

<http://digithum.uoc.edu>

## Dossier «Treballant les emocions des d'una perspectiva relacional»

# L'educació sentimental del segle XXI Mites i emocions a la saga *Crepuscle*

**Isaac González-Balletbò**

Professor dels Estudis de Ciències Socials  
Universitat Oberta de Catalunya

**Data de presentació:** octubre del 2015

**Data d'acceptació:** novembre del 2015

**Data de publicació:** gener del 2016

### Resum

En aquest article aprofundeixo en alguns dels elements clau de l'educació sentimental —o de l'educació emocional, en un sentit més ampli— que es transmet en un conjunt de pel·lícules que van assolir un gran èxit d'audiència entre el públic adolescent i jove ara fa uns anys: la saga *Crepuscle*. La tesi que s'hi defensa és que, a nivell mitològic, aquesta saga filmogràfica (així com les novel·les homònimes, que no han estat analitzades aquí) reproduceix un principi clau del teixit mitològic de la contemporaneïtat relatiu *al paper de les emocions en l'estructuració de la societat* (Illouz, 1997).

### Paraules clau

emocions, educació emocional, sociologia, *Crepuscle*

## Sentimental education in the 21<sup>st</sup> Century Myths and emotions in the Twilight saga

### Abstract

*In this article, I look into some of the key elements of sentimental education, or emotional education in the broadest sense of the term, that are conveyed through a set of films that were extremely successful and popular among young and adolescent audiences a few years ago: the Twilight saga. The thesis that I put forward here is that, at a mythological level, this cinematographic saga (as well as the novels by the same name, which have not been analysed in this study) recreate a key factor in the mythological fabric of contemporary times in relation to the role of emotions in the structuring of society (Illouz, 1997).*

### Keywords

emotions, emotional education, sociology, *Twilight*

<http://digithum.uoc.edu>

L'educació sentimental del segle XXI

## 1. Les emocions mitificades

En aquest article aprofundeixo en alguns dels elements clau de l'educació sentimental —o de l'educació emocional, en un sentit més ampli— que es transmet en un conjunt de pel·lícules que van assolir un gran èxit d'audiència entre el públic adolescent i jove ara fa uns anys: la saga *Twilight*. Aquesta saga desenvolupa l'enèsima mobilització del mite de l'amor romàntic (Illouz 1997) des d'una perspectiva moral conservadora, a partir d'un triangle amorós en el qual dues figures arquetípiques d'allò terrorífic, un vampir i un home llop, s'enfronten per l'amor d'una noia humana. La idea que desenvoluparé és que aquests films resulten interessants des de la perspectiva de la sociologia de les emocions perquè s'hi discerneix, d'una forma especialment clara, l'existència d'un doble teixit d'articulació simbòlica de les relacions interpersonals, un de mitològic i un d'ideològic, i el paper que juguen les emocions per dotar-los de versemblança.

En aquesta proposta, diferenciem els nivells mitològic i ideològic del discurs en funció de dos paràmetres: com són d'inqüestionables els principis que s'hi transmeten i la intenció amb què es transmeten. Els mites són, seguint a Campbell (1991), aquell conjunt d'històries i figures arquetípiques dels relats populars que compleixen unes funcions mística, cosmològica, normativa i pedagògica per dotar de sentit transcendent i d'ordre la realitat. Mostrem com a les pel·lícules analitzades s'hi reproduceix un element del que aquí anomenarem el *teixit mitològic de la modernitat*. El teixit mitològic és aquell que l'autor empra, sense adonar-se'n, per crear un relat creïble. El teixit ideològic, en canvi, remet a l'al·legoria moral que, intencionadament, l'autor vol projectar a través de la seva obra. Entendrem, per tant, que la ideologia es mou en un nivell més superficial i intencional del teixit simbòlic, potencialment subjecte a debat i controvèrsia pública. Estructura uns principis que lluiten per esdevenir hegemònics, però que tenen un nivell de volatilitat major que els del teixit mitològic.

La tesi que aquí defenso és que, a nivell mitològic, aquesta saga filmogràfica (així com les novel·les homònimes, que no han estat analitzades aquí) reproduceix un principi clau del teixit mitològic de la contemporaneïtat relatiu *al paper de les emocions en l'estructuració de la societat* (Illouz, 1997). Aquest principi exposa que hi ha diferències fonamentals entre l'expressió i vivència de les emocions de la classe subalterna, de naturalesa primària i incontinent, i la sentimentalitat de la classe mitjana intel·lectual, de naturalesa complexa i continguda. En la seva translació política, és un mite que desactiva la hipòtesi materialista, on els factors econòmics i estructurals precedeixen causalment les mentalitats i estructures culturals i jurídiques en l'explicació de les desigualtats socials. L'afirmació subjacent és que si una cosa tan bàsica i inalienable com les emocions és un factor diferencial de les classes socials, sembla impossible no atorgar-li un paper causal en l'explicació de les desigualtats. Més enllà d'això, permet l'articulació de discursos ideològics contraposats, a partir de la defensa o

penalització normativa dels diferents grups socials i de llurs virtuts o defectes emocionals. Ens detindrem també en les particularitats del discurs ideològic, eminentment conservador, de la saga.

En contrast amb els contes i els relats mitològics d'antuvi, les produccions audiovisuals fan una escenificació detallada d'allò que passa en la història i també d'allò que senten els personatges. En la tradició oral, el paper del receptor era clau per completar el relat, perquè era a la seva imaginació on els personatges cobraven vida. La producció audiovisual és, en canvi, un producte acabat, que atorga un espai de maniobra comparativament menor al receptor. Això ha implicat un desplaçament en la naturalesa de la pluralitat dels relats populars (aquells que són (re)coneguts per la majoria). Abans la pluralitat raïa en la concreció imaginativa del mite, feina que li pertocava fer, ineludiblement, a cada oient. En la producció audiovisual, sobretot avui, la pluralitat la trobem en la quantitat de productes disponibles que podem triar, però hi ha menys necessitat d'adaptació imaginativa de la història explicada, que ens arriba amb un grau d'elaboració i tancament molt superior. La pluralitat de productes culturals ens pot fer sospitar que la noció de mite, com a estructura argumental tancada i repetitiva (Eliade, 2014 [1954]), ha esdevingut obsoleta. Amb tot, un producte audiovisual d'èxit pot ser entès com una manifestació narrativa que reflecteix el teixit mitològic dels nostres temps.

El teixit mitològic ens arriba avui a través de la veracitat de les emocions expressades, de forma que pot esdevenir més sòlid i estructurant que l'ortodòxia mitològica de la tradició oral. Les emocions juguen un paper central per comprendre la vinculació que establím amb les històries que veiem a les pantalles de cinema, de televisió, i més recentment d'ordinador i de dispositius mòbils. Les nostres memòries emocionals, les normes en el sentir i la representació de les emocions —les *feeling rules* de les quals ens parla Hochschild (1979, 1983)—, juguen un rol fonamental a l'hora d'establir ponts d'identificació entre la història que esdevé a la pantalla i les nostres vides. Quan les *feeling rules* i els contextos de sentit en els quals són desplegades concorden, es basteix el pont que fa possible la identificació amb els personatges. Les nostres emocions i les dels protagonistes i antagonistes s'entrelliguen durant uns moments, i com més forts esdevenen aquests lligams, més veraç és l'experiència d'ésser participants de la història que es desplega. (Seebach, Cantó-Milà 2015; Simmel 2004; Illouz 2009).

D'altra banda, els relats audiovisuals performen les emocions de tal manera que esdevenen un referent en el qual emmirallar-nos, un model a seguir; una *forma d'educació sentimental*. Bona part dels estudiosos de la modernitat expressen com la seva arribada va significar un procés de subjectivació mitjançant el qual la realitat només pren sentit si passa el filtre validador de la pròpia interioritat (Taylor, 1989). Sennett (1979) n'observa les manifestacions emocionals, tot palesant que s'ha passat d'una cultura de la *representació del jo*, en la qual els individus expressaven les seves emocions fent ús d'un repertori gestual socialment disponible, a una cultura de la *presentació del jo*, en la qual l'acceptació d'aital repertori és

<http://digithum.uoc.edu>

L'educació sentimental del segle XXI

viscut incòmodament, com quelcom que ens allunya de l'expressió autèntica de la pròpia individualitat. Paradoxalment, el paper de les produccions audiovisuals, amb la seva exhibició de la dimensió emocional dels personatges, esdevé un motor d'estandardització i educació sentimental sense parangó; d'unes emocions presentades, això sí, com a manifestacions individuals i inalienables d'autenticitat.

En sociologia de les emocions hi ha força controvèrsia sobre com definir i acotar el concepte d'emocions per tal de fer-lo funcional i rellevant (per a un resum de la discussió vegeu Greco, Stenner 2008). Illouz (1997, 2009) i Hochschild (1983) han argumentat que, sense negar un component important de biologia i una dimensió psicològica individual, les emocions que vivim les persones en societat estan fortament influïdes per la nostra socialització, les nostres vivències (sempre en societat) i per l'herència cultural que rebem i que contribuïm a crear i transformar. D'altra banda, es tendeix a diferenciar entre emocions primàries i emocions secundàries o bé entre emocions bàsiques i emocions no bàsiques o complexes (Ze'ev 2000, pàgs. 79-116). Les emocions bàsiques són les que associem amb més facilitat a una reacció espontània, que es reflecteix en una expressió corporal o facial fàcilment identificable (si més no, dins d'un mateix entorn cultural), i que solen tenir una duració breu. La tristesa, l'alegria i la ràbia en serien exemples. Per contra, la nostàlgia o el remordiment són paradigmàtiques entre les emocions complexes; tenen mil cares i mil formes d'experiència, es fa molt difícil explicar-les amb precisió, i poden tenir una duració llarga. Aquestes emocions poden ésser anomenades, també, sentiments.

Val a dir que l'objectiu d'aquest article no és fer una aproximació crítica a aquesta categorització analítica de les emocions, tot agrupant-les en simples i complexes. Volem, en canvi, observar com aquesta dualitat opera en l'imaginari tot generant i/o reificant categories col·lectives. Així, aquells individus que, *grosso modo*, orienten la seva acció quotidiana per una brúixola emocional primària pertanyen a un grup clarament diferenciat d'aquells que, per contra, empren una brúixola emocional complexa. No és difícil deduir que en aquesta dualitat els emocionalment primaris correlacionen amb la classe subalterna, i els emocionalment complexos, amb les classe mitjana intel·lectual.

Defenso aquí que aquesta vinculació entre classe social i teixit emocional rep un doble suport. D'una banda es veu ratificada per aquelles investigacions que, en l'anàlisi de l'*habitus* de les classes socials, apel·len a la realitat empíricament contrastable d'una disposició emocional diferenciada entre aquells més i menys capitalitzats. Les emocions són considerades, així, l'expressió més interioritzada i irreflexiva de les posicions desiguals en l'estructura social (gairebé la dimensió més profunda i ingovernable del capital cultural interioritzat). Alhora, formen part del complex sociocultural específic que regula els vincles socials de cada estrat social. D'aquesta forma, els vincles de solidaritat dins dels grups socials, les disposicions normatives i allò que és apreciat com a virtuós es manifesta i pot ser interpretat en termes emocionals.

D'altra banda, el segon suport al vincle entre classe social i emocions rau en la representació emocional de les classes socials, llur mitologització. Aquest article vol ser una contribució a aquesta línia de recerca, escassament nodrida pel que fa a l'anàlisi de manifestacions mediàtiques o audiovisuals. Més enllà d'aquests productes, els discursos quotidians empren sistemàticament el recurs a les virtuts morals de les persones com a subterfugi per definir la posició estructural de la classe subalterna (Skeggs, 2005). Se la defineix, en bona mesura, com aquella que està conformada per persones moralment poc virtuoses (quelcom que és causa directa i justificació transcendent de la seva posició subordinada). D'entre les virtuts que manquen, en destaca una: la falta de contenció de les emocions primàries que, desbocades, esdevenen una rêmora insalvable per a la mobilitat social ascendent (Lawler, 2002; Jones, 2012). N'és un exemple paradigmàtic el discurs sobre la precocitat i irresponsabilitat de les pràctiques sexuals de les dones de classe subalterna, que semblen poder-se escapar de la vigilància panòptica a la qual se sotmet a les classes mitjanes (Foucault, 1991 [1976]), tot esdevenint una amenaça i un entrebanc per a l'ordre social.

Alhora, els col·lectius subalterns són una font perpètua de fascinació (Skeggs, 2004), en tant que col·lectiu humà capaç de situar-se en els intersticis de la normativitat, aliè als dispositius alienadors als quals està sotmesa la majoria. No és estrany, en aquest sentit, que la cultura popular amb una audiència més massiva (i socialment transversal), penetrada per la cultura de l'autenticitat (Potter, 2010; Taylor, 1991), les disposicions políticament incorrectes (o, millor dit, emocionalment incorrectes) dels grups subalterns siguin presentades com a contramodels alternatius que contemplar, neuròticament, entre l'emmirallament retòric apologetic i la condemna moral apocalíptica. Així, la classe subalterna pot esdevenir un grup que envejar, però des de la distància. La fugida sistemàtica dels espais socials proclius a la heterogeneïtat ha esdevingut avui dia una constant que opera en bona part de les apostes vitals d'aquells que s'autoconceben com a classe mitjana: des del barri on residir (Savage *et al.*, 2005) fins a la tria escolar (Reay *et al.*, 2011; Benito *et al.*, 2014).

D'altra banda, la classe mitjana intel·lectual també és una classe sota sospita. La seva complexitat emocional és presentada com una disposició malsana i artificiosa que allunya els individus de les fonts autèntiques de plaer. En aquest col·lectiu, tot passa pel filtre del control i del distanciament emocional, element legitimador de la posició de superioritat jeràrquica que acaben ocupant. Inexorablement, però, això els fa viure la vida des de la barrera, assumint-hi un paper d'observadors, més que no pas de protagonistes. Precisament, la seva disposició voyeurista alimenta, l'ambivalència amb què contemplen i performen els estils de vida de les classes subalternes, dels quals es nodreixen anàlogament a com fan els vampirs amb la sang dels éssers humans. Veurem, a continuació, com tot plegat pren cos a la saga *Twilight*.

<http://digithum.uoc.edu>

L'educació sentimental del segle XXI

## 2. Els sentiments dels vampirs i les passions dels homes llop

El film és la resolució d'un conflicte amorós que desvetlla les passions, les contradiccions i els sentiments de tres adolescents —dos nois i una noia— als Estats Units d'Amèrica d'avui. Els dos nois oculten una naturalesa sobrenatural rere una façana d'aparent normalitat. Un és un vampir, anomenat Edward, i fa més d'un segle que ho és. Ell i la seva família transiten pel món tot canviant periòdicament de residència per no delatar que no envelleixen mai. L'altre, en Jacob, és un home llop que a l'inici de la saga encara no sap que ho és. És membre d'una tribu d'indis americans, com la resta dels que posseeixen el gen que els converteix en homes llop. Un i altre són criatures antagòniques que s'enfronten per l'amor de l'heroïna: una noia humana anomenada Bella. Les emocions que despleguen els dos personatges masculins es corresponen amb els arquetips del repertori de les *feeling rules* de la classe mitjana-alta intel·lectual (el vampir) i de la classe subalterna (l'home llop).

La dicotomia emocional entre primari i complex funciona com a esquema classificatori que oposa, d'una banda, una cultura anacrònica estereotipada com a emocionalment rudimentària (la pròpia de minories culturals tipificades com a ètniques) davant d'un col·lectiu exquisidament civilitzat i emocionalment sofisticat, punta de llança de la modernitat. En segon lloc, també contraposa l'efervescència emocional i necessitat d'immediatesa pròpia dels infants, adolescents i joves amb el repòs i la maduresa sentimental dels adults. Finalment, confronta els vincles emocionals directes i transparents de les classes subalternes amb l'apaivagament emocional i recargolament sentimental dels grups culturalment capitalitzats. La triple oposició pren cos en les característiques pròpies i les pautes de conducta d'en Jacob i de l'Edward, respectivament. La noia ha de resoldre el dilema de triar entre l'amor que sent per un i altre. De retruc, ho fa també entre les virtuts de classe que incorporen.

Una de les claus de l'èxit de *Crepuscle* rau en repescar per enèsima vegada una de les figures més destacades de la iconografia romàntica. Es tracta del vampir. En el seu origen, el vampir pot interpretar-se com una figura arquetípica que reflecteix la fascinació que despertava en els romàntics les formes de vida de l'aristocràcia feudal i cortesana i les lleis de vassallatge. En la configuració novel·lesca, el vampir assoleix la immortalitat sigui quin sigui el preu que pagar, utilitza els altres (els humans) per assolir els propis fins, i desplega una sexualitat il·limitada i sense cap mirament moral. El vampir és la figura més representativa de la perversió com a disposició moral, quelcom que queda sintetitzat en el seu atribut principal: el requeriment de sang fresca per alimentar-se.

L'atracció d'una encarnació de la maldat tan ben empeltada no ha deixat de créixer al llarg del anys, versió rere versió. Alhora, les resonàncies simbòliques de la figura del vampir s'han anat desplaçant en cada una d'aquestes versions. A la saga *Crepuscle*

es manté la referència aristocràtica, encarnada en les famílies de vampirs més malèvols, poderoses i antigues. Ara bé, la família del vampir protagonista, els Cullen, no es regeix per les mateixes lleis ni estil de vida, de forma que encarna una maldat molt atenuada: la tenen en potència, perquè és part de la seva naturalesa monstruosa, però s'esforcen per sublimar-la. A nivell emocional, la sofisticada disposició a la perversió pròpia dels vampirs aristocràtics esdevé contenció emocional, i un distanciament respecte de l'espai públic que recorda la denúncia a la deriva narcisista, autocontemplativa i blindada de la personalitat moderna que fa Sennett (1979). La família Cullen escenifica una cordialitat distant respecte de la resta de la gent. Els que simulen el paper de fills van a l'escola, però no es barregen amb la resta de joves (membres d'una comunitat treballadora), ni comparteixen les seves inquietuds banals. Despertan l'animadversió generalitzada, barreja d'enveja i de por, dels qui tenen quelcom indefinible que els fa superiors (és el poder que atorga el capital cultural).

Aquesta versió continguda del vampirisme serveix per caracteritzar allò que, per analogia, esdevé la versió actual i accessible de l'aristocràcia premoderna: la classe mitjana-alta intel·lectual. En aquesta representació s'harmonitzen la teoria del procés civilitzador d'Elias (1989 [1939]) i la teoria sobre la sublimació de Freud (1975[1929]): el tarannà aristocràtic es veu sublimat en la disposició intel·lectual dels personatges. No en va avui dia el capital cultural, tal i com el defineix Bourdieu (1985), juga el paper del refinament que distingia l'aristocràcia cortesana, i estratifica la societat de forma anàloga a com ho ha fet tradicionalment l'honor (Weber, 2008 [1922]).

Quant a l'home llop, el film actualitza l'arquetip de l'animalitat descontrolada que rau oculta rere tot ésser humà (o, si més no, home) civilitzat: violentíssima, sexuada, irreflexiva, amnèsica i afamada. Aquesta caracterització respon, en una versió menys radical, al retrat que històricament s'ha fet de l'alteritat subalterna, sobretot d'aquella més indòcil i lumpenitzada. A *Crepuscle* les resonàncies clàssiques de l'home llop i de la classe subalterna conflueixen en els mateixos personatges. D'aquesta forma, el despertar del llop interior deixa de ser la manifestació neuròtica de l'animalitat masculina reprimida per esdevenir la manifestació pura de l'*habitus* de la classe subalterna. Els personatges homes llop, quan són humans, són hostils i desconfiats amb qui no pertany a la seva comunitat; quan es transformen són extremadament violents i descontrolats.

Es construeix, per tant, una doble oposició simbòlica entre l'home llop i el vampir. La primera té a veure amb la naturalesa de la seva monstruositat extraordinària. La força i la resta de poders del vampir els fan fer una instrumentalització radical dels «altres inferiors» (els humans), reduïts a la carn/sang més exquisida amb què alimentar-se (en el cas dels vampirs «aristòcrates»), o a éssers amb qui tractar des d'un distanciament condescendent (en els cas dels vampirs de la família Cullen). En canvi, les qualitats extraordinàries de l'home llop provenen de la connexió espasmòdica amb la



<http://digithum.uoc.edu>

L'educació sentimental del segle XXI

pròpia animalitat, amb conseqüències no sempre desitjades. Tots dos casos comparteixen, seguint amb la terminologia freudiana, la desconexió respecte de la dimensió superjoica de la personalitat, però la desconexió es produeix de forma profundament diferent. Els vampirs es distingeixen per la perversitat sofisticada del seu desig sociopàtic, de girs i rituals fascinants i malignes. Els homes llop ho fan per la connexió directa, sense passar per cap filtre social, amb els instints més primaris.

La segona oposició és la que contraposa la caracterització de classe del vampir i de l'home llop en la seva dimensió humana. Si el vampir destaca per les seves dots intel·lectuals, l'home llop té marcades habilitats manuals (a en Jacob, l'home llop protagonista, li agrada muntar i reparar les seves motocicletes, i estudia, com la resta del seu grup, en un institut de formació professional). Si els vampirs actuen reflexivament i consensuadament en les decisions col·lectives, tenen un lideratge difós fonamentat en la saviesa, i deixen que els individus de la seva comunitat decideixin lliurement, els homes llop funcionen a partir d'estructures jeràrquiques amb un lideratge clar fonamentat en la força, i no en la superioritat intel·lectual. Si la família Cullen representa el cosmopolitisme d'aquells que posseeixen capital cultural —i en comparteixen el racisme velat dels intel·lectuals que estan per sobre de les misèries ideològiques de «l'identitarisme» (Calhoun, 2002)—, els homes llop són una comunitat hiperarrelada i identitària, fins al punt d'estar ètnicament ancorada al seu enclavament local. Si els vampirs de la família Cullen tenen un pronunciadíssim autocontrol sobre el propi desig de sang, els homes llop tenen grans dificultats per controlar els seus instints predadors i la seva connexió amb «allò natural» que hi ha dins seu.

El contrast entre l'emocionalitat primària i instintiva dels homes llop i la sentimentalitat sofisticada i continguda dels vampirs s'expressa amb especial contundència en les relacions íntimes, familiars i de parella. Entre els Cullen, tot i que la família té un patriarca, les relacions es caracteritzen per una notable horizontalitat. No tenen una distribució de rols diferenciada (malgrat que les vampires tendeixin a posseir dons «espirituals», i els vampirs majors competències en la baralla cos a cos), i tots lluiten contra els enemics amb igual ferocitat. Ara bé, l'element que més clarament configura aquesta horizontalitat rau en l'abolició de la funció reproductora. Les vampires no poden tenir fills. L'esterilitat esdevé l'estigma i la sanció per liderar un model de vincle sexoafectiu relatat, en els films, com a insatisfactori. No és estrany que entre aquesta comunitat vampírica floti un sentiment de melancolia que, juntament a la contenció, esdevenen els paràmetres emocionals que més clarament els identifiquen.

Entre els homes llop, en canvi, la divisió sexual dels rols és marcadíssima. Tots els homes llop són homes, si exceptuem el cas d'una dona llop que fa cobrir l'expedient d'allò políticament correcte. Quan hi surten dones, són mestresses de casa. La parella del líder de la manada té cicatrius a la cara produïdes per un atac descontrolat d'ira del marit, que ella ha perdonat i de la qual ell es

penedeix en silenci (en tornar a ser homes, es reactiva la dimensió superjoica de la personalitat). Així, si la desviació de la norma entre els vampirs rau en l'excés d'horizontalitat, en el cas dels homes llop la trobem en una divisió de rols antiquada i que no permet el punt d'individuació femenina imprescindible (fins i tot des del punt de vista ideològicament conservador que s'expressa en la pel·lícula). Veiem en què consisteix aquesta individuació.

### 3. L'amor i la feminitat de la Bella

El film és una nova versió del mite amorós romàntic. No és especialment original defensar que l'amor, com a emoció paradigmàtica de la modernitat, ha acomplert una funció històrica clau. Ha estat un dispositiu psicosocial capaç d'*encantar* (o, el que és el mateix, de dotar de sentit transcendent) la necessitat de superar les formes d'emparellament tradicionals i reforçar unes noves pautes de conducta amorosa i reproductiva (Beck i Beck-Gernsheim, 1995 [1990]; Seebach, 2013). Com a emoció, l'amor es mou en l'ambivalència entre allò més bàsic (el desig sexual) i allò socialment més sofisticat; entre allò més personal i inalienable (la percepció amorosa subjectiva) i allò més social (l'estructuració de la funció reproductiva de la societat). Davant d'això, la mitificació de l'amor permet de passar per pura singularitat el més transversal i socialment construït dels sentiments. Alhora, el mite pot servir per vehicular un discurs ideològic marcadament conservador, i aquest film n'és un clar exemple.

Això s'evidencia en el rol que s'atorga a la Bella. Com en els contes tradicionals, la Bella respon a un model de feminitat passiva. No pot jugar a la lliga dels herois, que són els que tenen el poder d'actuar. En la mitologia contemporània, hi ha poques figures amb tanta presència com la dels superherois. Els relats de superherois poden ser interpretats com la sublimació del paper actiu en l'esfera pública que l'home comú, cada vegada més atomitzat i despolititzat, ha perdut definitivament. En el superheroi es projecta la voluntat de ser un ésser humà únic, de sobresortir entre la massa humana indiferenciada i victimitzada que és l'antagonista invisible però omnipresent d'aquests relats. La dimensió heroica dels protagonistes masculins permet de dotar de rellevància social el vincle amorós que desencadena la trama.

Tot i que no representa la feminitat resignada d'antuvi (una feminitat que és sancionada negativament mitjançant la figura de les dones dels homes llop), la Bella n'incorpora totes les virtuts i disposicions emocionals. Així, en molts moments el seu paper respon a l'arquetip clàssic de l'heroïcitat sacrificial de les dones. Exhibeix aquesta virtut, més passiva que activa, quan reivindica sacrificar-se pel bé de la comunitat. Una de les escenes on això passa és en l'inici d'una baralla del tercer film de la saga. S'enfronten, d'una banda, la família Cullen i els homes llop, i, de l'altra, un petit exèrcit de vampirs acabats de convertir, sense la capacitat d'autocontrol dels vampirs antics (adquirir autocontrol, com capital

<http://digithum.uoc.edu>

L'educació sentimental del segle XXI

cultural, requereix temps). La Bella s'ofereix a fer alguna cosa per defensar el seu bàndol i li diuen que el fet d'estar allà ja és prou ajuda, perquè la seva olor fa enfollir els nous vampirs, que perden eficiència en la batalla. Com més pot ajudar és tenint el valor de fer d'esquer, de víctima potencial.

L'altra gran escena d'heroïcitat sacrificial succeeix quan, un cop casats, la Bella exigeix a l'Edward de mantenir relacions sexuals malgrat el risc que pugui comportar. No ser cast implica l'enorme risc que la Bella mori a mans de l'Edward, que en mantenir relacions coitals sí que veuria desbocar-se els seus instints. Més endavant, la Bella també tria de tirar endavant amb un embaràs que sospiten que la conduirà a morir i a parir un ésser monstruós. Totes aquestes tries, malgrat tot, no provocaran les conseqüències catastròfiques esperades, sinó que desencadenaran el procés de redempció col·lectiva amb què conclou la saga.

En la relació simbiòtica d'ordre i transgressió del mite amorós, la Bella és la portadora de l'ordre. De vegades, és l'agent passiu que l'invoca sense voler —per exemple, quan l'Edward li reclama que es mantinguin castos fins que es casin, malgrat les reticències de la Bella—; d'altres, és l'agent actiu que el reclama, com ara quan es nega a avortar. En la feminitat, per tant, també s'hi reconeix un espai per a l'agencialitat, que continua reservant a la dona el rol de fiscalització moral de la vida sexoafectiva.

Aquesta saga defensa una versió del mite amorós en què la transgressió expurga els seus components normatius i de conducta indesitjables per tal que esdevinguin només el nutrient necessari del relat —és a dir, perquè el dotin de la càrrega libidinal necessària. Ja des de l'inici, els dos protagonistes masculins són figures heroïques i virtuoses: tots dos són capaços de superar les desviacions a les quals els condemna la seva espècie/classe, sense haver de renunciar a la singularitat que els atorguen els seus poders sobrehumans. En Jacob és el menys home llop dels homes llop, cosa que es veu reflectida amb la seva capacitat relativa d'autocontrol. L'Edward és el menys vampíric dels vampirs, com reflecteix la seva capacitat d'empatitzar amb els humans mortals. En finalitzar la saga, tots tres protagonistes acaben encarnant models de virtut personal i amorosa.

El contacte amb l'amor genera un seguit de cercles concèntrics d'emanació de virtut, de forma que quan més a prop s'està de l'epicentre amorós, major és l'expurgació del mal. La Bella i l'Edward en són l'epicentre, i representen com l'amor fa possible la superació de tots els entrebancs, independentment de quina sigui la dimensió. En el cercle següent, en Jacob pateix una profunda transformació personal que li garanteix la possibilitat de trencar amb les cadenes de la seva adscripció de classe i ètnica, que són la representació metafòrica del sostre de vidre a la mobilitat social: la recompensa serà vetllar i estimar la criatura que neix de la relació entre la Bella i l'Edward. En un tercer cercle, l'aura redemptora de l'amor encara escalfa la família Cullen, els amics més propers d'en Jacob i el pare de la Bella, que aconsegueixen superar la por i desconfiança dels uns envers els altres que tenalla llurs vides.

És la confluència de tots aquests elements allò que dota de consistència aquest relat del mite amorós. D'una banda, es tracta d'un relat carregat de connotacions transgressores; d'altra banda se superen les conductes que desterrar de l'alteritat transgressora, vinculades a classes socials amb usos desviats respecte del model de la classe mitjana ideològicament conservadora. S'assoleix la síntesi d'aquest contraris gràcies a les aportacions de la protagonista femenina de la saga, l'aparició de la qual desencadena tot el drama. La Bella és l'objecte de desig pel qual s'enfronten el vampir i l'home llop, però és ella qui tria entre els dos, enfrontant-se si cal al seu entorn d'amics i família. No pot estranyar-nos que la seva tria sigui el vampir, malgrat la major proximitat empàtica que bona part de l'audiència pugui sentir pels homes llop. En la tria hom pot retrobar-hi la vella motivació dels contes de prínceps, el truc romàntic més bàsic, en què l'enamorament instantani i desinteressat de la noia coincideix amb allò més desitjable sota el prisma de la mobilitat social ascendent. En aquest cas, a més, la mobilitat és doble: ateny a la classe, però també a l'adquisició del do, gens menystenible, de la immortalitat. Continua l'estratègia normativa de fer de la necessitat, virtut, si bé amb un guarniment més espectacular.

## Conclusions

La saga *Crepuscle* posa en primer pla un element central del teixit mitològic contemporani: la percepció que les desigualtats tenen un origen fonamentalment natural i no social. Les emocions juguen un paper clau tant en la legitimació com en la transmissió d'aquest mite. Allò que manté ancorat a cadascú en els seus nínxols estructurals és la seva disposició emocional, i les de la classe subalterna i de la classe mitjana intel·lectual són oposades. A més, les disposicions emocionals d'uns i altres coincideixen en una cosa: hi desapareix el component socialment construït de les emocions. En el cas de la classe subalterna, les emocions són fàcilment interpretables com a presocials, de tan bàsiques i instintives. Entre la classe mitjana intel·lectual, són interpretables com a postsocials, de tan individualitzades i reflexives. D'aquesta forma, el paper reificador de les desigualtats, que Bourdieu ubica en com és interpretada la distribució del capital cultural (1979a), pren una forma especialment naturalitzada en la vivència i gestió de les emocions o, si més no, en com és presentada en les produccions audiovisuals més exitoses.

Alhora, la naturalesa asocial amb què es representen ambdues adscripcions de classe les dota d'un sentit transcendent, perquè les ancora en la cultura de l'autenticitat. En termes psicoanalítics, hom pot concebre la classe subalterna —els homes llop— i la classe mitjana intel·lectual —els vampirs— com dos col·lectius que articulen estratègies diferents per no interioritzar les normes socials, o, si més no, per fer-ho precàriament. En tots dos casos, el superjo freudià té un paper prou galdós. Entre els homes llop/classe subalterna, es veu desbordat contínuament per la intensitat

<http://digithum.uoc.edu>

L'educació sentimental del segle XXI

de les emocions primàries; entre els vampirs/classe mitjana intel·lectual, la seva naturalesa sociopàtica perversa és substituïda per una enginyeria conscient d'autocontrol, que condemna a una sentimentalitat reflexiva i melancòlica: és el preu que cal pagar per la posició jeràrquica que s'ocupa.

Des del punt de vista de la càrrega libidinal que evoca, és evident que tant la figura de l'home llop com la del vampir aristocràtic —no del vampir de classe mitjana intel·lectual— són les més atractives. De fet, durant les darreres dècades són moltes les pel·lícules, els videoclip i altres productes audiovisuals que fan apologia d'aquests dos arquetips mitològics. El vampir aristocràtic es projecta, per exemple, en la figura de l'assassí sociopata extremadament intel·ligent i sofisticat: l'Annibal del *Silenci dels Anyells* en seria un cas paradigmàtic. En termes socials, són relats transgressors que encaixen dins del principi d'autenticitat que està en el cor del teixit mitològic de la modernitat. Remeten a projectes aspiracionals impossibles —reflectir-se en la petita minoria dominant, desacomplexadament predadora, que està en la cúspide de la piràmide social— o a la conformitat resistent i orgullosa d'aquells que estan en els nínxols socials més descapitalitzats, els de la classe subalterna. Des del punt de vista polític, són relats que no estimulen la mobilitat social ni la translació del malestar que provoquen les desigualtats a un relat polític.

Malgrat això, seria qüestionable que fossin exemples de relats de matriu ideològica conservadora, com sí que ho és *Crepuscle*. La dificultat a la qual s'enfronten aquests relats és: com és possible integrar l'ordre en un teixit mitològic fonamentat en un principi d'autenticitat que, precisament, se sustenta en la necessitat d'abolir la dimensió social —externa a l'individu— com a font de sentit? Com penalitzem models socials que precisament sedueixen pel que tenen d'asocials, però que es consideren moralment desviats? És aquest el repte que es proposa resoldre la saga. Els protagonistes dels films són capaços de transcendir el seu nínxol estructural i articulen una emocionalitat alternativa que els allibera de les rèmores dels seus col·lectius de procedència. Al jove home llop representant de la classe subalterna li permet d'esquivar els entrebancs que provoca una vivència de les emocions massa directa, instintiva i irreflexiva. Pot trencar així amb la forma d'actuar a la qual sembla que estigui condemnada la seva gent: actuar precipitadament per després penedir-se'n. En el cas del jove vampir de classe mitjana intel·lectual, pot superar un distanciament i una buidor emocional que es tradueix en una disposició melancòlica envers la vida, tot recuperant un sentit de plenitud existencial.

De forma anàloga al paper que l'església tradicional atorgava a la dona com a agent clau del control moral de les famílies, és una feminitat virtuosa la que arrenca els protagonistes masculins dels seus nínxols. La Bella, que actua moguda per unes disposicions emocionals autèntiques i profundes —l'amor i les seves derivades: la voluntat de protegir, la predisposició a sacrificar-se—, s'erigeix en l'agent que fa possible l'impossible: que puguin trencar amb allò que, mitològicament, és presentat com una determinació es-

tructural —emocional— gairebé insalvable. L'amor virtuós permet que tots dos joves renunciïn a les seves disposicions emocionals d'origen i que puguin tenir una vida més plena. El pla mitològic diu: les desigualtats són estructurals, instal·lades en allò més profund i asocial de la nostra personalitat. El pla ideològic —de matriu conservadora— matisa: però redimir-nos-en és possible si trobem reductes d'autenticitat transcendent, i una minoria, en la qual podem emmirallar-nos, ho aconseguim, tant en termes emocionals, com de mobilitat social ascendent.

El gir més interessant del film consisteix en aconseguir que la dimensió transgressora de l'amor, vehiculada a través dels arquetips del vampir i de l'home llop que representen disposicions emocionals i morals desviades, ompli el relat de càrrega libidinal i d'autenticitat. Alhora, l'amor es configura com el cavall de Troia capaç d'integrar els elements d'ordre necessaris per defensar un projecte políticomoral transcendent, però alhora destrascendentalitzat, en tant que neix en l'interior dels individus. Gràcies a l'amor la Bella pot deslliurar-se de les connotacions negatives que semblarien ineludibles en el rol que se li reserva: ser un agent normatiu de fiscalització moral o, en terminologia freudiana, personificar l'estrat superjoic. De fet, l'amor activa una superjo harmònic, ni social ni transcendent, subjecte a l'autenticitat emocional de l'individu. Substitueix així les formes precàries de control normatiu que, en absència d'un superjo funcional, empraven l'home llop i el vampir. En l'estructura dels films, l'amor deslliura l'home llop de la culpa que acompanya el descontrol emocional i, de retruc, l'enveja envers la posició de la classe mitjana intel·lectual. En el cas dels vampirs, l'amor substitueix l'ego de l'àrdua tasca, profundament esterilitzant, de l'autocontrol sistemàtic. D'aquesta forma, s'aconsegueix mantenir inalterable allò que, en el teixit mitològic de la modernitat, ha esdevingut, potser, el lloc comú més transitat (i potser també, més invisible): no invocar «allò social» com a font legítima d'ordre i de sentit.

## Bibliografia

- BECK, U.; BECK-GERNSHEIM, E. (1995 [1990]). *The Normal Chaos of Love*. Cambridge: Polity Press
- BEN ZE'EV, A. (2000). *The Subtlety of Emotions*. Cambridge MA: The MIT Press.
- BOURDIEU, P. (1979). «Les trois états du capital culturel», *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 30, núm. 1, pàgs. 3-6.
- BOURDIEU, P. (1979a). *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- CALHOUN, C. (2002). «The Class Consciousness of Frequent Travelers: Toward a Critique of Actually Existing Cosmopolitanism», *The South Atlantic Quarterly*, vol. 101, núm. 4, pàgs. 869-897
- CAMPBELL, J. (1991). *The Power of Myth*. Nova York: Anchor Books.

<http://digithum.uoc.edu>

L'educació sentimental del segle XXI

- GOBE, M. (2001) *Emotional Branding: The New Paradigm for Connecting Brands to People*. Nova York: Allworth Press.
- ELIAS, N. (1989 [1939]). *El proceso de civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- FOUCAULT, M. (1991 [1976]). *Historia de la Sexualidad. 1- La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.
- FREUD, S. (1975 [1929]). *El malestar de la cultura*. Madrid: Alianza.
- GRECO, M.; STENNER, P. (2008). *Emotions. A Social Science Reader*. Londres: Routledge.
- HOCHSCHILD, A. (1979). «Emotion work, feeling rules and social structure». *The American Journal of Sociology*, núm. 85 (novembre), pàgs. 551–575.
- HOCHSCHILD, A. (1983). *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*. Berkley: University of California Press. <<http://dx.doi.org/10.1086/227049>>
- ILLOUZ, E. (1997). *Consuming the Romantic Utopia. Love and the Cultural Contradictions of Capitalism*. Califòrnia: University of California Press.
- ILLOUZ, E. (2009). «Emotions, Imagination and Consumption: A new research agenda», *Journal of Consumer Culture*. Volum 9, núm. 3, pàgs.377-413.
- JONES, O. (2011). *Chavs: The Demonization of the Working Class*. Londres: Verso
- KONIJIN, E.A. (2000). *Acting Emotions – Shaping Emotions on Stage*. Àmsterdam: University Press. <<http://dx.doi.org/10.5117/9789053564448>>
- LAWLER, S. (2002). «Mobs and Monsters: Independent Man Meets Paulsgrove Woman», *Feminist Theory*, vol. 3, núm. 1, pàgs. 103–13.
- MIRCEA E. (2014 [1954]). *El mite de l'etern retorn. Arquetips i repetició*. Barcelona: Fragmenta.
- POTTER, A. (2010). *The authenticity hoax: How we got lost finding ourselves*. New York: Harper/HarperCollins
- REAY, D.; CROZIER, G.; & JAMES, D. (2011). *White middle-class identities and urban schooling*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire. Anglaterra: Palgrave Macmillan. <<http://dx.doi.org/10.1057/9780230302501>>
- SAVAGE, M.; BAGNALL, G.; LONGHURST, B. (2005). *Globalization and belonging*. Londres: SAGE.
- SAYER, A. (2002). «What are you Worth? Why Class is an Embarrassing Subject». *Sociological Research Online*, vol. 7, núm. 3. <<http://www.socresonline.org.uk/7/3/sayer.html>> <<http://dx.doi.org/10.5153/sro.738>>
- SCHEFF, T. (2000). «Shame and the Social Bond: A Sociological Theory». *Sociological Theory*, Volum 18, Núm. 1, pàg. 84–99. <<http://dx.doi.org/10.1111/0735-2751.00089>>
- SEEBACH, S. (2013). *Love Magic. The Meaning of Rituals of Live as a Second Order Form in the Weaving of Durable Social Bonds in Late Modernity*. Barcelona: Tesi doctoral, UOC.
- SENNETT, R. (1977). *The Fall of Public Man*. Nova York: Knopf.
- SIMMEL, G. (2004[1907]). *The Philosophy of Money*. Londres: Routledge.
- SKEGGS, B. (2004). *Class, Self, Culture*. Londres: Routledge.
- SKEGGS (2005). «The Making of Class and Gender through Visualizing Moral Subject Formation». *Sociology*, Volum 39, núm. 5, pàgs. 965-982. <<http://dx.doi.org/10.1177/0038038505058381>>
- TAYLOR, Ch. (1989) *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*. Cambridge: Harvard University Press.
- TAYLOR, Ch. (1991) *The Ethics of Authenticity*. Cambridge: Harvard University Press.
- WEBER, M. (2008 [1922]) *Economía y Sociedad*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

**CITACIÓ RECOMANADA**

GONZÀLEZ-BALLETBÒ, Isaac (2016). «L'educació sentimental del segle XXI. Mites i emocions a la saga *Crepuscle*». A: Natàlia CANTÓ MILÀ (coord). «Treballant les emocions des d'una perspectiva relacional». *Digithum*, núm. 18, pàgs. 34-42. UOC. [Data de consulta: dd/mm/aa] <<http://journals.uoc.edu/index.php/digithum/article/view/n18-gonzalez/n18-gonzalez-pdf-ca>> <<http://dx.doi.org/10.7238/d.v0i17.2871>>



Els textos publicats en aquesta revista estan subjectes —llevat que s'indiqui el contrari— a una llicència de Reconeixement 3.0 Espanya de Creative Commons. Podeu copiar-los, distribuir-los, comunicar-los públicament i fer-ne obres derivades sempre que reconegueu els crèdits de les obres (autoria, nom de la revista, institució editora) de la manera especificada pels autors o per la revista. La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.ca>



<http://digithum.uoc.edu>

L'educació sentimental del segle XXI

**Isaac González-Balletbò**

Professor dels Estudis de Ciències Socials  
Universitat Oberta de Catalunya  
igonzalezbal@uoc.edu

Isaac González-Balletbò (1974) és llicenciat en Sociologia per la Universitat Autònoma de Barcelona, diploma d'Estudis Avançats al departament de Sociologia (2007) i és doctor per la mateixa universitat, amb la tesi *Els tres esperits de la segona modernitat. Un marc conceptual per a l'anàlisi de les desigualtats socials contemporànies* (2010). També té el Postgrau en Antropologia Aplicada al Benestar Social per la UAB.

És professor dels Estudis d'Arts i Humanitats de la UOC des de l'any 2007, director del grau de Ciències Socials de la UOC i membre del grup de recerca GRECS de la UOC. De la seva etapa professional prèvia destaca haver treballar com a investigador i coordinador del grup de recerca en educació de l'Institut de Govern i Polítiques Públiques de la UAB.

Av. Tibidabo, 39-43  
08035 Barcelona

