

Simulacre i metaliteratura en la postmodernitat literària catalana més recent

Enric Balaguer
Universitat d'Alacant

1. Capitalisme financer i postmodernitat

A parer del crític Fredric Jameson, com explica en diversos llibres –*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, traduït al castellà l'any 1991 i, més recentment, *El postmodernismo revisado*, 2012–, la globalització i la postmodernitat són, considerant-ho tot, l'expressió unitària d'allò que vivim: les dues cares del nostre moment històric. En termes marxistes, la postmodernitat és la superestructura generada per la globalització. I aquesta –generada per la infraestructura de l'economia mundial– impregna el conjunt social.

Així, la *weltanschauung* que es desprèn de la superestructura –que abraça l'univers cultural, psicològic, estètic, polític, filosòfic– ve produïda per la fase d'economia planetària que vivim. Tres característiques la determinen. En primer lloc, la globalització: el capitalisme ha estés el seu reialme a tot el globus terraquí, practica la deslocalització, que és una de les conseqüències del mercat únic– potser una de les manifestacions més palpable. En segon lloc, el capitalisme actual més que productiu és financer, com s'ha dit manta vegada. I l'economia, bàsicament, depèn dels fluxos de capital, dels fons d'inversió i dels índex borsaris. En darrer lloc, l'ús de les noves tecnologies permet les transaccions econòmiques i, en definitiva, fa possible l'economia financera.

Mentrestant el consum de masses s'ha instal·lat com una forma de vida i un succedani per a satisfer les necessitats humanes més pregonas arreu del planeta. Tothom, abans que ciutadà, ha esdevingut consumidor i els nous temples, generalment instal·lats a les perifèries de les ciutats, són les grans superfícies comercials. Ultra els efectes socials cal destacar també el que apunta Jameson a *El postmodernismo revisado*, la confusió entre el que veiem en la publicitat i allò que consumim realment,

Todo lo que compramos, desde automóviles a pasta de dientes o alimentos, está tan profundamente culturizado por la publicidad y las imágenes que resulta imposible afirmar si estamos consumiendo una imagen o un objeto material.
(Jameson 2012, 23)

Allà on la modernitat va mostrar atenció pel temps, la postmodernitat ho fa per l'espai. El creixement, com a bolets, d'agències immobiliàries arreu de les nostres ciutats, durant aquests darrers anys, n'és la mostra més fefaent. Però potser el símptoma més puixant n'és l'ocupació per la terra, l'interés ecològic.

En rigor, la preocupació pel temps, la trobem en els escriptors i els pintors de la modernitat; només cal llegir autors com Marcel Proust, Thomas Mann, Andrei Platónov o D. H. Lawrence. En pintura, des dels quadres cubistes de Picasso als del matrimoni Dalaunay, n'hi ha un bon mostrari. La postmodernitat, en canvi, segons Fredric Jameson, opera amb el temps rural abolit: tot es regeix per l'horari industrial. Realment, hi ha molts elements que ho il·lustren. Llocs tan significatius com són les grans superfícies comercials no disposen de finestres i els llums hi són encesos les vint-i-quatre hores del dia. La indústria, amb el que té d'horaris, de fabricació en sèrie, de possibilitats productives, ha engendrat un estil de vida que pot amb tot i se sobreposa a tot. I, especialment, a la periodització temporal natural, entre el dia i la nit, així com a la successió d'estacions, amb els seus consegüents canvis d'oratge, ambientals, paisatgístics, de lluminositat... Però sobretot, la postmodernitat ha deixat de conjugar el temps –tot

oblidant-se del futur i del passat— i ha proclamat un *presentisme*, en alguns casos, lacerant¹.

Encara que sense dubte la transformació més radical de la nova fase econòmica té a veure— juntament amb el gran desplegament dels transports: terrestres, aeris i marítims— amb la reducció geogràfica i amb el desenvolupament puixant de les noves tecnologies. Els canvis en l'esfera de la comunicació són vastíssims. Ara hom pot fer transaccions gegantesques en un temps reduïdíssim. De manera ràpida i efectiva, hom pot comunicar-se arreu del planeta mitjançant sistemes d'abast domèstic: skype, whatsapps, etc. A resultes d'aquest desplegament de les tecnologies tenim una economia mundial que (juntament amb el mercat únic) ha afavorit els sorgiment del capitalisme financer. Una gran massa de diners funciona com un estol de núvols movent-se d'ací cap allà del planeta, buscant l'oportunitat més rentable. La productivitat, com a motor econòmic, ha deixat pas a l'especulació: inversions de capital d'ací passen a allà, es rendibilitza el màxim i després se cerquen noves promeses...

La postmodernitat va nàixer tot proclamant el final dels grans relats (Lyotard), amb la conseqüent pruija de petits relats i, per tant, amb la fragmentació i la diversitat de mons. Un dels seus defensors, Gianni Vattimo, després de formular “el pensament feble”, incidia a *La sociedad transparente*, en què “Occidente vive una situación explosiva, una pluralización irrefrenable y que torna imposible concebir el mundo y la historia según puntos de vista unitarios” (Vattimo, 80). Hui en dia, en canvi, com a conseqüència de la reducció de les distàncies, el món sembla més uniforme. El funcionament del planeta va acoblant-se —és mou com més va més a l'uníson. Qui s'avorreix ara perquè viu en una ciutat provinciana? No és una paraula totalment *demodé provincià*? Els pobles petits, els mitjans, les grans urbs... tots tenen un aire que comença a ser el mateix: hom viu —ço és, treballa, s'entreté, compra...— de forma cada vegada més semblant en tots els llocs.

2. Simulacre, metaliteratura

Marshall McLuhan, aquell savi i profeta de la nova era, va subratllar diverses analogies entre els diners i el llenguatge, dues escales abstractes. Els diners i el llenguatge comparteixen la capacitat de concentrar i redirigir l'energia humana i d'aïllar les funcions del cos de la mateixa manera que transforma el treball. Si l'escriptura va erosionar la màgia de la paraula parlada, els diners impresos varen supplantar l'aura de l'or i les monedes de plata. Tant els diners com el llenguatge són dipositaris del treball, l'habilitat i l'experiència derivada de la comunitat. L'alfabet permet l'intercanvi de paraules i d'idees, mentre que els diners permeten el de béns i serveis.

Si fem una passa més i mirem d'establir paral·lelismes entre l'economia i la creativitat actuals, trobem una connexió entre l'economia del capital financer, la globalització i l'ús de les noves tecnologies amb les manifestacions culturals i literàries més lligades a la postmodernitat. De bell antuvi, hem d'assenyalar la idea de simulacre. Què és la imatge d'un objecte i què és pròpiament l'objecte? La simulació és la confusió entre allò real i allò imaginari, entre allò vertader i allò fals. Més que reproduir allò real, el duplica o en genera una rèplica.

La idea de simulacre va estar exposada per l'estudiós Jean Baudrillard a *La precession des simulacres* l'any 1978. Un llibre que va ser traduït al castellà, el mateix any, amb el títol de *Cultura y simulacro*. El fet que destaca el sociòleg francès ens encara a la lògica de la simulació que s'aparta de la dels fets i dels objectes. La simulació es basa en la puixança del motlle o la màscara, sobre els fets i objectes reals. A aquest nou fenomen Baudrillard el va anomenar “l'ordre de l'hiperreal”. Els signes substitueixen la realitat.

¹ Vegeu un comentari més extens a “Conjugar el temps” a *La totalitat impossible* (Balaguer 2006, 11-15)

No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias. (Baudrillard, 11)

El que és real no es distingeix d'allò que és virtual i els llocs o els productes són intercanviables. La simulació es pot veure, doncs, com la confusió entre allò real i allò imaginari, allò vertader i allò fals. Per això ens veiem abocats a “la incertesa radical sobre la veritat” –afirma Baudrillard. Mitjançant la simulació–proclama en un altre moment–hi ha un procés de *desrealització* del món. Paradoxalment la transparència dels fets, obtinguda a través dels mitjans de comunicació, deriva envers el contrari².

Potser com un impuls compensatori d'aquesta *desrealització*, en la postmodernitat trobem certes tendències a buscar i emfasitzar allò real. En el camp de la plàstica, la fotografia ha guanyat un gran terreny, talment la no ficció ha rebut una força substancial davant de la ficció, en literatura. En el camp de les narracions, ocorre que alguns gèneres mesclen allò biogràfic i allò ficcional, tot fent ostentació del primer. L'escriptor parteix de la seua pròpia figura, les seues circumstàncies biogràfiques, les coordenades d'espai i de temps, per anar incorporant procediments novel·lesc o ficticials assumits com a verídics. Açò és el que hom ha batejat com l'autoficció. Una altra manifestació del canvi té a veure amb l'ús intens del documental i la crònica incorporats, d'alguna manera, a la creació i sovint equiparats amb ella. I del biopic –un gènere en auge–, un paral·lel de la biografia en cinema. De fet, és una resituació de l'hegemonia literària dels gèneres. Hi ha una necessitat de regenerar, amb la vitalitat del real, qualsevol text fictici.

Ara bé, allò més característic del paisatge postmodern se situa en l'àmbit dels simulacres consagrats. Aquesta simulació va lligada a la metaliteratura. El fet ve a to de l'observació de Fredric Jameson (2012, 71) que alguns escriptors, més que sentir-se atrets pel projecte d'imitar els clàssics, allò que els resulta inspirador són les teories. No consumim –diu l'autor nord-americà– una entitat visual o material, sinó la idea d'una entitat. I més que crear una obra, els artistes el que fan és crear una idea d'obra. Una part important de la creació dels nostres dies posa l'accent en la escriptura com reescriptura, tot donant pas, amb diversos graus, a la metaficció. En alguns moments sembla que consumir la idea de llibre és ja tan satisfactori com consumir un llibre real. Projectar en la imaginació un relat, fa l'efecte de creació ja completa³.

3. Alguns simulacres

En la dècada dels setanta Roland Barthes constata també l'increment en el consum de signes metalingüístics; cada cop més esdevenim consumidors de productes de segon o de tercer grau del llenguatge. Ja ens hi hem habituat:

Escrib: aquest és el primer grau del llenguatge. Després, escrib que *escrib*: és el segon grau. (...) Hui en dia consumim en grans quantitats aqueix segon grau. Bona

² Pensadors com Gianni Vattimo i, més recentment, Byung-Chul Han, han dedicat anàlisis pregones al lligam entre aquesta realitat material preparada per oferir una transparència del fet i el seu caràcter, en canvi, oposat. El primer escrivia a *La sociedad transparente*: “En lugar de avanzar hacia la autotransparencia, la sociedad de las ciencias humanas y de la comunicación generalizada parece orientarse a lo que de un modo aproximado se puede denominar *fabulación del mundo*” (107). Byung-Chul Han, per la seua banda, a *La sociedad de la transparencia*, destaca efectes com ara la manca de transcendència, la uniformitat o l'abocament a la pornografia entre els seus símptomes més immediats.

³ No hem de perdre de vista el cinema que ha presentat el tema de múltiples maneres. Una obra significativa, en aquest sentit, és *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott. A parer de David Lyon és “la pel·lícula postmoderna per excel·lència”. Un dels seus elements més característics és grup de *replicants*, uns éssers producte de la bioenginyeria, quasi persones.

part del nostre treball intel·lectual consisteix a fer recaure la sospita sobre qualsevol enunciat tot revelant l'escalonament dels seus graus. (Barthes, 27)

A casa nostra, en la creació dels darrers anys, tenim alguns exemples certament cridaners del simulacre com a guia estètica. Un n'és el llibre de Jordi Julià *Un lleu plugim. Antologia de poesia nord-americana hipermoderna* (2009). Abans d'entrar en el comentari de l'obra caldrien unes ratlles de presentació de l'autor, nascut a Sant Celoni el 1972. Bé que no és necessari fer l'inventari de la seua producció en els camps dels estudis i de l'assaig, així com en el de la poesia amb una mitja dotzena de poemaris al carrer, cal incidir en el fet que Jordi Julià és professor de Teoria de Literatura de la Universitat Autònoma de Barcelona i especialment sensible a les manifestacions literàries actuals. Un dels seus llibres, entre l'estudi i l'assaig, *Modernitat del món fungible*, 2006, és una aproximació a la poesia catalana de les darreres dècades. La seua condició doble, d'estudiós i de creador, el fa a hores d'ara un escriptor dotat d'un aparell rigorós per copsar els trets postmoderns. Al capdavant, es tracta de donar compte de les "palpitacions del temps", com les definia Eugenia d'Ors.

A *Un lleu plugim. Antologia de poesia nord-americana hipermoderna*, se'ns presenta la invenció de quatre suposats autors amb una selecció de poemes de les seues obres: Peter McCardigan (1968), Elizabeth Garret Pou (1968), Daniel Wi-Ye (1969) i Washington Vargas (1971). Els noms ens parlen d'un origen multicultural (anglosaxons, hispans, orientals), un fet també molt postmodern. Els suposats autors recorden l'artifici de Fernando Pessoa i els seus *alter egos*: Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos. Cadascun d'ells encarna una obra dins d'un corrent estètic, una filosofia, unes predileccions expressives.

L'obra de Jordi Julià és una invenció curiosa d'uns mons poètics instal·lats en la postmodernitat literària. Plou sobre mullat. Tenim ací l'artifici que afaïçona el simulacre i que fa de la metaliteratura i la paròdia les seues armes substancials. I a través d'aquell il·lustra els tics del món actual: pensament poètic breu, la cultura dels EUA, placenta de la mundialització, multiculturalisme, orientalisme, traducció i creació, metaliteratura, ironia i també pastitx, i paròdia. L'antologia *Un lleu plugim* segueix l'ordre de "Tankes d'estiu" de Peter McCardigan, els "Quartets de tardor" d'Elizabeth Garret Pou, els "Haikús d'hivern" de Daniel Wi-Ye, i els "Dístics nàhuatl de primavera" de Washington Vargas.

El mateix 2009, el narrador Francesc Serés publicava *Contes russos*, un recull de contes que es presenta com una antologia d'autors inventats. Cinc narradors: Ola Yevguènieva, Véra-Margarita Abansèrev, Vitali Kropotkin, Aleksandr Vòlkov i Ióssif Bergxenko que representen la literatura russa des de finals del segle XIX als nostres dies. Cada autor incorpora un univers, ço és un estil, uns temes, unes tècniques, uns corrents estètics, uns temps històrics literaturitzats... La invenció de Serés no es redueix, per tant, als relats sinó que comprén la creació dels seus hipotètics artífexs, això suposa les biografies fictícies i el currículum literari de cadascun d'ells (títols de les obres inclosos). L'artefacte, en aquest cas, s'amplia a la pròpia antologia, amb el que té de tria significativa d'una determinada obra; i en aquest cas, d'uns autors representatius de tota una literatura durant un segle: "aquests contes descriuen un arc històric que va des d'aquell principi dels temps que és el segle XIX fins a les línies aèries de baix cost". En la seua carta de presentació, Serés els defineix com "allunyats dels corrents que intenten fer desaparèixer el lloc en el no-lloc o diluir el jo i el nosaltres en les societats líquides" i rebla el clau dient que no participen de les angoixes existencials franceses, ni la ironia servil, "ni el postmodernisme ubic que dilueix formes i identitats".

El repte que assumeix Serés és, de totes totes, elevat, i és a risc d'esdevenir, en tot moment, no a l'alçada que pretén o bé no assoleix dibuixar un fresc ampli, tal com es

proposa. No obstant això, aquesta mena d'aposta d'invenció total ens porta per un camí sempre versemblant i amb iniciatives que la fan un duplicat crític d'alguns procediments literaris, com ara la selecció que suposa fer pròpiament una antologia. “El lector hi trobarà –escriu Serés– una Rússia propera, amb uns arguments que poden dialogar amb el nostre present més immediat, vivències que passen a l'altre costat d'Europa, lluny d'aquí i, a la vegada, aquí mateix”. La ironia, n'és un dels components essencials, tant dels relats com del pròleg, on, com hem vist, l'autor diu que s'allunya del posmodernisme. I encara ho és més en afirmar que “els contes que hem escollit parteixen d'una realitat que no té res a veure amb les distàncies que imposa la metaliteratura ni cap dels artefactes que han anat fent la viu-viu a aquesta banda del Mur i del segle passat”.

El fet cert és que els relats dels *Contes russos* es poden llegir de manera autònoma i sense que el component geogràfic i lingüístic al qual “teòricament” pertanyen ens pose traves o limitacions. En bona mesura perquè el món de la globalització i l'Internet fan molt pròxim qualsevol realitat d'arreu del món. L'univers sentimental de les hostesses a “Low Cost Life, Low Cost Love” que se situa en la capital de Bielorússia, descrit de manera subtil i melangiosa, podria transcórrer a París o en una altra ciutat europea.

Més específic i grotesc, en canvi, esdevé el que narra a “El camí rus” on un soldat que canta els fets transcendents de la revolució, es troba amb un conjunt de respostes que la ignoren completament, fins arribar a un final que l'acosta a una faula satíric del totalitarisme. Tot i tractar-se d'una història que se situa en la Rússia soviètica no deixa de posseir una càrrega satírica sobre el despotisme i la tirania generals.

4. Algunes metaficcions

La metaficció –obres que aborden el mateix fet d'escriure o que posen l'atenció sobre els propis procediments creatius– no és cap invent postmodern. A l'època contemporània n'hi ha exemples ben diversos i en literatures ben diferents. No obstant això, en els darrers anys, certament hi ha un increment de l'ús metaliterari. Ja fa temps, el 1967, l'escriptor i crític nord-americà John Barth va publicar un article molt influent que titulà “The Literature of Exhaustion”. Molt significativament, l'article forma part d'un dossier de textos que la revista *Els Marges*, en el triple número de l'any 1983, va donar a conèixer al públic català, traduït per Quim Monzó, un autor d'aires postmoderns (Veg. Balaguer 1997). En l'article, Barth, sense fer servir el terme “metaficció” invoca el els procediments que fan servir autors com Italo Calvino i, sobretot, Borges, amb un relat com “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, en el qual el “mitjà és el missatge” (Barth, 275).

El professor Joan Oleza ha comentat aquest caire en la narrativa castellana dels últims anys i ha definit el denominador comú de les obres com

L'escriptor se situa a si mateix *davant* de la seua escriptura, com l'inspector de policia *davant*, del detingut o com l'artista *davant* del seu model, i parla amb ella, la interroga, la sotmet a prova, li suscita dubtes i possibilitats, li presta una mà o la rep...Allò a què el lector assisteix és a un espectacle d'antagonisme, a un *tour* de força, a un combat en un ring imaginari en què se'n mesuren les forces. (Oleza, 415)

En la primera dècada del nou segle trobem una gran quantitat d'obres que fan de la metaliteratura el seu ingredient literari. Posem-ne uns quants exemples. *Aire pàl·lid / Palimpsest*, 2007, de Miquel de Palol, és una obra que presenta una història en duplicat. El relat té dues parts diferenciades, amb cobertes diferents, i editades de tal manera que el lector pot començar indistintament per una o per l'altra. Un grupat d'individus de classe alta i procedència diversa es reuneixen en la luxosa casa d'un d'ells per gaudir de la bona cuina, fer divagacions de caire humanista i participar en l'inquietant joc que els hi

proposa l'amfitrió. La taxonomia de la reunió, amb senyors i senyoretetes considerablement rics i cultes, políglotes i refinats transcorre apaciblement.

Mentre "Aire pà·lid" conta la història amb un to filosòfic, lleugerament malenconiós, en canvi, a "Palimpsest" tenim la crònica transformada en una instància primària: la sexualitat esdevé descarnada i es combina amb reflexions i refinaments culinàries. I algunes coses més que el lector a poc a poc va descobrint. El que en la primera història són personatges inaccessibles, allunyats, en la segona esdevenen, és clar!, de tot punt diferents; no sols pròxims i humans, sinó capriciosament vulgars.

L'autor valencià Manuel Baixauli (Sueca, 1963), a través de la seua tercera novel·la, *L'home manuscrit*, 2006, presenta un protagonista que s'encara amb l'escriptura com a una forma substancial de viure:

Escric molt, amb una necessitat quasi física, amb la necessitat amb què orine o menje o dorm. Hi ha hagut dies que no he menjat, n'hi ha, sovint, que no dorm; no recorde cap que no haja escrit. I només escric el *Dietari*. Ni novel·les ni assajos ni poesia ni teatre. Tot just en un conglomerat promiscu i de contrastos, car així pense (Baixauli 2007, 12)

L'autor suecà crea un espai insòlit, que a l'hora que interroga el protagonista "ens interroga sinistrament" com ha comentat el professor Joaquim Espinós. L'obra planteja el procés d'iniciació d'un jove a l'escriptura. Fa provatures, aborda el poder de l'escriptura en relació amb el temps, els viatges, la fràgil frontera entre el real i la fantasia. Baixauli fa servir personatges reals com ara Josep Palacios, tot portant l'obra al territori de l'autoficció.

El 2014, ha aparegut una nova novel·la de Baixauli, *La cinquena planta*. L'argument, el recordem sucintament: Una setmana després d'enllestir el seu tercer llibre, a B li apareix una malaltia estranya. Es tracta d'una infermetat anomenada—en honor al seu descobridor—Guillain-Barré. A B el deixa completament abatut. Restarà, sense poder moure's, quaranta-dos dies a l'UCI i, més avant, per tal de recuperar-se plenament acudirà a un sanatori vorejat d'un gran bosc de pins. La crònica del sojorn clínic, amb el conjunt de pacients que l'acompanyen i les relacions entre ells, conforma el material de l'obra. L'edifici del sanatori consta de cinc plantes, però només n'hi ha quatre d'habitades i possibles de recórrer. La cinquena, la més alta, sempre té les persianes abaixades i no hi ha cap lloc per accedir-hi. Per al protagonista, B, aquesta cinquena planta és tot un misteri, una realitat palpitant. Mai no hi ha cap signe de vida o de moviment en la cinquena planta fins que un dia observa Ferragut, un zelador del sanatori, fumant des d'una finestra. Com hi ha pujat?

Aquest és l'escenari de *La cinquena planta* de Manuel Baixauli, la tercera novel·la que ens presenta l'autor. Com en l'anterior, està poblada de personatges estranys, començant pel mateix B, que es desdobra en B, i que tracta de donar compte del conjunt d'experiències que l'acompanyen durant la malaltia i el procés de guariment. D'entrada, durant l'estada a l'hospital, B se sent una pedra, un ésser sense vida. En recuperar-se hi ha un redescobriments del món, la malaltia el/ens fa gaudir de la vida en la seua justa dimensió:

L'home que xama el cigarret i contempla, absort, els dibuixos del fum. La cridòria dels xiquets al pati d'escola. El diari fresc del matí. La veïna que compra i conversa en la verduleria. L'olor de cafè. Els llibres. El so d'un llapis fregant el paper. L'olor de mar. La passejada sense objectiu. La gent que conec i la que no conec. La roba estesa que s'agita als terrats. El got d'aigua fresca... On és, tot això? (Baixauli 2014, 14)

El defalliment de B, l'encontre amb la malaltia i l'estada al sanatori han fet que entràs en contacte amb un nou món. Sobretot coneixerà una galeria de personatges rutilants:

Director –el nom va sense cap article–, Fisio, Foto, Fix, Fíxia, Ferragut, Orofila, Timoteu... Encara a l'ombra dels records de molta gent, sent parlar de figures com ara el Dr. Mogort, l'anterior director del sanatori, qui encarna una mena de metge boig que pot guarir miraculosament determinats pacients, com ara Ferragut, o bé fer-los malbé. El personatge té la ressonància –començant pel mateix nom– d'algun dels científics perversos que el cinema expressionista va popularitzar, com ara *El Dr. Mabuse* de Fritz Lang o *El cabinet del Dr. Caligari* de Wiene.

L'obra de Baixauli avança amb fragments, anècdotes, episodis... Els fets van enraïmant-se fins convertir-se en un teixit. Es tracta d'una construcció propera a allò que G. Deleuze i F. Guattari varen anomenar rizomàtica, ben bé sense una estructura planificada i on cada fet en desencadena d'altres. En endinsar-nos en l'obra, tot fa pensar que l'autor no l'ha concebuda a priori ni l'ha planificada sinó que ha anat fent-la a mesura que avançava l'escriptura. La història sempre té un component de suspens i el muntatge ens remet al comentari que feia Gilles Deleuze a *La literatura y la vida*

Allò que compta per a un gran novel·lista, Melville, Dostoievski, Kafka o Musil és que les coses hi romanguen enigmàtiques i tanmateix no arbitràries: en poques paraules, una nova lògica, plenament una lògica, però que no ens torna a la raó, que capte la intimitat de la vida i de la mort. (Deleuze, 46; la traducció és nostra)

Aquesta nova lògica no és sempre fàcil de descobrir, però podem especular, i pensar, en última instància, que som davant de l'aflorament dels subjectes que hi ha dins d'un mateix individu, en una mena de desdoblament fecund. La tercera part porta per títol "Arquitectura" i va acompanyada d'una citació que diu: "Quan entres allà, entres en tu mateix". Ho podem comprovar al llarg de tota la novel·la, seguim les peripècies d'un personatge que indaga en la seua pròpia personalitat: desitjos, frustracions, fantasies, realitats, sentiments, somnis... en un continu on el passat, el present i el futur es mesclen de forma alternada; i on sembla que la vida d'un connecta amb la d'altres éssers que l'envolten. Hom pot realment preguntar-se: on és la frontera entre la realitat i la no-realitat? Per això podem veure allò que es narra dels personatges com la conseqüència de l'estat febril del protagonista en la seua convalescència.

En general, cada personatge aporta algun tret, alguna mirada que s'incorpora al conjunt de la realitat que envolta B, en el seu estat d'anormalitat perceptiva. És clar que podríem veure'ls com a producte de l'estat d'al·lucinació que la malaltia ha provocat en B. Les fronteres són lleus o quasi imperceptibles. Com comentava Deleuze

Escriure és un assumpte de l'esdevenir, sempre inacabat, sempre a punt de fer-se, i que desborda tota matèria visible i viscuda. L'escriptura és inseparable del fet d'esdevenir: escrivint, esdevenim dona, esdevenim animal o vegetal, esdevenim molècula fins que esdevenim imperceptibles. (Deleuze, 13)

L'escriptura de Baixauli sembla il·lustrar aquesta afirmació. I l'autor sembla confirma-ho de manera tàcita, en comentar que "escriure és transgredir, viatjar a l'imprevisible, extraviar-se en el desconegut". I encara més: "Escriure és visitar territoris ignots del nostre jo, on es barregen el passat, el present, l'esdevenidor i el que no ha succeït o no succeirà mai..."(Baixauli 2014, 112)

La part central d'aquesta novel·la gira al voltant del món de la creació, i molt especialment fa referència a l'obra anterior: *L'home manuscrit*. Caldria observar com Manuel Baixauli és no sols escriptor sinó també pintor. El món que reflecteixen els personatges de *La cinquena planta* abraça la música, a través de Fix, la pintura i l'arquitectura, mitjançant Orofila, i l'escriptura, pel mateix B. També, en algun moment, segons se'ns conta, Timoteu –segons el narrador s'assembla a Beckett– ha estat escriptor. El cinema, així mateix, és molt present en la vida del protagonista; dues obres donen títol al segon capítol: "L'hora del llop" d' Ingmar Bergman i, al quart: "Cavalls a vora riu",

títol d'una pel·lícula d'Andrei Rublev. L'univers artístic sembla molt present amb la diversitat de gèneres.

Però *La cinquena planta* és una obra plena de comentaris sobre *L'home manuscrit* i el procés de creació que ha dut a terme B, ço és l'alter ego de Manuel Baixauli. Segons les paraules de l'autor, "narra la història d'un misteri: el seguit de missatges que van sorgint al pas del protagonista, qui en segueix el fil en cerca d'alguna cosa incerta que probablement siga la pròpia identitat." Una bona definició. Però encara és més explícit quan tot seguit afirma que "és el relat d'una fascinació, la que naix de l'escriptura i del propi llenguatge, així com del major enigma a què ens enfrontem cadascun de nosaltres: el de la nostra vida, particular, concreta." (Baixauli 2014, 208-209)

Som davant de l'essència de l'obra de Baixauli i de la tasca creativa en el darrer tomb que comprén les novel·les *L'home manuscrit* i *La cinquena planta*. L'autor converteix el camí literari en una via de reflexió metaliterària o metapoètica, sense excloure l'aprofundiment en realitats psicològiques i metafísiques. Les paraules i l'escriptura esdevenen un territori d'autoindagació, d'autoobservació integral, on nia el conscient i l'inconscient, el passat i l'avenir, l'ésser i el no-ésser.

Les obres de Baixauli són paraules escrites que fan pensar en les escultures de Jaume Plensa i la seua representació de la figura humana. L'escultor cisella cossos humans amb lletres d'alfabets de diverses llengües. Les grafies destil·len missatges i difonen els principis del coneixement, la consciència de la vida. Contra la maledicció bíblica, la babèlia és comunicació. Som éssers de llenguatge. Per a l'escultor català, com per a l'escriptor valencià, allò essencial de l'home és la llengua, *homo loquens*.

5. Recapitulació final

¿Hi ha paral·lelisme entre les operacions de l'esfera econòmica i les pràctiques artístiques? ¿L'economia financera i la postmodernitat? ¿Entre la globalització i l'escriptura dels nostres dies?

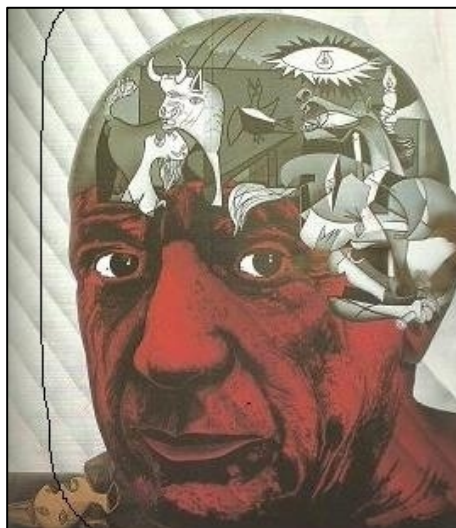
Si comencem per aquesta última qüestió, l'actual globalització acosta el món a les dimensions més domèstiques i quotidianes. Autors com Jordi Julià s'atreveixen a imaginar una antologia de poesia nord-americana i Francesc Serés una antologia de contes russos. En aquest projecte entra de ple l'exercici de *simulacre*. Aqueix duplicat de la realitat que han ajudat a crear el mitjans de comunicació en les darreres dècades i que la postmodernitat ha pres com un dels seus signes d'identitat.

Si l'actual economia financera no esmerça esforços a decidir què produir, sinó de quina manera productivitzar el seu capital. Aspira, de fet, a convertir els objectes de les transaccions financeres en una mercaderia pròpia: els diners compren diners. L'operació, endogàmica, s'autoreprodueix. La publicitat dels bancs denomina "productes financers" les seues inversions, talment els serveis relacionats amb els diners fossen mercaderies tangibles. A hores d'ara, l'activitat més important del mercat financer consisteix en operacions on els diners esdevenen mercaderies.

Tot açò ens porta a preguntar-nos, ¿la metaliteratura i la intertextualitat són les dues marques del procés paral·lel, en el camp literari, de l'economia financera? Com hem comentat adés, es tracta d'una economia que no mira la realitat productiva sinó la realitat econòmica: els processos borsaris, les pròpies inèrcies econòmiques, els metabolismes i les acrobàcies de les finances. En la novel·la, la poesia, i també el cinema, la música, la pintura, la creativitat ha fet que el mateix camp en fos el propi objecte. S'ha convertit ella mateixa en el tema a tractar. Escriptors que aborden altres obres literàries, pintors que fan de la història de la pintura la seua pròpia temàtica. I així en una successiva cadena entotsolada, gremial, semblant, en molts moments, a les capses de nines russes. Això ho hem vist en obres de Miquel de Palol o de Manuel Baixauli.

Per acabar, un apunt sobre aquest aspecte “meta” en un altre art. La pintura, al llarg del segle XX, ha estat la primera a recórrer aquest camí metapictòric i d’entotsolament. Potser perquè la irrupció de la fotografia li va manllevar bona part del territori representacional o referencial. Siga pel que siga, com més va més la pintura ha pres embranzida en l’exploració metapictòrica. L’escriptor Tom Wolfe, en l’assaig *Palabra pintada*, se’n fa ressò, d’aquesta trajectòria; en definitiva l’art que tracta de l’art. I arriba a dir, en un moment donat: “Francament, hui en dia, sense una teoria que m’acompanye, no puc veure un quadre” (Wolfe, 134). La literatura, en canvi, permet incloure la reflexió dins de la mateixa obra i fer-la més comprensible i autònoma. Si un quadre abstracte necessita del discurs metapictòric per assolir una recepció adient, obres literàries com les que acabem d’analitzar tenen un estatus d’autosuficiència.

El pintor alcoià Toni Miró, l’obra del qual és força marcada per la metapintura i travessada per una profusa intertextualitat, va titular una sèrie de treballs “Pinteu-pintura”. No pot ser més significatiu de l’activitat que va dur a terme: una pintura que evoca, homenatja, reproduceix, mescla llenços coneguts, comenta... les obres pictòriques de diversos autors, sobretot del segle XX. L’activitat gira al voltant de la realitat, però de la realitat pictòrica. L’art que es mira ell mateix per generar nous missatges, tot recordant aquells que havia generat anteriorment. La testa d’un Picasso, amb una mirada penetrant i amb un cervell que reproduceix el famós “Gernika”, ens porta més que cap altre missatge un recordatori de la fúria del pintor. El malson evocat en la ment de l’artista és, per si mateix, eloqüent. Es tracta d’una pintura que, recordant la combativitat d’una referència històrica, esdevé combativa. En fer-ho sobre referents pictòrics molt coneguts, no cal ací cap teoria que l’acompanye.



Imatge 1. “Gora Euskadi, Visca Picasso” 1985

Recapitem. L’era del capitalisme financer –que fa de la seua pròpia substància matèria econòmica– alimenta la pràctica de l’escriptura com a reescriptura i, en definitiva, estimula l’emergència de discursos autoreferencials en les arts, des del cinema fins a la pintura. Tot i que el procés metapictòric o metaliterari havia començat ja fa molts anys, l’actual fase econòmica el propicia i l’intensifica com un duplicat de la seua pràctica financera quotidiana més definidora.

Obres citades

- Balaguer, E. "Quim Monzó i la societat postmoderna. *El perquè de tot plegat*: un comentari de text." *Caplletra* 22 (1997): 81-91.
- . *La totalitat impossible*. València: Biblioteca Valenciana, 2006.
- Baixauli, M. *L'home manuscrit*. Palma: Editorial Moll, 2007.
- . *La cinquena planta*. Barcelona: Proa, 2014.
- Barth, J. "La literatura de l'exhauriment." *El Marges* 27/28/29 (1983): 275.
- Barthes, R. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Barcelona: Kairós, 1978.
- Baudrillard, J. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978.
- Deleuze, G. *La literatura y la vida*. Córdoba, Argentina: Alción, 1994.
- Deleuze, G. & F. Guattari. *Rizoma*. México: Premia Editora, 1978.
- Espinós, J. "Sense pou no hi ha literatura". *Caràcters* 55 (2011): 24.
- Han, B.-Ch. *La sociedad de la transparencia*. Barcelona, Herder, 2013 [1a ed. 2012].
- Hass, H. *El clima desde hace quince años*. Barcelona: Roca, 2008.
- Jameson, F. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.
- . *El postmodernismo revisado*. Madrid: Abada editores, 2012.
- Julià, J. *La modernitat del món fungible*. Barcelona: Angle editorials, 2006.
- . *Un lleu plugim*. Palma: Lleonard Muntaner, 2009.
- Larrauli, M. *El desig segons Gilles Deleuze*. València: Tàndem, 2000.
- Lyon, D. *La posmodernidad*. Madrid: Alianza editorial, 1996.
- Lytard, J.-F. *La condició postmoderna*. Barcelona: Angle, 2004 [1a ed. 1979].
- McLuhan, M. *La galàxia Gutenberg. La formació de l'home tipogràfic*. Barcelona: Ed. 62, 1973. [1a ed. 1969].
- Miró, A. *Antoni Miró. Antologia*. Alacant: CAM, 1999.
- Oleza, J. "La literatura a l'era de la informació: el salt evolutiu d'una pràctica social." En Maria Muntaner, Mercè Picornell, Margalida Pons & Josep Antoni Reynés eds. *Transformacions: llenguatges teòrics i relacions interartístiques (1975-2000)*. Barcelona: Publicacions Abadia de Montserrat, 2010. 205-232.
- Palau i Fabre, J. *Quaderns de vell i nova alquímia*. Lleida: Pagès editors, 1996.
- Palol, M. de. *Aire pàl·lid/Palimpsest*. Barcelona: Columna, 2007.
- Serés, F. *Contes russos*. Barcelona: Quaderns Crema, 2009.
- Vattimo, G. *La sociedad transparente*, Barcelona: Paidós, 1990 [1a ed. 1989].
- Wolfe, T. *Palabra pintada*. Barcelona: Anagrama, 1976.