

El riure com a suspensió de l'empatia

Una proposició modesta (i un exemple)

Pere Ballart*

Universitat Autònoma de Barcelona

Pere.Ballart@uab.cat

Resum: L'article proposa que el riure és una suspensió de l'empatia, només possible quan entre l'observat i qui l'observa hi ha prou distància perquè la compassió no anul·li un possible efecte còmic. També se situa la ironia en un espai literari intermedi entre la sàtira i el sentimentalisme, i s'addueix la novel·la *Pnin* de Vladimir Nabokov com a exemple d'aquesta ambivalència entre pietat i irrisió.

Paraules clau: riure, empatia, ironia, Nabokov, *Pnin*.

Abstract: This article discusses how laughter is a suspension of empathy, only possible when there is enough distance between observed and observer so that compassion does not cancel out the comic effect. Irony will also be considered as occupying an intermediate state between satire and sentimentalism through the study of Vladimir Nabokov's novel *Pnin*, which clearly shows instances of this ambivalence between mockery and pity.

Keywords: laughter, empathy, irony, Nabokov, *Pnin*.

* Pere Ballart és professor de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada a la Universitat Autònoma de Barcelona. Com a assagista ha destacat pel seu interès en l'estudi de la ironia literària —*Eironeia* (1994)— i en els modes i les formes de la poesia lírica moderna i contemporània: *El contorn del poema* (1998), *El riure de la màscara* (2007), *La veu cantant* (2011).

J'ai dit qu'il ne fallait pas isoler le problème du rire, qu'il fallait au contraire le joindre au problème des larmes.

GEORGES BATAILLE

Una circumstància ben recent i, per desgràcia, crucial en la nostra vida com a país pot ajudar-nos a entrar en matèria. A banda de cap consideració política, si res haurà demostrat l'anomenat *judici del Procés* en l'estricta terreny dels usos persuasius de la llengua, és l'alta dosi d'expressivitat amb què les paraules poden ser carregades. Si el més important de la causa contra els polítics catalans pel referèndum de l'1 d'octubre —com han repetit *ad nauseam* opinadors i mitjans periodístics— és la manera en què un determinat *relat* dels fets assoleix l'hegemonia, llavors és evident que els mots concrets amb què es teixeix la narració adquireixen de cop un pes inusualment rellevant. Com recordarà qui vagi seguir les sessions retransmeses del judici, al costat de les infal·libles «mirades d'odi», concentracions «tumultuàries» i cotxes «devastats», el que mai van deixar de calcar desenes de testimonis van ser les significatives expressions «muros» i «murallas humanas». Designaven, invariablement, la suma de votants, o manifestants, o participants en els actes d'aquells dies, tot plegat subsumit sempre —tant se val la condició, el rang o la procedència del declarant— en un únic nom col·lectiu i genèric: «la masa». Va caldre esperar fins a l'última d'aquelles jornades perquè un encausat, Jordi Turull, fos qui recordés en el seu al·legat final que en tots els fets objecte de judici «no había masas ni turbas, ni siquiera había gente: había personas». La seva ofesa demanda de precisió verbal no era pas únicament, com és comprensible, una qüestió de lèxic.

Costa aquí no recordar una de les millors reflexions mai fetes sobre la soterrada relació entre barbàrie i llengua, que el filòleg Victor Klemperer va llegir-nos el 1957 en l'assaig *La llengua del Tercer Reich*. Aquest deixeble de Karl Vossler hi evocava l'aversion que el seu mestre va tenir sempre a l'expressió «material humà» i mostrava que l'*abstracció* i la *cosificació*, principis bàsics d'aquesta designació denigrant, van presidir el vocabulari nacionalsocialista. Un ús tan deliberat com malèvol de la llengua perseguia desposseir els individus de la seva pertinença a la raça humana mateixa i, alhora, convertir-los en representants d'una classe inferior i enemiga, o *tout court* infrahumana. El funest exemple històric del nazisme, les traces del qual acabem de retrobar en esdeveniments que ens toquen molt més de prop, posa damunt la taula l'evidència: tota descripció que fem d'una realitat qualsevol ens en situa, com a

emissors, a una determinada distància, i el que vull subratllar és que és una distància per damunt de tot afectiva, emocional. No és pas difícil completar l'esquema suggerit pel lingüista alemany: si l'enemic —distant tant com pot de nosaltres— ens redueix a objecte, designant-nos amb el terme més abstracte que troba, llavors qui ens estima farà per manera de no oblidar sota cap concepte la nostra humanitat, i serà tan concret en la manera d'anomenar-nos com pròxima voldrà la nostra persona a la seva.

Són ben conegudes les consideracions del pensador francès Henri Bergson en el seu assaig *El riure*, i no ho és menys la seva explicació unitària d'aquest humaníssim fenomen. Segons el filòsof, cal buscar en la noció d'automatisme el tret presumiblement comú a qualsevol manifestació còmica. Riem sempre que la nostra atenció, diu ell, és desviada cap a allò físic d'un individu en comptes de concentrar-se en el seu aspecte moral: allò que per un moment el fa molt més ninot, doncs, que no pas subjecte. És obvi, per tant, que si jo no em sento gaire vinculat a una persona, allò que pugui fer-me-la risible del seu aspecte, comportament o que li esdevingui se'm presentarà com un capital a l'abast, digne i disponible perquè jo en faci broma; altrament passarà, com és lògic, amb aquell que estimo, i del qual estaré naturalment predisposat a respectar, perdonar i compadir tot allò que a un tercer potser li faria esclafir la rialla. L'obvietat és manifesta: si algú la caiguda aparatosa del qual m'ha fet riure (perdó per recórrer a l'indefectible exemple de tots els tractadistes), si aquest algú, dic, comença a revelar un dany de considerable gravetat, la riota quedarà glaçada i probablement anirà a donar-li socors. Un cop més, doncs, és la mateixa dinàmica que polaritza la proximitat i la distància, o, per dir-ho amb un terme que la psicologia avui divulga arreu, entre la presència i l'absència d'*empatia*. Parlem, com és lògic, d'una gradació: l'adhesió total pot tenir com a últim recer el pur sentimentalisme irracional, mentre que, ja molt més enllà de qualsevol indiferència, pel camí de l'aversion s'arriba a l'escomesa violenta. Aquests misteris insondables de la psique humana, tanmateix, m'interessen aquí únicament per provar una sola i simple hipòtesi. Bergson sembla intuir-la, per exemple, quan contrasta com els gèneres de la comèdia i la tragèdia tracten i fins i tot *denominen* els seus protagonistes: l'un se les heu amb arquetipus, amb figures representatives d'un

collectiu que vol ser reduït a caricatura; l'altre, amb la singularitat irreductible i colpidora d'un individu. Així, el fet que en un cas ens referim genèricament a *L'avar* o a *El misantrop*, per exemple, i en l'altre a *Fedra* o a *Otello*, és un indicatiu inequívoc d'aquest principi. O, per dir-ho com Woody Allen a *Delictes i faltes* per boca d'Alan Alda, la comèdia és tragèdia més temps —això és: més distància més aquelles condicions que han permès anestesiar el dolor i consenten la suspensió de l'empatia—. Si exhauríssim les possibilitats d'aquesta gradació, però ja dins els marges exclusius de la literatura, a mi m'agradaria postular (i tancar així la meva proposició, tan modesta) que aquesta condició del riure, inversament proporcional a la dosi de compassió que hi hagi en joc, es tradueix en l'escriptura en dues modalitats expressives d'un gran rendiment: la sàtira i la ironia. Segons jo ho veig, caldria alinear-les ambdues tot al llarg d'un eix que té els extrems que ja he indicat: en l'un hi ha l'animositat directa contra algú, sense rastre de pietat, i és el domini natural del satirista sarcàstic; en l'altre hi ha l'efusió sentimental del melodrama, incapaç del menor distanciament del personatge que obnubiladament adora. L'interessant, jo crec, és la posició intermèdia que ocupa la ironia, que combina distanciament i commiseració d'una manera tan discreta i subtil que no és estrany que hagi constituït un recurs de tant valor en la creació artística de tots els temps. L'exemple següent vol ser la il·lustració sumària d'aquesta idea.



Raons diverses poden fer de *Pnin* (1957), quarta novel·la «anglesa» de Vladimir Nabokov, una obra mestra de la narrativa contemporània. Qui vulgui veurà en el protagonista, el professor rus Timofey Pnin, la genial creació d'un *alter ego* amb què l'autor reflexiona sobre el seu difícil encaix a l'Amèrica del Nord, o bé subratllarà com satiritza la institució universitària d'aquelles latituds, resclosida i funcional, que tan bé coneixia. O podrà encara aplaudir l'esplèndida vena elegíaca amb què el tema de l'exili la recorre; fins i tot podrà buscar-hi evidents afinitats d'ambientació amb un altre títol com *Lolita*. El meu propòsit en recordar-la és, tanmateix, molt diferent: per a mi, *Pnin*, i en particular la creació del personatge epònim, representa una realització insuperada en l'exercici de mostrar que la ironia és per definició el resultat de l'amalgama necessària —evidentment contradictòria— d'un component desvaloritzador i un de compassiu.

Malgrat una sofisticada filigrana narrativa, la faula de l'obra és ben senzilla: el professor de llengua rus-

sa que dona nom al relat és un exiliat del país que la revolució va convertir en república soviètica —i de l'Europa assolada per Hitler—, acollit per uns Estats Units on aspira a trobar alguna plaça dins el seu auster sistema educatiu. En el lapse temporal abraçat per la novel·la, veiem Pnin en el seu últim curs a Waindell, aliè fins a última hora a les maniobres departamentals que determinaran la seva partida, amb la qual Nabokov posa fi a la narració. A la derrota professional, els set capítols de l'obra en sumaran una altra d'índole sentimental: el professor va estar unit un temps a Liza Bogolepov, una compatriota que va exiliar-se amb ell però que mai no l'ha estimat, circumstància malgrat la qual Pnin, mai refet de la separació, va acceptar fer-se càrrec del fill que ella va acabar tenint del doctor Eric Wind —un psiquiatre doblat de pedagog en qui veiem concentrada tota la fòbia intel·lectual de l'autor—. L'òbvia condició de *loser* que revela la meua sinopsi podria fer pensar, si no obríssim el volum, en un personatge sobre el qual gravita una trama patètica, si no directament lacrimògena. Però el meu resum estaria del tot mancat de justícia si no s'acompanyés d'una informació de la màxima rellevància: no hi ha cap aparició en escena de Timofey Pnin que no estigui condicionada per una manera de ser i de conduir-se que hauríem de qualificar d'idiosincràtica si l'eufemisme servís per tapar tot el grapat d'improprietats i extravagàncies que el converteixen als ulls de tothom en un personatge irrisori, que tant mou a la hilaritat com a la irritació o la paròdia.

Abans d'ocupar-me de l'aspecte específic que més m'interessa, tanmateix, és ineludible una notícia addicional sobre la veu narrativa: qui ens conta la història de Pnin? Quan a l'inici de la novel·la s'anuncia que el protagonista pateix del cor, Nabokov juga amb nosaltres fent veure que el narrador és «el seu metge». És una pista falsa, perquè més tard sabrem que la relació entre persona que conta i persona contada és més estreta: tot l'últim capítol és la suma d'ocasions en què el narrador, al llarg de la vida, ha tingut algun contacte amb el nostre peculiar professor. Uns records que curiosament són també d'un petersburguès, més tard exiliat i immigrant a l'Amèrica del Nord, i que dibuixen algú ben similar al mateix Nabokov, responsable, per si no fos prou, d'un sorprenent gir final: la invitació que el Waindell College li cursa per anar-hi a fer classes és la raó final que Pnin hagi de ser despatxat i irònicament substituït per algú tan semblant a qui va dictar (però a Cornell), per exemple, les conferències del famós *Curs de literatura europea*.

Si el que volem apreciar és, però, com posa a prova els nostres afectes la figura a qui Nabokov encarrega narrar la història, en tenim prou d'encetar el llibre i començar a veure com construeix l'irrepetible personat-

ge de Pnin, pàgina a pàgina. En aquest sentit, la importància retòrica de l'*incipit* és ostensible i la novel·la no defrauda: el primer capítol serveix per presentar-nos Pnin —qui és, com és, què fa i, sobretot, què el converteix en algú tan especial— i certament esdevindrà memorable. Val la pena veure-ho en detall i que el lector, si vol, faci la prova amb els capítols restants de l'obra.

La descripció inicial és una prosopografia en tota regla i l'ordre en què ens detalla l'aspecte del personatge no pot ser més metòdic: el descriu literalment de cap a peus, n'indica la indumentària i acaba revelant-nos-en l'edat: cinquanta-dos anys. Són prou dos paràgrafs per veure en acció el contrast inherent a tota operació irònica: en referir-se a la part superior del cos de Pnin, el text diu que comença de manera «impressionant» mentre alludeix a la seva calba, l'absència de celles, un llavi de simi i un tors embotit dins l'americana, i passa a reconèixer tot seguit la «decepció» que causen més tard unes cames esquifides i uns peus gairebé femenins. El repàs de la seva roba permet un salt cap a l'etopeia i a les primeres qualitats morals del personatge. Així, mitjons, sabates i corbata parlen del seu anacronisme i d'un dubtós criteri a l'hora de gastar diners en complements. La perícia narrativa de Nabokov ens regala aquí, a més, una superposició temporal: el record dels calçotets llargs que el personatge duia quan vivia a Europa i la predilecció d'aleshores pels colls durs de camisa palesen la seva acusada pudicitia, però també fan deduir (tot al·ludint així a l'exili i a la vida en el Nou Món) de l'actual vestuari, més informal —camisa esportiva, pantaló folgat—, uns valors en consonància amb el país d'acollida. Si és que ens ha reconfortat, tanmateix, aquesta imatge d'algú deslliurat per fi d'un puritanisme repressor i que viatja «tot satisfet d'ell mateix», la il·lusió és liquidada a l'instant. Hi ha un secret i l'omnisciència narrativa ens el desvetlla: Pnin s'ha equivocat de tren. Comença així el rosari de confusions que marcaran el seu pas per tota l'obra i que, convertit en motiu i per pura repetició, no pot deixar d'adjudicar al personatge una dimensió còmica. Tenim ja, doncs, un personatge d'aparença insòlita i extravagant que desconeix, cofoi, que es desplaça a un lloc molt distant d'aquell on l'esperen. És la circumstància que ens farà entrar en el retrat professional del personatge i, definitivament, en la seva qualificació psicològica i moral. I, amb ells, no cal ni dir-ho, en la seva sistemàtica degradació. Les raons són ben fàcils: Pnin és un professor de rus tan apassionat per la seva llengua, la literatura i el país que va abandonar, com poc dotat per a la pedagogia, en el marc d'una facultat amb escassos estudiants atrets al seu curs per uns tòpics eslaus força pintorescos i amb uns col·legues que s'han conxorxat per fer d'aquest docent un barret de

rials. Nabokov no estalvia detalls gràfics d'una de les seves histriòniques classes i és hilarant veure oposada la seva declamació dels versos russos a l'estranyesa divertida d'uns alumnes que no saben per què prendre'l. Enmig, però, d'aquesta farsa, l'autor hi escola un primer indici, encara molt dissimulat, de l'estratègia principal del llibre: les llàgrimes «en forma de pera» que neguen un instant els ulls de Pnin semblen la reacció de qui s'enriola amb un estudiant maldestre, però segurament responen sobretot a la sobtada nostàlgia de la terra que la lectura acaba de provocar-li.

Vet aquí la clau de l'ambivalència calculada amb què el personatge ens és servit. Convertit per inhàbil en el blanc de totes les bromes, res no sembla *a priori* poder donar-li cap mena de grandesa, però el capítol es clou amb tres pinzellades que faran albirar al lector sagaç quin equilibri emocional li promet la novel·la. L'explicació a propòsit del tren equivocat ens informa que allò que Pnin espera, en un poble diferent d'aquell al qual viatja, és una conferència en un club de lectura provincià, un reducte de pretensions culturals en la imatge del qual Nabokov destil·la la seva aversió al *poshlost*, el mal gust filisteu que s'alimenta de falsos clixés. La venjança irònica que rebrà aquest auditori és que Pnin s'ha equivocat, també, de conferència, que ha extraviat en lloc dels apunts d'una alumna, que són el que efectivament du a la butxaca. Però dins el conjunt d'aquesta sèrie de despropòsits, els lectors som successivament avisats de tres circumstàncies, la seriositat de les quals relativitza, i de quina manera, la distesa comicitat de tota la situació. La primera, física, és l'evidència que adonar-se de l'error causa en el personatge tant de trasbals que la taquicàrdia el posa al límit del col·lapse (un estat tan preocupant, si més no momentàniament, que atura també el somriure que manteníem des de feia pàgines). La segona és el *flashback* pel qual ens és oferta una imatge que d'alguna manera fa de precedent d'aquest conat d'atac: l'estampa d'un Pnin infant tenallat per la febre, emblema d'una salut precària que entenem que mai no ha deixat d'acompanyar-lo. És la tercera, però, d'aquestes pinzellades brusques, gairebé al final del capítol, sens dubte la més punyent. Mentre Pnin és pregat d'acostar-se al faristol i mira les persones de la sala, una visió li enterboleix l'aspecte real de l'audiència. En el seu lloc creu retrobar, en canvi, una tieta que va morir boja, una promesa seva ja desapareguda, vells amics «assassinats, oblidats, no venjats, incorruptes, immortals», i fins i tot els seus pares, perduts a mans dels bolxevics que van afusellar-los perquè eren liberals. La irrupció de la tragèdia, per contrast insuportable amb un context rialler, no podria ser més efectiva: el protagonista evoca, reunits en un únic escenari, tots els seus morts,

arrabassats al llarg del seu amarg passat europeu per la malaltia, la guerra o —en el cas de l'antiga promesa, com sabrem més tard en la novel·la— la fi terrible dels camps d'extermini. I de cop, és clar, el dilema apareix davant nostre, amb les seves arestes rutilants: com podem continuar rient d'algú que ja coneixem prou per poder-lo compadir?

Com he dit, tota la novel·la és una projecció d'aquest mateix artifici, consistent en la juxtaposició d'episodis marcats per la imperícia i beneiteria de Pnin amb d'altres que en mostren inequívocament la bondat, l'altruisme o el dolor agut que la injustícia és capaç d'infligir-li. Una ràpida revisió ens ho demostra. El capítol segon explica el seu allotjament a casa d'uns llogaters i les dificultats quotidianes que suscita el seu tarannà; però també inclou la història de Liza, la dona que va trencar-li el cor. El capítol tercer el submergeix en l'ambient acadèmic, on Pnin multiplica les seves confusions amb l'anglès, amb els llibres i amb la identitat dels col·legues, però acaba presentant-lo assistint a un documental soviètic de propaganda, davant la projecció del qual no pot reprimir un plor nostàlgic. El següent, el quart, cedeix el protagonisme a Víctor, fill de Liza, a la manutenció del qual Pnin contribueix; la seva inexpertesa en el tracte amb la canalla quedarà compensada pel fet que Víctor és un nen independent, intel·ligentíssim, que s'ha esmunyit de la «perversa» psicopedagogia dels seus pares, sistemàticament escarnida. Amb el cinquè capítol acompanyem Pnin en la seva visita de vacances a uns amics exiliats, i és de nou remarcable l'antítesi entre l'estudi dels tics i les manies del col·lectiu immigrant, a què l'autor pertanyia, i la desolació de Pnin en evocar Mira, el seu gran amor de joventut, fatalment desapareguda anys més tard en el *lager*. El capítol sisè, el més extens de l'obra, ostenta una qualitat quasi teatral: és la festa que fa Pnin amb els coneguts per celebrar el trasllat a la nova llar que ha llogat, i que ignora encara que no podrà pagar perquè el departament ja ha decidit no renovar-li el contracte. Les burles més o menys dissimulades dels assistents contrasten amb el pesar que envaeix Pnin quan al final és assabentat de la seva situació real. (Nabokov, per un moment, sembla complaure's —i ara és ell sens dubte qui ens mira enjogassat— a carregar el plat del sentimentalisme i presenta Pnin de matinada, quan els convidats ja són fora, rentant els plats: és amb l'ai al cor que creiem que el preciós bol de vidre que el seu fillol Víctor li ha regalat s'ha esberlat al fons de la pica, però per fortuna s'ha trencat només una copa.) El breu capítol setè, que clou la novel·la, és malgrat tot un refinat epítom, un cop més, del mateix mecanisme. Com ja he explicat, el narra un Nabokov lleugerament ficcionalitzat, que desplega la biografia malaurada del pro-

tagonista tal com l'ha coneguda a distància, i culmina amb l'arribada a Waindell a punt per presenciar com un Pnin acomiadat abandona la vila en el seu cotxe. I el contrast indefectible amb un mutis tan patètic és, per últim cop, assignat aquesta vegada a l'amfitrió del narrador: es tracta d'un dels seus col·legues que té la particularitat, contínuament exhibida, d'imitar a la perfecció la veu i el posat de Timofey Pnin. Només qui hagi llegit la novel·la sencera i arribi a l'última pàgina copsarà completament la mestria de cloure el relat d'aquesta manera. Cockerell, l'infatigable parodista de Pnin, tanca el llibre anunciant que imitarà allò que el rus va dir precisament... el dia que es va equivocar de conferència. La circularitat de la clausura, que ens retorna al primer capítol, és una ocurrència genial, però cal no perdre de vista que l'efecte real d'aquest tancament és, en realitat, el de consumir a la fi una inversió completa d'aquella aparença sostinguda al llarg de tota la novel·la: l'objectiva ridícula de Pnin col·locava necessàriament tots els seus escarnidors en un hipotètic graó superior de normalitat, però en aquest gir final (ara que sabem el que sabem) la dignificació del professor exiliat és inevitable i, en canvi, aquest personatge secundari, obsedit a estrafer la imitació de Pnin, queda davant nostre com el que sempre havia estat: un imbècil. Provada més o menys la hipòtesi que jo volia consignar amb aquest paper, trobo, en qualsevol cas, que de la cloenda escollida per l'autor de *Lolita* se'n deriva encara una encomiable proposta moral, favorable al fet de prodigar, sempre que sigui possible, la nostra amabilitat: com més ens fem estimar pels altres, més difícil ho tindran per deshumanitzar-nos i, suspesa la seva empatia, poder riure's de nosaltres.

Bibliografia

- BALLART, Pere (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Sirmio – Quaderns Crema.
- BERGSON, Henri (1900). *Le rire. Essai sur la signification du comique*. París: Quadrige/PUF, 1940. Trad. esp.: *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, trad. de G. Graño. Madrid: Alianza, 2016.
- BOOTH, Wayne C. (1974). *A Rhetoric of Irony*. Chicago i Londres: The Chicago University Press. Trad. esp.: *Retórica de la ironía*, trad. de J. Fernández i A. Martínez. Madrid: Taurus, 1989.
- KLEMPERER, Victor (2001). *LTI. La lengua del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo*, trad. de A. Kovacsis. Barcelona: Minúscula.
- NABOKOV, Vladimir (1957). *Pnin*. Garden City, Nova York: Doubleday. Trad. cat.: *Pnin*, trad. de M. Pera. Barcelona: La Magrana, 2013.