d'humans. Així, Kirk reconeix que “sería desafortunado tratar los poemas homéricos sólo como leyendas, y excluirlas de la consideración de mitos en su totalidad”. El motiu que dóna per a fer-ho és que determinats esdeveniments d'aquests poemes han esdevingut paradigmes mítics “en la literatura y el pensamiento subsiguientes”, com poden ser-ho el rapte d'Helena, la perseverança de Penèlope, o el retorn i la venjança d'Odiseu, a causa, segons el mateix Kirk, de “la especial textura conferida a la leyenda por la presencia de los dioses” (Kirk, 1973: 49).

D'aquesta manera, ens sembla, el propi Geoffrey St. Kirk relativitza força la seva pròpia proposta 'ateodiceica'. Vegem un punt de vista totalment oposat, més proper al d'autors com Northrop Frye i Bronislaw Malinowski. Neil Postman parla de “ressonància” i “metàfora” per referir-se, per exemple, a allò que simbolitza Atenes per a la cultura europea (Postman, 1993: 26) –encara que en realitat es tractaria d'una sinècdoke, *pars pro toto*, i no pas d'una metàfora. Northrop Frye també defineix la recurrència com a “ressonància”, a través de la qual “una afirmació concreta en un context concret pren un significat universal” i l'amplia “de manera que va més enllà de

dites i frases”²¹⁰, després de citar com a exemple els raïms de la ira. Així, Grècia i Israel endinsats en les nostres consciències formen part del nostre món imaginari, els haguem vist realment o no. La metàfora seria l’origen, la “força generadora de la ressonància”²¹¹. Atenes, Hamlet i els viatges d’Alicia es plantegen com a metàfores de, respectivament, l’excel·lència intel·lectual, la indecisió melancòlica i la recerca d’un ordre en “un món d’absurditat semàntica”²¹². No cal dir que existeix una jerarquia de ressonàncies.

Els neuròlegs Lakoff i Johnson també utilitzen el mot metàfores per referir-se a quelcom similar al que nosaltres anomenem recurrència. Descobridors de l’<<inconscient cognitiu>>, han estat acusats de reduccionistes per algunes de les seves teories:

“La quantitat de metàfores que un ésser humà pot formular ja estan d’alguna manera inscrites en el cervell. Per tant, les metàfores que tenim la possibilitat d’aprendre són limitades en nombre. A més, per la mateixa raó, en totes les cultures del planeta trobarem les mateixes metàfores, es repetiran” (Lakoff i Johnson dins Selva-Solà, 1997: 78).

S’observa un eco evidentment junguà en aquestes consideracions²¹³. Nogensmenys, un altre deixeble de Freud, Rank, parla de l’existència de *pensaments elementals* i de la

²¹⁰Frye, *The Great Code: The Bible and Literature*. Toronto: Academic Press, 1981, p. 218 (Ed. esp: *El gran còdigo*, Gedisa, 1988) citat per Postman, 1993: 26.

²¹¹*ibidem*.

²¹² *ibidem*.

²¹³ Vegeu 3.2. *Definició conceptual d’arquetipus* (p.58).

coincidència de mites com el resultat d'una "disposición uniforme de la mente humana" (Rank, 1961: 10). En ambdós casos –Postman i els neuròlegs Lakoff i Johnson, així com Frye– es destaca la força evocadora, la ressonància, d'una sèrie de metàfores que funcionen com a mites culturals d'una determinada societat. De fet, Frye parla d'un "poder acumulador" que justifica que els tòpics de Troia, per exemple, "sempre formin part integral de l'herència cultural occidental" (Frye, 1991: 138).

En el marc d'aquestes consideracions no podem oblidar que autors com Hans Blumenberg i Lluís Duch relacionen el discurs mític i la intenció teodiceica (Duch, 1995: 24-31).

6. Arqueologia (antecedents del mite)

"Y ahora, musa, dime quien fue el primero"

Homer, *Iliada*

La definició de mite i arquetipus planteja també la problemàtica de l'existència o no d'una anterioritat, de quelcom previ a. L'arquetipus es defineix tradicionalment (Jung, Boyer, Lledó²¹⁴) com quelcom atemporal, en el sentit de 'fora del temps', ja que forma part de la seva naturalesa haver existit en un "abans" indefinit, "have given risen to the temporality that explains its successors" (Boyer, 1992: 112).

En canvi, segons Foucault, seguir la "ingenuïtat de les cronologies" (Foucault, 1984: 40), conduiria a un punt que no és present a cap història de la humanitat.

²¹⁴ Lledó, 1992: 40-42. La definició platònica d'arquetipus també suposa una existència prèvia, ja que l'arquetipus platònic equival a qualsevol de les idees pures o realitats, de les quals les coses existents són meres imitacions (IEC). Per a una definició més completa de l'arquetipus platònic, p.112, n. 276.

“Se supone así que todo lo que al discurso le ocurre formular se encuentra ya articulado en ese semi-silencio que le es previo, que continúa corriendo obstinadamente por debajo de él, pero que le recubre y hace callar. El discurso manifiesto no sería a fin de cuentas más que la presencia represiva de lo que no dice, y ese <<no dicho>> sería un vaciado que mina desde el interior todo lo que se dice” (Foucault, 1984: 40).

Com hem pogut comprovar, Foucault ens ratifica en la perspectiva sincrònica²¹⁵. Lledó formula la qüestió des del punt de vista diacrònic; planteja l'existència d'una veritat primera, prèvia al mite, però la verificació de la qual només és patrimoni d'aquells “primers”, no dels seus hereus. Després d'aquest primer moment, tot esdevé tradició, mediació. No hi pot haver comprovació perquè és impossible, des de la cadena de la tradició, remuntar-se a un origen. De fet, si poguéssim conèixer aquest origen, aquesta veritat primera, no ens caldria instal·lar-nos a la *doxa*, estar a la tradició. Lledó, que en aquest assaig *–El surco del tiempo–* reflexiona sobre el mite platònic de l'escriptura i la memòria, ens recorda que per a Plató la manca d'un origen equivalia a l'esclavatge: “Fuera de ese origen, los hombres son <<esclavos>> y el no querer buscar esa verdad es convertirse en un <<compañero de esclavitud>>” (Lledó, 1992: 42). Ens podem plantejar, amb Foucault, si aquesta veritat primera té sentit més enllà d'aquesta consideració de Plató quant a la llibertat humana. Blumenberg ens respondria que no,

²¹⁵ Sobre les perspectives diacrònica i sincrònica a l'hora d'estudiar el mite, vegeu 3.1.1. *Estratificació, diacronia i sincronia* (p. 45).

ja que nega la possibilitat d'accedir als orígens del mite: "les teories sobre l'origen dels mites són inútils"²¹⁶; punt de vista totalment coincident amb el de Lévi-Straus:

"Si los comentarios de Freud sobre el complejo de Edipo forman parte integrante —como nosotros creemos— del mito de Edipo, pierde sentido la cuestión de saber si la transcripción del mito de origen de los *zuñi* hecha por Cushing es lo bastante fiel como para ser retenida. No existe versión <<verdadera>> de la cual las otras serían solamente copias o ecos deformados. Todas las versiones pertenecen al mito" (Lévi-Strauss, 1969: 199)²¹⁷.

Com veiem, es referma la perspectiva sincrònica; no té importància un inici suposadament veritable, perquè no existeixen els estrats sinó la simultaneïtat de mites²¹⁸. Tot i el seu *diacronisme*, Ginzburg es mostra coincident amb aquesta perspectiva: "el origen de un mito es, por definición, inaccesible" (Ginzburg, 2003: 457). Tant aquest autor —que com hem vist, explica a través de la migració, la transmissió, bona part de recurrències mítiques— com Gilles Deleuze, a l'obra que suposa la seva tesi principal, *Diferencia y repetición* (1968), destaquen la rellevància de la tradició, del llegat cultural, en un sentit que sembla unificar les perspectives comentades, de Lledó i Foucault, bàsicament. Sense oblidar Jean-Pierre Vernant i Marcel Detienne, contraris a un comparatisme retrospectiu que rastregi les etapes d'una gènesi històrica, en paraules de Vernant (dins Ginzburg 2003: 56). En aquest sentit, Ginzburg cita a Roman Jakobson

²¹⁶ Blumenberg citat per Duch, 1996: 220.

²¹⁷ La negreta és meva.

²¹⁸ Vegeu 3.1.1. *Estratificació, diacronia i sincronia*, p.45.

quan comenta l'existència de "la antigüedad prehistórica de gran parte de lo que se oculta en los elementos llegados hasta nosotros" (Jakobson dins Ginzburg 2003: 62), ratificant-se en la perspectiva diacrònica. Deleuze duu aquesta reflexió més enllà, argumentant que el passat està inevitablement inclòs en el present, en la seva representació: "lejos de derivar del presente o de la representación, el pasado se halla supuesto en toda representación" (Deleuze, 1988: 155).

Seguint amb la qüestió de la temporalitat, és convenient observar la importància de la simultaneïtat per a diversos autors:

"Disponiendo el discurso a lo largo de un calendario y atribuyendo una fecha a cada uno de sus elementos, no se obtiene la jerarquía definitiva de las precesiones y simultaneidades" (Foucault, 1984: 239).

Així, per a Claudio Guillén, Diógenes és un autor contemporani (Guillén, 1998: 31), de la mateixa manera que per a T.S. Eliot en són tots els escriptors, de contemporanis²¹⁹, i Borges considera que els escriptors creen els seus propis precursors²²⁰. Deleuze també destaca aquestes característiques inherents a la temporalitat:

"Lo antiguo y lo actual presentes no son, pues, como dos instantes sucesivos en la línea del tiempo, sino que lo actual comporta necesariamente una dimensión de más mediante la cual se representa

²¹⁹ "Entre sí, y también lo son nuestros, de forma que ninguna literatura está completa en sí misma, ni se puede comprender una obra cualquiera sin el apoyo de otras lecturas, cuanto más numerosas mejor", (dins Villanueva, 1991: 9).

²²⁰ "Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro". Així, Borges també cita T.S. Eliot (*Points of view*, 1941, pp.25-26) (Borges, 1976).

lo antiguo y en la que se representa a sí mismo” (Deleuze, 1988: 155).

7. Proposta de definició de la recurrència temàtica

Com hem anat veient, aquesta recerca pretèn demostrar fins a quin punt els productes audiovisuals expressen amb imatges el tema de l'obra literària, que normalment correspon a un mite. Malgrat –o precisament– a causa del fenomen de la continuïtat en el canvi i el canvi en la continuïtat (Duch), la vida humana, i l'obra artística de l'ésser humà, es caracteritza per contenir més coses repetides que noves; com ja hem vist, es manté l'aforisme llatí segons el qual no hi ha res nou sota el sol. Estem abocats al passat sense adonar-nos-en (Marquard, 2000), cosa que fa que la recurrència temàtica sigui inevitable, també perquè, a més a més, la cultura, especialment l'occidental (Simone, 2000), es caracteritza per la referència i el diàleg intertextual entre textos²²¹.

Per recurrència entenem el fet que una sèrie d'ingredients d'origen literari –o coincidència literària, amb origen mític compartit– reapareguin constantment a la producció cultural. La recurrència és, en paraules de Claudio Guillén: “Encuentro de la historicidad con la repetición y la persistencia” (Guillén, 1998: 29). George Steiner relaciona estretament recurrència i llenguatge, tant a la seva definició de *ricorso* – impuls central que es troba sota la superfície dels nostres actes lingüístics²²²– com

²²¹ Ja hem vist que els postestructuralistes amplien la qüestió a l'oralitat (p. 29).

²²² Steiner, 1987: 111. “El principio del retorno a las fuentes griegas, el *ricorso*, que es un impulso central en la literatura y pensamiento occidentales, está implantado, por así decirlo, justo debajo de la superficie de nuestros actos lingüísticos”.

vinculant mites concrets i categories gramaticals²²³. Es tracta d'un tema que també ha estat analitzat per Claude Lévi-Strauss –que considera tan interrelacionables mite i llenguatge que proposa el terme *mitema*, basant-se en el mot *fonema* (Lévi-Strauss, 1969: 190-191)²²⁴– i per Carlo Ginzburg (2003: 67-68). És interessant observar les relacions entre mite i llenguatge; parlar, fer ús de la llengua, és mirar simultàniament tant al passat –llengua mare, tradició heretada, frases fetes–, com al present i al futur: neologismes, alteracions de l'ús del llenguatge. Tant mite com llenguatge són recurrents i alhora innovadors²²⁵; el binomi novetat-tradició articula temes bàsics d'aquesta investigació.

²²³ La qüestió ens remet a les reveladores propostes de George Steiner (1987: 108) sobre la “força”, les possibles causes que provoquen aquest etern retorn: en primer lloc, el “decir directo” dels presocràtics. Per Steiner aquesta és una de les causes de l’etern retorn perquè es tracta d’una “gran aurora de significación, de consciencia, de lenguaje” (*ibidem*) primigènia, que no s’ha tornat a produir a la cultura occidental. Així, una altra de les causes és voler recuperar aquest caràcter primigeni de la llengua i literatura gregues, per aquest anomenar inicial: “Algo de esa novedad y de esa epifanía es nuestro cada vez que nos ponemos en contacto con ellas a través de la sustancia mítica y la forma retórica” (Steiner, 1987:109). Però la proposta més “revolucionària” del pensador jueu consisteix a vincular estretament llenguatge i mite.

²²⁴ Sobre la crítica de Ginzburg al mitema com a model conceptual inferit de la lingüística, vegeu Ginzburg, 2003: 59.

²²⁵ Cfr. Duch, 1996: 48-50.

D. Proposta de tipologia de la recurrència temàtica

8. Introducció

La repetició és condició *sine qua non* dels casos de recurrència, tot i que ja hem vist que no és suficient²²⁶. A partir de la repetició neix la figuració (el mite, l'arquetipus, o el tema²²⁷) i, amb ell, la recurrència. Els principals ingredients que fan que els programes audiovisuals actuals *funcionin* són : a) l'estructura, que acostuma a coincidir amb la del relat clàssic, tipus conte²²⁸, b) projeccions, identificació de l'espectador, en part gràcies a esquemes culturals²²⁹, c) els personatges que permeten aquestes identifications, d) la recurrència: perquè és inevitable i perquè suposa el retrobament de l'espectador amb temes coneguts.

Podem exemplificar aquestes característiques amb la sèrie *Nissaga de poder*, ideada pel dramaturg català Josep Maria Benet i Jornet, que es va mantenir durant tres temporades televisives (1996-1999) i va aconseguir uns èxits d'audiència espectaculars a TV3 (Baget Herms, 1999). La història consistia en la recuperació de l'heroi del seu regne; l'Eduard, orfe i criat pels masovers, era fill il·legítim (fruit d'un incest²³⁰) de dos germans, l'Eulàlia i el Mateu, que actuaven com a moderns senyors feudals. Com correspon, gràcies a la seva perícia i bondat, l'Eduard recobra les seves possessions. Fins aquí l'estructura. Rank (1961) i Ginzburg (2003) coincidirien en inserir-la en una

²²⁶ Vegeu pàg. 6.

²²⁷ Ja hem diferenciat entre figuracions *primàries* com mite, arquetipus i tema i figuracions *secundàries* com *loci, topoi*, motius, personatges, figures, situacions, escenes, espais i imatges (vegeu p. 66 i p. 76).

²²⁸ Vegeu 9.2. *Recurrència estructural* (p. 92).

²²⁹ Com ja hem vist a 3.4.4. *Aspectes emotius* (p. 72).

²³⁰ La prohibició de relacions sexuals entre els pares de l'heroi també és pròpia dels relats dels herois mítics, cfr. Rank, 1961.

tradicció d'herois que recuperen el regne que els correspon per llei. Entre d'altres il·lustres *companys* tindria Moisès, Èdip, Perseu, Gilgamesh, per citar-ne només alguns (vegeu Rank, 1961, i Ginzburg, 2003).

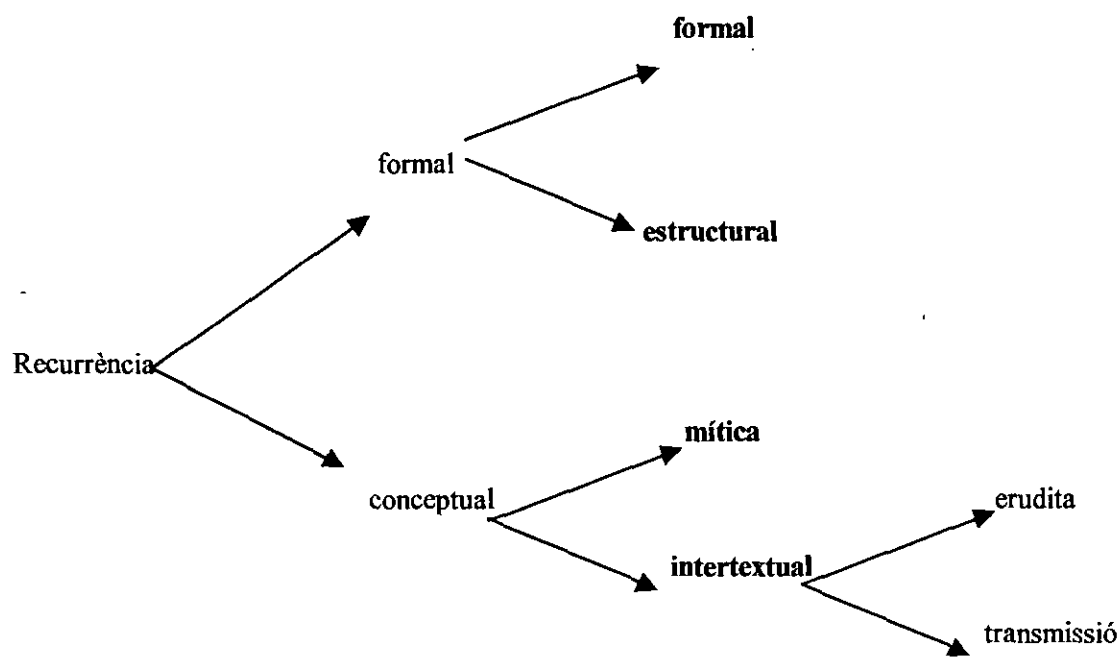
Les projeccions i identificacions, bàsicament canalitzades a través dels personatges, funcionaven (hi va seguir havent una pàgina web amb el seu xat corresponent tres anys després de l'emissió de l'últim capítol, època en la qual encara hi havia reposicions en horari matinal) pel *magnetisme* d'alguns dels seus actors (Emma Vilarassau–Eulàlia), però també perquè els personatges adoptaven actituds alhora raonablement versemblants, passionals, sempre sotmesos a la *tipificació* de bons i dolents, però en una *invariabilitat flexible* que els aproximava a l'espectador. Així, es podia arribar a comprendre que Eulàlia, després d'emular el *Plant dolorós de la reina Hècuba* (Roís de Corella, *Tragèdia de Caldesa*, també recollida per Joanot Martorell a *Tirant Lo Blanc*) per la probable mort del seu fill autèntic, busqués la mort del seu potencial assassí, en Fèlix, el seu nebot, plasmant una versió de l'arquetipus de la mare, com diria Jung.

Aquest autèntic regne de referències que era *Nissaga de poder* incloïa un Tirèsies, un personatge invident que hi *veia* més que la resta; aquest és un dels molts casos de recurrència intertextual erudita de la sèrie, com el del *plany dolorós* que acabem d'esmentar. Es tracta d'un cas paradigmàtic d'èxit d'audiència vinculada a una pronunciada utilització de recurrències de tot tipus.

La dicotomia entre recurrència intertextual/mítica, que ja hem mencionat²³¹, estretament vinculada al fenomen de la recurrència, torna a ser el nostre punt de

²³¹ Vegeu pàg. 21.

partida, en aquest cas amb la finalitat d'esbossar una proposta de tipologia per poder analitzar aquest fenomen.



La recurrència pot ser, en primer lloc, formal o conceptual. Tot i que la divisió fons/forma ha estat superada, ens serà útil per a classificar els diversos tipus de recurrència pel que fa al moment de la ideació, no del producte acabat. La fórmula empírica de l'aigua, la seva descomposició en els elements que la formen, o els fonemes d'una paraula, tenen una importància cabdal quant a la seva anàlisi, però deixen de tenir-la a l'hora de consumir-la o usar-la, ja que esdevé irrellevant que es tracti d'H₂O, o dels fonemes corresponents. El producte cultural (al moment del seu *consum*) exigeix la superació fons/forma, però aquesta divisió sol ésser vàlida en la seva anàlisi. Pel que fa al moment de la creació, considerem que es tracta de processos interrelacionats, inseparables.

Tornant a la separació de fons i forma, ens remetem a paraules d'Umberto Eco: "[...] no existe una correspondencia punto por punto entre las figuras de expresión y las de contenido, es decir: los fonemas [les formes de l'expressió] no transmiten segmentos mínimos de significado" (Eco, 1990: 31). Hjelmslev, lingüista danès alumne de Saussure, amplia la divisió de signe proposada pel fundador de la semiòtica estructuralista. Tant el significat (equivalent al contingut) com el significant (expressió) es divideixen, segons la proposta de Hjelmslev, en substància i forma. Seymour Chatman (*Historia y discurso*, 1978) aplicarà aquest esquema a l'anàlisi cinematogràfica.

Un cas no només de validesa sinó de necessitat d'aquesta superació és, per exemple, el periodisme. Constatar que una notícia pot tenir un estil pretesament objectiu i un contingut ja no subjectiu, sinó tendencios²³² però que se serveix de la màscara de l'objectivitat, d'un estil imparcial, neutre, equival a qüestionar la utilitat de la divisió, ja que en aquest cas és aparentment enganyosa, i té conseqüències enganyoses²³³.

A continuació anirem veient, definits, cadascun dels tipus de recurrència proposats. Malgrat l'esquema presentat, val la pena emfasitzar que els quatre tipus resultants no són excloents: un relat probablement es caracteritzarà per contenir recurrència estructural i intertextual, o compartirà la recurrència formal i la mítica. Fins

²³² Com fa F. Burguet (1997), i també al recentment premiat *La retòrica de l'objectivitat*. Cfr. també Queneau, *Exercicis d'estil* (1947).

²³³ Ho han dit millor Gómez Mompert i Chillón: "por muy sesgada [...] que sea la información que fabricamos, el llamado estilo periodístico está repleto de argucias técnicas que permiten imprimir apariencia de verdad a cualquier texto informativo, sólo a condición que parezca verosímil [...] La objetividad informativa es de hecho sutil simulación: al escoger las imágenes y las palabras con que ilustran y nombran lo que acontece, al atribuirles una connotación u otra, los periodistas expresan tácitamente sus prejuicios, los clichés ideológicos y las creencias que profesan de modo consciente o inconsciente" (Aguilar, 1991: 22).

i tot es pot donar un cas de recurrència mítica i intertextual; vegeu el Mag d'Oz (p. 18-19) un cas de recurrència *mítica* per a la cultura nord-americana que no deixa de ser intertextual.

9. Proposta de tipologia de la recurrència

L'esmentada tipologia consta, així doncs, de quatre tipus bàsics que equivalen a quatre tipus particulars, concrets, de recurrència:

1. recurrència formal
2. recurrència estructural
3. recurrència mítica
4. recurrència intertextual

9.1. Recurrència formal

Amb recurrència formal ens referim al fet que un gènere adopti la forma que en caracteritza, que és propi, d'un altre. Podem exemplificar aquest tipus amb les telenovel·les –i d'altres formats que en recuperen algunes característiques clau–, ja que són les novel·les de fulletó actuals, com han constatat diversos autors²³⁴:

“Encara avui hi ha programes de televisió dedicats a debatre si l'amor entre Kiko i Patricia, protagonistes destacats de l'edició [de *Gran herma-*

²³⁴ Eco (1997), Genette (1989), Chillón (1999), Martín Barbero (1987), Peña-Ardid (1995).

no] de la primavera del 2002, era sincer o fingit. Exactament el debat que tenien les veïnes de Madame Bovary” (Sáez, 2002: 15).

Així, hi ha una “traducció” d’un mateix gènere, d’un format, un mitjà de comunicació, a un altre. Es dóna una equivalència que supera el mitjà.

També considerem casos de recurreència formal aquells en què no només el contingut, sinó també la forma, acaben traçant camins paral·lels entre dues sèries televisives, per exemple. Calabrese, com hem vist, anomena aquest tipus de recurreència “productes originalment diferents que acaben essent idèntics”. Als seus exemples de *Dallas/Dinastia*, *Gallactica/Star trek* (Calabrese, 1989) hi hem afegit *Neighbours/ Eastenders*, o *St. Elsewhere (A cor obert) /Urgencias* (vegeu p. 7).

9.2. Recurreència estructural

Narracions d’èpoques ben diverses comparteixen estructura, com és sabut i com volem exemplificar a continuació. Aquest compartir una estructura té la seva plasmació en diversos nivells: a) l’ordre, b) l’acció amb propòsit, c) ésser redundant. Per tant, l’ésser humà a l’hora de crear relats té una sèrie de condicionants ineludibles.

a) L’ordre, l’estructura de qualsevol mena de narració: inici, desenvolupament i final. Els *flash-backs* i altres alteracions temporals no poden modificar aquesta base o, dit d’una altra manera, en cas que l’alterin és per oposició a, per negació de l’estructura tradicional. La pel·lícula *Memento* (Christopher Nolan, 2000) vindria a ser un exemple paradigmàtic d’aquesta confirmació per negació. Així, estructuralment, tenim una ordenació narrativa de la qual no podem fugir, independentment del tipus de producte creat.

b) Acció amb propòsit. Gran varietat de gèneres i formats, des de programes televisius com *Gran hermano* a obres literàries, segueixen un únic esquema, l’esquema narratiu canònic de Greimas. Aquest es pot sintetitzar de la següent manera: la narració

concebuda com una acció desenvolupada per un o diversos personatges, amb un determinat propòsit. Consta de quatre parts que són la base de qualsevol argument de qualsevulla narració: manipulació, competència, performància i sanció²³⁵. Empreu –és inevitable– l'esquema narratiu canònic de Greimas²³⁶ per a definir aquest tipus de recurrència estructural. El semiòleg francès va inferir l'esquema narratiu canònic de les tres proves (*qualificant, decisiva i glorificant*) dels contes meravellosos, afegint-hi la *manipulació* i modificant-ne la terminologia. El formalista rus Vladimir Propp establí les proves a partir de les 31 funcions que realitzaven els personatges dels contes meravellosos russos²³⁷.

²³⁵ La distribució de l'esquema narratiu canònic equival a grans trets al sentit de la vida, amb les seves tres etapes essencials (parfrasejo Lacalle, 2001: 185).

²³⁶ Per a Greimas l'univers dels relats és un món tancat en el qual els béns són escassos, i la majoria d'històries sorgeixen de la lluita, la confrontació entre personatges per aconseguir un determinat objecte (una princesa, una dona entre dos homes, o altres objectes preuats, com els diners, bàsicament). D'acord amb els arquetipus genèrics ja comentats (p.29), es pot donar tant a qualsevol mite com a les notícies. Una altra estructura habitual és la introducció d'un dany, seguit de l'explicació de la reestructuració per tornar a la normalitat (Lacalle, 2001).

Quant a les fases del model, segons Greimas, totes les històries segueixen un recorregut equivalent, l'esquema narratiu canònic, que consta de quatre fases: manipulació (acord, moment contractual entre les parts, els bons i els dolents es posicionen com a tals, es determinen les condicions del relat), competència (és el recorregut narratiu: totes les peripècies de l'heroi fins arribar a la performància), performància (moment àlgid) i sanció (moment en què es pot produir el reconeixement, l'anagnòrisi grega de la qual també fan ús les telenovel·les i els programes de *reality show* tipus *Se busca*, 1996).

²³⁷ Cfr. Lacalle, 2001: 185.

c) Redundància. Parlar sempre del mateix. Considerem estructural aquesta vessant temàtica de la qüestió, el fet que l'ésser humà tingui, en el fons, un ventall limitat de temes de què parlar.

La divisió d'aquests tres tipus de recurrència estructural és pertinent: l'ordre, l'acció amb propòsit, i la temàtica són independents, a l'hora d'analitzar-les. I precisament analitzant-les veurem que no es poden donar per separat, ja que és impossible una narració que no contingui aquestes tres característiques, la qual cosa justifica, en part, que les tres pertanyin a la categoria estructural.

Segons defineix Gubern, les narracions en abstracte es caracteritzen –a partir de Propp, Barthes i Greimas– pel fet que “alguien desea conseguir algo y tropieza con dificultades para conseguirlo”; es tracta de la “realización de un deseo” (Gubern, 2002: 8), l'intent d'aconseguir un anhel. I per això és tan cara a l'ésser humà, per què la seva essència –de la narració– equival a la nostra, la de les persones.

Barthes defineix el relat com quelcom “internacional, transhistòric, transcultural”²³⁸, malgrat la varietat de gèneres i de formats, o de suport. Segons explica, el dilema dels

²³⁸ Barthes, 1982: 9. Aquesta creença estructuralista segons la qual els relats són transculturals ha estat recuperada recentment, i orienta bona part del Fòrum de les Cultures 2004, establint una mena de ‘respecte a la diversitat cultural’, pràcticament imitant el respecte a la diversitat biològica. Aquest respecte es basa, en bona mesura, en les similituds “estructurals” entre cultures. A aquesta perspectiva s’ha de contraposar, entre d’altres, el text “Shakespeare en la selva”, de Bohannan (1993), per la seva aportació quant a les diferents lectures d’un mateix text (*Hamlet*, concretament) per part de diferents cultures. Sobre els problemes de traducció, cfr. Duch i Durand, qui ja va assenyalar que “considerar los valores privilegiados de la propia cultura como **arquetipos normativos** para otras culturas es dar siempre pruebas de **colonialismo intelectual**” (Durand, 1982: 11) (la negreta és meua). Una altra perspectiva que aconsella prudència és la de Kirk: “Es realmente muy importante recordar que las

formalistes consistia en caracteritzar el relat com una repetició fatigosa d'esdeveniments –salvada per l'art de l'autor– o en destacar la vessant estructuralista, incidint en què es tracta de quelcom que comparteix, que posseeix en comú amb els altres relats una estructura²³⁹.

Per tant, entenem per recurrència estructural el fet que l'ésser humà, en les seves narracions, sempre parli del mateix (c); que tingui uns interessos relativament limitats, i que els relati cenyint-se a una estructura similar (b) i amb un ordre que no pot presentar gaires variacions (a) o, el que és pràcticament el mateix, que aquesta mena de narracions acostumin a ser els que tenen més èxit i popularitat. Queda palès, doncs, que els

culturas diferentes son diferentes, que las preocupaciones comunes del género humano (respecto a nacimiento y muerte, alimentación y sexo, guerra e instrumentos) no se expresan del mismo modo en una cultura que en otra" (Kirk, 1973: 43). Podem afegir que per això sorprèn i té la seva importància la recurrència mítica.

Acceptar l'existència de l'estructuralisme (cenyint-nos al fet que els relats són internacionals, transculturals, quant a la seva estructura), no vol dir que haguem de menystenir els matisos i diferències pròpies de cada text, cada cultura, cada individu. I a la inversa, quan Bohannon destaca la idiosincràcia dels relats i les cultures, difícilment intercanviables, no nega pas que puguin tenir una estructura comú.

Ahora, si tenim en compte els *sub-worlds* (James, *Principles of psychology*, 1890, dins Guillén, 1998: 18) del subjecte, les nostres "províncies" (en paraules de Schütz, dins Guillén, 1998: 19) veurem que són intersubjectives, compartides, "en la medida en que nuestro entorno incluye a nuestros antepasados y nuestros orígenes culturales" (Guillén, 1998: 19). La complexitat i multiplicitat del jo s'explica, en part, per aquestes característiques comunes, relatives a les diferències culturals, i en part per les relatives a les diferències psicològiques. Aquesta complexitat i multiplicitat també es plasma a la literatura i en d'altres manifestacions culturals: "La complejidad se manifiesta con excepcional plenitud en [...] los logros de las artes del lenguaje. Cervantes es extraordinariamente complejo" (Guillén, 1998: 21).

²³⁹ Cfr. Sullà (1996 b).

arguments narratius, els temes i les estructures narratives són limitades, i indiquen que l'ésser humà és un ésser d'anhels infinits en un temps i espais limitats (Duch), determinat pel que aquest antropòleg anomena la "condició adverbial"; la limitació espaciotemporal a què estem condicionats els éssers humans. Així, la limitació espaciotemporal com a condició humana contribueix a la limitació de la varietat argumental.

Les pel·lícules nord-americanes d'èxit acostumen a seguir, gairebé sempre, un patró similar que, en el cas del cinema adolescent, per a *teenagers*, encara passa menys desapercebut. Però, de fet, cap narració escapa a l'esquema narratiu canònic de Greimas, encara que algun element de l'esmentat esquema pugui romandre implícit. Ens trobem, per tant, davant una primera similitud de caire formal. Així com el cinema d'autor procura escapar d'aquest esquema, del corsé convencional –evidentment, s'hauria d'analitzar si ho aconsegueix, i en quina mesura–, certs productes audiovisuals comercials, pertanyents a la *mainstream* –entenent per comercials que busquen una rendibilitat immediata, que pesa més que la preocupació per la qualitat del producte– es diferencien per complir estrictament les característiques inherents a aquesta estructura comú, sense que hi hagi elements implícits.

Pel que fa als "interessos limitats de l'ésser humà" de què hem parlat anteriorment, està clar que són els grans i petits temes que preocupen els humans, és a dir, els afectes universals: l'amor en totes les seves variants (amistós, filial, paternal, eròtic, passional), la mort, el poder, el viatge iniciàtic, la recerca d'un mateix. Com veiem, la llista no és extensa. Cada un d'aquests grans temes encapçala llistats –ara sí, extensos– de temes, personatges, figures, *loci*, motius, arguments,... La complexitat de l'organització resultant provoca que alguns autors parlin de constel·lacions, com fa

Gilbert Durand. Podríem dir que si aquestes ideacions cristal·litzen²⁴⁰ és per la seva pertinença a un d'aquests grans temes.

9.3. Recurrència mítica

La recurrència mítica consisteix en la repetició, la coincidència d'una figuració (tema, motiu, etc.), en productes creats en cultures diferents que no han tingut cap mena de contacte.

El fenomen té cert caràcter automàtic, sense que existeixi una intenció determinada per part de l'autor a l'hora d'utilitzar-los. És allò que Frenzel anomena "la igualdad de motivos en obras distanciadas en el tiempo y el espacio" (Frenzel, 1980: IX). Per a Lévi-Strauss són "estos mitos, en apariencia arbitrarios, [que] se reproducen con los mismos caracteres y a menudo con los mismos detalles en diversas regiones del mundo" (Lévi-Strauss, 1969: 188); es tracta de les "desconcertantes similitudes con correspondencias exactas [...] entre distintas naciones, con vastas distancias geográficas" de Rank (1961: 9); així com de la pregunta que es formula Ginzburg: "¿por qué mitos y ritos basados en la cojera se repiten en culturas tan distantes?" (Ginzburg, 2003: 452)²⁴¹ o el pol·len d'idees de Faulkner. L'escriptor nord-americà, per rebatre les acusacions de ser gairebé un epígon de Joyce, a causa de la semblança de la seva tècnica narrativa i la de l'*Ulisses* o *Finegans Wake*, va argumentar l'existència d'un pol·len

²⁴⁰ Chillón considera que les figuracions cristal·litzen, també, per la seva rellevància de cara a una determinada cultura (2000: 121-159.).

²⁴¹ Per ara ressaltem com aquests autors es plantegen la qüestió; com ja hem vist i com analitzarem amb detall més endavant (esp. 9.4.2. *Recurrència intertextual i transmissió*, p. 106), Ginzburg la resol a mig camí entre la transmissió i la recurrència mítica.

d'idees, cansat d'explicar que, tot i les concomitancies estilístiques, ell havia començat a escriure i publicar abans de llegir Joyce.

“There must be a sort of pollen of ideas floating in the air, which fertilizes similarly minds here and there which have not had direct contact”²⁴²

Aquest fenomen també és estudiat pel paradigma nord-americà de la literatura comparada²⁴³, i rep el nom de *poligènesi*. I s'ocupa de “perquè en llocs diferents es produeixen expressions literàries extraordinàriament concomitants, sense que en tinguem constància ni siguem capaços de descobrir-hi una relació de dependència directa” (Villanueva, 1996: 58).

La recurrència mítica com a fenomen suscita una remarcable curiositat científica que cada paradigma resoldrà de manera diferent; és a dir, el posicionament dels estudiosos respecte aquest dilema inicial determina les característiques inherents a cada paradigma; així, la psicoanàlisi fa èmfasi en la recurrència mítica; i autors com Ginzburg i Dumézil se centren en la transmissió i la migració, per posar algun exemple.

Una de les més importants explicacions teòriques amb què s'ha intentat entendre la recurrència mítica és la hipòtesi de la generació espontània²⁴⁴. Jung

²⁴² Faulkner citat per Villanueva, 1996: “L'existència d'un *pol·len d'idees* que fecunda les ments creatives, a tot arreu, sense que hi hagi cap mena de contacte de les unes amb les altres”. Aquesta idea del pol·len d'idees ja es troba a Fray Luis de León i Horaci.

²⁴³ L'altre paradigma, el francès, té una orientació de caire històric.

²⁴⁴ Vegeu 3.2. *Definició conceptual d'arquetipus* (p. 58).

postul·la l'existència d'un inconscient col·lectiu, que es manifesta a través dels arquetipus²⁴⁵.

Carlo Ginzburg ens recorda la relació entre l'anàlisi estructural (d'estructures profundes) de Lévi-Strauss i la cladística, un sistema de classificació biològica que no té en compte necessàriament el criteri evolutiu, ni relacions genealògiques, sinó una sèrie d'homologies:

“La cladística establece una pluralidad de ordenaciones [...] basadas en homologías que no remiten necesariamente a relaciones genealógicas [...]. Las homologías, identificadas gracias al análisis estructural, entre fenómenos pertenecientes a sociedades distintas, deberán someterse sucesivamente al examen del historiador para aislar las que corresponden a nexos reales y no sólo posibles” (Ginzburg, 2003: 64-65).

Tota una declaració d'intencions, un programa de treball proposat per Claude Lévi-Strauss que l'historiador italià segueix amb força fidelitat; tant per a Rank (1961: 12) com per a Ginzburg es tracta de considerar factible que algun cas de coincidència s'hagi d'atribuir a la recurrència mítica, havent desestimat la possibilitat de la transmissió. Els postulats, com veiem, són idèntics, però la resolució està ben diferenciada, suposem que en part a causa de la metodologia adoptada, i també perquè Rank considera més natural trobar el perquè de les coincidències en “rasgos genéricos de la psiquis humana que en un origen primario común o en la migración” (Rank, 1961: 14). Recordem el caràcter apriorístic d'aquest mètode, criticat per Ginzburg (ve-

²⁴⁵ Per una ampliació d'aquesta qüestió vegeu *10. Teoria sobre els paradigmes: Explicacions teòriques al fenomen de la recurrència* (p.109).

geu p. 61 i p. 63). Considerem absolutament lògic que un autor freudià com Otto Rank defensi els “temas subyacentes indispensables” en detriment dels “débiles recuerdos insuficientes” (Rank, 1961: 12), però recordem que la teoria de la migració (transmissió) no fa pas referència a dèbils records. Així ho han constatat Simone, Dumézil i Ginzburg, en els seus respectius àmbits d'estudi: Occident com a sistema cultural que funciona per la còpia i el reciclatge²⁴⁶.

Un bon exemple d'aquest tipus de recurrència és un mite d'Àfrica oriental sobre un cabdill, Mugwe, que busca la possibilitat de creuar les aigües, al capdavant del seu poble, i les divideix amb un bàcul, aconseguint trobar terra ferma pel seu poble:

“presenta analogías con el éxodo bíblico de Egipto [...]. El papel institucional de Mugwe, así como su oficio y trabajo, tienen tan hondas raíces y tanta antigüedad en la vida de los *merus* que con bastante certeza podemos considerar este mito como propio de este pueblo y no como una copia de la historia bíblica de Israel desde la tierra de Egipto” (Eliade, 1996: 328).

La paràbola bíblica del diluvi universal i el mite africà neixen de la necessitat de *dominar un element que no es pot domar, l'aigua.*

²⁴⁶ Malgrat aquestes consideracions, no deixem de tenir present la importància que ha tingut la psicoanàlisi a la història de les idees.

Per posar un altre exemple d'aquest fenomen, la poesia náhuatl (Guillén, 1985: 258) i els clàssics occidentals (des d'Ausoni²⁴⁷ fins a Garcilaso²⁴⁸) coincideixen en considerar que les flors simbolitzen, pel seu caràcter efímer –i el de les nostres vides– la imperiosa necessitat de viure intensament.

Francisco Casavella, autor d'*Un enano español se suicida en Las Vegas* (1997), planteja un cas de qüestionable recurrència mítica quan afirma no haver pensat ni per un moment en Caín i Abel abans d'escriure aquesta novel·la, però sí un cop escrita²⁴⁹. Per si l'afirmació en sí no fos prou sorprenent, d'acord amb l'argument de la novel·la, hem de recordar que Umberto Eco, a *Els límits de la interpretació*, va restringir la capacitat d'opinió de l'autor respecte la seva pròpia obra²⁵⁰. Dickens, a *The old curiosity shop*, recrea una peregrinació d'un vell i la seva néta per un barri obrer i

²⁴⁷ *Collige, virgo, rosas, dum flos nouus et noua pubes, /Et memor esto aeuum sic properare tuum* (Cull, verge, les roses, mentre fresca és la flor i la teva joventut,/ però recorda que, alhora, la teva vida s'escola).

²⁴⁸ "En tanto que de rosa y azucena", passant per Calderón ("Estas que fueron pompa y alegría") i Góngora ("Mientras por competir por tu cabello"). També A. Marwell utilitza aquest *topos*, així com el grup musical U2 ("smell the flowers while you can").

²⁴⁹ Casavella, "El momento en que te crecen los enanos", *La Vanguardia*, 'Culturas', 2 d'oct. 2002, pp. 20-21. F. Casavella, comentant *Volverás*, l'adaptació cinematogràfica de la seva obra (dirigida per A. Chavarrías, explica: "Lo que no consigo recordar de ninguna de las maneras es que pensara ni por asomo en la historia de Caín y Abel, o en la de Esaú y Jacob". De tota manera, acaba reconeixent la factible possibilitat que el lector fes determinades interpretacions: "ni [pensé en] cualquiera otra intención de las que los lectores, los críticos o, sobre todo, un servidor, vimos finalmente en el libro".

²⁵⁰ "La interpretació metafòrica neix de la interacció entre un intèrpret i un text metafòric, però el resultat d'aquesta interpretació és permès tant per la natura del text com pel marc general dels coneixements enciclopèdics d'una certa cultura, i, en línia de principi no té res a veure amb les intencions del parlant" (Eco, 1991: 223).

depauperat de Manchester, que esdevé una recreació *dantesca* dels inferns, com poden ser-ho diverses obres, com la pel·lícula *What Dreams May Come* (Vincent Ward, 1998)²⁵¹, que també recrea un infern dantesc. Pel que fa a l'obra de Dickens, l'escenografia lúgubre i els colors forts –que gairebé anticipen l'impressionisme– remetent a Dant i Milton: els vapors obscurs, la dificultat de veure-hi clar. Esdevé un infern caòtic que Dant endreça, recordem-ho, en cercles. Es pot considerar –sense saber-ho del cert, és clar– que Dickens utilitzava de manera espontània la Bíblia i una important quantitat d'erudició mitològica ja que la seva obra, adreçada al gran públic (fins i tot als analfabets) en forma de fulletó, no tenia pretensions erudites. És complex, en aquest cas, saber del cert fins a quin punt es tracta de recurrència mítica, intertextual, o erudita.

9.4. Recurrència intertextual

La recurrència intertextual es caracteritza per la intenció del seu autor, que és el que provoca que existeixi. Replantem el fil del paradigma postestructuralista, cal tenir en compte que els autors *adscrits* a aquesta perspectiva tampoc accepten l'existència d'aquesta intencionalitat –com no accepten, ja ho hem vist, la mera diferència entre recurrència volguda i no volguda, ja que contradiria els seus postulats referents a la qüestió²⁵².

9.4.1. Recurrència intertextual erudita

La recurrència intertextual pot tenir diversos graus. Oscil·la de la mera citació puntual, present a la major part de creacions literàries i audiovisuals²⁵³, al joc literari erudit, per

²⁵¹ *Més enllà dels somnis*. Protagonitzada per Robin Williams.

²⁵² Vegeu 10.3. *Postestructuralistes versus estructuralistes*, p. 112.

²⁵³ “No hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra [...] todas las obras son hipertextuales” (Genette, 1989: 19).

divertiment de l'autor i –en ocasions– del lector. Hi ha innombrables exemples d'aquest cas, d'acord amb la idiosincràsia del fenomen. Tant podria ser l'obra d'Umberto Eco *El nom de la Rosa*, un monument de citacions que l'autor no fa explícites, un monument a la postmodernitat²⁵⁴, com el cas ja esmentat de la sèrie *Nissaga de poder* (vegeu p.87).

No en va a les *Apostillas...* el semiòleg italià advoca per un concepte de literatura propi de la postmodernitat, intertextual. Aquest joc intertextual consisteix en transcripcions senceres (un text de Rodolfo Glaber del s.XI²⁵⁵ per descriure la vida dels “simples”) o adaptades (seguiment gairebé literal de la crònica de Salimbene per a narrar la vida de Segalelli²⁵⁶), jocs intertextuals (el borgia Jorge de Burgos), fins a la presència constant de motius bíblics, de l'*Apocalipsi*, etc.

Per espectacular que ens sembli, no s'ha de considerar un cas únic ni novedós a la tradició occidental. Tal com ens recorda Northrop Frye, la poesia de Chaucer, en ocasions, esdevé paràfrasis d'altres autors; Shakespeare, a vegades, segueix les fonts gairebé literalment i Milton “no pedía otra cosa que robar de la Biblia todo lo que podía” (Frye, 1991: 131). Així, malgrat que, com han advertit diversos autors, la fragmentarietat que caracteritza la nostra societat actualment²⁵⁷ propicia la intertextualitat, “la heterogeneidad, la complejidad y la multiplicidad” no són, de cap manera, “dimensiones exclusivas” actuals (Guillén, 1998: 21-22)²⁵⁸. En aquest sentit val

²⁵⁴ Sobre la intertextualitat d'*El nombre de la rosa*, vegeu García Matarranz, 1988 i *Ensayos sobre El nombre de la rosa*, 1985 (especialment Catelli i Schick).

²⁵⁵ García Matarranz, 1988: 55.

²⁵⁶ *Idem*, 22-23.

²⁵⁷ Entre ells, Moneo (dins Guillén, 1998: 21).

²⁵⁸ D'altra banda, cfr. el <<vaivén postmoderno>> de què parla Eco a les *Apostillas*. Dufays diferencia entre la “tranquilidad clásica”, la “contestación moderna” i el “vaivén postmoderno” d'Eco, quant a la tensió entre tradició i la seva contestació (Dufays, 2002: 121).

la pena destacar la lúcida anàlisi de Claudio Magris, *El anillo de Clarisse*, on contraposa la “força unificadora del gran estil”, en paraules de Nietzsche (dins Magris, 1993: 14) a la [fragmentària] novel·la moderna, “antiepopeya del desencanto” (Magris, 1993: 26), “historia de un individuo que busca un sentido inexistente; la epopeya de un engaño” (Magris, 1993: 24)²⁵⁹.

Tal com indica George Steiner, el primer cas d'intertextualitat deu ser “la vida intrincadament refractada de la *Iliada* dentro de la *Odisea* –el canto del rapsoda sobre Troya que oye el disfrazado Ulises” (Steiner, 1987: 109). A propòsit de la “repetició” (és a dir, recurrència intertextual) i una època històrica determinada ha reflexionat a bastament Calabrese, precisament en la seva proposta *La era neobarroca*:

“[...] parecen emerger tres elementos fundamentales de la que he llamado <<estética de la repetición>>, a su vez parte de la estética neobarroca: la variación organizada, el policentrismo y la irregularidad regulada, el ritmo frenético” [que Calabrese considera] “naturales consecuencias de la acumulación del recinto de los objetos culturales [...] componentes de un <<universal>> barroco”(Calabrese, 1989: 60).

Dins aquesta classe de recurrència hi ha la irònica, ja estudiada per Gerard Genette a *Palimpsestos*, així com els diversos tipus de relacions intertextuals: intertextualitat, arxintextualitat, hipertextualitat, paratextualitat, metatextualitat²⁶⁰. *Baudolino*, l'última obra d'Eco, és una visió irònica de la recerca d'un gran mite, el Grial (Ruiz-Domènec, 2002: 9), i torna a ser un monument de citacions. Pel que fa als mitjans audiovisuals, el seu ús de la paròdia és força evident, per exemple a l'últim episodi de la saga d'*Star Wars* (*Episodi I. L'amenaça fantasma*, George Lucas, 1999), una mena de pastitx

²⁵⁹ Cfr. Musil, *L'home sense atributs* (1930-1942).

²⁶⁰ Genette, 1989.

intertextual que inclou la inoblidable cursa de *Ben-Hur*, entre d'altres citacions. Hem constatat un cas recent de paròdia entre dues *sit-coms*/sèries televisives, *S'ha escrit un crim* i *Jet Lag*²⁶¹.

Així, la intertextualitat també s'ha de tenir en compte en relació a l'època: es dóna especialment a la postmodernitat, vista per molts autors com un regne de citacions, però ja hem vist que no es pot considerar un fenomen exclusiu del període actual. Per exemple, una altra època prolífica com la nostra, en aquest sentit, és l'edat mitjana. Com que ambdues èpoques s'han comparat quant a declivi intel·lectual²⁶², deixem apuntat que caldria veure si en la base d'aquesta comparació hi ha el corpus teòric que confia en una imaginació més creadora que recreadora.

Per tant, per a estudiar el fenomen de la recurrència a les produccions audiovisuals actuals (amb aquest terme englobem la cinematogràfica i la televisiva, en ocasions seriada/serial) és bàsic considerar que la postmodernitat es caracteritza per la citació i el reciclatge.

9.4.2. Recurrència intertextual i transmissió

Com ja hem esmentat (2. *Definició de l'objecte d'estudi*, p. 20), podem dividir la recurrència intertextual en recurrència erudita i recurrència de transmissió, diferenciant "entre el concepte de la transmissió (la influència directa de la tradició en l'elaboració d'obres de caire cultural) i la recurrència erudita, entesa com el mateix fenomen fet amb voluntat expressa de mostrar i transmetre cert coneixement de fonts literàries", però sembla únicament una qüestió de matís el que diferencia el grau d'intencionalitat:

²⁶¹ Vegeu p.7, n.20.

²⁶² Valverde, *Vida y muerte de las ideas. Pequeña historia del pensamiento occidental*. Barcelona, Ariel, 1989.

es produeix el mateix fenomen quan un mite indoeuropeu-escandinau esdevé un motiu de conte (Dumézil, 1973: 49) que quan un dramaturg o un guionista televisiu emprà temes mítics provinents de *Tirant Lo Blanc*, *la Iliada*, etc. (vegeu la nostra breu anàlisi de *Nissaga de Poder*²⁶³). Ens pot donar la impressió que es tracta de fenòmens diferents; en el cas més recent podem pressuposar cert matis d'intenció, de *lluïment* literari, però a la pràctica és qüestionable que hi hagi diferències remarcables: imaginem un hipotètic estudiós de l'esmentada telenovel·la catalana que d'aquí un o dos segles pretengués analitzar-la amb el comparatisme mitològic de Georges Dumézil. Desenvoluparia una tasca prou similar a la d'aquest investigador francès a *Du mythe au roman* (1953).

Dumézil (1898-1986) va fer possible la recuperació del prestigi del comparatisme mitològic gràcies a una metodologia rigurosa. Segons Duch, "hauria de ser considerat com un dels precursors de l'antropologia estructural dels mites" (Duch, 1996: 106), ja que a través de la comparació de diversos mites descobreix les estructures que comparteixen. Una de les seves tesis principals és que l'origen del mite és narrar el ritual; després té entitat pròpia, independent del ritual; aquesta evolució finalitza amb el conte, cançó popular, llegenda, etc²⁶⁴. Com afirma a propòsit de *Hadingus* (Saxo I, VIII, 15), *Njördär* (*Gylfaginning*, 11 *fin*, p. 30) i la navegació: "la variante de la saga aparece como una adaptación novelesca poco diestra de lo que, en el mito, estaba lógicamente trabado y armoniosamente construido" (Dumézil, 1973: 48)²⁶⁵.

²⁶³ Vegeu p. 87-88.

²⁶⁴ Cfr. Kirk, Propp. Vegeu p. 51, n. 139.

²⁶⁵ El caràcter pejoratiu de l'evolució és irrellevant, ja que no és extrapolable a tots els casos.

Com Dumézil, Carlo Ginzburg adopta –en el cas de l'historiador italià parcialment– la perspectiva diacrònica; una “perspectiva al mismo tiempo diacrónica y comparada” (Ginzburg, 2003: 66) que el condueix a demostrar, per exemple, l'existència de similituds entre el mite d'Èdip i el conte de la Ventafocs, amb un origen comú ritual, xamànic (Ginzburg, 2003: 526-528).

“La documentación que hemos acumulado prueba más allá de cualquier duda razonable la existencia de una unidad mitológica euroasiática subterránea, fruto de relaciones culturales sedimentadas a lo largo de milenios” (idem, 584).

També atribueix altres coincidències suposadament mítiques a orígens rituals compartits quan relaciona el repartiment sacrificial proposat per Zeus a Prometeu, (històricament, segons explica, procedent de ritus d'origen lapó, siberià o caucàsic) amb les similituds entre el mite grec de Prometeu i el georgià d'Amirani (Ginzburg, 2003: 532-533, 550-551), relacionades també amb un origen xamànic (Ginzburg, 2003: 543).

“En el mito fundacional del sacrificio cruento (...) hemos reconocido los rastros de las prácticas sacrificiales de los nómadas de Asia central” (Ginzburg, 2003: 537).

Ginzburg adopta parcialment la perspectiva diacrònica, i combina magistralment la teoria de la migració i el préstec –és a dir, el llistat positivista, el comparatisme retrospectiu, el mètode històricodeductiu– amb un alè interpretatiu i mitopoètic, aconseguint una més que raonable síntesi metodològica de les dues *famílies* que

articulen aquesta qüestió, *logos* i *mythos*²⁶⁶, que podríem relacionar amb la perspectiva logomítica adoptada per l'antropòleg Lluís Duch (1995, 1996, 1999).

En una primera fase Ginzburg intenta explicar les “sorprenents coincidències” mitjançant la teoria de la migració i el préstec. La interpretació mitopoètica és utilitzada *en última instància*:

“a estas alturas ya resulta evidente que los [...] personajes caracterizados por la asimetría ambulatoria no pueden ser considerados un dato superficial y, por ello, atribuirlos sin más a un préstamo” (Ginzburg, 2003: 551).

L'historiador italià recorre a una comparació blasmada per Lévi-Strauss (1969: 187)²⁶⁷ per explicar-se aquesta unió de transmissió i recurrència mítica:

“Su **transmisión** [del mite o del rito], **como la de las estructuras profundas del lenguaje, es inconsciente**; pero sin que ello implique la presencia de un inconsciente colectivo. El mito o el rito transmitidos por medio de trámites históricos llevan en sí, de un modo implícito, las reglas formales de su propia reelaboración” (Ginzburg, 2003: 582)²⁶⁸.

Hem de destacar que Ginzburg es protegeix d'aquesta acusació *avant la lettre*: “Hasta ahora hemos analizado un rasgo mítico y ritual en contextos extremadamente heterogéneos y hemos mostrado que a la persistencia de la forma correspondía una constancia sustancial de significado” (Ginzburg, 2003: 554). Allò que critica Lévi-

²⁶⁶ Vegeu 3.0. Aproximació introductòria al concepte d'inventio, p. 26.

²⁶⁷ Vegeu p. 63.

²⁶⁸ La negreta és meva.

Strauss és la pretesa afinitat natural entre sons i sentit pel que fa a la fonètica, o de temes, mites i les significacions dels temes (vegeu pàg. 63). Tornem a recordar que Ginzburg detecta l'afinitat inductivament, sense establir una afinitat *natural* apriorística.

10. Teoria sobre els paradigmes: explicacions teòriques al fenomen de la recurrència

10.1. Hipòtesi de la generació espontània

Com ja hem observat (3.2. *Definició conceptual d'arquetipus*, p.58), la hipòtesi de la generació espontània defensa l'existència d'un substrat psíquic inconscient comú a tota l'espècie humana, a partir del qual la imaginació crea els seus arquetipus, i elabora les seves figuracions (Chillón, 2000: 31). La considerem, per tant, una de les principals explicacions teòriques de la recurrència mítica. Els arquetipus, segons Jung, són les estructures que ens permetran visualitzar el fenomen, concretats en la producció cultural, i en somnis, i en neurosis. Veurem com un tema o motiu determinat es repeteix en cultures diferents, sense que hi hagi hagut una difusió a través del llenguatge –llavors estaríem parlant de transmissió. Allò que caracteritza el fenomen, precisament, és la manca de transmissió externa en casos de ressorgiment espontani de determinats ingredients, en qualsevol època o lloc. Aquesta és, o ha estat, una explicació fonamental al fenomen plantejat: la reiteració i actualització constant de mites (redundants) en la producció cultural i artística.

10.2. Hipòtesi dominant

A part dels paradigmes esmentats, que vénen a ser una mena de guia, uns punts cardinals que orienten aquesta recerca, cal tenir en compte també la hipòtesi dominant. En cada moment històric existeix una hipòtesi dominant (Navarro, 1914)²⁶⁹. És a dir, durant una època es dóna un mateix tipus d'explicació o d'interpretació dels fenòmens més diversos: l'explicació vitalista o animista, la mecanicista, l'energètica, la cibernètica, la computacional,... Caldria veure si aquesta hipòtesi es fonamenta en uns determinats mites i no en d'altres, o si reinterpreta mites propis d'altres moments històrics. Podem aventurar que la hipòtesi dominant té com a punt de partida l'horitzó d'expectatives que, segons Àngel Quintana, és la "suma de comportamientos, conocimientos e ideas preconcebidas que encuentra una obra en el momento de su aparición, o en el tiempo histórico a partir del cual la obra es valorada" (Quintana, 2003: 36). Considerem que la tria dels *topoi* es produeix condicionada per la hipòtesi dominant de cada època.

El postestructuralista Jonhattan Culler parla de grans temes que estructuraven el pensament de cada època, *meta-narratives*, com poden ser la immortalitat de l'ànima al neoplatonisme, la raó a la il·lustració, l'amor cortès com a variant del feudalisme, el darwinisme al s. XIX a través del naturalisme i el realisme²⁷⁰, el tema napoleònic durant el romanticisme, per donar alguns exemples. Foucault parla de figuracions, grans esquemes narratius dominants²⁷¹ i Jung es refereix a paradigmes.

²⁶⁹ Hi ha diversos conceptes amb què s'ha definit aquesta qüestió: el mite dominant de Gilbert Durand, l'esperit universal de Hegel i el *Zeitgeist*, l'esperit del temps.

²⁷⁰ No només Zolà, ja que també influeix Galdós.

²⁷¹ *La arqueologia del saber, Historia de la sexualidad.*

Ens podem plantejar si el cas de Faulkner, Joyce i el pol·len de les idees²⁷² es pot relacionar amb la hipòtesi dominant; Faulkner i Joyce serien deutors, de maneres similars, de determinades lectures, corrents d'opinió, etc. Pel que fa a la poligènesi literària, i d'acord amb el nou paradigma (Swingers, Fokkema²⁷³), cal remetre's a les invariants, sense forçar les relacions genètiques.

“el análisis de las analogías y similitudes se hará sin forzar el hallazgo de relaciones genéticas, como una prueba privilegiada de la existencia de verdaderas invariantes teóricas” (Villanueva, 1991: 123).

El pintor i teòric de l'art Vasili Kandinsky, a *De lo espiritual en el arte* (1911), considera vàlida, ens sembla, la teoria de la hipòtesi dominant. Rebutja i censura la imitació (epigonal, podem afegir) de l'obra d'art, però reconeix, en canvi, l'existència d'una mena de repetició estructural de formes vàlides per a expressar determinats *sentiments*.

“La semejaza del sentir íntimo de todo un período puede conducir lógicamente a la utilización de formas que, en un período pasado, sirvieron eficazmente a las mismas tendencias” (Kandinsky, 1996: 21).

Més endavant el pintor afegeix –i per això podem dir que ratifica la tesi de la hipòtesi dominant, sempre tenint en compte la seva distinció entre dos tipus d'art, el ‘castrat’, i el que és capaç d'evolució, el profètic:

²⁷² Vegeu 9.3. *Recurrència mítica* (p. 97).

²⁷³ Dins Villanueva, 1994: 113-124.

“el arte es hijo de su tiempo. Tal arte sólo puede repetir artísticamente lo que ya satura claramente la atmósfera del momento [...] tiene poca duración y muere moralmente en el momento en que desaparece la atmósfera que lo ha creado” (Kandinsky, 1996: 25).

Aquesta distinció de Kandinsky s’ha de tenir en compte no només quant a la presència de mites i elements recurrents en l’art i la cultura actuals (vegeu la presència de clàssics al panorama teatral, per exemple²⁷⁴), sinó pel que fa a la continuació de la utilització de la recurrència en obres noves, més enllà de la mera versió²⁷⁵ o recreació.

10.3. Postestructuralistes versus estructuralistes

Els postestructuralistes conceben de manera *diferent* la intertextualitat: per a Kristeva, Derrida, Foucault²⁷⁶, tot és textual. A partir d’aquests autors ja no té sentit la diferenciació entre recurrència volguda i no volguda.

Al contrari que per a Plató (els arquetipus²⁷⁷), per a Propp (les funcions), o per a

²⁷⁴ N’hem fet un breu repàs a *1. Aproximació al concepte de recurrència temàtica*, p.1, n. 3.

²⁷⁵ Vegeu l’*Antígona* de Jordi Coca, les adaptacions shakesperianes d’Àlex Rigola o Calixte Bieito.

²⁷⁶ Foucault, 1984: 37: “Las márgenes de un libro no están jamás neta ni rigurosamente cortadas [...] el libro] está envuelto en un sistema de citas de otros libros, de otros textos, de otras frases, como un nudo en una red. Y este juego de citas y envíos no es homólogo [...], en uno y otro lugar la humanidad del libro, incluso entendida como haz de relaciones, no puede ser considerada idéntica” (la negreta és meva).

²⁷⁷ Plató, al Llibre XI de *La República*, estableix l’existència de tres nivells de realitat, el primer dels quals està constituït per les formes ideals o arquetípiques, que gaudeixen d’una plenitud inqüestionable. En segon lloc hi ha els objectes físics o fenòmens (és a dir, reflexos de les formes ideals) i, per últim, les imatges, que són la còpia d’una còpia d’una realitat més genuïna.

Barthes (les lèxies²⁷⁸), és impossible reduir la narrativa a cap esquema, perquè tot remet a tot, i per tant no es poden establir funcions aïllades. No accepten formes a què agafar-se, perquè tot és intertextual sens fi. La mera comunicació porta implícita la inevitable citació intertextual, i és en aquest sentit que s'ha d'entendre la doble columna d'*Stabat Mater* (Kristeva, 1986) La narració del sentiment individual de maternitat està no només intrincadament relacionat amb el sentiment de maternitat "en abstracte", sinó inscrit i previst en ell, inevitablement. Kristeva considera superada la noció d'intertextualitat en el "banal sense of 'study of sources'" (Kristeva, 1986: 37). I la defineix com quelcom molt més ampli, com un mosaic de citacions: "Each word (text) is an intersection of word (texts) where at least one other word (text) can be read [...] any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another" (Kristeva, 1986: 37). Roland Barthes amplia la idea de Kristeva, en una citació d'una llargària considerable, però que reproduïm perquè ens sembla encertada i aclaridora del concepte d'intertextualitat:

"Qualsevol text és un intertext; altres textos hi són presents, a nivells variables, sota formes més o menys possibles de reconèixer; els textos de la cultura anterior i els de la cultura del moment; qualsevol text és un teixit nou de citacions anteriors. Passen al text, redistribuïdes en ell, trossos de codis, fórmules, models rítmics, fragments de llengües socials, etc. , ja que sempre hi ha un llenguatge anterior al text i al seu voltant. La intertextualitat, condició de qualsevol text, sigui quin sigui,

²⁷⁸ Concepte que Barthes explica a *S/Z* (1970). Es tracta d'unitats d'ordre semàntic determinades per la lectura i dependents del criteri del lector. Cfr. Villanueva: "Un altre dels problemes [...] és la caracterització de les unitats mínimes de narració [...] No hi ha acord sobre quines haurien de ser aquestes unitats mínimes (funcions, motius, accions, lèxies,...)" (Villanueva 1986, p. 66).

no es redueix evidentment a un problema de fonts i influències; l'intertext és un camp general de fórmules anònimes, l'origen del qual és difícil de localitzar, de citacions inconscients i automàtiques, posades entre cometes" (Barthes, 1968: 1015).

La intertextualitat, que desembocarà en la mort de l'autor, prové del pas de la concepció de text tancat a text obert, que es produeix a la dècada dels seixanta:

"la actitud de idealización de unicidad de la obra de arte ha sido arrollada, sin duda, por las prácticas contemporáneas, que ya en los años 60, con la inversión de los múltiples daban el golpe de gracia al mito del original y que con muchas realizaciones llamadas <<post-modernas>> exaltan la cita o el pastiche" (Calabrese, 1989: 45).

Així, qualsevol text és un inevitable joc de referents i citacions que fan referència a d'altres textos, de manera que el text absorbeix i transforma els altres textos. Deleuze ja havia tractat aquestes qüestions, des d'una perspectiva similar, el 1968, a *Diferencia y repetición*:

"Decir algo en nombre propio es muy curioso, ya que no es en absoluto en el momento en que uno se toma por un yo, una persona o un sujeto, cuando habla en su nombre. Al contrario, un individuo adquiere un verdadero nombre propio como consecuencia del más severo ejercicio de despersonalización, cuando se abre a las multiplicidades que le atraviesan de parte a parte, a las intensidades que le recorren" (Deleuze, 1988: 24).

D'altra banda, com ha exposat Eco a propòsit de Derrida i la seva *relació intertextual* amb Searle (1977), el deconstruccionisme relaciona la mort de l'autor i la manca de significat apriorístic, previ, de qualsevol text:

“Derrida confirma de manera exemplar su teoría de una lectura infinita capaz de prescindir de los significados que el otro quería comunicar, y de todo código que trate de imponer en los intersticios de un texto la presencia de un significado” (Eco, 1990: 266).

A partir d'aquestes consideracions, s'hauria d'estudiar si per a intentar establir un mètode són més útils l'estructuralisme i el formalisme (Propp, Greimas) que el postestructuralisme, el deconstruccionisme (Kristeva, Derrida, Foucault). En el primer cas es parteix d'una estructura i d'unes funcions que segmenten el text i en faciliten, almenys aparentment, l'anàlisi, mentre que el deconstruccionisme és completament asistemàtic, aconceptual i contrari a la jerarquia del *logos*²⁷⁹. No pretenem emular els estructuralistes amb un nou intent de gramàtica universal del relat. Recordem que la seva finalitat era establir un model narratiu “a partir del qual cada narració particular serà analitzada en termes de desviacions”²⁸⁰. Trobem, doncs, la mateixa relació entre una narració concreta i “l'estructura profunda”²⁸¹ de les narracions que entre el *mythos* i les representacions arquetípiques, o l'arquetipus i les representacions arquetípiques. Per a Todorov, cada conte particular és una “manifestació d'una estructura abstracta, una realització que era continguda, en estat latent, en una combinatòria de les

²⁷⁹ Vegeu 3. *Aproximació introductòria al concepte d'inventio* (esp. p. 37, n. 102).

²⁸⁰ Barthes, “Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe” dins *L'Aventure Sémiologique*, citat per Sullà, 1996: 56.

²⁸¹ Sullà, *ibidem*.

realitzacions possibles²⁸². La narració (una novel·la, un conte) com a realització possible, fruit de les combinacions i continguda en la superestructura, és un altre tema cabdal del formalisme, molt ben explicat a l'última pel·lícula –i al projecte general– del director britànic Peter Greenaway, *Les maletes de Tulse Luper* (2003). D'altra banda, els estructuralistes han estat acusats de basar els seus estudis sobre el mite en la reducció d'aquest objecte d'estudi a, precisament, allò que no són: lògica purament conceptual²⁸³.

Pel que fa al paradigma estructuralista *versus* el postestructuralista, com a base teòrica per a elaborar un mètode d'anàlisi, cal ressaltar els avantatges de la complementarietat interdisciplinària, ja que l'anàlisi estructuralista es pot veure complementat per un punt de vista figuratiu, dinàmic, que escapi al logocentrisme.

²⁸² Todorov dins Sullà, *ibidem*.

²⁸³ Dabezies, 1992: 966. Dabezies ho exemplifica amb l'Èdip de Lévi-Strauss a *Antropologia Estructural*.

E. Conclusions

Tal com plantejàvem a la introducció, el propòsit d'aquesta recerca era establir les bases teòriques i conceptuals per a intentar comprendre el fenomen de la recurrència i establir la fonamentació de cara a una proposta de mètode d'anàlisi de les narracions audiovisuals. A continuació enumerem aquelles qüestions cabdals que hem analitzat en aquest trajecte, i que ens han permès assolir l'objectiu proposat.

- a. Si un argument narratiu cristal·litza és perquè conté i desenvolupa elements mítics que connecten amb l'imaginari col·lectiu de l'audiència. La hipòtesi es verifica no només en la ficció, sinó també en l'àmbit de la no ficció (fins al punt de proposar un nou criteri de noticiabilitat).
 - i. La coincidència entre "temes de sempre" a l'agenda dels mitjans de comunicació i les temàtiques literàries inalterables ens duu a considerar que els relats que construeix l'ésser humà tenen, a grans trets, un únic origen, i contribueix a ratificar la manca d'una frontera delimitada i precisa entre ficció i no ficció.
- b. La recurrència temàtica és una part constitutiva, estructural, de les narracions.
- c. De la verificació de la hipòtesi (a) se'n desprèn que tota la producció cultural té la finalitat *consoladora* definida per Eco (dins Calabrese, 51: 1989): proporcionar a l'individu allò que ja espera o sap. Considerem lícit, doncs, extrapolar el comportament que Calabrese ha denominat com a *proppia*; "proppiano: el niño quiere oír el mismo cuento" (Calabrese, 51: 1989).
- d. Una de les conseqüències de l'anàlisi de la recurrència temàtica i el seu funcionament és l'estudi de la contraposició entre dues concepcions

antagòniques de la qüestió com són les mantingudes per l'estructuralisme i el postestructuralisme, tant com a diferents maneres de comprendre l'ésser humà, com a paradigmes amb les seves corresponents aportacions metodològiques de cara a l'anàlisi de casos.

e. No totes les narracions són mites (Manfred Frank), però totes contenen elements mítics, arquetípics i temàtics; elements que actuen a mode d'epifania. Mite literari i mite religiós comparteixen el fet de pertànyer al camp de la metafísica, l'abstracció. El mite no té perquè ser sobrenatural, però manté un 'dring teodiceic' que en justifica la recurrència.

i. A través de mite, mite literari, tema i arquetipus (i la resta de figuracions) s'acostuma a donar allò que Joyce anomena epifanies, revelacions o manifestacions de quelcom transcendent a partir d'un fet quotidià, a simple vista banal.

ii. L'epifania no s'ha de considerar una característica inherent a un tipus de mite, sinó pròpia, definidora, del *mythos*.

f. L'apel·lació a l'inconscient té un poder i una eficàcia indiscutibles, pel fet que actua a nivells tan profunds que a vegades fins i tot és difícil identificar-los. D'aquí la importància de la recurrència mítica.

g. El mite és una de les 'formes elementals d'allò social i comunicatiu', parafraejant Durkheim. La propietat integradora que diversos estudiosos atribueixen al mite s'ha de relacionar amb el concepte de tipus de Durkheim. Segons el sociòleg francès, per a qui "la divinitat no és altra cosa que la societat transfigurada (...) existeix quelcom previ al raonament lògic dels individus, que prové de la comunitat i, alhora, l'enriqueix" (Durkheim, 1986: 11).

h. La majoria d'autors assenyalen una doble vessant de l'estudi de les recurrències mítiques, que podem relacionar amb la logomítica de Lluís Duch. Considerem bàsica, fins al punt que articula aquest treball, la interdisciplinarietat de la matèria: comparatisme retrospectiu (o llistat positivista) i interpretatiu/ mitopoètic.

i. La recurrència mítica com a fenomen suscita una remarcable curiositat científica que cada paradigma resoldrà de manera diferent; és a dir, el posicionament dels estudiosos respecte aquest dilema inicial determina les característiques inherents a cada paradigma.

ii. Diversos estudiosos del mite l'aborden des de la perspectiva de "l'altre de la raó": Giambattista Vico es mostra contrari al cartesianisme, Hans Blumenberg a la ciència, oposada a mite, en general. Tenint en compte la pervivència de mite i superstició en les societats humanes, es tracta d'un remarcable àmbit d'estudi.

i. Calabrese acusa els estructuralistes de centrar les seves anàlisis en les invariants i prescindir de les variables, la qual cosa qualifica de *llacuna*, perquè "el análisis de la relación entre invariante y variable es fundamental para comprender el funcionamiento dinámico (y no sólo la estructura estática) de cualquier sistema" (Calabrese, 1989: 50). Paral·lelament, els postestructuralistes i deconstruccionistes basen els seus paradigmes en la diferència (Azúa, 1999: 126). D'aquí —especialment dels comentaris de Calabrese— n'inferim que és necessària la complementarietat interdisciplinar.

j. Foucault ens referma en la perspectiva sincrònica; Lledó en la diacrònica. Considerem, però, que el mite es caracteritza per la coexistència i la

simultaneïtat. Els estudis del mite i de la recurrència també es divideixen segons si la perspectiva adoptada és diacrònica (Dumézil, Ginzburg) o sincrònica (Lévi-Strauss, Dabezies, Jung, Rank).

- k. Importància de l'època en relació a aquests temes: la postmodernitat no fa més que reprendre l'essència de la cultura occidental, i el deconstruccionisme i el postestructuralisme serien punts de vista nous respecte una manera de fer prou antiga. I, com ha assenyalat Eco (1984), ens plantejem el problema de la serialitat i la repetició únicament perquè, actualment, depenem d'un sistema filosòfic i estètic de l'originalitat.
- l. En l'actual context cultural, es pot afirmar que el fenomen de la recurrència troba un àmbit fèrtil en el qual desenvolupar-se, que la tardomodernitat, postmodernitat, o era neobarroca, és altament procliu al fenomen, i que això és degut, en part, a les següents causes: a) es produeix una recuperació de la perspectiva platonicoristotèlica quant a la *inventio*, que fa que ens replantejem el concepte d'originalitat²⁸⁴, b) la mort de l'autor contribueix a minimitzar la importància de l'originalitat, c) el deconstruccionisme per naturalesa destaca les diferències, no les similituds com fa l'estructuralisme. Podem relacionar les diferències assenyalades pels deconstruccionistes i la fragmentarietat de la creació en la postmodernitat (Magris, 1993).
- m. A través del mite trobem un mitjà de comprensió de l'ésser humà que, alhora, constitueix la base de la civilització, per tal com els mecanismes mítics i culturals també tenen aquesta funció, socialment cohesionadora i legitimadora.

²⁸⁴ Alguns dels creadors i autors que recollim en aquesta recerca per aquest motiu, aquesta perspectiva platonicoristotèlica són: Picasso, Steiner, Toutain, Dufays, Calabrese, Passeron, l'escola de Dufrenne, R. Passeron, la revista *Corps écrit*, Escola del Louvre, Guillén, Balló, Pérez, Vidal, Teruel, Chillón.

- n. El mite literari es produeix quan un grup social es reconeix a sí mateix en una obra literària o quan l'audiència identifica el ressò d'un mite en una obra creativa.
- o. L'estudi de la recurrència temàtica té importància de cara a l'estudi de la teoria de la literatura, perquè posa de manifest l'existència de regularitats en el transcurs de la seva història.
- p. El bagatge mític és limitat, les estructures narratives i els diferents tipus de recurrències temàtiques també ho són. L'ésser humà és un ésser finit amb anhels infinits (Duch); les seves creacions el defineixen i delimiten. Els arguments narratius, els temes i les estructures narratives són limitades, i indiquen que l'ésser humà és un ésser d'anhels infinits en un temps i espais limitats (Duch), determinat pel que aquest antropòleg anomena la "condició adverbial"; la limitació espaciotemporal a què estem condicionats els éssers humans. Així, la limitació espaciotemporal com a condició humana contribueix a la limitació de varietat argumental.
- i. S'ha de veure en quina mesura l'ésser humà no es defineix a sí mateix, en la seva limitada tria de temes.
- q. La tria dels *topoi* es produeix condicionada per la hipòtesi dominant de cada època.

Així doncs, en el transcurs de la recerca, hem utilitzat conceptes antropològics d'indubtable utilitat de cara a l'anàlisi i comprensió dels productes audiovisuals. Considerem que la constatació de l'existència de les epifanies, l'altre de la raó, permet elaborar anàlisis lúcides, tenint en compte elements que no sempre són analitzats, tot i la importància de la recurrència mítica, per la seva actuació a la pràctica.

També hem de destacar la utilitat, de cara a l'anàlisi, de la contraposició d'estructuralistes i postestructuralistes; ja que l'anàlisi estructuralista pot ser complementada per un punt de vista que escapi al *logocentrisme* (i fins i tot un de figuratiu, dinàmic). Recordem, un cop més, la doble perspectiva adoptada per la majoria d'autors consultats, i que segueix essent bàsica en aquesta recerca: la complementarietat de recurrència intertextual i recurrència mítica, de *logos* i *mythos*.

Bibliografia

- BALLÓ, J.- PÉREZ, X., *La llavor immortal. Els arguments universals en el cinema*.
Barcelona, Empúries, 1995
- BALLÓ, J., *Imatges del silenci. Els motius visuals en el cinema*. Barcelona, Empúries,
2000
- BARTHES, R., *Análisis estructural del relato*. Barcelona, Buenos Aires, 1982
- BARTHES, R., *Mitologías*. Madrid, Siglo XXI, 2000³
- BOYER, R., "Archetypes", dins *Companion to literary myths, heroes and archetypes*.
London, Routledge, 1992
- BRUNEL, P., *Companion to literary myths, heroes and archetypes*. London, Routledge,
1992
- CALABRESE, O., "Ritmo y repetición" dins *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1989
- CAMARERO-ARRIBAS, J., "Comparatismo y teoría literaria", *Anthropos*, 196, *Teoría de
la literatura y literatura comparada*. Barcelona, Revista Anthropos, 2002
- CHILLÓN, A., *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. UAB/
UJI/ UV, 1999
- CHILLÓN, A., "La urdimbre mitopoética en la cultura mediática", *Anàlisi. Quaderns
de comunicació i cultura*, 24, Mite i cultura mediàtica. Bellaterra, Servei de
Publicacions UAB, 2000
- DABEZIES, A., "From primitive myths to literary myths", dins BRUNEL, P., *Companion
to literary myths, heroes and archetypes*. London, Routledge, 1992
- DUCH, L., "Cultura i societat tecnològica: l'Espai i el Temps", dins DUCH, L., MÈLICH,
J.C., et al, *Claroscurs de la ciutat tecnològica*. Montserrat, Publicacions de
l'Abadia de Montserrat, 2000

- DUCH, L., *L'enigma del temps. Assaigs sobre la inconsistència del temps present*.
 Montserrat, Publicacions de l'Abadia de Montserrat. 1997
- DUCH, L., *Mite i cultura*. Montserrat, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995
- DUCH, L., *Mite i interpretació*. Montserrat, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
 1996
- DUCH, L., *Simbolisme i salut*. Montserrat, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
 1999
- DUCH, L., "El context actual del mite" i "El mite del bon salvatge i l'antropologia"
 dins *Anàlisi 24*, Mite i cultura mediàtica. Bellaterra, Servei de Publicacions,
 UAB, 2000
- DUCH, L., "Mite i narració", dins *Anàlisi 25*, Narrativitat i comunicació. Bellaterra,
 Servei de Publicacions UAB, 2000
- DUMÉZIL, G., *Del mito a la novela. La saga de Hadingus [Saxo Gramático, I, v-viii] y
 otros ensayos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1973
- DURAND, G., *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la
 arquetipología general*. Taurus Ediciones, Madrid, 1982
- DURKHEIM, É., *Les formes elementals de la vida religiosa. El sistema totèmic a
 Austràlia*. Barcelona, Edicions 62/Diputació de Barcelona, 1986
- ECO, U., *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Barcelona, Lumen,
 1997
- ECO, U., "Tipologia della ripetizione", dins CASSETTI, F. (a cura di) *L'Immagine al
 plurale*. Venecia, Marsilio Editore, 1984
- ESTRUCH, J., Pròleg, DURKHEIM, É. *Les formes elementals de la vida religiosa. El
 sistema totèmic a Austràlia*. Barcelona, Edicions 62/Diputació de Barcelona,
 1986

- FOUCAULT, M., *La arqueología del saber*. Madrid, Siglo Veintiuno, ¹⁰1984
- FRYE, N., *Anatomía de la crítica*. Venezuela, Monte Ávila Editores, 1991
- GENNETTE, G., *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989
- GINZBURG, C., *Historia nocturna. Las raíces antropológicas del relato*. Barcelona, Península, 2003
- GUBERN, R., *Máscaras de la ficción*. Barcelona, Anagrama, 2002
- GUILLÉN, C., *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Crítica, 1985
- GUILLÉN, C., *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*. Barcelona, Tusquets, 1998
- JUNG, C.G., *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona, Paidós, 1991
- KIRK, G.S., *El mito. Su significado y funciones en las distintas culturas*. Barcelona, Barral Editores, 1973
- LACALLE, CH., *El espectador televisivo. Los programas de entretenimiento*. Barcelona, Gedisa, 2001
- LÉVI-STRAUSS, C., "La estructura de los mitos" dins *Antropología estructural*. Buenos Aires, Editorial Universitaria, ²1969
- LLEDÓ, E., *El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*. Barcelona, Crítica, 1992
- ORTEGA Y GASSET, J., "Ideas sobre la novela", *Revista de Occidente*. Madrid, 1956, dins SULLÀ, E. (ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona, Crítica, 1996 a
- PROPP, V., *Morfología del cuento*. Madrid, Fundamentos, 1974
- PROPP, V., *Las raíces históricas del cuento*. Madrid, Fundamentos, ²1979
- RANK, O., *El mito del nacimiento del héroe*. Buenos Aires, Paidós, 1961

- SÁEZ, A., "La gran novel·la de la televisió", dins *Àmbits 24. Tot per l'audiència? La repercussió social dels nous fenòmens mediàtics*. Barcelona, Colcpis, 2002
- SCHMELING, M., *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona, Alfa, 1984
- STEINER, G., *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*. Barcelona, Gedisa, 1987
- SULLÀ, E., "Narratologia" dins LLOVET, J. (ed.), *Teoria de la literatura*. Barcelona, Columna, 1996 b
- SULLÀ, E. (ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona, Crítica, 1996 a
- TOMAŠEVSKIJ, B., *Teoría de la literatura*. Madrid, Akal Universitaria, 1982
- VALVERDE, JM., *La literatura. Qué era y qué es*. Barcelona, Montesinos, ²1989
- VILLANUEVA, D., *El polen de ideas*. Barcelona, PPU, 1991
- VILLANUEVA, D., "La literatura comparada" dins LLOVET, J. (ed.), *Teoria de la literatura*. Barcelona, Columna, 1996
- WATT, I., *Mitos del individualismo moderno. Fausto, Don Quijote, Don Juan, Robinson Crusoe*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999

Bibliografia complementària

- AGUILAR, et al., *Mentiras de una guerra. Desinformación y censura en el conflicto del Golfo*. Barcelona, Deriva, 1991
- ARISTÒTIL, *Retòrica*. Barcelona, Laia, 1985
- AZÚA, F., *Diccionario de las artes*. Barcelona, Planeta, 1999
- BAGET-HERMS, JM., *40 anys de televisió a Catalunya (1959-1999)*. Barcelona, Pòrtic, 1999

- BARTHES, R., "Texte (théorie du)", dins *Encyclopedia universalis*. Paris, 1968,
cap.XV
- BELLER, M., "Tematologia", dins SCHMELING, *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona, Alfa, 1984
- BERRIO, J., "La vigència del mite en la cultura contemporània", dins *Anàlisi 24*. Mite i cultura mediàtica. Bellaterra, Servei de Publicacions UAB, 2000
- BLUMENBERG, H., *Work on Myth*. Translated by R. M. Wallace, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts, 1990
- BOHANNAN, L., "Shakespeare en la selva", dins VELASCO, H.M., *Lecturas de antropología social y cultural*. Madrid, UNED, 1993
- BORDIEU, P., *Sobre la televisió*. Barcelona, Edicions 62, 1997
- BORDIEU, P., *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 1995
- BORGES, J.L., "Pierre Menard, autor del Quijote", dins *Ficciones*. Madrid, Alianza Ed., 1979
- BORGES, J.L., "Los precursores de Kafka" dins *Otras inquisiciones*. Madrid, Alianza Ed., 1976
- BURGUET, F., *Construir les notícies. Una teoria de la redacció periodística*. Barcelona, Dèria Editors, 1997
- CATALÀ, J.M., "La mirada difusa: formaciones y deformaciones del espacio mítico contemporáneo", dins *Anàlisi 24*, Mite i cultura mediàtica. Bellaterra, Servei de Publicacions UAB, 2000a
- CATALÀ, J.M., "Ut poesis pictura", dins *Anàlisi 25*, Narrativitat i comunicació. Bellaterra, Servei de Publicacions UAB, 2000b

- CATUL, *Poesies completes*. Versió de Jordi Parramon, Barcelona, Edicions 62 /
Empúries, 1999
- DELEUZE, G., *Diferencia y repetición*. Madrid, Júcar Universidad, 1988
- DIJK, T.A. VAN, "Opiniones e ideologías en la prensa. Una teoría sociocognitiva de la representación", dins *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*. Madrid, Cátedra 1995
- DUFAYS, J.L., "Estereotipo y teoría de la literatura: los fundamentos de un nuevo paradigma", *Anthropos*, núm 196, *Teoría de la literatura y literatura comparada*. Barcelona, Revista Anthropos, 2002
- ECO, U., *El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular*. Barcelona, Lumen, ²1982
- ECO, U., *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona, Lumen, 1990
- ELIADE, M., *Imágenes y símbolos*. Madrid. Taurus, ⁵1999
- ELIADE, M., *Mito y realidad*. Barcelona, Labor, 1991
- ELIADE, M. (COORD.), *Historia de las creencias y de las ideas religiosas. Desde la época de los descubrimientos hasta nuestros días*. Barcelona, Herder, 1996
- FERRATER, G., *Teoria dels cossos*. Barcelona, Empúries, ⁵1990
- FRENZEL, E., *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid, Gredos, 1980
- GARCÍA-GUAL, C., *Diccionario de mitos*. Barcelona, Planeta, 1997
- GARCÍA LORCA, F., *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*. Edición crítica de E. Martín. Barcelona, Ariel, 1983
- GARCÍA MATARRANZ, F., *Fuentes ideológicas e históricas de El nombre de la rosa*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1988
- GARCÍA MONTERO, L., *Habitaciones separadas*. Madrid, Visor, 1994
- GASCA, L. I GUBERN, R., *El discurso del comic*. Madrid, Cátedra, 1988

- GENETTE, G., *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989
- GREIMAS, A.J. I COURTÉS, J., *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos, 1982
- GUBERN, R., *Espejo de fantasmas. De John Travolta a Indiana Jones*. Madrid, Espasa Calpe, 1993
- KANDINSKY, V., *De lo espiritual en el arte*. Barcelona, Paidós, 1996
- KRISTEVA, J., *The Kristeva reader* (ed. Moi, T.). Oxford, Blackwell Publishers, 1996
- KUHN, T., *La estructura de las revoluciones científicas*. Madrid, FCE, ⁴1990
- LORD BYRON, *Caín. Un misteri*. Barcelona, Quaderns Crema, 1997
- MAGRIS, C., *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*. Barcelona, Edicions 62, 1993
- MARCHESE, A., I FORRADELLAS, J., *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel, ³1991
- MARQUARD, O., *Apología de lo contingente*. València, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, 2000
- MARTÍN BARBERO, J., *Procesos de comunicación y matrices culturales. Itinerario para salir de la razón dualista*. México, Gustavo Gili, 1987
- MAY, R., *La necesidad del mito. La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*. Barcelona, Paidós, 1992
- MC COMBS, M. I SHAW, D. "The Agenda-Setting function of the mass media", *The Public Opinion Quarterly*, Vol. 36, 1972
- NAVARRO, M., *Manual de psicología experimental*. Tarragona, Impremta de F. Pijoan, 1914
- NAVARRO, R., "El cantar de Mío Cid", dins el *Seminari Literatura i Cinema*, CCCB, Institut d'Humanitats de Barcelona, Febrer 2002

- NÚÑEZ LADÉVEZE, L., *Manual para periodismo: veinte lecciones sobre el contexto. el lenguaje y el texto de la información*. Barcelona, Ariel, 1991
- PEÑA-ARDID, C., *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid, Cátedra, 1992
- PEÑA-ARDID, C. Y LÓPEZ, P. (COORD.), *Los melodramas televisivos y la cultura sentimental*. Madrid, Instituto de investigaciones feministas. Universidad Complutense de Madrid, 1995
- PÉREZ ÁLVAREZ, M. (COMP.), *La superstición en la ciudad*. Madrid, Siglo XXI, 1993
- PINTOR, I., "A propósito de lo imaginario", *Formats. Revista de comunicació audiovisual*. Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2001
- POSTMAN, N., *Divertim-nos fins a morir*. Barcelona, Llibres de l'Índex, 1993
- PRAZ, M., *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona, El Acantilado, 1999
- QUENEAU, R., *Exercicis d'estil*. Traducció d'A. Batts i R. Lladó. Barcelona, Quaderns Crema, 1997
- QUINTANA, À., *Fábulas de lo visible*. Barcelona, El Acantilado, 2003
- REIG, M., "El viatge dels argonautes, d'Apol·loni de Rodes, i Jasó i els argonautes, de Don Chaffey", *Seminari Literatura i Cinema*, CCCB, 2002
- RODRIGO, M., *La construcción de la noticia*. Barcelona, Paidós, 1989
- SELVA, M., i SOLÀ, A., "L'imaginari. Invenció i convenció", dins *Imatge i cultura*. UOC, 1997
- SHAKESPEARE, W., *Romeo y Julieta*. Traducció de J.M. Valverde. Barcelona, Planeta, 1991
- SIMONE, R., *La tercera fase. Formas de saber que estamos perdiendo*. Madrid, Taurus, 2000

- STEINER, G., *Gramàtiques de la creació, originat a les Gifford Lectures del 1990*.
Barcelona, Proa, 2002
- TOUTAIN, F., *Sobre l'escriptura*. Barcelona, Blanquerna Tecnologia i Serveis, Facultat
de Comunicació Blanquerna, 2000
- TRESERRAS, M., "Processos d'identificació de l'individu dins del grup en la societat de
comunicació", dins *Anàlisi 29*, Antropologia de la comunicació, Bellaterra,
Servei de Publicacions UAB, 2002
- VALVERDE, J.M., *Nietzsche, de filòleg a Anticristo*. Barcelona, Planeta, 1993
- VIDAL, D., "La transformació de la teoria del periodisme: una crisi de paradigma?"
dins *Anàlisi 28*. Comunicació periodística: un canvi de paradigma?, Bellaterra,
Servei de Publicacions, UAB, 2002
- VILLANUEVA, D., *Curso de teoría de la literatura*. Madrid, Taurus, 1994
- VV.AA., *Ensayos sobre El nombre de la rosa*. Barcelona, Lumen, 1985
- CATELLI, N., "Tópicos de El nombre de la rosa"
- SCHICK, U., "Semiótica narrada o jeroglífico intertextual"

Artículos de prensa

CASAVELLA, F., "El momento en que te crecen los enanos", *La Vanguardia*,

'Culturas', 2 -X- 2002, pp. 20-21

ESPADALER, A.M., "El fuego de Eros", *La Vanguardia*, 13-I-04, p. 28

GARDINE BERNAL, M., "Las raíces de la Grecia clásica son africanas", *La Vanguardia*,

"La Contra", 6/IX/2002

MCKEE, R., *El guión*, Alba ed., "Avance editorial" dins *La Vanguardia Magazine*,

Novembre 2002, p. 78

RUIZ-DOMÈNEC, J.E., "Templarios, cátaros, el Grial y otros ocultismos", dins

La Vanguardia, suplement Libros, 4/I/2002

RODRÍGUEZ, M., "El poder de un mito universal", *La Vanguardia*, 1/XII/2002

(Redacció), "Rosas rojas para la abogada de los imposibles", *El País*, 23 maig 2003,

p.1. Catalunya

(Redacció), *El País*, 31/V/2003, "Juan Goytisolo distingue entre <<el libro

hamburguesa>> y el <<texto que perdura>>"

Diccionaris etimològics

COROMINAS, J., PASCUAL, J.A., *Diccionario crítico etimológico castellano e*

hispanico, Madrid, Gredos, 1986

SÉGURA, S., *Diccionario etimológico latín-español*, Ediciones Generales Anaya,

Madrid, 1985

Pàgines web

'Murder, she wrote' web site: <http://members.aol.com/meow103476/murder.html>

Televisió de Catalunya: <http://www.tvcatalunya.com/>

The Internet Movie Database: www.imdb.com