

#13

SOBRE LA FUNCIÓ DEL PERSONATGE EN LA FICCIÓ LITERÀRIA¹

Benamí Barros García

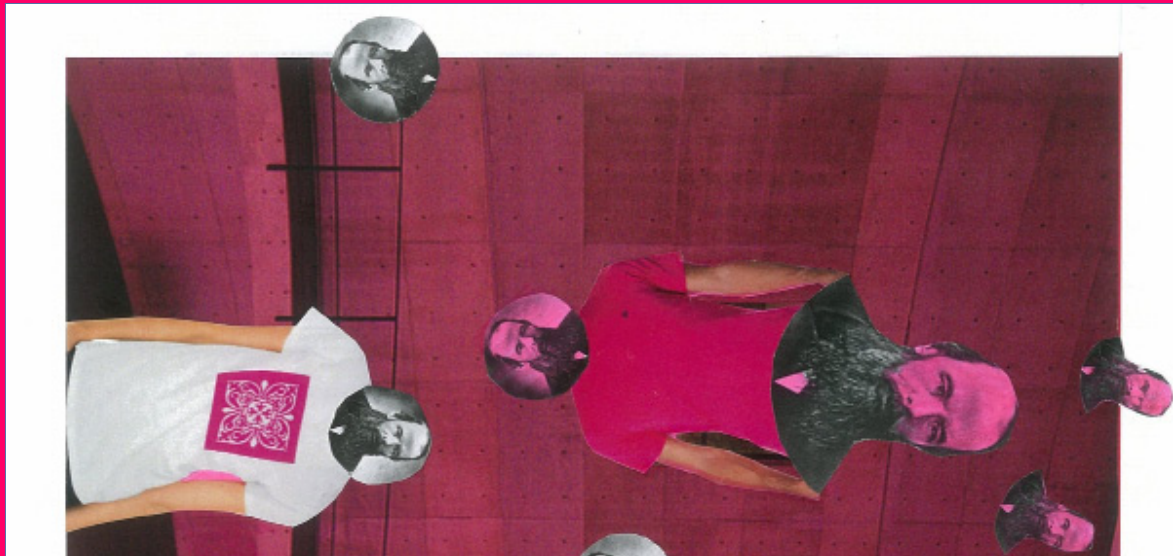
Universidad de Granada / Universidad de Oxford

Il·lustració || Isela Leduc

Traducció || Marta Mayorga Muñoz

Article || Rebut: 31/01/2015 | Apte Comitè Científic: 20/04/2015 | Publicat: 07/2015

Llicència || Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons



Resum || L'objectiu principal d'aquest article és analitzar la funció del personatge en la ficció literària des d'una perspectiva basada en la ment del lector. En particular, ens centrarem en la revisió de diferents models i propostes per a l'estudi de les relacions entre l'autor, el text i el lector, prestant especial atenció als textos literaris de Dostoievski. Es pretén no solament aprofundir en l'estudi de la poètica i els personatges d'aquest autor, sinó també en la conceptualització del personatge com a conjunt de discursos superposats, la qual cosa contribuiria a avançar en certes qüestions narratològiques.

Paraules clau || Personatge | Ficció | Dostoievski | Discurs | Psicologia de la ficció

Abstract || The main goal of this article is to analyze the character's role in literary fiction from a perspective focused on the reader's mind. In particular, the article reviews some different perspectives and approaches to the study of the relationships between author, text and reader, especially in Dostoevski's literary works. The analysis aims to contribute to the study not only of Dostoevsky's poetics and characters, but also of the conceptualization of the character as a set of overlapping discourses, which would help us to deal with some narratology issues.

Keywords || Character | Fiction | Dostoevski | Discourse | Psychology of Fiction

En els espais de la ficció hi ha éssers capaços de viure com si tot fos normal, i l'autor de novel·les es fonamenta en la seva quotidianitat de fer, dir i viure il·lusions versemblants per donar el gran salt des de l'univers model a l'univers representat, i viceversa. Però aquesta capacitat es deu al fet que la mateixa ficció que els dóna recer, alhora configura i és configurada per la seva existència.

Que l'essència de la novel·la és el personatge, com defensava Ortega (1925), no ha de confondre's amb la definició inadequada de personatge com a representant o oponent de la veu de l'autor. D'aquí la necessitat de conceptualitzar el personatge com a connector pragmàtic i discursiu, com a probabilitat de certa conducta i significat. Més que representar un sentit o un altre de la intenció de l'autor, el personatge és una projecció del llenguatge, un fet social que expressa una determinada ideologia o, segons Lewis (1979), una unitat cultural (*cultural unit*). El personatge és una funció dinàmica, segons una idea propera a les de Tiniànov, que està definida i, alhora, participa en el dinamisme de l'obra. Seguint la fórmula clàssica de Schiller, ha de col·locar-se enfront d'un univers, perquè és persona, i ha de ser persona, perquè davant ell hi ha un univers; ha de sentir, perquè és conscient de si mateix, i ha de ser conscient de si mateix, perquè sent. I un dels majors assoliments de la ficció serà que el lector pugui abocar-se a aquest univers, compost de diversos mons interconnectats, veure el que veu el personatge i sentir amb ell: simular, al cap i a la fi.

Coneixem el personatge pel que diu, fa, pensa, però també pel que es construeix al seu al voltant, diguem-ne, per la influència que té en l'esdevenir dels fets, en la topologia del teixit discursiu i, per tant, pel que *la resta* diu d'ell. Es podria dir, seguint la hipòtesi de l'eterna recerca (Lukács, 1985), que el personatge *simplement* tracta de trobar-se, meta que aconseguirà solament en la ment del lector; això és, quan es confirmi la seva transposició efectiva de l'univers ficcional al real. En aquest darrer ja no serà un discurs, una amalgama de paraules que apuntin en una o una altra direcció, tampoc un compendi d'intervencions aforístiques i accions previstes, sinó un ser potencialment real, un advertiment, un panegíric o un epitafi, un cop emocional. La seva mera existència-en-el-món-de-la-ficció és un senyal que recorda al lector que aquell que parla en l'obra no és qui escriu en la vida i que aquell que escriu no és qui parla. El personatge és tan sols un canalitzador d'una intenció global de l'autor, que no té per què ser defensada o refutada pels seus personatges.

D'entre els personatges que formen l'elenc d'actors d'una obra destaca el protagonista, l'heroi, és a dir, el personatge sense el qual l'estructura de l'acció deixaria de funcionar, sobre qui recauen els motius de l'acció i de qui en provenen les conseqüències (Friedman,

NOTES

1 | Aquesta investigació s'ha dut a terme dins el projecte de recerca «The way the world is perceived, conceptualized and Expressed in Russian», finançat per la Universitat de Granada i dut a terme a l'European Humanities Research Centre de la Universitat d'Oxford. L'autor aprofita per expressar el seu agraïment a Emilia Skuratóvich Arias per l'ajuda amb la traducció dels exemples i als revisors anònims pels seus suggeriments.

1955). Però com a personatge, la seva conducta i sentit es definiran, igualment, mitjançant les relacions discursives entre els diferents personatges, en la seva intervenció amb, contra, gràcies a, mitjançant, malgrat i a causa del transcórrer retòric del text. Podrà no parlar-se mai explícitament del seu caràcter, de la seva ètica i intencionalitat, però al lector li en queda un cert regust, una representació mental del que és un cop integrat com a part del text que es llegeix. Des del seu nom, aquell «imperatiu categòric del personatge» que diria Spitzer², fins a la seva fisonomia, tot en l'obra són *indicis*, en el sentit en què Barthes en parlava, que el marquen en la ment del lector.

Com si es tractés d'un Atlas que, en aquest nou avatar, hagués d'apropar l'univers ficcional amb els seus poderosos braços cap a l'univers model, el personatge serà un camp de batalla per a l'autor, que lluitarà amb si mateix per aconseguir una imatge definida i estable de la seva idea en i a través del personatge. La seva consciència, manera de pensar i interpretar el món quedaran tancats dins de la consciència abastadora que posseeix l'autor en relació amb la seva criatura, però en algun moment podrà escapar d'aquest domini, obligant l'autor a que es replantegi la seva obra, fent-se esmunyedís el pronom possessiu. No són pocs els casos en què un autor ha mostrat la seva preocupació per no sentir-se capaç de refutar el potent discurs d'un dels seus personatges.

Per Bakhtín l'heroi i l'argument estan fets d'una mateixa peça, i es podria afegir que el material de què estan fets, almenys en una gran quantitat de casos, és la idea. El personatge no para de fer coses, sia perquè parlant es fa, o perquè el seu silenci pot ser, en gran mesura, molt més eloqüent³. Un silenci que també ha de ser narrat: heus aquí la fal·làcia ficcional d'allò no fet. Un personatge sempre serà definit per acumulació d'accions, mai per la seva absència, ja que la manca mateixa ha de ser narrada mitjançant una altra acció. Diguem que allò que no es diu no és l'absència de discurs, sinó el discurs sobre l'absència. I en això la narració té la responsabilitat més gran. Un dels casos més evolucionats de les formes de dir allò que no es diu, allò que no s'ha fet, són les paraules i accions en el llindar i les falses promeses del text de les quals en queda suspesa la ment del lector en espera de completesa i sentit (Barros García, 2014a).

L'autor, en la seva creació, va administrant la informació que depèn d'ell als diferents personatges, tractant de produir actes de parla imitatius, com si estiguessin sent realitzats per algú (Ohmann, 1972). El lector, de fet, no sol adonar-se que, per exemple, el personatge oblida si i només si algú ens diu o ens mostra aquest oblit⁴, i que, en realitat, oblida perquè fa memòria o li recorden que ha d'oblidar. Tot sentiment, percepció o judici d'un personatge és una tècnica de presentació de la consciència (*stream of consciousness*). Tant és

NOTES

2 | Els referents reals, sobretot els històrics i mítics, argumentarà Hamon (1977), presenten una llibertat d'acció considerablement condicionada des del moment en què apareixen com a tals davant el lector. Però també serà cert que, per aquesta mateixa previsibilitat, podran gaudir d'un nombre major de cops sorpresa, de ruptures de l'horitzó discursiu esperat. En aquest sentit, cal recordar el potencial extraordinari dels noms propis en la literatura russa vuitcentista i que han generat un gran problema traductològic, ja que hi ha disparitat de criteris pel que fa a les estratègies (estrangerització, domesticació, etc.) òptimes per aconseguir un efecte emocional proper al del text origen.

3 | Recordi els «personatges-reflectors» de Stanzel (1978), que comuniquen més en els seus silencis.

4 | Es pot donar el cas que l'oblit sigui revelat com a absència d'una acció esperada promesa, però igualment ha d'haver certes marques textuals que facin veure al lector que tal promesa no es compleix.

així, que podríem recuperar l'extraordinària fórmula *falsídica* i dir: la mera aparició del personatge sembla advertir-nos que tot el que diu és fals. Quimera d'una realitat impossible, l'enunciat d'algú que pertany a la ficció no pot ser real, tampoc sembla aspirar-hi, sinó que, més aviat, pretén ser versemblant, per, en aquest joc d'incertesa i indeterminació, deixar al lector que ho jutgi com apropiat o no i, per tant, es gronxi en la catenària de les emocions evocades, que no és sinó una gradació de l'afecte.

Víctima del seu discurs, del qual no escaparà mai (fins i tot la seva mort es diu), la paraula sobre ell serà la suma del que ell diu i del que *l'univers* diu d'ell. L'opinió aliena, en termes bakhtinians, s'apodera de la seva persona. Així coneixem el personatge, aquest ésser que parla i s'autoconstrueix (Greimas, 1976) perquè la llengua és seva, i en aquesta apropiació ens parla d'ell (Benveniste, 1970). En paraules de Bloom (2001), estaríem parlant d'un Macbeth creat pel propi Macbeth.

La relació del personatge amb el discurs és un element fonamental a analitzar, no només perquè pugui refractar o reflectir la idea de l'autor, sinó perquè té lloc en tots els nivells de l'obra: des del temàtic, amb l'assignació de funcions dins del cabal de text, fins a l'estilístic, com a manera de caracterització del parlant. Cada personatge constitueix un sistema de referència per a l'observació de l'univers ficcionalitzat i, com a tal, la percepció i configuració del teixit espai-temporal des de la seva perspectiva pateix variacions. D'aquí la importància cabdal de l'anàlisi del discurs en els estudis sobre el personatge literari i de les seves especificitats lingüístiques (que són, a la vegada, comportamentals): els díctics, que contextualitzen el discurs només des del punt de vista del parlant, del personatge que diu, i respecte al moment en què pensa, parla o enuncia (Fillmore 1981: 158), les cometes *ohmannianes* i altres figures de distància (Lozano, Peña i Abril, 1997: 159-163), el discurs referit, la destinació indirecta (*indirect address* en Tyler 1978: 440-441), etc. Tots, dins d'una semiòtica de l'acció discursiva (Bühler, 1967) que distingeix entre l'acte lingüístic i l'acció lingüística, remetent a una anàlisi del discurs del personatge en relació amb les operacions discursives i amb els estats que aquestes procuren; és a dir, a l'anàlisi en la seva interrelació amb la resta de discursos. Les conclusions extretes després de l'anàlisi del discurs aïllat d'un personatge seran poc precises, ja que la seva veu pertany a un conjunt més ampli i cohesionat, en el qual molts altres elements formen part del seu dir. El vincle personatge-discurs és una relació global de l'obra amb el seu text, tots dos termes en el més ampli concepte.

Les relacions recíproques entre personatges, la *situació* segons Tomaixevski, passen a constituir la base per comprendre la caracterització de l'heroi, el significat dependrà i vindrà donat

precisament de la seva relació respecte a la resta de personatges de l'enunciat. Però aquí hem d'entendre en un sentit augmentat el concepte de personatge, ja que moltes d'aquestes relacions vénen ja marcades per la referència. I és que un personatge és (portador de) un discurs al qual, suposadament, obeeix i representa, de manera que el propi discurs que abandera incita el lector, fins i tot en els moments en què aquell no intervingui o guardi silenci, a predir un comportament, un exercici heurístic i gairebé computacional i, per tant, que construeix una xarxa de personatges i escenes en què el discurs del personatge es veurà reforçat i una altra en què serà confrontat.

El personatge com a fenomen semiòtic neix d'un espectre de personalitats, d'accions i de discursos possibles, pel que fa a connector entre l'univers ficcionalitzat (el que s'escriu) i el ficcional (el que es llegeix). Carrega, per tant, amb un bagatge indefugible dels arquetips instaurats en la literatura, als quals ja se'ls pressuposen certes qualitats i característiques, així com d'un sentit d'influència que sol apuntar cap a la situació social en què es publica o es vol publicar l'obra. No en va l'obra s'escriu per alguna cosa, per a algú, que ha de descodificar o, millor dit, recodificar el missatge, segons es dugui a terme la imbricació de l'eficiència de l'estratègia suggerida pel text i el mode de pensament del lector.

A l'igual que l'obra d'un autor, el personatge es troba dins d'un possible repertori, d'on neix i, alhora, li dona forma. Amb els seus personatges, Puixkin i Lèrmonov capaciten la literatura russa per crear un univers irreal tan versemblant que podria servir per encapsular-hi la societat. Així ho entén Dostoievski, a qui la figura d'Aleko de Puixkin causa gran admiració:

En el personatge d'Aleko, heroi del poema *Els zíngars*, es plasma ja una idea profunda i forta, completament russa, que més tard s'expressa en la seva plenitud harmònica en *Eugeni Oneguin*, on pràcticament el mateix Aleko se'ns presenta ja no sota una llum de fantasia, sinó d'una manera palpable, real i comprensible. Puixkin ja va trobar en Aleko, i ho va ressaltar magistralment, un ésser errant en la seva terra natal, l'històric ser errant rus que ha aparegut de forma oportuna en la història de la nostra societat allunyada del poble. Evidentment, no només Byron va donar amb ell. El personatge d'Aleko és correcte i ha estat captat fidelment, és constant i s'ha instal·lat en la nostra terra per molt de temps. Aquests éssers errants russos segueixen sense rumb fins avui dia i sembla que no desapareixeran aviat. Aquests ara ja no freqüenten els assentaments gitans per buscar els seus ideals entre la peculiar i salvatge manera de viure dels gitans i per buscar en la natura un descans de l'enrevessada i absurda vida de la nostra societat intel·lectual. Però, de totes maneres, se submergeixen en un socialisme que no existia en els temps d'Aleko, van amb la nova creença a un altre camp i la treballen amb zel, convençuts, igual que Aleko, que en la seva actitud fantàstica aconseguiran els seus fins i la felicitat no només per a un mateix, sinó també per a la resta del món. Perquè el vagabund

rus precisament necessita aquesta felicitat universal per aconseguir el descans, no es conformarà amb menys, però, és clar, de moment tot és teoria. Segueix sent el mateix rus, només que pertany a diferents èpoques. Repeteixo, aquesta persona ha estat engendrada justament en el començament del segon segle des de la gran reforma de Pere I, en aquesta societat nostra intel·lectual allunyada del poble, de la força popular, just al començament del segon segle després de la gran reforma de Pere I. (26; 137-138)⁵

De la cita es dedueix la relació que per Dostoievski tenia el personatge amb el referent. Perfilat segons les diferents tipologies dels éssers que viuen en la societat, l'home rus és la realitat, barreja de passat, del que n'és conseqüència i hereu, i de futur, del que n'és constructor i verb. Així les coses, defensa Kantor (Кантор, 2010) que l'heroi de Dostoievski pot ser vist com a conseqüència de la cultura russa del segle XIX. Dostoievski veu en el personatge les possibilitats de la idea o, més concretament, un microcosmos en què podrà engendrar-la, desenvolupar-la i veure-la triomfar o morir, de manera que aquest té una doble projecció: d'una banda, cap al passat en una reflexió i valoració sobre la seva pròpia existència, és a dir, sobre el perquè de l'aparició de l'home petit, de l'home insignificant o superflu, del nihilista i altres arquetips; d'altra banda, cap a allò que s'acosta, a través de la funció d'advertència que tenen tots els textos de Dostoievski. El missatge del personatge està lluny de ser individual: és plena «representació de rols socials» (Duranti, 1997: 329), textualitzats en la idea que, per ell i en ell, es diu.

Si ens aturem en aquest punt, és interessant reproduir alguns judicis del mateix Dostoievski sobre altres personatges de la literatura russa, fet que sens dubte contribueix a aclarir certes qüestions que se segueixen plantejant en l'actualitat al voltant de què era el personatge per aquest gran autor, si era portador del seu discurs o estava ficcionalment exempt de control per part de l'autor. És sabut que Dostoievski solia incloure en les seves obres algunes referències a personatges literaris, en la major part dels casos, amb cert aire burlesc. Només cal recordar la dilatada presència que té el Bazarov de Turgenev en *Els dimonis*⁶ on no solament és jutjat per Stepan Trofimovich («... Bazarov és una mena de persona fictícia que no existeix en absolut [...] Aquest Bazarov és una espècie de barreja incomprendible de Nozdrev amb Byron... »[10; 171]), sinó que conforma la textualització d'una idea en si mateixa, suposa un discurs, una veu, la d'un personatge que, segons Dostoievski, va néixer com a ideal, però no va saber reflectir els veritables Bazarov dels anys quaranta:

[...] S'ha atrevit a no reposar amb nosaltres i a no acontentar-se amb les nostres personalitats importants i es va negar a prendre-les pel seu ideal, va buscar alguna cosa millor que nosaltres. Millor que nosaltres. Valga'm Déu! Per ventura existeix alguna cosa al món més bonica i més correcta que nosaltres? Li han donat el seu per Bazarov... [5; 59]

NOTES

5 | Totes les cites de l'obra de Dostoievski es fan de l'edició de les seves obres completes en trenta toms (Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 томах. - Л., 1972-1990). Per a això fem servir el criteri consensuat de citació, segons el que s'indica entre claudàtors el volum i la pàgina de la cita.

6 | O el mateix Turgenev, caricaturitzat en part en Karmazinov.

Dostoievski, la carta del qual a l'autor de *Pares i fills* no s'ha conservat, sembla veure en el Bazarov de Turgenev un trencament de la veritat literària, conclusió que podem extreure de la següent anotació que fa a la redacció d'*Els dimonis*:

[...] L'home dels anys quaranta no podia crear Bazarov sense faltar a la veritat.

- En què se li ha destrossat?

- En el pedestal en què es troba. [11; 72]

També desperta enorme interès l'anàlisi que Dostoievski fa del Levin de Tolstoi i, en general, de l'obra *Anna Karenina* en diversos articles del *Diari d'un escriptor* del 1877. En la seva interpretació podem veure dues idees essencials: que el personatge representa sempre una idea o una forma de pensament instaurada o potencialment possible en la societat, i que l'autor, en el seu control com a ens que regeix les normes i manifestacions discursives i d'acció, no ha de mostrar-se amb claredat en els seus personatges:

L'autor ha fet bé en esmentar-ho, sense esmentar que ho va expressar com un extraordinari artista. Després, torna a estendre's la novel·la i de sobte, per la meua sorpresa, em trobo a la sisena part de la novel·la amb una escena que correspon a un veritable «tema d'actualitat» i, el més important, l'escena apareix sense intenció ni falsedat, sinó que emergeix de la mateixa essència artística de la novel·la. No obstant això, ho torno a repetir, per mi era una cosa inesperada i he arribat a sorprendre'm: no m'esperava tal «tema d'actualitat». Desconec la raó, però no m'esperava que l'autor s'atrevis a desenvolupar els seus personatges fins a convertir-los en semblants «representants». Encara que, precisament en aquests representants, en aquesta exageració de la conclusió radica tot el sentit de la realitat. Sense això la novel·la tindria un aspecte pràcticament indefinit, i no correspondria ni als interessos russos actuals ni als essencials: es descriuria només una part de la vida, ignorant intencionadament el més important i el més preocupant d'aquesta vida. Encara que, sembla ser, m'estic submergint en la crítica, i això no és cosa meua. Tan sols volia destacar aquesta escena. [25; 53]

Aquí molts dels intel·lectuals russos ara solen dir: «¿Quin poble? Jo sóc el poble». En la vuitena part d'*Anna Karenina*, Levin, el personatge favorit de l'autor de la novel·la, diu de si mateix que «ell és el poble». Una vegada anterior, parlant sobre *Anna Karenina*, vaig dir que aquest Levin era «un cor pur». Segueixo creient en la puresa del seu cor, però no crec que ell sigui el poble; al contrari, ara m'adono que ell també, amb afecte, tendeix a allunyar-se del poble. Em vaig adonar d'això quan vaig acabar de llegir la vuitena part d'*Anna Karenina*, que ja vaig esmentar al principi d'aquest diari dels mesos juliol i agost. Levin, com a fet, no és, evidentment, un ésser que existeix, sinó simplement un invent de l'escriptor. [25; 193]

Senzillament ell li lleva al poble el més preuat, li treu el principal sentit de la seva vida. Sens dubte, li hauria agradat si el nostre poble no posés per tot arreu el seu cor en favor dels germans seus, màrtirs de la seva fe. En aquest sentit ell nega els fets, tot i que siguin evidents. Per descomptat, aquesta idea està expressada tan sols en els personatges ficticis de la

novel·la, però, ho torno a repetir, amb massa evidència es percep al costat d'ells al mateix autor. No obstant això, el llibre és sincer, l'escriptor descobreix la seva ànima. Fins i tot les coses més comprometedores (i aquí sí que existeixen), es deixen caure com per casualitat. Per això, malgrat el seu caràcter comprometedor, el lector les percep tan sols com una paraula directa i no veu ni un indici de complexitat. No obstant això, no considero que aquest llibre sigui tan innocent. [25; 202-203]

És molt trist el fet que un escriptor de la seva talla escrigui d'aquesta forma. És trist per al futur. Encara que, millor començo la qüestió: m'agradaria protestar, assenyalar allò que em va cridar l'atenció especialment. Abans, però, començaré amb Levin, que evidentment, és el personatge protagonista de la novel·la. En ell s'ha expressat el positiu com si fos la contradicció d'aquelles anomalies per les quals han mort o patit altres personatges de la novel·la. Sembla ser que per això ha estat creat per l'autor, per expressar-ho tot en ell. Però, no obstant, Levin encara no és perfecte, encara li falta alguna cosa, i caldria ocupar-se'n, solucionar-ho per evitar qualsevol dubte, qualsevol pregunta que pugui tancar en si Levin. Més tard el lector comprendrà per què li presto atenció a aquest fet i no pas directament a la qüestió principal. Levin és feliç, la novel·la acaba lloant-lo, però encara no té un món interior espiritual. [25; 203]

Dostoievski sembla acceptar la tendència a cert autobiografisme en la creació de personatges, probablement no com a éssers basats en la pròpia experiència, sinó, seguint a Sartre, pel fet que no es pot fer que hi hagi un «ésser» si el «ser» no és ja. Així reflexiona Dostoievski després de la mort de George Sand:

Llavors, quan la van trobar a Europa, deien que ella predicava la nova situació de la dona i profetitzava sobre «els drets de la dona lliure» (segons l'expressió de Senkovsky); però no és del tot cert, ja que ella en cap cas predicava sobre una dona concreta, tampoc es va inventar això de la «dona lliure». George Sand pertanyia a tot el moviment i no només a la predicació sobre els drets femenins. És veritat que per ser dona, ella, evidentment, preferia destacar els personatges femenins més que els masculins. També és evident que totes les dones del món ara s'han de posar de dol, ja que ha mort una de les més brillants i belles de les seves representants. A més, va ser una dona pràcticament única per la força del seu intel·lecte i talent: el seu nom ja és història, és un nom que no està destinat a l'oblit ni a la desaparició entre els europeus. Pel que fa a les seves protagonistes femenines, torno a repetir, des que vaig començar a llegir-la quan tenia setze anys, vaig quedar impressionat per la rara contradicció que suposava el que parlaven i escrivien sobre ella i el que jo veia amb els meus propis ulls. En realitat, moltes, algunes almenys, de les seves protagonistes posseïen una puresa moral tan elevada que un no podria imaginar sense realitzar una gran recerca moral en l'ànima del poeta, sense professar el deure més complet, sense comprendre ni reconèixer la bellesa més elevada en la misericòrdia, paciència i justícia. Tot i que és cert que entre la misericòrdia, paciència i el reconeixement de les obligacions del deure s'entreveia també un extrem orgull de la crida i la protesta. Però precisament aquest orgull era preuat, ja que partia d'aquella veritat superior sense la qual la humanitat mai podria haver aguantat al cim de tota la seva alçada moral. [23; 34-35]

Es subratllen, d'una banda, la necessitat d'una identificació autor-

personatge tot i que aquest no sigui directament portador del discurs d'aquell; i, de l'altra, l'anteposició de la fi última de l'obra a la caracterització dels personatges. L'autor rus farà del primer un laberíntic procediment d'assignació de discursos enfrontats i, del segon, un autèntic ritual minuciós que el portarà a la necessitat de tenir una representació antropomorfa de cada personatge.

Amb l'ànima humana com a objecte de representació, Dostoievski crearà el realisme en un sentit superior (per a una revisió, remetem a Степанян, 2005). Bé sigui interpretat com una forma de portar més enllà els conceptes típics de la poètica (Фокин, 2010: 152), bé com a estratègia per dotar d'extrema importància el dialogisme, el que sembla evident és que és tracta, més aviat, d'una cosmovisió, d'una manera de concebre la realitat en la seva transposició cap a l'univers ficcional i ficcionalitzat de l'obra. Des d'aquesta posició, en què la categoria de la realitat figura com a base del realisme de Dostoievski, demostra Tatiana Kasatkina (Касаткина, 2004) que la paraula domina en l'obra de Dostoievski; cosa que no van saber comprendre molts dels contemporanis de l'autor i contra qui l'autor no va trigar a reaccionar:

Em diuen psicòleg; mentida, tan sols sóc realista en el sentit superior de la paraula. És a dir, plasmo tota la profunditat de l'ànima humana. [27; 65]

Tinc el meu propi punt de vista sobre la realitat (en l'art). El que la majoria considera gairebé fantàstic o poc comú, per a mi, de vegades, és l'essència mateixa de la realitat. Per a mi, la trivialitat dels esdeveniments i una opinió banal no arriben a ser realitat en si, sinó tot el contrari. [29/1; 19]

El que jo entenc per la realitat i el realisme és totalment diferent del que consideren els nostres realistes i crítics. El meu idealisme és més real que el seu. Déu! Si arribéssim a exposar amb detall tot el que nosaltres, els russos, en els últims deu anys hem experimentat en el nostre desenvolupament espiritual... Llavors els realistes cridaríen que tot és una fantasia. Això també és realisme, però més profund. El seu és superficial! [28/2; 392]

En aquest escenari en què la paraula es converteix en material amb què modelar el personatge, en espai fèrtil per transmetre un missatge, fonamentarà Bakhtín, seguint a Grossman, la importància del diàleg en l'obra d'aquest escriptor, d'un diàleg o forma de dialogar completament nova en tant que l'autor es manté suspès en les paraules, disposat a dur a terme el *gran diàleg ara*, en el moment en que esdevé la situació comunicativa (Бахтин, 1963: 84-85). Però el fenomen del dialogisme implica una relació especial amb el text i, conseqüentment, amb el lector. Així sorgeixen els veritables problemes de la poètica de Dostoievski i, cosa curiosa, neixen justament com a solució: la paraula de l'autor, entesa com l'expressió de la seva veu en el discurs dels personatges, la seva

posició artística i formal pel que fa al discurs de l'heroi i les estratègies d'argumentació, segons les quals s'aconsegueix la polifonia, és a dir, la *pluralitat de veus i consciències independents i inconfusibles*. Es podria afirmar que els veritables problemes de la poètica de l'autor van sorgir gràcies a que Bakhtín, sense resoldre'ls definitivament, va saber situar-los en un primer pla davant d'una crítica que encara estava, en la seva gran majoria, estancada en un enfocament fràstic de l'anàlisi del discurs de l'autor.

L'essència de la novel·la polifònica, de la qual considera creador a Dostoievski, serà per Bakhtín la capacitat que les diferents veus romanguin independents, alhora que es combinen en una unitat molt superior a la de l'homofonia, però convé apressar-se a dir, per no caure en reduccionismes innecessaris, que el mateix Bakhtín no justifica l'existència en Dostoievski d'un heroi no subjecte a la intenció de l'autor, sinó que veu en la seva llibertat i independència la màxima expressió d'una intenció de l'autor que, prèviament, configura un pla perfectament calculat.

És clar que existien precedents a la teoria polifònica de Bakhtín, als quals ell mateix en fa referència. Esmenta a Grossman com a punt de partida per a l'estudi de la poètica de Dostoievski i com a descobridors de certa polifonia estructural a Engelgardt, Ivanov i Askoldov, entre d'altres. En comú van compartir un mateix propòsit: crear una nova visió en la interpretació de l'obra de Dostoievski, per a la qual cosa es van centrar en allò que Engelgardt denominava «la idea com a objecte de representació» (Энгельгардт, 1924).

Sorgeix, llavors, la necessitat d'integrar la idea dins de la forma dominant de representació en l'obra de Dostoievski, és a dir, de la polifonia, bé sigui entesa a nivell estructural, bé com a estratègia de discursivització de la intenció. Va començar, doncs, un estudi del personatge com a portador d'una idea, fins que es va arribar a la concepció de les idees-personatges; això és, de la fragmentació de la intenció de l'autor en idees, que un personatge o grup d'ells havien de contenir.

Una primera conseqüència d'aquesta forma d'entendre el personatge pot ser el fet que el *fer* (aquí entès com a *funció* en la terminologia de Propp) del personatge sempre està definit segons el seu significat en el desenvolupament de la trama. Ens interessa, però, més la segona conseqüència: la refutació del discurs de cert personatge, per ser veu relativament independent, es durà a terme mitjançant el potencial retòric de la idea, del pes que aquesta tingui dins de la negociació del sentit i, per tant, tindrà lloc pràcticament només a nivell estructural i mitjançant un enfrontament discursiu d'«actituds retòriques» (Leith & Myerson, 1989).

A dia d'avui les idees de Bakhtín segueixen sent debatudes, la relació autor-personatge, els tipus de discurs en Dostoievski⁷ i altres problemes que, en la seva gran majoria, romanen sense ser resolts a causa, com va manifestar en el seu dia Schmidt (1978), de l'absència d'un model unànimement acceptat per a la interpretació i valoració dels textos literaris o, el que sol ser més perjudicial, a causa de l'existència d'unes preconcepcions de crítica general (en el sentit que denunciava Richards, 1967) i axiomes interpretatius oxidats. En les últimes dècades, de fet, seguim immersos en un debat entre aquells que es posicionen a favor de la polifonia i aquells que la rebutgen (entre d'altres, Jones, 1990; Emerson, 1997, 1999; Келдыш, 2009). Potser la solució òptima estigui en posicions i enfocaments intermedis, és a dir, en acceptar, com proposa Kinoshita (Киношита, 2005), una polifonia permissiva, o bé plantejar-la en termes d'estructuració de la novel·la, en altres paraules, com a funció estructural de l'obra, però no com a principi motor (Баррос Гарсия, 2009, 2010; Barros García, 2014b).

D'aquesta manera, i segons el recorregut traçat aquí, un cop que hem assumit que el text només pot exercir una funció literària si és considerat com un tot, que el text literari és un tipus de comunicació, l'estudi ha de ser realitzat des d'enfocaments, per sort, cada vegada més interdisciplinaris, que el discurs és un contínuum que no comença ni acaba i que l'obra és un tot dinàmic que transcendeix els seus propis marges, és hora de proposar models basats en l'enorme bagatge que existeix ja en les diferents àrees implicades en l'anàlisi del discurs i de la interfície interpretació-ficció. Ara que sembla conèixer-se que la polifonia de Bakhtín té els seus límits (entre d'altres, Jones, 1990; Корман, 2006), certa regió en què deixa de ser vàlida, perquè regeixen altres forces discursives si adoptem un símil amb la física, és moment d'elaborar paradigmes concrets sobre aquest autor des d'altres enfocaments i disciplines, que ajudarien no només a definir i fer llum sobre la forma d'entendre i dir el món d'aquest autor, sinó també a aprofundir en la reacció emocional del lector, allò que es coneix com psicologia de la ficció.

Per ser l'obra literària finita, però il·limitada, ja que es realitza en una superfície sense limitació física com és la ment de qualsevol possible receptor (i no del lector implícit), creiem que un dels passos a seguir dins de la crítica dostoievskiana és buscar la coherència i cohesió en el conjunt de la seva obra, concebre-la com un tot de sentit, tot i les possibles oscil·lacions que puguin advertir-se en la intencionalitat de l'autor, en part conseqüència d'una visió del món en constant reformulació («enfortiment», segons el mateix Dostoievski) (Barros García, en premsa). Convé recordar aquí que Dostoievski declarava no voler representar la realitat, ja que ell mateix la reconeixia com a labor impossible, sinó, més aviat, apropiarse a ella, model que l'investigador hauria d'aplicar als seus desitjos de representar la

NOTES

7 | Cal notar que el mateix Bakhtín va deixar escrit que la seva classificació no era definitiva (Бахтин, 1963: 265-266).

intenció, ideologia i cosmovisió d'aquest autor:

Fa poc vaig tenir una conversa amb un dels nostres escriptors (un gran artista) sobre el còmic de la vida, sobre el difícil que és definir un fet, buscar-li el nom adequat [...]. «Sabia vostè, —em va dir de sobte el meu interlocutor, com si estigués profundament i des de fa temps impressionat per la seva pròpia idea— sabia vostè que no importa el que escrigui, el que dedueixi, el que destaquï en la seva obra literària, ja que en cap cas no es podrà acostar a la realitat». [...] Jo ja ho sabia a l'any 46, quan vaig començar a escriure, potser una mica abans. Aquest fet m'havia impressionat més d'una vegada i em feia preguntar-me sobre la utilitat de l'art amb la seva tan evident impotència. I és veritat, proveu a estudiar un fet de la vida real, qualsevol que fins i tot no sigui evident a primera vista. I si és capaç i té bon ull descobrirà en aquest fet una profunditat que no està present en les obres de Shakespeare. Però aquest és el problema: qui és capaç i qui té bon ull? I això no és només per crear i escriure obres literàries, sinó que només per fixar-se en el fet, cal ser una mica artista. Per a un observador tots els esdeveniments de la vida transcorren dins d'una entenedora simplicitat, i són tan comprensibles que no hi ha res en què pensar, res en què fixar la mirada: no val la pena. Però hi ha un altre tipus d'observador als quals els mateixos esdeveniments li arriben a preocupar tant que (passa sovint) no és capaç, finalment, de generalitzar-los i fer-los més simples, desenrinxolar-los en una línia recta i tranquil·litzar-se. Aquest observador acudeix a un altre tipus de simplificació i sense més miraments es dispara un tret al front per fer callar de cop la seva ment turmentada i totes les preguntes sorgides. Tan sols són dues posicions oposades, però entre elles es troba tot el sentit de l'existència humana. [23; 144]

No es pot definir la moralitat només com fidelitat a les conviccions d'un mateix. Cal fer-se una pregunta sense parar: són correctes les meves conviccions? Hi ha una única comprovació: Crist. Però aquí no es tracta de la filosofia sinó de la fe, i la fe és el color vermell. (Страхов i Миллер, 1883: 371)

El real no s'esgota en la paraula dita. Aquesta és només apel·lació, que diria Bakhtín, apel·lació a l'altra entitat que li dóna vida: el lector. Així, Dostoievski, sabedor de la indefectible contribució d'aquell al sentit del text, incrustarà en l'univers ficcionalitzat la figura d'un lector, potencialment capaç d'afinar els tons de la inferència. No és d'estranyar, com ja s'ha advertit, que des de la primera novel·la apareguin constants referències explícites al lector com a forma de reconduir la seva opinió, de qualsevol lector (tal serà l'expansió intencional de l'autor), cap a la interpretació desitjada. A Dostoievski no li importava tant defensar la seva novel·la en tant que obra d'art, sinó el que en ella i per ella representava. «Defenso no la meva novel·la, sinó la meva idea», arribarà a escriure-li a Strakhov i a set crítics i amics. La nítida preocupació per la idea reflecteix de manera solemne l'atractiva incertesa de la recepció, de la col·lisió d'un text que no és tot ni només el que l'autor volia dir amb el món del lector:

Estic treballant en una gran idea. No parlo de l'execució, sinó de la idea. És una d'aquelles idees que provoquen un efecte segur en el públic. Una mica de l'estil de *Crim i càstig*, però encara més real, més proper a la

realitat i referits directament al problema actual més important. L'acabaré a la tardor, no m'afanyo, sense presses. Intentaré que es publiqui també a la tardor. [...] L'única cosa... que és un tema massa calent. Mai abans havia treballat amb tant plaer i tanta facilitat. [29; 107]

El problema, i també el repte, d'un enfocament orientat cap a la comprensió de com interactua el lector amb el text radica en què s'ha de partir de l'anàlisi del lector i de la lectura com a processos i saber ponderar-los, fet que implica un estudi minuciós no només de les estructures textuais profundes, sinó també dels productes del procés semiòtic, és a dir, de la reconstrucció, l'observació i la sistematització dels factors que semblen condicionar la interpretació. El sentit de l'obra de Dostoievski, per tant, seria el resultat d'un complex entramat d'idees i associacions en comunicació, cosa que, al seu torn, s'inclina cap a l'anàlisi del discurs de Dostoievski des d'un punt de vista relacional (Barros García, 2015).

En l'era de la neurociència i els *Big Data*, i atents als grandiloqüents i valuosos avenços que s'estan produint des de, entre d'altres, enfocaments neurocognitius centrats en la literatura i la recepció (per a una revisió, Miall, 2009; Bernaerts et al., 2013; Jacobs, 2015), en les teories cognitives del personatge (entre d'altres, Schneider, 2001; Weststeijn, 2007; Jannidis, 2015), la neuroestètica i els estudis empírics de l'art (per a una revisió, Huston et al., 2015), la lectura (per a una revisió, Pollatsek i Treiman, 2015) i la psicologia de la ficció (per a una revisió, Oatley et al., 2012), potser es pot progressar de manera substancial en un aprenentatge, reclamat per Foucault, que permeti trobar les posicions de subjectivitat en el discurs i no tractar tant d'aprendre, com va especificar Bakhtín (2004: 60), de Raskolnikov, Sònia, Ivan Karamazov o qualsevol altre personatge pres com a ens aïllat, sinó fer-ho del mateix Dostoievski com a creador i del lector que dona sentit al text. És a dir, caldrà mostrar a l'autor en l'autor, seguint la fórmula bakhtiniana, però fer-ho sabent que aquest lloc en què anem a buscar-lo és un espai dinàmic creat en i pel text (com en altre temps va remarcar Iser, 1980) i configurat també en i pel lector.

Bibliografía citada

- BAILEY, H., ZACKS, J. (2011): «Literature and event understanding», *Scientific Study of Literature*, 1, 72-78.
- BAJTIN, M. (2003): *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BARROS GARCÍA, B. (2014a): «Sobrejustificaciones y palabras en el umbral de la existencia en la obra de Dostoievski», *Tonos Digital*, 27, <<http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/1126/694>>, [24/01/2015].
- BARROS GARCÍA, B. (2014b): «The role of the estrangement in Dostoevsky's *Crime and Punishment*», *Eslavística complutense*, 14, 9-23, <<http://revistas.ucm.es/index.php/ESLC/article/view/44747/42183>>, [28/01/2015].
- BARROS GARCÍA, B. (2015): «Text Visualization as a Discourse Analysis Tool», *Tonos Digital*, accepted.
- BARROS GARCÍA, B. (en prensa): «In Other Words: Reformulation Strategies in Dostoevsky's works», *Russian Literature*, accepted.
- BENVENISTE, E. (1970): «L'appareil formel de l'énonciation». *Langages*, 17, 12-17.
- BERNAERTS, L., DE GEEST, D., HERMAN, L., VERVAECK, B. (eds.) (2013). *Stories and Minds: Cognitive Approaches to Literary Narrative*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- BLOOM, H. (2001): *How to read and why*. New York: Scribner.
- BÜHLER, K. (1967): *Teoría del Lenguaje*. Madrid: Revista de Occidente.
- DURANTI, A. (1997): *Linguistic anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- EMERSON, C. (1997): *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*. Princeton: Princeton University Press.
- EMERSON, C. (ed.) (1999): *Critical Essays on Mikhail Bakhtin*. New York.
- FILLMORE, CH. (1981): «Pragmatics and the description of discourse» en Cole, P. (ed.), *Radical pragmatics*, New York: Academic Press, 143-166.
- FRIEDMAN, N. (1955): «Forms of the Plot», *Journal of General Education*, 8, 241-253.
- GREIMAS, A. (1976): *Maupassant: La sémiotique du texte. Exercices pratiques*. París: Seuil.
- HAMON, PH. (1977): «Pour un statut sémiologique du personnage» en Barthes, R., Kayser, W., Booth, W. y Hamon, P. (eds.), *Poétique du récit*, París: Seuil, 115-180.
- HUSTON, J. P., NADAL, M., MORA, F., AGNATI, L. F., CELA-CONDE, C. J. (eds.) (2015): *Art, Aesthetics and the Brain*. Oxford: Oxford University Press.
- JACOBS, A. M. (2015): «Neurocognitive poetics: methods and models for investigating the neuronal and cognitive-affective bases of literature reception», *Front. Hum. Neurosci.*, 9:186. doi: 10.3389/fnhum.2015.00186.
- JANNIDIS, F. (2015): «Character» en Hühn, Peter et al. (eds.), *The living handbook of narratology*, Hamburg: Hamburg University. <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/character>>, [19/04/2015]
- JONES, M. (1990): *Dostoevsky after Bakhtin: Readings in Dostoevsky's. Fantastic Realism*. New York.
- LEITH, D., y MYERSON, G. (1989): *The power of address: explorations in rhetoric*. New York: Routledge.
- LEWIS, T. (1979): «Notes toward a Theory of the Referent», *PMLA*, 94, 459-473.
- LOZANO, J.; PEÑA, C., y ABRIL, G. (1997): *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.
- MIALL, D. S. (2009): «Neuroaesthetics of literary reading» en Martin Skov y Oshin Vartanian (eds.), *Neuroaesthetics*, New York: Baywood.
- OATLEY, K., MAR, R. A., DJIKIC, M. (2012): «The psychology of fiction: Present and future» en I. Jaen y J. Simon (eds.), *Cognitive Literary Studies: Current Themes and New Directions*, Austin, TX: University of Texas Press.
- OHMANN, R. (1972): «Speech, Literature, and the Space Between», *New Literary History*, 4.1, 47-63.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1925), *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*. Madrid: Revista de Occidente.

- POLLATSEK, A., TREIMAN, R. (eds.) (2015): *The Oxford Handbook of Reading*, Oxford: Oxford University Press.
- RICHARDS, I. (1967): *Lectura y crítica*. Buenos Aires: Seix Barral.
- SCHMIDT, S. (1978): «La comunicación literaria» en Mayoral, J. (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid: Arco/Libros. 195-212
- SCHNEIDER, R. (2001). «Toward a Cognitive Theory of Literary Character: The Dynamics of Mental-Model Construction». *Style*, 35, 607-640.
- STANZEL, F. (1978): «Towards a "Grammar of fiction"», *Novel*, 11 (3), 247-264.
- TYLER, S. (1978): *The said and the unsaid. Mind, meaning, and culture*. New York: Academic Press.
- WESTSTEIJN, W. G. (2007): «Towards a Cognitive Theory of Character», *Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology*, <http://cf.hum.uva.nl/narratology/a07_weststeijn.htm>, [08/09/2014].
- ZWAAN R., PECHER, D. (2012): «Revisiting Mental Simulation in Language Comprehension: Six Replication Attempts», *PLoS ONE*, 7(12). <<http://dx.plos.org/10.1371/journal.pone.0051382>>, [11/12/2014].
- БАРОС ГАРСИЯ, Б. (2009): «Трансцендентность поцелуя в произведениях Ф.М. Достоевского: псевдо-телесное приближение к всеобщему счастью», *Достоевский и мировая культура*, 25, 178 - 202.
- БАРОС ГАРСИЯ, Б. (2010): «Читатель внутри текста и фикциональный мир «Преступления и наказания» Ф.М. Достоевского», *Europa Orientalis*, XXIX, 45-59.
- БАХТИН, М. (1963): *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва: Сов. писатель.
- ДОСТОЕВСКИЙ Ф.М. (1972-1990). Полное собрание сочинений в 30 томах, Ленинград: Наука.
- КАНТОР, В. (2010): «Трагические герои Достоевского. Роман «Подросток» en Kroo, K. y Tunde, S., *F.M. Dostoevsky in the Context of Cultural Dialogues*, Budapest: ELTE: Russian Literature and Literary Studies, 218-227.
- КАСАТКИНА, Т. (2004): О творческой природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле», Москва: ИМЛИ РАН.
- КЕЛДЫШ, В.А. (2009): *Полонский В.В. Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза*. Москва: ИМЛИ РАН.
- КИНОСИТА, Т. (2005): *Антропология и поэтика творчества Достоевского*, СПб.: Серебряный век.
- КОРМАН, Б. (2006): *Избранные труды. Теория литературы*, Ижевск: Институт компьютерных исследований.
- СТЕПАНЯН, К. (2005): «Сознать и сказать». «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф.М. Достоевского, Москва: Раритет.
- СТРАХОВ, Н. у МИЛЛЕР. О. (1883): *Биография, письма и заметки из записной книжки Ф.М. Достоевского с портретом и приложениями*, СПб.: Типография А.С. Суворина.
- ФОКИН, П. (2010): «Поэтика синектохи» en Kroo, K. y Tunde, S., *F.M. Dostoevsky in the Context of Cultural Dialogues*, Budapest: ELTE, 151-155.
- ЭНГЕЛЬГАРДТ, Б. (1924), Идеологический роман Достоевского, *Ф.М.Достоевский. Статьи и материалы*, II, 71-109.